МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет музичного мистецтва
Кафедра хорового диригування та академічного співу

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістр

КОВАЛЬ О.А.

ВОКАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ BEL CANTO У ДУХОВНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОАККІНО РОССІНІ

Спеціальність В5 Музичне мистецтво
Галузь знань – В Культура, мистецтво та гуманітарні науки

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

Науковий керівник: Гіголаєва-Юрченко В.А.,
Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування та академічного співу

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ ДЖОАККІНО РОССІНІ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ BEL CANTO.....9

1.1. Джоаккіно Россіні в контексті європейської вокальної культури XIX століття.....9

1.2. Духовна творчість Джоаккіно Россіні: жанрово-стильові та вокальні особливості.....15

1.3. Принципи bel canto та їх втілення у вокальній творчості Джоаккіно Россіні.....23

Висновки до Розділу 1.....27

РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ BEL CANTO У «PETITE MESSE SOLENNELLE» ДЖОАККІНО РОССІНІ.....30

2.1. «Petite Messe Solennelle» у контексті духовної творчості Джоаккіно Россіні: жанрові та стильові особливості.....30

2.2. Втілення принципів bel canto у сопрановій партії «Petite Messe Solennelle» 44

2.3. Вокально-технічні та художньо-інтерпретаційні засади виконання сопранової партії.....52

Висновки до Розділу 2.....55

ВИСНОВКИ.....58

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....64

ВСТУП

Художньо-стильова своєрідність духовної музики Джоаккіно Россіні значною мірою зумовлена взаємодією італійської вокальної традиції, індивідуальних особливостей композиторського мислення та специфіки сакрального жанру. Особливого значення в цьому контексті набувають принципи bel canto, становлення та розвиток яких нерозривно пов'язані з італійським оперним мистецтвом. У духовних творах композитора характерні для цієї традиції кантиленність, регістрова рівність, темброва виразність, динамічна гнучкість та артикуляційна точність набувають особливого художнього спрямування, підпорядковуючись змісту літургійного тексту. Їхнє застосування виходить за межі суто вокально-технічних завдань, стаючи важливою складовою музичного втілення сакрального змісту та формування художньої виразності твору.

Композиторська спадщина Дж. Россіні посідає вагоме місце в історії італійської та європейської музичної культури XIX століття. Його індивідуальний стиль сформувався в умовах розвитку італійської оперної традиції, що позначилося на характері мелодичного мислення, особливостях вокального письма та принципах організації музичної драматургії. Водночас звернення композитора до духовних жанрів засвідчує здатність його музичної мови виходити за межі оперної сфери. У духовних композиціях характерні для Россіні мелодична виразність, різноманітність вокальних форм, ансамблева взаємодія та контрастність музичного розвитку набувають нового змістового спрямування, узгоджуючись із семантикою літургійного тексту та особливостями сакрального жанру.

Особливе місце в духовній спадщині композитора посідає «Petite Messe Solennelle» (пер. «Маленька урочиста меса», 1863), у якій поєднуються традиційна жанрова модель католицької меси та індивідуальні риси композиторського стилю Россіні. Композиційна побудова твору ґрунтується на канонічній послідовності частин меси, водночас вирізняючись різноманітністю

музичних форм, поєднанням сольних, ансамблевих і хорових епізодів, а також використанням кантиленного та поліфонічного типів викладу. Своєрідність твору значною мірою визначається і його первісним інструментальним складом — двома фортепіано та фісгармонією, які взаємодіють із сольними голосами й хором, формуючи особливий характер звучання. Таке поєднання вокальних та інструментальних засобів зумовлює специфіку музичної фактури й висуває певні вимоги до ансамблевої узгодженості та динамічного балансу виконавців.

Особливий інтерес у контексті виконавського дослідження становить партія сопрано, у якій різноманітно представлені характерні для bel canto принципи вокального письма. Їх реалізація простежується як в ансамблевих епізодах, зокрема «Gloria – Et in terra pax» та «Qui tollis peccata mundi», так і в сольних номерах «Crucifixus» і «O salutaris hostia». Зіставлення цих фрагментів дає змогу виявити особливості мелодичного розвитку, вокально-технічні вимоги та специфіку взаємодії партії сопрано з іншими голосами й інструментальним супроводом. Водночас важливим аспектом дослідження є визначення художньо-інтерпретаційних засад виконання, що передбачає осмислення взаємозв’язку музичного матеріалу, змісту літургійного тексту та духовного характеру твору.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю поглибленого музикознавчого вивчення особливостей застосування принципів bel canto у духовній творчості Дж. Россіні. Особливий інтерес становить взаємозв’язок традицій італійського вокального мистецтва, індивідуального композиторського стилю та жанрових особливостей сакральної музики. Попри значне місце «Petite Messe Solennelle» у творчій спадщині композитора, особливості вокально-технічної організації партії сопрано, її роль у музичній драматургії та взаємозв’язок із художнім змістом твору потребують подальшого виконавсько-аналітичного розгляду. Дослідження цих питань дає змогу глибше розкрити характерні риси вокального письма Россіні, визначити особливості виконання сольних та ансамблевих епізодів і обґрунтувати підходи

до інтерпретації його духовної музики в сучасній академічній вокальній практиці.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри.

Мета дослідження – виявити специфіку художньо-стильового та музично-драматургічного втілення принципів bel canto у духовній творчості Джоаккіно Россіні на матеріалі сопранової партії *«Petite Messe Solennelle»* й обґрунтувати вокально-технічні та художньо-інтерпретаційні засади її виконання.

Для комплексного розкриття досліджуваної проблематики визначено **завдання:**

1) з'ясувати історико-стильове значення творчості Джоаккіно Россіні в еволюції італійського та європейського вокального мистецтва першої половини хіх століття, окресливши особливості його композиторського мислення в контексті розвитку традицій bel canto;

2) виявити жанрово-стильову специфіку духовної россінівської спадщини, охарактеризувати засоби музичної виразності та принципи інтонаційно-драматургічного втілення сакрального тексту;

3) систематизувати провідні вокально-естетичні й технічні принципи bel canto та визначити закономірності їх художньої реалізації у вокальному письмі композитора;

4) розкрити жанрову природу, композиційно-драматургічну організацію та музично-стильові особливості «Petite messe solennelle», з'ясувавши характер взаємодії сольного, ансамблевого, хорового й інструментального компонентів;

5) здійснити комплексний музично-виконавський аналіз сопранової партії на матеріалі «Gloria – Et in terra pax», «Qui tollis peccata», «Crucifixus» та «O salutaris hostia», визначивши особливості мелодико-інтонаційної організації,

вокальної фактури, артикуляційно-штрихових засобів і художньо-образної драматургії;

6) обґрунтувати провідні вокально-технічні та художньо-інтерпретаційні засади виконання сопранової партії «Petite messe solennelle» з урахуванням стильової природи твору, семантики літургійного тексту й специфіки ансамблевої взаємодії.

Об'єкт дослідження – духовна вокально-хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті розвитку традицій італійського вокального мистецтва XIX століття.

Предмет дослідження – художньо-стильові, вокально-технічні та виконавсько-інтерпретаційні особливості втілення принципів bel canto у сопрановій партії «Petite Messe Solennelle» Джоаккіно Россіні.

Методи дослідження. Для досягнення мети застосовано історико-культурний метод, що дозволяє розглянути творчість Россіні в музичному середовищі XIX століття; історико-стильовий – для осмислення еволюції bel canto; жанрово-стильовий – для характеристики духовної спадщини та «Petite Messe Solennelle»; музично-аналітичний – для дослідження мелодичних, ритмічних, фактурних і драматургічних властивостей окремих частин; порівняльний – для зіставлення сольних та ансамблевих епізодів; вокально-виконавський та інтерпретаційний – для визначення особливостей звуковедення, дихання, регістрової координації, дикції, фразування та ансамблевої взаємодії.

Теоретичну базу дослідження становлять українські й зарубіжні праці з історії вокального мистецтва, вокальної педагогіки, історії європейської музики, музичної культурології, теорії духовних жанрів і творчості Дж. Россіні. Для висвітлення традицій італійського співу, становлення та розвитку bel canto залучено дослідження А. Бойко [2], Б. Гнидя [3], І. Драч [7], О. Лошманової [15], М. Россіхіної [20], О. Стахевича [24], Л. Тоцької [26], О. Шуляра [32], Р. Челлетті [35] та Дж. Старка [54]. Питання вокальної техніки, професійної підготовки співаків, роботи з текстом і художньої інтерпретації розглянуто з

урахуванням праць В. Антонюк [1], Н. Гребенюк [4], Т. Мадишевої [16], М. Гарсії [40], Ф. Ламперті [43], Д. Марека [44] та Р. Міллера [45; 46]. Окрему увагу приділено дослідженню Д. Кола Ґалле [36], присвяченому мелодичним особливостям та орнаментиці у творчості Россіні.

Історико-музичний контекст дослідження сформовано на основі праць О. Зав'ялової [8], І. Іванової, Г. Куколь і М. Черкашиної [9], Я. Комарніцького [12], М. Кордона [13], А. Кулієвої [14], М. Черкашиної-Губаренко [28; 29], Дж. Баддена [33], К. Дальгауза [38], Р. Осборна [47], Л. Плантінги [48], Ч. Розена [49], Е. Сенічі [52], Стендаля [55] та Р. Тарускіна [57]. Соціокультурні умови розвитку італійського музичного театру та вплив епохи Рісорджименто на музичне мистецтво висвітлено в працях Ю. Сабадаш [21–23], П. Ґоссетта [42], Ф. Велли [59; 60], а також у дослідженні Чжан Сюе [31].

Жанрову специфіку духовної музики, особливості літургійної творчості та співвідношення сакрального тексту й музичного вираження розглянуто з урахуванням праць Т. Гусарчук і В. Лисенко [5], О. Макаренко [17; 18], С. Осадчої [19], А. Татарнікової [25], О. Харченко [27], Чжан Сюе та С. Осадчої [30], Дж. Камерона [34], Д. Розена [50], Дж. Шолда [53] і колективного видання Дж. Бегбі, Д. К. Л. Чуа, М. Ратей Theology, Music, and Modernity [58]. Безпосередньо духовну спадщину Россіні та проблематику його сакральних творів, зокрема «Petite Messe Solennelle», висвітлено в дослідженнях Гуй Цзюньцзе [6], В. Коваль [10], Б. Крізі [37], Н. Флемінга [39], М. Джирарді [41], Ф. Сулли [56] та Д. Заха [61].

Основним нотним джерелом є партитура «Petite Messe Solennelle» Джоаккіно Россіні [51]. Попередній розгляд дослідницької проблематики відображено також у тезах автора дослідження [11]. Залучення зазначених матеріалів дозволяє поєднати історико-стильовий та музикознавчий аналіз із визначенням конкретних вокально-виконавських завдань.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному розгляді принципів bel canto як складової художньо-стильової організації сопранової партії «Petite Messe Solennelle» Дж. Россіні та конкретизації їхніх виконавсько-

інтерпретаційних функцій у контексті сакральної музичної драматургії. У роботі систематизовано взаємозв'язки між мелодико-інтонаційною будовою вокальної партії, особливостями її фактурного викладу, артикуляційно-динамічними засобами та семантикою літургійного тексту. Уточнено специфіку реалізації традицій італійського вокального мистецтва в сольних та ансамблевих епізодах меси, зокрема в аспекті співвідношення технічної організації співу й художньо-образного змісту. Набули подальшого розвитку положення щодо інтерпретації духовних творів Дж. Россіні як особливої сфери функціонування bel canto, у якій вокальна майстерність підпорядковується завданням розкриття сакральної образності.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його результатів у професійній підготовці академічних співаків, зокрема під час вивчення дисциплін «Концертно-камерний спів» та «Виконавська майстерність». Матеріали аналізу сопранової партії «Petite Messe Solennelle» можуть бути корисними в роботі над диханням, кантиленою, інтонаційною точністю, дикцією, динамічним нюансуванням і ансамблевою узгодженістю, а також під час формування інтерпретаційної концепції духовного твору.

Основні положення **дослідження апробовано** під час участі у Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» в Харківській державній академії культури, яка проходила 16–17 квітня 2026 р.

Публікації. Матеріали проведеного дослідження лягли в основу тез «Сопранова партія у «Petite Messe Solennelle» Джоаккіно Россіні: трансформація bel canto в духовному стилі», які увійшли до збірника всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2026, ч. 1, с. 243–245).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, шести підрозділів, Висновків та Списку використаних джерел (61 позиції). Загальний обсяг науково-дослідної роботи – 70 сторінок, з них основного тексту 61 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ ДЖОАККІНО РОССІНІ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ BEL CANTO

1.1.Джоаккіно Россіні в контексті європейської вокальної культури XIX століття

У першій половині XIX століття європейське вокальне мистецтво переживало важливий етап розвитку, пов'язаний зі змінами в оперному жанрі та виконавській практиці. Нові вимоги до музичної драматургії позначилися на характері вокальних партій, розширили можливості голосу як засобу створення сценічного образу. Основою італійського співу залишалися традиції bel canto, які в цей період отримали подальший розвиток. Однією з центральних постатей цього процесу став Джоаккіно Россіні, у творчості якого поєдналися усталені вокальні принципи та нові підходи до побудови оперної партії.

Витоки італійської оперної традиції сягають кінця XVI – початку XVII століття, коли об'єднання флорентійських діячів культури, відомого як «Camerata Fiorenta» [3, с. 7], учасники якої сприяли становленню оперного жанру, відкривши нові можливості для поєднання музики, слова та сценічної дії. Впродовж XVII – XVIII століть оперне мистецтво поступово поширювалося країнами Європи, набуваючи нових жанрових і стильових рис. Відбувався перехід від багатоголосної поліфонічної музики до сольного співу, де важливе місце посідали речетатив і арія. В італійській опері сформувалися два основні напрями – opera seria та opera buffa, кожен з яких мав свої власні особливості драматургії та вокального викладу. Під впливом політичних подій opera seria, в основу якої лягли міфологочні та історичні сюжети, поступається місцем opera buffa, яка відображала повсякденне життя та характери звичайних людей. Наведені історичні відомості ґрунтуються на матеріалах книги Б. Гнидя [3].

На думку Я. Комарніцького [12, с. 102]: «Нового, більш глибокого сенсу <...> жанр opera buffa набув згодом у творчості Джоаккіно Россіні <...> ».

Зокрема, у його операх традиційні жанрові моделі набувають виразнішої вокальної характеристики персонажів і більш розгорнутого музичного розвитку.

Упродовж 1810–1829 років композитор створив 39 опер, звертаючись як до комічної, так і до серйозної тематики.

