

**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**

**ЖАНР АРІЄТИ В ТВОРЧОСТІ
ІТАЛІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ ст.
В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота

Шен І

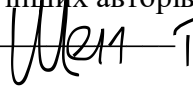
Науковий керівник:

**доктор мистецтвознавства,
професор**

Ніколаєвська Ю.В.

Текст містить результати власних досліджень.

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



Шен І

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. АРІЯ ТА АРІЄТА В СИСТЕМІ ВОКАЛЬНИХ ЖАНРІВ XIX СТ.	
1.1. Історичні передумови жанру арії в історії музичного мистецтва.....	7
1.2. Арія та арієта: теоретичний аспект жанру.....	16
Висновки до Розділу 1.....	26
Розділ 2. РОЗКВІТ ЖАНРУ АРІЄТИ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XIX СТ.	
2.1 Арієти В. Белліні: композиторський та виконавський аспекти.....	27
2.1.1 Оперний вокальний стиль В. Белліні.....	27
2.1.2. Малі вокальні форми: жанрово-стильовий та виконавський аналіз.....	30
2.2 Арієти та інші камерно-вокальні жанри Дж.Россіні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте, М. Малібран, І. Кольбран: жанрова стилістика.....	38
Висновки до Розділу 2.....	46
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми. В першій половині XIX ст. жанри романсу, канцони та арієтти були вельми розповсюдженими, зокрема, у творчості італійських композиторів. Ще у XVII-XVIII ст. в операх чи кантатах з'являються арії (aria), малі вокальні форми арієти та аріозо (arietta, arioso), які відрізняються від того, чим вони стають в наступні століття – невеликими сольними піснями. 1894 року американське музичне видавництво Г. Ширмера вперше зібрало цей вид репертуару в збірку «Італійські пісні». Перший том містив «Violet» Скарлатті, «How Sad I», «Please Please» А. Порті, «Скажи мені», «Прекрасне полум'я» Б. Марчелло, «Хоч ти і жорстокий» А. Калдарі, Дж. Перголезі, другий – складався з італійських малих форм XIX ст. [24].

Малі вокальні жанри в творчості італійських композиторів набули неабиякої популярності завдячуючи невеликим розмірам, простоті та пісенності, а відтак – доступності для виконавців та можливості виконання у салонах, невеликих концертних залах тощо. Тим не менш для сучасного слухача більшість з них є невідомими.

Звернемо увагу на те, що чимало арієт є у спадку В. Белліні, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, окремі зразки створили Саверіо Меркаданте, Марія Малібран, Ізабелла Кольбран. Найвідомішими є 15 камерно-вокальних творів В. Белліні, що були опубліковані збіркою у видавництві Casa Ricordi (у 1935 р.). Вона включає в себе Шість ранніх пісень (канцоньєтта «La farfalletta», три романси «Sogno d'infanzia», «L'abbandono» та «Torn vezzosa fillide» і баллату «L'Allegro Марінаро») та два цикли арієтт – Tre Ariette («Il fervido Desiderio», «Dolente Immagine di Fille mia», «Bara luna che inargenti») і Sei Ariette.

Зовсім невідомими для виконавців є 6 камерних арієт, «Сон» для сопрано, флейти і фортепіано С. Меркаданте. Зараз, до речі, вже видані збірки з арієтами італійських композиторів і збірка, видана в Китаї в 2013 році, де надруковані всі арієти В. Белліні. Вона містить 19 творів (деякі носять

назви канцонети), які написані ним після 1825 року [45]. В збірці є різні арієти – й дуже легкі для співу(наприклад, *Il reffiro*, *Il rimprovero*), й глибокі, драматичні. Так, є цикли арієт – «Три арієтти», «Сім арієтт». Останній цикл, до речі, виконували Лучано Паваротті, Хосе Каррерас, лірико-колоратурне сопрано Анна Моффо, меццо-сопрано Клодін Леду (під акомпанемент арфи), Ч.Бартолі. Звернемо увагу на те, що «Якщо ти мене любиш» та інші відомі пісні є репертуарною класикою класичних пісень XVII-XVIII століть, вони досі збираються вокально-музичними колами всього світу, використовуються в підручниках в музичних школах або як обов'язкові твори для концертних виступів та міжнародних вокальних конкурсів.

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

- постійним інтересом з боку виконавців до камерного репертуару італійських композиторів;
- необхідністю розширення репертуару сучасного виконавця за рахунок включення камерно-вокальних жанрів арієти, канцони та ін. авторства італійських композиторів.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальні жанри XIX сторіччя, **предметом** – композиторська та виконавська інтерпретація жанру арієти.

Мета дослідження – сформулювати аспекти традиції та сучасної виконавської інтерпретації жанру арієти в творчості італійських композиторів XIX століття.

В роботі поставлені такі **завдання**:

- сформулювати теоретичні основи вивчення малих форм камерно-вокальної музики;
- виявити основні позиції новацій В. Белліні щодо вокального виконавства;
- сформулювати аспекти традиції та сучасної виконавської інтерпретації вокальних творів В. Белліні;
- проаналізувати арієти італійських композиторів XIX ст. з точки зору

жанрової стилістики та виконання.

Матеріалом дослідження є нотні тексти арієт італійських композиторів (Дж. Россіні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте, М. Малібран, І. Кольбран), арієти В. Белліні, зокрема арієта «Ma rendi pur condento» в інтерпретації Чечілії Бартолі та Джоан Сазерленд, цикл «Сім арієт» у виконанні Лучано Паваротті, Хосе Каррераса, Анни Моффо (лірико-колоратурне сопрано), Клодін Леду (меццо-сопрано), версії окремих арієт у виконанні Ч. Бартолі та Л. Паваротті.

Методологія дослідження. В роботі залучені такі наукові методи:

- *історичний* – для опису мистецької доби першої половини XIX ст.;
- *жанровий* – у зв'язку з акцентом на жанрі арієтти;
- *стильовий* – дозволяє виявити специфіку композиторського стилю В. Белліні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте, М. Малібран, І. Кольбран;
- *порівняльний* – при залученні до аналізу різних виконавських версій.
- *виконавський* аналіз – потрібен для виявлення особливостей відтворення співаком композиторського тексту, досягнення поставлених художніх завдань.

Теоретична база. В роботі залучені джерела як з історії опери, так й такі, що стосуються творчості композиторів, які вивчаються в межах пропонованої теми:

- теоретичні роботи щодо вокальних жанрів – Н. Гребенюк [7], С. Громов [6], Д. Євтушенко [11], Т. Мадішева [13], Р. Левіс/ Robert Lewis [36], С. Чен /S.Chan [26], статті щодо жанрів арії, арієти, канцонети у словнику Гроува [23; 25], Tim Carter [27], Andrew Hughes [32];
- дослідження опери як жанру – Б. Гнидь [3–6], І. Драч [9–10], І. Іванова [12], О. Стахевич [15–19]; М. Черкашина-Губаренко [21–22]; М. Grempler [30], Cr. Headington [31], J. Koopman [35], Alisa Zelazko [43], зокрема стосовно італійської опери XIX століття – енциклопедичні статті [33; 38–40],
- окремі монографії про композиторів та виконавців – Ф. Пастура [14; 41], А. Фракароллі/ Arnaldo Fraccarolli [29], Amy Tikkanen [37], Arthur Rougin [42], статті про творчість І. Кольбран [28; 34].

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з досвідом виконавського аналізу камерно-вокальної творчості В. Белліні, Дж. Росіні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте, М. Малібран, І. Кольбран.

Практична значимість отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використанні при підготовці молодих виконавців, а також як матеріали курсів «Історія вокального виконавства», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури».

Апробація. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповідях на конференціях: в межах Міжнародного науково-мистецького проєкту «Магістерські читання» (Харків, грудень 2021); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022).

Структура і об'єм дослідження. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел.

Загальний обсяг дослідження становить 55 сторінок, з них основного тексту – 51 сторінка. Список використаних джерел налічує 41 позиція.

РОЗДІЛ 1

АРІЯ ТА АРІЄТА В СИСТЕМІ ВОКАЛЬНИХ ЖАНРІВ ХІХ СТ.: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Вивчення вокальних жанрів у межах музикознавства є доволі розгалуженим явищем. Окремо розвиваються, з одного боку, теорія вокальних жанрів, що описує різновиди, класифікації та ін.; з іншого – оперологія, що об'єднала дослідження одного з найпоширеніших жанрів в історії світового мистецтва (і в його межах – окремих сольних жанрів – арії, аріозо, каватини, сцени тощо).

Зокрема, основою для подальшого викладу стали фундаментальні дослідження Крістофера Хедінгтона [31] з історії опери; Дж.Купмана [35], який торкається питань еволюції не тільки жанру опери, але й вдається до більш детальних описів еволюції голосу; статті зі словнику Гроува [33; 39], де міститься огляд італійської опери XVII-XXст; монографії О. Стахевича [15–17; 19], які представляють багатоаспектний підхід до проблематики історії становлення стилю бельканто, його розвитку в італійському і в цілому західноєвропейському мистецтві XIX століття; дослідження М. Черкашиної-Губаренко [21–22], яка вдається до цілісної характеристики італійського музичного театру (й зокрема – музичний театр В. Белліні та Г. Доніцетті представлено як самостійне явище італійської оперної історії).

1.1 Історичні передумови жанру арії в історії музичного мистецтва

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

Історично склалося так, що поняття «арія» (від італійського «повітря») виникло ще у XIV ст. та позначало у період середньовіччя особливий *тип співу*. У часи Відродження арія, поряд з мадригалами, стала популярним

жанром побутового мистецтва (про що свідчить багато назв типу «aria» в інструментальній музиці), а вислів «l'aere veneziano» («на венеціанський манер») позначав будь-який самостійний мелодійний сольний номер, а у Великій Британії тривалий час «арія» була синонімом мелодії.

Р. Левіс (Robert Lewis) в статті енциклопедії «Британіка»[36] вказує, що це слово вперше отримало поширення після 1602 року, «коли Джуліо Каччіні опублікував *Le nuove musiche* («Нова музика»), збірку сольних пісень з безперервним супроводом (зазвичай віолончелі та клавесина)». Композитор назвав ці пісні, написані у строфічній формі, саме аріями, що для нього означало й жанрове визначення (написана для одного співака). Таку традицію підхопили й інші. За словами Р. Левіса, «найбільш серйозні строфічні пісні, опубліковані в Італії після 1602 року, називалися аріями, а в 1607 році ця форма потрапила в оперу в «Орфеї» Клаудіо Монтеверді» [36]. Основою інструментального супроводу був цифрований бас, який підкреслював мелодію, яка, у свою чергу, створювалася у відповідності до поезій. Такі співи формували нові навички співаків, як то вміння виявляти емоції, орнаментувати мелодію тощо.

