

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра сольного співу та оперної підготовки  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ОПЕРНІ АРІЇ НА КОНЦЕРТНІЙ СЦЕНІ:  
ЖАНРОВА І ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА  
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)**

**Магістерська робота  
ЛІ ШАНІ**

**Науковий керівник:  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Цурканенко І. В.**

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

**ЛІ ШАНІ**

*Лі Шані*

李尚译

**Харків – 2024**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1 Сутність формулювань «стиль» – «вокально-виконавський стиль», «камерність» – «концертність».....	8
1.2. Історична трансформація вокального стилю <i>bel canto</i> .....	15
Висновки до Розділу 1.....	20
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ</b>	
2.1. Пісенна театралізація в українських оперних творах.....	22
2.2 Особливості концертно-виконавської презентації оперного репертуару України.....	38
Висновки до Розділу 2.....	40
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	42
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	44

## ВСТУП

**Актуальність** обраної теми пов'язана з тим, що опера традиційно звучить не тільки на оперній, але і на концертній сцені у вигляді окремих номерів, як правило, арій, що є, по суті, портретом оперного персонажа. Хоча оперний композитор творив великий музично-сценічний твір із сюжетом і повним театральним антуражем, все ж таки виконання оперних арій на концертній сцені закріпилося як практично окремий жанр виконавської творчості і має свої завдання і переваги, про які у музичній науці окремих праць ще нема, а потреба в них є. Наявність у репертуарі всіх співаків окремих оперних арій, і в моєму також, теж є додатковим фактором актуальності обраної теми.

**Мета дослідження** – виявити жанрову та виконавську специфіку оперних арій на концертній сцені на прикладі творів українських композиторів.

**Завдання**, що дозволяють нам досягнути поставленої мети, можуть бути сформульовані наступним чином:

- представити узагальнений екскурс в історію питання виконання оперних арій на концертній сцені;
- виконати короткий огляд наукових джерел з проблематики, пов'язаної з оперними творами українських композиторів в аспекті їхньої концертної презентації;
- уточнити поняттєво-термінологічний апарат дослідження («стиль» – «вокально-виконавський стиль», «камерність» – «концертність», «пісенна театралізація»);
- систематизувати основні риси оперного стилю українських композиторів – засновників жанру української опери (зокрема, М. Лисенка та С. Гулака-Артемовського);

- виконати порівняльний виконавсько-інтерпретаційний аналіз деяких оперних номерів української оперної класики з акцентом на жанрово-стильовій специфіці їхньої концертної презентації.

**Об’єкт дослідження** – оперне та камерно-концертне виконавство.

**Предмет дослідження** – жанрова та виконавська специфіка оперних арій на концертній сцені на прикладі творів українських композиторів.

**Матеріал дослідження:** зразки виконань арій з опер українських композиторів у виконанні українських співаків та співачок (опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського).

**Методологія** представленого дослідження представляє собою комплекс наступних наукових методів:

- *історичний*, завдяки якому композиторська творчість розглядається крізь призму історично-культурних подій;
- *бібліографічний*, на основі якого виконується огляд наукових та інших інформаційних джерел з обраної теми;
- *жанровий*, пов'язаний зі специфікою оперного та камерно-вокального жанру в національно-культурній, індивідуально-композиторській та виконавській системі координат;
- *стильовий*, на базі якого створюється характеристика стилю *bel canto*, а також оперного стилю українських композиторів;
- *виконавсько-інтерпретологічний*, за допомоги якого виконується комплексний теоретично-практичний порівняльний аналіз обраного для дослідження музичного матеріалу.

#### **Теоретична база дослідження.**

Науково-теоретичну основу представленої магістерської роботи складає корпус наукових джерел різних років з наступних тематичних напрямків:

- *наукові дослідження, присвячені історії української музики:* Архимович Л. [9], Изваріна О. [31, 32], Іваницький А. [33], Іваницький А. [34],

Карчова Ю. [38], Кияновська Л. [41], Кошиць О. [44], Ляшенко І. [46], Маркова О., Подолян Л. [47], Поліщук Ф. [65], Пягенко Л. [66], Рудницький А. [67], Архімович Л. Горюхіна Н., Довженко В. [78], Черкашена-Губаренко М. [84],

- *наукові розвідки, пов'язані з вивченням творчості українських композиторів:* Манелюк Л., Гончарук О. [50], Муравська О. [56], Сорокер Я. [72], Харитоновна В. [87];

- *наукові праці з історії вокального мистецтва:* Антонюк В. [3, 6], Архимович Л. [8], Бояренко Т. [17], Гнидь Б. [19], Стахевич О. [75, 76], Тоцька Л. [79], Цурканенко І., Ван Сіге [83];

- *дослідження оперного жанру:* Бай Цюань [10], Драч І. [30], Іванова І. Куколь Г. Черкашина М. [35], Мінцзе В. [53], Мяо Чжан [57], Сакало О. [68], Самойленко О. [69], Стахевич О. [74], Цебрій І. [82], Яновська М. [90];

- *наукові джерела з проблем вокального виконавства:* Антонюк В. [2, 4, 5], Апатський В. [7], Баланко О. [11, 12], Бандрівська О. [13], Берегова О. [14], Бойко А. [16], Ващенко Н. [18], Гребенюк Н. [21, 22, 23], Гречишкіна Н. [24], Стасько Г., Шуляр М., та інші [27], Деркач Л. [29], Єрошенко О. [36], Катріч О. [39], Мадішева Т. [48], Мадішева Т. [49], Немченко Е. [58], Оганезова-Григоренко О. [62], Паторжинський І. [64], Самотос М. [70], Цапок Є. [80], Цзяо С. [81], Юцевич Ю. [89];

- *дослідження з широкого кола питань теорії музики:* Бех І. [15], Говорухіна Н. [25], Горюхіна Н. [26], Дедусенко Ж. [28], Ігнатченко Г. [37], Катріч О. [40], Козаренко О. [42], Коханик І. [43], Лігус О., Лігус В. [45], Мех Н. [51], Мех Н. [52], Новикова Л. [61], Осадча В. [63], Сухленко І. [77], Шип С. [86];

- *наукові праці в галузі інтерпретології:* Александрова О., Шаповалова Л. [1], Гребенюк Н. [20], Москаленко В. [54, 55], Ніколаєвська Ю. [59], Ніколаєвська Ю. [60], Харнонкурт Н. [88], Шаповалова Л. [85].

**Наукова новизна результатів дослідження** полягає в тому, що вони є одним з перших досліджень жанрово-виконавської специфіки презентації оперних арій на камерно-концертній сцені.

**Апробація** основних тез, матеріалів та результатів дослідження була здійснена на наступних науково-практичних конференціях:

- виступ із доповіддю на науково-практичній конференції «Магістерські читання» 15-16 квітня 2024 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського);
- виступ на V Міжнародній науково-творчій конференції Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 18-19 травня 2024 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

**Практичне значення результатів дослідження** полягає у можливості їхнього залучення до подальшого наукового вивчення вокальної творчості українських композиторів різних часів та поколінь, зокрема, крізь призму виконавського музикознавства, що дає змогу отримати результати, корисні як у теоретичному, так і у практичному, педагогічному та виконавському сенсі.

Також наукова логіка, представлена у нашій магістерській роботі, може бути використана у майбутніх наукових розвідках, присвячених жанровій проєкції академічної вокальної музики, її стильовій проблематиці у композиторському та виконавському зрізі, актуальним питанням виконавської інтерпретації минулого та сучасності тощо.

Крім того, отримані результати представленої магістерської роботи можуть бути використані у навчальних дисциплінах, пов'язаних з вивченням музичних творів, музичної інтерпретації, історії вокального виконавства, історії музики, спеціального класу та концертмейстерської майстерності з академічного вокалу тощо.

Безперечно, отримані результати представленого магістерського дослідження є важливою складовою процесів музичної педагогіки, методики та концертної практики.

**Структура дослідження.** Представлена наукова праця складається зі Вступу, двох великих Розділів з підрозділами та висновками до них, основних Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 90 найменувань. Загальний обсяг дослідження складає 52 сторінки, з них 42 сторінки основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИЧНІ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1 Сутність формулювань «стиль» – «вокально-виконавський стиль», «камерність» – «концертність»

Актуальність теми зумовлена проблемою вивчення «жанрово-виконавської специфіки» як концертного стилю виконання українського оперного репертуару.