З самого дитинства він був залучений до театрального середовища, оскільки супроводжував матір під час її гастрольних поїздок. Це дало йому можливість знайомитися з особливостями оперних постановок. Початкове музичне навчання йому надавали два священники – Джованні Сассолі та Джузеппе Малербі. Юний Джоаккіно багато часу проводив у бібліотеці Малербі, де читав книги та грав за нотними збірками, переважно з яких були твори Йозефа Гайдна та Вольфганга Амадея Моцарта. Вплив Гайдна виявлявся не лише в загальному ставленні до музичної форми: Россіні цікавився його інструментальними творами, ораторіями та кантатами, а під час навчання навіть диригував окремими композиціями. Знайомство з цією музикою сприяло формуванню його уявлень про співвідношення мелодичного розвитку, гармонічної основи та інструментального супроводу. Тому класична традиція стала для Джоаккіно Россіні не просто зразком, а важливою частиною його професійного становлення.

Уже в юному віці Россіні виявляв інтерес до композиції. Одним із ранніх прикладів його творчості стали шість струнних сонат, написаних у 1804 році для двох скрипок, віолончелі та контрабаса. Важливим є також те, що ці твори демонструють раннє розуміння Джоаккіно Россіні можливостей ансамблевого письма. У 1808 році він створив кантату «Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo», яка засвідчила його зацікавлення вокально-інструментальними жанрами. У цьому творі поєдналися хорові епізоди, сольний спів та виразні інструментальні партії. Ці ранні твори дають змогу простежити, як поряд із засвоєнням класичних форм у Россіні поступово формувалося власне відчуття мелодики та вокально-інструментальної взаємодії. Біографічні відомості про композитора ґрунтуються на матеріалах праці Р. Осборна [47] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)).

У спільній праці І. Л. Іванової, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашиної відзначається подальший вплив Моцарта на Джоаккіно Россіні: «Россіні продовжив моцартівську лінію європейського оперного мистецтва, суттєво збагатив і розширив італійські оперній традиції. Він першим синтезував досвід різних оперних шкіл у самій Італії» [9, с. 178].

Навчання в Болоньї було важливим із погляду знайомства Россіні з тогочасною виконавською культурою. Він не лише відвідував оперні театри, а й працював у них як репетитор та maestro al cembalo (маестро за клавесином), безпосередньо спостерігаючи за роботою співаків. Серед виконавців, чиє мистецтво справило на нього особливе враження, Р. Осборн [47] називає кастрата Джованні Баттіста Веллуті та сопрано Ізабелла Кольбран. Їхнє виконавство представляло різні, але взаємопов'язані етапи розвитку італійської вокальної традиції. Мистецтво Веллуті зберігало риси старої школи співу, зокрема гнучкість голосу, однорідність звучання та виразність вокальної лінії. Кольбран, своєю чергою, була представницею нового покоління співачок, які володіли розвиненою колоратурною технікою та значними вокальними можливостями.

Знайомство з такими виконавцями мало важливе значення для формування уявлень Россіні про вокальне мистецтво. У спогадах композитора, наведених Р. Осборном [47], особливо підкреслюється його захоплення чистотою, гнучкістю та виразністю голосів кастратів. Водночас його увагу привертало не лише технічне володіння голосом, а й здатність співака передавати зміст музики за допомогою інтонації та характеру звучання. Саме тому виконавський досвід, який Джоаккіно Россіні здобув ще під час навчання, можна вважати однією з передумов його особливого ставлення до вокальної партії. Для композитора голос був не просто носієм мелодії, а повноцінним засобом художнього висловлювання.

Особливості процесу звернення до класичних зразків жанру розглядає А. Кулієва [14] у дослідженні присвяченому опері «Італійка в Алжирі» в контексті розвитку італійської опери початку XIX століття. Авторка звертається до

співвідношення традиційних і новаторських рис твору, зокрема відзначає зв'язок опери з класичними зразками жанру та наявність музично - театральних аналогій із творчістю В. А. Моцарта. Водночас дослідниця підкреслює новаторство Россіні, яке виявляється в ускладненні образів головних героїв.

Окрему увагу А. Кулієва [14] приділяє зв'язку італійського музичного театру із суспільно - політичним життям Італії. Зв'язок оперної творчості Джоаккіно Россіні із суспільно - політичними процесами Італії початку XIX століття потребує звернення до історичного контексту цієї епохи.

Важливим явищем цього періоду став: «Рисорджименто <...> національно - визвольний рух», як вказано у праці Ю. Сабадаш [21, с. 387]. Також цій темі присвячені інші роботи Ю. Сабадаш [22, 23], в яких висвітлюється формування італійської національної самосвідомості. Рисорджименто не було одночасним процесом. У дослідженнях Ю. Сабадаш [21, 23] виокремлено три основні етапи його розвитку: 1789 – 1830 роки, пов'язані з наполеонівською добою; 1830 – 1848, роки позначені революційними виступами в італійських державах; 1848 – 1870 роки, коли національно - визвольна боротьба набула ширшого характеру й завершилася об'єднанням Італії. Особливого значення набула саме культура, яка ставала одним із засобів усвідомлення належності до спільної нації. У цьому аспекті показовою є творчість Джоаккіно Россіні, яка припала на перший етап Рисорджименто.

Р. Осборн [47, с. 29] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)) наводить приклади того, як окремі твори Россіні набували політичного звучання в контексті національного руху. Зокрема, у 1815 році композитор поклав на музику вірш Джованна-Баттіста Джусти «Inno dell'Indipendenza», присвячений проголошенню незалежності Італії від австрійського панування. Пізніше фрагменти його опер також використовувалися у творах, які прихильники Рисорджименто сприймали як заклик до визвольної боротьби.

Окрему увагу ролі хору в операх доби Рісорджименто приділяє П. Ґоссетт [42] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), розглядаючи його не лише як складову музичної композиції, а й як засіб представлення колективного голосу суспільства. У такому контексті хорові епізоди могли набувати значення, що виходило за межі безпосереднього сценічного сюжету. Це спостереження важливе для розуміння культурної ролі італійської опери XIX століття, оскільки її вплив формувався не тільки завдяки сольним вокальним партіям, а й через здатність музичного театру відображати суспільні настрої та колективні переживання.

Водночас творчість Джоаккіно Россіні не можна безпосередньо ототожнювати з політичним вираженням ідей Рісорджименто. Його музика розвивалася в умовах активних змін європейської музичної культури, коли італійська опера зберігала зв’язок із попередньою традицією, водночас пристосовуючись до нових художніх потреб. Саме ця здатність поєднувати усталені принципи з новими тенденціями визначає особливе місце Россіні в історії європейської музики.

Розглядаючи творчість Джоаккіно Россіні в історичній перспективі, важливо враховувати також особливості її сприйняття сучасниками. У дослідженні Е. Сенічі [52] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), підкреслюється значне поширення італійських опер композитора в європейській культурі початку XIX століття. Їхнє поширення не обмежувалося театральними постановками: музичні теми переходили до різноманітних інструментальних перекладень і побутового музикування, завдяки чому творчість Россіні виходила за межі оперної сцени. Така популярність свідчить про здатність його музики взаємодіяти з різними формами тогочасного культурного життя. Отже, вплив композитора визначався не лише його внеском у розвиток оперного жанру, а й масштабом поширення його музики в європейському суспільстві.

Подальший розвиток італійського оперного життя у другій половині XIX століття супроводжувався формуванням розгалужених зв’язків між

театральними осередками. Ф. Велла [60] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), досліджуючи функціонування оперних мереж в Італії 1850–1870-х років, звертає увагу на значення мобільності виконавців, театральних постановок і критичних відгуків у поширенні музичних творів. Такий підхід дає змогу розглядати оперу як частину розгалуженої культурної системи, у якій формувалися зв'язки між різними містами та аудиторіями. Звернення до ширшого звукового середовища Італії XIX століття, яке перебуває в центрі уваги Ф. Велла [59] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), дає змогу не обмежувати розгляд музичної культури лише оперною сценою. Тривалий інтерес до спадщини Россіні засвідчує і її подальше сценічне життя, яке розглядає М. Черкашина-Губаренко [29]. Показовим є також задум Дж. Верді щодо створення колективної заупокійної меси на вшанування пам'яті Россіні, до якої мали долучитися провідні італійські композитори. Про цей проєкт пише М. Джирарді [41] (Переклад з італійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)).

Отже, значення Россіні в історії італійської вокальної культури визначається не лише масштабом його оперної спадщини. Важливим є його внесок у переосмислення взаємодії вокальної техніки, композиторського задуму та виконавської практики. Спираючись на традиції bel canto, композитор розширив можливості вокальної характеристики партій, надавши їм важливу роль у формуванні музичного образу.

Россіні демонструє, як традиційні принципи співу можуть набувати нового художнього змісту відповідно до змін музичної мови та естетики епохи. Водночас його раннє знайомство з оперною сценою, класичною музикою та видатними виконавцями дає змогу простежити, наскільки тісно композиторська творчість була пов'язана з практикою вокального мистецтва. Це положення є важливим для подальшого розгляду духовної творчості композитора, у якій засади bel canto взаємодіють уже не лише з оперною драматургією, а й зі специфікою сакральної музики.

1.2.Духовна творчість Джоаккіно Россіні: жанрово-стильові та вокальні особливості

Попри те, що Джоаккіно Россіні передусім відомий як оперний композитор, духовна музика також посідає важливе місце в його спадщині. До цього жанру він звертався в різні періоди свого життя: від ранніх композицій, створених під час навчання, до масштабних творів зрілого та пізнього періодів. У духовних творах композитор використовував набутий досвід роботи з вокальними партіями, хором, і музичною драматургією, поєднуючи його з вимогами сакрального жанру.

Розмежування оперного та духовного напрямів творчості Россіні є важливим з огляду на особливості використання релігійної тематики в музичному театрі. Чжан Сюе та С. Осадча [30] звертають увагу на те, що біблійний текст в опері може зазнавати різних художніх трансформацій: від безпосереднього відтворення його змісту до набуття символічного й філософського значення. У дослідженні Чжан Сюе [31] ця проблема розглядається на прикладі опер Россіні та Верді, зокрема крізь взаємодію релігійного змісту творів з історичними обставинами їхнього сприйняття.

Питання взаємозв’язку сакрального змісту й театрального мистецтва розглядає Дж. Шолд [53] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)) у дослідженні, присвяченому духовній драмі в Неаполі 1818-1830 років. Автор розглядає опери Джоаккіно Россіні «Mose in Egitto» та Гаетано Доніцетті «Il diluvio universale» звертаючи увагу на використання біблійних сюжетів у театральних творах. Цей приклад демонструє тісний зв’язок між сакральною тематикою та музичними театром тогочасної італійської культури. Водночас зв’язок оперного та духовного жанрів виявлявся не лише у зверненні до релігійної тематики в опері. Досвід роботи композиторів у музичному театрі позначався і на їхніх духовних творах. Зокрема, в них можна простежити масштабність музичної драматургії, виразну роль сольних вокальних партій та контрастність музичних епізодів, що наближує окремі засоби музичного висловлювання до оперної традиції.

Перші духовні твори Россіні з’явилися ще в юнацький період. Ф. Сулла [56] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), досліджуючи його сакральний репертуар 1802 – 1809 років, звертаючи увагу на різноманітність ранніх композицій. Автор розглядає їх у контексті італійської духовної музики кінця XVIII – початку XIX століття, зважаючи на тогочасні дискусії щодо стану церковного музичного мистецтва та його відповідності літургійним вимогам. Звернення до ранньої духовної спадщини важливе для повнішого розуміння творчого становлення Россіні та його перших спроб роботи в сакральних жанрах.

Серед ранніх творів Джоаккіно Россіні, Р. Осборн [47] називає «Messa di Bologna», «Messa di Ravenna» та «Messa di Rimini», створених ще в період його навчання в Болонському ліцеї. Ці відомості свідчать, що звернення Россіні до духовної музики було не поодиноким епізодом юнацького періоду, а окремим напрямом його ранньої творчої діяльності.

Одним із творів, що дає змогу простежити ранні етапи звернення Россіні до духовного жанру, є «Messa di Ravenna», створена 1808 року. За структурою «Messa di Ravenna» відповідає поширеній в італійській духовній музиці того часу тричастинній моделі «Messa di Gloria» що охоплює «Kyrie», «Gloria» та «Credo». Усередині кожної частини чергуються хорові епізоди й сольні номери. Такий принцип організації дає змогу поєднати колективне звучання з індивідуалізованим викладом вокального матеріалу. Водночас Р. Осборн [48] звертає увагу на певні відмінності у складі виконавців від однієї частини до іншої. Це дає підстави припускати, що окремі номери могли спочатку створюватися як самостійні твори, а вже згодом були об’єднані в єдиний цикл для виконання під час богослужіння або урочистої події.

Окремої уваги заслуговує історія розділу «Qui tollis» у складі «Gloria». У рукописах, що зберігаються в архіві Равеннської архієпархії, відсутня музична частина, призначена для цього текстового фрагмента. Під час відновлення меси у 1869 році равеннський тенор і викладач Джузеппе Форлівезі заповнив цю прогалину, пристосувавши до тексту «Qui tollis» музичний матеріал дуету з

опери «L’equivoco stravagante» («Дивне непорозуміння») 1811 року. Натомість у критичному виданні Ф. Сулли [56] запропоновано інше рішення: використати окремий номер для тенора, рукопис якого зберігається в бібліотеці Фабріціо Трізі в Луго. Значно пізніше в інших архівах були знайдені додаткові рукописні матеріали, які допомогли уточнити історію формування меси та підготувати її нову редакці. У 2024 році Ф. Сулла [56] здійснив перегляд твору на основі вивчення збережених джерел, а 11 серпня того ж року ця версія прозвучала на фестивалі Rossini Opera Festival у Пезаро.

Звернення до «Messa di Ravenna» важливе для розуміння раннього етапу духовної творчості Россіні. У цьому творі простежується прагнення композитора поєднати традиційну структуру церковної меси з виразністю сольного вокального письма та чергуванням різних виконавських складів. Водночас історія рукописів і редакційних змін демонструє, наскільки важливим є врахування джерельного матеріалу для відтворення первісного вигляду його духовних композицій.

Одним із найважливіших творів духовної спадщини Джоаккіно Россіні стала «Messa di Gloria», написана та виконана в березні 1820 року в Неаполі. Вона складається з дев’яти частин, що охоплюють розділи «Kyrie» та «Gloria» [61]. Як зазначає Д. Зах [61] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), ця меса є важливим прикладом духовної творчості композитора, яка тривалий час залишалася менш відомою широкій аудиторії порівняно з його оперною спадщиною. Дослідник звертає увагу на те, що в «Messa di Gloria» поєднуються особливості opera seria та opera buffa, а також характерні риси італійського романтичного музичного стилю.

Власні спостереження, сформовані під час прослуховування «Messa di Gloria» у виконанні солістів Елеонори Буратто, Терези Ієрволіно, Лоуренса Браунлі, Майкла Спайреса та Карло Лепоре, хору й оркестру Національної академії Санта - Чечилія під орудою Антоніо Паппано (Warner Classics, 2022)[1]. Сольні номери привертають увагу технічною складністю вокальних партій, тоді як хорові епізоди надають твору масштабного звучання. Оркестр при цьому не

обмежується супроводом вокальних партій. Він бере активну участь у розвитку музичного матеріалу і створює контрасти між окремими епізодами.