Період Бароко (XVII ст.) закріпив панування *арії як жанру* в оперно-ораторіальній творчості таких композиторів, як А. Скарлатті, Г.Гендель, Порпора та ін. Назвою «арія» розрізняли різновид закінченого методичного музичного висловлення, який можна було заспівати самостійно і який відрізнявся від стилю речитативу, що імітував мовлення. J. Коорман [35] зазначає, що в період 1680-1760 рр., коли склався типовий різновид опери, склалися й її складові – арія da saro, речитатив-сессо та аріозо. Зокрема саме техніка рецитації, – вважає автор, – «забезпечив значну свободу виразності ритму» [35]. Зручність супроводу (його гармонічна простота, витримані акорди) та залучення клавесину як основного інструменту (інколи із віолончеллю в якості утримувача основного тону) надавали можливість співакові перепочити (оскільки вони зменшували під час декламації динамічні рівні), але й виробляли виразну промову, яка могла залучати

доволі великий діапазон. На відміну від речитативу ідея арії була зовсім іншою. Дж. Купман пише, що арія є немов «освіжаючий мелодійний оазис посеред безликої пустелі речитативу» [35]. Зупинка дії віталася й публікою, бо давала змогу насолодитися співом виконавця, а не слідкувати за подіями; співаками – бо надавала можливостей виконавцеві продемонструвати виразність співу та віртуозність; композиторами – бо арія давала можливість продемонструвати свій мелодичний (взагалі, музичний) дар.

Важливо пам'ятати, що барокове вчення про афекти вплинуло на класифікацію арій. З огляду на нього усталеною технікою арії став набір певних кліше, що позначав той чи інший афект (радість, смуток, ревності, гнів тощо). Риторична традиція (зв'язок між музикою та словом) теж вплинула на жанрову типологію, що була складена в той час. Як й стиль акторської гри, що був достатньо формалізованим. Певні пози, які займали співаки в чітко позначені місця на сцені, перш за все, вказували на важливість виконавця, по-друге – на його персонажа й лише по-третє, було пов'язано з драматичним дійством. Умовність опери вимагала, щоб емоції не були занадто сильними, дія могла бути й поза сценою і про неї розповідалося, співак мав вийти зі сцени відразу після арії (для аплодисментів та, можливо, для повторення на «біс», але не повторення мало бути не точним, а з іншими, більш блискучими елементами, орнаментикою та імпровізацією. Дж. Купман зазначає, що вокальний діапазон мелодії міг не вражати, вражала «здатність у виконанні», бо «композитори та співаки завжди прагнули винаходити нові подвиги вокального жонглерства, щоб збентежити й порадувати публіку» [35]. Зокрема стосовно найвідоміших кастратів свого часу автор вказує: «Гнучкість голосу Фаріnellі була настільки розвинена, що скрипки в оркестрі не могли слідувати за ним у його польотах. Кафареллі був відомий досконалістю своєї трелі і був першим, хто прикрасив свою манеру швидкими хроматичними гамми. <...>. Ці феноменальні віртуози, як і всі співаки, навчені мистецтву вокалу й орнаменту, як і всі співаки, своїми імпровізаціями опрацювати й доповнити

музичний план композитора. Таким чином вони завоювали свою аудиторію, порівнянню з найпопулярнішими артистами сучасності» [35].

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

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

Ще один різновид опери, який, зокрема вплинув й на розвиток арії – комічні опери. Так, в їхніх межах складалося інше відношення до арій (це було визвано іншим підходом до театральної дії, її превалюванням і подекуди вторинним значенням музики, орієнтуванням на середні здібності співака). Але як результат арії в опера-комік – більш милозвучні та схожі на народну пісню, їхній діапазон досить невеликий, часто використовується

¹ До речі, «*Cadenzas*», за визначенням Дж.Купмана [35], є по суті, орнаментом, який використовується для прикрашання каденції арії. Зазвичай це відбувається на квартсекстакорді перед його розв'язуванням до домінанти в заключній формулі. Відомо, що цю формулу запровадили італійські оперні співаки наприкінці XVII століття, а невдовзі після цього опанували в німецькій опері. У XVIII ст. такі каденції залучались й французькими композиторами. «Серед багатьох умов, які застосовувалися до нього, – вказує Дж. Купман, – він повинен починатися з *messa di voce*, тривати не довше, ніж тривалість одного вдиху, і закінчуватися треллю» [35].

скоромовка (як комічний елемент, але, тим не менше, це вплинуло на просування басового голосу в якості основного голосу опери). Комічним персонажем був й тенор й саме в межах комічної опери склалася його модуляція до героїчних ролей та ролі героя-коханця. Також в надрах комічної опери народжувався новий тип кантабільної арії, як зазначає Дж. Купман, «часто в мінорній тональності та з використанням хроматичних гармоній» [35].

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

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

Після глюківської реформи арій в операх не поменшало, й вони стали більш різноманітними (написані у формах від строфічних до тривалих складних сцен). Зокрема, арії, за спостереженням Дж. Купмана, «більше не були звернені безпосередньо до аудиторії, та стали або монологом, або спілкуванням між героями історії» [35], що є важливим кроком до появи арій-сцен.

Від Бароко до Романтизму – період найбільшого злету жанру. Саме тоді арія стала означати те, що й тепер: в опері (а також подекуди в жанрах ораторії, кантати, пасіону) арія певним чином перериває драматичну дію. Виконавець, який зазвичай співає, повернувшись до зали, презентує свій внутрішній стан, думки, веде розмову сам з собою, рефлексує.

В період романтизму відбулася ще одна реформа – голосу. Так, вона призвела до того, що співаки мали обирати між діапазоном та гнучкістю.

Саме формування дворегістрового принципу сольного співу, що для всіх голосів «являв собою прогресивний етап розвитку оперного виконавства» [17, с. 30] вбачається дослідником О. Стахевичем одним з найважливіших досягнень ранніх етапів романтизму XIX ст. Так, автор визнає, що високе сопрано, що виникло в середині XVIII століття, сприяло формуванню нового принципу класифікації голосів, так званого оперного: високе сопрано (діапазон $mi1-mi3$), низьке сопрано ($do1-ci$ бемоль²), контральто (використовує дворегістровий принцип); високий тенор (діапазон re малої- $do2$), низький тенор (сучасний баритон з діапазоном la великої- $la1$), бас (fa , соль великої- $mi1$) і бас з діапазоном fa , соль великої- $mi1$, $fa1$. В монографії О. Стахевич [17, с. 25] позначає, щодо типізації голосів на початку XIX століття: три типи розділялися на високий (сопрано), середній (жіноче контральто і тенор) та низький (бас). Проміжні голоси, за словами дослідника, включалися в цю класифікацію, але не виокремлювалися як типи.

І. Драч у дисертаційному дослідженні стосовно оперної творчості В. Белліні та Г. Доніцетті [9], особливо звертає увагу на питання трансформації звичної ієрархії голосів в опері та виникнення нових вокальних амплуа. Авторка пояснює це наступними причинами: відхід виконавських прийомів, вироблених кастратами (не вони вже є еталоном); активне напрацювання вокальної техніки початку XIX століття (зокрема, «світле» та «темне» / прикрите звукоутворення), що викликало в операх Белліні і Доніцетті зміни не тільки в системі образів, а й «...в області оперного інтонування» [9, с. 7]. Таким чином, як зауважує дослідниця, накопичення всередині стійкої традиції бельканто нових якостей, виявлення раніше невідомих резервів співочих голосів, підпорядкування вокальної техніки завданням виразності, відкрило шлях для індивідуалізації оперних характерів, виникнення явища тембрової драматургії в опері. Головною вимогою в класичному бельканто була гнучкість та співучість виконання, отже співакові треба було бездоганно володіти голосом, вміти співати

кантилену, поряд з цим володіти вмінням колоратури, віртуозністю, мистецтвом орнаментики та філірування, мати красивий тон (окрас) голосу та вміти емоційно його забарвлювати.

Дж. Купман вказує на специфіку процесу створення нових голосів на прикладі тенору. Так, автор зазначає: «В опері розвиток більш потужного співу незабаром привів до розширення діапазону повного голосу. Цікавим прикладом є голос тенора. До цих пір А була найкращою висотою повного голосу для тенора, хоча такі артисти, як Джованні Рубіні (1794-1854) і Адольф Нуррі (1802-1839), співали до *F* вище високого *C* змішаним голосом або посиленням фальцетом. Приблизно в 1835 році перший повноголосий, декламаційний високий *C* вийшов із горла Гілберта Дюпре (1806-1896). Россіні пророче описав цей звук як «писк капуна, якому перерізано горло». Але кубик був кинутий, і як збільшення амплітуди, так і розширений діапазон незабаром стали основними для нового драматичного вокального стилю» [35]. Вібрато, що раніше залучалося вибірково як прикраса, зараз надавало можливості більш потужного звучання й тому залучалося майже всюди (відомими є «тенорові ридання», які започаткував Рубіні).

Дж. Купман [] надає показову таблицю, що дає можливість спостерігати за кількістю високих нот для тенорових ролей знакових опер романтизму (та веризму):

Таблиця з дослідження Дж. Купмана

	Guillaume Tell	I Puritani	Tannhäuser	La Bohème
	Rossini	Bellini	Wagner	Puccini
	1829	1835	1845	1896
<i>G</i>	456	153	143	52
<i>Ab</i>	93	13	52	45
<i>A</i>	92	35	24	11
<i>Bb</i>	54	4	-	8
<i>B</i>	15	4	-	-
<i>C</i>	19	-	-	1
<i>C#</i>	2	3	-	-
<i>D</i>	-	2	-	-
<i>F</i>	-	1	-	-

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

Нові принципи формування регістрового міксту і манери прикриття звуку зробили можливим індивідуальний тембр виконавця. О. Стахевич [15–17] вказує, що це вплинуло на виокремлення середніх голосів (мецо-сопрано, баритон). Безумовно, реформування голосу вплинуло й на складання типології арій, кожна з яких тепер мала віддзеркалити ще й ліричний/драматичний нахил. На існування арії як основного компоненту структури опери вплинула реформа Р.Вагнера, який проповідував принцип безперервної мелодії, що, звісно, впливало на безперервність музичного висловлювання (замість окремих номерів). Як відомо, засади вагнерівської музичної драми майже не передбачали існування арій закритого типу, хоча «Winterstürme» Зігмунда в «Валькірії» або «Prize Song» Вальтера з «Нюрнберзьких мейстерзингерів» є такими чистими варіантами арій. Дж.Купман пише: «Арії, речитативи, аріозо та ансамблі були заміщені

«безперервною мелодією», яка протікала протягом усієї дії, не даючи жодного натяку на формальну каденцію чи музичний затишок. Інтерполяція вокальних орнаментів співаком була повністю заборонена композитором, і в цих фактично силабічних партитурах нічого не було знайдено, за винятком рідкісних випадків, коли на це підказувала історія. Навіть це були не старовинні прикраси витонченості та голосливості, а драматичні прояви вокальної сили та могутності: рясні амазонські бойові вигуки чи потрясаюча сила кованої пісні» [17, с.34].

