МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет музичного мистецтва
Кафедра хорового диригування та кадемічного співу

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра

ФУРСАЛ А. Ю.

Жіночі образи в оперній драматургії Джузеппе Верді: вокально-виконавський аспект

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.О.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування та академічного співу

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП……**3**

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ……13

1.1. Оперна творчість Джузеппе Верді в контексті розвитку італійського музичного мистецтва XIX століття……13

1.2. Типологія та драматургічні функції жіночих образів в операх Джузеппе Верді……22

1.3. Вокальна партія як засіб музично-драматургічного розкриття жіночого образу в операх Джузеппе Верді……31

Висновки до розділу 1……40

РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ……..…42

2.1. Абігайль в опері «Набукко» та Азучена в опері «Трубадур»: драматургічні функції образів і вокально-виконавські засоби їх утілення……42

2.2. Віолетта Валері в опері «Травіата»: еволюція образу та особливості вокально-сценічної інтерпретації……51

2.3. Аїда та Амнеріс в опері «Аїда»: вокально-виконавська диференціація жіночих образів у драматургії опери……59

Висновки до розділу 2……..68

ВИСНОВКИ……70

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……75

ВСТУП

Оперна творчість Джузеппе Верді посідає визначне місце в історії європейського музичного театру XIX століття та відображає один із важливих етапів розвитку італійської оперної традиції. Художньо-стильова неповторність композиторської спадщини композитора визначається поєднанням принципів bel canto, унікальності персонажів, драматичної виразності та сильний зв'язок музики з діями на сцені. У процесі розвитку індивідуального стилю Джузеппе Верді поступово відбувалися зміни у традиції оперної форми. Ставали сильнішими партії вокальної декламації, оркестрової драматургії та інтонаційно-тематичних зв'язків, завдяки яким відбувалось погриблення в психологічну структуру твору. Особливого значення набуває взаємодія музичних і театральних засобів, через які вокальна партія стає однією із провідних засобів розвитку драматичної дії та розкриття художньої характеристики персонажа.

Важливий аспекр в оперній творчості композитора є система жіночих образів, через які розкриваються та поєднуються морально-етичні, соціальні та психологічні конфлікти. Жіночі персонажі Верді стають не лише учасницями сюжетних подій, а й активними учасницями драматургічного початку. Їхні вчинки, почуття та внутрішні переживання часто визначають подальший розвиток сцен. Через поєднання особистих почуттів, суспільних норм, владних відносин, родинного обов'язку і морального вибору композитор створює багатогранні художні характери. Їх середовий конфлікт знаходить відображення в особливостях побудови вокальних партій.

Особливістю музики Верді є тісний зв'язок вокальної партії та сценічної характеристики персонажа. Особливості мелодики, теситури, інтонаційного розвитку, динаміки, ритму та вокальної дерламації формують сукупність виразних засобів, за допомогою яких проявляються індивідуальні особливості героїнь. Вокальна партія стає засобом переосмислення внутрішнього стану

персонажа, загострення психологічних суперечностей та розвиток емоційного конфлікту.

Зміна жіночих образів у творчості Верді виражає поступове ускладнення їхньої музично-психологічної характеристики. У ранній опері «Набукко» (1842) образ Абігайль стає видимим через контрастне поєднання владності, особистісної внутрішньої невпевненості та прагнення до суспільного визнання. Ці риси відображаються у її вокальній партії, що насичена широкими інтервальними ходами, драматичною декламацією та віртуозними пасажами. В образі Азучени з опери «Трубадур» (1853) ключового значення набуває психологічна невизначеність, пов’язана з конфліктом материнської симпатії та жага помсти. Її музична характеристика формується на поєднанні оповідно-декламаційних інтонацій, жанрових елементів та різких емоційних контрастів.

Подальший розвитор психологічної драматургії виявляється в образі Віолетти Валері з опери «Травіата» (1853), вокальна характеристика якої передає виважену зміну внутрішніх станів героїні. Паралель між віртуозно-колоратурною фактурою викладення першого акту, лірично насиченою кантиленою другого та стриманої інтонаційної виразності заключних сцен стає важливим засобом розкриття внутрішньої еволюції героїні. В опері «Аїда» (1871) психологічна індивідуальність розкривається через паралель двох різних жіночих характерів. Лірико-драматичний характер партії Аїди проявляється через внутрішню зосередженість та конфлікт між особистими почуттями й патріотичним обов’язком. Натомість вокальна характеристика Амнеріс вирізняється експресивністю та драматичною напругою: її владна поведінка крок за кроком поступається усвідомленню власної трагедії.

Зазначені образи демонструють різні моделі відношення вокально-стильових засобів і музично-драматургічних функцій. Специфіка їх композиторського втілення стає відомо не лише у різниці голосових типів, діапазонів і теситурних характеристик, а насамперед у принципах інтонаційного розвитку, структурі сольних висловлювань, взаємодії вокальної та оркестрової партій, співвідношенні кантиленного й декламаційного витоків.

Саме ці компоненти розкривають характер сценічного впливу персонажів та дають поштовх для формування індивідуальної виконавської концепції.

З вокально-виконавського погляду жіночі партії Верді є складним художньо-технічним матеріалом, виконання якого потребує високого рівню співацької майстерності та уміння передавати стилістичні особливості інтонування, свідомо будувати фразування та пов'язувати вокальну виразність із психологічним змістом сценічної дії. Кантилена, колоратурна техніка, вокальна декламація, артикуляційна виразність і темброво-динамічні засоби використовуються відповідно до драматургічного змісту кожного образу. Отже, інтерпретація жіночих образів у операх Верді потребує повного аналізу композиторського музичного тексту, словесного змісту та сценічної дії.

Актуальність дослідження пов'язана з потребою цілісного вивчення жіночих персонажів в оперній творчості Джузеппе Верді з урахуванням взаємодії музичної драматургії, особливостей вокального письма та сценічно-виконавської інтерпретації. Попри значну увагу дослідників до історико-стильових особливостей музичного театру Верді, актуальним залишається вивчення зв'язку жіночих партій, психологічної характеристики персонажів та їхньої ролі в розвитку сценічного конфлікту. Саме тому важливо сформувати порівняльний аналіз жіночих образів як складових музично-драматургічної системи опер композитора.

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 закономірності формування та розвитку жіночих образів в оперній творчості Джузеппе Верді, а також визначити особливісті їх музично-драматургічної характеристики й вокально-виконавського втілення.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- ✓ визначити історико-стильові ознаки оперної творчості Джузеппе Верді та встановити їх роль у розквіті італійського музичного театру XIX століття;
- ✓ систематизувати жіночі образи в операх композитора та розкрити їхні функції в будові музично-сценічної драматургії;
- ✓ розкрити основи специфіки вокально-інтонаційної характеристики жіночих персонажів і визначити роль засобів вокального письма у формуванні їхніх особистих музичних образів;
- ✓ проаналізувати музично-драматургічні та вокально-виконавські особливості партій Абігайль в опері «Набукко» й Азучени в опері «Трубадур».
- ✓ дослідити розвиток музично-психологічного образу Віолетти Валері в опері «Травіата» та з'ясувати особливості його відображення у вокальній драматургії партії;
- ✓ виконати порівняльний аналіз музично-драматургічних і вокально-стильових рис партій Аїди та Амнеріс в опері «Аїда», визначивши особливість їхніх художніх образів;
- ✓ узагальнити базуючі вокально-технічні, музично-стильові та сценічно-інтерпретаційні принципи виконавської реалізації жіночих партій в операх Джузеппе Верді.

Об'єктом дослідження є жіночі образи в оперній творчості Джузеппе Верді в контексті розвитку італійського музичного театру XIX століття.

Предмет дослідження - драматичні, вокально-виконавські та вокально-спецефічні реалізації втілення образів Азучени, Абігайль, Віолетти Вілері, Аїди та Амнеріс в оперній творчості Дж. Верді.

Матеріалом дослідження є опери Джузеппе Верді «Набукко» (1842), «Трубадур» (1853), «Травіата» (1853) та «Аїда» (1871), що проявляють різні етапи формування музично-драматургічного мислення композитора. Аналітичну базу дослідження формують сольні вокальні номери, розгорнуті сцени, дуети й ансамблеві сцени за участю Абігайль, Азучени, Віолетти Валері, Аїди та Амнеріс. Основну увагу приділено аналізу мелодико-інтонаційного розвитку, вокальної декламації, особливостей музичної форми, теситурно-

регістрової організації та взаємодії вокальної й оркестрової партій у середовищі художньої характеристики персонажів.

Методи дослідження. Методологічною основою роботи є комплекс загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів, які забезпечують системний аналіз жіночих образів у відношенні їхніх музично-драматургічних, вокально-технічних і художньо-інтерпретаційних ознак.

Історико-стилістичний метод використано для визначення особливостей становлення індивідуального композиторського стилю Верді в контексті розвитку італійської опери XIX століття та трансформації традицій bel canto.

Музично-драматургічний підхід застосовано для дослідження ролі жіночих персонажів у будові сценічного конфлікту, розвитку сольних і ансамблевих сцен, а також особливостей їхнього інтонаційно-тематичного розвитку. Музично-аналітичний метод використано для вивчення мелодичних, ритмічних, гармонічних, фактурних і формотворчих особливостей вокальних партій у взаємодії з оркестровим супроводом.

Вокально-виконавський аналіз дав змогу визначити значення теситури, колоратури, артикуляції, кантилени, фразування, регістрових співвідношень та динамічних засобів у процесі сценічного втілення жіночих образів. Порівняльний метод використано для зіставлення музично-психологічних характеристик жіночих образів, а також виявлення спільних і відмінних принципів побудови їхніх вокальних партій. Інтерпретаційний метод застосовано для розуміння зв’язку авторського музичного тексту, його стильових особливостей та ймовірних виконавських рішень. Метод теоретичного узагальнення вжито для класифікації результатів дослідження та формулювання висновків щодо особливостей художньої індивідуалізації жіночих персонажів в операх Верді.

Теоретичною базою роботи є наукові праці, що присвячені історії та теорії оперного мистецтва, музичної драматургії, вокально-виконавської стилістики, сценічної майстерності та інтерпретології. Синтез музикознавчих, вокально-педагогічних і театрознавчих підходів дає змогу розглядати жіночі

образи у творчості Джузеппе Верді з огляду на їхні історико-стильові, вокально-технічні, музично-драматургічні та художньо-інтерпретаційні особливості.

Історико-стильові принципи становлення оперного мистецтва XIX століття та етапи розвитку італійського музичного театру показано у працях К. Бацака [10], Ван Те [13] та М. Варварцева [14], І. Іванової, Г. Кукол , М. Черкашиної [27], М. Черкашиної-Губаренко [52, 53].

Для розуміння унікальності оперної драматургії та музичної оповіді використано дослідження К. Аббате [59], а історичний аспект виконавства розкривають праці К. Брауна [62] і В. Кратчфілда [63], присвячені виконавській практиці XVIII - XIX століть у вокальному виконанні XIX століття. Праця М. Черкашиної-Губаренко [52] також дає змогу врахувати історію сценічного прочитання «Набукко» в Україні.

Безпосередньо проблематику жіночих образів і вокального втілення окремих героїнь Верді розкривають праці В. Васильєвої [15], Т. Лисенко [32], О. Старикової [46] та О. Стародубцевої [47]. У дослідженні В. Васильєвої розглянуто особливості музично-художнього втілення образу Азучени в опері «Трубадур» та пов’язані з ним вокально-виконавські завдання. У праці Т. Лисенко партію Віолетти Валері з опери «Травіата» проаналізовано з погляду особливостей її виконання колоратурного сопрано. Дослідження О. Старикової присвячене принципам формування вокально-сценічного образу героїні, а праця О. Стародубценої - образно-семантичному аналізу партії Амнеріс в опері «Аїда». Ці розвідки становлять спеціальну основу для зіставлення музично-драматургічних і виконавських характеристик дослідження персонажів. Питання вокальної педагогіки, формування співацьких умінь і професійної підготовки виконавця висвітлено у працях В. Антонюк [1; 2; 5; 6], зокрема у статтях «Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів» [3] та «Біля джерел вокально-професійної освіти в Україні» [4]. Для розгляду вокально-технічної підготовки й особливостей звукоутворення залучено дослідження С. Гмиріної [18], Я. Кушки [31], Ю. Мережко й О. Петрикової [36], Н. Можайкіної [39] та Т.

Пляченко [45]. Їхні праці дають змогу окреслити загальні педагогічні засади розвитку голосу, організації вокальної роботи та формування виконавських навичок. Історичний розвиток вокального мистецтва й виконавських традицій розглянуто у працях Б. Гнидя [23], М. Микиші [37], О. Стахевича [48; 49] та О. Шуляра [54; 55].

Теоретико-методологічні засади вокального виконання та інтерпретації спираються також на праці В. Антонюк [1; 2; 5; 6], Т. Мадишевої [33], І. Колодуб [28] і М. Мітюшкіна [38]. Для осмислення мовної виразності та виконання вокального тексту мовою оригіналу важливими є дослідження Д. Адамса [60] і положення праць В. Антонюк [3] та Т. Мадишевої [33]. Історичні принципи постановки голосу й bel canto враховано за трактатом М. Гарсії [65], а питання організації голосового апарату, техніки співу, динаміки та виконавської практики - за працями Д. Аппельмана [61], М. Дейме [64], Р. Міллера [66; 67; 68], К. Рейда [69; 70; 71] і К. Селла [72]. Зазначені джерела використовуються як теоретичне підґрунтя для розгляду вокально-технічних вимог досліджуваних партій, з урахуванням того, що вони не є спеціальними дослідженнями опер Верді. Для написання магістерської роботи за допомогою ChatGPT (OpenAI) мною, Фурсал А. перекладено українською мовою праці К. Аббате [59], Д. Адамса [60], Д. Аппельмана [61], К. Брауна [62], В. Кратчфілда [63], М. Дейме [64], М. Гарсії [65], Р. Міллера [66; 67; 68], К. Рейда [69; 70; 71] і К. Селла [72] зі списку використаних джерел.

Інтерпретаційний аспект дослідження спирається на теоретичні положення В. Москаленка [40], присвячені закономірностям музичної інтерпретації, Ю. Чекана [51], у праці якого осмислюються проблеми інтонаційної природи музичного мистецтва, а також О. Щолокової [56] та О. Щолокової, М. Ткач, Сінь Лу і Чжан Юнлі [57], у яких розглядаються художньо-педагогічна інтерпретація та формування інтерпретаційного мислення. Довідковим джерелом для уточнення музичної термінології слугує словник Ю. Юцевича [58].

Проблеми сценічного перевтілення, психологічної мотивації виконавської дії та взаємодії вокальних і акторських засобів розглядаються на основі праць М. Барнича [8; 9], С. Гмиріної [19; 22] та О. Оганезової-Григоренко [41; 42]. Їхні теоретичні положення створюють підґрунтя для осмислення сценічного образу як результату поєднання музично-інтонаційного, психофізичного та драматургічного компонентів виконавської діяльності.

Комплексне залучення зазначених наукових підходів формує теоретико-методологічне підґрунтя для дослідження жіночих образів у музичному театрі Джузеппе Верді. Їх використання дає змогу визначити закономірності взаємодії композиторського вокального письма, психологічної характеристики персонажів і засобів сценічної виразності, а також обґрунтувати принципи художньо цілісної інтерпретації досліджуваних партій.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в комплексному порівняльному осмисленні жіночих образів Абігайль, Азучени, Віолетти Валері, Аїди та Амнеріс як індивідуалізованих музично-драматургічних моделей, специфіка яких визначається взаємозв'язком психологічної мотивації персонажа, принципів композиторського вокального письма та художньо-інтерпретаційних засобів.

У процесі дослідження систематизовано музично-драматургічні функції жіночих персонажів у вибраних операх Джузеппе Верді з урахуванням їхньої ролі в розвитку сценічного конфлікту та психологічній організації художнього образу; уточнено характер взаємозалежності між типом вокального письма, інтонаційно-тематичним розвитком, теситурно-регістровою організацією та специфікою музично-психологічної характеристики героїнь; конкретизовано драматургічні функції кантилени, колоратури, вокальної декламації, артикуляційних і темброво-динамічних засобів у процесі індивідуалізації жіночих партій.

Виявлено спільні та відмінні принципи формування жіночих образів на різних етапах творчої еволюції Верді, зокрема особливості переходу від контрастно-експресивних засобів характеристики до розвинених форм

музично-психологічної драматургії. Обґрунтовано значення комплексного музично-аналітичного та вокально-виконавського підходу до сценічного втілення жіночих партій, за якого технічні засоби співу розглядаються в безпосередньому зв'язку з інтонаційною семантикою, драматургічною логікою та психологічним змістом образу.

Практичне значення одержаних результатів можна використовувати у професійній підготовці здобувачів вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво», зокрема під час викладання дисциплін «Виконавська майстерність», «Концертно-камерний спів» та інших предметах, що пов'язані із вивченням оперного репертуару й розвитком вокально-сценічної майстерності. Результати дослідження можуть бути застосовані у процесі опрацювання жіночих партій Джузеппе Верді, розроблення індивідуальних виконавських концепцій, здійснення музично-драматургічного аналізу оперних творів, а також у подальших музикознавчих дослідженнях проблем художньої інтерпретації та психологічної індивідуалізації оперних персонажів.

Практичне значення дослідження визначається можливістю використання його положень у процесі навчання академічного співу, під час підготовки оперних партій, у репетиційній роботі з акомпаніатором, диригентом та режисером, а також у навчальних дисциплінах з історії оперного мистецтва та виконавської майстерності. Запропоновані принципи аналізу допомагають визначати музичні кульмінації, планувати дихання, уникати перенапруження, розрізняти тембральні стани та пов'язувати вербальну артикуляцію з драматичним задумом персонажа.

Апробація дослідження. Матеріали та висновки магістерської роботи були проголошені у доповіді на 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. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Виконавські та вокально-технічні особливості партій мецо-сопрано в драматургії опер Джузеппе Верді (на прикладі образів Азучени, Амнеріс та

Еболі) у збірнику матеріалів всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2026, ч.1. С.248-250).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, шести, Висновків, Списку використаних джерел (72 позиції). Загальний обсяг науково-дослідної роботи – 81 сторінки, з них основного тексту – 72 сторінки.

РОЗДІЛ 1.
ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

1.1. Оперна творчість Джузеппе Верді в контексті розвитку італійського музичного мистецтва XIX століття

Італійська опера XIX століття змінювалася разом із суспільством. Театр залишався місцем, куди приходили почути красивий спів, але глядач дедалі більше хотів бачити на сцені людей із переконливими почуттями та складними рішеннями. На початку століття ці потреби поєдналися у творчості Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаетано Доніцетті. Кожен із них по-своєму розвивав традицію bel canto: важливими були плавна мелодія, добре організоване дихання, гнучкість голосу та точність інтонації. Утім, поняття «красивий спів» не варто сприймати лише як набір технічних вправ. За допомогою вокалу оперний персонаж міг сумніватися, благати, радіти або виявляти рішучість. Цей історичний контекст допомагають зрозуміти праці з історії опери та вокального мистецтва [23; 25; 27; 48; 54].

Для вокаліста різниця між співом на концерті й участю в оперній виставі особливо відчутна. Концертне виконання може зосереджувати увагу слухача на красі голосу та завершеності музичного номера. В опері ж навіть чудово виконана арія не існує окремо від обставин, які змусили героя заспівати. Потрібно розуміти, хто звертається до іншого персонажа, чого прагне, що намагається приховати й чому змінює свій намір. Саме з такого погляду доцільно досліджувати спадщину Джузеппе Верді. Композитор не відмовився від традиційної вокальної культури, але почав значно тісніше пов’язувати її зі сценічною дією. Музичну форму він використовував як засіб розвитку конфлікту, а не тільки як усталену послідовність красивих частин [13; 26; 27].

