

**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**

**ОБРАЗ СЕРВІЛІ З ОПЕРИ В. А. МОЦАРТА «МИЛОСЕРДЯ ТІТА»:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Магістерська робота

ЧЖАН ТЯНЬ

Науковий керівник:

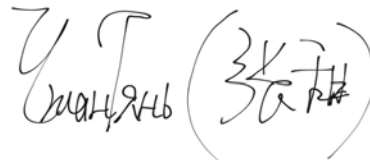
ЦУРКАНЕНКО ІРИНА

ВОЛОДИМИРІВНА

кандидат мистецтвознавства, доцент

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

Чжан Тянь



ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
 РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У МУЗИЧНІЙ НАУЦІ	
1.1 Питання вокального виконавства: історіографія питання	7
1.2 Короткий екскурс в історію західноєвропейського оперного виконавства	21
Висновки до Розділу 1	27
 РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ СЕРВІЛІЇ З ОПЕРИ В.А.МОЦАРТА «МИЛОСЕРДЯ ТІТА»	
2.1 Наукова думка про оперну творчість В. А. Моцарта	29
2.2 Образ Сервілії з опери В. А. Моцарта «Милосердя Тіта»: особливості виконавської інтерпретації.....	33
Висновки до Розділу 2	50
 ВИСНОВКИ	52
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Актуальність обраної теми. Сучасна музична практика відрізняється великою різноманітністю пропонуваного публіці жанрів, стилів, концертних форм. Академічна музика стикається тут зі свого роду конкуренцією з боку інших музичних явищ, тому академічне музичне виконавство сьогодні включає в себе ряд завдань, пов'язаних з оновленням класичного музичного мистецтва в аспекті його презентації публіці. Питання виконавства стають гостро актуальними - як для виконавців, композиторів, слухачів, так і для музикознавців, критиків, психологів, педагогів, соціологів і т.д.

Одним з найбільш в цьому сенсі яскравих і потенційно багатих жанрів була і залишається опера, що поєднує в собі кілька видів мистецтв і тому є особливо привабливим об'єктом для творчості і співаків, і режисерів, і диригентів, і представників усіх професій, задіяних в такий особливому дійстві, як оперний спектакль.

У цьому сенсі найбільш показовою і цікавою для слухачів і виконавців є музика відома, популярна, перевірена часом, а також така, яка має певні виконавські традиції як на оперній сцені, так і в концертному виконавстві. Одним з композиторів, який дуже яскраво представляє оперний жанр в його класичному і класицистическом розумінні, є геніальний Вольфганг Амадей Моцарт.

Опери Моцарта продовжують залишатися в основі репертуарів оперних театрів усього світу, користуються незмінним успіхом у публіки і стають об'єктом комплексної виконавської інтерпретації. Щоб виявити важливі принципи інтерпретаційної роботи співака з образами з опер Моцарта, слід приділити увагу виконавській аналізу вокально-сценічного втілення відповідних персонажів з творів геніального австрійського композитора.

Актуальність обраної теми пов'язана з кількома факторами. По-перше, з репертуарною стійкістю та популярністю оперної творчості Моцарта як серед слухачів, так і серед виконавців. По-друге, згадана актуальність

пов'язана з нагальними потребами сучасного музикознавства, яке особливу увагу приділяє виконавському та інтерпретаційному аспекту музики, зокрема, вокальної та вокально-сценічної. Мені, як співачці-практику, така теоретично-практична постановка питань щодо вокальної музики видається особливо цікавою і корисною. Як представниця іншої країни та культури, я дуже захоплююся європейською вокальною музикою, зокрема оперною, але знаю її ще не так детально, як би мені хотілося. Тим більше, що оперний жанр у Європі та Китаї дуже відрізняється, оперне мистецтво Європи пройшло великий шлях змін та реформ, результатом яких стала велика кількість оперних жанрів та стилів, національних вокальних шкіл та їх проявів у сучасному оперному театрі.

Наявність у моєму репертуарі арії Сервілії з опери «Милосердя Тіта» послужила додатковим моментом актуальності обраної теми, пов'язаним із своїми виконавськими завданнями – технічними і художніми.

Об'єкт дослідження – оперна творчість В. А. Моцарта, **предмет дослідження** – специфіка виконавського втілення образу Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тіта» на основі порівняння різних інтерпретаційних версій.

Матеріал дослідження: партія Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тіта» у виконанні відомих співачок сучасності Люсі Кроу, Луції Попп, Барбари Бонней, Регули Мулеман, Кірі те Канава, Катерини Каспер, Ельжбети Шмиткої, Кетлін Бетл.

Мета дослідження – виявити специфіку виконавського втілення образу Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тіта» на основі порівняння різних інтерпретаційних версій.

Для досягнення поставленої мети необхідне виконання наступних завдань:

- дати огляд наукових джерел, присвячених питанням вокального виконавства;

- здійснити короткий екскурс в історію європейського академічного оперного виконавства;
- окреслити коло досліджень, присвячених творчості В. А. Моцарта, зокрема, оперного;
- дати оцінку значення оперної творчості В. А. Моцарта в контексті західноєвропейської академічної музики;
- охарактеризувати образ Сервілії з опери В. А. Моцарта «Милосердя Тіта» виконавському аспекті на основі порівняльного аналізу виконавських версій партії Сервілії у виконанні Люсі Кроу, Луції Попп, Барбари Бонней, Регули Мулеман, Кірі те Канава, Катерини Каспер, Ельжбети Шмиткої, Кетлін Бетл.

Методи дослідження:

- історичний, необхідний для оцінки значення творчості Моцарта в контексті світової історії музичного мистецтва;
- жанровий, за допомогою якого дана характеристика жанрових рис опер Моцарта в контексті традицій і новаторства;
- виконавський, пов'язаний зі специфікою виконавських завдань, що стоять перед вокалістами - виконавцями опер Моцарта;
- інтерпретаційний, що допомагає зрозуміти особливості вокально-сценічного втілення образу Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тіта» різними виконавицями.

Теоретична база дослідження складається з наукових джерел за наступними напрямками:

- історія і теорія вокального виконавства: Герсамія І., Гонтаренко Н., Гребенюк Н., Дмитрієв Л., Лаурі-Вольпі Дж., Ломперті Ф., Мадішева Т., Морозов В., Назаренко І., Стахевич О., Юссон Р., Юшманов В.;
- оперний жанр і оперне виконавство: Акулов Е., Асаф'єв Б., Ванслов В., Друскін М., Іваницька Я., Іванова І., Коленько С., Лішанський Є., Маркезі Г., Покровський Б., Станіславський К., Ферман В., Фурман В., Ярустовський Б.;

- творчість В. А. Моцарта: Аберт Г., Бородавкін С., Ван П., Драч І., Ліванова Т., Регрут В., Чорна Є., Чигарьов Е., Шабанова О., Шаповалова Л., Шорникова М.;

- музична інтерпретація: Бонфельд М., Григор'єв В., Гуренко Є., Корихалова Н., Кочнев Ю., Мадишева Т., Москаленко В., Ніколаєвська Ю., Силантьєва І., Чередниченко Т.

Наукова новизна результатів даного дослідження полягає в тому, що тут вперше представлена характеристика образу графа Альмавіва з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» у виконавському аспекті.

Апробація результатів дослідження.

Основні положення дослідження представлено та публічно обговорено на міжнародній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 21-22 травня 2022).

Практична значимість результатів даної роботи полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших дослідженнях, присвячених вивченню творчості В.А.Моцарта, розвитку оперного мистецтва, виконавською питань вокального виконавства; в навчальних курсах, пов'язаних з вивченням історії музики, аналізу музичних творів, музичної інтерпретації, оперного класу, вокальної майстерності; в музичній педагогіці та виконавській практиці.

Робота складається з Вступу, двох великих Розділів з підрозділами і висновками до кожного Розділу, загальними Висновками і Списку використаних джерел, який налічує 53 позиції.

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У МУЗИЧНІЙ НАУЦІ

1.1 Питання вокального виконавства: історіографія питання

Питанням вокального виконавства присвячено досить значна кількість джерел різного типу: рецензії, відгуки, методичні рекомендації, серйозними теоретичні розробки, які спираються, проте, на завдання практики. Серед авторів досліджень, що описують різні властивості роботи голосового апарату, назовемо праці Н. Гребенюк, Л. Дмитрієва, В. Морозова, Ю. Парова, Є. Пекерської, Ю. Работнова, Р. Юссона, В. Юшманова, Л. Ярославцевої. Також існує досить велика кількість різних вокально-педагогічних методик, які допомагають розумінню механізмів голосоутворення, серед яких переважна більшість – це спогади і поради самих виконавців (І. Архипова, Г.Вишневська, Б. Гмиря, Дж. Лаурі-Вольпі, С.Лемешев, М. Магомаєв, Є.Нестеренко, Ф.Шаляпін). Першорядне увагу ці автори приділяють вивченню складнощів співочого процесу.

Історія розвитку вокальної методології з ХІХ століття до початку ХХ століття докладно описується в фундаментальних працях Дж. Лаурі-Вольпі [21], О. Стахевича [32, 33]. Основні методи виховання співочого голосу зібрані в класифікацію Р. Юссона «Співацький голос: дослідження основних фізіологічний та акустичних явищ співацького голосу (пер.з французької) : методи прямого впливу на установки і руху м'язів; методи прямого впливу на тембр; методи, які використовують внутрішні відчуття співака; методи, які використовують емоційну настроювання співака; методи, які використовують зворотний зв'язок слухового походження.

Проблеми вокально-виконавської стилістики докладно висвітлюються в роботах співаків і співачок (Г. Вишневської, Б. Гмирі, П. Домінго, М. Магомаєва, Дж. Лаурі-Вольпі, С. Лемешева, Е. Нестеренко, Р. Флемінг).

Найважливіші питання артикуляції і художнього проголошення поетичного тексту в співі, включаючи такі моменти, як дикційна чіткість, художня виразність неодноразово піднімалися в роботах Є.Нестеренко, Т. Мадішевої [22], Е. Знам'янської).

Н. Гребенюк підкреслює в своєму дослідженні, що вокальне виконавство є особливим видом художньо-творчої діяльності, яка характеризується як поруч загальних закономірностей, так і специфічними особливостями, які лежать в основі складного процесу творчого перетворення вокаліста-виконавця в художника-інтерпретатора шляхом розвитку професійного мислення співака [10].

На думку Т. Мадішевої, метою вокального виконавства є народження високохудожньої інтерпретації як результату синтезу слова і музики. Дійсно, ця проблематика останнім часом в музичній науці, зокрема, в області інтерпретології привернула особливу увагу, так як вплив «усної мови» на створення вокально-сценічної інтерпретації має величезне значення [22].

У своєму дослідженні Ю. Сетдікова (кандидатська дисертація «Естетичні аспекти вокально-виконавської творчості: генеза та сучасні тенденції») говорить про одне з найбільш актуальних аспектів у прагненні виявити загальні для вокально-виконавської творчості закономірності створення художнього образу виконавськими, суто вокальними засобами. При цьому вокальне мистецтво розглядається дослідником як естетичний феномен, на який впливають соціокультурні фактори.

Важливе значення робіт Л. Дмитрієва («Основи вокальної методики» та стаття «Про виховання співаків у Центрі вдосконалення оперних артистів при театрі «Ла Скала») і Л. Ярославцевої («Про способи регуляції співоцького дихання») для вивчення вокального виконавства важко переоцінити з точки зору узагальнення досвіду живої виконавської практики і тісно пов'язаної з нею практики педагогічної. Як правило, мова в них йде про індивідуальний виконавському стилі того чи іншого співака. У цьому плані великий інтерес представляє книга відомого італійського оперного

співака Джакомо Лаурі-Вольпі «Вокальні паралелі» [21]. Спираючись на свій багатий сценічний досвід, автор розглядає індивідуальні риси артистичного вигляду більше 150 співаків, порівнює вокальні школи Італії і Франції, аналізує переваги та недоліки в методах емісії звуку, розкриває тонкощі відносин окремих співаків до поетичного тексту.