Стильовий підхід, започаткований у музикознавстві працями німецького вченого Гвідо Адлера, плідно розвивається і сьогодні. Наукові основи стилістичного аналізу, закладені вченими світового рівня, доповнені сучасними роботами видатних вітчизняних дослідників В. Москаленка [54, 55] І. Коханик [43] та ін.

Поняття «стилю» трактується науковцями з різних методологічних позицій: останні дослідження виявляють власні уявлення про проблему, які створюють певні труднощі для системного розуміння.

Окремою дослідницькою проблемою є співвідношення стилю та жанру. Академічний спів, наприклад, передбачає оволодіння жанрами камерної музики (пісня, романс, балада тощо) та опери, яку можна розглядати як великий, самостійний, синтетичний жанр.

Феномену опери присвячені сучасні наукові дослідження Л. Івановою [35], М. Черкашиною [35, 84], О. Самойленко [69], О. Стахевича [74, 75, 76]. Авторами фундаментальних вокально-виконавських та методичних робіт є В. Антонюк [2, 3, 4, 5, 6], Т. Мадішева [48, 49], Н. Гребенюк [20, 21, 22, 23], Н. Говорухіна [25].

Використання терміну «стиль» щодо музичних явищ спостерігається з Нового часу.

Самостійною музикознавчою категорією стиль став у ХХ столітті. Спочатку цей термін переважно пов'язували з суб'єктивним фактором, з особливостями індивідуального самовираження (наприклад, стилістичні характеристики опер Монтеверді) та колективного самовираження (національний стиль).

Німецькі музичні теоретики ХІХ століття дають наступне визначення поняттю «стиль»: *«...термін не тільки на позначення почерку, манери письма, а також як вказівку на національний колорит»* [35, с. 288].

На рубежі ХІХ – ХХ століть «стиль» розуміли як характеристику музичних утворень трансперсонального, епохального масштабу.

На розвиток стилю як ключової категорії музикознавства значний вплив мав австрійський вчений Г. Адлер. Саме ним розроблене поняття «стилю» тісно пов'язане з поняттям жанру, як яскравого і виразного прояву певної стильової якості. Саме Г. Адлер створив епохальну стильову концепцію, яка стала віхою в розвитку досліджень з історії музики [90].

Як зміст, так і форма поняття стилю призвели до дихотомії його наукового тлумачення.

В українському лінгвістичному словнику це поняття подається як *«сукупність ознак, що характеризують мистецтво певного часу, напрямку або індивідуальну манеру митця»* так і *«...сукупність прийомів втілення художньої образності засобами мови мистецтва»* [71, с. 698].

На думку В.Москаленка, музика має власну мову, яка є *«узагальненням типових властивостей вже втіленого у мовному висловлюванні музичного матеріалу»* [54, с. 89].

Дослідниця І. Коханик підкреслює змістовність стилю епохи як наукового узагальнення: *«стиль епохи є сукупністю всіх сутнісних моментів системи художнього мислення, естетичних установок тогочасних шкіл та напрямів, які реалізуються в безкінечній множині індивідуальних художніх концепцій та в суспільно-художній практиці»* [43, с. 88].

Стиль як спосіб мислення описав В. Москаленко, який визначив його як *«психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, що виражена відповідною системною організацією ресурсів музичної мови в процесі створення, інтерпретації та виконання музичного твору»* [54, с. 88].

Виконавський стиль еволюціонував, починаючи з епохи модерну, коли на зміну музиканту-універсалу прийшли музиканти, що працюють у конкретній галузі: композитори та виконавці.

Поява поняття «виконавський стиль» підкреслює набуття високого рівня артистичних здібностей та творчої індивідуальності, що проявляється у композиторському прочитанні твору, зафіксованому в нотному тексті.

На розвиток виконавського стилю безпосередньо впливає стан розвитку інструментарію, техніки та методики виконання, а також затребуваність тієї чи іншої музичної практики в суспільстві.

Виконавський стиль, таким чином, є історичним явищем, що зазнає змін у зв'язку з функціонуванням складових системи музичної культури (наприклад, стиль виконавця в епоху студійних записів відрізняється від стилю концертного віртуозного виконання).

Для виконавця стиль знаходиться в площині музичного смислу, який активізує фізичну, психічну (інтелектуальну, емоційну, вольову, духовну) сфери особистості під час навчання та виконання.

Виконавський стиль охоплює сукупність виразних і технічних засобів відтворення музики, манеру гри або співу, а також розкриває багато психологічних, інтелектуальних та світоглядних характеристик виконавця.

В. Москаленко, досліджуючи виконавський стиль, ввів спеціальне поняття «стиль музичної творчості», яке покликане з'ясувати сутність творчості виконавця.

Під «стилем музичної творчості» дослідник розуміє *«специфіку світовідчуття та музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору»* [55, с. 116].

Оскільки термін «вокальний стиль» може застосовуватися як до композиторської, так і до виконавської діяльності, для уточнення терміну «вокальне виконання» науковцями було введено термін «вокально-виконавський стиль» (або «вокальний виконавський стиль»).

Грунтовному дослідженню природи «вокально-виконавського стилю» присвячені праці О. Стахевича. Науковець доводить, що вся історія співу базується на зміні вокально-виконавських стилів, які є

- цілісними утвореннями, що ґрунтуються на певних теоретичних положеннях;

- продуктами часу в історичному трактуванні.

Розвиваючи положення теорії інтонування, О. Стахевич пише, що *«розкриття цієї проблеми (осмислення вокально-виконавського стилю) в історичному аспекті пояснює характер звучання співацького голосу і стилістику вокального інтонування музичних творів»* [76, с. 7].

Таким чином, вокально-виконавський стиль є динамічним явищем, що характеризується переважним зв'язком з історичними та національними категоріями. При цьому вокально-виконавський стиль характеризується всіма типологічними ознаками, визначеними вище стосовно стилю як такого, і може існувати на різних рівнях: стиль епохи, стиль художнього напрямку, індивідуальний стиль.

Трактування понять, пов'язаних з концертною (камерною) музикою загалом, протягом останнього століття і до наших днів зазнали значної еволюції: від «домашньої», часто аматорської, музичної діяльності до елітарного виду мистецтва.

На нашу думку, саме це є причиною оновленого розуміння сутності та призначення камерної музики, творчої трансформації композиторів у цьому жанрі і, відповідно, іншого підходу до професійних якостей камерних виконавців.

Розглядаючи основні ознаки категорій «концертності» і «камерності», варто зазначити, що цей аналіз можна зробити в декількох напрямках – естетики та жанровості.

Проблема характеристики понять «камерний» та «концертний», потребує ґрунтовного наукового осмислення і уточнення. Наприклад, «камерне виконання» та «концертне виконання» мають достатньо розбіжне наповнення.

«Камерне виконання» розуміє під собою конкретизовану манеру виконання (камерно-вокальну) та конкретний репертуар, тоді як «концертне виконання» – це виконання будь якого жанрового та стилістичного наповнення на концертній сцені.

Недостатнє розуміння помітних відмінностей між цими термінами та відсутність чітких дефініцій призводять до неточностей у наукових джерелах.

Також часто «камерність» і «концертність» трактують у вузькому музикознавчому сенсі, пов'язуючи першу з якістю камерної музики, а другу - з жанром концерту. Однак це явища, які охоплюють аспекти творчості, виконавства, естетики та комунікації.

Тому актуальність звернення до проблеми теоретичного осмислення та обґрунтування поняття жанрово-виконавської специфіки, як концертного стилю виконання оперного вокального репертуару визначається відсутністю в українському музикознавстві достатньо систематизованого наукового матеріалу на цю тему.

Відомо, що камерний стиль, в чистому вигляді, передбачає паритетне партнерство виконавських ансамблів, де головним інтерпретаційним завданням є воля й особистість композитора, що тяжіє до деталізації засобів мелодичної, інтонаційної, ритмічної та динамічної виразності, а в композиційному аспекті – до багатогранного опрацювання тематичного матеріалу.