Спадщина Россіні показує, наскільки сильним може бути вплив ритму й ансамблю на театральну динаміку. У Белліні довга кантиленна лінія часто дозволяє слухачеві уважніше стежити за переживаннями героя. Доніцетті поєднує мелодійну виразність із різкими змінами ситуації, зокрема у сценах

психологічної напруги. Для Верді всі ці знахідки стали важливою школою. Проте він прагнув, щоб зміна музичного настрою відбувалася не тому, що «так прийнято» в номерній опері, а через конкретний учинок або новину. Тому важливо не протиставляти Верді попередникам занадто категорично. Він розвивав ті можливості, які вже існували в італійській опері, надаючи їм іншої драматичної ваги. Для зіставлення цих підходів корисні дослідження історії італійського музичного театру та класичного bel canto [25; 27; 30].

Особливого значення в першій половині XIX століття набули багаточастинні сольні сцени. Спокійніша частина давала персонажеві можливість висловити головне почуття, після чого нова подія змінювала розвиток дії та підводила до швидкого завершення. Для сучасного слухача ця схема може здаватися передбачуваною. Однак Верді вмів наповнювати її змістом: кожна частина відповідала певному стану героя. Якщо співачка не пояснить собі, чому після стриманої кантилени починається бурхлива кабалета, номер може перетворитися на механічне чергування темпів. У вердіївській драматургії такий перехід варто розуміти як момент рішення, протесту або зміни стосунків. Цю особливість доцільно враховувати і під час музичного аналізу, і в репетиційній роботі [13; 26; 40].

Історичне тло творчості Верді неможливо відокремити від Рісорджименто - руху за політичне об’єднання Італії. На сцені того часу часто з’являлися теми свободи, влади, належності до народу та особистої відповідальності. Проте не кожну оперу можна пояснити лише політичними подіями. Музика Верді діє сильніше саме тому, що суспільне зіткнення він показує через долі окремих людей. Навіть коли на сцені перебуває великий хор, глядача цікавить, як історичні обставини впливають на конкретний характер. Роботи М. Варварцева про сприйняття опер Верді в Україні та Ван Те про стильові основи його творів дають можливість побачити ширший культурний контекст [13; 14].

Одним із корисних понять для розуміння опер Верді є особливе художнє забарвлення твору, яке в дослідницькій традиції часто позначають італійським словом tinta. Воно стосується не одного тембру або музичної теми, а загальної

атмосфери, яку створюють інтонації, гармонія, ритм, оркестр і тип сценічних конфліктів. У «Набукко» переважають масштаб, політична напруга й колективна дія. У «Трубадурі» - відчуття таємниці, небезпеки та болісних спогадів. «Травіата» значно ближча до приватної розмови, а «Аїда» поєднує урочисте видовище з інтимною трагедією. Ці відмінності треба чути вже під час роботи над першими фразами партії. Порівняння художнього забарвлення опер є корисним продовженням історико-стильового аналізу [13; 27; 53].

Важливо враховувати, що літературна основа опери впливає на характер вокальної партії. У різних творах Верді звертається до історичних подій, романтичної драми, соціального конфлікту й трагедії особистого вибору. Лібрето задає зовнішній розвиток сцени, проте саме музика часто дозволяє зрозуміти справжню причину вчинку. Коли героїня повторює одну думку, мелодія може показувати, що вона сумнівається в ній. Коли персонаж мовчить, оркестр може продовжити його внутрішній монолог. Тому не варто окремо переказувати сюжет, а потім окремо характеризувати музику. Набагато результативніше розглядати, як ці два рівні взаємодіють у конкретних драматичних моментах [13; 27; 40].

Поворотним моментом стала прем’єра «Набукко» в міланському театрі «Ла Скала» 9 березня 1842 року. У центрі опери - зіткнення політичної влади, віри, родинних зв’язків і прагнення особистого визнання. Хор полоненого народу не просто створює масштабне звучання. Він нагадує, що рішення правителів стосуються долі багатьох людей. На цьому тлі історія Абігайль набуває особливої гостроти: її прагнення стати володаркою Вавилона пов’язане і з боротьбою за місце в родині. Водночас Фенена, яка обирає інший шлях, допомагає побачити різницю між владою як примусом та внутрішнім моральним рішенням. Роль хору й особливості українських сценічних інтерпретацій «Набукко» розглядаються у дослідженнях В. Вовкуна та М. Черкашиної-Губаренко [17; 52].

Абігайль цікава тим, що її сценічний характер не вкладається в простий поділ на «сильну» та «слабку» героїню. З одного боку, вона діє швидко й

рішуче. З іншого - за її жорсткістю можна побачити страх втратити право на любов і визнання. Саме тому вокальна партія поєднує напружені висловлювання, широкі інтервальні стрибки, рухливі пасажі та мелодійні моменти, у яких потрібно показати більш особисте почуття. Партію важко виконати переконливо, якщо в кожній сцені зберігати однакову гучність і однаковий емоційний тиск. У такому випадку слухач перестане помічати її внутрішню суперечність. Історико-стильовий погляд на Верді допомагає пов’язати технічну складність партії з драматичною причиною її появи [11; 26; 48].

У ранніх операх композитора велике значення мають історичні сюжети, конфлікти династій та зіткнення особистого почуття з обов’язком. Саме на такому матеріалі Верді навчався поєднувати сольний голос із масштабними ансамблями й хором. Та поступово його все більше цікавила психологічна сторона вибору. Для дослідження жіночих образів ця зміна особливо важлива: героїня перестає бути лише нагородою для героя, причиною суперництва або символом вірності. Її вчинки дедалі частіше самі рухають дію. Це можна помітити вже при порівнянні Абігайль із жіночими персонажами наступних творів. Таке прочитання не заперечує традиційні оперні амплуа, а показує, як композитор наповнює їх новим змістом [13; 27; 53].

Серед творів середини XIX століття особливе місце займають «Ріголетто», «Трубадур» і «Травіата». Їхні прем’єри відбулися упродовж короткого періоду, але драматичні світи цих опер дуже різні. У «Ріголетто» трагедія Джільди пов’язана з обманом, батьківською любов’ю та власним рішенням пожертвувати собою. У «Трубадурі» минуле буквально втручається в теперішнє через спогади Азучени. У «Травіаті» головний конфлікт розгортається між щирим почуттям і суспільними правилами. Відповідно, вокальна мова героїнь теж не може бути однаковою. Уже саме зіставлення сюжетів показує, що для Верді важливий не абстрактний тип жіночого голосу, а характер конкретної людини [13; 27; 46].

«Трубадур», прем’єра якого відбулася 1853 року, має складну історію про помсту, таємницю походження й родинну втрату. Його сюжет стає зрозумілішим, якщо побачити, що Азучена живе одночасно у двох часових вимірах. Вона дбає про Манріко в теперішньому, але не може звільнитися від спогаду про страту своєї матері. Через цю пам’ять її слова часто мають подвійний зміст. Вокальна партія передає не лише гнів, а й виснаження, турботу, страх та нав’язливе повернення до пережитого. У дослідженні В. Васильєвої спеціально розглянуто дуалістичність образу Азучени та труднощі його виконавського втілення. Для цього розділу важливо, що музика героїні пояснюється її внутрішнім роздвоєнням, а не зводиться до ефектного низького голосу [15].

Розвиток вокального стилю не можна пояснити лише зростанням розміру оркестру або появою важчих партій. Верді потребував від співаків особливої здатності підтримувати виразність у тривалих сценах. Це стосується і сили голосу, і його гнучкості. Віртуозний спів не зникає в середині століття, а набуває іншого завдання. Так само кантилена не втрачає своєї краси, проте дедалі частіше працює як інструмент психологічного аналізу. Для педагогічної роботи важливо, що обидва види техніки повинні розвиватися разом, а не протиставлятися один одному. Така думка відповідає загальному напряму праць про історію вокальної школи та підготовку оперного співака [2; 23; 26; 48].

Окремої уваги заслуговує співвідношення світського й духовного у творчості композитора. Верді відомий передусім як оперний автор, проте його «Requiem» також потребує від виконавців здатності передавати великий драматичний зміст вокальними засобами. Звичайно, духовний твір не можна прямо ототожнювати з оперною сценою. У ньому діють інші закони форми й образності. Однак для розуміння загальної вокальної естетики Верді корисно враховувати, як композитор поєднує інтенсивність висловлювання з вимогою музичної цілісності. У бібліографії роботи цьому напряму присвячено статтю І.

Вербицької-Шокот, а ширший контекст подають праці з історії вокального мистецтва [16; 23; 54].

Історія Віолетти Валері в «Травіаті» відрізняється від героїчних та історичних сюжетів. Тут немає боротьби за корону або великих військових зіткнень. Проте соціальний тиск виявляється не менш руйнівним. Віолетта отримує можливість любити й бути коханою, але змушена відмовитися від свого щастя через становище у суспільстві. Найважливіше те, що зовнішня поведінка героїні не завжди відображає її справжні переживання. У першій дії блискучі вокальні пасажі співіснують із сумнівом, у другій лірична зосередженість переходить у драматичне рішення, а у фіналі музика стає особливо відкритою та вразливою. Зв'язок сценічного образу з вокальними можливостями сопрано досліджують Т. Лисенко та О. Старикова [32; 46].

На прикладі Віолетти добре видно, що еволюція Верді не є просто переходом від складних високих нот до «розмовного» співу. Композитор зберігає віртуозність там, де вона допомагає розкрити характер, але відмовляється робити її самоціллю. «Sempre libera» звучить інакше, якщо пам'ятати, що героїня намагається переконати передусім себе, а не гостей у залі. У «Addio del passato» потрібна вже зовсім інша міра виразності: тиха фраза може виявитися сильнішою за найбільш ефектну кульмінацію. Отже, зміна вокального письма пов'язана зі зміною внутрішнього стану, а не лише з віком чи фізичними можливостями персонажа. Такий підхід узгоджується з музично-драматургічним і виконавським прочитанням опери [32; 40; 46].

Розглядаючи опери Верді, важливо пам'ятати й про практику театрального життя XIX століття. Партії створювалися для живих виконавців, певного складу оркестру та конкретних сценічних умов. Те, що в одному театрі давало переконливий драматичний ефект, в іншому могло вимагати зміни темпу, динаміки або способу фразування. При цьому виконавська свобода не означала права ігнорувати музичний текст. Навпаки, завдання співачки полягає в тому, щоб знайти власне рішення в межах авторського задуму. Про співвідношення стилю, техніки та виконавської індивідуальності важливо

говорити з урахуванням праць з вокальної педагогіки й інтерпретації [1; 5; 6; 40; 49].

Сприйняття італійської опери в Україні також допомагає побачити твори Верді як частину живої театральної культури, а не лише як музичні партитури. М. Варварцев досліджує вистави Верді на українських сценах XIX століття, а К. Бацак простежує роботу італійської трупи в Одесі протягом сезону 1852–1853 років. З цих праць постає важлива обставина: розвиток оперного мистецтва залежав від артистів, публіки, критиків, дирекції та умов театральної роботи. Міжнародні контакти сприяли поширенню репертуару, але кожна сцена сприймала його по-своєму. Для сучасної української вокалістки це означає, що виконання Верді пов’язане не тільки з італійською традицією, а й з історією українського оперного театру [10; 14].

Для цілісного сприйняття історії оперного театру важливо також розрізняти музичний твір та історію його виконань. Прем’єра не завершує життя опери: після неї виникають нові постановки, традиції трактування партій і дискусії про сценічний зміст. Саме тому матеріали про українські постановки Верді доповнюють суто музичний аналіз. Вони допомагають побачити, які питання були важливими для глядачів різних епох і як режисерські рішення змінювали акценти вистави. Однак для оцінки характеру жіночої партії першорядне значення зберігають лібрето і музика. Історія постановок не замінює аналізу нотного тексту, а створює для нього ширший контекст [12; 14; 17; 53].

У зрілому періоді творчості Верді зростає увага до взаємодії всіх складових вистави. В опері «Аїда», вперше поставленій 1871 року, особисті стосунки існують усередині масштабного протистояння держав і народів. Аїда є полонянкою, але водночас дочкою ефіопського царя; Амнеріс займає високе становище, проте не може примусити Радамеса покохати її. Такий розподіл сил уже сам по собі створює цікавий драматичний парадокс. Зовнішня влада не дорівнює внутрішній свободі. Вокальні партії обох героїнь розкривають цю суперечність через різні способи інтонування, різну міру декламації та

відмінний характер кантилени. Театральні прочитання «Аїди» та музичну семантику партії Амнеріс висвітлюють праці В. Бондарчука й О. Стародубцевої [12; 47].

У «Аїді» особливу роль відіграє оркестр. Він створює простір урочистих церемоній, передає атмосферу небезпеки та допомагає відчути зміну внутрішнього стану героїв. Для співачки це означає, що важливо слухати не лише власну мелодію, а й інструментальні відповіді, паузи, ритмічні зрушення. Наприклад, у ліричних висловлюваннях Аїди оркестрове оточення дозволяє почути особистий сум серед масштабної дії. У сценах Амнеріс воно може підкреслювати невідповідність між владною поведінкою і зростаючим страхом. Таку взаємодію можна розглядати як частину музичної драматургії, у якій партія соліста й оркестр разом передають зміст сцени [13; 40; 51].

Не слід забувати, що оперний театр завжди залежить від глядача. Сцена створює сильні враження не лише музикою, а й простором, костюмами, світлом та взаємодією артистів. Проте саме музика задає основний емоційний рух вистави. Сучасні постановки можуть переносити події в іншу історичну епоху, змінювати зовнішній вигляд персонажів або посилювати соціальні мотиви. Такі рішення не обов’язково суперечать твору, але їх слід співвідносити з партитурою. Дослідження режисерських прочитань «Набукко» та «Аїди» дозволяють побачити, що сценічне втілення залежить від часу й театральної традиції, тоді як музичний текст залишається основою інтерпретації [12; 17; 53].

Під час історичного аналізу важливо відрізняти авторську партію від звичних виконавських доповнень. У різних традиціях можуть змінюватися повтори, каденції, додаткові верхні ноти та темпові рішення. Для слухача ці деталі іноді стають невіддільною частиною популярного виконання. Проте вони не завжди мають однаковий статус у нотному тексті. Тому перед тим, як робити висновок про складність партії чи характер героїні, слід уточнити, на якій редакції або виконавській традиції ґрунтується оцінка. Це не обмежує творчість співачки, а допомагає відокремити особисте рішення від

особливостей музичного матеріалу. Методичні основи такої роботи пов’язані з дослідженнями музичної інтерпретації [40; 49; 51].

Пізні опери «Отелло» й «Фальстаф» демонструють подальшу гнучкість музичного театру Верді. У «Отелло» голос Дездемони має особливу ліричну виразність, яка контрастує з насильством навколо неї. У «Фальстафі» композитор звертається до комічних ситуацій, складної ансамблевої гри та швидкої зміни сценічних реакцій. Ці твори важливі для загальної картини розвитку його стилю, хоча предмет цього дослідження зосереджений на інших операх. Вони ще раз підтверджують, що Верді не обмежувався єдиним способом написання жіночих партій. Історію пізнього репертуару доцільно зіставляти із загальними дослідженнями оперного жанру, а сучасні постановки - розглядати окремо від композиторського тексту [7; 27; 53].

В історії творчості Верді можна умовно розрізнити ранній, середній і зрілий періоди, проте такий поділ не варто сприймати як сувору схему. Уже в «Набукко» є психологічно складні моменти, тоді як у «Аїді» зберігаються видовищні сцени та впізнавані номерні форми. Важливіше простежити, як змінюється співвідношення зовнішньої дії та внутрішнього переживання. Ранні твори нерідко показують героя на тлі великого історичного конфлікту, пізніші частіше дозволяють уважніше почути його приватні сумніви. Водночас один принцип залишається спільним: емоція має отримати переконливе музичне пояснення. Такий погляд дає змогу аналізувати партії Абігайль, Азучени, Віолетти, Аїди й Амнеріс без штучного протиставлення «старого» й «нового» Верді [11; 13; 26; 27].

Для практичного вивчення вокальної партії історичних дат замало. Потрібно знати, яку оперну форму використовує композитор, що відбувається в лібрето і як інтонація пов’язана зі словом. Відповідно, історико-стильовий аналіз має допомагати виконавцю ставити конкретні запитання: що змінюється після появи нового персонажа, чому зростає напруга, яку думку підкреслює повтор фрази? У цьому сенсі наукове дослідження й вокальна підготовка не відокремлені одне від одного. Теоретичні знання стають корисними лише тоді,

коли допомагають зрозуміти музику й побудувати цілісний образ. Таке поєднання історичного та виконавського підходів відповідає проблематиці праць із вокальної педагогіки й музичної інтерпретації [2; 23; 40; 54; 55].

Історія опер Верді показує, що композитор дедалі більше довіряв самому голосу як носію психологічної правди. Він міг доручити сильне переживання не великому оркестровому епізоду, а короткому вокальному зверненню. Водночас масштабний ансамбль інколи допомагав глибше зрозуміти самотність персонажа. Саме ця здатність поєднувати загальне й особисте відрізняє музичний театр Верді від спрощеного уявлення про оперу як послідовність арій. Для обраної теми особливо цінно, що жіночі персонажі часто опиняються в центрі такого зіткнення. Через їхні партії можна простежити, як приватне почуття стає частиною великої драматичної події [13; 27; 52].

Отже, творчість Верді сформувалася на основі італійської оперної традиції, але поступово змінила саму роль вокального номера в театрі. Мелодія, віртуозний пасаж, декламація, хор чи оркестрова пауза в його операх важливі настільки, наскільки вони допомагають розкрити людину в драматичній ситуації. Для аналізу жіночих образів це має принципове значення. Героїнь Верді не можна пояснити лише голосовим типом, силою звучання чи місцем у сюжеті. Потрібно дослідити, що кожна з них переживає, які рішення ухвалює і як музика робить ці переживання зрозумілими слухачеві. Саме цим питанням присвячено наступний підрозділ.

1.2. Типологія та драматургічні функції жіночих образів в операх Джузеппе Верді

Жіночі персонажі Верді відрізняються віком, становищем у суспільстві, темпераментом і життєвими обставинами. Проте для музичного аналізу найважливіше інше: яку роль кожна героїня відіграє в розвитку конфлікту. Одні жінки безпосередньо змінюють хід подій, інші змушують героїв зробити складний вибір, а ще інші розкривають прихований зміст того, що відбувається на сцені. Тому поділ на «позитивних» і «негативних» персонажів є надто

простим. Навіть героїня, яка здійснює жорстокі вчинки, може мати зрозумілі внутрішні причини. У цьому підрозділі жіночі образи розглядаються насамперед через їхні дії, рішення та зміни впродовж опери. Такий підхід пов’язаний із загальними питаннями музичної драматургії та сценічного перевтілення [13; 40; 41; 42].

Для зручності можна виділити кілька умовних моделей: жінка, яка бореться за владу; героїня, чия доля визначається материнством і пам’яттю; персонаж, що проходить шлях особистого морального вибору; жінка, поставлена перед конфліктом почуття й обов’язку; і героїня, яка зовні має владу, але внутрішньо залишається беззахисною. Ці групи не є жорсткими. Одна й та сама постать може переходити з однієї моделі до іншої, і саме такий перехід часто є найцікавішою частиною опери. Наприклад, Амнеріс спочатку здається владною суперницею Аїди, а згодом відкривається як людина, що боїться втрати й намагається врятувати коханого. Тому типологія потрібна не для спрощення характерів, а для їх порівняння [12; 47; 51].