Подальший розвиток духовного напряму творчості Россіні пов'язаний зі створенням «Stabat Mater», яка стала одним із найзначніших його сакральних творів. Робота над нею розпочалася на початку 1830-х років і завершилася в 1841 році. Перший варіант містив частини, написані Джованні Тадоліні, проте згодом Россіні переробив твір і замінив їх власною музикою. Завершена авторська редакція вперше прозвучала в Парижі 7 січня 1842 року [25; 47].

Порівнюючи «Messa di Gloria» та «Stabat Mater», варто враховувати відмінності в їхній жанровій основі. Текст меси сформувався в межах ранньохристиянської літургійної традиції та поступово набував усталеної структури впродовж середньовіччя [61]. Натомість «Stabat Mater» походить від латинської секвенції, присвяченої стражданням Богородиці. А. Татарнікова [25] розглядає цей твір у контексті духовно-релігійних пошуків італійської культури доби Рісорджименто. Дослідниця звертає увагу на поетико-інтонаційні особливості хорової творчості Россіні та специфіку втілення сакральної тематики. У цьому аспекті «Stabat Mater» постає не лише як музичне прочитання релігійного тексту, а й як твір, у якому особисте переживання набуває узагальненого духовного значення.

Відмінності помітні й у вокальному письмі. Якщо в «Messa di Gloria» особливо виразною є технічна рухливість сольних партій, то у «Stabat Mater» значні виконавські труднощі пов'язані також із тесситурними умовами та необхідністю зберігати виразність звучання впродовж тривалих музичних епізодів. Водночас обидва твори передбачають серйозні вокально - технічні вимоги до солістів.

Власне сприйняття «Stabat Mater» сформувалося під час прослуховування

[1] https://youtube.com/playlist?list=PLfJSnjMLSGVH-nbysWNef_dslFDsKd8gU&si=r1Un8lU8iumNRy0G - Rossini Messa di Gloria (Pappano)

запису 1971 року, який вважається одним з еталонних записів цього твору, у виконанні Пілар Лоренгар, Івонн Мінтон, Лучано Паваротті, Ганса Сотіна, Лондонського симфонічного оркестру під керівництвом Іштвана Кертеса[2].

Особливе враження справляє поєднання трагічного й урочистого характеру музики. Залежно від номера на перший план виходить то глибина переживання страждання, то масштабність і піднесеність звучання. Подібне поєднання емоційних відтінків можна спостерігати й у «Messa di Gloria», хоча характер їхнього втілення визначається відмінностями літургійних текстів і музичної драматургії.

У колективній праці Theology, Music, and Modernity: Struggles for Freedom [58] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)) розглядається взаємодія музики, релігійної традиції та культурних процесів модерності. Урахування цих положень дозволяє визначити ширший історико-стильовий контекст духовної спадщини Россіні, у якій традиційні форми сакральної музики поєднуються з індивідуальними принципами вокального письма.

Найповніше своєрідність такого синтезу виявляється у «Petite Messe Solennelle», створеній 1863 року та вперше виконаній 14 березня 1864 року в Парижі. Первісна редакція твору передбачала участь чотирьох солістів, змішаного хору, двох фортепіано та фісгармоніума як вказано в праці Р. Осборна [47], що зумовило особливий характер ансамблевої взаємодії та самостійність окремих компонентів музичної фактури.

Порівняння «Messa di Gloria» та «Petite Messe Solennelle» дає змогу простежити особливості духовної творчості Россіні на різних етапах його життя. Перша була написана, як вже згадувалося раніше, в 1820 році, у період активної оперної діяльності композитора, тоді як друга належить до пізнього періоду його творчості.

[2] https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kLLmvru9gXPWAzripneEJwaKk5MLb2ITs&si=fj6LxHoDnUgGt95Z - Rossini: Petite messe solennelle; Stabat Mater

Відмінності між творами виявляються насамперед у масштабі літургійного тексту: «Messa di Gloria» охоплює лише розділи «Kyrie» та «Gloria», тоді як «Petite Messe Solennelle» містить основні частини повного латинського ординарія, доповнені окремим номером «O salutaris hostia».

Попри значну часову відстань між написанням цих творів, у них можна почути спільні риси мелодичного письма. На мою думку, саме характер мелодики, її виразність і природність вокального розгортання об'єднують обидві меси, хоча в пізньому творі ці особливості набувають іншого художнього спрямування. «Petite Messe Solennelle» вирізняється камерним задумом: замість оркестру Джоаккіно Россіні передбачає участь чотирьох солістів, хору, двох фортепіано та фісгармонію. Водночас камерність не означає відсутності масштабності. Вона досягається іншими засобами – через взаємодію сольних голосів, хору та інструментів, а також через зосередженіший характер музичного висловлювання.

Власне сприйняття твору сформувалося під час прослуховування двох записів: оркестрової версії у виконанні Марини Ребеки, Сари Мінгардо, Франческо Мелі та Алекса Еспозіто, хору й оркестру Національної академії Санта – Чечилія під Керівництвом Антоніо Паппано[3], а також камерної версії 1984 року за участю Каті Річчареллі, Маргарити Циммерман, Хосе Каррераса, Семюела Реймі та хору Ambrosian Singers під керівництвом Клаудіо Шимоне[4]. В останньому записі інструментальний супровід представлений двома фортепіано - Крейга Шеппарда та Пола Берковіца і - фісгармонією Річарда Нанна.

Обидва виконання справили сильне враження, проте перевагу я віддаю первісному камерному задуму композитора. За такого складу особливо

[3]https://youtube.com/playlist?list=PLbtXkkxzrV7JuSt8Sk_SBeqNCQ6_VT2r3&si=R3kNrYldOMtZbM34 - Rossini - Petite Messe Solennelle Pappano

[4]https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lESQR6sJvYNZqD-eN0hyLr_RrIRmNjOxE&si=e_8m8bdDozzQ4I4H - Rossini: Petite Messe Solennelle

відчутною стає взаємодія всіх учасників: кожна вокальна та інструментальна партія має власне значення, а ансамблева злагодженість безпосередньо впливає на загальне звучання. Відсутність оркестрової маси не дозволяє виконавцям приховати неточності за потужним інструментальним супроводом, тому особливої уваги набувають уважність до партнерів, точність інтонації та відповідальність кожного учасника ансамблю.

Відомості про структуру та послідовність частин «Petite Messe Solennelle» ґрунтуються передусім на партитурі твору [51], а також на дослідженнях Н. Флемінг [39] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)) і Р. Осборна [47]. Звернення до цих праць важливе для розгляду жанрової своєрідності меси, у якій традиційна структура католицького ординарію поєднується з індивідуальним трактуванням окремих частин, розвиненим сольним письмом і поліфонічними прийомами.

У цьому контексті можна звернутися до спостережень Д. Розена [50] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), який у дослідженні духовної творчості Верді порушує питання співвідношення усталеної жанрової основи та індивідуального композиторського трактування. Хоча його праця присвячена іншому композитору, порушена проблема є важливою і для розуміння духовної музики XIX століття. Порівняння творчих підходів Россіні та Верді можна продовжити, спираючись на дослідження Дж. Баддена [33] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)), присвячене творчості останнього.

Окремого розгляду потребує співвідношення музики та словесного тексту. У духовному творі латинський текст визначає не лише тематичний зміст, а й характер музичного висловлювання, логіку фразування та інтонаційний розвиток. Виконавець має враховувати фонетичні особливості мови, словесні наголоси й артикуляцію, оскільки від цього залежить зрозумілість і змістова виразність виконання. Питання взаємозв’язку музики, слова та богословського

змісту розглядається також у колективному дослідженні «Theology, Music, and Modernity: Struggles for Freedom» [58].

Отже, духовна творчість Джоаккіно Россіні охоплює різні періоди його життя і творчості. Композитор звертався до духовних жанрів ще в юності, продовжував працювати в цьому напрямі під час активної оперної діяльності та повертався до нього в останні роки життя. Розгляд ранніх творів, зокрема «Messa di Ravenna», показує, що ця частина спадщини Россіні ще потребує уваги дослідників, особливо щодо історії рукописів, авторства окремих частин і пізніших редакцій.

На прикладі «Messa di Gloria», «Stabat Mater» і «Petite Messe Solennelle» можна побачити, як змінювався підхід композитора до духовної музики. Ці твори відрізняються за жанром, текстовою основою та часом написання, проте в кожному з них помітні характерні риси стилю Россіні: виразна мелодика, увага до можливостей людського голосу, поєднання сольного й хорового співу. Водночас у духовних творах відчувається його досвід роботи в оперному жанрі, хоча музичні засоби тут підпорядковані іншому змісту.

Вокальні партії цих творів мають свої особливості. В одних номерах виконавцеві доводиться долати технічно складні мелодичні побудови, в інших – працювати з високою теситурою, зберігати кантилену та виразність звучання. Важливу роль також відіграє взаємодія солістів із хором та інструментальним супроводом. У «Petite Messe Solennelle» це особливо помітно завдяки камерному складу виконавців, де кожна партія має значення для загального звучання твору.

Таким чином, духовна музика Россіні поєднує характерні риси його композиторського стилю з особливостями італійської вокальної традиції. Саме тому її розгляд дає підстави перейти до питання про прояви bel canto у духовній творчості композитора.

1.3. Принципи bel canto та їх втілення у вокальній творчості Джоаккіно Россіні

Для розуміння особливостей вокального стилю Джоаккіно Россіні важливо простежити, як ці принципи сформувалися в італійській музичній культурі та як вони отримали подальший розвиток у його творчості. Історичні відомості про розвиток bel canto та зміну вокально-виконавських вимог у XVI–XVIII століттях узагальнено на основі праць Л. Тоцької [26], О. Стахевича [24] О. Шуляр [32].

У вокальній практиці XVI – XVII століть важливе місце посідала виразність слова. Це було особливо помітно в ранній операх, зокрема в творчості Якопо Пері та Клаудіо Монтеверді, де спів мав передавати зміст тексту та відтворювати мовні інтонації. Вокальна партія значною мірою була наближена до декламації.

Упродовж XVII століття спів поступово набував більшої мелодичної самостійності. Арія ставала важливою частиною оперної драматургії, а виконавська майстерність співаків – одним із чинників успіху вистави. Особливо помітними ці зміни стали в XVIII столітті, коли поширення віртуозного співу вплинуло на характер оперних партій. Виконавці отримували дедалі більше можливостей для демонстрації технічної майстерності, зокрема через складні пасажі, мелізми та орнаментальні прикраси. Цьому сприяла й популярність арії da capo, повторна частина якої давала співакові простір для власних вокальних варіацій.

Значний вплив на розвиток цієї традиції мали співаки-кастрати. Завдяки тривалій професійній підготовці вони володіли широким діапазоном, рухливістю голосу та розвиненим диханням. Їхня майстерність визначала високий рівень виконавських вимог і впливала на творчість композиторів. Одним із найвідоміших представників цієї традиції був Фарінеллі. Р. Челлетті [35] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)) розглядає цей період як важливий етап формування італійської вокальної традиції, у якій технічна майстерність була нерозривно

пов’язана з красою та виразністю звучання. Як зазначає Д. Марек [44] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)) у дослідженні Alto: The Voice of Bel Canto, на початку XIX століття, після поступового зникнення співаків-кастратів, їхній репертуар частково перейшов до виконавиць із низькими жіночими голосами.

Спираючись на традиції італійського віртуозного співу XVIII століття, композитор не відмовляється від складної колоратурної техніки, і надає їй виразного художнього значення. Вокальні прикраси та швидкі пасажі в його операх не є лише засобом демонстрації майстерності співака. Вони допомагають розкрити характер персонажа, його емоційний стан і ставлення до подій.

Особливості мелодичного письма та використання вокальної орнаментики у творчості Джоаккіно Россіні досліджував Колас Галле у праці «Melody and Ornamentation», опублікованій у збірнику The Cambridge Companion to Rossini. На прикладі арії Ідрено «La speranza più soave» з опери «Семіраміда», К. Галле [37, с. 106-107] демонструючи нотні приклади 8.1 та 8.8, звертає увагу на побудову її вокальної лінії. Вона містить розгорнуті мелодичні фрази й складні пасажі. Прослухавши арію Ідрено «La speranza più soave» у виконанні Хуана Дієго Флореса[5], я можу відзначити, що її виконання потребує добре розвиненого дихання, яке забезпечує плавність голосоведення та цілісність мелодичної фрази.

Важливим джерелом для розуміння виконавських принципів bel canto є праця М. Гарсії [39]. Її цінність полягає не лише в поясненні вокально-технічних питань, а й у тому, що автор підкріплює свої міркування анатомічними ілюстраціями. Окрему увагу Гарсія приділяє використанню орнаментики. У розділі «Орнаменти та відхилення» (переклад мій Коваль О.) [39, с. 61] він наголошує, що прикраси мають відповідати характеру музичного твору й не порушувати його цілісності. Розглядаючи варіації теми з дуету

[5] https://youtu.be/nzfcT7anKK8?si=O0IFdOzSRraLP_5e - Rossini: Semiramide / Act 2: La speranza più soave

«Dunque io son» з опери «Севільський цирульник», автор також звертає увагу на необхідність ураховувати тип голосу виконавця, для якого призначена партія. Тому, орнаментика в традиції bel canto передбачала не довільне ускладнення мелодії, а свідомий вибір виконавських засобів відповідно до музичного образу та стилю твору.

Водночас вокальна майстерність у традиції bel canto не обмежувалася виконанням складних колоратурних пасажів. Не менш важливим було вміння співати протяжні мелодичні фрази, зберігаючи плавність і безперервність звучання. Для цього виконавцеві необхідно було володіти розвиненим диханням і вміти рівномірно розподіляти його протягом фрази. Одним із важливих технічних засобів вважалася техніка appoggio, що забезпечувала стійкість звука та контроль над диханням. На значення цих навичок у вокальному виконавстві вказує праця Ф. Ламперті [44].

Особливості кантиленного письма Джоаккіно Россіні розглядає В. Коваль у магістерській роботі «Засади класичного бельканто в операх Джоаккіно Россіні та Вінченцо Белліні: історично-виконавський аспект» [11]. Зокрема, автор аналізує романс Матильди «Sombre forêt, désert triste» з опери «Вільгельм Телль», звертаючи увагу на особливості побудови його мелодичної лінії. Дослідник відзначає, що вокальна партія охоплює діапазон квінти (від as^1 до es^2), а її мелодичний рух спирається переважно на першу та п’яту ступені As-dur. Така побудова демонструє один із варіантів кантиленного письма Россіні, у якому виразність мелодії досягається не стільки широкими інтонаційними стрибками, скільки послідовним розгортанням вокальної лінії.

Розглянуті вище приклади дають змогу звернути увагу ще на одну важливу складову традиції bel canto – рівність звучання голосу в різних регістрах. Кантиленне виконання розгорнутих мелодичних фраз і відтворення складних віртуозних пасажів потребують від співака й уміння зберігати його темброву однорідність у всьому діапазоні. У цьому сенсі регістрова рівність є необхідною передумовою як плавного ведення мелодичної лінії, так і технічно вільного виконання колоратурних побудов.