Камерно-вокальна манера виконання ґрунтується на *«декламаційності та вияві найтонших інтонаційно-сміслових деталей музики»* [70, с. 187].

У публічному виконанні (на концертній сцені) комунікація відбувається в ситуації, коли слухач є співрозмовником, а діалог відбувається на взаємодоповнюючій та узгодженій основі. Цьому часто сприяють акустичні умови та спеціально підібрані приміщення. Для цього часто створюються або домашня музична атмосфера або салонні умови.

Великі театри використовують камерну сцену на одному рівні з залом, або сцену посередині для єднання виконавця і глядача і т.д. Інтимність забезпечує максимальний творчий вплив, обмежуючи при цьому зовнішні впливи.

Музикознавець Н. Гречишкіна у зв'язку з проблемою концертного виконання оперних арій пропонує таку цікаву класифікацію типів концертів [24]:

- монографічний концерт;
- тематичний концерт;
- сольний концерт;
- колективний концерт;
- академічний виступ;
- прослуховування ;
- конкурсне прослуховування.

При цьому вчена зазначає, що концертна програма – це виконання різноманітних романсів та арій, не об'єднаних певною темою, як у супроводі фортепіано або невеликого інструментального ансамблю, так і у супроводі симфонічного оркестру.

І дійсно таке виконання часто несе в собі заряд видовищності, розважальності, захоплення виконавською манерою артиста і набуває ознак, характерних для категорії концерту в цілому.

Основними характеристиками камерної програми, на думку Н. Гречишкіної, є її однорідність і тематична структура.

Камерні концерти (*Liderabend*) вона класифікує як монографічні, що об'єднані:

- творчістю композитора;
- жанром: пісні; романси; вокальні цикли;
- стилем: бароко; класицизм; романтизм; модернізм тощо;
- історією або національний стилем.

За жанром камерно-вокальні концерти вчена поділяє на:

- моножанрові (сольні концерти, романси, вокальні цикли);
- поліжанрові (можуть включати обробки романтичної лірики та народних пісень, окремі вокальні мініатюри та цикли).

Також концертні та камерні виступи Н. Гречишкіна класифікує:

- за кількістю учасників: колективні концертні виступи (часто мають більш різноманітну програму);
- сольні концерти (часто мають просвітницьку та популяризаторську функцію, включають маловідомі твори та популяризують твори новітніх композиторських течій).

За складом виконавців камерні концерти вона ділить на: однорідні (наприклад, лише співаки, піаністи тощо);

неоднорідні (музиканти різних спеціалізацій);

синтетичні (із залученням представників інших мистецьких спеціалізацій- найчастіше майстрів слова).

Слід зазначити, що в сучасних умовах синкретизму мистецтв також актуальними на думку музикознавці, є наступні концертні виступи: музично-літературні вечори; вистави з хореографією, театральними елементами (візуальними, світловими ефектами тощо).

Доцільно зазначити, що акустичні умови концертних та камерних виступів також відіграють важливу роль, часто диктуючи вибір типу виконавської програми – домашнє музикування; салонне виконання; концерт

в філармонії, іноді виступ в опері, спів у церкві, музеї, навчальних закладах, на відкритих концертних майданчиках.

Таким чином, виконавський состав, репертуарна політика, місце проведення, акустичні умови на пряму впливають на репертуарний вибір та форму проведення певного концертного виступу.

Категорія концертності часто асоціюється з категорією віртуозності. Домінуючим типом комунікації є демонстрація виконавської та технічної майстерності.

Варто зазначити, що якість концерту, з його характеристиками, такими як театральний розквіт і післявиконавська експресія, має схожість з оперним виконанням.

На наш, погляд, концертна якість – це творча демонстрація артистичних здібностей виконавця, широти музичного мислення і технічних навичок у запропонованих обставинах.

Камерний формат музикальної інтпретації пов'язаний з концепцією діалогу, більш тісними стосунками зі слухачем і створенням особливої, інтимної та довірливої атмосфери під час виконання.

Камерність вимагає більше смислової інтерпретації через максимальну деталізацію всіх засобів виразності.

## **1.2 Історична трансформація вокального стилю *belcanto*.**

Як пише Є. Цапок, історія камерно-вокального стилю виконання виходить далеко за межі існування жанру опери. Сольний спів і навіть монодія з'явилися набагато раніше, ніж перша флорентійська опера. Спів пройшов довгий шлях, перш ніж перетворився на мистецтво музично-досконалого звуковидобування [80].

У Середньовіччі композитори виписували соло поліфонічних опусів скупко, іноді в скороченому вигляді, так що незначні емоційні коливання (характерні для камерного співу) досягалися за рахунок ритмічної та інтонаційної варіативності, гнучкості голосу професійних співаків.

В епоху Відродження набули популярності різноманітні репетиції та експерименти у співочій майстерності, що призвело до появи універсальних співаків, які задавали ритм, темп виконанню, гармонію в ансамблі (з інструментами), співвідносили текст з нотами мелодії, володіли мистецтвом вокальної орнаментики та імпровізації [80].

Пізніше важливого значення набула композиторська компетентність виконавців-співаків., тому саме камерні-вокальні твори мали певну елітарність жанру, що відповідало високим ідеалам, вираженим у творах.

У XV – XIV століттях викристалізувався первинний вокальний стиль, який дав поштовх до подальшого поширення камерної музики та розвитку світської камерної культури, а пізніше й до появи академічного напрямку у виконавському мистецтві.

Італія та Франція, завдяки історичним передумовам та інтелектуальній взаємозалежності, стали колыскою європейської вокальної техніки – *bel canto*.

Прийоми «прекрасного співу» стали основою академічного виконавства та були описані в професійних вокальних трактатах.

Однак з часом, виникла тенденція, яка свідчила про незадоволення надмірним захопленням технікою белькантового виконання, вважалося, що ці естетичні домінанти застаріли, і пошук нового виразу в музиці продовжився.

Сьогодні популярний термін «*bel canto*» має на увазі скоріше стиль виконання, ніж техніку співу, з чіткими засадами старих, класичних та нових методів постановки голосу.

За формулюванням В. Антонюк техніка прекрасного співу – це комплекс навичок та вмінь, які свідомого керуються процесом фонації, що забезпечує максимальний акустичний ефект при мінімальних витратах енергії тіла співака [2].

На думку вченою, всі основні принципів вокальної техніки виплили з національної вокальної школи Італії та сформувалися під впливом

особливостей психологічного складу кожної окремої нації, з витоками її музичної культури та специфіки історичного розвитку [4].

XVII – XVIII століття в Італії вважався періодом справжнього класичного *bel canto* – еталонної манери співу, що вимагала вокальної підготовки, розвитку вокальної техніки та розробки спеціальної педагогічної методики підготовки оперних співаків.

Центрами вокальної освіти і виховання в той час вважалися консерваторії Болоньї, Неаполя, Венеції, Мілану та Риму. Там викладали найвидатніші викладачі цього періоду (Н. Порпора, Л. Лео, А. Лотті). Вони спиралися на трактат Г. ді Моравіа (про мистецтво співу, виданий у XIII ст. столітті), а також на праці Г. Цараїно, Л. Цакконі та М. Преторіуса.

Першим друкованим виданням, присвяченим сольному співу, був твір Дж. Каччіні «Нова музика» («Le nuove musche», 1602). Найвидатнішими співаками *bel canto* були: Каффареллі, Фарінееллі, Ф. Бордоні, Ф. Куццоні, А. Бернаккі, А. Мікш, А. Рафф та ін.

Епоха класичного *bel canto* подарувала найвидатніших співаків XIX століття: Дж. Пасту, А. Каталані, Дж. Грізі, Дж. Рубіні, А. Тамбуріні, Дж. Маріо, І. Кольбран, Е. Тамберлік, Ф. Галлі, Д. Донцеллі, М. Баттістіні, М. Гарсія-батька, М. Малібран, П. Віардо-Гарсія, чия творчість сприяла формуванню сучасної концепції співака-виконавця та вокально-драматичного мистецтва як визначального жанру музичного виконавства, де незважаючи на перевантажені колоратурою вокальні соло співаки повинні були передавати реалістичні емоції [4].