Отже, вокально-виконавська творчість і вокально-виконавська практика індивідуальні за своєю природою і в вивченні вимагають індивідуального підходу.

Театральне мистецтво, як і інші види мистецтв, є формою суспільної свідомості. Театр грає одну з найважливіших ролей у житті суспільства, як один з найяскравіших способів художнього відображення дійсності і естетичного виховання.

Як будь-яке мистецтво, театр відображає дію через систему художніх образів. Вистава являє собою твір театального мистецтва, що володіє образним єдністю, і такий єдиний образний лад вистави створюється гармонією всіх його елементів. Тут все знаходиться в супідрядності і поєднанні, служить одній художній меті: драматургічна основа сценічного шоу, стилістичне і жанрове рішення вистави, акторське виконання, організація сценічної дії в часі (ритм, темп, наростання і спади емоційної напруги дії) і в просторі (побудова мізансцен, розробка сценічного майданчика, принцип її використання, декорації, освітлення, костюми), застосування музики, хореографії. У виставі сучасного театру об'єднується мистецтво драматурга, акторів, режисера-постановника,

Театральне мистецтво за своєю природою синтетичне. Це особливо яскраво проявлялося на ранніх стадіях історичного розвитку театру, коли в народних святах драматична дія, музика, спів, танець існували в нерозривній єдності.

У наступні епохи, в процесі подальшого розвитку і професіоналізації всіх видів мистецтва, театр втрачає свій первісний синтетизм.

В опері драматичний зміст вистави розкривається в музиці і співі, а також в балеті, який розвивався всередині опери і лише в середині XVIII століття став самостійним видом театру, музична драматургія розкривається засобами хореографії.

Отже, вся музична практика сучасної оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми.

Важливо пам'ятати, що опера, як і інші різновиди театрального жанру, базується на драматичній дії. Але музика в опері – це не музика до драми або комедії; також опера не є механічним з'єднанням різних видів мистецтва, а являє собою складний процес їх синтезу, взаімоперевоплощення. Втілюючи драму, музика насичує її новим емоційним багатством, в свою чергу, її музична складова набуває конкретність, предметність. Музика розкриває психологічну основу подій, внутрішню, духовну мотивацію вчинків героїв; музика тонко і детально передає процес розвитку почуттів і їх трансформацію.

Безпосереднім виразником драматичної дії є актор, який в пропонованих п'єсою обставинах створює характер героя. Матеріал п'єси актор доповнює самостійним вивченням і спостереженням життя, переломлює його через власне розуміння дійсності. В особі актора органічно поєднуються виконавець і самостійно мислячий художник. Успішне виконання актором ставить перед ним завдання, успішне вирішення яких у величезній мірі залежить від його професійної майстерності.

Майстерність актора завжди пов'язана з розвитком спостережливості, уваги, фантазії, пам'яті, темпераменту, здібності до відбору і узагальнення життєвих вражень, залежить від розвиненості його виразних засобів голосу, пластики, міміки.

Часто актор, дотримуючись вимог п'єси, втілює на сцені характер, не схожий з його власним, в різних ролях він принципово змінюється зовні і внутрішньо.

Зміні зовнішності актора допомагають театральний костюм, грим, в деяких видах театру – маска. Цій же меті сприяє пластика актора, мистецтво жесту, міміки, мови. Історія світового театру знає акторів, які мали віртуозним майстерністю в мистецтві трансформації на основі сценічного втілення різних соціальних типів. І, тим не менш, можна сказати, що висоти акторська творчість досягла тоді, коли вона надихалася завданням зображення людини у всій повноті і складності її духовного життя, прагнула до розкриття її психології, душевно-морального складу. Саме на цьому шляху перед актором постає завдання внутрішнього перевтілення, що є найважливішою і тонкою стороною мистецтва театру.

Актор вдається до цілого комплексу засобів виразності, що передає тією чи іншою мірою життєву достовірність або театральну умовність зовнішності й манери поведінки зображуваної ним особи. Але справжнє перевтілення полягає не тільки в тому, щоб передати на сцені зовнішній вигляд персонажа: актор розкриває духовний світ свого героя, показує його характер, виражає його думки і переживання.

Кожен учасник спектаклю, в тому числі оперного, зокрема, вокаліст, повинен вміти досконало користуватися виразними засобами, властивими і Мистецтву актора: словом, голосом, рухом, бути пластичним, музичним і так далі. Методи і форми мистецтва актора диференціюються залежно від видів театального мистецтва (драма, опера, балет, пантоміма і т.п.).

Велике значення для зміцнення художньо переконливого оперного мистецтва на сучасній сцені, в боротьбі з застарілими (в певному сенсі) оперними «традиціями», мала діяльність К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка. Система К. Станіславського, що зародилася на ґрунті мистецтва МХАТ, була успішно розроблена стосовно особливостей музичного театру і мистецтва актора-співака.

Станіславський в роботі зі співаками звертав пильну увагу на розробку питань дикції і культури мовлення в співі, на прийоми, що дозволяють

надавати озвученому голосу те чи інше емоційне забарвлення, на зв'язок мистецтва актора з ритмом й іншими музичними засобами виразності.

У той же час у вітчизняному музикознавстві питання співвідношення музичного і драматичного початку розглядалися переважно в ракурсі верховенства музичних параметрів опери, драматичні ж завдання оцінювалися крізь призму відповідності музичної драматургії і емоційного реалізму. Крім того, цим питанням в принципі приділялося таке принципове увагу, чисто наукових досліджень такого роду вкрай мало. Більшою мірою згадані моменти можна простежити в роботах біографічного і автобіографічного характеру, пов'язаних з життям і творчістю видатних співаків, а також побачити в деяких методичних розробках.

Питання виховання співака-актора слід розглядати лише в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми. Коротко зупинимось на специфіці оперного жанру.

Опера, як і будь-який інший різновид театрального жанру, ґрунтується на драматичній дії. Предмет її зображення – драматичні події: Опера – мистецтво сюжетне, писав Б. Покровський, воно так само, як будь-яка драма, йде від події до події, від факту до факту (ці лумки можна зустріти у його роботах «Про оперну режисуру» та «Роздуми про оперу»). І не випадково в основі оперного лібрето часто лежать відомі драматичні, а також епічні твори великих письменників: «Євгеній Онегін», «Русалка», «Пікова дама», «Кам'яний гість», «Борис Годунов», «Руслан і Людмила» О. Пушкіна, «Демон» М. Лермонтова, «Сорочинський ярмарок», «Ніч перед Різдвом», «Травнева ніч», «Вій» М. Гоголя, «Війна і мир» Л. Толстого, драми і комедії В. Шекспіра «Отелло», «Макбет», «Ромео і Джульєта», «Фальстаф», «Кармен» П. Меріме і багато інших.

Але музика в опері – це не музика до драми або комедії; опера не є механічним поєднанням різних видів мистецтва, це складний процес їх синтезу, взаємоперетворення. Перетворюючи драму, музика насичує її новим емоційним багатством, знаходячи, в свою чергу, конкретність, предметність.

Музика розкриває психологічну основу подій, внутрішню, духовну мотивацію вчинків героїв; висловлюючи повноту почуттів, музика в той же час тонко і детально передає процес їх розвитку і трансформації.

В результаті музика, знаходячи в опері виняткове значення, диктує драмі свої закони, пропонує свою художню логіку. Опера розкриває непомітні нам мікросвіти нової умовної зорово-слухової логіки почуттів. Саме заради них зупиняється природний потік життєвої логіки, і ми вникаємо в мить, сильно розтягнуту в часі» [22, с.33].

Оперний образ – складний синтетичний музично-сценічний образ - створюється в опері в першу чергу музичними характеристиками і тематичної драматургією твору в цілому. При цьому у формуванні музичної характеристики беруть участь всі виразні засоби музики: це мелодика вокальної партії, її оркестрова «оболонка», що містить у собі темброве звучання, гармонію, темпоритм, важливі тематичні процеси. Разом з тим, «життя» образу протікає на сцені в конкретних сюжетно-побутових умовах, які репрезентують певну соціальну середу, історичний відрізок часу.

Тому підходити до створення оперного образу можна лише з позицією обліку його музично-сценічного двуединства, що вимагає, в свою чергу, глибокого вивчення всіх складових компонентів.

Важливо окремо відзначити наступне: мова йде про особливості драматургії оперного спектаклю, про його драматургічну багаторівневність і багатоплановість, про поліфонію драматургічних пластів і їх складну драматургічну взаємодію драматургії першоджерела і лібрето, драматургії оперного твору (в тому числі і окремо музичної складової), драматургії власне режисерської, тобто постановочно-сценічної з усіма її факторами, що представляють собою особливі «тексти» і «субтексти» (термін О. Сергієвої) – драматургією хореографії і переміщення по сцені, драматургією мізансцен, драматургією інтонації (від музичної до комплексно-образної), жестикуляції, декорацій, освітлення, костюма і так далі.

Головну роль в створенні вокального образу в опері грає дієвий спів – (поняття, введене в теорію оперного мистецтва К. С. Станіславським, видатна праця «Робота актора над собою»). Співом в опері благають, наказують, освідчуються в коханні і т.д., впливають на психіку партнера, викликаючи у нього відповідну реакцію. Таким чином, через дієвий спів у опері здійснюється взаємодія персонажів. З іншого боку, за допомогою співу розкриваються душевні переживання героїв, їхні думки, ставлення до подій та їх оцінка.

Дуже цікавим і важливим є походження самого терміна, адже слово «дієве» походить від «дії», тобто від того, що пов'язане з драматичним початком в опері! Отже, сам термін відображає в собі ту органічну, паритетну єдність музичного та драматичного початку, розуміння і втілення якого в оперній постановці дає їй свіжі сили і актуалізує в будь-яку епоху.

З особливою силою внутрішня сутність персонажа виявляється в спеціальних оперних формах – аріях-монологів, не випадково названих Б. Покровським «душевним самовираженням образу». Серед таких арій-монологів – монологи Бориса з опери «Борис Годунов» М. Мусорського, арія Сусаніна з опери «Іван Сусанін» М. Глінки, арія Ленського з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського, арії Аїди з опери «Аїда» Дж. Верді, арія Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло та багато інших. Зауважимо, що часто тут зовнішній хід подій зупиняється і дія переноситься в іншу площину, а саме в площину емоційно-психологічного процесу.

Те ж можна сказати про низку оперних ансамблів. Такі, наприклад, квінтет з першої дії опери «Пікова Дама» П. Чайковського, тріо з першого акту опери «Царська наречена» Н. Римського-Корсакова, тріо з першого акту опери «Аїда» Дж. Верді та інші.

Інтонаційний малюнок вокальної партії зафіксований в опері нотним текстом. Перед вокалістом стоїть складне завдання: наситити дану автором мелодійну інтонацію емоційної та психологічної глибиною виконання,

донести смислове значення кожної фрази, її прихований підтекст, при цьому максимально намагаючись не порушувати умов музичного тексту.

Здійснення цього завдання закладено в глибокому і ретельному вивченні оперного твору в цілому і в аналізі музично-виразних засобів, що створюють даний образ.

Хоча весь процес навчання здійснюється під керівництвом диригента і режисера, проте, від вокалістів потрібно величезна самостійна, творча робота.

Пізнавально-аналітичний етап роботи доцільно починати з прослуховування даного оперного твору, з вивчення системи інтонаційних характеристик.