Абігайль у «Набукко» найвиразніше представляє модель активної боротьби за владу. Вона не чекає, поки події вирішаться без її участі, а намагається використати політичну ситуацію на свою користь. Проте за цією рішучістю стоїть питання походження та права на визнання. Знання про власний статус змушує її інакше сприймати стосунки з Набукко й Фененою. У сценічному образі важливо показати не просто агресію, а відчуття постійної загрози своєму місцю в родині. Якщо сприймати Абігайль лише як «лиходійку», багато музичних контрастів стають незрозумілими. Вона здатна до різних почуттів, але часто приховує їх під владною манерою. Саме тому розгорнута сольна сцена Абігайль має драматичне значення, а не лише демонструє можливості сопрано [11; 17; 52].

Фенена дозволяє краще зрозуміти Абігайль через контраст. Обидві героїні пов’язані з правлячою родиною, але по-різному ставляться до влади й особистої відповідальності. Фенена не прагне довести свою силу шляхом підкорення інших. Натомість її вчинки пов’язані з почуттям, вірністю й

моральним вибором. Саме зіставлення цих двох постатей показує, що зовнішній статус персонажа ще не визначає його внутрішньої позиції. Для вокального виконання важливі не тільки різні теситури чи сила голосу, а й різна сценічна поведінка: Абігайль часто діє через наступ і тиск, тоді як Фенена - через стриманість та стійкість. Це розрізнення допомагає зрозуміти драматичну роль кожної з них у масштабних ансамблях [17; 27; 52].

Для розуміння образу Абігайль корисно звернути увагу й на леді Макбет із однойменної опери Верді. Обидві героїні прагнуть впливати на владу й не бояться діяти рішуче. Проте їхні ситуації відрізняються. Абігайль особисто бореться за визнання та право керувати, а леді Макбет підштовхує чоловіка до злочину й сама поступово втрачає внутрішню рівновагу. У такому порівнянні стає зрозуміло, що вольова героїня не обов’язково має один і той самий вокальний характер. Важливіше простежити, як змінюється її ставлення до власних учинків. Розгляд цих персонажів розширює типологію, хоча основним матеріалом роботи залишаються «Набукко», «Трубадур», «Травіата» та «Аїда» [13; 27; 53].

Образ Джільди у «Ріголетто» також допомагає уникнути стереотипу про слабку й беззахисну оперну героїню. Зовні вона перебуває під контролем батька, не має достатнього досвіду життя й легко стає жертвою обману. Але її фінальне рішення виявляє самостійність, хоч і веде до трагедії. Порівняння з Віолеттою показує дві різні форми самопожертви. Джільда діє в умовах браку інформації та молодої довіри, тоді як Віолетта усвідомлює соціальні наслідки свого вибору. Відповідно, музичні засоби, що передають їхні переживання, мають різне забарвлення. Такий погляд дозволяє оцінювати драматичну активність героїні не лише за кількістю її наказів або зовнішніх дій [27; 40; 46].

Азучена з «Трубадура» належить до іншої групи. Її не визначає боротьба за політичну владу. Найсильніше на неї вплинуло минуле: страта матері, пережитий жах і випадкова загибель власної дитини. Упродовж опери Азучена намагається бути матір’ю Манріко й одночасно виконує обов’язок помсти, який сама собі визначила. Ці два прагнення не збігаються, тому її слова й дії часом

здаються суперечливими. Для розуміння образу важливо не шукати одне «справжнє» почуття, а побачити їхню болісну взаємодію. В. Васильєва розглядає цю подвійність як суттєву частину музично-художнього втілення Азучени та пов’язує її з виконавськими завданнями [15].

Материнство Азучени не ідеалізоване. Вона любить Манріко, але ця любов постійно стикається зі страхом і нав’язливими спогадами. У сцені «Stride la vampa» героїня повертається до давньої трагедії; музика створює враження історії, яку вона багато разів повторювала в пам’яті. Тому особливу роль мають ритмічна стійкість, спосіб вимовляння слів і зміна напруження. У «Condotta ell’era in cerрі» розповідь про минуле стає ще особистішою. Тут потрібна не просто сильна подача тексту, а здатність показати, як пам’ять порушує внутрішню рівновагу людини. У такому прочитанні Азучена є одним із найбільш психологічно складних жіночих персонажів Верді [15; 41; 42].

Інший жіночий образ «Трубадура» - Леонора - побудований навколо любові та готовності до самопожертви. Вона не має тієї темної таємниці, що переслідує Азучену, але теж не є пасивною учасницею подій. Її вибір впливає на долю Манріко й графа ді Луна, а прагнення врятувати коханого визначає найважливіші драматичні моменти. Порівняння Азучени й Леонори корисне тому, що обидві діють із любові, хоча ця любов має різний зміст. Азучена намагається втримати сина й одночасно помститися за матір, тоді як Леонора прагне захистити коханого ціною власного життя. Композитор підкреслює відмінність їхніх характерів не лише сюжетом, а й різним типом вокального висловлювання [13; 15; 27].

Віолетта Валері з «Травіати» є героїнею, яку важко визначити одним словом. На початку опери вона живе в середовищі світських розваг і намагається переконати себе, що свобода важливіша за тривалі почуття. Однак любов до Альфреда змінює її ставлення до життя. Найгостріший конфлікт виникає тоді, коли ця зміна стикається із суспільними нормами. Віолетта погоджується залишити Альфреда не через байдужість, а через бажання захистити його родину. У цьому полягає одна з головних драматичних

особливостей образу: зовні героїня відмовляється від кохання, а внутрішньо підтверджує його силу. О. Старикова досліджує процес створення її вокально-сценічного образу, а Т. Лисенко звертає увагу на специфіку виконання партії колоратурним сопрано [32; 46].

Перша й остання дії «Травіати» показують майже протилежні життєві стани Віолетти. На початку вона перебуває серед людей і приховує самотність за зовнішньою легкістю. Наприкінці - опиняється майже наодинці зі своїми спогадами та хворобою. Ця зміна відчувається у вокальній партії. У першій дії рухливість, швидкі пасажі й контрасти можуть створювати образ людини, яка намагається втекти від серйозних почуттів. У фіналі важливішими стають простота фрази, точність слова і стримане звучання. Так композитор показує не просто «іншу» Віолетту, а шлях, який вона пройшла. Драматургічну функцію цієї зміни потрібно враховувати і під час сценічного аналізу, і при підготовці партії [32; 40; 46].

У «Аїді» дві головні жіночі постаті мають особливо чітке зовнішнє протиставлення. Аїда - полонянка, а Амнеріс - дочка єгипетського царя. Проте за внутрішньою свободою їхні позиції можуть виявитися протилежними. Аїда не може відкрито говорити про своє походження й кохання, але зберігає здатність самостійно обирати, що для неї важливіше. Амнеріс має можливість наказувати іншим, однак не може контролювати почуття Радамеса. Саме через цю суперечність ревнощі перетворюються на трагедію. Вивчення режисерських інтерпретацій «Аїди» та семантики партії Амнеріс показує, наскільки важливо розглядати обох героїнь разом, а не окремо [12; 47].

У творчості Верді можна побачити й інші різновиди складного жіночого характеру, наприклад Еболі в «Дон Карлосі». Її почуття поєднуються із ревнощами, особистими помилками та прагненням виправити їхні наслідки. Вона не є центральною героїнею цього дослідження, проте її партія корисна для порівняння з Амнеріс. Обидві жінки переживають болісне зіткнення почуттів із владними стосунками, але реагують на нього по-різному. Звернення до Еболі також пояснює, чому мецо-сопрановий репертуар Верді не можна звести до

одного типу «сильної жінки». Цей напрямок порівняння присутній і в тематиці публікації А. Фурсал про партії мецо-сопрано [50].

Дездемона з «Отелло» вводить ще одну важливу модель - героїню, чия внутрішня гідність проявляється через стриманість. Вона не веде активної боротьби за владу і не має змоги керувати подіями так, як Абігайль. Проте її музична характеристика не є другорядною. Ліричний спів дозволяє відчути трагедію людини, яка зберігає щирість у ситуації недовіри та насильства. Це порівняння потрібне для того, щоб не ототожнювати драматичну силу виключно з гучністю, високою теситурою або відкритим протестом. Іноді найбільше враження створює саме внутрішня зосередженість. У такому сенсі Дездемона є важливим орієнтиром для ширшого розуміння жіночих образів композитора [27; 48; 53].

Аїда постійно перебуває між двома видами любові - до батьківщини та до Радамеса. Коли вона чує про можливу перемогу єгиптян, радість за коханого стає одночасно болем за свій народ. Така подвійність становить головну основу образу. В арії «Ritorna vincitor!» героїня проходить через різкі зміни внутрішньої позиції: від імпульсивного вигуку до усвідомлення трагедії власних слів. Пізніше у «O patria mia» переважає спогад про втрачений дім. Ці сцени не варто пояснювати лише різницею темпів чи динаміки. У першій героїня не може узгодити свої почуття, у другій - усвідомлює, що втрата може бути остаточною. Саме тому в її співі так важливі зміст фрази й внутрішня зосередженість [12; 27; 40].

Амнеріс спочатку може здаватися людиною, для якої головне - перемогти суперницю. Проте її образ складніший. Поступово вона розуміє, що погрози й соціальна влада не допоможуть здобути взаємне кохання. Особливо виразно ця зміна відчувається у сцені суду, де Амнеріс намагається врятувати Радамеса й змушена усвідомити власну безпорадність. Тому в партії співіснують владна декламація, напружені звернення та моменти глибокого особистого відчаю. О. Стародубцева присвячує окреме дослідження образно-семантичному змісту цієї

партії. Для типології жіночих образів Верді важливий висновок: сильна зовнішня позиція не гарантує внутрішньої стійкості персонажа [47].

Порівняння Абігайль та Амнеріс показує дві різні форми владного характеру. Абігайль прагне отримати те, чого, як вона вважає, її позбавили, і тому активно бореться за становище. Амнеріс уже має високий статус, але її трагедія полягає в неможливості керувати найважливішим для неї почуттям. Ця різниця пояснює й різне спрямування сценічної дії. Для Абігайль важливе завоювання, для Амнеріс - поступове усвідомлення втрати. Обидві героїні потребують сильного драматичного голосу, проте це не означає однакової манери співу. Виконавиця повинна знайти різні причини для напруження, пауз, акцентів і зміни тембру [11; 47; 49].

Не менш показовим є зіставлення Азучени та Амнеріс. Обидві партії належать до мецо-сопранового репертуару й містять значні драматичні навантаження. Але причина болю в цих героїнь різна. Азучена знову і знову переживає те, що вже сталося, тоді як Амнеріс поступово розуміє, що трагедії ще можна було б запобігти, але час спливає. Тому Азучена часто звучить як людина, яка розповідає про болісну пам’ять, а Амнеріс - як людина, що намагається змінити теперішню подію. Ці відмінності дозволяють інакше оцінити технічні завдання партій: в одному випадку особливо важливі повтор і внутрішній ритм розповіді, в іншому - наростання напруги й гострота звернення. Порівняння таких партій пов’язане також із темою публікації А. Фурсал [15; 47; 50].

Важливо не підміняти типологію героїнь оцінкою їхньої поведінки з позицій сучасного глядача. Вчинки Абігайль, Азучени чи Амнеріс можуть викликати незгоду або співчуття, але музикознавче дослідження має насамперед пояснити причини драматичного конфлікту. Наприклад, ревнощі Амнеріс пов’язані не тільки з особистим темпераментом, а й із нерівністю становища та неможливістю вільного вибору в умовах придворного життя. Так само Азучена не зводиться до прагнення помсти, адже воно постійно стикається з її материнськими почуттями. Увага до цих суперечностей допомагає

виконавиці відмовитися від однозначних сценічних штампів. Вона має шукати не виправдання героїні, а переконливе пояснення її дій [15; 41; 47].

Важливим критерієм типології є ставлення героїнь до особистого вибору. Віолетта свідомо погоджується на жертву заради коханого; Аїда постійно намагається знайти вихід між почуттям і обов'язком; Амнеріс розуміє наслідки своїх дій поступово; Азучена не може позбутися впливу давньої трагедії; Абігайль наполегливо виборює власне місце. У кожному випадку музика повинна показати не тільки результат рішення, а й шлях до нього. Якщо виконавиця одразу грає фінальний стан персонажа, слухач не бачить розвитку. Тому доцільно визначати, у який саме момент героїня змінює думку і які музичні ознаки супроводжують цю зміну [40; 41; 51].

Для сценічного аналізу корисно розрізняти те, чого героїня хоче, і те, чого вона насправді потребує. Абігайль прагне влади, але за цим стоїть потреба бути визнаною. Азучена хоче помсти, але водночас шукає безпеки для Манріко. Віолетта намагається зберегти самостійність, хоча потребує близькості. Аїда прагне бути з Радамесом, не зрікаючись батьківщини. Амнеріс хоче кохання, але намагається досягти його засобами влади. Таке розмежування допомагає побудувати послідовний сценічний образ. Воно не претендує на єдине правильне пояснення персонажів, проте є корисною робочою схемою для вокалістки [8; 9; 41].

Важливо також пам'ятати, що глядач знає про героїню не все одразу. Верді нерідко відкриває її характер поступово: спочатку через зовнішню поведінку, потім через особисті сцени й лише згодом через рішення, яке змінює сприйняття попередніх подій. Наприклад, початкові враження про Віолетту не пояснюють її пізнішу самопожертву, а владна манера Амнеріс не дозволяє передбачити всю глибину її розпачу. Відповідно, співачка не повинна показувати фінальну трагедію з першого виходу на сцену. Персонаж має прожити свій шлях у часі. Ця вимога пов'язана з акторською побудовою ролі та логікою музичної інтерпретації [8; 40; 42].

Ще один важливий критерій - співвідношення особистого й суспільного. У «Набукко» приватна боротьба Абігайль безпосередньо впливає на долю держави. У «Трубадурі» родинна трагедія пов’язана з конфліктом між ворогуючими сторонами. У «Травіаті» соціальне походження і правила поведінки визначають можливість особистого щастя. У «Аїді» любовний конфлікт відбувається під час війни. Можна побачити, що Верді не відокремлює внутрішній світ жінки від обставин, у яких вона живе. Навпаки, саме тиск зовнішнього світу виявляє характер героїні. Звідси випливає необхідність аналізувати сценічну ситуацію разом із вокальною партією, а не після неї [13; 14; 27].

Жіночі персонажі також по-різному ставляться до інших людей. Для Абігайль стосунки часто перетворюються на боротьбу за визнання. Азучена вимірює майже все через зв’язок із матір’ю та Манріко. Віолетта вчиться ставити потреби іншої людини вище за власні. Аїда прагне залишитися вірною одночасно коханому й батьківщині. Амнеріс важко прийняти, що любов не можна отримати наказом. Такий підхід дозволяє побачити в цих героїнях не абстрактні символи, а живі характери. Він також важливий для акторської роботи: кожна репліка повинна мати адресата й мету, навіть коли персонаж співає наодинці. Питання психотехніки та сценічної мотивації розглядаються в посібниках М. Барнича й працях С. Гмиріної [8; 9; 21].

Не можна визначати характер персонажа тільки за типом голосу. Сопрано у Верді може передавати владну рішучість Абігайль, безпосередність Віолетти або внутрішню стриманість Аїди. Мецо-сопрано може втілювати травматичну пам’ять Азучени та владну, але вразливу особистість Амнеріс. Сам по собі регістр не є готовою психологічною характеристикою. Його значення виникає разом із мелодією, ритмом, словом і ситуацією. Сучасні дослідження тембру-амплуа й вокальної педагогіки допомагають розмежувати фізичні можливості голосу та художні функції конкретної партії [28; 38; 48].

Для театрального сприйняття важливе й те, що героїня інколи говорить одне, а відчуває інше. Віолетта приховує біль під удаваною легкістю, Амнеріс

може маскувати страх владним тоном, Абігайль - особисту образу агресією. В опері цей підтекст особливо добре передає музика. Слова інколи залишаються стриманими, а гармонія, оркестрова фактура або зміна фразування вже підказують, що відбувається всередині людини. Для виконавиці це складне завдання: потрібно не пояснювати все жестами, а дозволити музиці розкрити прихований стан. Таке розуміння сценічного образу пов'язує музичний аналіз із питаннями акторського перевтілення [8; 41; 42].

Суспільний статус героїні впливає на те, як вона може висловлювати почуття. Амнеріс відкрито вимагає відповіді, тому її звернення часто звучать як тиск. Аїда змушена приховувати походження та кохання, і тому її внутрішнє життя не завжди збігається із зовнішньою поведінкою. Віолетта може виглядати вільною, але залежить від осуду світського середовища. Азучена перебуває на узбіччі суспільства, і її історію інші персонажі часто сприймають крізь упередження. Такі відмінності допомагають пояснити, чому Верді використовує різні способи музичного висловлювання. Вокальна партія в цих випадках є не лише особистою характеристикою, а й реакцією на становище жінки в навколишньому світі [13; 27; 47].

Розглянуті героїні не можна поставити в просту послідовність від «менш складної» до «більш складної». У кожної з них своя драматична логіка. Складність Абігайль полягає у швидких контрастах, Азучени - в поєднанні любові та травми, Віолетти - в послідовній зміні життєвих позицій, Аїди - в необхідності приховувати найважливіші почуття, Амнеріс - у переході від влади до безсилля. Усе це пояснює, чому для вокалістки недостатньо просто вивчити ноти та слова. Потрібно зрозуміти, у якій точці розвитку перебуває героїня в кожній сцені. Саме такий аналіз створює основу для подальшого порівняння виконавських інтерпретацій [15; 32; 40; 47].

Отже, жіночі образи Верді можна умовно розподіляти за їхніми драматичними функціями, але головне полягає у внутрішніх змінах персонажів. Влада, материнство, любов, обов'язок, ревнощі та самопожертва стають переконливими тільки тоді, коли пов'язані з конкретними рішеннями. У

музичному театрі саме вокальна партія допомагає почути цей процес. Тому після з'ясування типів і функцій героїнь важливо перейти до аналізу засобів, якими Верді створює їхні характери: мелодії, ритму, теситури, декламації, тембру, динаміки й оркестрового оточення.

1.3. Вокальна партія як засіб музично-драматургічного розкриття жіночого образу в операх Джузеппе Верді

В опері голос є не тільки музичним інструментом, а й способом розповісти про людину. Через інтонацію, ритм, силу звука та характер вимови слухач відчуває те, чого персонаж іноді не може або не хоче сказати прямо. Для жіночих партій Верді ця особливість має вирішальне значення. Композитор використовує знайомі форми італійського співу, проте наповнює їх різним змістом залежно від ситуації. Тому аналіз вокальної партії варто починати не з переліку технічних труднощів, а із запитання, що саме намагається висловити героїня в конкретний момент. Лише після цього стає зрозумілим, чому потрібні довга кантилена, рішучий акцент, розгорнута колоратура або майже мовна інтонація [13; 26; 40].

Одним із головних засобів музичної виразності є мелодія. Вона може розгортатися спокійно й плавно, створюючи відчуття внутрішньої зосередженості, або будуватися на різких стрибках і коротких вигуках, підкреслюючи схвильованість. Важливе значення має і напрямок мелодичного руху: поступовий підйом може готувати напруження, а повернення до знайомої інтонації - нагадувати про думку, від якої персонаж не може звільнитися. Проте ці значення не є однаковими для будь-якої опери. Одна й та сама музична ознака в різному контексті звучить інакше. Тому необхідно співвідносити мелодію зі словами та розвитком сюжету, не приписуючи окремому інтервалу готового психологічного змісту [40; 51; 58].

Кантилена часто пов'язується з ліричними почуттями. У Верді вона справді може передавати ніжність, спогад або тугу, але її роль ширша. Довга фраза змушує героїню ніби зупинитися й уважніше прислухатися до себе. Такі

моменти важливі не менше, ніж відкриті зіткнення. Наприклад, в «O patria mia» Аїда не просто згадує рідний край - вона усвідомлює глибину втрати. У ліричних епізодах Віолетти кантилена допомагає почути почуття, які в зовнішній поведінці героїня раніше приховувала. Для виконавиці це означає необхідність пов’язувати дихання, розвиток гучності та завершення фрази з думкою, яку вона висловлює [26; 32; 40].