Поряд з переліченими принципами, традиція bel canto передбачала володіння технікою messa di voce. Її сутність полягає у поступовому посиленні та подальшому послабленні звучання на одній ноті, що вимагає від співака точного контролю над диханням і якістю звука. Цей прийом висвітлено в дослідженні О. Лошманової [15], присвяченому виконавській і педагогічній діяльності Гертруди Троянової. Розглядаючи особливості її вокальної школи, авторка визначає принцип messa di voce як основу її методики роботи над звуковеденням і диханням.

В. Антонюк звертає увагу на те, що: «Вокальне мистецтво завжди випереджало виникнення педагогічних методик <...>» [1, с. 6]. Цей процес простежує Дж. Старк [54] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)) у праці, присвяченій історії вокальної педагогіки, починаючи від становлення традиції bel canto наприкінці XVI – на початку XVII століття. Автор розглядає розвиток вокальної техніки крізь призму історичних уявлень про спів та сучасних наукових знань про фізіологію, аеродинаміку й акустику голосу. Центральне місце в його дослідженні посідає вокальна методика Мануеля Гарсії II, праці якого Дж. Старк характеризує як важливу ланку між традиціями старої італійської школи та сучасною наукою про голос.

Розвиток італійської вокальної школи та поширення її виконавських і педагогічних принципів позначилися на становленні національних вокальних традицій інших країн. Зокрема, вплив італійської вокальної школи на професійне становлення українських співаків кінця XVIII – початку XIX століття досліджує М. Россіхіна [20]. Зертаючись до творчих біографій М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Іванова та С. Гулака-Артемовського, авторка систематизує відомості про їхні зв’язки з італійською музичною культурою. Серед основних шляхів засвоєння італійської виконавської традиції вона називає навчання українських музикантів в Італії.

Накопичений у виконавській практиці досвід поступово став основою для формування вокально-педагогічних методик, у яких принципи bel canto

отримали теоретичне обґрунтування та практичне застосування. Їхнє значення для сучасної вокальної освіти розглядає А. Бойко [2, с. 221 - 222], яка досліджує bel canto як провідний метод професійного становлення підготовки співаків. Характеризуючи його технічні засади, дослідниця виділяє що опанування bel canto передбачає не тільки розвиток вокально-технічних навичок, а й формування виконавської самостійності та вміння творчо працювати з музичним матеріалом.

Розглянутий мною матеріал дає змогу простежити формування основних вокально-виконавських принципів bel canto, їх розвиток у творчості Джоаккіно Россіні та подальше осмислення в теорії вокального мистецтва й педагогічній практиці. Традиції італійської вокальної школи не втратили свого значення з плином часу: вони стали частиною професійної підготовки співаків і продовжують використовуватися в сучасному виконавстві. Знання цих принципів дає змогу не лише зрозуміти особливості вокального стилю Россіні, а й визначити основні орієнтири для роботи над його творами. У зв’язку з цим у наступному розділі мною буде розглянуто, як характерні засади bel canto реалізуються в духовній творчості композитора, зосередивши увагу на вокально-виконавських особливостях сопранової партії «Petite Messe solennelle».

Висновки до розділу 1

У першому розділі розглянуто історичні передумови формування оперного мистецтва, особливості творчого становлення Джоаккіно Россіні, його духовну спадщину та вокально-виконавські засади bel canto, що визначили характер його музичного стилю.

Звернення до історії опери дало змогу простежити шлях її розвитку від перших експериментів Флорентійської камерати до поширення оперного мистецтва в європейських країнах XVII – XVIII століть. У цей період відбувалися зміни у вокальному виконавстві, зокрема поступовий перехід від поліфонічного багатоголосся до виокремлення сольної вокальної партії.

Формування opera seria та opera buffa сприяло становленню різних підходів до музичної драматургії, які згодом отримали подальший розвиток у творчості Россіні. Композитор не лише продовжив традиції обох оперних напрямів, а й збагатив жанр opera buffa, надавши комічним сюжетам більшої драматичної виразності. Розгляд його творчого шляху засвідчив, що на формування індивідуального стилю Россіні вплинули музична культура його часу, спадщина попередників, досвід видатних виконавців та суспільно-культурні процеси першої половини XIX століття. Широке поширення його опер у Європі підтверджує значення композитора для розвитку музичного театру цього періоду.

Аналіз духовної творчості Россіні дав змогу простежити її розвиток від ранніх творів, написаних у період навчання, до трьох масштабних композицій – «Messa di Gloria», «Stabat Mater» та «Petite Messe solennelle». Розгляд цих творів виявив взаємозв'язок духовного й оперного жанрів у творчості композитора. Зокрема, у духовній музиці простежуються характерні для його індивідуального стилю мелодична виразність, увага до вокальної партії та драматургічної організації музичного матеріалу. Водночас звернення до жанру духовного твору зумовлює особливості їхнього художнього втілення, що виявляються у співвідношенні вокальних і хорових епізодів, характері музичної виразності та трактуванні тексту.

Розгляд принципів bel canto дозволив визначити історичні передумови формування цієї вокальної традиції та простежити її розвиток від ранніх зразків сольного співу до розквіту віртуозного виконавства XVIII століття. Встановлено, що у творчості Россіні характерні для італійської вокальної школи засоби набувають не лише технічного, а й художньо-драматургічного значення: вокальна майстерність стає одним зі способів розкриття характеру персонажа та емоційного змісту музики. Серед основних виконавських засад bel canto виокремлено кантилену, регістрову рівність, технічну рухливість голосу, володіння диханням, зокрема техніками appoggio та messa di voce. Простежено також подальше осмислення цих принципів у вокальній педагогіці,

їх поширення в інших європейських країнах, вплив на становлення української вокальної школи та збереження їхнього значення в сучасній професійній підготовці співаків.

Таким чином, розглянуті в першому розділі історичні, жанрово-стильові та вокально-виконавські аспекти творчості Джоаккіно Россіні створюють необхідну основу для подальшого дослідження його духовної музики. Визначені принципи bel canto будуть використані мною під час аналізу Petite Messe solennelle, зосереджуючи увагу на особливостях їх реалізації в сопрановій партії твору та пов’язаних із ними вокально-технічних і художньо-виконавських завданнях.

РОЗДІЛ 2.
ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ BEL CANTO У «PETITE MESSE SOLENNELLE» ДЖОАККІНО РОССІНІ

2.1. «Petite Messe Solennelle» у контексті духовної творчості Джоаккіно Россіні: жанрові та стильові особливості

Перш ніж розглядати місце «Petite Messe Solennelle» у духовній творчості Джоаккіно Россіні, варто звернутися до жанрової основи цього твору та з'ясувати, на якій структурі католицької меси він побудований.

Розрізняють дві групи текстів в структурі католицької меси: Ordinarium Missae та Proprium Missae. В основу «Petite Messe Solennelle» Джоаккіно Россіні покладено саме Ordinarium Missae, до якої належать незмінні частини богослужіння, тексти яких залишаються однаковими незалежно від церковного календаря. Це «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» і «Agnus Dei». Таке розмежування представлено у структурній схемі меси, наведеній Джасмін Меліссою Кемерон [34, с. 11] (Переклад з англійської мови здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAI)).

Крім того, до композиції «Petite Messe Solennelle» включені ще два додаткові номери, які не належать до частин ординарію: «Preludio religioso» та «O salutaris hostia». Як зазначає Н. Флемінг [39], ці номери були створені Россіні раніше за основну частину твору та спочатку входили до окремих збірок його пізніх камерних композицій. Такий підхід може свідчити про прагнення Россіні врахувати особливості сучасної йому французької богослужбової практики, у якій інструментальний номер під час оферторію та окремий духовний гімн могли доповнювати основні частини меси.

Я вважаю, що розгляд змісту текстів має значення для розуміння музичного задуму композитора. Переклад латинських текстів українською мовою здійснено мною, Коваль О., за допомогою ChatGPT (OpenAl). Латинські тексти частин меси наводяться за партитурою «Petite Messe Solennelle» Джоаккіно Россіні [51]:

«Kyrie» [52, с. 1 - 18]

Ч. 1 - *Kyrie eleison,*

Christe eleison,

Kyrie eleison.

Переклад: Господи помилуй,

Христе помилуй,

Господи помилуй.

Перший епізод «Kyrie» – «Kyrie eleison» [52, с. 1 - 8] викликає у мене досить неоднозначні враження. Її початок привертає увагу вступом органа, який за своїм характером дещо нагадує своєрідне оголошення перед початком театральної вистави. Після нього вступає фортепіано з пунктирним ритмічним малюнком, що надає музиці зосередженості та спонукає до внутрішнього осмислення. Орган при цьому супроводжує фортепіанну партію протяжними звуками, створюючи відчуття стійкості звучання.

Неоднозначність мого сприйняття пов’язана передусім із поєднанням текстового змісту та музичного характеру. Лаконічне прохання «Господи, помилуй» і «Христе, помилуй» у першому номері набуває у різного емоційного забарвлення завдяки чергуванню мажорних і мінорних епізодів. У музиці поєднуються урочистість і молитовність, що не дає сприймати цю частину лише як безпосереднє прохання про милосердя. На мою думку, її загальний характер радше спонукає до роздумів і внутрішнього зосередження.

Друга епізод «Kyrie» – «Christe eleison» [52, с. 9 - 10] – доручена хору. На відміну від попереднього епізоду, її звучання справляє на мене більш зосереджене та емоційно напружене враження. Під час прослуховування виникла асоціація з фільмом Мела Гібсона *«Страсті Христові»*, зокрема зі сценою шляху Ісуса на Голгофу. Звернення «Христе, помилуй» у такому музичному контексті сприймається особливо гостро: воно викликає почуття жалю, співпереживання та внутрішнього каяття.

У третій епізоді – заключному «Kyrie eleison» [52, с. 11 - 18] – Россіні повертається до музичного характеру першого епізоду. Таким чином, початкова інтонаційно-образна сфера знову з'являється після більш зосередженого та емоційно напруженого «Christe eleison», утворюючи своєрідну композиційну арку.

Якщо у «Kyrie» основним змістом є звернення до Господа та Христа з проханням про милосердя, то наступна частина меси – «Gloria» – має інший смисловий характер. Її текст побудований на прославленні Бога, висловленні подяки та визнанні Його величі. Це зумовлює інший емоційний напрям музичного висловлювання, який розглянемо далі.

«Gloria» [52, с. 19 - 105]

Ч. 2 - *Gloria in excelsis Deo,*
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.

Ч. 3 - *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*

Ч. 4 - *Domine Deus, Rex caelestis,*
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Ч. 5 - *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;*
qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Ч. 6 - *Quoniam tu solus Sanctus,*
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Ч. 7 - C*um Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

Переклад: Слава во вишніх Богу,
і на землі мир людям доброї волі.
Хвалимо Тебе, благословляємо Тебе,

поклоняємося Тобі, прославляємо Тебе.
Дякуємо Тобі за велику славу Твою.
Господи Боже, Царю небесний,
Боже Отче всемогутній.
Господи, Єдинородний Сину, Ісусе Христе.
Господи Боже, Агнче Божий, Сину Отця.
Ти, що береш на Себе гріхи світу, помилуй нас;
Ти, що береш на Себе гріхи світу, прийми благання наші.
Ти, що сидиш праворуч Отця, помилуй нас.
Бо Ти один Святий,
Ти один Господь,
Ти один Всевишній, Ісусе Христе.
Зі Святим Духом у славі Бога Отця. Амінь.

Початок «Gloria» – «Gloria» [52, с. 19 - 24] – привертає увагу вступом фортепіано та органа, який за своїм характером нагадує фанфарне звучання. Коли вступає хор, виникає відчуття урочистого проголошення. Після цього музика дещо змінює свій характер: фортепіано створює спокійніший настрій, на тлі якого вступає бас.

Подальший розвиток «Gloria» – «Et in terra pax hominibus» [52, с. 25 - 31] – квартер сопрано, мецо-сопрано, тенора та баса, з залученням хору в кінці номеру –простежується як своєрідний діалог. Ніби розпочинається обговорення того, про що було оголошення. Сопрано першою промовляє *Laudamus te*, а інші голоси підхоплюють і повторюють ці слова, наче підтримуючи її. Подібний принцип зберігається і в наступному зверненні сопрано, а за цим тенора. Завдяки почерговому вступу голосів виникає враження взаємного погодження та підтримки. З появою партії мецо-сопрано музика переходить більше до поліфонічного викладу: голоси одночасно проводять ті самі слова *Glorificamus te*, але кожен має власну мелодичну лінію. Згодом поліфонічний рух поступається місцем гармонічно узгодженому звучанню. Сольні партії разом із

хором знову звертаються до слів *Adoramus te*, і тепер це сприймається як спільне висловлення.

Після цього звучить невеликий фортепіанний епізод, який можна трактувати як своєрідну музичну паузу між сценами, подібну до інструментальних програшів в опері, готуючи до наступного розділу «Gloria» – «Gratias agimus tibi» [52, с. 25 - 31], де звучить терцет мецо-сопрано, тенора та баса. Попри те, що партії виконують однаковий текст, відчуття діалогу продовжується між голосами. Водночас цей епізод викликає в мене дещо інше враження: внутрішній монолог людини, яка вагається, розмірковує та ніби не може дійти остаточного рішення. Особливо виразно це відчуття проявляється наприкінці терцету, де виникає своєрідна перекличка між басом і тенором на словах *propter magnam*. У цьому діалозі я відчуваю певну напруженість, ніби все вже наближається до рішення, хоча дається воно непросто. Згодом, діалог між виконавцями набуває дещо іншого характеру, ніби підтримують спільну розмову, проте кожен водночас залишається у власних думках. Їхні мелодичні лінії створюють відчуття паралельних роздумів, які поступово зближуються. Наприкінці номера голоси об’єднуючись у єдиному музичному висловлюванні ніби доходять спільного висновку.

Наступний номер «Gloria» – «Domine Deus» [52, с. 32 - 41] – є сольним епізодом тенора. Інструментальний супровід тут вирізняється легкістю та дещо піднесеним характером. Водночас вокальна партія розкриває складнішу емоційну картину. На початку номера, відчувається певне внутрішнє напруження, яке можна трактувати як вияв обурення або глибокого душевного хвилювання. Наступний епізод характеризується появою відчуттів суму і зажури. Далі початковий мотив повертається, відновлюючи відчуття внутрішнього неспокою. Проте наступне звернення *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris* сприймається вже не лише як вияв печалі, а і як благання, сповнене відчаю та прагнення звільнення від страждань. При цьому інструментальний супровід протягом усього номера зберігає свою легкість і піднесеність, створюючи цікавий контраст із емоційним наповненням вокальної партії.

