

УДК 781.7:782.1-055.2(4)"17/19"+784.9-055.2
DOI 10.34064/khnum2-39.09

Янь Сіхань

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 252894685@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації

Розглядається еволюція високого жіночого голосу в європейській опері XVII–XIX століть, що в ретроспективі постає як рух від виконавського універсалізму до спеціалізованої вокальної стратифікації. Особливу увагу приділено практиці *bel canto*, що передбачала функціональну мобільність амплуа сопрано. Приклади творчості І. Колбран, Дж. Пасті, Г. Зонтаг, М. Малібран вказують на універсалізм як естетичну парадигму оперної доби, що увиразнила явище взаємозамінності тембрових і емоційних модусів сопрано: від колоратурного до лірико-драматичного. Інноваційність дослідження полягає у міждисциплінарному перегляді усталеної в європейській оперній традиції XVII–XIX століть типології сопрано у світлі нової виконавської практики XX століття. Визначено роль *Fach*-системи в практиці другої половини XIX століття як регулятора співвідношення типу голосу та функцій вокально-сценічного образу в драматургії опери. Приклади творчості видатних сопрано XX століття – С. Крушельницької та М. Каллас – уможливили висновок про необхідність переосмислення типології голосу як динамічного явища, що має стратегічне значення для виконавської оперології та вокальної педагогіки сьогодення.

Ключові слова: жіноче сопрано; оперна практика, типологія співацького голосу; *bel canto*; універсалізм; спеціалізація; амплуа; *Fach*-система, виконавська оперологія.

Постановка проблеми.

Питання типологізації жіночого голосу постає як одне з ключових у сучасній вокальній педагогіці й передбачає розуміння взаємозв'язку природно-фізіологічних даних співачки, жанрової стилістики репертуару та усталених в оперному мистецтві соціокультурних моделей

репрезентації жіночих образів. Особливе місце в музичному театрі європейської традиції належить високому жіночому голосу – сопрано, що протягом століть був носієм музично-драматургічного розвитку оперного твору, емоційної сугестії та семантичного кодування образу жінки, й який досі вважається одним з найпривабливіших і найбільш репрезентативних тембрових амплуа. Сценічна репрезентація сопрано охоплює широкий спектр оперних образів: від простої дівчини-селянки до трагічної героїні, від суб'єкта любовного переживання до носійки сакральних цінностей.

Протягом XVII–XVIII століть склалася характерна для доби *bel canto* практика виконавського універсалізму: одна співачка могла реалізовувати партії різної теситурної природи та музичної стилістики – від віртуозно-колоратурних до декламаційно-драматичних. Такий підхід відповідав вимогам мобільності й індивідуалізації голосу у вокальному мистецтві Бароко, де тембр розглядався як пластичний інструмент передання художнього афекту та емоційної динаміки, що мало місце аж до класицистичної музичної естетики (Глюк, Моцарт, Бетховен). Отже, універсалізм сприймався як критерій професійної досконалості, артистичної вправності, як наслідок, – глибини виконавської інтерпретації.

Починаючи з другої половини XIX століття, на тлі інституалізації оперного театру, психологізації оперних персонажів та образів, ускладнення звуковиразжальних засобів вокальної мови, впливу оркестрового письма на оперну драматургію, стверджується інша тенденція – до звуження трактування співацького голосу в типологічній площині (амплуа), тобто до типологізації голосів. Показовим у цьому сенсі став сформований у німецькомовній традиції класифікаційний розподіл голосів – так звана *Fach*-система, яка згодом поширилася і на італійську, і на французьку оперну практику, набула нормативного статусу й відобразила формалізацію вокальних амплуа. Згідно із системою вокальних амплуа, за кожною із співачок закріплюється певне коло партій – відповідно до теситурних, тембрових і психологічних параметрів її голосового апарата та її артистичної природи. Попри

технічну та інтерпретаційну доцільність такої системи, вона істотно обмежила художню свободу співачок, звужуючи її за рахунок інваріантності репертуару та сценічного образу, унеможливлення міжстильової адаптації.