Розквіт італійської опери припав на початок XIX століття – розквіт творчості композиторів Д. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті. З цього періоду майстри *bel canto* поступово почали втрачати позиції на оперній сцені, а методичні принципи вокального навчання XVII – XVIII століття вже не могли забезпечити професійні якості, необхідні для виконання нових оперних творів.

Кінець епохи класичного *bel canto* пов'язаний з появою опер Дж. Верді, де у кантиленну вокальну манеру були вплетені речитатив та декламація, надаючи музиці змішаного стилю. Це ускладнювало завдання співаків, які повинні були здійснювати плавний перехід від попереднього методу постановки голосу до нового.

Пристрасні і зухвалі тексти творчого стилю Дж. Верді вимагали від співаків більшого напруження голосового апарату, більшої гучності і більш барвистого звучання, особливо у верхньому регістрі. Нова оперна драматургія ХІХ століття спонукала деяких співаків, особливо тенорів, до прийняття нового методичного принципу – механізму дублювання верхнього голосу. Це було великим досягненням у співочому мистецтві. Такі нові вокальні техніки призвели до серйозних коректив у вокальній педагогіці.

В результаті фальцетний звук верхнього регістру чоловічого голосу раз і назавжди витіснив щільний так званий «прикритий» звук, подарував нові оперні темб-амбуа, класифіковані як «драматичний тенор» та «вердіївський баритон» (чоловічий голос між басом і тенором)

За словами В. Антонюк, традиція співати високі ноти на повний голос у співочому мистецтві в першій половині ХІХ століття була закладена італійським тенором Д. Донцеллі, який у 1820 році, вперше, виконав верхнє тенорове «а» на повний голос (до цього така теситура виконувалася лише фальцетою технікою, що було естетично прийнятним).

Найвизначнішим педагогом співу ХІХ століття вважався Ф. Ламперті, його основними методичними принципами (діафрагмальним диханням; змішаним звучанням трьох регістрів голосу (грудного, середнього змішаного і головного); прикритим звучанням верхнього регістру; фіксованим (зазвичай опущене) положення гортані під час співу) і сьогодні активно користуються провідні вокалісти та педагоги.

Наприкінці ХІХ століття в італійській опері з'явився новий напрям— веризм. Одними з його засновників були учні композитора А. Понк'еллі (який удосконалив жанр «великої італійської опери»).

Для веристського стилю характерними були висока теситура на вокальних соло; різкі переходи від співу до форсованого крику або навіть скандування; відверта гіперболічність, з підкресленими елементами натуралістичної емоційності в образах персонажів; трагічна фінальна розв'язка.

Співаки-веристи прагнули привнести у свої виступи ще більш утровані виразність, емоційність і драматизм, ніж співаки Дж. Верді. Однак з часом ці співаки все ж таки перейшли до більш стриманої манери виконання, поєднуючи її з принципами стилю Дж. Верді.

Так сформувався стиль співу Верді-Веріста, який фактично переважає і сьогодні.

Головну роль у його розвитку та становленні відіграли такі співаки, як Е. Карузо та Т. Руффо їх послідовники – Б. Джильї, Дж. Мартінееллі, Дж. Лаурі-Вольпі, А. Пертіле, М. Дель Монако, Т. Гоббі, Дж. Беккі, Е. Пінца, Л. Паваротті Р. Тебальді [4].

Сьогодні популярний термін *bel canto* знову набув поширення, але вже в статусі трансформованного вокального стилю, який залишається еталонним вокальний стандартом, незалежно від національної школи та національного походження виконавців.

Таким чином, всесвітньовідоме вокальне італійське мистецтво *bel canto* залишило у спадок багато безсмертних музичних творів і трактатів, що мають велику мистецьку цінність для сучасного виконавського мистецтва, в тому числі й українського.

Як відомо з історії, музично-виражальні засоби італійського мистецького арсеналу міцно увійшли і в українську вокальну музику, надаючи їй яскравої образності, вокально-технічної орнаментики, емоційного забарвлення музичних образів, національного колориту.

Це створило міцне підґрунтя для подальшого розвитку українського класичного вокального мистецтва, яке сьогодні узагальнюється терміном «українське *bel canto*».

У камерно-вокальній музиці *bel canto*, як стиль вперше акумулювалося в німецькому пісенному жанрі *Lied*, традиції якого були втілені у творчості Л. Ван Бетховена та композиторів-романтиків, які заклали підвалини німецької школи камерного співу.

У XIX столітті камерне *bel canto* представляли Йоганн Міхаель Фогль, видатний виконавець пісень Ф. Шуберта, та Юліус Штокгаузен, відомий педагог співу. Однак найвідоміші камерні виконавці німецького співу з'явилися лише в першому десятилітті XX століття, коли була створена величезна камерно-музична спадщина.

У сучасну епоху камерні концерти в багатотисячних залах зумовили дедалі вищі вимоги до професійно-технічних якостей камерних співаків. Тому не дивно, що камерні співаки з маленькими голосами і нецікавим вокальним матеріалом стали анахронізмом.

Сучасні концертні виступи характеризуються грайливістю, видовищністю, віртуозністю та трансцендентністю, в центрі яких знаходиться особистість виконавця.

Таким чином, універсалізм сучасного інтерпретаційного підходу, незалежно від жанру, ґрунтується на белькантовому принципі підвищеної емоційності та максимально повної презентації власного виконання.

Можна сказати, що на сьогодні ні діапазон, ні об'єм, ні краса, ні технічні можливості не можуть бути мірилом для класифікації голосів для оперної чи камерної музики, адже цей комплекс якостей необхідний для будь-якого справжнього співака, чи то оперного, чи то камерного.

### **Висновки до Розділу 1**

Виходячи з вищесказаного, робимо висновок, що «вокальне виконавство» – це спосіб або метод представлення мистецтва співу в особливій, специфічній манері, з використанням художньо-виражальних засобів, властивих голосу.

«Стиль вокального виконання» відображає художній світогляд епохи, напряму, музичного жанру і безпосередньо пов'язаний зі стилем композиторів, твори яких виконуються.

Будь-яка вокальна школа з її сукупністю естетико-стилістичних поглядів, художньо-виражальних засобів, єдністю вокально-технічних прийомів є історично еволюціонуючою, національно-своєрідною і зорієнтованою на задоволення потреб практичної музичної творчості. Вона тісно пов'язана з композицією, існуючим репертуаром та специфічними формами виконання.

Вокальне мистецтво ХХ століття розширило поняття вокальної манери «*bel canto*» до значення белькантового вокально-виконавського стилю, як «інтернаціонального стандарту».

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВО-ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ КЛАСИКИ

#### 2.1. Пісенна театралізація в українських оперних творах.

В умовах життя ХІХ століття українська опера-драма демонструвала справжнє буття українського народу, красу його душі, яка виражалася в пісні і несла в собі віру в добро і справедливість. Не випадково увагу до себе українського композитора-класика, основоположника національної оперно-мистецької традиції М. Лисенко привернула творчість не менш видатного митця, українського письменника – І. Котляревського.

Опера М. Лисенка «Наталка Полтавка» за однойменною п'єсою І. Котляревського і сьогодні є однією з найпопулярніших сценічних постановок та своєрідною візитною карткою української опери.

Сюжет опери – це історія кохання та вірності. Події відбуваються на початку ХІХ століття у невеликому селі біля самої Полтави, на березі річки Ворскли.

В опері «Наталка Полтавка» композитор М. Лисенко майстерськи зберіг національний колорит, закладений І. Котляревським – створивши оркестровий супровід до народних пісень, перетворив їх на арії, оркестрував танцювальні номери, написав фонову музику до деяких частин, додав увертюру та музичні антракти. Вокальні номери в опері зберегли назву та форму пісні (як у першоджерельній п'єсі І. Котляревського), в той час як аріозна форма відсутня взагалі.

І це не дивно, адже однойменна п'єса була написана І. Котляревським в період розвитку українського театрального мистецтва (коли театр визначався як реалістичний та побутовий із фольклорними та етнографічними мотивами).

В п'єсі, як і в опері головними елементами українського фольклору були саме народні пісні, що досліджують українське національне життя та традиції.