«Gloria» – «Qui tollis» [52, с. 42 - 61] – розпочинається фортепіанним вступом, який налаштовує на спокійне, зосереджене сприйняття, хоча згодом у супроводі відчувається певне внутрішнє хвилювання. Сопрано та мецо-сопрано вступають на piano. Їхнє звучання дуже тихе, ніби обидві виконавиці переживають глибоке співчуття та навіть не наважуються відкрито висловити те, про що просять. Після цього відбувається почергове проведення близького за інтонаційною будовою мотиву спочатку в партії сопрано, а потім мецо-сопрано. У партії сопрано відчувається особлива витонченість, тонкий ліризм із відтінком трагізму, що певною мірою нагадує вокальну мову В. Белліні. Мецо-сопрано, натомість, надає цьому епізоду більшої драматичної напруги. В окремих сольних фрагментах на слова *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram* обидві партії мають групето на початку фрази. Ці прикраси сприймаються майже як мимовільні здригання, що передають внутрішнє хвилювання та глибину переживань. При цьому відмінність між виконавськими образами зберігається: сопрано передає більш витончений, лірично забарвлений трагізм, тоді як мецо-сопрано підкреслює драматичну сторону цього звернення. На словах *Qui sedes ad dexteram Patris* обидва голоси звучать разом, надаючи музиці піднесеного, навіть урочистого характеру. Однак наступне *miserere nobis* знову повертає до відчуття благання та скорботи. Під час повторного проведення слів *Qui sedes ad dexteram Patris* піднесеність уже поступається місцем печалі. Наступне *miserere nobis* сприймається майже як емоційний вигук, наполегливе прохання про милосердя, яке раптово згасає на piano. Здається, ніби це благання лише на мить виривається назовні, після чого знову приховується всередині. Подальші розспіви на цих словах поглиблюють відчуття скорботи та жалю. Ближче до завершення номера на словах *Qui sedes ad dexteram Patris* знову з’являється спільне піднесене звучання, проте сольні партії вже несуть у собі відтінок пережитого смутку. Цей епізод можна сприймати як своєрідне примирення з важкими обставинами: біль не зникає, але поступово приходить усвідомлення й прийняття того, що неможливо змінити. Завершальна перекличка на словах *miserere nobis* зберігає

відчуття жалю та благання, але водночас у ній уже немає попередньої емоційної напруженості. Натомість відчувається певне прийняття, хоча й не позбавлене внутрішнього болю.

«Gloria» – «Quoniam» [52, с. 62 - 74] – сольний номер баса, в якому фортепіанна партія має легкий, невимушений характер, який поступово змінюється, налаштовуючи на роздуми та певні вагання. На цьому тлі вступає бас із достатньо впевненою, майже стверджувальною інтонацією на слова *Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe*. Його звернення сприймається радше як констатація істини, ніж як прохання чи емоційний заклик. Згодом характер викладу пом'якшується, і фортепіанний супровід підтримує цю зміну. У виконанні басової партії вже відчувається більше спокою та доброзичливості, хоча початкова впевненість нікуди не зникає. Тут можна помітити певну образну асоціацію: бас нагадує суворого, але справедливого наставника, який спокійно вислуховує, здатний до співпереживання, проте водночас не приховує правди, навіть якщо вона комусь неприємна.

«Gloria» – «Cum Sancto Spiritu» [52, с. 75 - 105] – є завершальною частиною розділу «Gloria». На початку інструментальний вступ повертає до музичного матеріалу початкового номера «Gloria», зберігаючи його урочистий характер. Подібність простежується і в хоровому викладі: початкове проведення партій відтворює принцип, використаний на початку частини, проте тепер звучать слова *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*. Надалі музичний розвиток набуває іншого характеру. Якщо в початковому «Gloria» переважає гомофонно-гармонічний тип викладу, хоча вступи хорових партій і відбуваються почергово, то в «Cum Sancto Spiritu» композитор звертається до поліфонічної фактури. Це надає заключному номеру більшої рухливості та насиченості, не порушуючи загального урочистого характеру. Особливо цікаво побудована завершальний епізод номеру: фортепіано й орган повертають музичний матеріал вступу, тоді як хор продовжує розвивати власний поліфонічний мотив.

Після урочистого завершення «Gloria», музичний розвиток переходить до наступного розділу «Petite Messe Solennelle» – «Credo».

«Credo» [52, с. 106 - 173]

Ч. 8 - *Credo in unum Deum,*
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine: et homo factus est.

Ч. 9 - *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato;*
passus et sepultus est.

Ч. 10 - *Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.*
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. Amen.

Переклад: Вірую в єдиного Бога,
Отця всемогутнього,
Творця неба і землі,
усього видимого й невидимого.
І в єдиного Господа Ісуса Христа,
Єдинородного Сина Божого,
народженого від Отця перед усіма віками.
Бога від Бога, Світло від Світла,
Бога істинного від Бога істинного,
народженого, несотвореного,
єдиносущного з Отцем,
через Якого все постало.
Він задля нас, людей, і нашого спасіння
зійшов із небес.
І воплотився від Святого Духа
і Марії Діви, і став людиною.
І був розп’ятий за нас за Понтія Пилата,
і страждав, і був похований.
І воскрес третього дня, згідно з Писанням.
І вознісся на небо,
і сидить праворуч Отця.
І знову прийде у славі,
щоб судити живих і мертвих,
і Його Царству не буде кінця.

І в Духа Святого,
Господа животворчого,
що від Отця і Сина ісходить.
Що з Отцем і Сином рівнопоклоняємий і рівнославимий,
що говорив через пророків.
І в єдину, святу, соборну й апостольську Церкву.
Ісповідую одне хрещення на відпущення гріхів.
Очікую воскресіння мертвих.
І життя майбутнього віку. Амінь.

Початок «Credo» – «Credo in unum Deum» [52, с. 106 - 123] – викликає асоціацію з великим зібранням людей, які одностайно проголошують свою віру. Хор звучить переконливо й урочисто, до нього долучаються солісти, ніби окремі учасники цього дійства, які доповнюють і розвивають проголошене. Особливо цікавою є подальша взаємодія виконавців: солісти почергово вступають, передаючи окремі частини тексту, іноді об’єднуються в різних поєднаннях голосів, а хор підхоплює їхні фрази та знову повертається до стверджувального *Credo*. Таким чином, виникає своєрідний діалог між солістами та хором, у якому кожен має власну роль. Упродовж номера привертають увагу також динамічні контрасти: впевнене, гучне проголошення *Credo* змінюється тихішим звучанням, а окремі фрагменти поступово нарощують напруження, досягаючи більшої сили на словах *de caelis*. Завершальний епізод знову повертає до почергового викладу солістів, після якого хор об’єднується на словах *et homo factus est*. Важливо, що саме в цей момент змінюється і музичний матеріал фортепіано, яке готує перехід до наступного сольного номера сопрано. Загалом «Credo» сприймається як послідовне проголошення та утвердження віри, у якому хор уособлює колективне звернення, а солісти доповнюють його, надаючи окремим фрагментам більшої виразності й деталізації.

Наступна частина «Credo» – «Crucifixus» [52, с. 124 - 128] – є сольним номером сопрано. Упродовж усього номера не полишає відчуття, що відбувається певна розповідь, і це враження безпосередньо пов'язане зі змістом тексту: *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; passus et sepultus est*. Вокальна партія має спокійний, витончений характер, що надає цьому епізоду особливої зосередженості.

Водночас темп Andantino sostenuto (♩ = 80), на мою думку, дещо обмежує можливості повноцінного розкриття вокального матеріалу. Йдеться не стільки про демонстрацію голосових можливостей виконавиці, скільки про можливість глибше передати красу самої вокальної лінії та зміст тексту. В окремих фрагментах музика ніби не залишає достатньо простору для розгортання фрази та повного розкриття її виразності.

«Credo» – «Et resurrexit» [52, с. 129 - 173] – вирізняється світлим і легким характером. Поліфонічне викладення надає кожній хоровій партії певної самостійності, завдяки чому музичний матеріал розвивається досить рухливо та водночас зберігає цілісність. Особливо виразно це відчувається у завершенні, де багаторазове повторення слова *Amen* набуває урочистого характеру. Фінал сприймається як прославлення, сповнене світла й надії. Виникає асоціація з новим днем, світанком, що символічно завершує «Credo».

«Prelude religieux» [52, с. 174 - 179] повертає до емоційного світу, який уже був відчутний у «Gloria». Спочатку музика налаштовує на роздуми, згодом виникає відчуття жалю та внутрішнього хвилювання, яке поступово змінюється спокоєм. Увесь розвиток має своєрідний хвилеподібний характер: музика ніби передає сумніви, внутрішні вагання та пошуки рівноваги. Проте поступово переважає відчуття спокою, яке наприкінці переходить у прийняття.

Наступною частиною є «Sanctus» [52, с. 180 - 184], текст якої складається з таких слів:

Sanctus, Sanctus, Sanctus,

Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

Переклад: Святий, Святий, Святий

Господь Бог Саваот.

Повні небо і земля слави Твоєї.

Слава в вишніх!

Благословенний, хто йде в ім’я Господнє.

Слава в вишніх!

Насамперед «Sanctus» привертає увагу своєю контрастністю та взаємодією хору й солістів. Особливо цікавим є характер їхнього діалогу, завдяки якому музичний матеріал постійно змінюється, не втрачаючи цілісності. Водночас виникає відчуття, що обраний темп Andantino mosso дещо обмежує можливість повною мірою відчути красу цього номера. Хотілося б мати більше простору для сприйняття окремих інтонаційних зворотів і самого діалогу між виконавцями. Проте музика розгортається настільки природно, що номер буквально пролітає на одному диханні. Втім, можливо, саме це і було задумом композитора щодо цієї частини.

«O Salutaris hostia» [52, с. 185 - 192] сприймається зовсім інакше. Текст має такий зміст:

O salutaris hostia,

quae caeli pandis ostium.

Bella premunt hostilia,

da robur, fer auxilium.

Amen.

Переклад: О спасительна Жертво,

що відчиняєш небесні ворота,

ворожі сили тиснуть на нас;

дай нам силу, прийди на допомогу.
Амінь.

На тлі попереднього сольного номеру «Crucifixus» – тут сопрано отримує більше можливостей для розкриття краси вокальної партії, її мелодичної виразності та співочих можливостей голосу. Вокальна лінія ніби дає виконавиці простір для повноцінного розгортання музичної фрази. На мій погляд, цей номер цілком органічно вписується в загальну побудову твору, попри те, що деякі виконавці не включають його до концертної програми. Його наявність дає змогу почути інший бік вокального письма Россіні та доповнює загальну картину його духовної творчості.

Завершальний частина «Agnus Dei» [52, с. 193 - 212] є сольним номером мецо-сопрано, текст якої звернений до *Агнця Божого*:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Переклад: Агнче Божий, що береш на Себе гріхи світу,
помилуй нас.
Агнче Божий, що береш на Себе гріхи світу,
помилуй нас.
Агнче Божий, що береш на Себе гріхи світу,
даруй нам мир.

Від самого початку музика налаштовує на внутрішню зосередженість. Інструментальна партія підтримує відчуття хвилювання, тоді як вокальна лінія передає глибокий трагізм і драматизм. На тлі сольної партії хор звучить значно стриманіше, зберігаючи витонченість і водночас доповнюючи загальну

емоційну картину. Таке співвідношення голосів створює відчуття, що особисте переживання солістки розгортається на тлі більш загального, колективного звернення.

Особливої уваги заслуговує те, що своєрідною кульмінаційною точкою всієї меси стає сольний номер «Agnus Dei», доручений контральто. Зважаючи на відому прихильність Джоаккіно Россіні до насичених низьких жіночих голосів у його оперній творчості, можна припустити, що й такий вибір для завершення духовного твору був невипадковим.

Особисті спостереження щодо музичного змісту та характеру окремих номерів ґрунтуються на прослуховуванні камерної редакції «Petite Messe Solennelle» під керівництвом Клаудіо Шимоне. Саме ця редакція стала основою для проведеного аналізу, оскільки вона відповідає первісному задуму композитора щодо виконавського складу твору. (Посилання на відео зазначено в підпункті 1.2. с. 21)

Водночас камерний склад не робить твір менш масштабним або виразним. Навпаки, навіть за відсутності оркестру меса справляє враження цілісного музичного полотна. Н. Флемінг також звертає увагу на значний масштаб твору та його розгорнутий вокально-інструментальний цикл [39]. У цьому сенсі камерність виконавського складу не суперечить урочистості й насиченості музичного змісту.

Під час прослуховування привертає увагу й певна спорідненість драматургії меси з оперною творчістю Джоаккіно Россіні, про що вже йшлося в попередньому розділі. Це виявляється в контрастному зіставленні номерів, виразній індивідуалізації сольних партій, їхньому чергуванні з хоровими епізодами, а також у характері музичного розвитку.

У цьому контексті доречно згадати й дослідження О. Макаренко [18], присвячене інноваційному трактуванню жанрів меси та реквієму в сучасній українській музиці. Хоча автор розглядає інший історичний період, її спостереження дають змогу звернути увагу на те, що жанр меси не є незмінною

музичною формою: кожен композитор може по-своєму співвідносити усталений сакральний текст із доступними йому засобами музичної виразності.

Цікаво простежити шлях Россіні від комічної опери, з якою насамперед пов'язане його ім'я, до створення такого значущого духовного твору. Загальне враження від «Petite Messe Solennelle» з огляду на пізній період творчості Джоаккіно Россіні, дає підстави припустити, що композитор і сам відчував, що ця праця стане своєрідним підсумком його творчого шляху.

Отже, розгляд жанрових і стильових особливостей «Petite Messe Solennelle» дає змогу перейти до безпосереднього вивчення вокального письма композитора. Особливий інтерес у цьому плані становить сопранова партія, у якій можна простежити, як принципи bel canto втілюються в умовах духовного твору та взаємодіють із його загальним художнім задумом.

2.2. Втілення принципів bel canto у сопрановій партії «Petite Messe Solennelle»

Для детальнішого аналізу було обрано чотири епізоди: квартер «Gloria – Et in terra pax», дует сопрано й альта «Qui tollis peccata mundi», та два сольні номери «Crucifixus» і «O salutaris hostia». Вони відрізняються за характером вокального викладу й виконавським складом, що дає змогу простежити різні способи використання можливостей сопранового голосу. Аналіз вокальних номерів ґрунтується на поєднанні теоретичного опрацювання партитури та особистого виконавського досвіду, який спирається на участі у підготовці та виконанні «Petite Messe Solennelle» у Харківській обласній філармонії під керівництвом Андрія Сиротенка. Відеозаписи окремих номерів, що дають змогу ознайомитися з виконанням твору, доступні за наведеними в тексті посиланнями.

«Gloria – Et in terra pax»[6] [52, с. 25 - 31]. У цій частині меси поєднуються два відмінні за характером типи вокального викладу. Початковий епізод має урочисте звучання, тоді як подальший розвиток пов'язаний із послідовним вступом солістів і поступовим розгортанням поліфонічної фактури. Основною

тональністю є F-dur. Початковий розділ написаний у темпі Allegro maestoso (♩ = 120), розмірі 4/4 та має акордово-гармонічну фактуру. У вступі гармоніум утримує тривалі акорди, а фортепіано виконує рухливі фігурації шістнадцятими.