Окреслений контекст висуває потребу в певному історичному перегляді з позицій сьогодення функціональної «модуляції» жіночого сопрано від універсалізму до спеціалізації в аспекті перспективності останньої в умовах сучасного вокального виконавства. Оскільки тип співацького голосу в сучасній вокальній практиці виступає як маркер персоніфікації певного вокально-сценічного образу, в рамках цього дослідження актуалізований міждисциплінарний підхід до вивчення жіночого *сопрано* як динамічного явища і драматургічного чинника, що формує цільний художній образ у взаємодії композиторської інтенції, виконавської співтворчості та суспільно-соціальної рецепції, і яке в певній національній або персонально-композиторській традиції постає як символ жіноцтва, культурний архетип.

Мета статті – дослідити процес типологізації жіночого сопрано як явища європейської оперної практики XVII–XIX століть в контексті парадигмальної зміни естетичних пріоритетів, виконавських амплуа, театральних інституційних вимог минулого та почати сьогодення.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. На ранніх етапах формування опери, зокрема в епоху Бароко й до середини XIX століття, домінувала естетика *bel canto*, яка передбачала універсальність співацької підготовки, про що йдеться у праці Л. Манена, присвяченій дослідженню італійської вокальної традиції (Manén, 1987). Італійська школа виховувала співачок, здатних охопити широкий спектр амплуа: від віртуозних колоратур до повноцінних драматичних партій. Це підтверджує й Дж. Старк у своїй праці з історії вокальної педагогіки, присвяченій техніці *bel canto*, наголошуючи, що технічна гнучкість, а не функціональна спеціалізація, була головним критерієм вокальної підготовки (Stark, 1999). На думку Д. Кімбелла (Kimbell, 1991), італійська оперна традиція до певного моменту не потребувала чіткої класифікації голосів: композитори насамперед

орієнтувались на сценічну доцільність і вокальну емоційність, а не на систематизовану типологію. Творчість В. Белліні (Weinstock, 1971) ілюструє цей перехідний етап, оскільки композитор інтуїтивно обирає універсальні голоси в межах зароджуваної спеціалізації.

Від другої половини XIX століття в оперній практиці поступово утверджується тенденція до типологізації голосів, що її віддзеркалює *Fach*-система, яка кодифікує не лише теситуру й об'єм голосу, але й сценічний типаж і темперамент співачки. Одним із найповніших і педагогічно орієнтованих викладів цієї системи є праця Р. Міллера «Тренування сопранових голосів» / «*Training soprano voices*» (Miller, 2000), в якій автор розглядає технічні вимоги до основних типів сопрано (їх шість – від *coloratura* до *dramatic*), пов'язуючи їх із фізіологією голосового апарату, адаптацією до стилістики різних епох і композиторів та психологією виконання.

Комплексне трактування класифікації голосів містить дисертація С. Коттон (Cotton, 2007), в якій авторка вказує на змінність параметрів визначення типу сопрано та робить висновок, що система *Fach*, попри свою поширеність, є суперечливою.

За концепцією книги К. Еббейт «Неоспівані голоси: опера та музичний наратив у дев'ятнадцятому столітті» (Abbate, 1996), жіночий голос в опері тієї доби слід розглядати не як акустичний, а як художній об'єкт, що є носієм архетипу – уявлення про фемінність. Аналогічну думку підтримує С. Мак-Клері (McClary, 2002). Доречно згадати «Історію вокального мистецтва» О. Шуляра (Шуляр, 2014), в якій послідовно обґрунтовано необхідність системного підходу до атрибуції співочих голосів (і на яку ми будемо посилалися у зв'язку з фактологією й оцінками творчості видатних сопрано минулих часів).

Наукова новизна представленого дослідження полягає в міждисциплінарному перегляді усталеної в європейській оперній традиції XVII–XIX століть типології жіночого сопрано у світлі нової виконавської практики XX століття.

Методологія дослідження. Міждисциплінарний підхід у дослідженні типологізації жіночого сопрано в оперній практиці XVII–

XIX століть поєднує історико-стильовий аналіз, вокальну педагогіку, музичну семіотику та елементи гендерної теорії. Засадничим методом дослідження є також інтерпретаційний аналіз творчості видатних співачок-сопрано, яка засвідчує трансформацію теоретичних уявлень про цей різновид жіночого голосу від доби *bel canto* до сучасної виконавської практики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Фонографічних записів виступів співачок доби *bel canto* не існує, тому сучасне уявлення про їхні вокальні можливості ґрунтується виключно на відгуках і рецензіях сучасників та історичних свідченнях, які відображають тогочасні естетичні уявлення про ідеал гнучкого, емоційно насиченого звучання універсального сопрано.