Ключовими моментами драматургії в опері «Натака Полтавка» є пісні головних героїв – Наталки («Віють вітри», «Видно шляхи полтавській...», «Ой я дівчина-полтавка»), Возного («Ой, під вишнею»), Петра («Ой, не шуми луже», «У сусіда хата біла», «Сонце низенько») та інші.

Кожна з представлених пісень в опері "Наталка Полтавка" є образною та виконує своє композиційне навантаження; портретизуючи кожного з героїв. Так, наприклад, головну героїню опери Наталку (партія сопрано), пісні описують як добродішну українську дівчину з благородним характером, працювиту та розумну, яка щиро кохає і тужить за своїм коханим Петром, та вірно чекаючи на його повернення.

Вокальне соло «Віють вітри»<sup>1</sup>, поглиблює характер дівчини, розкриваючи чуйність її натури:

*Віють вітри, віють буйні,  
Аж дерева гнуться,  
Ой як болить моє серце,  
А слези не ллються.*

*Трачу літа в лютім горі*

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MwmXZh6XHp4> Виконує Оксана Петрусенко.

*І кінця не бачу.  
Тільки тоді і полегша,  
Як нишком поплачу.*

*Де ти, милий, чорнобривий?  
Де ти? Озовися!  
Як я, бідна, тут горюю,  
Прийди подивися.*

Пісня «Ой, я дівчина-полтавка»<sup>2</sup> звучить у формі розповіді, де героїня особисто описує себе та ділиться своїми почуттями до Петра.

*Наталка*  
Ой я дів-чи - на Пол-тав-ка, а зо-вуть ме - не На-тал-ка,  
дів-ка про-ста, не - кра-си-ва, з доб-рим сер-цем, не спе-си-ва.  
Дів-ка про-ста, не-кра-си-ва, з доб-рим сер-цем, не спе-си-ва.

*Ой я дівчина полтавка,  
А зовуть мене Наталка.  
Дівка проста, некрасива,  
З добрим серцем, неспесива.*

*Коло мене хлопці в'ються  
І за мене часто б'ються.*

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aAWehV6nwGQ> Виконує Марія Стефюк.

*А я люблю Петра дуже,  
До других мені байдуже.*

*Я з Петром моїм щаслива,  
І весела, й жартівлива,  
Я Петра люблю душею,  
Він один владіє нею.*

Коханий Наталки – Петро (партія тенора) теж висловлює свої почуття в опері через пісні, що описують його долю та почуття. Герой дуже переживає, про те, що кохана може покинути його або забути. Його вокальні соло також мають народну основу.

У піснях «У сусіда хата біла» та «Ой так йшов козак з Дону» показано м'якість характеру героя: він нарікає на свою долю замість того, щоб боротися за своє щастя.

Смуток, виражений у рядках пісні «Солнце низенько»<sup>3</sup>,

*Ой, як я прийду,  
Тебе не застану  
Згорну я рученьки  
Згорну я білії  
Та й нежив стану!*

викликаний страхом Петра втратити Наталку, коли він дізнається, що вона виходить заміж за Возного.

Пісня «Сонце низенько» дуже схожа на народні варіанти пісень, опубліковані у збірниках М. Максимовича та П. Чубинського.

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=QloiLa3wuDk&t=78s> Виконує Анатолій Соловяненко

М. Лисенко  
(1842-1912)

*Andante*

*poco rall.*

Сок - це ли - вець - ко, ве - чір бля - вець - ко -

Однак порівняння творів показує, що пісня, представлена в опері М. Лисенка, є оригінальним твором композитора. З народної пісні він взяв, навіть не мотив, не тему, не форму, а тільки приспів, як певний народнопісенний прийом поетичного паралелізму. М. Лисенко переробив кінцівку пісні, щоб посилити її мелодраматичний характер, створивши тим самим оригінальний номер, що став по суті монологом головного героя Петра.

Через пісні ми знайомимося з характером і світоглядом іншого героя опери – Миколи (партія баритона).

В вокальних соло перед нами постає зовсім інший, протилежний за характером Петру персонаж. Микола – юнак, доля до якого теж була дуже не прихильною; він як і Петро, також страждав від сирітства (це, зокрема, чутно в вокальному номері опери «Та немає в світі гірш нікому»). Однак впертий козацький характер допомагає хлопцеві сміятися над своїми недоліками.

Микола любить козацькі пісні і, перш за все, любить козацьку свободу та незалежність, тому його добра натура спонукає її власника допомагати Петру. У піснях «Вітер віє горою», «Ворскло річка» герой демонструє силу духу, життєрадісність і почуття гумору.

Колоритна пісня «Ворскло річка»<sup>4</sup> точно передає дух козацького народу.

*Ворскло річка  
Невеличка,  
Тече здавна,  
Дуже славна  
Не водою, а войною,  
Де швед поліг головою.*

*Ворскло зріло  
Славне діло,  
Як цар білий,  
Мудрий, смілий,  
Побив шведську вражу силу  
І насипав їм могилу.*

*Allegretto* М. Лисенко

Микола

Ворскло річка не величка,  
тече здавна, дуже славна не водою, а войною,  
де швед поліг головою.

Ворскло зріло славне діло,  
як цар білий, мудрий, смілий,  
побив шведську вражу силу і насипав їм могилу.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7aMdGI7ORz4>

У особистій пісні «Всякому городу нрав і права» чиновник Возний<sup>5</sup> (партія тенора) зображується як хитрий, підступний, насмішкуватий та хижий хабарник:

*Всякому городу нрав і права,  
Всяка іміє свій ум голова.  
Всякого прихоті водять за ніс,  
Всякого манить к наживі свій біс.*

*Лев роздирає там вовка в куски,  
Тут же вовк цапа скубе за виски,  
Цап на городі капусту псує,  
Всяк із другого дере за своє.*



Пісня «Ой під вишнею, під черешнею», яку співає Виборний<sup>6</sup> (партія баса) має інший характер:

*Ой під вишнею, під черешнею  
Стояв старий з молодю, як із ягідкою.*

*І просилася, і молилася:  
– Пустити мене, старий діду, на вулицю погулять!*

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NbUf8kb6S3w>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=YrXUS1FL5BY> Виконує Борис Гмиря

– Ой і сам не піду, і тебе не пущу,  
Хочеш мене, старенького, та покинуть на біду.

Куплю тобі хатку і ще сіножатку,  
І ставок, і млинок, і вишневенький садок.

– Ой не хочу хатки, ані сіножатки,  
Ні ставка, ні млинка, ні вишневого садка!

Ти, старий дідуга, зігнувся, як дуга,  
А я, молоденька, гуляти раденька.

Ой ізгиньте пропадiте, всі старіі кості,  
Не сушіте, не крушіте мої молодості!

Ти в запічку "ка-хи, ка-хи", я з молодим "хі-хі, хі-хі",  
Ой ти все спиш, а я плачу, тільки літа марно трачу!

Вона навпаки, показує простоту натури і почуття гумору героя, а також його особливий погляд на шлюб.

М. Лусенко

Andante  
il basso marcato  
dim.

Vиборний росо  
marcato  
poco cresc.

Ой, під виш-не-ю, під че-реш-не-ю, сто-яв ста-рній

з мо-ло-до-ю, як із я-го-до-ю. Сто-яв ста-рній з мо-ло-до-ю,  
dim. cresc.

Мати Наталки – стара Терпилиха (партія меццо-сопрано), розлючена тим, що дочка не хоче виходити заміж за Возного, намагається переконати дівчину попри її бажання.