Натомість в італійській опері арія (та її різновиди) залишалися довше й були актуальними не тільки під час оперної реформи Дж.Верді, але й в операх веризму, у ХХ ст. Номерна структура, яка панує в операх Дж. Верді дозволила йому змінити погляд на арію, розширюючи межі форми. Дж.Купман вказує: «До Верді опери були, по суті, величезною колекцією арій з, можливо, дуєтом або квінтетом, доданим для достатньої міри (до 40 або 50 арій у деяких, виключно довгих, операх!). Наративний драйв відійшов на другий план до напівформальних правил щодо того, який тип, скільки і які арії мали з'являтися в опері» [35]. Крім того, діяли певні правила: головні герої отримували 4-5 арій, 2 арії поспіль не могло бути виконано, вторинні персонажі мали співати по одній арії, типи арій теж повинні були чергуватися (не могло, наприклад, йти поряд дві арії «помсти»), в кінці арії співак мав обов'язково піти зі сцени (а потім вийти, можливо, на «біс»). Звісно, що така умовність була не на користь жанру, але все ж таки викристалізувала та оформила видатні взірці окремих типів арій в межах опери.

В кінці підрозділу звернемо увагу на існування арій та впливів на цей жанр, що діють поза межами опери. Так, Дж. Купман [35] справедливо зазначає, що в межах ораторій та кантат арії розглядалися як вираження певного афекту, який супроводжує розповідь основного сюжету (страстей Христових, або інший сюжет). Тож арії фіксували різноманітність станів та настроїв умовних героїв на такі ж умовні «придумані» ситуації. Автори йшли

на такі «відходи» від основної лінії, «навіть якщо в результаті цього може постраждати динаміка та єдність сюжету», – пише автор.

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

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

Пісня зазвичай створювалася для ліричного голосу та фортепіанного супроводу та безпосередньо впливала на формування нового вокального письма. Дж. Купман зазначає, що таким чином пісня «відігравала корисну роль у романтичній тенденції, відводячи вокальне письмо від його попереднього віртуозного ухилу до літературного» [35].

1.2. Арія та арієтта: теоретичний аспект жанру

Дефініція. Власне аріями називають певну кількість композицій для сольного виконання, без винятку чи то арія пишеться для опери, ораторії, кантати чи як окремий твір. Зазвичай арія виконується у супроводі оркестру (або одного з інструментів оркестру/ або групи інструментів), в камерному виконавстві склалася традиція виконання під супровід окремих інструментів, таких як фортепіано, арфа, гітара, ансамблі з фортепіано, духовими, струнними тощо. Іноді слово «арія» означає назву інструментальної п'єси (частини великого твору) зазвичай пісенного характеру. Словник Гроува [23]

зазначає, що арією є «закритий ліричний твір для сольного голосу (за винятком, більше ніж для одного), який є самостійним або є частиною опери чи іншого великого твору» [23, с.2032]. Також словник вказує, що арія – «досить всеосяжний термін, який охоплює величезні смуги музики в різних жанрах, включаючи ораторії, кантати та мюзикли. Від бароко аж до періоду романтизму (хоча й у невинному спаді) опери були насичені аріями. Починаючи з періоду пізнього романтизму і до сьогодні, у багатьох операх (в більшості навіть) їх мало або взагалі немає» [там само]. Зазначимо, що відсутність арії не означає відсутність співу як такого, але арія дійсно це протилежність розмові чи декламуванню. Автори словникової статті також зазначають, що слова «Air» може позначати не тільки мелодичність як основу жанру, але й «більш загальну “манеру”, “спосіб” або “спосіб ходу” в технічному чи стилістичному сенсі» [там само]. Сайт «Опера 101» вказує, що арія в опері — це «пісня-вставка для сольного співака, в якій персонаж виражає емоції чи ідеал, які не обов’язково рухають історію вперед. Це формалізована пісня, часто дуже структурована і повна повторів, яка покликана як показувати достоїнства співака, так і покращувати розповідь» [40]. Звісно, що всі визначення не є вичерпними, але вони позначають основні риси, що характеризували цей жанр в музиці від бароко до веризму.

Теоретичний аспект дослідження дозволяє розділити наше дослідження арій на дві частини: арії, визначені їх музичною структурою, та арії, визначені їх емоційним змістом, тож функціонально арії поділяються на декілька типів, їх можна класифікувати за формальними та змістовними ознаками.

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

1). **Арії строфічної форми.** Строфічна форма (ААА) є однією з найпростіших й була поширена здебільшого до початку оперної ери (1600 р.) та інколи зустрічаються в операх К. Монтеверді, Р.Пері та ін. К. Хедінгтон

пише, що «Строфічна форма (також форма хору) є найпростішою з усіх видів арії: усі куплети арії співаються під одну й ту ж музику. Це можна зрозуміти як ААА, часто повторюваний музичний бас, над яким вокальна партія рухалася вільніше. Строфічна форма була на виході до того часу, коли опера розвивалася в 1600-х роках, тому сьогодні ви почуєте дуже мало арій такого типу в оперних театрах» [31]. Звісно, що композитори не завжди тільки повторювали музичний матеріал: замість того, щоб використовувати ту саму музику для кожної строфи, деякі композитори розміщували варіації мелодії на повторюваній, постійно рухомій басовій лінії. Метроритмічні ознаки арій – переважна тридольність (наприклад, 3/4, хоча, у відповідності до текстової сторони могли зустрічатися й інші розміри) і складалися з двох частин (АВ). Дж. Купман зазначає: «Ранні форми арії, як правило, були або строфічними, або мали кілька секцій контрастного матеріалу, розташованого за такими візерунками, як А А' В В' або А В В'. Лібретисти швидко надали потрібні тексти – кілька рядків лірики, доповнені схемою вимірювання та рими, – запропонували паузу в розповіді, коли персонаж повернувся всередину, щоб подумати про свій стан та емоції. Основна формула включала початкове пряме твердження, за яким слідували коротке пояснення. <...>. Оскільки цей вид матеріалу можна було переставити і повторити приблизно в будь-якій конфігурації, яку може диктувати примха композитора, незабаром з'являться перші чіткі приклади DA CAPO ARIA (А В А')» [35].

2. **Арії *Da Capo*** були найбільш поширені в епоху бароко і написані в тричастинній формі (зі структурою АВА). Дж. Купман пише: «Приблизно до 1650 року форма бінарної арії була розширена за рахунок повторення розділу А після завершення розділу В. Це створило музично задовільну (хоча драматично проблематичну) форму А В А'. У вісімнадцятому столітті такі арії стали чудовим засобом для показу вокальної майстерності» [35].

Словник Гроува [23] вказує, що Арія ***Da Capo*** домінувала в опері від епохи бароко до бельканто. Структура була доволі усталеною. При цьому розділ А, як правило, був самостійним, розділ В обов'язково контрастував

(інша тональність, лад, фактура трохи швидший темп), повернення розділу *A* означало при точному повторі *тексту* обов'язкову *мелодичну* варіаційність (додавання орнаментів, фіоритур тощо). Часто другий розділ (на відміну від тридольності *A*) писався у дводольних розмірах. У вступному розділі встановлювалася основна (тональна логіка – T-D-T) та презентувався основний матеріал. Другий розділ будувався на новому матеріалі, новій тональності (але гармонічний план був такий самий). Реприза не виписувалася композитором, але треба зазначити, що «*da capo*» не було простим повторюванням: в операх-серія XVII-XVIII століть, виконавці мали додавати й зазвичай додавали прикраси та імпровізовані каденції, виявляючи свій смак, віртуозність, уяву, демонструючи майстерність орнаментування. Р. Левіс [36] вказує, що «Протягом кінця 17-го і початку 18-го століть арія *da capo* була надзвичайно популярною музичною формою, особливо як частина італійських опер і кантат. Тексти арії, написані у формі АВА, стали коротшими в порівнянні зі строфічними піснями, лише з кількома рядками до кожного розділу, хоча розширені музичні форми створювалися через багато повторюваний текст. Центральна частина В зазвичай була короткою і часто в спорідненій тональності, з контрастним настроєм і темпом. У той час як історія опери розвивалася за допомогою речитативу (діалог співається у швидких, мовних ритмах), арії, навпаки, були драматично статичними, дозволяючи окремим персонажам обміркувати безпосередньо попередню дію, після чого вони, можливо, покинули сцену» [36]. Словник Гроува вказує на існування різновиду Арія *dal segno*, яка відбиває тенденцію до скорочення форми арії: «Спочатку це було повністю механічним, замінюючи *da capo* на *dal segno*, тобто вказівку на повернення не до початку твору, а до точки, позначеної знаком всередині неї. *Dal segno* (або “*da capo al segno*”) використовувався раніше зі знаком, розміщеним на першому вокальному записі, щоб усунути повторення початкового *ritornello* або його частини» [23, с.2032]

До середини століття, однак, з'явилася тенденція до скорочення форми

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

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

3) **Арії-сцени** – різновид арій, що найбільш поширені в драматичних типах опер, особливо в період романтизму. Характеризуються схилом до наскрізного розвитку. Р. Левіс [36] вказує, що на кризи арії *da capo* наприкінці 18 століття вплинули «філософ Жан-Жак Руссо та композитор Крістоф Вільгельм Глюк, які протестували проти арії *da capo*, заперечуючи проти її надмірної колоратури (або яскравого співу), проти драматичної недоречності повернення до настрою розділу А після контрастного настрою. розділ В і до абсурду, що часто виникає внаслідок повторюваного розділу тексту» [36]. Саме Глюк став тим реформатором, в творах якого було залучено велике різноманіття арій.

Розвиток опери довів, що взагалі форма арій може бути різною, навіть мати елементи сонатності, а також можуть бути додані вступні речитативи. У словнику Гроува вказується, що для італійської арії XIX ст. стало притаманним посилення розриву між кантабіле та кабалеттою задля того, щоб тим часом розвивалася дія. «Кожній арії, – пишуть автори статті, – передуватиме речитатив, частково декламаційний, частково аріозо, який описується як “сцена”. Кантабіле закінчувалося б каденцією, пристосованою до засобів оригінального співака. Далі слідував “tempo di mezzo”, що складався з коротких фраз у строгому часі, перемежованих інструментальною фігурою, що ведуть до кабалетти, початковий звук якої передбачався оркестром. Россіні часто долав розрив між сценою і кантабіле,

починаючи останнє з послідовності декламаційних розквітів, які поступаються місцем більш періодичним рухам» [23, с.2042]. Поступово оперна традиція надавала більшу свободу форми саме таким, «розповідним» аріям, які можуть відтворити не тільки складний емоційний стан, але й певні етапи його переживання. Взагалі, погодимося з авторами статті у словнику Гроува, що «З Пуччіні та його поколінням з арії зникає звичайний формалізм, побудова якого змінюється відповідно до змісту тексту. <...> Протягом 19-го століття та початку 20-го, за невеликими винятками, <...> арії все важче відокремити від контексту, і, таким чином, фактично перестають існувати» [23, с.2044].