Втіленням такого ідеалу, однією з найвідоміших представниць мистецтва *bel canto* була **Ізабелла-Анджела Кольбран** / *Isabella Angela Colbran* (1785–1845) – італійська співачка (драматичне сопрано), дружина Дж. Россіні, яка славилась також своїм акторським обдаруванням. «Вона володіла всіма таємницями бельканто: повноцінне сопрано (діапазон – три октави) на всіх регістрах вражало дивовижною рівністю, ніжністю і красою... тонким музичним смаком, мистецтвом фразування і нюансування» (Шуляр, 2014: 110–111).

Не менш видатною співачкою того часу була **Джудітта Паста** (*Hezpi*) / *Giuditta Pasta* (1798–1865), за характеристикою О. Шуляра, «драматичне сопрано виняткової сили, світлого, яскравого тембру широкого діапазону від *ля* малої до *ре* третьої октави» (там само: 122). Співачка виконувала як сопранові, так і мецо-сопранові ролі, «демонструючи унікальну теситурну й стилістичну мобільність, акторську обдарованість. <...> Серед численних партій Паста критика вирізняла виконання партій драматичного і героїчного плану: Норма, Медея, Болейн, Танкред, Дездемона, які артистка виконувала з особливим піднесенням, спокоєм, пластичністю. Особисто для неї написані партії Дездемони (“Отелло” Россіні), Норми, Аміні (“Сомнамбула” Белліні), Анни Болейн (“Анна Болейн” Доніцетті)» (там само: 123–124).

Продовжує плеяду «зіркових» сопрано XIX століття *Генрієтта Зонтаґ* (справжнє ім'я *Henriette Gertrude Walpurgis Sontag* (нар. 1854 р.) – німецька співачка (колоратурне сопрано). Як пише автор «Історії вокального мистецтва», «вона володіла милозвучним, гнучким, незвичайно рухливим та дзвінким голосом красивого тембру. Артистичному темпераменту співачки були близькі віртуозні колоратурні та ліричні партії в операх Моцарта, Вебера, Россіні, Белліні, Доницетті» (там само: 335).

Марія Малібран / *María Felicia Malibran-García Siches* (1808–1836) була однією з найефектніших оперних співачок свого часу з надзвичайно гнучким і сильним голосом величезного дапазону. «Виконуючи як ліричні партії, так і *travesti* (партія Ромео з опери В. Белліні “Капулетті та Монтеккі”», співачка свідомо порушувала межі традиційних амплуа на користь ефектного, насиченого і рухомого вокального звучання» (там само: 124).

У другій половині XIX століття у вокальному мистецтві відбувається зміщення від універсалізму до вузької фахової спеціалізації, зумовлене змінами в інституалізації театрів, збагаченням засобів музичної драматургії в операх композиторів романтичної доби, зокрема посиленням ролі оркестру у створенні вокально-сценічного образу. У цьому контексті зразком збереження універсалізму з його стильовою та інтерпретаційною мобільністю стала діяльність *Соломії Крушельницької* (1872–1952), видатної української співачки (лірико-драматичне сопрано), яка поєднала техніку *bel canto* з виразністю драматичної гри, якої вимагав театр доби модерну, співаючи на оперних сценах у багатьох країнах, «...зокрема в Одесі (1896–1897), Варшаві (1898–1902), Петербурзі (1901–1902), Парижі («Гранд-опера», 1902), Неаполі (1903–1904), Римі (1904–1905), Мілані («Ла Скала», 1904, 1907, 1908, 1909, 1915), Каїрі (1904) та інших містах світу» (там само: 337). Репертуар співачки охоплював твори різних національних шкіл (від Р. Вагнера до Дж. Пуччіні та У. Джордано), що вимагали різних технік вокальної опори, артикуляції, знання стилістичних особливостей оперної музики багатьох композиторів.