Першими вступають сопрано зі словами *Gloria in excelsis Deo*, після чого до них приєднуються інші вокальні партії. Початкове проголошення тексту позначене fortissimo. У цьому фрагменті сопранова партія є частиною спільного гармонічного звучання, тому її мелодична виразність значною мірою залежить від точності ритму, узгодженості голосів і чіткого проголошення тексту. Високе положення окремих фраз потребує збереження рівності звучання та опори голосу, водночас динаміка має відповідати авторським позначенням.

Подальший розвиток відбувається зі зміною темпу на Andantino mosso (♩ = 58) та розміру на 2/4. Після шеститактової інструментальної інтерлюдії вступає бас зі словами *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. Перед його вступом у фортепіанній партії зазначено pianissimo possibile. Порівняно з початковим урочистим епізодом, музичне висловлювання стає стриманішим, що відповідає змісту тексту – проголошенню миру на землі та доброї волі людям

Після вступу баса до музичного розвитку поступово долучаються інші солісти. Зі словами *Laudamus te* вступає сопрано, а згодом цей текст підхоплюють інші солісти. Послідовність вокальних вступів змінює характер фактури: замість початкового акордово-гармонічного викладу формується поліфонічний рух, у якому кожна партія має власну мелодичну лінію. Водночас інструментальний супровід стає активнішим і бере участь у загальному розгортанні музичного матеріалу.

У цьому епізоді сопранова партія потребує збереження ритмічної самостійності в поєднанні з уважним слуханням інших голосів. Важливого значення набуває точність вступу, адже кожна наступна партія долучається до вже розпочатого музичного руху. Чіткість вимови тексту та узгодженість

[6]https://youtu.be/Aos8brAV-c0 - Gloria: Gloria

приголосних допомагають зберегти цілісність ансамблевого звучання. При цьому мелодична лінія сопрано має залишатися виразною, не порушуючи загальної рівноваги між голосами.

Окрему роль у розвитку епізоду відіграє динамічний план. Після початкового fortissimo звучання стає тихішим: у наступних фрагментах переважає piano, перед вступом тенора в партії гармоніума з'являється pianissimo, а завершення зі словами *Glorificamus te* позначене sotto voce. Отже, динамічний розвиток спрямований не до постійного нарощування звучності, а до поступового переходу від урочистого проголошення до стриманішого характеру завершення.

Таким чином, у «Gloria – Et in terra pax» зіставляються акордово-гармонічний і поліфонічний типи викладу, а зміна темпу, розміру, динаміки та послідовності вокальних вступів визначає характер розвитку номера. У сопрановій партії це виявляється насамперед у поєднанні виразного проголошення тексту з ритмічною точністю та ансамблевою узгодженістю. Принципи *bel canto* тут розкриваються через рівність і гнучкість звуковедення, чіткість мелодичної лінії та вміння співвідносити власну партію із загальним звучанням ансамблю.

«Gloria – Qui tollis peccata mundi»[7] [52, с. 42 - 61]. Якщо в попередньому епізоді «Gloria – Et in terra pax» музичний розвиток відбувався через послідовний вступ чотирьох солістів, то в Qui tollis peccata mundi основою вокальної фактури стає взаємодія сопрано й альта. Тональність епізоду – f-moll, темп Andantino mosso (♩ = 76), розмір 4/4. На відміну від урочистого характеру початку Gloria, тут музика набуває більш стриманого й зосередженого звучання, що відповідає змісту тексту *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* («Ти, що береш на себе гріхи світу, помилуй нас»). Інструментальний вступ позначений pianissimo possibile. Від восьмого такту фортепіано виконує безперервний рух шістнадцятими тривалостями, тоді як гармоніум утримує довгі звуки. Таке

[7]https://youtu.be/sut8ZyC0UuY - Gloria: Qui tollis

співвідношення створює поєднання рухливого ритмічного рисунка з тривалою гармонічною опорою. У одинадцятому такті вступають сопрано й альт зі словами *Qui tollis peccata mundi*. Надалі їхні партії розвиваються у взаємодії, поєднуючи подібні мелодичні мотиви з відмінностями в ритмічному та інтервальному русі.

У зверненні *miserere nobis* формується характерна ритмічна модель: чверть із крапкою, восьма, повторення цієї послідовності, а далі – чверть, залігована з восьмою з крапкою, шістнадцята й восьма. Чергування довших і коротших тривалостей надає фразі виразного ритмічного контуру. Ця модель надалі повторюється в інших епізодах номера, завдяки чому окремі частини музичного розвитку об’єднуються спільним інтонаційно-ритмічним матеріалом. У дев’ятнадцятому такті на словах *Qui tollis peccata* змінюється характер мелодичного руху. Сопранова партія містить висхідний стрибок на сексту, тоді як в альта аналогічний мотив починається стрибком на кварту. Отже, мелодичні жести обох голосів мають спільну спрямованість, проте відрізняються за інтервальним обсягом. Така побудова підкреслює самостійність кожної партії, не порушуючи їхньої тематичної спорідненості.

У двадцять четвертому такті на словах *peccata mundi* з’являється позначка crescendo. Динамічне наростання супроводжується зміною співвідношення між вокальними партіями: в альта поєднуються коротка шістнадцята й довгі тривалості, тоді як сопрано утримує протяжні звуки. У двадцять шостому такті ритмічний рух голосів зближується, завдяки чому посилюється відчуття їхньої спільної спрямованості. Отже, динамічний розвиток цього фрагмента пов’язаний не лише зі зміною гучності, а й із поступовою зміною фактурного співвідношення між партіями.

Подальший вихід на forte відбувається почергово: спочатку сопрано на словах *miserere nobis*, потім альт. Цей прийом повторюється двічі, після чого динаміка знижується до pianissimo. Таким чином, виразність епізоду формується завдяки чергуванню голосів, кожен із яких почергово виходить на

перший план. У цьому фрагменті особливо помітною стає роль діалогу між двома партіями.

У тридцять другому такті на повторенні *miserere nobis* знову з'являються висхідні стрибки: у сопрано – на сексту, в альта – на квінту. Водночас ритмічна організація партій залишається різною: сопрано виконує чотири половинні тривалості, тоді як альт веде рухливішу лінію з повторюваними короткими фігурами. У тридцять четвертому такті голоси переходять до спільного руху чвертями на тлі pianissimo possibile. У тридцять п'ятому–тридцять сьомому тактах змінюється динаміка фортепіанного супроводу: послідовно з'являються mezzo-forte, fortissimo та pianissimo. Водночас замість безперервного руху шістнадцятими звучать група з восьми шістнадцятих і чотири восьмі зі staccato. Ці зміни готують перехід до наступного вокального епізоду.

Із тридцять восьмого такту, за темпу ♩ = 86, починається новий епізод на слова *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram*. У партіях сопрано й альта з'являються висхідні стрибки від кварти до сексти та низхідні квінтові й секстові ходи. На початку й наприкінці фрази передбачено мелодичні прикраси, які доповнюють основну лінію та надають їй більшої рухливості. Поєднання висхідних і низхідних інтервалів урізноманітнює мелодичний рух, водночас зберігаючи його зв'язок із попереднім матеріалом.

«Credo – Crucifixus»[8] [52, с. 124 - 128]. У номері «Crucifixus» Россіні звертається до тексту про розп'яття Христа: *Crucifixus etiam pro nobis; sub Pontio Pilato passus et sepultus est* (Розп'ятий також заради нас; за Понтія Пилата страждав і був похований). Музичний характер епізоду визначають тональність *As-dur*, темп *Andantino sostenuto* (♩ = 80) і надзвичайно тиха динаміка вступу фортепіанного супроводу (*pppp*). На відміну від ансамблевого розвитку попередніх номерів, тут увага зосереджується на сольній партії сопрано та її взаємодії з інструментальним супроводом. Діапазон сягає від c^1 до g^2. Вступ фортепіано має пульсуючий характер: короткі басові звуки

[8] https://youtu.be/GTeTwliklaQ - Credo: Crucifixus

чергуються з паузами, а акорди у верхньому регістрі також звучать уривчасто. Натомість гармоніум утримує тривалі співзвуччя. Таким чином, інструментальні партії мають різну ритмічну організацію: переривчастий рух фортепіано поєднується з тривалою гармонічною опорою гармоніума. Такий супровід створює основу для розгортання вокальної лінії, яка вирізняється більшою протяжністю та плавністю мелодичного руху.

Сопранова партія має переважно кантиленний характер, із протяжними звуками й плавними переходами між ними. Водночас її побудова не обмежується безперервним мелодичним рухом. Як видно з нотних прикладів, у вокальній лінії переважає певний ритмічний малюнок, до якого мелодія повертається після відхилень. Повторення цієї моделі створює відчуття внутрішньої єдності партії, а зміни ритмічного рисунка стають засобом розвитку музичної думки.

Помітніший розвиток вокальної лінії відбувається на словах *passus et sepultus est*. Саме тут мелодичний рух виразніше відхиляється від переважно повторюваної ритмічної моделі. Цей фрагмент припадає на текст про страждання та поховання Христа, тому зміна характеру мелодичного руху набуває особливого смислового значення. Надалі вокальна лінія знову повертається до характерної пульсації, яка зберігається й у завершенні номера.

Отже, розвиток «Crucifixus» формується завдяки співвідношенню повторюваного ритмічного малюнка та мелодичних відхилень від нього. Повернення до знайомої моделі об’єднує окремі фрази, тоді як зміна мелодичного руху на словах passus et sepultus est виділяє важливий смисловий момент літургійного тексту. Важливу роль у цьому відіграє і співвідношення вокальної партії з інструментальним супроводом: протяжна сопранова лінія розгортається на тлі переривчастого руху фортепіано та тривалих співзвуч гармоніума.

«O salutaris hostia» [52, с. 185 - 192]. Окреме місце у творі, мелодична лінія якого відзначається поєднанням кантиленного викладу, широких інтервальних ходів та виразних динамічних контрастів». Основною

тональністю є G-dur, розмір – 3/4, темп – Andantino sostenuto (♩ = 88). Діапазон сопранової партії охоплює звуки від d^1 до g^2.

Початковий розділ відкривається фортепіанним вступом із динамічним позначенням pianissimo. Сопрано вступає з двадцять першого такту на слова «O salutaris» у супроводі, позначеному piano. На слові *hostia* відбувається короткочасне динамічне наростання до forte, після чого на словах *Quae caeli pandis ostium* повертається початкова динаміка. У цій фразі акценти підкреслюють окремі склади тексту, а мелодичний рух ґрунтується на поєднанні пунктирної восьмої, шістнадцятої та чвертних тривалостей. Подібне побудування повторюється до тридцять шостого такту.

З тридцять восьмого такту мелодична лінія набуває більшої рухливості. На словах *Quae caeli* використовується рух звуками тонічного тризвуку, після чого на слові *pandis* відбувається низхідний стрибок на сексту. Подальше розгортання фрази пов’язане з рухом звуками малого мажорного септакорду та секундовими ходами, що супроводжуються динамічним наростанням до forte. У цьому фрагменті фортепіанна партія дублює вокальну мелодію, безпосередньо підтримуючи її інтонаційний розвиток.

З сорок третього такту позначення Animando un pochino та поступове посилення динаміки від mezzo-forte до fortissimo готують перехід до нового за характером епізоду. У сорок сьомому такті сопрано вступає на forte зі словами *Bella premunt hostilia*. Мелодична лінія вирізняється акцентуванням окремих складів тексту та розспівуванням слова *hostilia*. Відносно протяжні тривалості поєднуються з короткими ритмічними фігурами, що надає фразі виразного та енергійного характеру. Подібний фрагмент повторюється на іншій звуковисотній позиції. Натомість наступне звернення *Da robur, fer auxilium* характеризується різким зниженням динаміки до pianissimo possibile, що створює контраст із попереднім урочистим епізодом.

Надалі композитор чергує вже представлені музичні побудови. У сімдесят сьомому – дев’яносто другому тактах повертається матеріал початкового розділу на слова *O salutaris hostia, Quae caeli pandis ostium*. У

наступному епізоді на слова *Bella premunt hostilia* знову з’являються акцентовані ритмічні фігури та мелодичні ходи, побудовані на поєднанні коротких тривалостей із розспівами.

У наступних розділах повторюється матеріал на слова *Da robur, fer auxilium*, у якому переважають розспіви чвертями та восьмими, а мелодичний рух поєднує висхідні й низхідні інтервальні ходи від секунди до сексти. Натомість у фрагменті *Bella premunt hostilia* з’являється послідовний рух півтонами й цілими тонами, що супроводжується динамікою forte та активнішою підтримкою фортепіано. Таким чином, повторення текстових і мелодичних побудов не є механічним: вони супроводжуються змінами висотного положення, динаміки та характеру музичного висловлювання.

Завершення твору готується поступовим послабленням звучності фортепіанної партії – від pp до pppp. На цьому тлі в сто п’ятдесят восьмому такті вступає сопрано зі словом *Amen*. Для цього фрагмента Россіні передбачає два варіанти мелодичного руху: висхідний на кварту або низхідний на терцію. Подальше проведення слова *Amen* завершує вокальну партію, тоді як фортепіано продовжує звучання та закінчує твір заключним акордом fortissimo.

Фортепіанна партія характеризується поєднанням гармонічного та поліфонічного типів фактури, які послідовно змінюють один одного. В окремих епізодах супровід повністю дублює вокальну мелодію, в інших – забезпечує її гармонічну підтримку та підсилює динамічний розвиток. Така взаємодія партій сприяє цілісності музичного викладу та виразності сопранової лінії.

Отже, у «O salutaris hostia» принципи bel canto виявляються через кантиленність, гнучкість мелодичного руху, використання розспівів, інтервальних ходів і динамічних контрастів. Водночас характер вокального висловлювання змінюється відповідно до змісту тексту: від стриманого початкового звернення до урочистого та напруженого звучання *Bella premunt hostilia* і знову до прохального характеру *Da robur, fer auxilium*. Завершальне *Amen* надає твору відчуття смислової та музичної завершеності.

Порівняння чотирьох розглянутих епізодів показує, що Россіні використовує різні способи викладу сопранової партії відповідно до характеру музичного матеріалу та змісту літургійного тексту. У «Gloria – Et in terra pax» вона поєднує виразні тематичні вступи з участю в ансамблевому та поліфонічному розвитку. У «Qui tollis peccata mundi» сопранова лінія розгортається у взаємодії з партією альта, поєднуючи спільні мотиви, почергове проведення фраз і рухливі мелодичні фігурації. У «Crucifixus» переважає сольний кантиленний виклад, у якому важливу роль відіграють повторення ритмічної моделі та її зміни відповідно до змісту тексту. Натомість «O salutaris hostia» представляє інший тип сольного висловлювання, у якому мелодична виразність сопрано безпосередньо пов’язана з розвитком духовного тексту та зміною його емоційного змісту.