Пісня «Чи я тобі, дочко, не добра желяю» характеризує її, як жінку покірну та далеку від високих почуттів<sup>7</sup>:

*Чи я тобі, дочко, не добра желяю,  
Коли кого зятем собі вибираю?  
Ой дочко, дочко! що ж мені начати?  
Де ж люб'язного зятя достати?*

*Петро десь блукає, може, оженився,  
Може, за тобою не довго журився.  
Ой дочко, дочко! що ж мені начати?  
Де ж люб'язного зятя достати?*

*По старості моїй живу через силу,  
Не дождавшись Петра, піду і в могилу.  
Ой дочко, дочко! що ж мені начати?  
Де ж люб'язного зятя достати?*

*Тебе ж без приюту, молоду дитину,  
На кого оставлю, бідну сиротину?  
Ой дочко, дочко! що ж мені начати?  
Де ж люб'язного зятя достати?*

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Zpf0smCweBc> Виконує Віра Любимова

The image shows a page of a musical score for the opera 'Zaporozhets za Dunajem' by S. Hulak-Artemovskyy. The score is in 2/4 time and includes piano accompaniment and vocal lines with Ukrainian lyrics. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'mp' and 'pp'. The lyrics are in Ukrainian and include the words 'Територія', 'до-го ра-ді', 'Для повто-рення! Для закінчення', and 'до-го ра-ді'. The score is arranged in four systems, each with a piano part and a vocal part.

Другою не менш відомою національно-колеритною українською оперою є «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Ідея її створення виникла під впливом настрою народу України того часу та загальним прагненням композитора відтворити національну культуру та її народну основу.

Кристалізації цього задуму сприяли контакти С. Гулака-Артемовського з провідними українськими мистецькими колами, а також, зокрема, його багаторічна дружба з Тарасом Шевченком та відомим істориком Миколою Костомаровим.

Обираючи сюжет, композитор прагнув перенести на сцену знайомі образи українського народу та привернути увагу глядачів до його побуту та пісень.

Сюжет опери відсилає нас до часів, коли після зруйнування Запорізької Січі російськими військами (1775 р.) частина козаків втекла до Османської імперії. Тут їхня доля була нелегкою – османський уряд намагався використати козаків як військову силу проти їхньої Батьківщини.

Головні герої – Іван Карась (бас), Одарка (сопрано) та Андрій (тенор), Оксана (сопрано) володіють найкращими рисами українського характеру: сміливістю, чесністю, вірністю, майстерністю, дотепністю.

Образи ліричних героїв Оксани та Андрія в опері втілюють чисті й високі почуття: любов до Батьківщини, пристрасне кохання, позбавлене будь-яких меркантильних розрахунків.

Музично композитор їх портретував щирими, проникливими дзвінками, елегійними вальсовими мелодіями, що ґрунтуються на виражальних засобах українського побутового романсу.

Особливо проникливо звучить романс Оксани «Місяцю ясний»<sup>8</sup>:

*Місяцю ясний,  
Зірки прекрасні,  
Божії очі,  
Ви в темні ночі,  
Вас я благаю,  
Грудь облегчіте,  
Вість принесіте  
З рідного краю.*

*Орленьку сизий,  
Соколе бистрий,  
Що вік на волі  
В завидній долі,  
Вас я благаю,  
Грудь облегчіте,  
Вість принесіте  
З рідного краю.*

*Тихий Дунаю,  
Зелений гаю,  
Хвилі кипучі,  
Вітри могуті,*

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7dgARjoTctQ> Виконує Єлізавета Чавдар

Вас я благаю,  
Грудь облегчите,  
Вість принесіте  
З рідного краю.

Оксана *Larghetto* *mp*

1. Мі - ся - цю яс - ний,  
2. Ор - лов - су ся - зий,  
3. Ти - хий Ду - на - ю,

The image shows a musical score for a vocal part. It consists of three systems of staves. The first system is a piano introduction. The second system is the vocal line, starting with the tempo marking 'Larghetto' and dynamic 'mp'. The third system continues the vocal line with three verses of lyrics. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves of each system.

Практично всі вокальні номери в опері «Запорожець за Дунаєм» мають пісенну основу. Серед особливо відомих – «Пісня Одарки» та «Пісня Карася».

Для Султана вокальне соло С. Гулак-Артемівський створив у формі аріозно-пісенної оповіді. Тим самим композитор свідомо зацентрував увагу на національній приналежності цього героя.

Сама по собі партія Султана (баритона)<sup>9</sup> не має яскравої, індивідуальної характеристики в опері.

Султан (мрійливо)

Як лю - бо сер - цю тут без кра -

The image shows a musical score for a vocal part. It consists of two systems of staves. The first system is a piano introduction. The second system is the vocal line, starting with the tempo marking 'Sultan (mriylyvo)'. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves of each system.

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4-0qglRfh7Y> Виконує Іван Пономаренко

Через цензуру його образ ідеалізовано композитором – це мудрий та благородний правитель, який виражає себе в музиці за допомогою прийомів і виразів, характерних для італійської оперної кантилени.

*Як любо серцю тут без краю*

*Сред убогих тих хаток*

*Серед ланів серед квіток...*

*Життя тут радісно сіяє*

*Сіє!...*

Наступним колоритним персонажем опери є досвідчений хоробрий та відважний козак Іван Карась<sup>10</sup> (бас), який живе заради своєї країни, але змушений волею долі опинитися на чужій стороні. Він сумує за Батьківщиною і, не знаючи, куди подітися, шукає кращої долі, ніж та, що його чекає. Від цього, на жаль, іноді крепко випиває.

С. Гулак-Артемовський музично зобразив цього героя жвавою, оптимістичною, товариською людиною, яка любить жартувати.



*Ой, щось дуже загулявся,*

*Ледве я сюди добрався...*

*Буде жінка, мабуть, бити,*

*За чуприну волочити.*

*Гей, заїхав до шинкарки,*

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=to8ZV9Pj04w> Виконує Іван Паторжинський

*Випив в неї ще три чарки,  
П'яний з воза і звалився,  
Трохи, трохи не убився.*

*Задумали мандрувати,  
Рідні хати покидати,  
За Дунаєм опинились,  
З басурманством подружились.*

*Ой, погані, такі жарти!  
Випив, мабуть, я з дві кварта.  
Третя ось де...  
(шукає у кишенях) Пригодиться,  
Щоб було чим похмелиться!*

Багатогранно і колоритно розкрито композитором образ Одарки (сопрано), жінки Карася, яка є енергійною, трохи сварливою, але здатною на теплі почуття.

Доведена до крайнощів пияцтвом та гулянками чоловіка, Одарка постійно з ним свариться. Однак, у сольній пісні «Ой казала мені мати»<sup>11</sup> з третьої дії Одарка постає ліричною героїнею, яка з жалем згадує про минуле



*Allegretto*  
*mf*

Одарка *pp*  
Ов ка - за - ла ме - ні  
ма - ти ще й при - ка - зу - ва - ла, що б я хлоп - ців у са -

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PPnPgTt4QzМ> Виконує Марія Литвиненко-Вільгемут

*Ой, казала мені мати  
 Ще й приказувала,  
 щоб я хлопців у садочок  
 Не принаджувала.  
 Ой мамо, мамо, мамо,  
 Не принаджувала!*

*Посилала мене мати  
 До криниченьки,  
 "Та принеси, моя доню,  
 Та водиченьки".  
 Ой мамо, мамо, мамо,  
 Та водиченьки!*

*Ой пішла я до ставочка,  
 Забарилася:  
 На козака молодого  
 Задивилася!  
 Ой мамо, мамо, мамо,  
 Задивилася!*

Центральний тематичним номером в опері є «Молитва Андрія»<sup>12</sup>, як символ єдиної української віри та сили.

*Блаженний день, блаженний час,  
 Сіяє знов нам добра воля,  
 До рідного вернемось края,*

---

<sup>12</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=n-OuUWUms8U&list=RDn-OuUWUms8U&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=n-OuUWUms8U&list=RDn-OuUWUms8U&start_radio=1) Виконує Анатлій Соловяненко

*Земля жадана жде для нас...*

*На крилах ми через Дунай  
Полинем в рідну Україну  
І радісну оцю годину  
Прославимо із рода в род.*

*Блаженний день, блаженний час,  
Сіяє знов нам добра воля,  
До рідного вернемось края,  
Земля кохана жде для нас...*

*О, доле, путь щасливу дай,  
Ми знову серцем оживаєм,  
І день цей благословляєм,  
Коли побачим рідний край!*

*Largo*

*p*

*Андрій*

Бла - жен - ний день, бла - жен - ний

час, сі - я - є знов нам воль - на

Отже, як показують наведені вище приклади, пісні-арії в українських операх відіграють центральну роль у характеристиці персонажів та створенні особливої театралізованої атмосфери.