С. Крушельницька демонструвала виняткову здатність до тембрової персоналізації та стильової адаптації, зберігаючи драматичну переконливість без втрати технічної досконалості. Її творчість збігається з етапом, перехідним від романтизму до веризму, а її інтерпретації вокально-сценічних партій сформували унікальну модель лірико-драматичного сопрано, що виходить за межі традиційної типології.

Особливо промовистими в цьому контексті є наявні на *YouTube* інтерпретації арій Флорії з опери «Тоска» Дж. Пуччіні та Аїди з однойменної опери Дж. Верді, які яскраво демонструють унікальну вокальну майстерність видатної української співачки. Аналізуючи ці історичні записи, можна простежити здатність С. Крушельницької органічно поєднувати технічну витонченість із глибокою драматургічною напругою, втілюючи різні сопранові тембр-ампуа в кожній конкретній ролі. Так, арія «*Vissi d'arte*» у виконанні Крушельницької ілюструє тип *jugendlich-dramatischer Sopran* – «юної драматичної» героїні. Психологічна глибина, тонка динаміка, чиста дикція, бездоганне *legato* – всі ці якості притаманні виконавській манері співачки, а її голос звучить по-справжньому шляхетно: м'який у нижньому регістрі, оксамитовий у середньому, блискучий у верхньому, з рівним, контрольованим вібрато, у дусі оперної естетики початку ХХ століття.

Натомість партія Аїди належить до ампуа *dramatischer Sopran*, вимагаючи потужності, витривалості, більшого тембрового діапазону. В арії «*Ritorna vincitor*» С. Крушельницька поєднала масштабний драматичний жест із вокальною вираженістю. Звучання голосу – щільне й насичене, але не форсоване; контраст між героїчним і ліричним епізодами дає співачці змогу втілити повний спектр емоцій засобами тембрової персоніфікації – від трагічного вигуку до ніжної молитви «*Numi, pietà*». Звучання на *forte* – пластичне й кероване, динамічні переходи – тонко відчуті, а сила й спрямованість голосу – ідеально адаптовані до масштабів великої сцени (Крушельницька, 1907).

Представлений інтерпретаційний аналіз засвідчує виняткову здатність Соломії Крушельницької до інтерпретаційної трансформації в межах різних національно-стильових традицій. Виконання нею арій

Тоски та Аїди демонструє рідкісну типологічну гнучкість: голос співачки долає жорсткі межі сопранових амплуа і може бути віднесений, згідно класифікаційній *Fach*-системі, одразу до двох типів: *jugendlich-dramatischer* та *dramatischer (spinto)*, «балансуючи на межі» цих фахових категорій, що, у свою чергу, можна розглядати як віддзеркалення зміни стильової парадигми на шляху від техніки та естетики співу класичного *bel canto* до виразної сфери веристської опери. Завдяки досконалій техніці, сценічній переконливості та стилістичній гнучкості, Крушельницька репрезентує ідеал універсальності в модернізованому вокальному театрі початку ХХ століття. Вона не лише володіє необхідними голосовими параметрами, а й наповнює кожен типологічний «фахову» сопранову категорію інтелектуальним, емоційним і драматургічним змістом, демонструючи художню свідомість, що дозволяє їй не лише відповідати фаховим нормам, а й перевершувати їх. У цьому сенсі співачка є еталоном драматичного сопрано, а її спів – поєднання тембрової шляхетності, сценічної правди й вокальної досконалості – продовжує жити не лише у фонографічних записах, а й у колективній пам'яті європейських та українських поціновувачів вокалу.

У ХХ–ХХІ століттях установка на спеціалізацію набула статусу професійної норми. Академічна система підготовки вокалістів, кастингова політика оперних театрів та виконавський менеджмент формуються та функціонують відповідно до усталених типів співацького голосу. Втім, традиція інтерпретаційної гнучкості знаходить своє продовження в окремих феноменах вокального мистецтва ХХ століття. Їх можна визначити як прояв «*реверсивного універсалізму*» – свідомого повернення до моделі широкого стилістичного діапазону на тлі фахової спеціалізації. Чи не найяскравішим подібним прикладом є мистецтво **Марії Каллас**, репертуар якої охоплював і драматичні (Норма), і лірично-колоратурні партії (Лючія, Анна Болейн, Віолетта). Її виконавська творчість – унікальний випадок художнього подолання фахових меж та свідомого переосмислення усталених типологічних уявлень про жіночий голос в оперному мистецтві. Репертуар Каллас