Колоратура також може мати виразний драматичний зміст. У концертній ситуації швидкі пасажі часто сприймаються передусім як ознака віртуозності. В опері вони можуть створювати враження збудженості, наполегливості або намагання втекти від неприємної думки. У «Sempre libera» Віолетта проголошує прагнення до свободи, але музична ситуація дозволяє відчути її невпевненість у власних словах. У партії Абігайль віртуозність набуває іншого характеру: вона може підкреслювати силу волі, швидкість реакції й бажання діяти. Тому немає сенсу виконувати всі колоратурні епізоди однаково. Їхній темп, динаміка та артикуляційна ясність повинні допомагати передати конкретну ситуацію, а не відволікати від неї [11; 26; 32].

Декламаційність наближає вокальне висловлювання до живого мовлення. Це не означає, що співак повинен відмовитися від музичного звука або замінити його звичайною розмовою. Навпаки, складність полягає в тому, щоб слова залишалися зрозумілими, а вокальна лінія - цілісною. У драматичних сценах Верді особливо важливі наголос, тривалість складу, коротка пауза й точність вступу. У висловлюваннях Азучени та Амнеріс декламація може створювати відчуття прямого звернення до іншої людини, яка повинна негайно відповісти. Праці Т. Мадишевої про культуру співу мовою оригіналу та Н. Грицан про сценічне мовлення дозволяють пов’язати музичний аналіз із проблемами артикуляції й словесної виразності [24; 33].

На прикладі сцени Абігайль «Anch’io dischiuso un giorno» можна побачити, наскільки важливий контраст усередині одного вокального номера. Тут сильна героїня на мить відкриває приватне почуття. Для виконавиці ця частина потребує іншої уваги до мелодії, ніж наступні вольові епізоди. Коли

з’являється «Salgo già del trono aurato», образ знову набуває активності. Головне завдання - не просто збільшити темп або силу звука, а пояснити драматичну причину переходу. Якщо обидві частини звучать з однаковим настроєм, втрачається внутрішня складність персонажа. Саме такі моменти показують, як традиційна форма перетворюється на засіб характеристики людини [11; 26; 40].

У «Stride la vampa» Азучена повертається до болісної історії, яка визначає її життя. Повторюваність інтонацій і ритму тут має особливий психологічний зміст. Розповідь не схожа на спокійний спогад про далекі події. Навпаки, здається, ніби героїня знову бачить те, що пережила. Тому важливі характер слова, напруга в паузах і поступовий розвиток емоції. Якщо виконавиця від початку використовує надмірно драматичний голос, їй буде складно показати подальше загострення. Набагато переконливішим може бути поступове наростання, за якого слухач сам починає відчувати тяжкість спогаду. Ці спостереження співвідносяться з проблемою подвійності образу Азучени [15].

Ритм допомагає показати характер дії. Наполегливе повторення може передавати внутрішню одержимість або небажання змінювати рішення. Зміна ритмічного малюнка інколи вказує на сумнів, страх чи раптовий емоційний імпульс. У сценах Азучени повернення до вже почутого музичного матеріалу підтримує тему пам’яті. Для Абігайль ритмічна чіткість може створювати враження рішучого наказу, а у Віолетти рухливість початку опери контрастує зі стриманішими фразами фіналу. Ці спостереження потребують перевірки на конкретному нотному матеріалі, але вже на рівні слухового аналізу видно, що ритм у Верді є учасником драматичної дії. Питання музично-ритмічного виховання вокаліста також представлені в працях С. Гмиріної [20; 40; 51].

Теситура і регістр важливі не лише тому, що визначають технічну складність партії. Високе звучання може підсилювати відчуття напруги, а нижній регістр - створювати темброву щільність і близькість до мовного звернення. Однак такі співвідношення завжди залежать від голосу конкретної співачки. Для драматичного сопрано певний звук може бути природним, а для іншого типу голосу - вимагати значної перебудови техніки. Тому неприпустимо

робити психологічний висновок лише з абсолютної висоти ноти. Значення має те, як композитор розташовує цю ноту в музичній фразі, що їй передує і як вона співвідноситься зі словом. На це спрямовані дослідження тембру-амплуа та методичні праці з вокального мистецтва [23; 28; 38; 49].

Тембр є особливо складним засобом характеристики, бо залежить і від фізичних властивостей голосу, і від художнього рішення. Той самий звук може прозвучати тепло, холодно, тривожно або владно залежно від артикуляції, динаміки й способу фразування. У партії Азучени насиченість мецо-сопранового тембру часто пов’язується з драматичною пам’яттю персонажа, проте це не означає, що весь образ потрібно співати тільки густим, темним звуком. Амнеріс також потребує різних тембрових станів: від впевненого звернення до розпачу. Для Аїди й Віолетти не менш важливі переходи від повного звучання до тихого, але добре підтриманого голосу. Такі завдання вимагають технічного контролю та слухової уваги [15; 38; 47].

Динаміка у вокальній музиці легко може перетворитися на зовнішній ефект, якщо сприймати її лише як чергування «голосно» і «тихо». У Верді сила звука повинна бути пов’язана з розвитком думки. Кульмінація має художню вагу лише тоді, коли слухач розуміє, чому героїня до неї прийшла. Тиха фраза, навпаки, може передати найглибший страх або усвідомлення втрати. У фінальних сценах Віолетти надмірне звучання здатне зруйнувати інтимність ситуації, тоді як у сценах Абігайль постійна форсована гучність позбавляє образ контрасту. Отже, динамічний план потрібно будувати разом із драматичним, а не окремо від нього [26; 32; 40].

Оркестр у Верді - не просто акомпанемент солістові. Він може підтримати вокальну фразу, підготувати новий поворот подій або розкрити прихований стан персонажа. Іноді героїня вимовляє рішучі слова, а оркестрова музика створює відчуття тривоги. Так виникає особливий психологічний підтекст. Важливо також слухати паузи між сольними фразами: в них дія часто продовжується, навіть коли голос мовчить. Для роботи над партією це означає необхідність знати не тільки власний нотний рядок, а й характер оркестрових

відповідей. Підхід до опери як єдиної музично-сценічної системи пов’язаний із загальними дослідженнями жанру та теорією інтерпретації [13; 27; 40; 53].

Ансамблеві сцени показують характер героїні через її стосунки з іншими людьми. У дуеті співачка повинна чути партнера не лише в сенсі ансамблевої точності. Потрібно розуміти, чи персонажі погоджуються одне з одним, сперечаються, приховують правду або намагаються вплинути на рішення співрозмовника. У сценах Аїди й Амнеріс музична взаємодія має характер психологічного випробування. У сценах Віолетти та Жермона внутрішній конфлікт формується через поступову зміну позицій. Відповідно, фразування окремої партії залежить від відповіді іншого персонажа. Вокально-технічна готовність залишається необхідною, але не може замінити такого слухового й акторського контакту [8; 12; 40; 42].

Для Віолетти особливо показове зіставлення «Ah, fors’è lui» та «Sempre libera» з першої дії. У першому фрагменті з’являється можливість справжнього почуття. У другому героїня ніби намагається повернути собі звичну впевненість і переконати себе, що любов не повинна змінювати її життя. Музичний контраст дозволяє виконувати ці частини як внутрішній діалог, а не як два незалежні концертні номери. У такому разі вокальні труднощі набувають драматичної мети: плавність кантилени передає зосередженість, а рухливість колоратури - напружене прагнення уникнути рішення. Саме взаємодія різних вокальних якостей робить партію Віолетти складною та цікавою [32; 46].

В арії «O patria mia» Аїді важливо не демонструвати велику силу голосу, а зберігати відчуття інтимного звернення. Вона згадує рідну країну, до якої, можливо, більше не повернеться. Тому велике значення мають м’який початок фрази, рівність кантилени й уміння не перевантажувати кульмінацію. Особливої уваги потребують завершення думок: саме в них можуть з’являтися смуток і внутрішня втома. Проте ці виконавські рішення повинні узгоджуватися з реальними можливостями голосу. Спроба штучно зробити звук слабким чи повітряним не є ознакою більшої художньої правди. Для

інтерпретації потрібне поєднання змісту й здорової вокальної техніки [23; 28; 40].

Хор виконує особливу драматичну функцію в історичних операх Верді. У «Набукко» його звучання представляє не просто масу людей, а спільний досвід і переживання. На такому тлі сольний голос може виражати позицію, що збігається з настроєм спільноти або вступає з ним у суперечність. Абігайль не тільки змагається з окремими персонажами, а й намагається підкорити собі ширший людський світ. Тому її сценічна поведінка має враховувати присутність хору. Вокальна кульмінація не завжди означає домінування над усіма: інколи найважливіший момент полягає в реакції на те, що відбувається навколо. Особливості хорової драматургії «Набукко» можна розглядати з урахуванням досліджень В. Вовкуна та М. Черкашиної-Губаренко [17; 52].

Для оперного співака велике значення має робота з італійським текстом. У слові потрібно чути не тільки значення, а й наголошений склад, послідовність голосних і приголосних, місце можливого дихання. Невдалий наголос може змінити природність фрази навіть тоді, коли всі ноти заспівано правильно. Особливо помітно це у швидких драматичних зверненнях, де співак має поєднати виразність зі зрозумілістю. Робота над орфоепією не повинна закінчуватися на правильній вимові окремих звуків: вона має переходити в осмислене мовлення. З методичного погляду важливими є посібники Т. Мадишевої, І. Колодуб та праці з техніки сценічного мовлення [24; 28; 33].

Дихання є основою вокальної фрази, але в опері його планування має ще й драматичний сенс. Якщо співачка бере вдих у випадковому місці, це може порушити музичну думку або зробити фразу менш переконливою. Водночас надто довга фраза, заспівана ціною фізичного напруження, не стає художньо кращою. Підготовка партії потребує реалістичного розподілу дихання з урахуванням темпу, тривалості сцени та індивідуальних можливостей голосу. У кантилені Аїди чи Віолетти важливо зберігати плавність лінії, а в драматичних сценах Азучени й Амнеріс - поєднувати дихання з ясним словом. Практичні

аспекти такої роботи висвітлюються у вокально-педагогічній літературі [2; 23; 28; 37; 54].

Окремо варто зупинитися на співвідношенні техніки й артистичного рішення. Під час навчання вокаліст може відпрацьовувати дихання, легато, артикуляцію та діапазон окремо. Проте в роботі над оперою ці навички повинні об’єднатися в одну виразну дію. Якщо сцена вимагає тривоги, це не означає, що звук має ставати нестійким; якщо героїня виснажена, не потрібно навмисно втрачати вокальну опору. Технічна підготовка саме й дає можливість передавати складні почуття без шкоди для голосу. Тому доречно аналізувати кожен драматичний епізод одночасно з двох позицій: що переживає героїня і які професійні засоби дозволяють це передати. Такий підхід об’єднує музичний аналіз, вокальну педагогіку та сценічне мислення [2; 23; 28; 40; 56].

Під час підготовки складної партії важливо не плутати емоційну силу з фізичним тиском. Героїня може бути розгніваною або наляканою, але співачка не повинна передавати цей стан шляхом постійного перенапруження голосового апарату. Потрібно зберігати технічну координацію, щоб голос був керованим і в кульмінації, і в тихому епізоді. Особливо це стосується контрастних партій Абігайль та Амнеріс, де драматична напруга легко спонукає до надмірного форсування. Професійна вокальна школа має навчити відділяти внутрішнє почуття персонажа від фізичного способу звукоутворення. У цьому контексті корисні праці В. Антонюк, Б. Гнидя, М. Микиші та О. Стахевича [2; 23; 37; 48; 49].

Важливим елементом виконавської роботи є здатність змінювати тембровий і динамічний стан без руйнування вокальної опори. У першій дії «Травіати» Віолетта може звучати блискуче й рухливо, але ця зовнішня легкість не повинна приховувати точності техніки. У заключному акті той самий голос потребує делікатнішої подачі. Подібно до цього, Амнеріс не може весь час залишатися «владною» лише за рахунок гучності; її сила й слабкість повинні відрізнятися музично. Підготовка таких переходів вимагає часу та свідомої роботи над нюансуванням. Сучасні дослідження вокально-

виконавських компетентностей наголошують на зв’язку технічних, слухових і художніх навичок [29; 34; 35; 44].

Сцена суду в «Аїді» дозволяє побачити інший тип музичної напруги. Амнеріс не просто висловлює сильне почуття, а намагається вплинути на рішення людей, які мають владу над життям Радамеса. Її звернення змінюються: від наказового тону до відчаю. Тут особливо потрібні ясна артикуляція, вміння розрізняти окремі емоційні кроки та продумана динаміка. Виконавиця має уникати ситуації, коли вся сцена звучить як одна безперервна кульмінація. Якщо кожна наступна фраза має власну мету, драматичний розвиток стає зрозумілішим. Психологічний зміст і музичні засоби партії Амнеріс становлять предмет окремого дослідження О. Стародубцевої [47].

Для системної підготовки партії доцільно створити просту схему кожної сцени. У першій колонці можна записати подію: хто прийшов, що стало відомо, яке рішення ухвалено. У другій - зміну стану героїні. У третій - музичні засоби, які допомагають її показати: мелодію, ритм, динаміку, тип мовного звернення, характер оркестрового супроводу. Такий робочий матеріал не замінює партитури, але робить аналіз послідовним. Він також допомагає перевірити, чи не повторюється один і той самий сценічний прийом у різних ситуаціях. Методична цінність свідомої підготовки інтерпретації розглядається у працях із музичної педагогіки [40; 43; 56; 57].

Фразування поєднує майже всі названі засоби. Саме в ньому виконавець вирішує, на яке слово спрямувати увагу, де розпочати зростання напруги, як провести кульмінацію та що залишити недомовленим. Вдале фразування можна порівняти з осмисленою розповіддю: слухач розуміє, що є головним, а що - підготовкою. У Верді цей принцип особливо помітний у довгих аріях, де одну емоцію не можна підтримувати без змін. Відповідно, аналіз вокальної партії доцільно здійснювати не лише за окремими нотами, а за цілісними думками, які виникають і розвиваються в музичному часі. Проблеми музичної інтерпретації та інтонаційного мислення розглядають В. Москаленко й Ю. Чекан [40; 51].

Сценічний рух також повинен підтримувати вокальну думку. У складних оперних партіях небезпечно будувати жести незалежно від фразування: це може заважати диханню та робити поведінку штучною. Проте повна нерухомість не завжди є художньо виправданою. Потрібно знайти такі рухи, які відповідають меті персонажа і не руйнують співу. Наприклад, Амнеріс може підкреслювати владну позицію стриманими жестами, а Віолетта - поступовою зміною дистанції з партнерами. Це лише можливі сценічні рішення, а не обов’язкові інструкції для будь-якої постановки. У роботі з такими завданнями варто звертатися до акторської психотехніки та досліджень сценічного перевтілення [8; 9; 21; 41; 42].

Порівняння різних виконань дозволяє побачити, наскільки по-різному можна розкрити одну й ту саму партію. Співачки можуть відрізнятися темпом, характером фразування, мірою динамічної стриманості та сценічною поведінкою. Але оцінювати потрібно не те, чи одна інтерпретація «сильніша» за іншу, а наскільки послідовно виконавиця пояснює свій образ. Для цього корисно зіставляти конкретні сцени, враховувати акустику запису й умови вистави, а також пам’ятати, що відеофрагмент не завжди передає звучання театру безпосередньо. Такий підхід допомагає перейти від загальних емоційних оцінок до обґрунтованого вокально-виконавського аналізу [6; 40; 56; 57].

Слухаючи відомі записи, важливо розрізняти особистий смак і власне аналіз. Можна захоплюватися тембром конкретної співачки, але це ще не пояснює, як вона розкриває образ. Доцільніше звернути увагу на початок фрази, співвідношення темпу й слова, розподіл динамічних вершин, характер пауз і роботу з партнером. Порівнювати потрібно однакові фрагменти, інакше висновок буде неточним. Водночас аудіо- та відеозаписи мають обмеження: якість мікрофона, монтаж та акустика змінюють враження від звучання. Тому власні спостереження з виконань слід формулювати обережно, не видаючи суб’єктивне враження за беззаперечний факт [6; 40; 51].

Підсумовуючи, можна сказати, що вокальна партія в операх Верді є способом показати рух почуттів і думок персонажа. Мелодія, колоратура,

декламація, теситура, тембр і динаміка не діють окремо: їхній зміст виникає у зв’язку з лібрето, оркестром, партнерами та сценічною ситуацією. Саме тому не існує однієї універсальної манери виконання всіх жіночих партій композитора. Для кожної героїні потрібно зрозуміти, які засоби є головними і як вони змінюються протягом опери. Цей принцип становить основу подальшого аналізу образів Абігайль, Азучени, Віолетти Валері, Аїди й Амнеріс у другому розділі.

Висновки до розділу 1

У першому розділі було розглянуто, як історичні зміни в італійській опері XIX століття вплинули на творчість Джузеппе Верді. Композитор спирався на традиції bel canto, проте дедалі більше підпорядковував вокальну форму змісту сцени. Для його театру важливо не тільки те, наскільки красиво звучить арія, а й те, чому персонаж співає саме зараз, що намагається сказати та як змінюється після цього. Історичний підхід дає змогу зрозуміти зв’язок між сольними партіями, ансамблями, хором і оркестром. Він також показує, що музична драма Верді формувалася поступово, без повного розриву з традицією попередників.

Порівняння жіночих образів дозволило виділити кілька основних драматичних моделей. Абігайль бореться за владу та визнання. Азучена поєднує материнську любов із потребою помсти, від якої не може звільнитися. Віолетта Валері проходить шлях від зовнішньої легкості до свідомого морального вибору. Аїда постійно перебуває між коханням і обов’язком перед батьківщиною. Амнеріс має високе становище, але поступово усвідомлює своє безсилля перед людськими почуттями. Такий поділ є умовним: кожна героїня складніша за одну характеристику, а її справжній образ розкривається через події та рішення.

Встановлено, що вокальна партія допомагає показати внутрішні зміни героїні. Кантилена може передавати спогад, ніжність і зосередженість; колоратура - не тільки майстерність, а й схвильованість або прагнення діяти;

декламація - безпосередність звернення та гостроту конфлікту. Теситура, ритм, тембр і динаміка мають значення лише у зв’язку з текстом і музичною ситуацією. Оркестр і ансамбль поглиблюють характеристику персонажа, іноді відкриваючи почуття, яких він не висловлює словами. Тому музичні засоби слід розглядати не окремими прийомами, а як частини єдиної драматичної дії.

Для виконавиці особливо важливо не плутати сильне почуття з постійно сильним звуком. Психологічно складний образ потребує різних динамічних і тембрових станів, точного слова, продуманого дихання та вміння слухати партнерів. Порівняння сцен може починатися з простих запитань: чого героїня прагне, що їй заважає, у який момент вона змінює рішення й як це передано музикою. Такий спосіб аналізу дозволяє поєднати теоретичне знання з практичною підготовкою партії. Він не пропонує єдиного правильного виконання, але допомагає обґрунтувати власне сценічне рішення.

Отримані спостереження створюють основу для другого розділу, де увагу зосереджено на конкретних вокальних сценах і порівнянні виконавських підходів. У цьому контексті аналіз Абігайль, Азучени, Віолетти, Аїди та Амнеріс має показати не тільки відмінність голосових типів чи технічних труднощів, а передусім те, як співачка може передати характер кожної героїні засобами музики та сценічної дії.