Оперна драматургія досить часто виражається в більш-менш чітко оформленій системі лейтмотивів. Завдяки їх наявності та розвитку оперний образ постає перед нами як ніби зітканий із взаємо-змінюваних і переплітаються музичних характеристик, що передають кожен рух душі героя, які зумовлюють те, чи інше його дію. Згадаймо розвинену систему лейтмотивів в опері «Царева наречена» Н. Римського-Корсакова - від лаконічних мотивних оборотів до розгорнутих мелодійних побудов. Як підкреслює В. Бакулін, всі вони володіють основною якістю – дієвістю в сценічних ситуаціях і в наскрізному розвитку драми.

Вивчаючи музичну характеристику даного оперного образу, вокаліст повинен виявити зі всієї великої кількості інтонаційної палітри головну, домінуючу інтонацію, яка містить ключ до розуміння і розкриття характеру персонажа, відшукати «зерно ролі», закладене в музиці. Так, проаналізувавши інтонаційну сферу, пов'язану з образом Тетяни Ларіної в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського (включаючи і матеріал оркестрової інтродукції), ми виводимо як би головну смислову сутність героїні: незадоволеність, стан внутрішньої напруженості, наполегливу роботу думки-почуття.

Паралельно з вивченням музичного змісту твору вокаліст повинен познайомитися з культурологічним контекстом даної драми, зовнішніми міжвидовими, інтертекстуальними зв'язками твору. Необхідно ознайомитися з його літературними та іконографічними джерелами, вивчити епоху, в якій відбуваються ці події. Адже кожна епоха накладає свій відбиток на формування світогляду і характерів, створює певний склад взаємин людей, має свої соціальні та побутові умови, моральні та етичні ідеали.

Накопичення знань і вражень з даного твору і способу в цілому, а також концепція інтерпретації опери диригентом і (або) режисером - необхідна основа для того, щоб почав рухатися механізм акторської уяви вокаліста.

На цьому етапі роботи вокаліст повинен «створити» біографію свого героя, дофантазировать його життя до моменту появи на сцені.

Після загального аналізу твору і способу слід детально характеризувати конкретний оперного фрагмента в розвитку дії опери, визначається конфлікт протиборчих сторін, виявляється сутність кожної складової даного уривку і його смислове завдання, а також його місце в поле взаємодії минулого, сьогодення і майбутнього сюжету опери.

Наступний, другий етап – безпосереднє створення вокального образу.

Тепер вокаліст може приступати до вишкілу партії, до пошуку інтонаційної виразності і, в кінцевому підсумку, до створення вокального образу.

На цьому етапі в першу чергу необхідно розібратися в засобах виразності вокальної партії даного оперного уривка і кожного епізоду окремо: мелодико-ритмічному малюнку, динамічних відтінках, паузах, смислових акцентах кожної інтонованої фрази.

Якщо пошук інтонаційної виразності ведеться лише за словесним текстом, у відриві від музичного малюнка, результат, як правило, буде невірний, а недосвідченість і відсутність професійних навичок приведуть вокаліста ще до цілого ряду помилок: порушенню мелодичного і ритмічного

малюнка, укорочення або подовження окремих нот, появи непотрібних фермат і пауз. Тому, розібравшись в конструкції музично-словесної фрази, осмисливши і відчувши її характер, вокаліст повинен відтворити цю фразу в точній мелодико-ритмічному малюнку з дотриманням музично-мовного акценту.

З іншого боку, не можна не враховувати при роботі над музичною інтонаційною виразністю і виразність драматичну, театральну, у всій сукупності її засобів – жесту, міміки, руху і так далі. Адже поняття інтонації – це поняття не суто звукове, а комплексне, куди включені різні боки вираження емоції й інших видів змісту.

Робота над інтонаційною виразністю словесно-музичної фрази повинна включати в себе і роботу над дикцією. Говорити про якість звуку, вокалізації у відриві від якості сказаного слова неможливо. Мляве слово, «проковтування» приголосних або відрив їх від голосних завдає якісної шкоди будь-якій проспіваній фразі, зникає пластичність і ритм музичної мови. Недоліки дикції, особливо строкатість голосних, призводять до неминучого збіднілості тембру, зниження виразних можливостей співочого голосу. Часто для зручності вокалізації вокалісти підміняють певні голосні в слові іншими, особливо у верхній ділянці діапазону. Наприклад, замість голосної «а» співають «о», замість «о» – «у», голосна «е» звучить як «є» або «я» і тому подібне. Подібне спотворення природи голосних призводить до спотворення не тільки окремого слова, а й сенсу цілої фрази.

Як відомо, робота в оперному класі й показ оперних уривків проводиться в супроводі фортепіано, а не оркестру. Але ігнорувати функцію оркестрової партії, особливо на етапі пошуку інтонаційної виразності, не можна. Протягом цієї роботи необхідно періодично освіжати в пам'яті складні психологічні ситуації, особливо в момент найвищого емоційного напруження. Важливо також враховувати, що вокальна фраза, оточена оболонкою оркестрового звучання, готується зміною гармонії, тембрів звучання оркестру і утворює з ним як би єдину лінію висловлювання.

Оркестрова партія вводить виконавця в сферу переживань героя, передає внутрішню пульсацію емоцій, створює певну атмосферу, посилюючи її прямою або «зворотнею» дією, на основі контрасту.

Простежуючи поетапно шлях пошуку інтонаційної виразності в роботі над партією-роллю, ми підійшли до одного з наймогутніших і тонких засобів передачі емоційно-психологічної глибини вокального образу – тембру. Мова йде не про природний тембрі співочого голосу, а про здатність співака за допомогою певної звукового забарвлення розкрити гаму переживань героя, «процес його мислення», про здатність керувати тембровими фарбами власного голосу. Природна краса співочого тембру, його емоційна насиченість самі по собі приносять задоволення, хвилюють слухача. Володарі багатих по звучності, насиченості, красі тембру голосів нерідко вважають наявність природного дару цілком достатнім засобом для сценічної діяльності, мало замислюючись над тим складним, кропітким процесом, який необхідний в роботі над тембровою виразністю. До речі, яскравим прикладом тому може служити успіх концертної діяльності Олександра Вертинського, де темброва виразність і віртуозність управління голосом, за скромних співочих даних, за силою впливу набагато перевершувала багатьох співаків того часу і стала запорукою неймовірного успіху цього воістину видатного естрадного виконавця.

Величезне значення надавав цій стороні інтонування великий російський співак Ф. Шаляпін. Завдяки наполегливій праці та наполегливому пошуку він володів абсолютно винятковою здатністю користуватися «мовою тембрів», висвітлюючи, таким чином, психологічну багатогранність створюваного ним вокального образу.

Можливості людського голосу в передачі всіляких психологічних відтінків невичерпні. Відчуття і розуміння звукової палітри у кожного виконавця індивідуально, отже, і відтворення їм музичної думки, її звукове забарвлення також індивідуальне й унікальне. У роботі над пошуком

інтонаційної виразності виконавець повинен знайти певне темброве забарвлення в кожен момент втілення музичного образу.

Ми розглянули один з головних компонентів в створенні вокального образу – «дієвий спів», описали процес роботи над інтонуванням вокальної мови. Однак поза діяльністю співака як актора синтез мистецтв, характерний для опери, був би неможливий.

Тут ми підходимо до третього етапу роботи – сценічного втілення образу в оперному спектаклі.

Вокалісти з часів навчання відмінно знають, що сценічна дія складається з цілого ряду компонентів. Сюди входить спілкування з партнерами, пластичний малюнок мізансцени, жест, міміка, декорації, світло, костюми, хореографія і т.д. Необхідну базу для музично-сценічного втілення образу створює попередня робота, виконана вокалістом з вивчення та аналізу даного оперного твору, робота над вокальною партією. Пошук інтонаційної виразності, тембрових фарб в розкритті тієї чи іншої грані образу героя тут триває і поглиблюється. Слід зауважити що, працюючи над сценічним рішенням, відшуковуючи пластику мізансцени, виконавець часом стикається з необхідністю перегляду знайденої раніше інтонації, і, навпаки,

Починаючи роботу над сценічним втіленням образу, вокаліст повинен пам'ятати, що головною пропонованою обставиною в опері як драмі музичній є музика, з неї черпається і виводиться повнота і цілісність оперної дії. Якщо в основу сценічної дії покласти події, викладені в оперному лібрето, у відриві від музики, це може привести до глибокого протиріччя зі змістом, закладеним у музичній драматургії.

На відміну від «чистої» драми (театральної), де акторові необхідно здобувати логіку почуттів за допомогою дії, в опері, в її партитурі ми маємо задане почуття, яке потрібно зробити своїм, розкрити через вірно знайдену фізичну лінію дії. За словами К. С. Станіславського, музика дає нам готове почуття, за яким вирішується дія. Проникнення в музичний світ опери вимагає від співака-актора вироблення асоціативного мислення, вміння

визначити закладений в музиці характер переживання (радість, смуток, сумнів, гнів, захоплення і т.д.) і потім підібрати таку логіку дії, яка могла б народити відповідне партитурі почуття».

Розглянемо специфіку сценічної дії більш докладно.

Найважливішим аспектом обумовленості дії музичної є аспект співвідношення ритму і характеру музики з ритмом і характером мізансцени. Мізансцени в опері народжуються і розвиваються відповідно до змісту музики і підкоряються внутрішньому ритму почуттів. Дія на сцені проходить не під музику, а впливає з неї. При цьому зовнішній ритм здійснюється дії може не збігатися з внутрішнім ритмом емоцій, закладених в музиці.

На жаль, і донині ми стикаємося з прикладами примітивного розуміння музикальності сценічної дії, коли мізансцена виконується в такт звучала музики, зводиться до буквального її ілюстрування.

Так, іноді можна зустріти наступне трактування сцени Мендози і Дуеньї з опери «Заручини в монастирі» С. Прокоф'єва. У момент звучання музики, що передує фразам Мендози: «Моя красуня ...» (рух 16-ми тривалостями) виконавиця партії Дуеньї бігає по сцені семенящими шашками. Однак характер звучання пов'язаний тут не стільки з зовнішнім впливом, скільки з передачею внутрішнього напруження, хвилювання героїв, з вичікувальним характером їх дії.

У роботі з початківцями співаками-акторами часто спостерігається наступне негативне явище. Поки співак-актор співає, він в тій чи іншій мірі «діє», але з закінченням вокальної фрази вимикається з сценічної дії. Часто вірно вибудована мізансцена, наступна між учасниками вокальної партії, виконується механічно, як зазначалося, під музику. Музика, за визначенням К. С. Станіславського, виявляється «поза», а не «всередині» виконавця.

Вокаліст повинен постійно пам'ятати, що музика, яка лунає до і після співу, є або продовженням проспіваній думки, або початком нової. У цьому полягає основа створення безперервності життя образу, без якої неможливе досягнення наскрізного ритму дії. Для здійснення цього завдання студент в

наявних в партії зонах мовчання повинен створити внутрішній монолог. Якщо зона мовчання слід за власною фразою, то внутрішній монолог служить мостом до наступній фразі. Емоційної основою внутрішнього монологу повинен служити характер музики, яка звучить в проміжках вокальної партії. Вірно «прожито» зона мовчання визначить і вірне сценічне рішення цього епізоду.

Те ж можна сказати щодо музичних діалогів. Для досягнення органічності і безперервності сценічної дії тут необхідно уважно вникнути в музику і словесний текст партнера, передати «процес трепетного, зосередженого слухання». Для вироблення сценічного уваги доцільно повторити проспівати партнером словесний текст, усвідомлюючи сенс і підтекст почутого.

Найважливішим компонентом музично-сценічної роботи над образом є особлива пластика мізансцени, обумовлена всім багатством виразних засобів оперної драматургії.