С. Чен (S. Chan) [26], розмірковуючи над функційною стороною арії, задається питанням «а скільки ж арій може бути в опері?» та відповідає, що власне арія «є одним з основних будівельних блоків опери». В епоху бароко головні співаки виконували, як правило 4-5 арій (в кожній дії), тобто саме арії надавали основну характеристику персонажу. Арія (чи її різновиди) є основним музичним матеріалом характеристики й другорядних персонажів (тим не менш навіть у них може бути від однієї до трьох арій), причому за жодною арією не могла відразу йти подібна за жанром арія, навіть якщо її мав співати інший персонаж. Різні типи арій мали буди більш-менш рівномірно розподілені по всьому тексту. Тобто бачимо, що арія дійсно є основним формотворчим елементом оперного тексту.

Важливим є усвідомлення, що в операх XVII-XVIII ст. виконавці майже ніколи не виконували арії так, як вони були записані (імпровізаційність віталася та була обов'язковою). До того ж, саме арії писались на вимогу співаків, або з огляду на їхні можливості й відтак давали змогу продемонструвати найкращі з них. Кожен виконавець повинен був мати принаймні одну арію в кожній дії, але ніхто не міг мати дві арії поспіль.

Жанрові різновиди арії є такими:

Арієта – здебільшого невелика за розміром арія, яку використовують як в операх, так й інших творах (кантатах, ораторіях, пасіонах), або як

самостійний жанр. Назва фіксувала не тільки зменшення розміру (саме так пише А. Хьюгес, що арієта «коротша і менш складна, ніж повністю розвинена арія» [32, с.2052]). Так, арієтою (або канцонеттою) називали також номери легкого характеру. Тім Картер позначає, що у XVIII ст. вона була подібна до *chansonette* «із простою двочастинною (AABB) або структурою *da saro*. <...> оперна арієта зазвичай була значною композицією у супроводі оркестру» [27, с. 2053]. Пізніше, як зазначає автор, в арієті дозволялося розростатися музиці за рахунок тексту: «Так само, як і в арієтах форм *da saro*, часто використовували жвавий, правильний метр, послідовні пасажі і часто використовували віртуозність і декоративність голосу; мелізми на дозволених словах, таких як “*régné*” і “*briller*”, зазвичай виражали радість або тріумф» [27, с. 2054]. Також автор вказує, що в середині XVIII ст. «Арієтта повернулася до загального визначення твору для вокального соло, без фіксованого стилю та форми (хоча ніколи була не строфічною, на відміну від романсу, шансону, куплету та водевілю). Первісне значення, однак, існувало у часто застосовуваному жанровому ярлику “*comédie mêlée d’ariettes*”» [там само].

Аріозо (інша назва «*semi-arias*») – також побудова невеликої форми, часто драматичного типу. Дж. Купман називає аріозо третьою (з трьох)² основних формальних одиниць опери). На початках це міг бути «безформний дозований речитатив, що виконувався з оркестровим супроводом. У цих аріозо зазвичай висловлювалися відносно інтенсивні емоції та драматичні вершини твору, і саме тут були використані найсміливіші гармонії та найширші вокальні гами» [35].

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

Арія mezzo-carattere зазвичай співалася у темпі анданте, мала багатий,

² Так, автор зазначає: «Розвиток цих трьох основних форм — речитативу, арії та аріозо — надав композиторам відмінні формати для їхнього оповідного, ліричного та драматичного вираження, і вони були настільки використані в композиційних вокальних формах того часу: опері, кантати та ораторії» [35].

фактурний акомпанемент. Цей тип арії характеризує менший пафос, обмеженість стриманості, але більше драматичної сили.

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

Aria parlante (*agitata, infuriata*) – тип арії, в якій залучено стиль промовляння (схожа на речитатив). John Коорман вважає, така декламація стала можливістю для «вираження емоцій та пристрасті» [35]. Вона майже не містить тривалих звучностей, в ній майже не використовується орнаментування, мелодія силабічна, супровід може бути доволі складним. Темп коливається від повільного до помірно швидкого (залежить від висловлених емоцій). У словнику Гроува зазначено, що цей тип вирізняється пристрасністю, при чому «В *opera seria* вони, як правило, викликані люттю, в *opera buffa* більш імовірно презентують розгубленість і переживання (лють трохи важка для комедії!)» [23, с.2035].

Aria di bravura (віртуозна арія) – патетична арія у швидкому темпі, що характеризується піднесенням настроєм, надається головним героям після прийняття нелегкого рішення. John Коорман вважає, що такі арії часто писалися «просто як можливість продемонструвати спритність, діапазон або майстерність співака» [35]. К. Хедінгтон вбачає, що ця «швидка віртуозна арія, покликана продемонструвати голос співака надлишком яскравої колоратури» [31].

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

Арія rondò (*rondo, rondeau, rondeaux*) – тип арії (на відміну від класичної форми рондо зі структурою АВАСА) притаманна для опер 1760-1770-х рр. й позначалася як АВАС з початковою АВА, що звучала повільніше, ніж заключна секція С. Цей тип арій використовувався не так часто й майже

завше – в межах основних партій та звучав перед завершенням опери. Це призвело до того, що рондо вважалися аріями особливого значення й співаки хотіли, щоб для них писали саме такі заключні арії, що запам'ятовуються.

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

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

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

Кабалетта – це багаточастинна арія, зазвичай розповсюджена в італійській опері. В ній майже обов'язковою є швидка кода («*stretta*»), щоб забезпечити блискучу кінцівку (такий прийом є навіть в так званих аріях *cantabile-cabaletta* XIX ст.). К. Хедінгтон пише, що кабалетта – це скорочена для двох частин арія, точніше – твір, написаний за структурою міні циклу: кантабіле-кабалетта. Секція *cantabile* зазвичай є значно повільнішою, кабалетта – віртуознішою, що забезпечує контраст між обидва ми частинами. Саме кабалетта стала надзвичайно популярною в італійській опері епохи бельканто (1800–1850), зустрічаються в операх В. Белліні, Дж. Россіні, а

потім – й Дж. Верді («È strano! è strano» Віолетти з опери «Травіата», що переходить до відомого «Sempre libera»). Заради справедливості зазначимо, що Дж. Верді мінімізував значення кабалетти (як і арія da capo), хоча в операх веризму цей різновид ще зустрічається. Дж. Купман зазначає: «[the] cabaletta була швидкою, запеклою арією або дуетом, надзвичайно грубої форми та сентименту; він завжди йшов після повільнішого, тихішого твору для того самого співака або співаків і служив для того, щоб створити збудливу завісу. Форма була строфічною, найпростішого зразка (ААВА або АВВ); акомпанемент складався з механічно повторюваного полонезу або швидкого маршового ритму. Між більш повільною арією та її кабалеттою уривок речитативу чи парланте слугував певним приводом для співака змінити свою думку» [35]. Автори статті про арію зі словнику Гроува стверджують, що «з поступовим зникненням кабалетти починають переважати односкладові арії, <...> у трьох розділах, кожний з яких виражає різні почуття» [23, с.2043].

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

Концертна арія – тип віртуозної арії, що може співатися поза межами театральної вистави (у супроводі фортепіано або оркестру. Словник Гроува вказує, що така арія ще у творчості Дж. Россіні зазвичай писалася «у двох контрастних темпах, перша повільна й виразна, друга швидка й блискуча, підготовлена наполовину близькою в домінантній тональності. <...> До цього часу загальною практикою було розділяти рухи на дві автономні одиниці, “cantabile” і “cabaletta”, остання повторювалася спочатку частково (як у “Io sono docile”, Il Barbiere di Siviglia, 1816 р., пізніше у завершенні, із проміжним оркестровим рітурнелем, який звучав і в коді. Очікувалося, що співачка прикрасить повтор імпровізованим декоруванням» [23, с.2042–

2043].

Висновки до Розділу 1

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

1. Всі дослідники опери та вокальних жанрів вказують на те, що арія на перших порах була дійсно тим жанром, який вирізнявся на тлі іншої музики. Саме в арії герой (головний чи другорядний) міг втілити свої думки, почуття, емоції, бо призначенням арії перш за все є відхід від дії, концентрація на внутрішньому стані виконавця.

2. Формальна сторона жанру вкладається в декілька структурних схем (від строфічної форми, арії *da capo*, до наскрізної).

3. Емоційне наповнення арій підпорядковане теорії афекту, завдяки чому склалися усталені різновиди. Але й поза барокової традиції арія вбирала та віддзеркалювала емоційний стан персонажів.

4. Саме арія (точніше – їхня кількість) позначає значущість героя опери (головні герої мали більше арій різних типів), другорядні – одну.

5. Поза межами опери арія має риси концертності – її виконання зазвичай супроводжує оркестр (або багатий за фактурою супровід роялю).

6. Для камерно-вокальної творчості композитори більше обирали різновиди арій (аріозо, каватини, арієти, романси тощо), тобто поза межами опери арія зазнала впливів народнопісенної творчості, міської культури. Всіх їх можна позначити як «малі вокальні жанри».

До аналізу таких камерно-вокальних жанрів ми й переходимо в наступному розділі.

РОЗДІЛ 2

РОЗКВІТ ЖАНРУ АРІЕТТИ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XIX СТ.

2.1 Арієтти В. Белліні: композиторський та виконавський аспекти

Основним завданням підрозділу є актуалізація творчого доробку композитора в камерно-вокальному жанрі. Зазначимо, що в межах аналізу, окрім арієт ми будемо звертатися до різних різновидів вокальних форм, які ми об'єднали назвою «малі вокальні жанри».

2.1.1 Оперний вокальний стиль В. Белліні

Італійський композитор Вінченцо Белліні (1802-1835) увійшов в історію музичної культури як видатний майстер бельканто, лірик, «творець італійських мелодій» та дійсних оперних шедеврів. Взагалі він написав 11 опер. Найбільш відомі з них «Капулетті і Монтеккі», «Сомнамбула», «Норма», «Пурітани». Партії з опер В. Белліні є в репертуарі багатьох співаків, а його опери постійно йдуть в різних театрах світу, тому є можливість порівняти різні підходи до інтерпретації цієї музики.