РОЗДІЛ 2.
ВОКАЛЬНА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

2.1. Абігайль в опері «Набукко» та Азучена в опері «Трубадур»: драматургічні функції образів та вокальні й виконавські засоби їх втілення

Образ Азучени мені здається одним із найскладніших у «Трубадурі». Вона одночасно любить Манріко як сина і не може відпустити спогад про загибель матері. Тому її не варто грати тільки як жорстоку жінку, яка прагне помсти. У її поведінці є ніжність, страх і біль. Ці суперечливі почуття особливо добре можна передати голосом: від тихого, майже розмовного звучання до різких емоційних спалахів.

У цьому розділі я порівнюю жіночі образи в операх «Набукко», «Трубадур», «Травіата» та «Аїда». Мене цікавить не тільки те, наскільки складно заспівати певну арію. Важливіше зрозуміти, що героїня переживає у цю мить і як співачка може показати це через голос, слова та поведінку на сцені. Для прикладів обрано записи українських і європейських виконавиць. Записи різних років не завжди можна порівнювати напряму, тому я звертаю увагу насамперед на фразування, дихання, динаміку й передання змісту.

На перший погляд Абігайль і Азучена дуже різні. Абігайль бореться за владу і хоче довести свою значущість, а Азучена живе спогадами про страшну втрату. Проте обидві героїні не можуть звільнитися від минулого. На мою думку, саме це робить їх переконливими: навіть у найгостріших сценах за гнівом відчувається біль. У партії Абігайль цей біль часто прихований за силою, а в партії Азучени він звучить відкритіше.

Опера «Набукко» побудована на великих хорових сценах, протистоянні персонажів і боротьбі за владу. Абігайль прагне посісти місце, яке, як вона вважає, їй належить. Але її рішучість виростає не лише з честолюбства: героїня болісно сприймає своє походження і нестачу любові. Через це одна й та сама

людина може звучати гордо, жорстко і раптом зовсім беззахисно. Для співачки головне - не загубити ці зміни за гучним звучанням оркестру.

В арії «Anch'io dischiuso un giorno» Абігайль на мить перестає бути владною суперницею. У її словах з'являється спогад про інше життя і бажання бути коханою. Я б не виконувала цей епізод так само різко, як сцени боротьби за трон. Тут важливі плавна мелодія, спокійне дихання і здатність показати сум, не перебільшуючи його. Подальший контраст із рішучими фразами робить образ сильнішим, бо слухач розуміє причину її жорсткості.

Партія Абігайль характеризується значною вокальною складністю, оскільки потребує не лише потужної акустичної проєкції голосу, а й гнучкості регістрових переходів, уміння поєднувати виразну декламацію з плавною кантиленою, точно відтворювати емоційно насичені фрагменти та зберігати контроль над звучанням у драматично напружених ансамблях. Різкі регістрові контрасти не слід розглядати як підставу для механічного стискання голосу. Натомість збереження цілісної вокальної координації під час переходів між регістрами дає змогу передати внутрішню нестабільність героїні без надмірного навантаження на голосовий апарат. Виконавиця має вибудовувати партію з урахуванням її загальної драматургічної логіки, а не як послідовність ізольованих кульмінацій.

Показовими в цьому контексті є монолог Абігайль з аріозовим епізодом «Anch'io dischiuso un giorno» та подальший розвиток сценічної дії. Лірична частина відкриває можливість інтерпретації персонажа поза межами суто владної характеристики: музична експресія спрямована на розуміння пережитого досвіду та втраченої надії. Для виконавиці це передбачає пошук тембрального забарвлення, яке зберігає внутрішню напругу, проте не надає кожній фразі декларативного характеру. Гнучка кантилена розкриває людський вимір образу, тоді як подальша ритмічна й динамічна інтенсифікація відображає перехід від спогадів до рішення діяти. Саме контраст між цими фазами формує драматичний зміст сцени; одноманітно агресивне виконання збіднює внутрішній стан образу.

Для порівняння Абігайль я обрала записи болгарської співачки Гени Димитрової та української сопрано Людмили Монастирської. Обидві співачки працюють із надзвичайно складною партією, в якій потрібні і сильний голос, і точність швидких пасажів. Мені важливо порівнювати не те, хто звучить гучніше, а те, як змінюється ставлення героїні до співрозмовників. Окремо слід враховувати, що запис і акустика сцени впливають на наше сприйняття тембру.

Для порівняння аріозового епізоду «Anch'io dischiuso un giorno» використано запис Гени Димитрової з Верони (1991) 1 та виконання Людмили Монастирської в постановці Royal Opera House 2. Оскільки ці матеріали походять із різних вистав, відмінності сценічного руху й темпів не слід автоматично приписувати вокальним можливостям співачок.

Перехід від ліричної кантилени до владного висловлювання у «Salgo già del trono aurato» можна простежити на фрагменті репетиції Metropolitan Opera за участю Людмили Монастирської 3. Під час аналізу важливо відокремлювати виконавські рішення від режисерських акцентів конкретної постановки.

У швидких і колоратурних епізодах партії Абігайль технічна рухливість має ґрунтуватися на свободі вокальної координації. Дроблення фігурацій на окремі ноти з занадто сильними акцентами нерідко порушує безперервність звучання та спричиняє перенавантаження голосового апарату. Натомість артикуляційну виразність варто забезпечувати завдяки чіткому формуванню голосних, інтонаційній точності, спрямованості фрази та економному розподілу дихання. Драматичне значення пасажу визначається його цілісною енергією, а не надмірним акцентуванням кожної ноти. За умов насиченого оркестрового супроводу особливого значення набувають акустична узгодженість тембру та координація з диригентом. Технічна впевненість дає змогу поєднувати

1 Гена Димитрова (Болгарія). Дж. Верді, «Набукко»: сцена Абігайль «Anch'io dischiuso un giorno / Salgo già del trono aurato». Арена ді Верона, 1991. Відеофрагмент каналу Gocce di Ghena. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5KaB1F8jr-k (дата звернення: 22.11.2026).
2 Людмила Монастирська (Україна). Дж. Верді, «Набукко»: «Anch'io dischiuso un giorno». Royal Opera House; відео опубліковано 2014 року. Офіційний канал Royal Ballet and Opera. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nu46FhJWZ-4 (дата звернення: 22.11.2026).
3 Людмила Монастирська (Україна). Дж. Верді, «Набукко»: «Salgo già del trono aurato». Фрагмент репетиції Metropolitan Opera, сезон 2023–2024. Офіційний канал Metropolitan Opera. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fPCwKqo3T58 (дата звернення: 22.11.2026).

енергійні сценічні рухи з переконливим відтворенням спонтанного вольового імпульсу героїні.

Особливої уваги потребує взаємозв'язок теситури та психологічного розвитку образу Абігайль. Часті переходи між регістрами й поєднання драматичної напруги з віртуозними фігураціями можуть створювати враження, що виконання партії передбачає постійну максимальну інтенсивність звучання. Проте контрастність досягається лише за умови чіткого розмежування виконавицею рівнів емоційної напруги. В одному епізоді інтонація має прямо виражати переживання, в іншому -відтворювати його як відбиток внутрішньої пам'яті, у третьому -поставати імпульсивною реакцією на сценічну подію. Відтак виконавська концепція повинна передбачати раціональний розподіл вокальних ресурсів упродовж усієї партії та чітке визначення ділянок акустичного відпочинку.

Важливою характеристикою образу Абігайль є його зумовленість ансамблевим контекстом. Героїня прагне визначати спрямованість колективних дій, водночас постійно вступаючи в конфлікт з іншими вокальними партіями та хором. Тому в репетиційному процесі необхідно встановити, у яких епізодах вокальна інтонація має акцентувати її домінування, а в яких - передавати реакцію на опір інших персонажів. Сценічна переконливість досягається завдяки зміні драматичної ініціативи, точності пауз і здатності слухати партнера. Логіка музичної композиції визначає динаміку драматичного розвитку: в одних епізодах голос має виходити на перший план, в інших - інтегруватися в ансамблеве звучання. Постійна максимальна звукова напруга суперечить цій логіці та послаблює виразність власне кульмінаційних моментів.

Трагічне завершення історії Абігайль показує межі її волі, спрямованої на зовнішнє самоствердження. Із втратою політичної перспективи героїня стає перед необхідністю морального розуміння власних учинків. Отже, внутрішня еволюція образу має бути передбачена у виконавській концепції від першого виходу на сцену. Уже в початкових епізодах необхідно зберігати потенціал для подальших змін тембру та інтонаційного плану, оскільки однозначно

деструктивне трактування персонажа позбавляє фінальну розв’язку трагічної глибини. Таким чином, віртуозна сопранова партія набуває повноцінного драматичного значення лише за умови взаємодії вокальної сили, пластичності та психологічної диференціації.

«Трубадур» розповідає про давню трагедію, яка поступово руйнує життя наступного покоління. Для мене центральною постаттю цієї історії є Азучена. Вона пам’ятає загибель матері, виховує Манріко і водночас не може відмовитися від помсти. Її слова іноді здаються суперечливими, але в цьому й полягає правдивість образу. У співі Азучени особливо важливе відчуття того, що минуле для неї не закінчилося.

В арії «Stride la vampa» Азучена ніби знову бачить вогонь, який став причиною її трагедії. Мелодія повторюється, і це схоже на спогад, що постійно повертається до людини. На мою думку, цю арію не потрібно співати тільки з гнівом. Якщо залишити в голосі напруження, але не кричати, історія стає ще страшнішою. Особливо важливі чіткі слова, виразні паузи і відчуття внутрішньої тривоги.

Перша велика сцена Азучени відкривається арією «Stride la vampa», що має пісенно-оповідальний характер і пов’язана з видінням вогню. Принципового значення набуває співвідношення виразної, легко впізнаваної мелодичної структури та жахливого змісту спогаду. Музика не лише ілюструє трагедію, а й розкриває механізм її збереження у внутрішньому світі героїні: травматична подія перетворюється на стійкий образ, який Азучена відтворює майже ритуально. З огляду на це виконавиці слід уникати відкрито істеричного звучання від самого початку. Значно переконливішим може бути контрольований, інтонаційно виважений вступ із поступовим наростанням напруги через текстові акценти, темброві відтінки та загострення кульмінації.

Наступний розповідний монолог «Condotta ell’era in cerрі» відрізняється безпосереднішим психологічним переживанням події. Тут посилюється роль словесної декламації, змін темпу внутрішнього мовлення та фрагментації фраз. Героїня не викладає завершеної, послідовно вибудуваної оповіді, а ніби знову

переживає подію, яку так і не змогла остаточно осмислити. Саме тому особливого значення набувають паузи, логічні акценти та співвідношення співаної й розмовної інтонацій. Водночас декламаційна виразність має спиратися на стійку вокальну основу: різкі мовленнєві жести, реалізовані через надмірне напруження голосового апарату, спричиняють втому та порушують художню цілісність виконання.

Мецо-сопранова природа партії Азучени відкриває широкий спектр тембральних можливостей, проте сама по собі не визначає сценічного образу. Насичений середній регістр дає змогу передати психологічну глибину, нижній - підкреслити тягар спогадів, а верхній -увиразнити гострі афективні спалахи. Водночас виразність залежить не від штучного затемнення чи огрублення тембру, а від пластичності переходів між різними акустичними станами. Особливого значення набувають рівність звучання голосу, чіткість італійських голосних, здатність зберігати повноту звуку в тихій динаміці та контроль регістрових переходів. У сценах із Манріко музичний образ матері не може обмежуватися погрозами й прагненням помсти: він має виявляти й справжню турботу.

Порівняти образ Азучени можна за записами італійських мецо-сопрано Фіоренци Коссотто та Джульєтти Сіміонато. Я пропоную звертати увагу на те, як співачки вимовляють слова і будують повторювані фрази. Коли кожне повторення має інший емоційний відтінок, арія не здається одноманітною. Не менш важливо почути, чи залишається в голосі людська вразливість поруч із драматичною силою.

Для порівняння оповідної інтонації в арії «Stride la vampa» можна використати запис Фіоренци Коссотто (Відень, 1966) 4 та виконання Джульєтти

4 Фіоренца Коссотто (Італія). Дж. Верді, «Трубадур»: «Stride la vampa». Віденська державна опера, 1966, диригент Арджео Квадрі (згідно з описом відео). Канал Andrei Ungureanu. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=aRicY4v-dN4 (дата звернення: 22.11.2026).

Сіміонато (Токіо, 1963) 5. Основними орієнтирами для аналізу є смисловий наголос, атака звука, характер повторення мотиву й організація пауз.

Монолог «Condotta ell'era in ceppi» варто розглядати також за окремим архівним записом Фіоренци Коссотто 6. Спостереження варто зосередити на тому, як змінюються адресат висловлювання, темп розповіді та інтонаційний характер спогаду, не приписуючи запису непідтверджених сценічних обставин.

Між Абігайль та Азученою я бачу спільну рису: кожна пережила втрату і по-своєму намагається повернути те, чого вже немає. Абігайль шукає визнання через владу. Азучена повертається до спогаду про матір і не може припинити мститися. Для співачки це дві різні задачі. В першій партії потрібно відчувати рух уперед і бажання перемогти. В другій - показати людину, яку постійно повертає назад її пам'ять.

Дуети Азучени та Манріко розкривають один із головних психологічних парадоксів опери: прагнення помсти співіснує з глибокою прихильністю до людини, яка не є біологічним сином героїні. Ця суперечність посилює драматизм і вимагає у вокальному та сценічному виконанні ретельного вибудовування дистанції між персонажами та їхньої інтонаційної взаємодії. В одних епізодах партія Азучени має звучати як материнське звернення, в інших - як відлуння жахливого наказу з минулого. Цю відмінність не обов'язково передавати різким динамічним контрастом: достатньо змінити м'якість артикуляції, темп фрази чи спрямованість наголосу. Такий підхід дає змогу уникнути надмірної театральності й розкрити психологічну складність персонажа.

Важливим критерієм порівняння Абігайль та Азучени є їхня здатність змінювати адресата інтонації. Абігайль може звертатися до суперниці, народу чи уявного образу власного майбутнього; Азучена - до Манріко, пам'яті про

5 Джульєтта Сіміонато (Італія). Дж. Верді, «Трубадур»: «Stride la vampa». Токіо, 16 жовтня 1963, NHK Symphony Orchestra, диригент Олів'єро де Фабрітіїс (за описом запису). Канал Analog Aria Archive. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DqoFuWHThS8 (дата звернення: 22.11.2026).
6 Фіоренца Коссотто (Італія). Дж. Верді, «Трубадур»: «Condotta ell'era in ceppi». Архівний аудіозапис; точні місце й дата первинного виконання в описі не зазначені. Канал Thewisemonkey9. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MBfP3JHd0nk (дата звернення: 22.11.2026).

свою матір або події, що існує лише в її уяві. Під час репетицій варто позначати такі зміни навіть у однієї розгорнутої фрази. Коли звернення спрямоване до внутрішнього адресата, сценічна пластика може залишатися стриманою, а фразування -набувати особливої глибини. Коли ж репліка покликана спонукати партнера до дії, важливими стають чіткий початок звучання голосного та ритмічна точність слова. Водночас зовнішньої різкості слід досягати інтерпретаційними засобами, не збільшуючи фізичного навантаження на голос.

Серед ключових виконавських завдань у партії Азучени варто виокремити витривалість у тривалих драматичних діалогах, артикуляційну чіткість розповідних фрагментів, темброву різноманітність і здатність передавати внутрішні контрасти. На відміну від Абігайль, сценічний вплив Азучени рідше пов’язаний із прямим виявом волі: сила її образу формується через приховану інформацію та психологічний тиск спогадів. Тому виконавиця має уважно працювати з підтекстом: та сама коротка фраза може бути звернена до Манріко й водночас звучати як розмова з померлою матір’ю. Саме ця двоїстість надає вокальному вираженню особливої драматичної насиченості.

Фінальні епізоди опери «Трубадур» загострюють проблему взаємозв’язку людської любові та руйнівної одержимості. Азучена втрачає Манріко, а розкриття таємниці набуває форми завершального трагічного осяяння. Художній результат залежить від того, наскільки послідовно попередні інтонаційні повернення були пов’язані зі спогадами героїні. Якщо кожен епізод подається як окремий емоційний вибух, фінал сприйматиметься лише як несподіваний сюжетний поворот. Якщо ж збережено внутрішню логіку повторень, остаточне розкриття таємниці постане як результат тривалого психологічного розвитку. Отже, виконавська інтерпретація має забезпечувати драматичну цілісність усього твору, а не лише його найвідоміших сольних номерів.

Отже, в партії Абігайль головними є різкі зміни настрою, сильні драматичні фрази й колоратура. Азучена складна по-іншому: її потрібно співати так, щоб у голосі одночасно відчувалися любов до сина, страх і

ненависть до минулого. Я вважаю, що ці ролі не можна зводити до поділу на «сильне сопрано» і «темне мецо-сопрано». Голос має насамперед розкривати характер і причину вчинків героїні.

З методологічного погляду підготовку до виконання партії Абігайль варто розпочинати з оцінювання відповідності вокальних можливостей виконавця високому комплексному навантаженню, а також із відпрацювання рухливих пасажів у повільному темпі, забезпечення єдності регістрів та опанування основ кантилени. Підготовка до виконання партії Азучени потребує особливої уваги до роботи з текстом, розуміння психологічних пауз, передавання наративних контрастів і безпосереднього звернення до глядача. Недостатню технічну свободу не слід компенсувати надмірним драматичним напруженням. Переконливість акторського втілення досягається тоді, коли вокальна техніка забезпечує природність сценічної дії, а внутрішній стан героїні набуває точного музичного вираження.

Виконавські моделі Абігайль і Азучени можна умовно визначити як спрямовану назовні драматичну ініціативу та драматургію пам’яті. Перша зосереджує увагу на миттєвій зміні статусу співрозмовника: тон наказу, короткий виклик, ліричне самозапитання потребують різного характеру атаки й різної протяжності фрази. Друга вибудовується навколо повернення до болісного спогаду; тому пауза або повтор інтонації іноді важливіші за зовнішню вокальну кульмінацію. У практиці підготовки цих партій варто позначати в партитурі не тільки місця вдиху, а й зміни адресата: кому саме героїня звертається в кожному епізоді - до присутнього персонажа, до уявного свідка чи до власного минулого. Ця робота пов’язує технічні засоби з драматургією й робить інтерпретацію більш послідовною.

Порівняння цих двох персонажів дає змогу уточнити адресата їхнього сценічного висловлювання. Абігайль у сценах політичного протистояння зазвичай звертається до безпосередніх учасників дії, прагнучи вплинути на їхню поведінку. Натомість Азучена в момент актуалізації травматичного спогаду формально може адресувати свій спів Манріко, проте її психологічна

увага часто зосереджена на іншому часовому вимірі та іншій постаті -покійній матері. Така відмінність пояснює специфіку сценічного втілення: спрямований назовні владний жест у першої героїні та роздвоєння між безпосереднім і уявним спілкуванням у другої. У вокальній інтерпретації це може виявлятися в характері пауз, завершенні фраз і тембровому акцентуванні.

Вокально-технічна складність партії Абігайль не дає підстав зараховувати її арії виключно до репертуару потужних драматичних голосів без урахування їхньої технічної рухливості. Водночас мецо-сопранова теситура партії Азучени не означає, що її драматична виразність обмежується низьким регістром. Виконання обох ролей потребує збалансованого співвідношення діапазону, витривалості та вокальної пластичності. Професійний вибір партії має ґрунтуватися на відповідності голосових можливостей усьому комплексу музично-сценічних вимог, а не лише на успішному виконанні окремої ефектної арії.

На мою думку, Абігайль та Азучена показують дві різні відповіді на особистий біль. Одна намагається керувати іншими, друга живе спогадами, від яких не може звільнитися. Саме тому їхні вокальні партії такі різні. У виконанні важливо поєднати технічну точність із почуттям міри: сильні емоції мають бути зрозумілими, а не просто гучними.