Розглянемо це питання на прикладі сценічного рішення оркестрового «інтермецо» другого акту опери «Царська наречена» М. Римського-Корсакова. Звучить тема пісні Любаші з першої дії. Октавне рух дерев'яних духових, «тануть» звуки труб і *pizzicato* струнних створюють атмосферу тривоги, викликають почуття безвиході. Під час звучання музики виконавиця ролі Любаші повинна виконати певну сценічну завдання: залишившись ніким не поміченою, відшукати будинок Собакіна, щоб побачити свою суперницю - Марфу. У драмі ця дія може статися в короткий відрізок часу. Але в опері воно зумовлене протяжністю звучання музики. Логіка сценічної дії повинна визначатися семантикою і логікою музичного матеріалу.

Робота над музично-сценічним втіленням образу в оперному уривку вимагає також з'ясування, визначення вокалістом пластики даного способу в цілому.

Створюючи дієву «партитуру» свого образу, визначаючи мотиви його вчинків, склад характеру, виробляючи лінію його поведінки необхідно,

виходячи з музичної характеристики, ліпити і зовнішній малюнок ролі, знайти ходу, пластику, жест, властивий тільки даному персонажу.

1.2 Короткий експурс в історію західноєвропейського оперного виконавства

О. Пекерська, відомий методист в сфері вокального виконавства, пише, що формування вокального мистецтва, справжньої і справжньої школи академічного співу почалося лише з виникненням опери (О.Пекерська «Вокальна абетка»). Викладанням займалися самі композитори, прославлені співаки, прагнучи перетворити своїх учнів в справжні музичні інструменти з плоті і крові за допомогою навчання техніці дихання, звукоподачі, розвитку сили звуку і відповідно до строго продуманою системою.

Як пише Дж. Лаурі- Вольпі, «еволюція різних методів викладання тісно пов'язана з еволюцією шкіл співу, різних за своїм стилем і міняються залежно від зміни смаків і мод» [21, с. 281].

Сама поява *bel canto*¹, як відомо, пов'язано з розвитком гомофонного стилю і формуванням італійської опери під впливом панування «чоловічих сопрано», вміло користувалися результатами кастрації.

1. *Bel canto*, бельканто (італ. *Bel canto* - прекрасний спів) - стиль співу, що склався в Італії до середини XVII ст. і панував до 1-ї пол. XIX ст., Згодом названої епохою бельканто.

Для раннього *bel canto*, або *canto spianato* (рівне спів), були характерні і обов'язкові виразна кантилена, чутливість і патетичність виконання, а також невеликі колоратурні прикраси, які посилюють драматичний ефект (опери К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі). З кінця XVIII в. почало розвиватися класичне *bel canto*, або *canto fiorito* («заквітчана» спів) - блискучий віртуозний вокальний стиль, пов'язаний з пануванням колоратури, яка з часом стала певною самоціллю виконавців. Технічне вокальне досконалість передбачало особливу тривалість дихання, віртуозне володіння всіма видами

колоратури, високу майстерність філировки, блискуче виконання пасажів найвищої складності, вміння імпровізувати складні прикраси.

З середини XVII до початку XIX століття завдяки розквіту мистецтва кастратів біологічна фонетика співочого голосу зазнала радикальні зміни. Викладання вокалу змушене було міняти свої методи і критерії згідно з новим гендерної «нововведенню».

Починаючи з часів Палестрині, католицька церква виключила з хорів Сікстинської капели жіночі сопрано, запрошуючи співати іспанських фальцетистів. Однак пізніше і вони були виключені з причини недостатньої чистоти верхніх нот і твердості дихання (на думку Дж. Лаурі-Вольпі). На їх місце прийшли кастрати.

Причина такого феномена полягала в необхідності знайти відповідну заміну жіночим і дитячим голосам для співу в церкві²

2. Жінкам співати в церкві було заборонено (підставою цієї заборони служили слова апостола Павла: «Жінки ваші в церквах нехай мовчать, бо не дозволено їм говорити» (1 Кор 14, 34)). У перші століття християнства в церкві співали тільки чоловіки. З розвитком церковної музики для високих партій стали використовуватися голоси хлопчиків. Але це створювало багато проблем, головним чином через те, що це використання було нетривалим: їхні голоси після статевого дозрівання «ламаються» і стають непридатними для високих партій.

Як зазначає С. Коленько (у кандидатській дисертації «Співаки-кастрати у контексті європейської культури Нового часу»), зв'язок кастрації з музикою вперше виникла в Іспанії. В кінці XI століття в Іспанії євнухи стали залучатися до католицької літургії. До XVI ст. їх співоче мистецтво досягло найвищого рівня, і тоді групі іспанських кастратів доручили виконання партій сопрано в папській капелі в Римі. Важливо пам'ятати при цьому, що для сопранових партій використовувалися і фальцетисти - співаки з природними чоловічими голосами, які вміли «працювати» в верхньому регістрі. Голоси кастратів своєю м'якістю і природністю вигідно відрізнялися

від пронизливого, різкого тембру фальцету-сопрано. Також важливий той факт, що через неприродною манери співу голосові зв'язки фальцетистов швидко приходили в непридатність.

Розквіт мистецтва кастратів в Італії з максимальною реалізацією їх творчого потенціалу пов'язаний з епохою бароко. В естетиці даної епохи найважливіше місце займало вплив карнавального початку. Подібна народна стихія гри з її блазенством, мінливістю, перетвореннями, масками, перевдяганнями також знайшла своє відображення і в опері, яка народилася на італійській землі. На ті персонажі, які презентували оперу на театральній сцені, вплинула також одна з базових ідей бароко - ідея «абсолютного мистецтва». Вимоги публіки в цьому відношенні були настільки високі, що поява на сцені жінки в образі жінки і чоловіки в образі чоловіка сприймалося як щось неприємне самому духу мистецтва. І навпаки, чоловіки, які відіграють жінок, оцінювалися максимально високо.

Мистецтво гендерного «перевтілення» співаків-кастратів доходило до такого рівня, що іноді зовсім неможливо було визначити стать виконавця партії або ролі.

Роль кастрата, яка знижувала його статус в реальному, повсякденному житті, в умовах творчості, мистецтва, сцени ставала силою, допомагаючи артисту реалізувати всі грані таланту. Важливо відзначити при цьому, що тематика опер тієї епохи була, як правило, міфологічної або умовно-історичної, в сюжетах головними дійовими особами були персонажі легенд і міфів, королі і герої минулого - і, звичайно, що виконували подібні ролі кастрати отримували психологічну можливість виступити в тієї гендерної ролі чоловіка, яку у нього відібрали в життя.

Естетичне рівноправність було однією з ідейно-художніх основ мистецтва епохи бароко. Завдяки функціонуванню системи барочного символізму і віртуозною вокальній техніці *bel canto* на оперній сцені тієї епохи співаками-кастратами реалізується своєрідна підміна ролей, що викликає особливий естетичний захват у публіки. У той же час природні

баси, баритони і тенора втрачають свою затребуваність, в чому можна переконатися, звернувши увагу на розподіл персонажів більшості опер того часу. Додатковою причиною даного явища було те, що блискучу орнаментальну вокальну техніку, якою володіли кастрат, можна використовувати лише у верхніх регістрах, а природні чоловічі голоси не здатні виконувати найскладніші бравурні пасажі, трелі, апподжіатури, які вважалися необхідними для головних оперних партій і викликали бурхливе захоплення слухачів.

Крім того, як пише С. Коленько, в XVII і на початку XVIII ст. побутували і певні забобони щодо тенорів і басів, які володіли занадто явними чоловічими рисами і вважалися занадто грубими і різкими. У зв'язку з цим співакам-тенорам часто доводилося мати справу з ролями старих (пізніше ці персонажі дісталися басам), баси ж використовувалися, як правило, для спеціальних ефектів, наприклад, для пророцтва Нептуна в «Ідомеї».

До XVIII в. жінок на оперній сцені стало більше; однією з причин дослідники вважають не завжди однозначне ставлення до «безстатевим голосам» кастратів (термін Дж. Лаурі-Вольпі). З одного боку, ці виконавці мали дивовижної краси голосами і блискучою технікою; з іншого боку, одним з фізіологічних наслідків кастрації була велика огрядність співаків, що почало позначатися на бажанні їх бачити на сцені.

Дж. Лаурі-Вольпі пише, що змішання статей тривало цілих півтора століття. «Опера, так блискуче дебютувала завдяки сестрам Каччини і Аркіллі, поступово хиріла; завдяки трелям і химерним Вокаліз віртуозів вона втратила класичну «міру». Не було більше музичних композицій, були лише капризи кастратів, що спокушають жінок і чоловіків» [21, с. 282]. Лише в кінці XVIII століття з відновленням прав чоловіки також і права жінок і жіночих голосів стали поважатися. І, нарешті, жінки в жіночих одязі з'явилися на сценах оперних театрів.

Отже, історичне значення появи і формування певної вокальної та театральної (образно-естетичної, художньо-сміслові) виконавської традиції із залученням співаків-кастратів на європейській оперній сцені важко переоцінити; та й виникнення явища *bel canto* безпосередньо пов'язано з подібними експериментами з тембром людського голосу. При цьому у Франції в силу різних гендерно-культурних установок спів кастратів була небажана слухачами.

С одного боку, таке «нововведення» виявилось стійким культурно-історичним явищем: два століття - XVII і XVIII - протягом яких кастрат, неперевершені віртуози і майстри імпровізації, підняли вокальне мистецтво на високий професійний рівень.

З іншого боку, при всьому при цьому оперна музика, підкоряючись вимогам показу вокальних можливостей співаків-кастратів, почала поступово втрачати свою цілісність і художню значимість. Лише до початку XIX століття в галузі використання в оперному спектаклі чоловічих і жіночих голосів встановилося природну рівновагу і настав новий період розвитку *bel canto*. Опері Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та інших майстрів зажадали від співаків, поряд з досконалою технікою кантілени і колоратури *bel canto*, більш детальної роботи над образом і високого акторської майстерності в передачі почуттів персонажів [21].

Пізніше поява опер Дж. Верді, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, П. Масканьї призвело італійську вокальну школу від переважної панування колоратури до розвитку кантиленного звучання голосу, до розширення діапазону шляхом насиченого звукового видозміни, а також збільшення його динамічних достоїнств, збагачених психологічними нюансами. Вокальні партії стали більш індивідуалізованими відповідно до характеристики образів.

Варто відзначити, що творчість співаків-кастратів знайшло своє відображення і в російській музичній традиції. При цьому в оперних творах українських композиторів того часу немає чоловічих персонажів в жіночому

виконанні або навпаки. У творчості російських композиторів дані приклади відомі: згадаємо опери М. Глінки «Життя за царя» (пізніше перейменована в оперу «Іван Сусанін») і «Руслан і Людмила». Чоловічі партії в цих творах, а саме партія Вані в опері «Іван Сусанін» і партія Ратмира в опері «Руслан і Людмилі» написані для контральто і завжди виконуються жінками з цим типом голосу. Партія Леля в опері М. Римського-Корсакова «Снігуронька» написана для меццо-сопрано. Надалі в російській традиції подібна подвійність персонажів проявляється як особлива характеристики окремих образів в операх і кантатах таких композиторів, як П. Чайковський - кантата «Москва» (меццо-сопранова партія Воїна), Р. Щедрін – опера «Мертві душі» (меццо -сопранова партія Плюшкіна), С. Прокоф'єв – опера «Любов до трьох апельсинів» (басова партія Кухарочка).

Подібна практика зміни характеристики ролі за допомогою використання чоловічих голосів для жіночих персонажів і навпаки використовується і зараз, проте в абсолютно іншому сенсі, ніж в епоху *bel canto* - тепер це особливий художній прийом, що виконує в конкретному музичному творі свої індивідуальні завдання.