Таким чином, у розглянутих номерах принципи bel canto виявляються як сукупність взаємопов’язаних особливостей мелодичного викладу, що по-різному реалізуються залежно від характеру та змісту сакрального тексту кожного епізоду. До них належать кантиленність, технічна рухливість голосу, регістрова рівність. Особливого значення набувать прийоми appoggio та messa di voce, які забезпечують плавність вокальної лінії, контроль над звучанням і можливість відтворення тонких динамічних відтінків.

2.3. Вокально-технічні та художньо-інтерпретаційні засади виконання сопранової партії

Робота над партією сопрано в «Petite Messe Solennelle» передбачає поєднання самостійного опрацювання нотного матеріалу, вирішення вокально-технічних завдань та пошуку відповідного художнього трактування. У процесі підготовки особливого значення набуває не лише засвоєння власної партії, а й розуміння її місця в загальній музичній тканині твору.

Початковим етапом роботи стало самостійне вивчення вокальної партії за партитурою. Основну увагу було зосереджено на особливостях мелодичної лінії, інтервальному складі, динамічних позначеннях, а також співвідношенні партії

сопрано з іншими голосами в ансамблевих номерах. Важливим допоміжним засобом стало прослуховування різних виконавських версій твору. Це дало можливість ознайомитися з різними інтерпретаційними підходами, порівняти їх та критично оцінити власне виконання. Особливу увагу було приділено записам за участю провідних оперних і камерних виконавців, чий досвід став своєрідним орієнтиром у пошуку якісного вокального звучання та стилістично переконливого виконання.

Вокально-технічна робота над партією передусім потребує володіння основними принципами bel canto, розглянутими в підрозділі 1.3. Кантилена, інтонаційна точність, регістрова рівність, гнучкість голосу та динамічний контроль залишаються визначальними умовами виконання партії сопрано.

Зокрема, певної уваги потребують епізоди зі значними інтервальними стрибками та змінами гармонічного забарвлення. Це можна простежити в сольних фрагментах дуету, де партії сопрано та мецо-сопрано почергово виходять на перший план. Точність інтонування тут залежить не лише від попереднього засвоєння мелодичної лінії, а й від уміння зберігати слуховий контроль під час переходів між звуками різної висоти. Не менш важливою є регістрова рівність, яка дає змогу уникнути помітних змін тембрового забарвлення та зберегти цілісність музичної фрази.

Окремим завданням постає технічна рухливість голосу. У партії зустрічаються групето, тріольні розспіви та пасажі з рухом восьмими тривалостями. Їх виконання потребує чіткості артикуляції, ритмічної точності та свободи голосового апарату. Важливо, щоб технічна рухливість не порушувала загальної плавності звучання і не перетворювала окремі елементи мелодії на механічне відтворення нотного тексту.

Особливу складність становить виконання ансамблевих номерів, зокрема квартету, де зі вступом поліфонічної фактури вокальних партій виникає необхідність одночасно утримувати власну мелодичну лінію та орієнтуватися в звучанні інших голосів. Практична робота над цим епізодом передбачала багаторазове прослуховування записів із паралельним виконанням власної

партії. Такий спосіб опрацювання допоміг поступово закріпити мелодичний матеріал, навчитися впевнено розпізнавати власну партію серед інших та зберігати її інтонаційну самостійність.

Важливим напрямом підготовки стала робота з латинським текстом. Правильність вимови, чіткість артикуляції та розуміння особливостей вокального відтворення тексту мовою оригіналу безпосередньо впливають на якість виконання. У цьому контексті варто згадати дослідження Т. Мадишевої [16], присвячене взаємозв'язку співу та мовлення, а також працю В. Антонюк [1], у якій окремо розглядаються питання роботи з латинським текстом. Ці аспекти мають практичне значення для виконавця, оскільки вимагають поєднання правильної вимови з особливостями вокального звуковедення.

Наступним етапом стала спільна репетиційна робота солістів. Спочатку увага зосереджувалася на засвоєнні власних партій, після чого відбувалося їх узгодження в ансамблі та налагодження взаємодії з інструментальним супроводом. Лише після певного опрацювання цих складових розпочалася робота за участю хору. Така послідовність дала змогу поступово звикнути до звучання інших виконавців, навчитися чути загальну музичну тканину та знаходити необхідний баланс між окремими партіями.

Важливе значення мала також зміна репетиційного простору. Якщо під час перших занять у класі основна увага приділялася слуховому контролю та ансамблевій узгодженості, то репетиції безпосередньо в органному залі Харківської філармонії висували додаткові вимоги. Акустичні особливості приміщення впливали на сприйняття звучання, тому доводилося враховувати розташування виконавців на сцені, характер поширення звуку та співвідношення між солістами, хором, органом і фортепіано. Відповідно, виникала необхідність коригувати динамічний баланс і спосіб подачі звука залежно від конкретних умов виконання.

Що стосується художньо-інтерпретаційної сторони, то важливим є вміння відчувати логіку музичного розвитку, характер кожного номера та його місце в загальній драматургії меси. Виконавцеві необхідно розуміти напрямок розвитку

фрази, знаходити її смислові й динамічні вершини, відчувати взаємозв'язок окремих епізодів. Особливої уваги потребує робота над акцентами в мелодичній лінії, оскільки вони допомагають виявити внутрішню логіку музичного висловлювання.

Не менш важливою є взаємодія соліста з диригентом. Вона передбачає не лише точне виконання його жестів, а й постійну візуальну та слухову увагу, здатність реагувати на зміну темпу, динаміки й характеру звучання. Розуміння диригентського задуму та вміння вчасно відгукуватися на його сигнали є необхідною умовою цілісного ансамблевого виконання.

На мою думку, під час інтерпретації «Petite Messe Solennelle» важливо враховувати не лише індивідуальні особливості вокального стилю Джоаккіно Россіні, а й духовне призначення самого твору. Знання історичного контексту, особливостей творчості композитора та змісту латинського тексту допомагає краще зрозуміти його художній задум. Виконавська свобода не повинна перетворюватися на довільне трактування музичного матеріалу, відірване від його жанрової та смислової основи. Навіть за наявності яскравих вокальних можливостей партії важливо зберігати відчуття міри, не підмінювати духовний зміст твору надмірною зовнішньою ефектністю. Саме тому під час роботи необхідно уважно ставитися до авторських динамічних позначень, штрихів, акцентів та співвідносити їх із характером музики й тексту.

Отже, підготовка партії сопрано в «Petite Messe Solennelle» є багатоскладовим процесом, у якому вокально-технічна майстерність нерозривно пов'язана з ансамблевою взаємодією та художнім осмисленням твору. Володіння принципами bel canto створює необхідну виконавську основу, проте їх реалізація має підпорядковуватися змісту музики, особливостям жанру та авторському задуму Джоаккіно Россіні.

Висновки до розділу 2

У другому розділі було розглянуто «Petite Messe Solennelle» Джоаккіно Россіні в контексті його духовної творчості, проаналізовано особливості

вокальної партії сопрано та визначено основні виконавські завдання, пов’язані з її підготовкою.

У процесі розгляду жанрових і стильових особливостей твору було встановлено його зв’язок із традиційною структурою католицької меси, яка стала основою композиційної побудови твору Россіні. Звернення до повного латинського тексту та його перекладу дало змогу глибше зрозуміти зміст кожної частини, простежити взаємозв’язок між словесним і музичним наповненням та осмислити загальну драматургію твору. Аналіз окремих номерів також засвідчив різноманітність їхнього характеру — від зосередженого й молитовного до урочистого та піднесеного. Важливе місце в цьому розгляді посіло власне виконавське сприйняття музики, що дало можливість розкрити особливості її емоційного впливу та сформувати особисте бачення художнього змісту меси.

Аналіз вокальної партії сопрано охопив чотири показові епізоди, серед яких терцет, дует і два сольні номери. Їх розгляд дав змогу простежити особливості мелодичного розвитку, інтонаційної будови, ритмічної організації, динаміки та взаємодії вокальних голосів. Виявлено, що партія сопрано поєднує різні форми вокального висловлювання: від розгорнутої кантилени до рухливих мелодичних побудов, що потребують технічної гнучкості та точності виконання. Особливу увагу було приділено проявам принципів bel canto, які простежуються в мелодичній лінії, характері звуковедення та використанні вокальних можливостей голосу. Залучення відеозаписів виконавських інтерпретацій дало змогу зіставити теоретичні спостереження з практикою виконання та розглянути різні підходи до прочитання партії.

Розгляд вокально-технічних та художньо-інтерпретаційних засад виконання партії сопрано ґрунтувався на власному досвіді її підготовки. Було визначено основні етапи роботи: самостійне вивчення нотного матеріалу, прослуховування та порівняння виконавських версій, опрацювання технічно складних фрагментів, робота над латинським текстом, а також поступове налагодження ансамблевої взаємодії із солістами, хором та інструментальним

супроводом. Практична робота засвідчила важливість слухового контролю, інтонаційної точності, регістрової рівності, технічної рухливості голосу та вміння зберігати власну партію в умовах складної ансамблевої фактури. Окремого значення набуло врахування акустичних особливостей концертного простору, які впливають на характер звукової подачі та динамічне співвідношення між виконавцями.

Таким чином, проведена робота дала змогу розглянути партію сопрано в «Petite Messe Solennelle» не лише як окрему вокальну лінію, а як невід'ємну складову загального художнього задуму твору. Її виконання потребує поєднання технічної майстерності, розуміння стилістичних особливостей музики Россіні, уважного ставлення до змісту латинського тексту та здатності до ансамблевої взаємодії. Водночас переконливість інтерпретації значною мірою залежить від усвідомлення духовного характеру меси та дотримання міри у використанні виражальних можливостей голосу.

ВИСНОВКИ

У результаті комплексного дослідження вокально-виконавських принципів bel canto у духовній творчості Джоаккіно Россіні визначено історико-стильові передумови їх формування, особливості художнього функціонування в сакральних жанрах та специфіку втілення у сопрановій партії «Petite Messe Solennelle». Поєднання історико-стильового, жанрово-стильового, музично-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного підходів дало змогу встановити взаємозв'язок між індивідуальними закономірностями композиторського письма, музичною семантикою літургійного тексту й вокально-технічними засобами його художньої реалізації. Відповідно до поставленої мети та завдань сформульовано такі висновки.

1. З'ясовано історико-стильове значення творчості Джоаккіно Россіні в еволюції італійського та європейського вокального мистецтва першої половини XIX століття. Встановлено, що композиторська діяльність митця стала важливим чинником розвитку традицій bel canto, зумовивши поглиблення взаємозв'язку між технічною організацією вокальної партії та її музично-драматургічними функціями. Спираючись на досягнення італійської вокальної школи XVIII століття, Россіні розвинув принципи кантиленний характер вокальної мелодики, широко використовуючи орнаментику та колоратурні пасажі. Особливістю його композиторського мислення стало поєднання структурної впорядкованості музичної форми з інтенсивним інтонаційним розвитком, ритмічною активністю та драматургічно вмотивованим використанням вокальної віртуозності. Визначено, що мелодична організація вокальних партій у творах Россіні ґрунтується на взаємодії технічних і художніх компонентів, завдяки чому співацький голос набуває самостійного драматургічного значення. Такий підхід сприяв розширенню виконавських можливостей академічного співу, утвердженню нових вимог до вокальної майстерності та формуванню стильових передумов подальшого розвитку європейського вокального мистецтва.

2. Виявлено жанрово-стильову специфіку духовної спадщини Дж. Россіні, що визначається взаємодією традицій сакрального музичного письма з характерними особливостями італійського вокального стилю та індивідуальними композиційними принципами митця. Встановлено, що еволюція духовної творчості композитора від ранніх церковних композицій до «Messa di Gloria», «Stabat Mater» і «Petite Messe Solennelle» супроводжувалася ускладненням музично-драматургічної організації, поглибленням інтонаційної виразності та диференціацією засобів вокально-хорового письма. Важливими ознаками цього процесу стали розширення функцій сольних і ансамблевих епізодів, поєднання гомофонно-гармонічного та поліфонічного викладу, урізноманітнення мелодико-ритмічних структур і посилення змістових зв'язків між музичною інтонацією та сакральним словом. З'ясовано, що використання композитором прийомів, сформованих в оперній практиці, не порушує жанрової самобутності духовних творів, а забезпечує індивідуалізацію їх художньо-образного змісту. Специфіка духовного стилю Россіні полягає в переосмисленні вокально-театральних засобів відповідно до літургійної та релігійно-поетичної семантики, унаслідок чого мелодична експресія, фактурна контрастність і драматургічна виразність набувають нового функціонального призначення. Найбільш своєрідного втілення зазначені тенденції досягають у «Petite Messe Solennelle», де синтез історичних традицій церковної музики та авторського вокального письма визначає цілісність художньої концепції.

3. Систематизовано провідні вокально-естетичні й технічні принципи bel canto та встановлено особливості їх реалізації у вокальному письмі Дж. Россіні. Визначено, що основу цієї традиції становить взаємопов'язана система дихально-фонаційної координації, кантиленного звуковедення, регістрової вирівняності, тембрової пластичності, інтонаційної точності, артикуляційної чіткості, динамічної гнучкості та технічної рухливості голосу. У композиторській практиці Джоаккіно Россіні зазначені принципи набувають конкретного музично-стильового вираження через розвинені мелодичні лінії, варіантність ритмо-інтонаційних формул, орнаментальну насиченість

вокальних побудов, диференційоване фразування та взаємодію кантиленних і колоратурних елементів. Встановлено, що художня функція bel canto визначається не лише технічною складністю вокального матеріалу, а передусім характером його інтонаційного розвитку та змістовою спрямованістю музичного висловлювання. У духовній творчості композитора ці закономірності реалізуються відповідно до специфіки сакрального жанру: вокальна рухливість, кантилена, динамічне нюансування й артикуляційна виразність стають засобами відтворення молитовної зосередженості, скорботи, духовного піднесення та урочистого прославлення. Отже, bel canto у творчості Джоаккіно Россіні функціонує як цілісна вокально-художня система, технічні складові якої набувають різного інтонаційно-семантичного значення залежно від жанрових і драматургічних умов їх застосування.