2.2. Віолетта Валері в опері «Травіата»: еволюція образу та особливості вокального й сценічного втілення

Віолетта для мене цікава тим, що протягом опери змінюється не тільки її життя, а й сам спосіб співу. У першому акті вона легко переходить до швидких пасажів і блискучих високих нот. Пізніше у партії стає більше спокійних, щирих фраз, а у фіналі важливі навіть тихі звуки. Це не означає, що героїня стає слабшою. Навпаки, поступово вона перестає ховати свої почуття за зовнішньою легкістю.

Історія Віолетти у «Травіаті» - це історія людини, яка вперше намагається жити не за правилами свого оточення, а за власним почуттям. Спочатку вона

звикла приховувати сум за усмішкою та святами. Зустріч з Альфредом змінює її погляд на себе. Згодом Віолетта погоджується на болісну жертву заради іншої людини. На мою думку, саме послідовність цих рішень потрібно показати через музику, а не тільки через акторську гру.

У першому акті Віолетта ніби весь час грає роль господині свята. Вона підтримує розмови, сміється і не хоче показувати, що втомилася від такого життя. Тому швидкі вокальні фрази й легка колоратура мають звучати природно, а не як окреме технічне завдання. Коли ж героїня залишається сама, її голос стає більш особистим. Цей контраст, на мою думку, є ключем до першого акту.

Сцена «È strano!…Ah, fors'è lui» є однією з ключових у формуванні образної траєкторії героїні. Початкове запитання визначає не лише словесний зміст, а й музичне вираження її стану: Віолетта намагається осмислити нове для себе почуття. Кантиленний розвиток арії потребує особливої внутрішньої зосередженості, рівного дихання та вміння надати мелодії відтінку обережної надії. Кожну фразу слід спрямовувати до смислової кульмінації, уникаючи надмірного пафосу, адже героїня ще не прийняла остаточного рішення. Прозорість тембру й гнучкість динаміки допомагають передати стан, у якому новий емоційний досвід лише зароджується. Кабалета «Sempre libera» не лише демонструє святкову рухливість і блискучі високі ноти. У драматичному контексті вона втілює спробу повернутися до звичної моделі свободи, яка тепер виявляється психологічно непевною. Голос Альфредо за сценою, що нагадує про можливість іншого життя, створює багатогранне протистояння: героїня проголошує незалежність, проте її внутрішній відгук на кохання не зникає. Вокальна віртуозність набуває тут амбівалентного значення: вона передає і соціальну маску, і енергію опору новому почуттю. Виконавиця має розкрити цю напругу через точне фразування, різноманітні артикуляційні акценти та сценічну реакцію на голос за сценою.

Для прикладу я обрала записи Діани Дамрау та Анджели Георгіу. Перша допомагає розглянути сцену з «Sempre libera», де важливо почути боротьбу між

бажанням кохати і звичкою бути вільною. Друга - арію «Addio del passato», у якій Віолетта прощається зі своїми надіями. Це різні етапи життя героїні, тому я не порівнюю співачок за силою голосу, а звертаю увагу на те, як вони передають зміст тексту й завершують фрази.

Для аналізу арії «Sempre libera» використано фрагмент генеральної репетиції Metropolitan Opera у виконанні Діани Дамрау 7. Порівнюючи його з музичним текстом, варто звернути увагу на зв'язок колоратури зі сценічною реакцією героїні та на витриманість ритмічної пульсації.

Для третього акту додано концертне виконання «Addio del passato» румунської сопрано Анджели Георгіу 8. Оскільки це концертний, а не сценічний матеріал, за ним варто аналізувати передусім фразування, динамічну стриманість і словесну виразність, а не особливості театральної постановки.

У другому акті мені особливо важлива розмова Віолетти з Жермоном. Спочатку вона намагається пояснити, що її кохання справжнє і що вона має право на щастя. Потім поступово розуміє, чого від неї вимагають. У музиці це можна показати через зміну динаміки, коротші відповіді, стриманіший тон і довші паузи. Співачці тут не потрібно відразу переходити до розпачу: значно сильніше звучить поступове усвідомлення втрати.

Технічна робота над першим актом потребує особливої дисципліни. Високий регістр, рухливі пасажі та кантиленні епізоди, що контрастують із блискучим фіналом, не повинні призводити до передчасного виснаження голосу. Важливими є поступове формування опори, точність переходів у голосоутворенні, економність артикуляційних рухів та усвідомлене використання дихання. Виконавська практика допускає різні традиції фінальної орнаментації, однак доцільність необов'язкових верхніх нот слід оцінювати з огляду на авторський текст, конкретне видання, стан голосу та загальну

7 Діана Дамрау (Німеччина). Дж. Верді, «Травіата»: «Sempre libera». Генеральна репетиція Metropolitan Opera, сезон 2018–2019. Офіційний канал Metropolitan Opera. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Qqe9H85AILc (дата звернення: 22.11.2026).

8 Анджела Георгіу (Румунія). Дж. Верді, «Травіата»: «Addio del passato». Концерт у Лланголлені, Уельс, London Philharmonic Orchestra, диригент Іон Марін. Офіційний канал Angela Gheorghiu, опубліковано 2026 року. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=p5Wx1mth8SI (дата звернення: 22.11.2026).

драматургію. Ефектне доповнення не має компенсувати недостатню змістовність внутрішньої сценічної дії.

Особливої уваги під час розгляду опери потребує дует Віолетти та Жермона, де розкриваються ключові моменти морального вибору: від прохання про безкорисливу жертву до повного усвідомлення її невідворотних наслідків. Варто звернути увагу на еволюцію інтонаційної палітри героїні: якщо на початку діалогу Віолетта демонструє власну, непохитну позицію, то під впливом аргументів Жермона її фрази поступово змінюють свій емоційний вектор. Важливо розуміти, що музична інтерпретація цього переходу не повинна обмежуватися лише динамічним посиленням звуку. Глибока моральна боротьба потребує від виконавця особливої вокальної майстерності: використання зосередженого, внутрішньо напруженого легато та граничної чіткості артикуляції. Співачка має вибудовувати драматичну перспективу таким чином, щоб слухач бачив не раптовий злам характеру, а складний, болісний психологічний процес, у якому особисте щастя поступово поступається місцем вищій жертовності заради інших.

Дует Віолетти з Жермоном варто розділити на кілька вузлових епізодів, кожен з яких змінює позицію героїні. Спочатку вона відповідає співрозмовникові як людина, що захищає власне право на кохання; далі змушена вислухати аргументи про долю сім’ї Альфредо; нарешті вимовляє згоду, наслідки якої усвідомлює раніше за інших. У вокальному плані цю послідовність можна перевіряти за трьома ознаками: чи пов’язаний новий динамічний рівень із конкретним словом, чи не порушує напружена декламація природності кантилени та чи відрізняються звернення до Жермона від звернень героїні до самої себе. У зіставленні записів особливо продуктивно відокремлювати режисерський жест від вокального: зовні стримана сцена може містити гострий інтонаційний конфлікт, тоді як підкреслено експресивна мізансцена не завжди забезпечує розвиток музичної думки.

У третьому акті голос Віолетти має передати виснаження, але це не означає, що співачка повинна співати слабким або нездоровим звуком. В арії

«Addio del passato» особливо важливі тихі завершення фраз, ясні слова і спокійний темп. Мені здається, що ця музика зворушує саме стриманістю. Віолетта не намагається справити враження - вона говорить про найважливіше для себе.

У дуеті «Parigi, o cara» надія звучить особливо болісно через внутрішній контраст між музичною мрією та неминучістю реальності. Ця складна суперечність вимагає від виконавців особливої уважності та точності у взаємодії з партнером. Своєю чергою, сцена «Dite alla giovine» розкривається як ключовий момент для глибокої психологічної трансформації Віолетти, демонструючи еволюцію її характеру.

У цьому контексті динамічна стриманість та лірична зосередженість стають потужнішими інструментами виразності, ніж відкрита зовнішня експресія. Психологічна глибина епізоду спирається на свідомому самозреченні, що вимагає від вокаліста особливої дисципліни: звук повинен зберігати опору та внутрішню цілісність навіть за умов гранично тихої динаміки (pianissimo). Важливо пам’ятати, що артикуляція має бути чіткою, проте не порушувати цілісність мелодичної лінії. Справжня технічна майстерність у такому виконанні полягає у вмінні досягти максимальної драматичної напруги, послуговуючись мінімальними зовнішніми засобами. Надалі, у сцені з Альфредом та в усьому другому акті, цей конфлікт лише поглиблюється, підкреслюючи прірву між істинними внутрішніми мотивами Віолетти та тим, як її вчинки інтерпретує зовнішнє оточення. Виконавиця має усвідомлювати, що її героїня нерідко промовляє слова, які суперечать її справжнім почуттям, саме в цій невідповідності криється осередок психологічної напруги. Важливо уникати надмірного «пояснення» підтексту жестами чи грубими звуковими акцентами, адже це може порушити драматичну достовірність образу. Натомість майстерне оперування тембром, паузою, оркестровою реакцією та взаємодією з партнером дозволяє слухачеві осягнути глибинний моральний зміст ситуації, не вдаючись до прямої ілюстративності.

В арії «Addio del passato» драматична перспектива змінюється: для Віолетти вже не йдеться про публічне самоствердження чи переконання іншої людини. Звернення набуває характеру внутрішнього підсумку, і тому його виконавська переконливість залежить від якості найменших інтонаційних рішень. Слід зважати на відношення дихальної паузи до кінця поетичного рядка, на пропорцію між звуком і тишею, на здатність витримати довгу фразу без штучного затемнення тембру. Під час порівняння двох сценічних версій принципово не ототожнювати фізичне виснаження героїні з реальною втратою вокальної опори: артистичне втілення слабкості має залишатися результатом контрольованого технічного вибору. Завдяки цьому фінал стає продовженням її духовного розвитку, а не лише емоційним контрастом до першого акту.

Третій акт кардинально трансформує масштаб сценічного простору, де публічна атмосфера свята поступово поступається місцем камерності, сповненої відчуття хвороби та наближення фіналу. У музичній тканині цього фрагмента визначальними стають тривалі паузи, фрагментарна інтонація, тембральна прозорість та особливе відчуття плинності часу.

Важливо зауважити, що художня інтерпретація такого стану не має ототожнюватися з акустичною слабкістю чи втратою технічного контролю. Навпаки, переконлива передача фізичної крихкості персонажа потребує від вокаліста найвищого рівня професійної майстерності. Музичне втілення виснаження залишається художньою умовністю, яка вимагає від виконавця бездоганної техніки, аби мінімізувати навантаження на голосовий апарат і зберегти здоров’я голосу.

Інтегральність виконання ролі Віолетти можна перевірити за допомогою системи повторюваних запитань для кожного акту. Що героїня прагне приховати від оточення? Коли її спів стає зверненням до конкретної особи, а коли - внутрішньою відповіддю самій собі? Де зміна регістру та динаміки є композиційною закономірністю, а де - прямим наслідком сценічного потрясіння? Такі питання допомагають пов’язати технічний профіль ролі з еволюцією персонажа. Вони особливо необхідні під час вибору темпу та міри

рубато: надмірна свобода в ранніх сценах може послабити рухливість, а в пізніших - розбити висловлювання на ізольовані ефекти. Арія «Addio del passato» є ключовим етапом у розкритті внутрішнього світу Віолетти, уособлюючи фінальну трансформацію її образу в опері. Семантичне наповнення цього номера базується на драматичному акті прощання з минулими сподіваннями та глибокому усвідомленні невідворотності долі.

Музична виразність арії досягається через принципи інтонаційної лаконічності, використання смислових пауз та філігранну роботу з поетичним текстом. Важливо розуміти, що художня переконливість тут будується на стриманості: виконавець не повинен занадто акцентувати кожен звук, адже сама мелодична форма є самодостатньою та насиченою глибоким емоційним змістом. З педагогічної точки зору, майстерність інтерпретації в цьому фрагменті визначається здатністю вокаліста подати «піано» з повною дихальною опорою, передати відчуття фізичної та духовної втоми через роботу з тембральною палітрою, а також зберегти цілісність музичної думки в умовах сповільненого руху фраз.

Підготовка до ролі Віолетти потребує не лише ретельного аналізу трьох актів опери, а й глибокого розуміння інтонаційної цілісності образу. У першому акті легкість та світська манера виконання приховують зародження справжніх почуттів; у другому - внутрішня трансформація героїні досягається через болісну відмову від особистого щастя; у третьому - мотиви надії повертаються, проте крізь призму виснаження та філософського прийняття долі.

Для співачки вкрай важливо сприймати партію як єдиний психологічний розвиток, а не як три розрізнені вокальні номери. Кожна зміна емоційного стану має бути логічно обґрунтованою та підготовленою: спокійна, виразна кантилена не виникає випадково, а віртуозні пасажі початку виконують не лише декоративну функцію, а й закладають фундамент для майбутньої драматичної кульмінації. Сценічні рухи, динамічні переходи та особливості взаємодії з образом Альфреда формують наскрізну лінію внутрішнього розвитку героїні, що зберігає свою концептуальну цілісність незалежно від

режисерського трактування. Зустрічі з Альфредом і Жермоном не скасовують трагічної неминучості, а слугують лише тимчасовим емоційним відгуком. Верді майстерно демонструє співіснування надії та фізичного виснаження, де раптовий підйом настрою є не ознакою одужання, а драматичним контрастом.

Виконавиці варто уникати монотонності у зображенні згасання: без належного контрасту фінальна ескалація втратить свою переконливість. Водночас будь-яка зміна динаміки має бути професійно контрольованою та виправданою. Ключовими аспектами роботи над партією є точність реакцій на партнерів, органічність музичних переходів, а також збереження етичного стрижня образу - людської гідності та внутрішньої свободи героїні.

Порівняння трьох актів показує, що вокальна еволюція Віолетти - це не лише зміна від високого до низького регістру або від колоратури до кантилени. Головне це - зміна способу звукового виразу. У першому акті героїня володіє відмінною публічною риторикою, а за її блискучою зовнішністю приховано невпевненість; у другому акті розкривається її морально відповідальна, драматична особистість; у третьому зовнішні засоби зведені до мінімуму, але внутрішній зміст дійде максимальної концентрації. Збереження психологічної цілісності вимагає інтонаційних переходів між актами: піснярці повинні відчувати, як початкові прояви щирості передують пізнішій самопожертві, а не з’являються його раптово.

Порівнюючи різні виконання Віолетти, я звертаю увагу на три речі. По-перше, наскільки природно звучить її зовнішня легкість у першому акті. По-друге, чи помітно зміну настрою в розмові з Жермоном. По-третє, чи здатна співачка зробити фінал зворушливим без надмірного драматизму. Для мене це важливіше, ніж окрема висока нота або ефектний пасаж.

З методологічної точки зору варто розділити підготовку партії Віолетти на кілька рівнів. На музичному рівні потрібно проаналізувати зміни стилю написання, зони кульмінації та оркестрову драматургію. На вокально-технічному рівні визначити переходи між регістрами, фігурації, складнощі кантилени та послідовність навантаження. На вербально-сценічному рівні

потрібно відстежувати зміну мотивів персонажа, адресатів висловлювань та підтексту. На рівні всього виступу необхідно узгоджувати темп, динаміку та міру рухів актора з партнерами та диригентом. Лише інтеграція цих рівнів дозволяє уникнути розпаду партії на окремі сценічні номери.

Важливе значення має взаємозв'язок вокальної еволюції Віолетти з мотивом слухання. На початку твору вона з легкістю веде світську розмову, але змінюється саме тоді, коли починає по-справжньому чути чужу інтонацію: зізнання Альфреда, моральну вимогу Жермона, звістку про повернення коханого. Отже, активне сценічне слухання - це не допоміжний акторський прийом, а частина музичної характеристики героїні. У дуетах та паузах між фразами виконавцеві слід підтримувати внутрішній розвиток персонажа; інакше перехід між сольними висловлюваннями втрачає свою драматичну причинно-наслідкову зв'язаність.

У фіналі «Травіати» я б уникала навмисної хрипоти або штучно переривчастого дихання, адже вони можуть зашкодити голосу і відвернути увагу від музики. Трагічний стан Віолетти можна передати інакше: тихішою динамікою, зосередженими фразами, короткими паузами та щирою вимовою слів. На мою думку, найсильніший момент тут не той, у якому співачка співає найголосніше, а той, у якому слухач повірив її почуттям.

2.3. Аїда та Амнеріс в опері «Аїда»: вокально-виконавська диференціація жіночих образів у драматургії опери

Аїда та Амнеріс живуть в одному світі, але мають зовсім різні можливості. Аїда - полонянка, яка приховує свою любов і походження. Амнеріс - царівна, що може наказувати іншим, але не може змусити Радамеса покохати її. Мені цікаво, що жодну з них не можна назвати просто сильною або слабкою. Аїда має внутрішню стійкість, а Амнеріс, попри своє становище, часто діє зі страху. Це протиставлення особливо добре чути у їхніх вокальних партіях.

Аїду співає сопрано, і в її партії важливі довгі плавні фрази, м'яке звучання та поступове наростання емоцій. Амнеріс написана для мецо-сопрано:

у ній більше прямих звернень, різких змін настрою та напружених драматичних сцен. Проте тип голосу ще не створює характер. На мою думку, співачці важливо зрозуміти, чому героїня говорить саме так у конкретну мить, і вже після цього обирати тембр та динаміку.

Виконавці мають розрізняти початковий вигук, спрямований до всіх присутніх, подальше розуміння його наслідків та внутрішнє бажання викликати співчуття. Кожен етап потребує різного способу висловлення: від відкритого звернення через тривожну думку до зосередженого ліричного висловлення. Такий процес створює драматичну дугу, яку неможливо замінити навіть найбагатшими можливостями тембрів.

У «Ritorna vincitor!» Аїда спочатку повторює побажання перемоги Радамесу, але одразу розуміє, що перемога єгиптян означає поразку її народу. Вона опиняється між любов'ю і обов'язком перед батьківщиною. Саме тому цю сцену не варто виконувати з одним настроєм. Початковий вигук, розгубленість і подальше прохання про милосердя мають звучати по-різному. Для мене головне тут - показати зміну думки в самій музиці.

Для порівняння я залишила записи Людмили Монастирської, Фіоренци Коссотто та Джульєтти Сіміонато. У партії Аїди мене цікавить насамперед довга співоча фраза і те, як голос може звучати м'яко навіть у складній теситурі. У партії Амнеріс важливо простежити перехід від впевнених наказів до відчаю. Записи різних років мають різну якість звуку, тому оцінювати їх лише за тембром було б неправильно.

Кантилену Аїди в арії «O patria mia» варто дослідити за відеозаписом Людмили Монастирської (2012) 9. Під час слухання важливо розрізняти композиторський мелодичний текст і конкретні рішення співачки щодо дихання, динаміки та завершення фраз.

---

9 Людмила Монастирська (Україна). Дж. Верді, «Аїда»: «O patria mia». Відеозапис із назвою «Aida 2012»; місце вистави в доступному описі не підтверджено. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qpgRNrv8vQo (дата звернення: 22.11.2026).

Сцену суду Амнеріс можна зіставити за виконанням Фіоренци Коссотто (Сан-Франциско, 1977) 10 та записом Джульєтти Сіміонато (Ла Скала, 1956) 11. Різниця часу, записувальної техніки й сценічного середовища потребує обережної оцінки; основними предметами порівняння залишаються зміна інтонації, регістрова виразність і драматична пауза.

Кантиленна складова пісні Аїди особливо важлива в тих фрагментах, де зовнішні дії підпорядковані внутрішньому переживанню. Голос виконавиці має зберігати акустичну присутність на тлі оркестру навіть у тихих частинах. Довгі фрази вимагають точного управління диханням, рівномірного розподілу тонових регістрів та чітких голосних звуків. Одночасно «ліричність» не означає слабкість драматичного змісту: внутрішній конфлікт можна найкраще виразити саме в тихому звучанні. Важливим є взаємозв’язок між вокальною пластикою та гнучкою психологічною перспективою, особливо коли мелодія не передає окрему емоцію, а розкриває послідовність сумнівів і сподівань.