Автори монографій про творчість В. Белліні [29; 41] позначають, що зі всіх композиторів епохи бельканто Белліні чи не найромантичніший. Його творчість віддзеркалює ліричність, сентиментальність, емоційність епохи Романтизму, вважається, що музичний стиль В. Белліні найбільше зосереджений на ліриці та героїзмі.

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

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

О.Стахевич [17] зазначає, що у ранніх операх В. Белліні традиції класичного бельканто неаполітанської школи (Крешентіні) були закріплені у вокальній партії вже в першій опері «Адельсон і Сальвини» (1825), де виступали учні відомого майстра. У своїх операх композитор не прагнув до музичного змалювання характерів. Його основна увага була зосереджена на точною декламації тексту та створення пластичних і виразних мелодій. Зразок мелодики Белліні – знаменита арія Норми *Casta diva*, де широка мелодійна лінія будується з коротких (переважно двутактних) одиниць і підтримується простими гармоніями і скромною, але вміло виконаною оркестровкою. У прагненні згладити грань між аріями і речитативами Белліні насичує останні співучими, ариозними фразами; для італійської опери 1820-30-х подібна «мелодизація» речитативів була принципово новим явищем.

Вже в «Сомнамбулі» і «Нормі» (1831) характер вокальних партій, особливо сопранових, відображає специфіку мікстового звучання голосу. Вокальну партію Белліні створює в залежності від тексту, що не було характерно для Россіні. О. Стахевич пише: «В «Нормі» проявляється тип драми, який аналогічний «Мойсею» Россіні, «Анні Бoleйн» і «Лючії ді Лямермур» Доніцетті, «Пуританам» Белліні. У цих творах конфлікт як протистояння і боротьба двох таборів, дан другим планом. Він є причиною особистої драми головних героїв» [17, с. 40]. Новизна в «Нормі» полягає в тому, що державна тема в опері виконує другорядну функцію, заради піднесення ліричної героїні драми. З точки зору голосу В. Белліні в «Нормі» виявив новий характер міксту – більш легкий, більш ліричний, а не драматичний. У «*Casta diva*» тип вокального інтонування змішаного характеру, а грудний регістр досить обмежений. За словами О. Стахевича, «...якщо в епоху класичного бельканто в центрі діапазону сопрано традиційно перебував регістровий перехід, розділяючи його на два рівноцінні ділянки в першій і другій октавах, то в партії Норми його місце зайняв

внутрішньогістровий перехід від микстового (змішаного) звучання фальцета (перша – начало другої октави) до подальшого фальцетно-головного звучання верхів (друга - початок третьої октав)» [17, с. 43]. Зниження реєстрового переходу і обмежене застосування грудного регістра, що характерно для вокального стилю в епоху Белліні, тягне за собою вже інший характер вокального інтонування. У партії Ельвири («Пуритани») встановився тип вокальної мелодики, характерний для сучасного лірико-колоратурного сопрано.

В його операх співали видатні співачки XIX сторіччя – Поліна Віардо, Малібран, Джудіта Паста, які заклали традицію виконання творів композитора.

Так, змішаний тип звуку на центрі діапазону – таким прийомом виконувала партію Норми Дж. Паста. О. Стахевич вказує: «Партія Норми поставила перед сопрано того часу, особливо молодшого покоління, абсолютно нові завдання в оперному виконавстві. Після Паста і завдяки “Нормі” сопрано змушені були змінювати принцип голосоутворення» [17, с.43]. Саме ця партія сприяла закріпленню принципів мікста звучання голосу у жінок. Мікст тип вокального інтонування характерний і в останніх операх Белліні «Беаттріче ді Тенда» і «Пуритани». Дж. Паста визначила особливості звуковидобування в цих операх, виключивши використання грудного регістра взагалі.

З зору типу та форми В. Белліні, як зазначається у багатьох джерелах, віддавали перевагу ліричним персонажам та формі великої багатоскладної арії. Класичним прикладом великої арії є «Casta diva» з опери «Норма», де «tempo di mezzo» включає фрагмент оркестрового звучання, а розділ «кантабіле» є прикладом «розширеної, неповторюваної мелодії, майстром якої був Белліні» [23, с.2043].

З точки зору виконання основна увага В. Белліні була зосереджена на точній декламації тексту і на створенні пластичних і виразних мелодій. Зразок мелодики композитора – знаменита арія Норми *Casta diva*, де широка

мелодійна лінія будується з коротких (переважно двутактних) фразх і підтримується простими гармоніями. Белліні намагався згладити межу між аріями і речитативами, тому Белліні мелодизує речитативи, що було принципово новим явищем. Олександр Стахевич пише, що характер вокальних партій, особливо сопранових, відображає специфіку мікстового звучання голосу. Сам Белліні так описує свій метод: вчитування в лібрето, проникнення в психологію персонажів, акторське перевтілення в характер, пошук мовного, а потім музичного вираження почуттів.

Був період, коли вокальні твори В. Белліні вважалися дещо застарілими, а його самого називали композитором – творцем мелодій. Драматизм його творів відкривався через чудові інтерпретації вокалістів різних поколінь. Хоча він вважав, що краще «вічно зітхати і співати без перерви», що надає його музиці глибокого шарму, але його твори, при всій простоті, будуються на переплетінні меланхолії, мелодійності та живих почуттів. Насправді Белліні не намагався тільки задовольнити смаки публіки, він відмовився від орнаментики та фіоритур заради мелодії, що промовляє до слухача. Ці мелодії природні й ніколи не перебільшують пристрасть до крайності. Й головне, подібні характеристики притаманні не тільки його оперним творам, але й камерно-вокальним.

2.1.2. Арієти та малі вокальні форми: жанрово-стильовий та виконавський аналіз

Отже, основні настанови своєї оперної творчості В. Белліні переніс й на камерно-вокальну (див. збірки його камерно-вокальних творів [1; 2; 24; 45; 46]).

Відомими є 15 камерно-вокальних творів В. Белліні, що були опубліковані збіркою у видавництві Casa Ricordi (у 1935 р.). Вона включає в себе Шість ранніх пісень (канцоньєта «La farfalletta», три романси «Sogno d'infanzia», «L'abbandono» та «Torn vezzosa fillide» і баллату «L'Allegro

Марінаро») та два цикли арієтт – Tre Ariette («Il fervido Desiderio», «Dolente Immagine di Fille mia», «Bara luna che inargenti») і Sei Ariette.

Звернемося до збірки, виданій у КНР [45], що презентує основні здобутки композитора в жанрах арієти, романсу, канцони.

Збірка містить 19 творів В. Белліні, більшість із яких написано композитором після 1825 року. Зміст варіюється від легкого до глибокого, від складного до легкого, а також об'єднує різні жанри, що повністю відображають характеристики камерно-вокальної творчості В. Белліні.

Романс «L'abbandono» починається з потаємного фортепіанного супроводу: на піаніссімо зароджуються інтонації майбутньої вокальної партії. Позначка «a riasceto» характеризує мелодичну лінію. Вона починається після фермати та спочатку нагадує рецитацію (зокрема завдяки скупим витриманим акордам. Розділ «Allegro agitato» контрастує більш вишуканою мелодією. Простий супровід фортепіанної партії створює м'яку та ніжну звучність. Белліні обирає начеб-то просту куплетну форму, але другий куплет наповнений сплесками драматизму, що концентрується в точці кульмінації (наприкінці твору). Завдяки цьому прийому долається звичайна «романсовість» і твір має крещандовану будову, постійне устримлення до фіналу.

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

Арієта «O crudel che il mio pianto» – невеликий твір середнього діапазону, але активність акомпанементу одразу привертають увагу й надають характеру енергійного висловлення. Проста форма періоду повторної будови не означає, що арієта не має доволі відчутного розвитку.

Мелодійна лінія другого куплету оснащена варіюванням, збагачена ритмічною орнаментикою. Цікаво, що кульмінація розташована в кінці твору (верхній звук d^2 на ферматі), що надає цій простій формі відчуття невпинного руху вперед та наскрізного розвитку.

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

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

Балада *L'allegro marinaro* – знов розвинена за формою вокальна п'єса. Контраст надано вже у вступі (піаніссімо-фортіссімо, унісонне звучання – октавне). Вокальна мелодія одразу завойовує великий діапазон, побудована на швидкому злеті до e^2 . Мелодія постійно переривається, що нагадує схвильовану розповідь. Розділ *Andante* контрастує спокійним, оповідальним характером розвитку, після чого повернення першої схвильованої теми відчувається як вторгнення. По суті балада побудована на двох образах, що презентовані певними розділами: драматичному та

ліричному. Баладну логіку підкреслено обрамленням фортепіанного вступу-коди, завдяки чому все, що всередині, відчувається як оповідання, згадування, картина.

Зримість образів ще більш відчутна у наступному номері «Quando incise su quell marmot», який так і має жанрову назву *scena ed aria*. Починається твір стрімко (*Agitato d-moll, C*), вокальна партія має декламаційний характер (*Recitativo*), що нагадує дійсно речитатив перед арією. Власне основна тема (*Largetto afferttuoso D-dur 6/8*) ніжна та прониклива, вокальна партія сповнена орнаментики, м'яких фіоритурних оспівувань, побудована на поступовому освоєнні діапазону. До неї контрастує другий розділ (*Allegro moderato*), якому теж передує розділ речитативного плану. Для камерно-вокальних творів В. Белліні притаманним є ефект відлуння (вокальної та інструментальної партії).

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

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

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

Цикл з трьох арієт (*Tre Ariette*).

В першій Арієті 1 – «*Il fervido desiderio*», не дивлячись на невеликий обсяг та витриманий темп *Andante sostenuto*, презентуються контрастні образи. Перший з них спокійного характеру, другий побудований на

пунктирному ритмі, додає динамічності та драматизму. Кульмінація містить декламаційні фрази та невелику «каденцію» (імпровізацію), після чого знов повертається основна мелодія. Друга арієта «*Dolente imagine di Fille mia*» (вірші Fumarolli, Genoino) більш драматичний. Мінорний окрас проявляється вже з початком звучання фортепіанного супроводу. Мелодія побудована по звуках акорду містить початковий швидкий злет й потім поступове ниспадання. Контрастна 2 частина (в мажорі) сильно не змінює характер музики, тільки трохи додає світлих тонів, відтак повернення мінору відчувається доволі драматично. Додає відчуття печалі повтор останньої фрази на піаніссімо та постійний секундовий «лейтмотив» (низхідна секунда) у партії фортепіано. Арієтта III – «*Vaga luna che inagerenti*» світла за характером, повертає тональність *As-dur*. Мелодія достатньо проста, діапазон невеликий. Проста куплетна форма (два куплети) тим не менш побудована на періодах неповторної будови, що характеризує В. Белліні як майстра, який фонтанує мелодіями.