4. Розкрито жанрову природу, композиційно-драматургічну організацію та музично-стильові особливості «Petite Messe Solennelle» як одного з найвизначніших духовних творів пізнього періоду творчості Дж. Россіні. Встановлено, що художня своєрідність меси зумовлена індивідуальним переосмисленням традиційної літургійної структури, у межах якої канонічні тексти ординарію поєднуються з розвиненою системою сольних, ансамблевих і хорових форм, а також додатковим мотетом «O salutaris hostia». Композиційна цілісність твору забезпечується взаємодією контрастних за темпом, фактурою, інтонаційною організацією та образним змістом розділів, об’єднаних спільною духовно-смисловою спрямованістю. Виявлено, що важливими засобами музичної драматургії виступають мелодико-тематичний розвиток, чергування гомофонно-гармонічного й поліфонічного письма, фактурна диференціація та динамічне зіставлення вокально-хорових епізодів. Особливе значення має камерний склад первісної редакції – чотири сольні голоси, хор, два фортепіано та фісгармоніум, – який визначає специфіку темброво-фактурних співвідношень і характер вокально-інструментальної взаємодії. З’ясовано, що інструментальна партія виконує не лише гармонічну та метроритмічну функції, а й бере участь у формуванні інтонаційного розвитку, драматургічних

контрастів та образно-емоційного змісту композиції. У результаті «Petite Messe Solennelle» постає як індивідуалізована жанрова модель духовної музики XIX століття, у якій традиції церковного письма, естетика bel canto та своєрідність пізнього композиторського стилю Россіні утворюють художньо цілісну систему.

5. Здійснено комплексний музично-виконавський аналіз сопранової партії «Petite Messe Solennelle» на матеріалі «Gloria – Et in terra pax», «Qui tollis peccata mundi», «Crucifixus» та «O salutaris hostia», що дало змогу визначити особливості її мелодико-інтонаційної організації, фактурного викладу, артикуляційно-штрихових засобів і художньо-образної драматургії. Встановлено, що в хоровому розділі «Et in terra pax» сопранова партія функціонує як складова багатоголосної фактури, у якій інтонаційна виразність залежить від узгодженості голосоведення, ритмічної організації, артикуляційної єдності та динамічного балансу між хоровими групами. У дуеті «Qui tollis peccata mundi» провідного значення набуває ансамблева взаємодія сопрано й альта, заснована на інтонаційному діалозі, почерговому проведенні мелодичного матеріалу, узгодженні фразування та темброво-динамічному співвідношенні голосів. Вокальне письмо цього номера поєднує кантиленну виразність із рухливими інтонаційними побудовами, що зумовлює необхідність органічного поєднання мелодичної пластичності й ансамблевої точності. Сольний номер «Crucifixus» характеризується зосередженістю музичного висловлювання, у якому кантиленність, інтонаційна напруженість, артикуляційна виразність і стримане динамічне нюансування підпорядковуються відтворенню скорботної семантики літургійного тексту. У мотеті «O salutaris hostia» своєрідність сопранової партії виявляється в поєднанні широкого мелодичного дихання, інтервальної виразності, розспівних побудов і динамічної диференціації, що формують характер духовно піднесеного вокального висловлювання. Порівняльний аналіз зазначених епізодів засвідчив варіативність композиторського трактування принципів bel canto, зумовлену відмінностями їх композиційних функцій, музичної фактури, інтонаційного розвитку та сакральної семантики. Виявлено, що художня

своєрідність сопранової партії визначається взаємодією вокальної кантилени, мелодичної рухливості, темброво-динамічної виразності й драматургічно обґрунтованої зміни характеру музичного висловлювання.

6. Обґрунтовано вокально-технічні та художньо-інтерпретаційні засади виконання сопранової партії «Petite Messe Solennelle» з урахуванням стильових закономірностей композиторського письма, семантики сакрального тексту та особливостей ансамблевої взаємодії. Визначено, що технічну основу художньо переконливого виконання становлять стабільність дихально-фонаційної координації, регістрова узгодженість, безперервність кантиленного звуковедення, інтонаційна точність широких інтервальних ходів, артикуляційна чіткість, ритмічна організованість і пластичність динамічного розвитку. Характер застосування зазначених засобів диференціюється відповідно до фактурних і драматургічних особливостей окремих номерів. У хорових епізодах визначальними є інтонаційно-ритмічна узгодженість, збалансованість звучання та єдність вокальної артикуляції; у дуеті «Qui tollis peccata mundi» – темброва співвіднесеність голосів, точність ансамблевих вступів і гнучкість спільного фразування; у сольних номерах «Crucifixus» та «O salutaris hostia» – цілісність мелодичної лінії, виразність словесно-музичної інтонації, контроль динамічної перспективи та художньо вмотивоване агогічне нюансування. Встановлено, що інтерпретація духовної музики Россіні потребує усвідомленого співвіднесення вокально-технічних можливостей із жанрово-стильовою природою твору, авторськими позначеннями та змістом латинського тексту. Особливого значення набуває дотримання художньої міри в застосуванні тембрових, динамічних і виражальних засобів, що унеможливлює надмірну театралізацію сакрального висловлювання, водночас зберігаючи властиву композиторському стилю інтонаційну експресію. Таким чином, виконавська концепція сопранової партії має ґрунтуватися на єдності технічної свободи, стильової достовірності, ансамблевої культури та змістовно обґрунтованої художньої інтерпретації.

Узагальнення результатів дослідження засвідчило, що «Petite Messe Solennelle» Джоаккіно Россіні репрезентує особливу модель взаємодії італійської вокальної традиції та сакральної музичної драматургії, у якій принципи bel canto набувають специфічного художньо-семантичного спрямування. Визначено, що індивідуальність композиторського трактування сопранової партії виявляється в багатоваріантності мелодико-інтонаційних структур, диференціації сольних та ансамблевих функцій, взаємодії кантиленності й вокальної рухливості, а також у змістовій зумовленості артикуляційних, тембрових і динамічних засобів. Художня переконливість виконання залежить від здатності співака інтегрувати технічні закономірності bel canto в цілісну інтерпретаційну концепцію, засновану на розумінні композиційної логіки, стильової специфіки й духовно-образного змісту твору. Отримані результати поглиблюють уявлення про особливості функціонування італійської вокальної традиції у духовній спадщині Россіні та можуть бути використані у виконавській і педагогічній практиці академічного співу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.

2. Бойко А. М. Вокальний стиль belcanto як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки* Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія «Педагогічні науки». 2015. Вип. 139. С. 221–224.

3. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 319 с.

4. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.

5. Гусарчук Т., Лисенко В. Явище концертності в літургійній творчості українських композиторів (XVII–XXI століття). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2025. № 2 (67). С. 73–97. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.339139.

6. Гуй Цзюньцзе. Духовні хорові твори Джоаккіно Россіні та Джузеппе Верді в аспекті порівняння європейських та китайських інтерпретацій. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 4 (45). С. 70–79. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(45).2019.189800.

7. Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2006. Вип. 17. С. 166–175.

8. Зав’ялова О. К. Історія західноєвропейської музики : навчальний посібник. Ч. 1. Суми : СумДПУ, 2003. 72 с.

9. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття : навчальний посібник / І. Л. Іванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.

10. Коваль В. Засади класичного бельканто в операх Джоаккіно Россіні та Вінченцо Белліні: історично-виконавський аспекти : магістерська робота. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023. 76 с.

11. Коваль О. Сопранова партія у “Petite Messe Solennelle” Джоаккіно Россіні: трансформація bel canto в духовному стилі. Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 16–17 квітня 2026 р. Харків. ХДАК, 2026. Ч. 1. С. 243-245

12. Комарніцький Я. Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2025. Вип. 52. С. 100–110. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334066.

13. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : курс лекцій. Київ : ЦУЛ, 2010. 584 с.

14. Кулієва А. Я. «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні в контексті еволюційних шляхів розвитку італійського музичного театру початку XIX століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 2. С. 175–180.

15. Лошманова О. В. Школа bel canto Гертруди Троянової у вимірах виконавської та педагогічної діяльності. Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць. Київ : НАКККіМ, 2017. Вип. 32. С. 372–381. DOI: https://doi.org/10.32461/149837

16. Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навчальний посібник. Харків : Штріх, 2002. 160 с.

17. Макаренко О. Інноваційні жанрові моделі меси в сучасному просторі. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2024. Вип. 27. С. 246–255. DOI: https://doi.org/10.33287/222457.

18. Макаренко О. І. Інноваційне трактування духовних жанрів меси і реквієму в сучасній українській музиці. Музикознавча думка Дніпропетровщини. 2025. Вип. 28, № 1. С. 136–145. DOI: https://doi.org/10.33287/222481.

19. Осадча С. В. Тиша як одкровення у духовному мистецтві XXI століття: інтерпретація молитовного слова у сучасній музиці. Музичне мистецтво і культура. 2025. Вип. 44. С. 179-195. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-13.

20. Россіхіна М. В. Вплив італійської вокальної школи на професійне становлення українських співаків (кінець XVIII — початок XIX століття). Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць. 2021. Вип. 39. С. 219–225.

21. Сабадаш Ю. С. Гуманістичні виміри епохи Рісорджименто: політика. Гілея: науковий вісник. 2011. Вип. 45, № 3. С. 387–392.

22. Сабадаш Ю. С. Мистецтво як засіб формування національної свідомості (на прикладі італійської культури кінця XVIII–XIX ст.). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівне, 2014. Вип. 20, т. 2. С. 19–24.

23. Сабадаш Ю. С. Політика і художня культура як основа пробудження національної свідомості. Актуальні питання культурології : альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету / за ред. В. Г. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2011. Вип. 11. С. 13–17.

24. Стахевич О. Г. Мистецтво bel canto в італійській опері XVII–XVIII століть. Харків : ХДАК, 2000. 305 с.

25. Татарнікова А. А. Хорова творчість Джоаккіно Россіні в контексті духовно-релігійних шукань італійської культури епохи Рісорджименто (на прикладі Stabat Mater). Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць. 2020. Вип. 37. С. 116–123.

26. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. 2012. Вип. 107. С. 208–217.

27. Харченко О. І. Духовний концерт як явище культури: історична ґенеза та культурологічне обґрунтування. Київське музикознавство. 2013. Вип. 4. С. 9–22. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3210

28. Черкашина-Губаренко М. Р. Відомий та невідомий Джоаккіно Россіні. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових праць. Вип. 27 : Й. Гайдн — І. Котляревський: мистецтво оптимізму / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Тимченко, 2009. С. 136–145. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk27.pdf

29. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені: від серйозного до комічного. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2011. № 3 (12). С. 13–18.

30. Чжан Сюе, Осадча С. В. Біблійні сюжети в опері у світлі проблеми музично-семантичної репрезентації сакрального змісту в музично-історичній перспективі. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2025. Вип. 46. С. 141–155.

31. Чжан Сюе. Релігійний та історичний виміри оперної драматургії Россіні і Верді в контексті естетичних засад доби Рісорджименто. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2025. Вип. 45. С. 138–150.

32. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Ч. 1. 2-ге вид., перероб. і допов. Івано-Франківськ, 2014. 391 с. URL: https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/shulyar-o.d.-istoriya-vokalnogo-mystecztva.pdf

33. Budden J. Verdi. 3rd ed. New York : Oxford University Press, 2007. 440 p.

34. Cameron J. M. The Crucifixion in Music: An Analytical Study of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800 : PhD thesis / University of Liverpool. Liverpool, 2001. Vol. 2. 175 p.

35. Celletti R. A History of Bel Canto / translated by F. Fuller. Oxford : Clarendon Press, 1996. 224 p. URL: https://global.oup.com/academic/product/a-history-of-bel-canto-9780198166412

36. Colas Gallet D. Melody and Ornamentation. The Cambridge Companion to Rossini / ed. by E. Senici. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 104–123. DOI: https://doi.org/10.1017/CCOL9780521807364.009.

37. Creasy B. Rossini – Petite Messe Solennelle – Programme Notes / Collegium Musicum of London. URL: https://www.choirs.org.uk/prognotes/Rossini%20Petite%20Messe.htm

38. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music / trans. from German by J. B. Robinson. Berkeley : University of California Press, 1989. 417 p. (California Studies in 19th Century Music ; vol. 5).

39. Fleming N. P. Rossini's Petite Messe Solennelle. The Choral Journal. 1990. Vol. 30, no. 7. P. 15–21.

40. Garcia M. Hints on Singing. London : E. Ascherberg ; New York : E. Schuberth, 1894. 75 p.

41. Girardi M. Un progetto panitaliano per celebrare Rossini. *Messa per Rossini : programma di sala*. Milano : Teatro alla Scala, 2017. P. 5–18. URL: https://hdl.handle.net/10278/3696555

42. Gossett P. Becoming a Citizen: The Chorus in ‘Risorgimento’ Opera. Cambridge Opera Journal. 1990. Vol. 2, no. 1. P. 41–64. URL: https://www.jstor.org/stable/823791

43. Lamperti F. The Art of Singing / revised ed. with translation by J. C. Griffith. New York : G. Schirmer, 1890. 62 p. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d0/IMSLP266476-PMLP99206-Lamperti-Art-Of-Singing-Vanderbilt.pdf

44. Marek D. H. Alto: The Voice of Bel Canto. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, 2016. 258 p.

45. Miller R. Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers. New York : Oxford University Press, 2004. 286 p. DOI: https://doi.org/10.1093/oso/9780195160055.001.0001

46. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. New York : Schirmer Books, 1996. 372 p.

47. Osborn R. Rossini. Oxford : Oxford University Press, 2007. 432 p.

48. Plantinga L. Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe. New York : W. W. Norton & Company, 1984. 509 p.

49. Rosen C. The Romantic Generation. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1995. 723 p.

50. Rosen D. A Question of Genre. Verdi: Requiem. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 89–97. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511620157.013

51. Rossini G. Petite Messe solennelle. London : Ricordi, 1968. 219 p. URL: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/8/8c/IMSLP830906-PMLP29942-Rossini*Messe*Solenelle.pdf

52. Senici E. Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time. Chicago : University of Chicago Press, 2019. 358 p.

53. Shold J. Mosaic Perspectives: Lenten Sacred Drama in Naples, 1818–1830 : doctoral dissertation. Pittsburgh : University of Pittsburgh, 2017. 167 p. URL: https://d-scholarship.pitt.edu/32860

54. Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto : University of Toronto Press, 2003. 358 p.

55. Stendhal. Life of Rossini / trans. by Richard N. Coe. New York : Criterion Books, 1957. 522 p.

56. Sulla F. La produzione sacra del giovane Rossini (1802–1809) : tesi di dottorato. Roma : Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2024. URL: https://art.torvergata.it/handle/2108/432333

57. Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 3: Music in the Nineteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 2005. 966 p. DOI: https://doi.org/10.1093/actrade/9780195384833.002.015003.

58. Theology, Music, and Modernity: Struggles for Freedom / ed. by J. Begbie, D. K. L. Chua, M. Rathey. Oxford : Oxford University Press, 2021. 400 p. DOI: https://doi.org/10.1093/oso/9780198846550.001.0001.

59. Vella F. Sounding (Out) Nineteenth-Century Italy. Nineteenth-Century Music Review. 2025. Vol. 22, no. 3. P. 339–343. DOI: https://doi.org/10.1017/S1479409825000060.

60. Vella F. Networking Operatic Italy. Chicago : University of Chicago Press, 2021. 256 p. DOI: https://doi.org/10.7208/chicago/9780226815718.001.0001.

61. Zah D. Messa di Gloria de Gioacchino Rossini – contribuții artistice în spațiul româno-ungar. RoAct. 2021. № 1. P. 118–123. URL: https://roactjournal.ro/index.php/roact/article/view/14