Висновки до Розділу 1

Історія вокального виконавства говорить про те, що основною тенденцією був шлях до індивідуалізації вокального виконавства. Оскільки вокально-виконавська творчість і вокально-виконавська практика суто індивідуальні за своєю природою, то і в вивченні вони вимагають індивідуального підходу.

Це обумовлено власне історією вокального виконавства в Європі, в якій фактори зв'язку голосів і ролей виявлялися досить активно, хоча в різних культурно-історичних умовах вони коригувалися і мали різний результат. Так, що йде з часів античності аж до XVIII століття заборона на участь жінок в сценічних видах мистецтва - від театру до придворного музикування - мав взаємозв'язок з виникненням вокального мистецтва кастратів, однак традиція

використання високих чоловічих голосів для характеристики жіночих образів мала інший зміст, ніж пізніша зворотна тенденція використання жіночих голосів для характеристики чоловічих образів.

Постійне оновлення способів і прийомів сценічної творчості Станіславський вважав одним з найважливіших умов зростання майстерності артистів, завоювання нових висот в мистецтві. Він стверджував, що в питаннях методів творчої роботи більше, ніж в будь-якій іншій області, шкідливі педантизм, формалізм і будь-яка спроба «канонізації» сценічних прийомів. Прагнення артиста можна довше затриматися на досягненнях минулого неминуче призводить до застою в театральному мистецтві і, звичайно, в результаті до зниження рівня професійної майстерності.

Оперний жанр відрізняється особливою синтетичністю (як будь-який театральний жанр), і тому він містить в собі величезна кількість можливостей для нових рішень. Ми це можемо бачити на прикладі тих сучасних оперних постановок, які відрізняються не традиційної режисерської концепції, креативним, інтерпретологічним підходом до авторського задуму. У цьому творчому процесі важливу роль грають всі його учасники. І, безумовно, одну з перших ролей тут грає виконавець-вокаліст.

Виконавець в роботі над твором, в першу чергу, керується методом творчого підходу, зорієнтованого на психологічні особливості його особистості. Згодом саме ці особливості реалізуються через функціонування голосу як співочого голосового «інструменту», через зв'язок вокального мистецтва зі словом і пластикою і особливу ансамблеву специфіку двох виконавців: співака і концертмейстера, характерну тільки для камерно-вокального виконання. Ці та інші відмінності вокального виконавства показують, що в порівнянні з музикантами-інструменталістами завдання співака при створенні інтерпретаційної стратегії твори незмірно зростають.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ СЕРВІЛІЇ З ОПЕРИ В.А.МОЦАРТА «МИЛОСЕРДЯ ТІТА»

2.1 Наукова думка про оперну творчість В. А. Моцарта

Видатне значення для розвитку оперного мистецтва мала діяльність найбільших реформаторів К. В. Глюка і В. А. Моцарта, у творчості які відбилися передові ідеї Просвітництва. Як відомо, К. В. Глюк створив героїчну музичну трагедію, в якій досяг органічної єдності всіх музично-драматургічних засобів виразності («Орфей і Еврідіка», 1762; «Альцеста», 1767 і ін.). В. А. Моцарт, спираючись на досягнення опери-буф і зінгшпиля, створив високі реалістичні зразки комедії («Весілля Фігаро», 1786), драми («Дон Жуан», 1787), філософської казки («Чарівна флейта», 1791).

Музика В. А. Моцарта в усі часи дивує своєю універсальністю. Її особлива чистота, легкість, свобода, божественна простота, яка багатьма дослідниками розуміється як вища ступінь віртуозності, - всі ці якості роблять геніального австрійського композитора доступною будь-якому слухачеві.

Моцарт свідомо йшов до універсалізації музичної мови, про що говорять і дослідники, і сама музика.

Творчості В. А. Моцарта присвячено багато наукових робіт різного жанру. Відзначимо фундаментальну працю Г. Аберта, де життєвий і творчий шлях геніального австрійського композитора розглянуто системно, у взаємозв'язку подій, причинно-наслідкового зв'язку, традицій і новаторства [1-4].

Важливим джерелом є цікава праця Г. Чичеріна «Моцарт: дослідний етюд», де творчість Моцарта розглядається крізь стильову призму кількох епох.

Також в цілому Моцарту присвячена дисертація О. Шабанової «Творчість В.А.Моцарта у інтелектуальному контексті його епохи», де автор розглядає творчість композитора його з енциклопедичним та контекстальним підходом, а також відзначимо статтю Л. Шаповалової про історичні типи рефлексії в європейській музичній культурі на прикладі творчості Бетховена і Моцарта [40].

Окремим, дуже цінним джерелом тут слід назвати також видання листів Моцарта (вірніше, кілька їхніх видань і перевидань), які дають набагато більш повне уявлення про життя композитора, про його задуми і їх реалізації і т.д..

Окремим сторонам творчості Моцарта присвячено набагато більше робіт, ніж існує комплексних, системних його досліджень. Звернемо увагу на дослідження оперної творчості геніального австрійського композитора: С.Бородавкін, П. Ван, І. Драч, Т. Ліванова, В. Регрут, Е. Чорна, Е. Чигарьов, А. Енштейн.

У дослідженнях, присвячених оперному мистецтву Європи, також в обов'язковому порядку приділяється увага оперним творам Моцарта як вершин цього жанру свого часу і якимось зразкам, на які орієнтувалися в подальшому (як в буквальному сенсі, так і в плані заперечення традиції) композитори - послідовники. Тут необхідно назвати роботи Е. Акулова, Б.Асаф'єва, В. Ванслово, М. Друскіна, Я. Іваницької, І. Іванової, В. Конен, Б.Левіка, Т. Ліванової, Г. Маркезі, Б. Покровського, О.Стахевіча, В. Фермана, Б. Ярустовського.

Як справедливо зазначає В. Фурман у праці «Оперний театр. Статті та дослідження», вторячи й іншим дослідникам творчості В. А. Моцарта, композитор завершив в своїй творчості майже двохсотлітню еволюцію музично-драматичного мистецтва, створивши протягом одного десятиліття (1781 - 1791) блискучі зразки різних оперних жанрів.

Одним з таких жанрів є опера-буф, в якій відбилися як професійні, так і народні музичні традиції, що робить цей жанр особливо цікавим і важливим в процесі еволюції оперного мистецтва.

У жанрі опери-буф працювали багато композиторів, такі, як Б. Галуппі, Н.Логрошіно і інші. Цей жанр в цілому став синтезом передових художніх тенденцій свого часу. У процесі свого розвитку жанр опери-буф відходить від сценічних зразків комедії дель арте, використовуючи в великій мірі драматургію К. Гольдоні. На текст цього автора написана опера-балет Н.Піччінні «Чеккіна або Добра дочка» (1760), яка дала початок лірико-сентиментальному напрямку в цьому жанрі.

Посилення ліричних рис опери-буф послабило значення в ній власне комічного початку. Так, у творчості Дж. Паизиелло («Севільський цирульник», 1782; «Мельничиха», 1788), Д. Чімарози («Таємний шлюб», 1792) розширюються сюжети і стилістичні рамки опери-буф, з'являються образи з широко розгорнутою інтригою, що включають елементи сатири, побутові і казково-фантастичні сцени, пофарбовані тонким ліризмом.

На основі опери-буф розвиваються глибоко оригінальні оперні концепції таких композиторів, як В. А. Моцарта («Весілля Фігаро», 1786), Дж.Верді («Фальстаф», 1893), опери Г. Доніцетті («Дон Паскуале», 1843), («Любовний напій», 1832).

Як відомо, Моцарт є автором оперної реформи, створивши її власну естетику. Майстер не визнавав штучного розмежування жанрів на «вищі» і «нижчі» і постійно «змішував» у своїх творах комічні і серйозні елементи, драму і фарс, земне й піднесене. Герої опер Моцарта подібні реальним, живим людям з їх достоїнствами і недоліками. Майстер писав опери різних типів и жанрів: зінгшпілі («Викрадення із сералю», «Чарівна флейта») опери-buffa («Весілля Фігаро», «Так чинять усі жінки», «Дон Жуан») Опери-seria («Ідомей, цар Критській», «Милосердя Тіта ») та ін. У своїх кращих операх він змішує кордони між «серйозною» оперою, зіншпілем та побутово-комічною, створив реалістичні опуси. Їм притаманні правдивість і

багатосторонність в зображенні характерів, розкриття персонажів в їх розвитку і взаємодії, єдність типового та конкретного, контраст трагічного і жартівливого, поєднання сердечності з іронією, реальності з фантастикою. Взаємопроникнення симфонізму і драматургії, при незмінному переважанні вокального початку, визначає багато сторін музичного театру В.А. Моцарта. Індивідуалізація образів, наповненість експресією, стрімкість розвитку, насичення драматизмом – збагатило мелодійні, гармонійні, поліфонічні засоби, посилило внутрішню динаміку і контрастність композиційних форм, зумовило нові принципи використання інструментів, голосів в оркестрі й вокальному ансамблі.

2.2 Образ Сервілії з опери В. А. Моцарта «Милосердя Тіта»: особливості виконавської інтерпретації

Як відомо, «Милосердя Тіта» (італ. *La clemenza di Tito*; KV 621) — опера на дві дії Вольфганга Амадея Моцарта, лібрето Катеріно Маццолі за трагедією П'єра Корнеля «Цінна», на основі більш ранніх начерків, які зробив П'єтро Метастазіо. Це одна з двох останніх опер Моцарта (поряд із «Чарівною флейтою»), вона була написана з нагоди коронації імператора Леопольда II королем Богемії та вперше виконана в Празькому Становому театрі 6 вересня 1791 року. Опера була написана за 18 днів та прославляє милосердного монарха, який вміє прощати своїх суперників та тих, хто може йому зашкодити.

Дійові особи:

Тіт Флавій Веспасіан, римський імператор (тенор)

Вітеллія, дочка вбитого імператора Вітеллія (сопрано)

Секст, друг Тіта, закоханий у Вітеллію (мецо-сопрано або кастрат)

Сервілія, сестра Секста (сопрано)

Анній, один Секста, закоханий в Сервілію (мецо-сопрано)

Публій, префект (бас)

Нагадаємо також сюжет опери.

Дія перша

Вітеллія, дочка вбитого імператора, хоче помститися Тітові за смерть свого батька й підмовляє закоханого в неї Секста брати участь у змові проти нього. Однак дізнавшись, що імператор відмовився від одруження з Веронікою Ціліційською й вислав її до Єрусалима, Вітеллія має намір сама стати його дружиною й зупиняє Секста. А Тіт бажає бачити своєю дружиною сестру Секста, Сервілію, до якої відправляє з посланням Аннія, Секстового друга, який сам давно закоханий у Сервілію. Та вирішує розповісти Тітові правду, але говорить, що коли імператор буде наполягати на одруженні, вона

підкориться. Тіт, розчулений щирістю Сервілії, дає добро на їх шлюб з Аннієм.

Тим часом Вітеллія, довідавшись, що імператор обрав собі за дружину Сервілію, знову проймається ненавистю до нього і просить Секста вбити Тіта. Незабаром після того як Секст іде, з'являються Анній і Публій, які повідомляють Вітеллія про те, що імператор бажає бачити її своєю дружиною. Вітеллія в сум'ятті.

Секст на чолі заколотників наближається до імператорського палацу, натовп підпалює його. Секст повідомляє про те, що бачив, як Тіт загинув. Дія закінчується загальним хором, що оплакує імператора.

Дія друга

Проте незабаром з'ясовується, що Тіт живий, а замість нього смерть прийняв один із його наближених, одягнувшись в імператорський одяг. Заколот придушено, і Секст хоче покінчити з собою, однак Вітеллія забирає в нього кинджал. Публій заарештовує Секста й віддає його під суд Сенатові. Той засуджує його до смерті, але Тіт вирішує поговорити з Секстом і вивідати всю правду про заколот. Секст бере всю провину на себе, не бажаючи видавати Вітеллію, і Тіт, незважаючи на внутрішні пориви, підписує смертний вирок.