Пісенна змістовність вокальних номерів допомагає зрозуміти поведінку героїв, наповнюючи саму оперу неповторними ліризмом і ніжністю, національними гумором та сатирою, щирими смутком і радістю. Пісні тонко доповнюють, розширюють і поглиблюють образи в обох представлених оперних творах.

## **2.2. Особливості концертно-виконавської презентації оперного репертуару України**

Як пише В. Антонюк, поряд із зростаючою нівеляцією національних традицій сольного співу, одним із головних чинників професійної підготовки сучасного співака та співака-педагога повинен стати етнографічний напрям, який дає можливість відтворити світоглядні переваги національних співацьких шкіл, специфіку їх історії, мовно-музичну картину національного світу через етнокультуру, етнопедagogіку, етнолінгвістику, етнолінгвістичну дидактику співацького мистецтва [3].

Камерно-вокальна інтерпретація досить довгий час еволюціонувала: від скромних вокальних здібностей домашніх музикантів до сучасних співаків дуже високого професійного рівня. Історично склалося так, що перші камерні співаки не мали особливих вокальних даних і тому вважалися другорядними по відношенню до оперних співаків.

Сучасні виконавські характеристики жанрово-вокальної типізації дуже сильно відрізняються від минулих. Тому, безумовно, класифікація різних видів і форм вокально-технічної презентації за жанровими критеріями, а також способами виконавської інтерпретації відповідних програм є неповною і потребує розширення.

Концертне виконання оперних творів завжди було затребуваним та із задоволенням сприймалося публікою. Камернізований концертний формат оперних вистав тільки набирає обертів.

Проблема в тому, що класична опера (післябарокового періоду), як специфічне музично-драматичне мистецтво, засноване на синтезі музики,

тексту і сценічної наскрізної дії, що принципово відрізняє її від камерного та оперно-старовинного жанрів, для яких характерна особлива деталізація засобів виразності та практична відсутність зовнішньої театралізації.

Український оперний та камерний жанри створені на єдиній національно-пісенній основі. Тому в репертуарному плані в українській вокальній музиці жанрова градація (камерна / оперна) була і є майже непомітною.

Пісенна форма органічно звучала та продовжує звучати як з оперної так і з камерної сцени.

Пісня, як фольклорна одиниця, завжди була затребованою серед українських композиторів. Відрізнявся лише її презентативний формат (опера сцена, концертний виступ), в той час, як вокально-технічні завдання залишалися майже тотожними.

Тому інтерпретація оперний творів, що є по суті піснями та романсами в більш опуклій (оперній) презентації, практично не відрізняється від камернізованої вокальної подачі.

Тим паче, що сюжетність українських арій-пісень та камерних романсів мають схожу змістовну фактуру, тому дуже органічно сприймаються як в камерній подачі сцені під супровід фортепіано, а так і в концертному форматі під час виконання з оркестром.

Це дає підставу говорити про виконавську універсальність українського оперному жанру, яку подарувала йому пісенна традиція.

Тому, пісня як невід'ємна репертуарна частина української національної співочої школи практично однаково знайшла своє віддзеркалення і в камерних і в оперних творах.

Як відомо з історії, українська національна вокальна школа базувалася на народному та церковному співі. Пісня була і є найпоширенішим жанром української вокальної музики. Її музична форма пов'язана зі структурою та змістом поетичного тексту.

У XIX столітті у вокально-музичних колах домінуючим все ще залишався оперний театр, в той час як камерна сцена перспектив широкої артистичної діяльності для співаків не надавала.

Все змінилося на межі XIX – XX століть, коли у камерно-вокальний репертуар увійшли твори В. В. Матюка, І. Лаврівського, О. Нижанківського, М. Лисенка та його послідовників Я. Степового, К. Стеценка, а також галицьких митців С. Людкевича, В. Барвінський, М. Нижанківський став надбанням широкої аудиторії та з'явилися всесвітньо відомі співаки С. Крушельницький, М. Менцинський, О. Мишуга, М. Голинський поєднували оперу з камерною музикою.

Слід, однак, зазначити, що в камерному жанрі першість в Україні здобула Марія Шекун-Коломійченко, а в Галичині – Іванна Шмериківська-Приймова.

Таким чином, розуміння камерності співочого голосу значно еволюціонувало внаслідок зміни ситуації у співочому світі, де оперне і камерне виконавство зрівнялися в правах. Сучасні професійні вимоги до камерного співака включають володіння кожним аспектом голосу так само досконало, як і в опері.

А сучасні формати – театральне та концертне виконання оперного репертуару, а також камерно-вокальна презентація романсової класики практично не уступають один одному в популярності.

**Висновки до Розділу 2.** Видатні українські композитори М. Лисенко, С. Гулак-Артемоський в своїх операх, заклали основи української національної вокальної школи, що базується на фольклорному співі, відтворивши, таким чином, через інтимно-деталізовану камернізацію української пісні традиційний спів, його динамічну структуру, варіації різних стилів та яскраві самобутні риси.

Використовуючи пісенний формат в рамках оперного жанру українським митцям вдалось зберегти світ вокальної мініатюри із її

унікальним національно-ідентичним набором вокально-виконавських прийомів, які з неменшим успіхом сприймаються не тільки на оперній, а й на концертній сцені, де слухачі є співрозмовниками, а діалог відбувається у узгодженій та взаємодоповнюючій формі.

## ВИСНОВКИ

Актуальність звернення до проблеми жанрово-виконавської специфіки співу української оперної класики в рамках концертного формату визначається тим, що в сучасному музикознавстві відсутній достатньо систематизований науковий матеріал з цього питання.

В першому розділі «Історичні та теорико-методичні засади дослідження» представлено аналіз наукових джерел, присвячених питанням виконавського стилю та жанру.

Основою жанрово-виконавської специфіки є формулювання вокально-виконавського стилю, що застосовується як до композиції, так і до виконання.

О. Стахевич, розвиваючи положення інтонаційної теорії, наголошує – пояснити характер звучання співацького голосу та стилістику вокального інтонування музичних творів можливо лише через осмислення вокально-виконавського стилю в історичному аспекті.

Поряд з цим, на наш погляд, одним із головних чинників жанрово-виконавської специфіки є також етнографічний напрям, який дає можливість відтворити світоглядні переваги національних вокальних шкіл завдяки поєднанню в них естетико-стилістичних поглядів, вокально-технічних та художньо-виражальних засобів, що є історично еволюціонуючими та тісно пов'язані з композицією, існуючим репертуаром та специфічними формами національного виконання.

Підсумовуючи сказане треба зацентувати, що оперно-стильовий формат *bel canto* оформився на базі камерно-вокальної театралізації до XVIII століття та публічній театральності – після XVIII століття – на початку XIX століття.

Другий розділ присвячений жанрово-виконавській специфіці української оперної класики.

В своїх операх видатні українські композитори заклали основи української національної вокальної школи, що базується на фольклорному співі, відтворивши, таким чином, український традиційний спів, його динамічну структуру, варіації різних стилів та яскраві самобутні риси, через інтимно-деталізовану камернізацію української пісні, як символа української культури у всьому світі.