Арія «O patria mia» особливо сильно показує самотність Аїди. Вона згадує батьківщину і розуміє, що, можливо, більше ніколи її не побачить. На мою думку, цю арію не потрібно перетворювати на демонстрацію високих нот. Її краса - у довгій мелодії, спокійному диханні та відчутті далекого спогаду. Навіть кульмінація повинна продовжувати думку героїні, а не звучати окремим ефектом.

В арії «O patria mia» важливо простежити, як особисте переживання змінює характер вокального часу. Початок фрази не повинен сприйматися лише як підготовка до відомого верхнього звука: смисловий осередок утворюється раніше, у співвідношенні слова «patria» з висхідним і низхідним рухом мелодії. У виконанні Людмили Монастирської варто окремо простежити вступну інтонацію, розгортання кантилени, кульмінацію та післякульмінаційне

10 Фіоренца Коссотто (Італія). Дж. Верді, «Аїда»: сцена суду Амнеріс «Ohimè! morir mi sento!». San Francisco Opera, 1977, диригент Джанандреа Гаваццені (за описом відео). Канал Andrei Ungureanu. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oDSakjzHyPA (дата звернення: 22.11.2026).
11 Джульєтта Сіміонато (Італія). Дж. Верді, «Аїда»: «Già i sacerdoti adunansi» (сцена суду). Ла Скала, Мілан, 7 грудня 1956, диригент Антоніо Вотто (за описом відео). Канал Analog Aria Archive. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2l4GDpFiyHg (дата звернення: 22.11.2026).

завершення. Аналіз цих етапів допомагає побачити, як технічно складна фраза може стати послідовністю психологічних станів, а не демонстрацією дихальної тривалості чи верхнього регістру.

Арія «O patria mia» відкриває специфічну роль пам'яті та простору у образі Аїди. Згадка про батьківщину не є просто ностальгічним зображенням: вона прямо пов'язана з відчуттям безнадії та усвідомленням втрати. Вокальною задачею є створення довгого звукового розтягнення, коли кожне зростання тонкості звуку залишається підпорядкованим основній інтонаційній меті. Особливу цінність має здатність зберігати виразність у тихій динаміці, не втрачаючи опору та чіткості інтонації. Психологічна виразність високих нот визначається не їхньою гучністю, а їхньою ролью у розвиненій мелодійній думці та контрастом з попереднім звуком.

У кульмінаційних частинах арії «O patria mia» особливо чітко виявляється складність поєднання високого регістру з м'якою динамікою. Художній ефект полягає у створенні враження віддаленого спогаду та внутрішньої туги, одночасно зберігаючи стабільність вокальної опори. Виконання арії має враховувати правильну послідовність дихання, стабільність голосних звуків, контроль над початком і закінченням високих нот, а також гармонію з оркестровими вступними фразами. Різкі динамічні акценти можуть порушувати художню логіку сцени, навіть якщо вони технічно забезпечують більш помітний звук. Тому вимагається домагатися не максимальної гучності, а акустичної концентрації та інтонаційної переконливості.

Амнеріс спочатку здається людиною, яка звикла отримувати бажане. Вона має владу, стежить за Аїдою і намагається зрозуміти почуття Радамеса. Та за цими діями стоять ревнощі й страх бути відкинутою. На мою думку, співачці важливо не грати Амнеріс лише як жорстоку суперницю. Якщо в голосі час від часу з'являється вразливість, її пізніший відчай звучить переконливіше.

Для Аїди це випробування може призвести до відкриття себе; для Амнеріс - це спроба здолати невпевненість шляхом контролю над іншою людиною. У музиці голоси відображають різні соціальні та психологічні

стратегії, але в певних моментах їхні емоції стають схожими. Під час репетицій важливо враховувати чергування ініціатив, розвиток оркестрової фактури та логіку реакцій на слова партнера. Амнеріс проходить складний шлях зміни: вона йде від впевненості в собі до розуміння власного безсилля перед системою влади, частиною якої вона є. У сценах ревнощів вокальна декламація набуває сильно спрямованого характеру, оскільки кожна репліка має на меті вплинути на поведінку іншої людини. Пізніше, у сцені при дворі, ця впевненість зникає: адресат її прохання залишається непохитним, а музична енергія змінює психологічну функцію. Для співачки важливо не виконувати обидва стани однаково «сильним» голосом. Поступова зміна ритмічного наголосу, характеру вокального звучання та динамічної перспективи показує, як наказ перетворюється на благання.

Завданням виконавиці партії Амнеріс є збереження гнучкості мецо-сопранового звуку під час драматичних контрастів. Відкрите проявлення авторитету не має відбуватися через різке початок, а вираження ревнощів потребує постійної жорсткості тембру. Навпаки, різноманітність акустичних барв дає змогу проявити в персонажі людину, яка поєднує в собі силу та вразливість. Особливо важливим є контроль над середнім регістром, оскільки саме він часто виступає як зона вербального діалогу та психологічної конкретності. Точна інтонація, активна дикція та економне дихання утворюють основу драматичної виразності без зайвого напруження.

У партії Амнеріс сила голосу не повинна означати постійно гучний спів. У перших сценах вона намагається керувати іншими. У сцені суду її накази вже нічого не змінюють, і від цього виникає справжня трагедія. Для виконання важливо показати, як упевненість поступово переходить у страх, прохання і розпач. Саме ці зміни, а не лише потужні верхні ноти, роблять образ живим.

Один із найскладніших психологічних переходів Амнеріс відбувається у четвертому акті. Героїня намагається врятувати Радамеса, але зустрічається з його відмовою пригадати про кохання до Аїди. Вона втрачає звичні засоби впливу, і її подальші звернення до жерців показують межі влади перед

рішенням інституційного характеру. У цій сцені драматична роль Амнеріс змінюється: з ініціаторки контролю вона стає особою, яка просить про милосердя і безсило спостерігає за винесенням вироку. Вокальна партія побудована як безперервне драматичне наростання, де словесна декламація, короткі мелодії та оркестрові акценти створюють відчуття неминучості. Сцена в суді є випробуванням не лише вокальної сили, а й здатності до тривалого психологічного розвитку. Виконавиця має розрізняти послідовні етапи: надію на розуміння, наростання страху, спробу активного втручання, усвідомлення незворотності рішення та трагічне звинувачення. Якщо всі етапи виконувати з однаковою силою, сцена втратить драматичну градацію. Фразування має слугувати зміні семантичного центру, а кульмінаційні моменти треба розподілити з огляду на загальної композиції. Важливу роль відіграє взаємодія з хором суддів та оркестром: відчуття психологічної самотності Амнеріс виникає саме завдяки протистоянню її живого голосу з безособистісною силою вироку. Сценічна взаємодія Аїди та Амнеріс особливо показова там, де персонажі мають нерівні можливості висловити правду. Амнеріс може ставити прямі запитання та виявляти підозру, а Аїда змушена контролювати власні реакції. Отже, інтонаційна реакція Аїди не завжди збігається з буквальним значенням слів, а сценічне мовчання Амнеріс може розкрити хід її думок сильніше, ніж гучний вигук. Акторський ансамбль потребує точно узгоджених поглядів, пауз та закінчень фраз. Такий підхід допомагає побачити в обох героїнях не узагальнене протиставлення «добра» і «зла», а дві незалежні траєкторії внутрішньої боротьби.

Фінальна сцена «Аїди» розширює драматичне протиставлення між двома героїнями новою перспективою. Аїда та Радамес зустрічають смерть у підземеллі, тоді як Амнеріс залишається нагорі й молиться про мир. Просторове розділення сцени набуває музичного й драматичного характеру: інтимний ліричний діалог існує разом з віддаленим голосом людини, яка пережила руйнування своїх сподівань. Важливо, що у фіналі Амнеріс вже не є просто суперницею. Її молитву можна розглядати як трагічне прийняття

неможливості вплинути на ситуацію, а голос Аїди -як завершення внутрішньої подорожі, під час якої особисті почуття зберігають гідність навіть у ситуації повної втрати свободи. Фінал «Аїди» підкреслює різницю між приватним і публічним простором. Для Аїди та Радамеса їхня остання зустріч стає інтимним подоланням зовнішнього насильства; для Амнеріс цей самий момент визначається самотністю та неможливістю скасувати вирок. Сценічний ефект виникає завдяки одночасності протилежних психологічних станів, а не завдяки окремому накопиченню кульмінаційних моментів. Партія Аїди вимагає тривалої інтонаційної перспективи та органічного злиття з партнером, тоді як партія Амнеріс має передавати зосереджене каяття, яке відбувається поза межами прямого діалогу з коханцями. Сценічне рішення має зберігати цю двоїстість навіть тоді, коли простір постановки відрізняється від традиційного. Вирішальне значення має точне співвідношення темпу, дихання, оркестрової фактури та психологічного адресата кожного голосу.

У фіналі Аїда і Амнеріс опиняються в різних обставинах. Аїда поруч із Радамесом приймає свою долю, а Амнеріс залишається живою, але не може змінити рішення суддів. Мені здається, що тут Верді показує два види сили: тиху рішучість Аїди й болісне каяття Амнеріс. Цю різницю потрібно передати не тільки положенням героїнь на сцені, а й способом ведення фраз.

Відмінності між Аїдою та Амнеріс можна описати за допомогою кількох взаємопов’язаних критеріїв. Перший з них - це характер інтонаційної ініціативи: Аїда часто звичайно приховує та переосмислює те, що сказала, тоді як Амнеріс спочатку намагається вести діалог. Другий критерій - це специфіка сольного висловлювання: Аїда досягає найвищого рівня психологічної виразності у лірично-драматичних монологах, а Амнеріс - у конфліктних сценах та драматичному діалозі. Третій критерій - це змінні стосунки з зовнішньою владою: Аїда поступово зберігає внутрішню свободу навіть при зовнішній неволі, тоді як Амнеріс усвідомлює свою залежність від політичного та релігійного ладу, який, здавалося, підтримував її привілейоване становище.

Особливу увагу потрібно звернути на оркестровий супровід жіночих партій. В монологах Аїди тембральні відтінки та прозорі інструментальні лінії можуть створювати простір для спогадів та внутрішнього бачення; у сценах Амнеріс оркестр часто підсилює напругу між особистими емоціями та зовнішніми діями. Ця відмінність не є повною, але дозволяє розробляти різні виконавські підходи. Для Аїди особливо важливими є цілісність мелодії, витончена динаміка та активне прослуховування оркестрових партій; для Амнеріс - точність артикуляції, драматична енергія, контролюваний тембральний контраст та зосередженість у ансамблевих конфліктах.

Сценічна пластика обох героїнь має випливати з різних досвідів сприйняття простору. Аїда перебуває в рабському становищі, тому навіть невеликий жест може вказувати на приховану відповідь, збереження гідності або страх зрадження. Амнеріс, навпаки, звикла відкрито впливати на інших, але в міру розвитку драми її рухи можуть стати дедалі менш впевненими. Зовнішній сценічний контраст має відповідати музичній логіці, а не виконувати спрощений поділ на покорну та агресивну жінку. У обох випадках надмірна фізична напруга шкодить вокальному звучанню та зменшує психологічну багатозначність виконання. Порівняльний аналіз цих двох партій вимагає врахувати емоційну логіку фінальної сцени та важливе значення звукового простору. Аїда та Радамес взаємодіють у камерного епізоду, майже відокремленого від зовнішньої дії, тоді як Амнеріс залишається пов’язаною з громадським порядком, який відмовився вислухати її прохання. Це створює різні виклики для виконавців, навіть коли вони виступають одночасно: вокальна лінія Аїди має бути спрямована на конкретного партнера, тоді як горе Амнеріс має охоплювати ширший драматичний простір. Ритмічна точність ансамблю дозволяє поєднати ці різні перспективи, не втрачаючи їхньої індивідуальності.

Категорія театрального простору корисна для аналізу двох жіночих персонажів. Аїда часто говорить не в повному об'ємі, бо її особисті почуття розташовані у ворожому політичному середовищі. Амнеріс спочатку може

організувати зовнішній простір за допомогою наказів, але поступово втрачає контроль над подіями. Цей контраст відчувається у зміні форми звернення та взаємодії голосу з хором: від прихованого внутрішнього монологу до публічного звернення, від владної впевненості до самотності перед обличчям інституційної влади.

Порівнюючи Аїду та Амнеріс, я розділяю три питання. Перше - що записано в нотах: висота звуків, темп, динаміка, характер мелодії. Друге - як режисер будує сцену. Третє - що робить сама співачка: як бере дихання, підкреслює слова та змінює тембр. На мою думку, тільки так можна зрозуміти, чому два виконання однієї партії справляють різне враження.

Фінал опери показує, що жіночі образи не обмежуються одним емоційним станом. Аїда, стоячи перед смертю, зберігає здатність до інтимної інтонації, а Амнеріс, що залишається живою, втрачає навіть попередню владну мову і звертається до молитви. З вокальної й сценічної точки зору це визначає особливу стриманість фінальної взаємодії: контраст голосових типів не має бути вигідним у акустичній потужності. Обидві партії вимагають внутрішньої тиші, точного відчуття темпу та вміння передати нерівнозначні, але тісно пов’язані форми трагічних фіналів. Тому відмінність між оперними жіночими ролями треба перевіряти не лише в сольних аріях, а й у ситуаціях сценічного співіснування. Саме там з’ясовується, чи здатна співачка зберігати психологічну мотивацію під час пауз, прислухатися до оркестрової відповіді та реагувати на музичний жест партнерки. У партіях Аїди та Амнеріс вокальна техніка має забезпечувати не рівномірний драматичний натиск, а вільний перехід між благанням, прихованим неспокоєм, відчаєм та прийняттям неминучого. Така послідовність створює єдність сценічної інтерпретації та підтверджує важливість диференціації тембру як засобу розкриття образу.

Методика підготовки партій Аїди та Амнеріс має враховувати особливості вокальної техніки пісні та драматичний баланс у дуетних сценах. Для Аїди особливо важливо розвиток кантилени, гармонія високого регістру з тихою динамікою, внутрішня логіка великих фраз та здатність швидко

переходи від ліричного до драматичного вираження. Для Амнеріс визначальним є витривалість середнього регістру, чіткість виконання словесного конфлікту, гнучкість в акустичному виконанні під час різких емоційних змін та створення довгих кульмінацій. У спільних сценах важливі взаємна слухова увага, гнучкість темпу та відповідність фразування до музичних і сценічних реакцій співачки. Порівняння образів Аїди та Амнеріс показує, що музична драматургія не встановлює між ними чіткої моральної ієрархії. Аїда символізує конфлікт між коханням і обов'язком, а Амнеріс - конфлікт влади та безсилля. Обидва персонажі проходять трагічну трансформацію, яка відчувається у музичному втіленні. Вокальна і сценічна диференціація визначається не лише відмінностями у регістрі та тембру сопрано та мецо-сопрано, а головним чином різними способами передачі психологічного часу, різними моделями діалогу та різними функціями оркестрового супроводу.

Отже, в «Аїді» я бачу не просте протистояння двох жінок, а історії двох людей, які намагаються захистити своє кохання. Аїда часто приховує свої почуття і тому потребує стриманого, глибокого звучання. Амнеріс спочатку діє відкрито й різко, а в кінці залишається сам на сам із власним безсиллям. У роботі над цими партіями найважливіше для мене - не втратити людські почуття за великим масштабом опери.

Висновки до розділу 2

Після порівняння Абігайль та Азучени я дійшла висновку, що драматична сила голосу може мати різний зміст. Абігайль через спів намагається впливати на інших і приховати свою вразливість. Азучена, навпаки, постійно повертається до болісних спогадів. В обох партіях потрібна точна техніка, але для мене не менш важливі зміни настрою і зрозуміла вимова слів.

Віолетта протягом «Травіати» змінюється найбільш помітно. У першому акті її спів має легкість і блиск, у другому - більше щирості й болю, а в третьому - особливу стриманість. На мою думку, співачка повинна передати ці

зміни поступово. Тоді слухач почує не три різні вокальні завдання, а одну історію людини, яка навчилася любити і втрачати.

Порівняння Аїди та Амнеріс показало мені, що зовнішня влада не завжди означає внутрішню силу. Аїда змушена приховувати свої почуття, але залишається вірною собі. Амнеріс може наказувати іншим, проте в останніх сценах не здатна врятувати коханого. Цю різницю можна передати через контраст тихої кантилени і різкої драматичної декламації.

Відеозаписи допомагають помітити різні способи роботи з однією музикою. Я пропоную порівнювати насамперед дихання, наголоси у словах, паузи та динаміку. При цьому варто пам’ятати, що на результат впливають постановка, диригент, акустика залу і якість запису. Тому жодне виконання я не вважаю єдиним правильним зразком.

Отже, для мене головний висновок другого розділу полягає в тому, що гарний спів у Верді — це не тільки сила голосу та складна техніка. Кожна героїня має власний характер, свою втрату і свій спосіб говорити про почуття. Виконавиця повинна знати, що саме хоче сказати в кожній сцені. Тоді вокальні прийоми допомагають розкрити людину, а не відволікають від її історії.

ВИСНОВКИ

Працюючи над темою жіночих образів в операх Джузеппе Верді, я насамперед намагалася зрозуміти, як композитор за допомогою музики розкриває характер людини. Мене цікавило не лише те, що відбувається з героїнями за сюжетом, а й те, чому вони приймають певні рішення, які почуття приховують та як усе це можна передати голосом. Порівняння Абігайль, Азучени, Віолетти, Аїди та Амнеріс допомогло мені побачити, що навіть у дуже різних за змістом операх Верді звертається до схожих людських питань: потреби в любові, страху втрати, почуття обов'язку, прагнення свободи та бажання бути почутою. Водночас кожна з цих героїнь має власний характер і потребує особливого виконавського підходу.

У першому розділі я звернула увагу на те, як змінювалася італійська опера протягом XIX століття. Традиція бельканто дала співакам уміння будувати красиву мелодійну лінію, володіти диханням, виконувати складні прикраси та зберігати рівність звучання. Верді не відмовився від цих можливостей голосу, але, на мою думку, змінив їхнє головне призначення. Його вокальні партії не просто прикрашають виставу. Кожна арія, дует або ансамблева сцена стає частиною драматичної історії. Віртуозний пасаж може передавати внутрішнє хвилювання, спокійна кантилена - важкий вибір, а коротка фраза - почуття, яке героїня вже не здатна приховати.

Для мене важливо й те, що розвиток творчості Верді не можна зводити до простого поділу на ранні, середні та пізні опери. Уже в «Набукко» за масштабними сценами боротьби за владу можна побачити особисту драму Абігайль. У «Трубадурі» історія помсти пов'язана з болем конкретної жінки. У «Травіаті» головний конфлікт переноситься у сферу особистих стосунків і суспільного осуду. В «Аїді» великі історичні події знову поєднуються з дуже інтимними переживаннями. Отже, змінюється не лише характер музики, а й спосіб, у який композитор дозволяє слухачеві зрозуміти внутрішній світ персонажа.

Аналіз жіночих образів переконав мене, що їх не варто поділяти лише на позитивних і негативних, сильних і слабких. Такий поділ не пояснює їхніх вчинків. Абігайль прагне влади, але за її жорсткістю відчувається потреба у визнанні. Азучена здатна любити Манріко і водночас не може звільнитися від думки про помсту. Віолетта намагається зберегти незалежність, але поступово відкриває для себе іншу цінність - щире почуття. Аїда змушена обирати між коханням і вірністю батьківщині. Амнеріс має високе становище, проте залишається безсилою перед чужим вибором. На мою думку, саме ці суперечності роблять героїнь живими й переконливими.