виходив далеко за межі амплуа *dramatischer Koloratursopran*, охоплював ролі, що, за *Fach*-класифікацією, зазвичай належать до інших голосових категорій. Так, у виконанні каватини Норми «*Casta diva*» з опери В. Белліні, записаному під час її сольного концерту в Парижі 1958 року, М. Каллас демонструє стильові параметри драматичного колоратурного сопрано: витончене фразування, гнучке та чітко контрольоване виконання віртуозних пасажів, прозорий верхній, а також темброво насичений середній регістр. Інтерпретація співачкою арії Норми є не просто демонстрацією вокальної техніки, а глибоко драматичним жестом і духовною медитацією, де монументальність поєднується з внутрішньою інтимністю, яка підкреслює молитовну природу арії та її психологічну глибину (Callas, 1958).

У кардинально іншій виконавській стилістиці звучить «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе (відеозапис 1962 року, Гамбург), де М. Каллас втілює роль, типову для амплуа «характерного» мецо-сопрано – (*Charakter- або Spiel-Mezzosopran*, згідно *Fach*-класифікації). Свідомо виходячи за типологічні межі, співачка не намагається імітувати темброві особливості мецо-сопрано, натомість створює дещо інший образ Кармен, представляючи її як складну чутливу натуру із сильним інтелектом. Її Кармен – не чуттєва стихія, а жінка, яка усвідомлено керує своїми почуттями: голос співачки панує над простором сценічної дії, а притаманна сценічному образу героїні жіноча звабливість виникає не через глибину звучання голосу, а через смислову наповненість фрази, її артикуляційну та ритмічну точність, через тонко вивірену психологічну дистанцію (Callas, 1962).

Отже, обидві інтерпретації, представлені видатною співачкою, свідчать про рідкісну типологічну мобільність її голосу, яка дозволяла їй не лише адаптуватися до різних вокальних вимог, а й наповнювати кожну виконувану партію новим смисловим змістом. Її творчість наочно презентує переваги реверсивного універсалізму, не просто долаючи будь-які класифікаційні рамки, зокрема *Fach*-системи – вона їх заперечує і стає свідомим їх відносності та умовності. Типологія голосу,

з огляду на виконавське мистецтво М. Каллас, з фіксованої структури перетворюється на предмет дискусії щодо інструментів інтерпретації.

Приклади можна примножувати, втім очевидним є висновок: історична динаміка формування амплуа сопрано свідчить, що тип голосу є не біоакустичною категорією, а скоріше *культурною детермінантою*, яка здатна трансформуватися відповідно до зміни естетичних засад театральної практики та індивідуальності виконавиці. Від універсалізму доби *bel canto* до типологічної жорсткості та її подолання – цей процес репрезентує зміну уявлень про голос як медіатор художньої й соціально-гендерної ідентичності на оперній сцені.

Висновки.

Історична ретроспектива мистецтва сопрано постає як поступова «модуляція» – *рух* від виконавського універсалізму, притаманного вокальному мистецтву *bel canto*, що передбачало функціональну мобільність амплуа сопрано, до спеціалізованої вокальної стратифікації, яка закріпилася в оперній практиці другої половини XIX століття. Відображенням цього процесу стали спроби типологізації співацьких голосів за їхніми біофізіологічними, віртуозно-технічними, сценічно-драматургічними параметрами. Однією з найпоширеніших у світі класифікацій вокальних голосів стала німецька *Fach*-система, що враховує співвідношення типу голосу за біологічно-акустичними характеристиками та його репертуарного призначення, виходячи з драматургічної функції вокально-сценічного образу.