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

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

Мажорний світлий настроїв продовжує наступна арієта «*Vanne, o grsa fortuna*». Цьому сприяє світлий *G-dur*, рух 6/8, помірний темп, поступове розгортання простої мелодії. Мінор звучить досить недовго (в середній

частині, як нагадування про печаль), але одразу повертається мажор. Як часто буває у Белліні кульмінація міститься в репризі. Вона не є повторенням, мелодична лінія розвивається та доходить кульмінації, після чого звучання йде на спад та поступово затихає. Ще однією особливістю, яку можна помітити в камерно-вокальних творах В.Белліні, є знак фермати. Він виникає в кінці фраз, на високих нотах, на паузах, він передує репризі. Такі зупинки носять, безумовно, змістовний характер та надають звучанню простих пісенних форм особливою плинності та дихання живого співу.

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

Три наступні арієти написані на слова Р. Metastasio.

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

каденцію, немов пружина, що довго скручувалася, швидко розкрутилася, досягнувши верхньої ноти та кульмінації.

Контрастна «Per pietà, bell' idol mio» (теж слова Р.Метастасіо) вривається швидким рухом та схвильованим і супроводом, і достатньо рухливою мелодичною лінією. В арієті два розділи – мінорний (с-moll) та мажорний в однойменній тональності. Ця арієта демонструє унікальну здібність В.Белліні робити переходи від мажору до мінору (чи навпаки) майже непомітними, настільки істотно рухається мелодична лінія.

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

З точки зору виконання на прикладі арієти «Ma rendi pur condento» Белліні можна позначити основні риси жанру. Так, в його творах з точки зору виконання основна увага була зосереджена на точній декламації тексту і на створенні пластичних і виразних мелодій. Зразок мелодики Белліні – знаменита арія Норми *Casta diva*, де широка мелодійна лінія будується з коротких (переважно двутактних) фразах і підтримується простими гармоніями. Белліні намагався згладити межу між аріями і речитативами, тому композитор *мелодизує речитативи*, що було принципово новим явищем. Арієта «Ma rendi pur condento» витримана в традиціях жанру.

Якщо звернутися до виконавців, то, наприклад, Ч. Бартолі співає цю арієту надзвичайно рівним, майже безперервним звуком, а Джоан Сазерленд

додає барв та більшого колористичного звучання.

Арієсти В. Беліні виконував Лучано Паваротті³, Хосе Карерас, лірико-колоратурне сопрано Анна Моффо, мецо-сопрано Клодін Леду (з арфою).

Перш за все слід позначити, що всі співаки трохи полегшують звучання голосу при зверненні до арієт. У виконанні Л. Паваротті відчувається нахил до *пісенності*, співак наближає звучання арієт до італійських пісень. Звідси звучання голосу просте і невимушене. У виконанні циклу «Сім арієт» співак підкреслює *контрастність* між арієстами і цикл вибудовується як альбом колоритних, поетичних вокальних замальовок.

Голос Хосе Карераса за тембром більш напружений та драматичний, ніж у Лучано Паваротті. Але у виконанні Сіми арієт він також трохи полегшує його звучання. Співак полюбляє відтяжки звуку та уповільнення темпу, завдяки чому його підхід до кульмінацій завжди феєричний.

Виконання Анни Моффо (взагалі співачка виконує багато саме камерно-вокальних творів Белліні, Доницетті та інших італійських композиторів⁴) демонструє синтез вокальних шкіл з акцентом на італійську. Вона є однією із найвідоміших співачок з великим діапазоном та прекрасним легким, сріблястим тембром голосу. Вона багато співала в операх (кіно версіях), грала в кіно і це знайшло відбиток в її виконанні арієт. Кожна з виконаних нею творів створює певний портрет героїні маленького твору, співачка завжди акцентує *образність*.

Виконання арієт В. Беліні Клодін Леду (мецо-сопрано) демонструє, що композитор залучав до написання середній діапазон. Голос співачки насичений більш густим тембром, але не перевантажений. До того ж, арфа у виконанні додає відчуття поетичності та більш легкого звучання, ніж з фортепіано. Натомість Чечилія Бартолі виконує цикл «Сім арієт» доволі драматично (ф-но Джеймс Левайн). Співачка настільки вміло оперує своїм великим діапазоном, що можна сказати, що кожна з арієт циклу, знаходить в

³ Один із записів можна послухати за посиланням:

https://www.youtube.com/watch?v=BzR4QVPLrgw&ab_channel=italianoperafan

⁴ Деякі можна почути за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=_XkGDi6XCTs&ab_channel=gardenia

її виконанні *іншого тембрового забарвлення*. Звісно, можна говорити про відтінки, але все ж таки дуже відчутні контральтові ноти її діапазону і легкі сопранові (звук м'який, прикритий). Середній регістр голосу надзвичайно гарний, густий. Вона – майстер дихання, артикулювання, що впливає на індивідуалізацію фразування в кожній з арієт.

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

Малі вокальні форми авторства В.Белліні зі збірки «Італійські пісні» [46] не є численними (їх 15), але вони дуже представницькі у творчості. Наприклад, «Сон дитинства», його витончена і мінлива мелодія з довжинами, що чергуються, триває протягом усієї пісні, повної спогадів і фантазій дитинства, так безжально ведучої близької людини до місця загибелі. Цей сон здається сном композитора. Такий незабутній біль можна так глибоко і глибоко зобразити не лише словами, а й поетичною музикою. Інша пісня «Little Butterfly» така жива та мила, що вона зовсім не схожа на попередню. Ця частина коротка за довжиною, тонка структурою і строга структурою. Слова невід'ємні від музики, а сенс одночасно ясний і розпливчатий: цей маленький метелик, нарешті, уникнув небезпеки, полетів, як нове життя, і знайшов свободу літати між небом і землею. Цю пісеньку співати не весело. Романтична пісня «Повернися, прекрасна Фелідай» є довгою багаточастинною складовою піснею.

«Fiery Desires» – це справді короткі та лаконічні частівки. Він показує серцебиття людини від любові, і вогонь любові спалює все її тіло та розум. Такі полум'яні емоції композитор сконденсував у короткій 31-тактовій мініатюрі. У творах використовуються безперервні анданте, а іноді вставляються щільні та легкі гами або відгомони, що утворюють неквапливу та елегантну мелодію у супроводі фортепіанного супроводу від *P*, *PP* → *Psempre* (легкий → дуже легкий → завжди дуже легкий)..

Тонкі внутрішні почуття та поетичні творчі здібності В. Белліні, можливо, не завжди доступні сучасним слухачам. Його шедеври, такі як «Дитячі мрії», «Якщо я не можу його супроводжувати», «Туманний срібний місяць» і вже згаданий вище «Повернися, прекрасне свято» та інші треки – у всіх різною мірою проявляє себе похмура атмосфера, що може бути пов'язане з сентиментальним характером художника.

2.2 Арієсти та інші камерно-вокальні жанри Дж.Россіні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте, М. Малібран, І. Кольбран: жанрова стилістика

В першій половині XIX ст. чимало арієт писали Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Саверіо Меркаданте, Марія Малібран, Ізабелла Кольбран.

Творчість Джоаккіно Россіні (1792-1868), відомого італійського композитора та майстра першої половини XIX століття сконцентрована на оперній творчості. Його мати була співачкою, він змалку любив музику та співав у церкві, в 14 років вступив до Болоньї в консерваторію і ще під час навчання почав писати опери. Не дивлячись на те, що «Севільський цирульник» під час прем'єри не викликав великого інтересу, незабаром він був визнаний видатною комічною оперою. Кожна з 38 його опер, завдячуючи віртуозності письма та комедійному й драматичному таланту композитора, заслуговує на окрему увагу та досі викликає неабиякий інтерес публіки.

Але протягом життя (особливо під час тривалого перебування у Парижі, коли він не писав опер) він написав чимало малих вокальних жанрів. Всі вони дуже характерні та репрезентативні. Наприклад, міні-цикл

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

Арієта «*Se il vuol la molinara*» («Якщо ви хочете молінару») починається доволі тривалою фортепіанною інтродукцією з октавними подвоєннями у верхньому голосі. Саме такий супровід дає контраст доволі простій мелодиці невеликого діапазону.

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

Арієта «*L'orgia*» («Оргія», слова Carlo Pepoli) написана у B-dur та має позначку характеру *brillante*, що передбачає блискуче виконання. Супровід одразу ж уводить слухачів до атмосфери балу (завдяки тридольності, вальсовості), мелодію прикрашають трелі, морденти, сама мелодична лінія насичена стрибками на широкі інтервали. Тобто, арієта зовсім не видається

простою за своїм викладом, ритмічною та методичною структурою, та є складною за формою і фактурою супроводу. Фортепіанний супровід має велике значення й у Баркаролі «La gita in gondola» («Поїздка на гондолі»). По-перше, він одразу вводить у характер твору (хвилеподібні фрази, 12/8), по-друге, супровід є доволі складним, що також надає баркаролі рис цікавої природно-психологічної замальовки.

В цілому, слід додати, що малі вокальні жанри авторства Дж. Россіні мають яскраві стильові риси, які увиразненні у складній мелодиці, ритміці, фактурі та формотворенні (взагалі немає простих строфічних форм).

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

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

структуру попереднього твору, а приймає безперервну форму музики на одному диханні. Безперервною красивою мелодією та лаконічним акомпанементом фортепіано цей твір яскраво виражає несамовиті та безвихідні думки людини в момент втрати коханої.

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

Ще одна коротка пісня «Хвилі на озері» є унікальною за стилем. Її атмосфера вельми активна і динамічна, яскраво і жваво зображена сцена розгойдування та брижі човна на озері та пристрасне бажання човнярів сподіватися, що їхня кохана приїде і вони будуть щасливі разом.

Арієта «L'oro del ritrovo» («Золото зустрічі» на слова di Carlo Guaita) являє собою невелику жанрову сценку, в якій завдяки штрихам (*stacc.*), гнучкій та мінливій мелодиці вимальовується образ кокетливої дівчини, яку чекають на побаченні.. Не дивлячись на невеликі розміри арієти, вона містить декілька контрастних розділів, що дозволяє створити вибагливий та гнучкий характер.

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

Вважаємо проаналізовані твори Г. Доніцетті взірцями малих вокальних жанрів епохи романтизму та дійсними шедеврами камерно-вокальної лірики.

Ще один оперний композитор, Джузеппе Саверіо Рафаеле Меркаданте (1795–1870) заслуговує на окрему увагу. Драматичний стиль його опер викарбовувався під впливом творчості Дж. Россіні, але також –

Дж. Мейєрбера, Д. Галеві. Створений ним мелодичний стиль та принципи оркестровки вплинули на оперну творчість Дж. Верді. Опери він став писати завдяки Дж. Россіні, який весь час підтримував його (зокрема, успіх мала опера «*Violenza e Constanza*»). Для його найкращих взірців притаманні гармонічна сміливість та оригінальність оркестровки, що відчувається й в невеликій кількості камерно-вокальних творів.