Особливу роль у їхньому розкритті відіграє вокальна партія. Під час роботи над першим розділом я дійшла думки, що мелодію, теситуру, регістр, ритм, динаміку й характер вимови слів потрібно розглядати разом. Сам по собі високий звук ще не означає драматичної сили, а тихий спів - слабкості. Значення кожного прийому залежить від того, що в цю мить переживає героїня. Так само колоратура не завжди є демонстрацією майстерності, а декламація - лише наближенням до розмовної мови. У Верді ці засоби можуть показувати хвилювання, спротив, розгубленість, рішучість або внутрішню зміну.

Я також переконалася, що спів у цих операх не можна відділяти від оркестру та сценічної дії. Оркестр іноді підсилює те, що говорить героїня, а іноді допомагає почути її приховане почуття. У дуетах і ансамблях важливо не тільки точно виконувати свою партію, а й розуміти стосунки з іншими персонажами: хто намагається переконати, хто приховує правду, хто слухає, а хто не хоче чути співрозмовника. На мою думку, справжня вокально-сценічна виразність виникає тоді, коли дихання, слово, музична фраза та сценічний жест підпорядковані одній думці.

У другому розділі я детальніше розглянула образ Абігайль з опери «Набукко». Спочатку вона може здаватися героїнею, яка вміє лише наказувати, боротися й перемагати. Проте сцена «Anch’io dischiuso un giorno» відкриває зовсім інший бік її характеру: спогад про минуле, образу й бажання бути коханою. Саме контраст між цією ліричною стороною та подальшим владним

висловлюванням я вважаю головним ключем до образу. Якщо виконувати всю партію однаково різко й голосно, Абігайль втратить свою людяність. Для її сценічного втілення потрібні не тільки сила голосу й технічна витривалість, а й здатність швидко переходити від напруженої декламації до м’якшої кантилени.

Партія Абігайль також показала мені, що вокальна складність не повинна ставати самоціллю. Широкі інтервальні ходи, складні пасажі, контрастні регістри й насичені ансамблі справді потребують великої професійної підготовки. Але навіть найефектніші звуки не допоможуть розкрити героїню, якщо співачка не розуміє, чому змінюється її настрій. На мою думку, у роботі над цією партією потрібно заздалегідь продумувати дихання, розподіл сил і характер кожної драматичної кульмінації. Особливо важливо не підміняти рішучість персонажа фізичним тиском на голос.

Зовсім інший тип жіночої трагедії я побачила в Азучені з «Трубадура». Її характер неможливо зрозуміти без пам’яті про смерть матері та власну втрату. У «Stride la vampa» повторення мелодичних і ритмічних зворотів, на мою думку, передає стан людини, яка знову й знову повертається до страшної події. Цю арію не варто співати лише з гнівом. Значно переконливішим мені здається поєднання напруженої розповіді, чітких слів, тривожних пауз і внутрішньої вразливості. У стосунках із Манріко Азучена постає не тільки жінкою, одержимою помстою, а й матір’ю, яка боїться втратити найдорожчу людину.

Порівняння Абігайль та Азучени дозволило мені зробити важливий висновок: драматичний голос не означає одного й того самого сценічного характеру. Абігайль найчастіше спрямовує свою енергію назовні - на людей, події, боротьбу за становище. Азучена, навпаки, живе під впливом минулого, яке не відпускає її навіть у теперішньому. Тому для Абігайль важливі владний імпульс і різкий контраст із ліричними моментами, а для Азучени - оповідна інтонація, зміна відтінків у повторюваних фразах і природність переходу між любов’ю та болем. Обидві партії потребують драматичної сили, проте ця сила має різне психологічне джерело.

Найвиразніший шлях внутрішньої зміни, на мою думку, проходить Віолетта Валері в «Травіаті». У першому акті вона намагається переконати себе, що вільне життя та світські розваги захищають її від страждання. У сцені «Ah, fors'è lui» з'являється надія на справжнє кохання, а в «Sempre libera» відчувається бажання повернутися до звичного способу життя й не визнавати нових почуттів. Для мене ці два музичні стани не є просто повільною та швидкою частинами сцени. Це внутрішня суперечка Віолетти із самою собою, яку співачка повинна передати через зміну фразування, темпу, динаміки й характеру колоратури.

У другому акті голос Віолетти набуває іншого змісту. Вона вже не лише говорить про кохання, а змушена відмовитися від нього заради іншої людини. У сценах із Жермоном та Альфредом важливо відчути, як змінюється її поведінка: спочатку вона намагається відстояти власне щастя, потім приймає болісне рішення. У третьому акті, особливо в «Addio del passato», зовнішня ефектність поступається місцем простому й дуже особистому висловлюванню. Я вважаю, що трагедію Віолетти не потрібно передавати штучно ослабленим голосом. Тиха динаміка, точне слово, продумане дихання та стримане завершення фраз можуть сказати про її стан значно більше.

Тому головним виконавським завданням у партії Віолетти я вважаю збереження цілісності образу протягом усієї опери. Перший, другий і третій акти не повинні звучати як три окремі ролі. Зміни у вокальній манері мають виникати з її життєвого досвіду й подій, через які вона проходить. Технічно співачці необхідні і рухливість голосу, і плавна кантилена, і тонка динаміка, і виразна вимова. Але всі ці вміння потрібні для одного - щоб слухач повірив у поступову зміну людини, а не лише оцінив складність партії.

Особливо цікавим для мене стало порівняння Аїди та Амнеріс, адже ці героїні живуть в одному драматичному просторі, але сприймають його зовсім по-різному. Аїда позбавлена зовнішньої свободи, приховує своє походження й змушена мовчати про багато почуттів. Проте вона здатна зберігати внутрішню гідність. У «Ritorna vincitor!» її любов до Радамеса стикається з болем за

батьківщину. В «O patria mia» особливо відчутні самотність і туга за тим, що може бути втрачено назавжди. На мою думку, силу Аїди найкраще передають не постійно гучні кульмінації, а глибока кантилена, довге дихання, м’які високі звуки й уміння зберігати зміст навіть у тихій фразі.

Амнеріс спочатку здається протилежністю Аїди. Вона має владу, може висловлювати ревнощі відкрито та намагається впливати на людей навколо себе. Однак із розвитком подій стає зрозуміло, що становище царівни не дає їй найголовнішого - взаємного кохання. Найсильніше це розкривається у сцені суду над Радамесом, коли Амнеріс уже не може змінити його долю. Я бачу в цьому образі поступовий перехід від владного тону до відчаю й безсилля. Виконавиці важливо не робити Амнеріс однаково суворою від початку до кінця, а показати, як за гострою декламацією, регістровими контрастами та драматичними вигуками відкривається її особистий біль.

Спільні сцени Аїди й Амнеріс показали мені, наскільки важливим є взаємне слухання на сцені. Їхнє протистояння побудоване не лише на різних типах голосу, а передусім на відмінності способів висловлювати почуття. Аїда часто змушена стримувати себе, тоді як Амнеріс спершу прагне керувати розмовою. У фіналі обидві героїні переживають втрату, але зустрічають її по-різному: Аїда залишається поруч із коханим, а Амнеріс живе з усвідомленням власного безсилля. На мою думку, у цьому зіставленні Верді показує, що зовнішня влада не завжди дорівнює внутрішній силі.

Порівнюючи всі п’ять партій, я дійшла висновку, що тип голосу не визначає характер героїні сам по собі. Сопранові партії Абігайль, Віолетти й Аїди мають різні музичні завдання: від різких драматичних контрастів і віртуозності до поступового психологічного розвитку та зосередженої кантилени. Так само мецо-сопранові партії Азучени й Амнеріс не можна виконувати в одній манері: одна героїня живе спогадами й материнським болем, друга проходить шлях від ревнощів і владності до усвідомлення трагедії. Саме тому вибір тембру, динаміки та способу фразування має залежати від

змісту конкретної сцени, а не від загальних уявлень про «сильний» чи «ліричний» голос.

Розгляд різних виконавських трактувань допоміг мені сформулювати критерії, за якими варто оцінювати виконання цих партій. Насамперед я звертаю увагу на те, чи зрозумілі слова, наскільки природно побудована фраза, як співачка користується диханням, чи відчувається розвиток думки в паузах і чи виправдані динамічні контрасти. При цьому не можна робити висновок лише за силою голосу або яскравістю верхніх нот. Також потрібно пам’ятати про вплив диригента, режисерського рішення, оркестру, акустики театру та якості відеозапису. Я не вважаю, що для кожної арії існує єдиний правильний варіант виконання. Важливіше, щоб обране рішення було переконливим і відповідало музичній драматургії.

Практичний висновок цієї роботи я бачу в тому, що підготовку оперної партії потрібно починати не з найскладніших нот, а з розуміння персонажа. Спочатку варто з’ясувати, чого героїня прагне в конкретній сцені, кого намагається переконати, що приховує і після якої події змінюється її стан. Далі потрібно пов’язати ці спостереження з нотним текстом: визначити місця для дихання, напрям фраз, кульмінації, регістрові переходи, особливості артикуляції та зв’язок з оркестром. Така робота дозволяє зробити вокальну техніку частиною художнього образу. Водночас драматичні емоції не повинні призводити до форсування звуку або втрати здорової координації голосу.

У підсумку я переконалася, що жіночі образи Верді цікаві передусім своєю людяністю. У кожної героїні є сильні й слабкі сторони, а її вчинки часто народжуються з суперечливих почуттів. Абігайль шукає визнання через владу, Азучена намагається поєднати материнську любов із пам’яттю про трагедію, Віолетта знаходить у коханні готовність до самопожертви, Аїда зберігає гідність у складному виборі, а Амнеріс розуміє межі власної влади. Мені здається, що саме музика дозволяє побачити в них більше, ніж можна прочитати в короткому переказі сюжету.

Отже, головний результат мого аналізу полягає в розумінні вокальної партії як способу показати розвиток характеру. Краса звука, технічна майстерність, ясне слово та сценічна виразність мають працювати разом. Коли співачка усвідомлює внутрішню логіку ролі й уважно ставиться до кожної музичної фрази, героїня перестає бути лише відомим оперним образом і стає близькою та зрозумілою сучасному слухачеві. Саме в цьому, на мою думку, полягає особлива сила жіночих партій Джузеппе Верді та їхня цінність для вокального виконавства сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей : дослідницька праця. Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.
2. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с
3. Антонюк В. Г. Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів. Слобожанські мистецькі студії. 2023. № 3. С. 5–9. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2023.3.1
4. Антонюк В. Г. Біля джерел вокально-професійної освіти в Україні. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2000. № 1. С. 33–39
5. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
6. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект : дослідницька праця. Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.
7. Асадчева Т. Гумор та іронія великого Верді: комічну оперу «Фальстаф» вперше представлять у столиці. Вечірній Київ. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/107808/ (дата звернення: 10.07.2026).
8. Барнич М. Майстерність актора: техніка «обману» : навч. посіб. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ : Видавництво Ліра-К, 2016. 304 с.
9. Барнич М. Психотехніка актора. Майстер-клас. Київ : Пінзель, 2018. 200 с.
10. Бацак К. Музично-комунікативне середовище італійської опери в Одесі (досвід театрального сезону 1852–1853 років). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 2(39). С. 67–86. DOI: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/86_2025/part_1/12.pdf.
11. Берлад М. Вокальна естетика оперної творчості Джузеппе Верді. Феномен драматичного тенора. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86,

том 1. С. 78–84. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/86_2025/part_1/12.pdf

12. Bondarchuk V. The production of J. Verdi's opera «Aida» in directorial interpretation by D. M. Gnatyuk. Музичне мистецтво і культура. 2017. Вип. 24. С. 31–41. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-24-31-41.
13. Ван Те. Стильові основи оперних творів Дж. Верді: до проблеми оперного мислення. Музичне мистецтво і культура. 2016. Вип. 23. С. 46–57. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2016-23-46-57.
14. Варварцев М. Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIX ст.). Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. 2015. Вип. 24. С. 109–125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu_2015_24_9.
15. Васильєва В. Б. Дуалізм у музично-художньому втіленні образу Азучени в опері «Трубадур» Дж. Верді: технічні рекомендації. Музичне мистецтво і культура. 2021. Т. 1, № 32. С. 340–348. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-25.
16. Вербицька-Шокот І. В. Деякі тенденції розвитку реквієму XIX сторіччя та їх вплив на «Requiem» Джузеппе Верді. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 5. С. 161–164.
17. Вовкун В. Режисерські рефлексії «Набуко» Джузеппе Верді в театрах України наприкінці XX – початку XXI століть. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. № 2. С. 280–285.
18. Гмиріна С. В. Вплив вокально-технічних вправ для солістів-вокалістів на процес звукоутворення. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 16–17 жовт. 2014 р. Київ, 2014. С. 586–592.
19. Гмиріна С. В. Постановка концертного номера як засіб фахової підготовки студента-вокаліста. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. № 2. DOI: https://doi.org/10.28925/2518-766X.20172.13640.

20. Гмиріна С. В. Розвиток професійного мислення студентів-вокалістів у процесі фахового навчання. Педагогічні науки : зб. наук. пр. 2013. Т. 1, № 63. URL: https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/uk/article/view/2818
21. Гмиріна С. В. Специфіка виховання музично-ритмічного почуття у солістів-вокалістів у процесі професійного навчання. Оралдын гылым жаршысы. Серия : Педагогические науки. 2013. № 23 (71). URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3516/
22. Гмиріна С. В. Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема. Науковий часопис НПУ імені М. П.Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. С. 46–50. URL: https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/80de9e5a-277a-45c0-b823-83cf17752be0/content
23. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
24. Грицан Н. В. Техніка сценічного мовлення : навч.-метод. посіб. Вид. 2-ге, перероб. і допов. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2020. 286 с.
25. Драч І. С. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. Ars inter Culturas. 2010. № 1. С. 107–120.
26. Закрасняна Ж. М. Розвиток вокальної майстерності співака (на прикладі творів Джузеппе Верді). Імідж сучасного педагога. 2020. № 2 (191). С. 101–104. DOI: https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-2(191)-101-104.
27. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посіб. / за ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
28. Колодуб І. С. Практичні поради педагога-вокаліста. Київ : Музична Україна, 2010. 54 с.
29. Кононова М. В. Теоретико-методичний концепт вокальної виконавської школи у працях Валентини Антонюк. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. № 4 (45). С. 113–130. DOI: https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189815.

30. 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 : наук. журнал. 2022. № 2. С. 175–180. URL: https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/262270.
31. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга -Богдан, 2010. 288 с.
32. Лисенко Т. А. Вокальна партія Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді в аспекті специфіки виконання оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. Музичне мистецтво і культура. 2024. Вип. 40. С. 354–371. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-24.
33. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. Харків : Штріх, 2002. 160 с.
34. Макарова Е. В., Яковенко В. Г. Вокальний навчальний репертуар в контексті модернізаційних підходів. Наукові записки. Серія : Педагогічні науки. 2017. Вип. 133. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/22481/
35. Мережко Ю. В., Петрикова О. П., Леонтієва С. Л. Вокально-виконавська підготовка майбутніх артистів-вокалістів у вищій школі на основі міждисциплінарної інтеграції. Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences. 2017. Vol. V (23), Issue 139. С. 71–75.
36. Мережко Ю. В., Петрикова О. П. Вокальний розвиток співаків-початківців у дозвіллєвій діяльності. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. 2018. Вип. 40. С. 178–187.
37. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Музична Україна, 1971. 90 с.
38. Мітюшкін В. А. Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. Музичне мистецтво і культура. 2020. Т. 2, № 30. С. 400–413. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30.

39. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Хрестоматія : навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2016. 216 с.
40. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
41. Оганезова-Григоренко О. В. Деякі інноваційні методології вокально-виконавського мистецтва. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2016. Вип. 1 (6). С. 159–163.
42. Оганезова-Григоренко О. В. Теорія і практика формування професійного менталітету вокалістів у процесі фахової підготовки : монографія. Одеса : Астропринт, 2011. 127 с.
43. Олексюк О. М., Тушева В. В. Методологія наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та музичної педагогіки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 176 с.
44. Петрикова О. П.Формування вокально-виконавської компетентності у майбутніх вчителів музичного мистецтва на заняттях з постановки голосу. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2015. Вип. 18 (23). С. 172–175. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/12730/
45. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу : навч.-метод. посіб. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. 80 с.
46. Старикова О. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі (на прикладі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата»). Аспекти історичного музикознавства. 2018. Вип. 12. С. 143–157. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk12/10_старикова.pdf.
47. Стародубцева О. Образно-семантичний аналіз партії Амнеріс в опері Джузеппе Верді «Аїда». Актуальні питання гуманітарних наук. 2026. Вип. 95, т. 3. С. 120–126. DOI: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/95_2026/part_3/16.pdf.

48. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : дослідження. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
49. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник / ред. Є. Д. Колесник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 175 с.
50. Фурсал А. Виконавські та вокально-технічні особливості партій мецо-сопрано в драматургії опер Джузеппе Верді (на прикладі образів Азучени, Амнеріс та Еболі) : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 16–17 квітня 2026 р. Харків : ХДАК, 2026. Ч. 1. С. 243–245.
51. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
52. Черкашина-Губаренко М. Р. «Набукко» Дж. Верді на київській сцені. Музика і театр на перехресті епох : зб. ст. : у 2 т. Київ : Наука, 2002. Т. 2. С. 8–11.
53. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 360 с.
54. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія : у 2 ч. 2-ге вид., перероб. і допов. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2014. Ч. 1. 391 с.
55. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія : у 2 ч. 2-ге вид., перероб. і допов. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2014. Ч. 2. 360 с.
56. Щолокова О. П. Художньо-педагогічна інтерпретація як методична основа фахової підготовки магістрів музичного мистецтва. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Вип. 30. С. 3–10. DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2023.30.01.
57. Щолокова О. П., Ткач М. М., Сінь Лу, Чжан Юнлі. Формування інтерпретаційного мислення здобувачів вищої освіти в процесі вокальної підготовки: теоретичний аспект проблеми. Наукові записки. Серія :

Педагогічні науки. 2025. № 162. С. 65–74. DOI: https://doi.org/10.31392/NZ-udu-162.2025.07.

58. Юцевич Ю. Є. Музика : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2003. 352 с. URL: https://archive.org/details/dovidnyk2003 (дата звернення: 14.11.2026).
59. Abbate C. Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1996. 304 p.
60. Adams D. A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. New York : Oxford University Press, 2022. 325 p.
61. Appelman D. R. The Science of vocal pedagogy. Vol. 1 : Women's voices. Indiana University Press, 1967. 434 p.
62. Brown C. Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900. London : Oxford UP, 1999. 662 p.
63. Crutchfield W. Vocal performance in the nineteenth century // The Cambridge History of Musical Performance / eds by Colin Lawson, Robin Stowell. Cambridge, 2012. Chapter 25. P. 611–642. DOI: https://doi.org/10.1017/CHOL9780521896115.026.
64. Dayme M. B. Dynamics of the Singing Voice : textbook. 5th ed. New York : Springer, 2009. 233 p.
65. Garcia Manue. École de Garcia: traité complet de l'art du chant. Les fils de B. Schott, 1847. 261 p.
66. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. Schirmer Books, 1986. 372 p.
67. Miller R. On the art of singing. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1996. 318 p.
68. Miller R. Solutions For Singers: Tools for Performers and Teachers. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004. 286 p. DOI: https://doi.org/10.1093/oso/9780195160055.001.0001.
69. Reid C. L. Bel Canto: Principles and Practices. Coleman-Ross, 1950. 211 p.

70. Reid C. L. Voice: Psyche and Soma. Reprint. New York : Joseph Patelson Music House, 1999. 150 p.
71. Reid C. L. The Free Voice: A Guide to Natural Singing. New York : Oxford University Press, 2018. 256 p.
72. Sell K. The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach. London ; New York : Routledge, 2017. 272 p.