У день страти Вітеллія вирішує зізнатися в усьому Тітові, й той великодушно прощає її та Секста. Опера закінчується загальним хором, який славить мудрість і милосердя імператора.

Важливо відзначити музичну складову опери. За твердженням С.Бородавкіна, «Милосердя Тита» належить до нового етапу оперного творчості Моцарта «в плані трактування оркестру, основною функцією якого стає психологічна характеристика дійових осіб, а також проникнення в таємниці підсвідомості. ... При цьому (крім, звичайно, виразного тематизму і його розвитку) колосальну роль відіграє темброве оформлення музики, надзвичайно точно у відповідності з авторським задумом створює колорит як за допомогою чистих тембрів, так і їх певних комбінацій» [8, с. 217]. Дійсно,

не дивлячись на те, що в опері немає лейтмотивів, можна говорити про певну тембрової драматургії, про тембрової емоційно-психологічної характеристики героїв, яка допомагає живописати слухачеві музичними засобами не тільки їх характер, а й внутрішній стан, нерідко відрізняється від зовнішнього.

Як відзначають всі дослідники оперного творчості Моцарта, одним з найважливіших високих новаторських досягнень композитора в опері стало майстерність індивідуальних характеристик дійових осіб. До Моцарта в італійській опері-seria музичні характеристики героїв практично завжди ігнорувалися композиторами, а в опері-buffa підкреслювалися не так індивідуальні риси конкретних героїв, скільки типові. Ці музичні характеристики були як би музично-театральними «масками» героїв з відпрацьованими і впізнаваними прийомами виразності, які використовувалися для характеристики типових героїв і героїнь в різних операх. До Моцарта в оперному жанрі не було досягнуто єдності узагальненого, типового та індивідуального, конкретного в музичних характеристиках героїв, була відсутня і багатогранність цих характеристик.

Персонажі опер Моцарта є не тільки традиційні музично-театральні типи, а й живих людей; вони поєднують в органічній єдності риси типові і індивідуальні, конкретні, неповторні. У цьому сенсі оперний театр Моцарта є найвище досягнення реалізму в музичній драматургії XVIII століття.

З приводу високої майстерності музичних характеристик персонажів опер Моцарта писали багато дослідників його творчості, зокрема, критик О.Серов, який відзначав, що саме відмінною здатністю генія Моцарта було його своєрідне перевтілення в кожного свого героя, які ставали самостійними і цілком реальними людьми зі своїми характерами, сильними і слабкими сторонами, пристрастями і емоціями, вчинками та думками, почуттями - так, як це вміли робити такі генії, як Гете і Шекспір.

Важливо відзначити, що Моцарту вдається створити для кожного персонажа неповторний музичний образ, не вдаючись до лейтмотивом. Композитор наділяє діючих осіб своїх опер особливими мелодійними

оборотами, інтонаційно, яка складається в цілісний і багатогранний образ. Так, в образі Дон-Жуана з однойменної опери підкреслюється його любов до життєвих насолод, сміливість, відвага, рішучість; в образі Сюзанни з «Весілля Фігаро» акцентується її жіноча привабливість, лукавство, розум, хитрість, в образі Базиліо – підлість підлабузника і підступність. Правдивість, яскрава виразність характеристик досягається поєднанням слова, сценічної дії і музичних (вокальних та оркестрових) коштів.

Музичні характеристики дійових осіб в операх Моцарта зберігають своє значення не тільки в сольних номерах або в дуетах, але і в деяких великих ансамблях. У фіналах опер «Весілля Фігаро» і «Дон-Жуан», в секстеті з «Дон-Жуана» і в деяких інших ансамблях кожен з учасників має свою інтонаційну сферу. Таким шляхом композитором створюється одночасне поєднання різних музичних характеристик в межах єдиної ансамблевої сцени.

Але слід зазначити, що в деяких випадках, коли це диктується сценічною ситуацією, Моцарт наділяє єдиною характеристикою цілу групу дійових осіб, що живуть спільними помислами і прагненнями. Такий прийом використаний, наприклад, в фіналі першої дії «Весілля Фігаро» або в сцені листи з другої дії тієї ж опери. Сюзанна і графиня, що відправляють графу любовну записку, об'єднані одним бажанням обдурити графа і покарати його, тому цілком логічним виявляється прийом, коли обидві героїні охарактеризовані однаковою музикою.

Також в деяких випадках одні персонажі в певному сенсі «запозичують» характеристику у інших. Так, наприклад, в арії Лепорелло, присвяченій опису любовних пригод Дон-Жуана, охарактеризований як Лепорелло, а й Дон-Жуан. Таким чином, Моцарт до питання індивідуальних музичних характеристик в операх підходить винахідливо і конкретно-ситуативно, і саме це стало одним з найбільш значних досягнень його музичної драматургії.

Все вищесказане повною мірою відноситься до опери «Милосердя Тіта». Як говорилося вище, Моцарт був новатором в опері. Незважаючи на те, що він начебто не відмовляється від старих італійських традицій, але в цій опері з'являється важливе новаторство, а саме музика, яка характеризує героїв. Вона в залежності від ситуації то є індивідуалізованої музичної характеристикою, то стає загальною для тієї чи іншої комічної обстановки, в яку потрапляють персонажі. Такий підхід можна назвати витоками оперного реалізму. Композитор тут дійсно індивідуалізує героїв, наділяє кожного з них своїм власним неповторним характером. Так, образ Сервілії супроводжується ясністю, ширістю, простотою і характеризується м'якою мелодійністю. Музика нібито повторює її плавні рухи та чисті і ясні думки і почуття.

Сьогодні оперне мистецтво переживає етап реформ і новацій, пов'язаних в першу чергу з постановкою оперного спектаклю. Опера оновлюється в одній з найважливіших своїх сторін, а саме в аспекті втілення опери на сцені. Сучасні постановки стали сильно відрізнятися від традиційних. Режисери нашого часу часом змінюють зміст опери, знаходяться в пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи в іншу, тим самим пропонуючи глядачеві практично новий твір. Тому проблематика постановки оперного спектаклю і народження образу на сцені актуальна і в сьогоденній час, все частіше стали з'являтися роботи, спрямовані на подолання різних проблем в області постановки оперних вистав і їх сценографічне рішення.

Співак-актор, як центральна фігура оперного спектаклю, повинен також відповідати нових обставин. У зв'язку із цим він зобов'язаний володіти різною технікою, пластикою, інтонаційними та тембровими прийомами.

Так, можна виділити наступні важливі питання різних задач при роботі над оперним чином:

- темброва забарвлення голосу (що пов'язано не тільки з його висотою і відповідністю певній класифікації, але і з тими унікальними якостями

тембру голосу, які є специфікою голосу конкретного людини і роблять його впізнаваним);

- емоційно-психологічний фактор і особливості темпераменту вокаліста;

- співвідношення бачення способу самим автором (композиторська інтерпретація) і комплексна, багаторівнева, системна виконавська інтерпретація, яка включає в себе вокальну інтерпретацію, а також інтерпретацію режисера, диригента, хореографа, яка створює кожен раз унікальний синтетичний результат;

- проблема сучасних трактувань оперного спектаклю (сучасного, умовного, що не історичного антуражу і т.д.) І питання їх адекватного сприйняття слухачем і глядачем;

- специфіка співвідношення темпераментів образів і тембрів (побудова ансамблів і сцен і т.д.);

- еволюція образу (яка втілюється усіма засобами оперного спектаклю як синтетичного дійства).

Всі ці фактори входять в єдиний процес роботи, проте на кожному з них ставляться свої, якісно певні завдання. Результати нашого дослідження, як ми сподіваємося, можуть допомогти вокалісту побачити процес роботи над оперної партією в аспекті цілісності і комплексності, врахувати багатосторонність етапів такої роботи і зосередити увагу на основних вирішальних моментах кожного з них.

Особливе значення в розвитку вокально сценічного образу має такий фактор як інтонаційність. Ця унікальна сфера виразності виконання, вимагає великої уваги як від співака-актора, так і від диригента і режисера - найважливіших учасників-творців оперної постановки. Особливе значення, складність і глибину дана проблематика набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, так як можливі контрасти між музичним і сценічним планами створюють цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від

усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналізму і бездоганного смаку, а також повного взаєморозуміння в роботі як над цілісною концепцією твору, так і над виконанням конкретного вокально-сценічного образу.

Для порівняльного аналізу ми вибрали виконання партії Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тіта» восьми відомих співачок Люсі Кроу, Луції Попп, Барбари Бонней, Регули Мулеман, Кірі те Канава, Катерини Каспер, Ельжбети Шмиткої, Кетлін Бетл. Зокрема, виконавському аналіз був проведений на матеріалі арії Сервілії «S'altro che lagrime»:

S'altro che lagrime
per lui non tenti,
tutto il tuo piangere
non gioverà.

A questa inutile
pietà che senti,
o quanto è simile
la crudeltà.

Люсі Кроу – англійська оперна співачка (сопрано) народилася у Стаффордширі, Англія, навчалася вокалу в Королівській музичній академії. Вона отримала Королівську золоту медаль у 2002 році, а в 2005 році отримала другу премію Кетлін Ферріє.

У сфері історично обґрунтованого виконавства вона співпрацювала з оркестром доби Просвітництва, The Sixteen, The King's Consort і Les Musiciens du Louvre та іншими. Вона співала в «Реквіємі» Моцарта, з Філадельфійським оркестром під керівництвом Янніка Незе-Сегена, в ораторіях Гайдна «Створення світу» та «Пори року» з Джоном Еліотом Гардінером. У 2010 році вона виступала в Wigmore Hall з Роландо Віллазономта Gabrieli Consort під керівництвом Пола МакКріша. У 2012 році повідомлялося, що вона сказала, що її в основному бачили як співачку в стилі бароко, хоча вона розробляла інший репертуар.

У 2012 році вона співала партію сопрано в симфонії «Resurrection Symphony» Малера у фестивальному турі з міським симфонічним оркестром Бірмінгема під керівництвом Андріса Нельсона.

Зовсім недавно, у квітні 2021 року, до Кроу приєдналися лондонські Handel Players у Wigmore Hall у виконанні трьох творів: «Cantata Ich habe genug» І. С. Баха, BWV 82a та двох арій Генделя.

Кроу дебютувала в Шотландській опері, з'явившись у ролі Софі в опері Річарда Штрауса «Der Rosenkavalier». Також у 2007 році вона приєдналася до ENO у постановці Девіда Маквікара «Агріппіни» Генделя, де її «заворожуючу» Поппеа описували як «найбільш захоплююче відкриття. У квітні 2012 року вона вперше виконала партію Джильди в опері Верді «Ріголетто» у Королівській опері, ввійшовши в короткі терміни за рекомендацією диригента Джона Еліота Гардінера. У травні та червні 2013 року вона виконала головну роль у п'єсі Леоша Яначека «Хитра маленька лисиця» на фестивалі в Глайндборні. У 2013 році вона знову співала Джильду в Deutsche Oper Berlin під диригентом Роберто Ріцці Бріньолі. У 2014 році вона співала Адіну в «L'elisir d'amore» Доніцетті в Королівській опері. У 2015 році Кроу виступила у «Leçons des ténèbres» Куперена на фестивалі Spitalfields.

Виконання арії Сервілії Люсі Кроу відзначається легкістю та відкритістю. Це стосується і технічних параметрів співу, і подачі звуку, і гармонійних переключень у динаміці та темпі. Необхідно особливо відзначити виняткове володіння динамікою та характером звуку, його нюансуванням. Чистота високого регістру голосу співачки доповнюється особливим ефектом «знесилення» на низьких звуках, що додає образу незахищеності та щирості водночас.