Універсальність, притаманна виконавицям XVIII–XIX століть – «зіркам» мистецтва сопрано свого часу, таким як Ізабелла Колбран, Джудітта Паста, Генрієтта Зонтаг та Марія Малібран – полягала у здатності вільно охоплювати широкий спектр ролей, адаптуючи свій голос до різних стилістичних та драматичних завдань. Приклади творчості оперних примадонн минулого вказують на універсалізм як естетичну парадигму доби, що віддзеркалила уявлення про ідеальне поєднання тембрових і емоційних модусів жіночого голосу: від колоратурного до лірико-драматичного. Закріплення за певними типами

голосу конкретних ролей сформувало глибинні гендерні наративи – «легковажність» і «жіноче божевілля» у колоратурних партіях, «ідеалізований трагізм» – у драматичних.

Згодом, зі зміною оперної естетики, зокрема зростанням потужності оркестру, як-от в операх Вагнера, та інституалізацією театральної системи, відбувається уніфікація типів співацьких голосів, яка значно обмежує інтерпретаційну свободу виконавиць. У цьому контексті українська співачка світового рівня Соломія Крушельницька постає як символ перехідної культурної доби: її виконавське мистецтво відроджує та унаочнює на зламі епох характерний для культури *bel canto* ідеал універсальної оперної співачки. Артистка, завдяки своїй технічній майстерності, поєднала гнучкість колоратурного і експресію драматичного сопрано, виконуючи репертуар в стильовому діапазоні від класики італійського оперного *bel canto* до творинь Вагнера.

Типологізація сопрано в контексті феноменології творчості видатних представниць оперного виконавства постає не як формальна класифікаційна система, а як відображення *культурного архетипу*, що фіксує зміни естетичних норм, соціокультурних уявлень про жіночий голос, його репрезентативну функцію в оперному творі та його семантичне амплуа. Тип жіночого сопрано в європейському мистецтві минулих століть постає не як фіксована голосова детермінанта, а як динамічне явище, що має історичні корені і водночас перебуває в сучасному культурному хронотопі, засобами вокальної мови відображаючи зміни уявлень про жіночність та її інтерпретацію, слугуючи «містком» між вокальною ідентичністю умовного персонажа та реальною життєтворчістю співачки, що проживає історії своїх героїнь «тут і зараз».

Отже, закономірним видається завдання актуалізації подальшого осмислення типології співацького голосу як динамічного явища, що має стратегічне значення для оперної інтерпретології та вокальної педагогіки сьогодення. *Перспективу розвитку теми* складає зіставлення виконавських стратегій зірок оперної сцени доби *bel canto* із практикою блискучих сопрано ХХ–ХХІ століть (Джессі Норман,

Рене Флемінг, Соня Йончева), що дозволить глибше осягнути явище реверсивного універсалізму в сучасному оперному виконавстві.

ЛІТЕРАТУРА

- Крушельницька, С. (1907). Solomiya Krushelnyska – Aida “Ritorna vincitor”, “Aida” Verdi, Соломія Крушельницька – «Аїда» Верді.
<https://www.youtube.com/watch?v=Uchwnz5t8RM>
- Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва: монографія*. Ч. I. (2-ге вид.). Івано-Франківськ: б.в. [Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника].
- Abbate, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press
- Callas, M. (1958). Maria Callas sings “Casta Div” (Bellini: Norma, Act 1).
<https://www.youtube.com/watch?v=s-TwMfgaDC8>
- Callas, M. (1962). Maria Callas Live: Bizet’s Carmen Habanera, Hamburg 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=EseMHR6VEM0>
- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. (Doctoral diss.). The University of North Carolina at Greensboro.
- Kimbell, D. R. (1991). *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manén, L. (1987). *Bel canto: the teaching of the classical Italian song-schools: its decline and restoration*. New York: Oxford University. Press.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. Oxford: Oxford University Press.
- Stark, J. (1999). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini: His Life and His Operas*. New York: Knopf.

REFERENCES

- Abbate, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press [in English].
- Callas, M. (1958). Maria Callas sings “Casta Diva” (Bellini: Norma, Act 1).
<https://www.youtube.com/watch?v=s-TwMfgaDC8> [in Italian, in English].
- Callas, M. (1962). Maria Callas Live: Bizet’s Carmen Habanera, Hamburg 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=EseMHR6VEM0> [in Italian, in English].

- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. (Doctoral diss.). The University of North Carolina at Greensboro [in English].
- Kimbell, D. R. (1991). *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Krushelnytska, S. (1907). Solomiya Krushelnytska – Aida “Ritorna vincitor”, “Aida” Verdi. <https://www.youtube.com/watch?v=Uchwnz5t8RM> [in Italian, in Ukrainian].
- Manén, L. (1987). *Bel canto: the teaching of the classical Italian song-schools: its decline and restoration*. New York: Oxford University. Press [in English].
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
- Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Shuliar, O. D. (2014). *History of vocal art: monograph*. Part I. (2nd ed.). Ivano-Frankivsk: [V. Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Stark, J. (1999). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press [in English].
- Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini: His Life and His Operas*. New York: Knopf [in English].

Yan Sihan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 252894685@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Typologization of the female soprano in European opera from the 17th to the 19th century: from universalism to specialization

Statement of the problem. *The typology of the female voice in European opera art at the present stage is prompted by a rethinking of the historical transformation of the high female voice: from the universalism of the bel canto era to the specialized vocal stratification in definite theatrical characters. Indicative in this sense was the classification distribution of voices formed in the German-speaking tradition, namely the “Fach”-system, which later spread in world opera practice,*

acquired a normative status and reflected the formalization of vocal roles. According to the vocal role system, each opera voice is linked with certain range of parts, in accordance with the tessitura, timbre and psychological parameters of the singer's vocal apparatus and her/his artistic nature. Today, there is a need for a certain historical review of the functional transition of the female soprano from universalism to specialization in terms of the prospects of the latter in the conditions of modern vocal performance.

Recent research and publications. The studies devoted to the art of the soprano in the European tradition can be divided into thematic "blocks": aesthetics and practice of bel canto – L. Manén (1987), J. Stark (1999), D. Kimbell (1991), H. Weinstock (1971); professional specialization in the 19th century – R. Miller (2000), S. Cotton (2007); archetype theory – C. Abbate (1996), S. McClary (2002). Among Ukrainian works, a valuable reference is "History of Vocal Art" by O. Shuliar (2014).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to examine the process of typologization of the female soprano as a phenomenon of European opera practice of the 17th–19th centuries in the context of the paradigmatic shift in aesthetic priorities, performance roles, and theatrical institutional requirements of the past and, in part, the present. The study based an interdisciplinary research approach that combines historical and stylistic analysis, uses the positions of vocal pedagogy, musical semiotics, and elements of gender theory; as well as interpretative analysis of the roles of outstanding sopranos. The novelty of the research lies in the interdisciplinary review of the typology of female soprano established in the European opera tradition of the 17th–19th centuries in the light of new performance practices of the 20th century, as well as in its interpretative analysis as a dynamic phenomenon and a dramaturgical factor that shapes a coherent artistic image through the interaction of the composer's intent, the performer's co-creativity, and the socio-cultural reception.

Research results. The bel canto era formed an aesthetic of universalism, when sopranos (I. Colbran, G. Pasta, H. Sontag, M. Malibran) freely mastered different performance types (from coloratura to lyric-dramatic). Examples of the work of opera divas of the past point to universalism as an aesthetic paradigm of the era, which reflected the idea of combination of timbre and emotional characteristics of the female voice: from coloratura to lyrical-dramatic. Later, in the second half of the 19th century, with the change in opera aesthetics, in particular the increase in the power of the orchestra, such as in Wagner's operas, and the institutionalization of the theater system, there is a division of singing voices by types, which

significantly limits the interpretative freedom of performers. In this context, the world-class Ukrainian singer Solomiia Krushelnytska appears as a symbol of the transitional cultural era: her performance art revives the ideal of a universal opera singer characteristic of bel canto culture: the artist combined the flexibility of coloratura and the expression of a dramatic soprano, performing a repertoire in the stylistic range from the classics of Italian operatic bel canto to the works of Wagner. A similar example in the twentieth century is the brilliant art of Maria Callas. The work by S. Krushelnytska and M. Callas revives the phenomenon of universalism – the conscious overcoming of typological boundaries.

Conclusion. It has been established that the voice type is not only a fixed bio-acoustic category, but also a cultural determinant, which at the present stage is being transformed in accordance with theatrical practices and performers' interpretations.

Keywords: female soprano; opera practice, typology of singing voice; bel canto; universalism; specialization; role; Fach-system, performing interpretation, personification of timbre.

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року