Його арієта «*Domando a queste fronte*» – приклад драматичного твору. Вона починається в тональності ля мінор, мелодична лінія викладена на стакато, тобто підкреслено вимовляючи кожний звук. Супровід несе відбиток симфонічного мислення автора (це не просто акомпанемент), фактура сповнена унісонів та октав, перегукувань (на кшталт оркестрових груп), риторичних формул, формул «питання-відповідь». Після фермати починається другий розділ – більш ліричний (що відбито й в акомпанементі, який характеризується зміною фактури, включенням ліричного підголоску, хоча загальна тривожна пульсація залишається).

Розділ а *tempo* презентує ще більш щемну мелодику. У супроводі примхливий ритм (фортепіанна фактура дещо нагадує рухливість фактури шуманівських творів). Але саме в цьому розділі міститься кульмінація, яку композитор розташовує ближче до кінця твору, завдяки чому створюється відчуття постійного устрімлення. По суті, ця арієта нагадує оперну сцену, за своїм драматичним наповненням та багатством переходів від одного стану до іншого. Тим не менш, цільність досягається постійним «нервом», який презентовано у фортепіанному супроводі.

Камерно-вокальні твори (малі вокальні форми) писали не тільки композитори, а й співаки. Так однією з найвідоміших співачок XIX ст. була Марія Феліста Малібран (*Marie-Félicité Malibran*). Її дебют відбувся у «Семіраміді» Россіні (1828), співала в операх В. Белліні (*Монтеккі та Капулетті*), «Сомнамбула», в партії Марії Стюарт (в однойменній опері Г.Доніцетті). Її голос вважався колоратурним мецо-сопрано, мав великий об'єм (вона могла співати як контральтові, так й сопранові партії), силу та

рухливість. До того ж, вона була драматичною актрисою, співала Норму Леонору, Дездемону. Сучасники відмічали, що її виконання мало шукану імпровізаційну свободу. Вона проявила свій талант й як композитор та автор невеликих п'єс та романсів.

З малих вокальних форм М. Малібран вдавалася до характеристичних пісень та шансонеток.

Так, характерна пісня *des matelos anglas* написана у французькому стилі. Супровід в тридольному розмірі. Головною ознакою є мерехтіння мажору-мінору. Мелодія сповнена декламаційності, що надає їй драматизму та контрастує з супроводом. Пісня не є простою куплетною формою, вона містить цілковиту коду – оригінальний розділ, який вінчає весь твір. Пісні притаманна й примхлива ритміка, й подекуди оригінальні гармонічні рішення, хоча вона в цілому все ж представляє салонну музичну культуру.

En Soupirant є найпростішим прикладом шансонетки. Простий акомпанемент, тональність сі-бемоль мажор, від якої композиторка не відхиляється протягом твору, невеликий діапазон та взагалі проста мелодія підтверджують це.

Такою ж невеличкою п'єсою є «Гольдоньєра». Назва спонукає композиторку залучати баркарольний акомпанемент, розмір 6/8 та тональність соль мажор – одну з найзручніших для співу. Невеликі хроматичні відхилення не спотворюють в цілому світлого, гармонійного та легкого, повітряного образу.

Шансонета «*Rataplan, tambour rapile*» написана в до мажорі в розмірі 6/8.

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

Проста форма да капо не завадила й драматично натхненному висловленню в арієті «*La visita della morte*» (Візит померлих). Вона

представляє собі майже сценічну дію. Спочатку заставка звучить у доволі швидкому темпі (3/8, тональність соль-мінор). Друга частина (до мінор, 2/4, анданте) – презентує контрастний образ, традиційний в цьому різновиді форми. Поступово у супроводі з'являються гострі пунктирні ритми, що додає драматизму. В останніх тактах другого розділу відчутна модуляція у фа мажор (розмір 3/8).

Неаполітанська тарантела «No chiu lo guarracino» Тарантела звучить в соль мінорі (6/8) й традиційно презентує середній діапазон голосу. Композиторка обрала куплетну форму, але кожний куплет написано у формі да капо й теж традиційно містить ладовий та гармонічний, фактурний та мелодійний контраст. При цьому загальний рух (дві по три восьмих) у супроводі не переривається, що надає камерному твору відчуття цілісності.

Композиторкою, яка проявила себе в жанрі вокальної мініатюри (а саме – чотирьох збірок пісень), є Ізабель Кольбрандт (Ізабелла Анжела Колбран, 1785–1845). Відома як виконавиця опер Дж.Росіні, з яким співпрацювала, його муза та дружина, вона була однією з найвідоміших драматичних колоратурних сопрано(хоча інколи пишуть про неї як мецо). Тембр її голосу характеризували як м'який, особливо відмічали середній регістр. Як зазначається, вона бездоганно володіла прийомами орнаментування (трелями), філірування звуку, легато й стакато, октавними стрибками.

Деякі пісні є достатньо простими. Наприклад, арієта «Quel cor che mi prometti» викладена в сі-бемоль мажорі. Темп помірний (Andantino), форма нескладна. Баркарола «Gia La note s'avvicina» написана в світлій тональності соль мажор. Це, поруч з темпом Allegretto, повільним супроводом (дві групи по три восьмих), невеликим діапазоном у вокальній партії складають плернерний ліричний образ. За формою баркарола – проста двочастинна форма, майже без контрастна. Але в другій частині посилено речитативні моменти мелодики. Повернення початкової мелодичної фрази наприкінці твору не є точним, воно звучить скоріш як нагадування.

Висновки до Розділу 2

В межах розділу нами проаналізовано деякі взірці малих вокальних форм – арієт, канцонет, романсів, баркарол тощо – написаних італійськими композиторами ХІХ ст.

Як найвидатніші композитори славного періоду в історії італійської опери, Россіні, Доніцетті та Белліні процвітали у своїх оперних творах, та їхні твори виконувались в оперних театрах усього світу. Процвітання оперної сцени створювало групу за групою співаків високого рівня, особливо співочі навички тенора покращувалися швидше та значніше. У цей період в операх провідну роль стали грати тенори, нерідко провідну роль грали сопрано, великих успіхів досягли і співаки інших голосів, і розквітли сотні кольорів. Це називається «новою ерою школи мелодії» в історії оперного співу, яку також називають «новим золотим віком школи мелодії». Слово «новий» у «новій ері» і «нова ера» тут означає, що тоді не було євнухів-співаків, а музична сцена була зовсім новою. Співоча майстерність Бельканто сильно просунулося в цей період, і досягнення чудові, і школа Бельканто славиться цим. Якщо оперні твори трьох майстрів є стовпами цієї будівлі «Belle-Cantor», то створені ними авторські пісні — чудові зали в будівлі, і вони разом створюють пишність побудови.

Позначимо основні риси жанру стосовно стилю кожного композитора.

Так, малі форми вокальної творчості В. Белліні є багаточисленними. Вони не популярні через те, що вони просто демонструють свої навички, вони поєднуються із зворушливою та красивою мелодією. Його чисті та красиві пісні є справді класичним навчальним матеріалом для навчання вокальної музики.

Основною окрасою є красива мелодія. Мало того, фортепіанне супроводження його пісень також елегантне і доречне, воно позбавляє слабкості зневаги використанням оркестру в оперних творах і показує досконалість його пісень.

Деякі арієти написано на слова невідомих авторів, також Беліні звертався до поезії Пьетро Метастазіо («Almen se non poss'io», «Per pietà bell'idol mio», «Ma rendi pur contento»), Іполіто Піндемонті (Maliconia, Ninfa gentile), М.Фумаролі, Г.Геноїно (Dolente immaginedi Fille mia), М.Політі (La farfaletta).

Важливо позначити, що в арієтах музика В. Беліні поетична, ніжна та мелодична. Дж. Верді вказував, що цінить музику Беліні за автентичність емоцій та оригінальність мелодій. Навіть в його не самих популярних творах мелодія – яскрава та виразна. Арієти можна віднести до ранньоромантичної лірики, вони прості, меланхолійні та елегантні. Мелодія будується на майже безперервному русі. Цікаво, що композитор не вповні задовольнив смакам публіки початку 19 століття. Критики, зокрема, вважали, що він «відмовився від чудового декору та замінив його мелодією, що промовляє». Дійсно, його мелодика відтворює пристрасність, але без перебільшення.

Тобто, основні риси жанру у арієті «Ma rendi pur contento» В.Белліні такі:

- мелодія будується на майже безперервному русі;
- темп повільний;
- супровід в розмірі 9/8 витриманий по три восьмих, що надає риси баркароли;
- з точки зору виконання основна увага зосереджена на точній декламації тексту і на створенні пластичних і виразних мелодій.

Якщо розмислити, чому арієти Беліні не настільки популярні у порівнянні з операми, то відповідь очевидна: вони простіші за оперні мелодії і більш за все їх залучають у процесі саме навчання вокалу.

На малі вокальні форми Дж. Россіні, безумовно, мала вплив оперна творчість. Його арієти (та інші жанри) є доволі розвинутими, масштабними, розраховані на великий діапазон, мають розвинутий фортепіанний супровід.

Стосовно вокальних творів Г.Доніцетті слід відзначити, що вони теж зазнають оперних впливів (зокрема, оркестрового, що відчувається в фортепіанному супроводі).

Арієти С.МеркадANTE – окрема перлина на тлі італійської музики ХІХ ст. Вони більш драматичні та, можливо, не такі легкі для співу, не носять салонного окрасу, але саме завдячуючи драматичним рисам стиль композитора передував оперним сценам Дж.Верді, мав в своїй основі виразну речитацію, контрастність, багатий супровід тощо.

Жіноча гілка композиторів-авторів вокальних мініатюр представлена іменами І.Кольбран та М.Малібран. Обидві співали в операх італійських композиторів (тобто безпосередньо були виконавицями), мали потужні голоси, шикорий діапазон, міцний середній регістр. Їхні пісні – приклади чистого авторства, тобто вони писалися не на потребу, а саме як композиторські опуси. Арієти (баркароли, канцони тощо) є більш легкими за змістом, не мають драматичних моментів (більш однорідні), написані у зручних тональностях (з невеликою кількістю знаків), мелодична лінія доволі проста та не має хроматизмів.

Пісні, включені до проаналізованих збірок пісень, є рідкісною класикою для вивчення співу бельканто й може задовольнити потреби викладання вокальної музики та співу та грає корисну роль у збагаченні світової бібліотеки вокальної музики.