Багато в чому на виконавську інтерпретацію Люсі Кроу впливає і її акторська гра, яка виражається у всьому – в міміці, жестикуляції, рухах, позах.

Все музичні засоби також спрямовані на створення образу – піднесений тон з помірною динамічною шкалою, з відсутністю кульмінацій-пристрасстей, особливий круглий, «офіційний» звук, пом'якшений теплотою тембру і вібрацією, допомагають створенню особливого характеру.

Луція Попп (нім. Lucía Popp, справжнє ім'я словац. Lucía Porrová; 12 листопада 1939, село Загорска Вес, Словаччина — 16 листопада 1993, Мюнхен, Німеччина) — словацька співачка (сопрано).

Народилась у селі Загорска Вес біля Малацек. Початково збиралася стати акторкою, потім брала уроки співів у Брно та Празі. 1963 року дебютувала в Братиславі в партії Цариці ночі в «Чарівній флейті» (ця партія належить до найвищих досягнень співачки). Того ж року, після запрошення до Віденської опери, вона записала її під керівництвом Отто Клемперера. Зв'язки з Віденською оперою Луція Попп зберігала протягом усієї своєї кар'єри. 1966 року вона дебютувала в Ковент-Гарден, 1967 року — в Метрополітен-опері. Почавши як колоратурне сопрано, в 70-ті роки співачка перейшла до ліричних партій, а згодом і до легких партій в операх Штрауса і Вагнера.

У різний час і на різних сценах Попп виконувала такі ролі, як Сюзанна і Графиня у «Весіллі Фігаро», Цариця ночі і Паміна в «Чарівній флейті», Церліна, Донна Ельвіра і Донна Анна в «Дон Жуані», Енхен і Агата в «Вільному стрільцю», Зденка і Арабелла в «Арабеллі», Софі і Маршальша в «Кавалері троянди», Олімпія в «Казках Гофмана», Єва в «Нюрнберзьких мейстерзінгерах» і т. д. Є також її записи пісень Шуберта, «Чотирьох останніх пісень» Р. Штрауса, «Чарівного рога хлопчика» Малера.

У виконанні Люції Попп характер образу Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тіта» набирає додаткового символізму. Бездоганно володіючи надзвичайно потужним і високим сопрано, співачка використала особливості свого тембру для створення образу ідеальної жертвовності. Саме наголос на високому регістрі, який вона робить стрижнем своєї виконавської версії, дозволяє образу Сервілії піднятися на новий рівень ідеалізації, узагальнення,

і стати, з одного боку, живим, з іншого боку, втіленим ідеалом жіночих чеснот – щирості та покірності.

Барбара Бонней, або Барбара Бонні (нар. 14 квітня 1956) — американське сопрано . Її пов'язують із ліричними ролями сопрано в операх Моцарта та Ріхарда Штрауса.

Співачка народилася в Монклері, штат Нью-Джерсі. У дитинстві займалася грою на фортепіано та віолончелі. Коли Бонні було 13, її сім'я переїхала до штату Мен, де вона стала частиною Портлендського симфонічного молодіжного оркестру як віолончелістка. Вона провела два роки в Університеті Нью-Гемпшира (UNH), вивчаючи німецьку мову та музику, включаючи голос разом із Патрісією Сtediri, а ще рік провела в Університеті Зальцбурга, де вона перейшла з віолончелі на вокал. Там вона навчалася в Зальцбурзькому університеті Моцартеум. Через роки вона отримала звання почесного доктора UNH.

У 1979 році Бонней приєдналася до Державного театру Дармштадта , де дебютувала в ролі Анни у фільмі «Веселі дружини Віндзора» . Протягом наступних п'яти років вона виступала в Німеччині та по всій Європі, зокрема в Королівському оперному театрі в Ковент-Гарден в Лондоні і Ла Скала в Мілані. Дебютувала в Метрополітен-опера в 1987 році в опері Ріхарда Штрауса «Аріадна на Наксосі » у ролі Няяди та дебютувала у Віденській державній опері того ж року з Софі в «Розенкавалер». Відтоді вона виступала в головних оперних театрах світу та на Зальцбурзькому фестивалі, де вона була Сервілією в «Милосерді Тіта» Моцарта.

Поряд зі своїм репертуаром в опері як ліричне сопрано, вона є видатною сольною співачкою і взяла участь у понад 90 записах, у тому числі в 15 сольних концертах. Протягом двох років, починаючи з 1999 року, Бонней не виступала в опері, щоб зосередитися на сольних концертах. Однак вона зазначила, що сольним концертам бракувало товариства, яке можна було б виступати в оперній постановці з багатьма іншими людьми. У 2002 році вона внесла «The Willow Song» до збірника «When Love Speaks» (EMI

Classics), де відомі актори та музиканти інтерпретують сонети Шекспіра та уривки з п'єси. Інші альбоми включають її роботу 2006 року над *Welcome to the Voice*, складений Стівом Нівом .

1 серпня 2006 року IMG Artists оголосили, що всі майбутні виступи Бонней були скасовані і що вони більше не будуть представляти її. У той час веб-сайт IMG Artists лише вказав причину як «через особисті обставини», але Бонней заявила у статті в липні 2007 року, що ці обставини включали її «важке» розлучення з Морісом Вітакером. Раніше вона була одружена з Хоканом Хагегордом протягом семи років, і цей шлюб закінчився розлученням.

Бонней є членом Шведської королівської музичної академії та запрошеним професором Королівської музичної академії в Лондоні. Вона також є професором співу в Університеті Моцартеум Зальцбурга . Вона також навчається на факультеті Американського інституту музичних досліджень у Граці, Австрія.

Образ Сервілії у виконанні Барбари Бонней є зразком німецької вокальної школи. Строге відношення до авторського тексту поєднується із філігранною технікою виконання, у певному сенсі строгою зовнішньо та насиченою внутрішньою силою, яка немовби «стримується» певною рівністю гучності, рівністю тембру як у високому, так і у низькому регістрі, та темповими рамками. Співачка вдало використовує свій ніжний, доволі сильно вібруючий тембр, створюючи атмосферу впевненості, щирості та підтримки, яку Сервілія висловлює Віттелії.

Кетлін Беттл (англ. Kathleen Battle; нар. 13 серпня 1948, Портсмут, Огайо, США) – американська оперна та камерна співачка (лірико-колоратурне сопрано), багато концертувала зі спірічуелс, п'ятикратний лауреат премії «Греммі». Дебютувала на оперній сцені у 1975 році.

Серед записів - опери Ріхарда Штрауса, вокально-симфонічні твори Фелікса Мендельсона, Карла Орфа, Джоакіно Россіні.

Виконання арії Сервілії Кетрін Беттл мені особливо подобається. Вона дуже деталізує кожен звук, насичує динамічну ті темпову драматургію тонким нюансуванням, демонструє різний звук не тільки у різних регістрах, аде і всередині одного регістру, що надає її героїні особливої проникненості, душевності та ніжної жіночності. «Партитура» звукообразу у її виконанні є особливо різнобарвною та «живою», «дихаючою».

Регула Мюлеманн (нар. 7 січня 1986) — швейцарське оперне сопрано. Співачка народилася в Адлігенсвілі, Швейцарія. У 2010 році вивчала вокал у Барбари Лохер в Академії музики в Люцерні, яку закінчила з відзнакою, отримавши ступінь магістра мистецтв. Її перші виступи на оперній сцені включали такі ролі: Матуріна в опері Гацанігі «Дон Джованні Теноріо», Барбаріна в опері Моцарта «Весілля Фігаро», Папагена в опері Моцарта «Чарівна флейта» та Дораліса в опері Скарлатті «Тріонфо ділля».

У кіноверсії опери Вебера *Der Freischütz* Йенса Нойберта Мюлеманн зіграла роль Енхен і була схвалена критиками. *Neue Zürcher Zeitung* вважала її «відкриттям першого порядку». У оперних сезонах 2010 та 2011 років Мюлеманн виступала у Люцернському театрі як солістка у кількох операх, таких як «Чарівна флейта».

Образ Сервілії з моцартівської опери «Милосердя Тіта» у вокальному втіленні Регули Мюлеманн сповнений емоційності, у її виконанні партія звучить серйозно і дещо драматично, наголошуючи таким чином на складності та серйозності ситуації, про яку розмірковує героїня. Досягається це загальною зміною темпу та драматизацією подачі звуку, наголосами на високих регістрах, акцентуацією певних звуків і слів, саме музичними методами досягається драматизація партії і, таким чином, сам обріз Сервілії, поряд з образом Віттелії, набуває у опері додаткової драматургічної ваги, немовби внутрішній голос Віттелії або голос вищих сил.

Кірі те Канава - Дама Кірі Жанетт Клер Те Канава, народжена Клер Мері Тереза, 6 березня 1944) — Новозеландська оперна співачка. У неї

повний ліричний голос сопрано, який був описується як м'який, але живий, теплий, розширений і невимушений.

Те Канава отримала відзнаки в багатьох країнах, співаючи широкий спектр творів багатьма мовами з 17 по 20 століття. Вона особливо пов'язана з творчістю Моцарта, Штрауса, Верді, Генделя та Пуччіні, і знайшла значний успіх у зображенні принцес, знаті та інших подібних персонажів на сцені.

Хоча пізніше в своїй кар'єрі вона рідко співала оперу, Те Канава часто виступала на концертах, давала майстер-класи та підтримувала молодих оперних співаків. Її останній виступ був у Баллараті, Австралія, у жовтні 2016 року.

Те Канава народилася у Гісборні, Нова Зеландія, у сім'ї м'ясника маорі Тієкі «Джека» Ваватаї та Мері Ноелін Рострон, дочки ірландських емігрантів. Вона здобула освіту в коледжі Святої Марії в Окленді та офіційно навчалася оперному співу у сестри Мері Лео Ніккол. Те Канава почала свою співочу кар'єру як меццо-сопрано, але переросла в сопрано. Її запис «Хору монахинь» з оперети Штрауса «Казанова» був першим золотим записом, зробленим у Новій Зеландії.

У підлітковому віці і на початку 20-х років Те Канава була поп-зіркою та артисткою в клубах Нової Зеландії і регулярно з'являлася в газетах і журналах. У 1963 році вона посіла друге місце після Мальвіни Майор у Mobil Song Quest зі своїм виконанням «Vissi d'arte» з «Тоски», а в 1965 році виграла той самий конкурс. Як переможниця отримала грант на навчання в Лондоні.

Вона з'явилася і співала в музичній комедії 1966 року «Не дозволяй цьому тобі». У 1966 році вона виграла конкурс Melbourne Sun-Aria, який Мейджор також виграв попереднього року. Обоє співаків навчала сестра Мері Лео.

У 1966 році без прослуховування вона вступила в Лондонський оперний центр, щоб навчатися у Віри Розси та Джеймса Робертсона, які, як вважають, казали, що Те Канава не володіла технікою співу, коли вона прийшла до школи, але мала дар захоплювати публіку. Вперше вона

з'явилася на сцені як Друга леді в «Чарівній флейті» Моцарта, а також у виставах «Дідона та Еней» Перселла в грудні 1968 року в театрі Седлера Уеллса. Вона також виконала головну роль у п'єсі Доніцетті «Анна Болейн». У 1969 році вона співала Олену в опері Россіні на Camden Festival, а також спробувала свої сили у ролі графині у фільмі «Весілля Фігаро», після прослуховування якого диригент Колін Девіс сказав: «Я не міг повірити своїм вухам. Я пройшов тисячі прослуховувань, але це було такий фантастично гарний голос». Похвала її Ідаманте в «Ідоменей» Моцарта призвела до пропозиції трирічного контракту на посаду молодшого керівника Королівського оперного театру Ковент-Гарден, де вона дебютувала у ролі Ксенії в «Борисі Годунові» та «Квітковій діві» у «Парсіфалі» у 1970 році. Під керівництвом режисера Джона Коплі, Те Канава була ретельно підготовлена для ролі графині для відкриття в грудні 1971 року.