Українській оперно-вокальній класиці в силу своєї пісенної універсальності вдалось зберегти світ вокальної мініатюри із її унікальним національно-ідентичним набором вокально-виконавських прийомів, які з неменшим успіхом сприймаються не тільки на оперній, а й на концертній сцені, де слухачі є співрозмовниками, а діалог відбувається на взаємодоповнюючій та узгодженій основі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba Baltija Publishing, 2020. P.1-20.
2. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. 2-ге вид. Київ : LAT & K, 2012. 193 с.
5. Антонюк В. Культура мови у співі та принципи української вокальної орфоепії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 5, вн. 4. С. 38–47.
6. Антонюк В. Традиції вокальної української школи. Київ : Українська ідея, 1998. 345 с.
7. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія : Виконавське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239–245.
8. Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис. Київ : Музична Україна. 1957. 312 с.
9. Архимович Л. Інтернаціональні зв'язки української опери. *Музика*. №2. 1983. С. 8-9.
10. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен: дис. ... канд. мистецтв. Одеса, 2017. 185 с.
11. Баланко О. Актуальні проблеми сучасного камерно-вокального виконавства на Україні. Київське музикознавство: Теоретичні та історичні

- проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі. Київ : Київський інститут музики імені Р. М. Глієра, 2009. Вип. 29. С. 3–10.
12. Баланко О. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. Мистецтвознавчі записки. Київ : Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 74–83.
13. Бандрівська О. К. Особливості виконання камерних вокальних творів. Науково-методичні праці, статті, рецензії / Упор. Р. Мисько-Пасічник. – Львів : Априорі, 2002. С. 61–88.
14. Берегова О. М. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80 – 90-х років ХХ сторіччя: ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*. Київ : Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2000. Вип. 29. С. 103–108.
15. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2009. 246 с.
16. . Бойко А. Вокальний стиль *Belcanto* як провідний метод сучасної освіти. Наукові записки. Серія : Педагогічні науки. Вип. № 139. Харків, С. 221– 225.
17. Бояренко Т. В. Інструменталізм арій *bel canto* в оперній музиці XVII–XIX століть у концертному виконанні з фортепіано : дис. ... канд. мистецтв. Одеса, 2015. 168 с.
18. Ващенко Н. М. Взаємодія італійської і національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. Київ : ТОВ ВД «ЕКМО», 2013. Вип. 3. Ч. 2. С. 248–256.
19. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
20. Гребенюк Н. Е. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. *Професійна освіта та мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ : ХОМКУЗМК, 1998. С. 57—60.

21. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ імені П.І.Чайковського, 1999. 269 с
22. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2000. 40 с
23. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Науковий вісник: зб наук. праць. Одес. держ. муз. акад. ім.А.В.Нежданової.* Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. С. 155–165.
24. Гречишкіна Н. Ф. Особливості концертного виконання оперної арії: Навчальний посібник. Донецьк: ТОВ «ЮгоВосток, ЛТД», 2007. 106 с.
25. Говорухина Н. О, Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : Харк. Держ. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. Вип. 19. С. 76–87.
26. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–31.
27. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія / Г. Є. Стасько, О.Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін. Івано-Франківск: Вид-во Прикарпатського нац. Ун-ту імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.
28. Дедусенко Ж. В. Школа в системі культури. Культура України. Харків : ХДАК, 2000. Вип. 6. С. 163–171.
29. Деркач Л. Синергія у виконавському процесі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 714–724.
30. Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2006. № 17. С. 166–175.

- 31.** Ізваріна О. Лисенкова доба українського оперного мистецтва. Наукові записки : зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2010. № 1. С. 14–18.
- 32.** Ізваріна О. М. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ... докт. мистецтв. Київ, 2012. 502 с.
- 33.** Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с.
- 34.** Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
- 35.** Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII-XIX століття : навч. посіб / Ред. Марини Черкашиної; Міжнар. Фонд «Відродження». Київ : Заповіт, 1998. 383 с
- 36.** Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2008. 19 с.
- 37.** Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* : наук-метод. зб. Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–116.
- 38.** Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Муз. мистецтво / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. 229 с.
- 39.** Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
- 40.** Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип.. 35. С. 6–12.
- 41.** Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В.Нежданової: Вип 11. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 202-213.

42. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наук. тов. ім. Шевченка; Українознавча біб-ка НТШ, 2000. 285 с
43. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70-81. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2017\\_55\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9)
44. Кошиць О. Про українську пісню й музику [Репр. вид.]. Київ : Муз. Україна, 1993. 48 с.
45. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». № 40. 2019. С. 106–110.
46. Ляшенко І. Історико-стильові та фольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура*. Київ: Либідь, 1996. С. 217-234.
47. Маркова О, Подолян Л. Український кант в контексті культури європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. С. 2-5.
48. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві: (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1993. 18 с.
49. Мадишева Т. П. Співак і мова: Навч. посіб. Харків: Штрих, 2002. 160 с.
50. Манелюк Л. П., Гончарук О. М. Творчий внесок С. Гулака-Артемовського в оперне мистецтво України. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених «Молода музикологія– 2022: наука і практика»*. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 46–47.
51. Мех Н. О. «Наталка Полтавка» Івана Котляревського в українському мовнокультурному просторі. *Культура слова* : зб. наук. праць. 2019. Вип. 91. С. 57–65.
52. Мех Н. О. Етос українського народу у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка». *Мова і культура* : зб. наук. праць. Київ, 2020. С. 157–162.

53. Мінцзе В. Лірика й аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика* : наук. часопис. Львів, 2018. Вип. 4 (30). С. 201-214.
54. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
55. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерперетации. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
56. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. ГулакаАртемівського та М. Лисенка). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 177–183.
57. Мяо Чжан. Вокально-виконавські чинники оперного стилю : інтонаційно-мелодійна типологія : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Одеса, 2019. 22 с.
58. Немченко Е. Актуальные аспекты теории интонирования в формировании современного исполнителя-вокалиста. *Музичне мистецтво і культура Науковий вісник* / під ред О.В. Сокола. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 433–442.
59. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
60. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец.: 17.00.03. Харків, 2020. 517 с.
61. Новикова Л. І. Фольклор як аутентика і мімікрія. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2001. Вип. 7. С. 89–93.
62. Оганезова-Григоренко О. В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. С. 440-459.

63. Осадча В.М. Класифікація локальних фольклорних традицій у сучасній культурології та етномузикології: міждисциплінарний підхід. *Культура України* : зб. наук. пр. / заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 38. С. 226–235.
64. Паторжинський І. Важливі питання в комплексному вихованні актораспівака. Питання вокального мистецтва: наук.-метод. записки. Київ, 1964. Т. 2. С. 26–35.
65. Поліщук Ф. Український фольклор. Давня українська література. Київ : Вища школа : 1991. 190 с
66. Пягенко Л. Типологія канта у творах композиторів ХІХ ст. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. Вип. 2. Частина 2. - Одеса, 1998. С. 83-85.
67. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
68. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство* : наук.-метод. збірник / НМАУ імені П.І.Чайковського; [ред.-упор. О.В.Торба]. Київ, 2002. Вип. 31. С. 305–317.
69. Самойленко О. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Науковий журнал. – № 6 (7). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 399–414.
70. Самотос М. Концертно-камерне вокальне виконавство в аспекті теоретичного обґрунтування  
<https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/2013-27-kamerno-vokalna-tvorchist-v-istorychnij-retrospektyvi-22.pdf>
71. Словник української мови : в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Т. 9. Київ : Наукова думка, 1978. 916 с.
72. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків : спроба дослідження. Вінниця: Нова книга. 2012. 465 с.

73. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
74. Стахевич А. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков. Монография. Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. 190 с.
75. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. 272 с.
76. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
77. Сухленко І. Сильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XI / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61-71.
78. Сучасна українська музика: зб. ст. / редкол.: Л. Б. Архімович, Н. О. Горюхіна, В. Д. Довженко. Київ : Мистецтво, 1965. 243 с.
79. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «*bel canto*»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Вип. 107. Київ, 2012. С. 208–217.
80. Цапок Є. П. І пісня від серця полетіть., 2021., с. 76. URI: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3963>.
81. Цзяо С. Дослідження місця і ролі вокальної техніки у вокальному мистецтві. *Китайські літературні художники*. 2018 (10). 44 с.
82. Цебрій І. В. Особливості розвитку італійської опери XVII–XVIII століття. *Вісник Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Молодий вчений*. 2018. Вип. 22 (54.2). С. 80–89.
83. Цурканенко І. В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Вип. 27. С. 7–23.
84. Черкашина-Губаренко М. Українська музика у сучасному медіапросторі: фрагменти і коментарі . *Музика*. № 3. 2000. С. 11-13.

- 85.** Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології . *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 178-188.
- 86.** Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 87.** Харитонova В. Ф. Запорожець за Дунаєм на харківській сцені (до 200-річчя від дня народження С. С. Гулака-Артемівського). *Культура України* : наук. журнал. Харків, 2013. Вип. 43. С. 230–234.
- 88.** Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
- 89.** Юцевич Ю.Є. Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 160 с.
- 90.** Яновська М. В. Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери : магістерська робота / М. В. Яновська ; науковий керівник - І. М. Власенко. Кривий Ріг : КДПУ, 2021. 89 с.