ВИСНОВКИ

Пропоноване дослідження присвячено формулюванню аспектів традиції та сучасної виконавської інтерпретації жанру арієти в творчості італійських композиторів XIX століття. Здійснений аналіз дозволив дійти наступних висновків.

1. *Жанровий* аспект. Арієта входить до системи камерно-вокальних жанрів XIX сторіччя. Теоретичні основи вивчення малих жанрів камерно-вокальної музики дозволили здійснити історичний екскурс шляхів розвитку малих жанрів та віднайти основні закони побудови цих жанрових різновидів. Арієта здійснила певну модуляцію від варіанту жанру XVII ст. (коли позначалася як невелика арія і взагалі багато чого взяла від жанру арії) до виокремлення у камерно-вокальну форму у XIX ст. По відношенні до інших малих жанрів (аріозо, канцонета, баркарола, романс та ін.) ми знайшли між ними невеликі відмінності (наприклад, гітарний акомпанемент у канцонетах, або тріолі у баркаролах), але більше має вплив стиль композитора. З точки зору жанру відмічена велика різноманітність малих вокальних форм (серед них – баркароли, канцонети, романси, тарантели тощо).

2. *Композиторська інтерпретація* жанру арієти. Кожен з композиторів в камерно-вокальних жанрах втілює риси свого стилю. Зокрема, оперна творчість Дж. Россіні, його тяжіння до шикарного звучання інструментального супроводу, оркестрових (інструментальних) барв, образність, що втілюється у пластиці вокальної лінії, примхлива мелодика – все це можемо знайти в його малих камерно-вокальних жанрах, багатих не тільки кількісно, але й якісно. Дж. Россіні писав романси, канцонетти, баркароли, танці – все жанрове розмаїття малих форм, що існувало на той момент, втілено в його творчості. Цікаво те, що вокальна партія не є простою, але й вона не складна, хоча розрахована не на домашнє музикування.

В. Белліні – один з тих композиторів, у творчості яких названі малі камерно-вокальні жанри зазнали чи не найбільшого розквіту. Мелодичність

його вокального стилю, елегантність, що притаманна мелодиці арій та арієт, бездоганне сценічне мислення, знання можливостей голосу, вміння тонко відчувати душевні зміни – ці риси стилю композитора відчуються при аналізі арієт та інших жанрів, привертаючи до цих творів увагу вокальних педагогів світу.

Оперні впливи відчуються у малих камерно-вокальних жанрах Г. Доніцетті та С. МеркадANTE. Наскільки різною є оперна творчість цих композиторів, настільки різними є арієти. Зокрема, арієтам С. меркадANTE притаманний драматизм та сценічність. Це майже завжди – сцени, а не пісні (романси). Вокальна пластика, гнучкість та ліричний тон більш характеризує арієти Г. Доніцетті, як й всі його безсмертні оперні шедеври. Що стосується арієт І. Кольбран та М. Малібдан, то камерно-вокальна творчість була їхніми основними композиторськими проявам. Проте їхня діяльність як співачок та виконавиць опер Россіні та Доніцетті наклала відбиток на композиторську творчість. Хоча камерність (простота ладо тональних сполучень, супроводу, ритміки, мелодики, фактури та ін.) все ж таки переважає.

3. Виконавська інтерпретація жанру арієти. Аналіз взірців творчості В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, С. МеркадANTE, І. Кольбран, М. Малібран дозволили виявити основні позиції їхніх новацій щодо вокального виконавства. Прослухані інтерпретації взірців арієт Чечілії Бартолі та Джоан Сазерленд, цикл «Сім арієтт» у виконанні Лучано Паваротті, Хосе Каррераса, лірико-колоратурного сопрано Анни Моффо, мецо-сопрано Клодін Леду, версії окремих арієт у виконанні Ч. Бартолі та Л. Паваротті призвели до висновків про виконавську сторону жанру. Так, аспектами традиції та сучасної виконавської інтерпретації вокальних творів названих авторів є легке звучання голосу, мистецтво філірування, вміння варіювати репризу (у формах *da capo*), вміння перемикати настрій, урізноманітнити однорідність мелодійного викладу тощо.

Цікаво, що всі проаналізовані виконавські версії відрізняються (хоча нотний текст начеб-то не спонукає до великих змін). Наприклад, у виконанні

різних арієт італійських композиторів Л. Павароті відчувається нахил до пісенності. У виконанні циклу «Сім арієт» співак підкреслює контрастність між арієтами і цикл вибудовується як альбом колоритних, поетичних вокальних замальовок. Анна Моффо завжди акцентує образність, кожна з виконаних нею арієт створює певний портрет героїні. А от Чечилія Бартолі виконує цикл «Сім арієт» доволі драматично. Співачка настільки вміло оперує своїм великим діапазоном, що можна сказати, що кожна з арієт циклу, знаходить в її виконанні іншого тембрового забарвлення.

Отже, підсумуємо. Пісні, включені до проаналізованих збірок пісень, є рідкісною класикою для вивчення співу бельканто й може задовольнити потреби викладання вокальної музики та співу та грає корисну роль у збагаченні світової бібліотеки вокальної музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беллини Винченцо. Избранные ариетты, канцонетты и романсы; сост. С. А. Апродов. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. 40 с.
2. Беллини В. Вокальные сочинения. Москва : Музыка, 1985. 63 с.
3. Гнидь Б.П. Епоха класичного бельканто (перша половина ХІХ ст.). Дж. Паста, Дж. Рубіні / Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 30–45.
4. Гнидь Б.П. Нові вокально-технічні та виконавські завдання, поставлені перед співаками творчістю Дж. Верді. Вердіївські співаки / Б. Гнидь. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 46–53.
5. Гнидь Б.П. Провідні співочі школи, режим навчання та методичні принципи виховання співаків в Італії ХУІІ – ХУІІІ ст. / Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. К., 1997. С. 23–29.
6. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. К. : НМАУ, 1997. 320 с.
7. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.
8. Громов С. Старые и новые методы постановки голоса. Правильное дыхание. Речь и пение. URL: <http://http://www.twirpx.com/file/1379099/> (дата звернення 23.05. 2020).
9. Драч И. Оперное творчество Б. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – муз. искусство; КГК им. П. И. Чайковского. К., 1990. 19 с.
10. Драч И. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. *Ars inter Culturas*. 2010. nr. 1. С. 107-120.
11. Євтушенко Д. Г., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної підготовки. Історія, теорія, практика. К. : Мистецтво, 1963. 336 с.
12. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери : Західна Європа. ХVІІ-ХІХ століття : навч. посібник; [ред. Марини Черкашиної]. К. : Заповіт, 1998. 383 с.

13. Мадишева Т. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
14. Пастура Франческо. Винченцо Беллини; перевод с итал. И. Константиновой. Москва : Молодая гвардия, 1989. 347, [1] с.
15. Стахевич О. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII — XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.
16. Стахевич О. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1997. 272с.
17. Стахевич О. Мистецтво Bel Canto в італійській опері XVII-XVIII століть: Монографія. Х.: ХДАК, 2000. 155с.
18. Стахевич О.Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства / НМАУ. К., 1997. 33с.
19. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
20. Цзітао Лян. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід: дис... кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 211 с.
21. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К.: Муз. Украина, 1986. 152с.
22. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох.; у 2-х тт. К., 2002. 523 с.
23. Aria (Jack Westrup (1–3), Marita P. McClymonds (4), Julian Budden (5), Andrew Clements (6) (with Tim Carter, Thomas Walker, Daniel Hertz, Dennis Libby). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove, 2001. P.2032–2046.
24. Arie, Ariette e Romanze Rossini, Coibran, Bellini, Malibran, Meyerbeer, Mercadante, Donizetti. Raccolta I. Collection I. Ricordi. 100 p.

25. Canzonetta. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980.
26. Chan Samantha. What Is An Aria In Music? A Complete Guide. URL: <https://hellomusictheory.com/learn/aria/>
27. Carter Tim. Ariette. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove, 2001. P. 2053–2054.
28. Colbran Isabella. URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/colbran-isabella-angela>
29. Fraccarolli Arnaldo. Bellini. Milano : A. Mondadori, stampa, 1942. 330 p.
30. Grempler M. Rossini e la partia. Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. S. 79– 90.
31. Headington Cr. Opera A History. St. Martins Press. 1987. 96 p.
32. Hughes Andrew. Arietta. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove, 2001. P. 2052–2053.
33. Italian opera. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan/New York: Grove, 2001. Vol.12.
34. Isabella Colbran. URL: <https://musicbrainz.org/artist/0a9435c4-c3b7-4ded-bad3-e74f9c0026f6>
35. Koopman John. A brief history of singing. URL: <https://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/standard.html>
36. Lewis Robert. Aria (solo song). URL: <https://www.britannica.com/art/aria-solo-song>
37. Tikkanen Amy. Maria Malibran. URL: <https://www.britannica.com/biography/Maria-Malibran>
38. The New Grove Dictionary of Opera: 4 Volumes: Editor – S. Sadie. Macmillan Press. 1992. 5445 p.
39. The New Grove masters of Italian opera : Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini. W W Norton & Co Inc, 1983. URL

<https://archive.org/details/newgrovemasterso00phil/page/n1> (дата звернення 12.05.2018).

40. The Opera 101. Opera for Everyone. URL: <https://theopera101.com/>

41. Pastura Francesco. Vincenzo Bellini. Societa Editrice Internazionale, Catania, 1959. 457 p.

42. Pougin Arthur. Bellini, sa vie, ses oeuvres. Hachette Livre-BNF. 256 p.

43. Zelazko Alisa. Bel canto. URL: <https://www.britannica.com/art/bel-canto>

44. 音乐学基础知识 总编 俞人豪 主编 周青青 页码 (китайською). (Музична наука; гол. ред. Юі Женьхао, ред. Чжоу Ціньцінь, Лі Юунмін, Пу Фан, Чжоу Йаоцюнь. 2006. 330 с.).

45. 图书在版编目 (CIP) 数据 贝利尼艺术歌曲选/张丽萍, 贾涛译配——修订本——北京: 中央音乐学院出版社, 2013.3. (意大利歌剧大师艺术歌曲系列) ISBN 978 -7 - 81096 -534-7. 1.贝... 1.张... 2.贾... 1.歌剧-歌曲-意大利-选集4. 1.j652.4. 中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第034747号 (китайською). (Белліні. Художня пісня/Пер.Чжан Ліпін Цзя Тао—Поправки. Пекін: Центральна консерваторія музичної преси,2013. Серія вокальних творів італійських оперних майстрів).

46. 意大利歌剧大师艺术歌曲系列 贝利尼 艺术歌曲选 (修订本) 张立萍 贾涛译配 任曦 审订 中央音乐学院出版社 (китайською). (Россіні, Доніцетті Белліні. Антологія вокальних творів. 300 с.).