Тим часом звістка про її успіх дійшла до Джона Кросбі на опері Санта-Фе, літньому оперному фестивалі в Нью-Мексико, який мав розпочати свій 15-й сезон. Він вибрав її на роль графині у фільмі «Весілля Фігаро», який відкрився 30 липня 1971 року. У виставі також була представлена Фредеріка фон Штаде у її дебюті в ролі Керубіно.

У наступні роки Те Канава виступала в Лірічній опері Чикаго, Паризькій опері, Сіднейському оперному театрі, Віденській державній опері, Ла Скала, Опері Сан-Франциско, Мюнхені та Кельні, додавши до свого репертуару ролі Моцарта Донни Ельвіри, Паміни, і Фьорділіджі до італійських ролей, таких як Мімі в опері Пуччіні «Богема». Вона зіграла Донну Ельвіру в екранізації Джозефа Лоузі «Дон Жуан» 1979 року. У 1981 році її бачили та почули в усьому світі приблизно 600 мільйонів людей, коли вона заспівала «Нехай світлий Серафим» Генделя на весіллі Чарльза, принца Уельського і леді Діани Спенсер.

У 1984 році Леонард Бернштейн вирішив перезаписати мюзикл «Вестсайдська історія», вперше диригуючи власною музикою. Відомий як «оперна версія», у ньому знялися Те Канава в ролі Марії, Хосе Каррерас у

ролі Тоні, Тетяна Троянос у ролі Аніти, Курт Оллманн у ролі Ріффа та Мерилін Хорн у ролі закулісного голосу, який співає «Somewhere».

У 1995 році Те Канава виконав роль Марії Бокканегри в постановці Метрополітен-опера за оперою Верді «Саймон Бокканегра » разом із Пласідо Домінго під керівництвом Джеймса Левіна.

На пізніх етапах її кар'єри її виступи на сцені стали нечастими, хоча вона залишалася зайнятою як концертна співачка. Вона виступала у виставах Семюеля Барбера «Ванесса в Монте-Карло» (по телебаченню в 2001 році), у Вашингтонській національній опері (2002) та в Лос-Анджелеській опері з листопада по грудень 2004 року, з симфонічним оркестром Батон-Руж у 2004.

У квітні 2010 року Те Канава співав Маршалліна в *Der Rosenkavalier* у двох виставах у Кельнській опері . Того ж року вона зіграла розмовну партію герцогині Кракенторп у «*La fille du régiment*» у Метрополітен-опера та заспівала танго. Вона повторила цю роль у Мет під час відродження протягом сезону 2011–2012 років, повторивши її знову у Відні у 2013 році та в Ковент-Гарден у березні 2014 року.

У листопаді 2019 року театр ASB в Aotea Center був перейменований в театр Кірі Те Канава на знак визнання роботи, яку вона зробила на світовій сцені, і на честь її 75-річчя.

Надзвичайно харизматична, співачка втілює образ Сервілії максимально драматично. Акцентуючи верхній регістр, який неначе «зривається» без «опори», використовуючи максимальні відхилення від темпу та динамічних позначень композитора, співачка втілює самостійний драматургічно образ. Це також пов'язано з концертним виконанням цієї арії (та багатьох інших у її репертуарі), що спонукає до самодостатності виконуваного твору та певного «розширення» його «зсередины» до як мінімум значення великої сцени.

Катерина Каспер (нар. 1986) — українська оперна співачка, сопрано. Солістка Франкфуртської опери.

Каспер навчалася в Донецькій державній музичній академії імені Прокоф'єва під керівництвом Колесник Раїси Самсонівни. Після іспиту на бакалавра вона продовжила навчання за стипендією Німецької служби академічних обмінів в Нюрнберзькому музичному університеті. Навчалася в Едіт Вінс. Коли Вінс переїхала до Нью-Йорка, Каспер закінчила навчання у Франкфуртському університеті музики та виконавських мистецтв у Гедвігі Фассбендер. У 2014 році отримала ступінь магістра. У 2012 році дебютувала у Франкфуртській опері в ролі Вальдвогель в опері Вагнера «Зигфрід». У 2013 році вона виступила в ролі Аніми в опері Кавалієрі «Уявлення про душу і тіло».

У сезоні 2014/15 Катерина Каспер виконувала такі ролі, як Тігране в постановці Генделя «Radamisto», Сусанни у «Весіллі Фігаро Моцарта, Церліни в опері «Дон Жуан», Наннетти в опері Фальстаф Верді, Гретель «Гензель і Гретель», і Софі в «Кавалер троянди» Ріхарда Штрауса.

Їй було присуджено першу премію на Міжнародному пісенному конкурсі імені Мір'яма Геліна в Гельсінкі в 2014 році.

Втілення образу Сервілії Катериною Каспер відповідає традиціям німецької та української вокальної школи водночас.

З одного боку, це певна емоційна стриманість, що досягається певними засобами музичної виразності, строге слідування авторському тексту, обмеження динамічних та темпових відхилень інтерпретатора тощо.

З іншого боку, це притаманна українській вокальній школі надзвичайна інтимність та душевність, яка досягається саме на цих «півтонах» динаміки та темпу, це немовби розмова із найближчим, із самим собою, максимально довірлива та щира, з максимальним співчуттям та співучастю.

Ельжбета Шмитка (нар. 1956) — польське оперне сопрано . Вона виступала на міжнародному рівні, в тому числі у Віденській державній опері, де виконувала ролі з музично-сценічних творів Моцарта, такі як Білявка з «Викрадення з сералю». У 1999 році вона записала польські пісні Шопена і

виступила на концерті в 2018 році на святкуванні століття незалежності Польщі як солістка в «Симфонії скорботних пісень» Горецького.

Шмитка народився в Проховіцах Нижньосілезького воєводства і навчався у Гелени Лазарської і закінчила Академію музики в Кракові. Дебютувала в ролі Сюзанни в опері Моцарта «Весілля Фігаро» в Краківській опері. Вона з'явилася у Віденській державній опері як Білявка в опері Моцарта «Викрадення з сералю», Деспіна в його «Так чинять усі» і Папагена у «Чарівній флейті». Вона також виступала в Grand Theatre de Genève, в Опері Гарньє, La Monnaie у Брюсселі, Голландській національній опері в Амстердамі, Берлінській державній опері, Театрі Колон в Буенос-Айресі, а також на таких фестивалях, як Зальцбургський фестиваль, Фестиваль Екс-ан-Прованс та Фестиваль у Глайндборні.

У репертуарі Шмиткої є й інші ролі Моцарта: Донна Анна в «Дон Жуані», Елеттра у «Ідоменеї», Вітеллія у «Миорсерді Тіта». Вона також співала Адіну в «L'elisir d'amore» Доніцетті, Джильду в «Ріголетто» Верді, головну роль у його «Травіаті» (у Берліні, Брюсселі та Дюссельдорфі), Нанетту у його «Фальстафі» та Оскара в його «Балі-маскарад». В операх Ріхарда Штрауса вона співала Зербінетту в «Аріадні на Наксосі» та Софі в «Кавалері Троянд».

Шмитка виступав під керівництвом таких диригентів, як Клаудіо Аббадо, П'єр Булез, Сільвен Камбрелінг, Джон Еліот Гардінер, Ніколаус Гарнонкур, Невіл Маррінер, Антоніо Паппано, Джон Прітчард і Георг Солті

У 2018 році вона виступила на концерті на честь століття незалежності Польщі, як солістка Симфонії скорботних пісень Горецького з Щецинським філармонічним оркестром під керівництвом Войцеха Міхневського.

Образ Сервілії у виконанні Ельжбети Шмиткої сповнений ліризму та романтичної експресії. Мабуть, тут дається взнаки захоплення співачки музикою Ф.Шопена та Р.Штрауса. Однак співачка доволі вміло користується засобами виконавської виразності, додаючи стилю Моцарта додаткової

ліричної емоційності, але не порушуючи стилю пізньої оперної творчості геніального австрійського композитора.

Висновки до Розділу 2

Вокально-сценічний образ в оперному спектаклі - це особлива форма відображення багатолікої дійсності засобами музично-театрального мистецтва.

Процес створення вокально-сценічного образу дуже різноманітний і індивідуальний. На відміну від загальних законів театрального мистецтва, які є обов'язковими для кожного артиста, прийоми оперного мистецтва додатково обумовлені жанровими принципами опери, і, отже, можуть бути дуже різні у артистів різних вокальних шкіл і різної творчої індивідуальності, в різній оперній жанровості і різній оперній стилістиці. При цьому дуже багато відомих, популярних оперних номерів продовжують жити не тільки в оперному спектаклі, а й на окремій концертній сцені, поза оперної постановки, що накладає на виконавців певні завдання, які покликані допомогти компенсувати відсутність такої найважливішої оперного жанру, як театральне дійство, і враховувати особливий «великий план», яким є виступ оперного співака без театрального антуражу.

Інтерес нинішніх любителів музичного мистецтва, а також власне музикантів і музикознавців до виконавської складової музики досить симптоматична.

Останнім часом (кілька десятиліть) особливу увагу в академічному музичному мистецтві приділяється завданням, пов'язаним з комунікацією, зі спілкуванням і обміном інформацією між автором музики, її виконавцем і слухачем. У музиці такою інформацією є в першу чергу художні образи і емоції.

Цей момент зв'язку і спілкування композитора, виконавця, слухача, цей ракурс сприйняття, пов'язаний з величезним комплексом питань виконавської інтерпретації, новими соціологічними умовами, світоглядними

установками, художніми уподобаннями і т.п. придбав особливої актуальності з кількох причин. Серед них слід виділити необхідність «оновлення», «актуалізації» змісту музики минулого для сучасного слухача в умовах бурхливого розвитку музичного академічного (і не тільки академічного) мистецтва, поновлення його мови і змісту.

Робота над художнім образом в оперному спектаклі – це не тільки задум, а й творчий результат. І, як будь-яка творчість, він повинен ґрунтуватися на міцних базових знаннях, на грамотному визначенні форм і методів роботи. Важливо додати, що початківцям співакам-акторам, крім вдосконалення своєї вокальної і акторської техніки, необхідно також виховувати в собі всебічно розвинених і творчо мислячих музикантів.

Одна з останніх опер геніального австрійського композитора, «Милосердя Тита» є прикладом зрілого оперного стилю Моцарта. Його особливості, помножені на жанр опери-серія, складають для сучасних співачок певні технічні та художні завдання, які мають складати певний паритет відповідності історичному і авторському стилю та жанру, з одного боку, та сучасним завданням презентації опери як зрозумілого та актуального твору, з іншого боку. Саме у цьому сенсі був здійснений порівняльний аналіз виконань партії Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тита», який показав, якими засобами виконавської виразності досягається поставлене співачкою та режисером вистави завдання – завжди це певний комплекс вокальних (темپ, амплітуда гучності, акцентуація, інтонування, характеристика звуку) та театральних прийомів з особливою їхньою комбінацією.

ВИСНОВКИ

На початку ХХІ століття усвідомлення проблем, основних тенденцій розвитку сучасного вокально-виконавської музичної творчості неможливо без співвіднесення їх з традиціями, мистецькими пошуками композиторів попередніх століть. Сучасний вокаліст, ввібравши в себе досягнення багатьох століть розвитку музичної культури, повинен володіти великими здібностями для виявлення себе як художника, творця, інтерпретатора.

Виховання справжнього співака-художника - складний і тривалий процес. Він охоплює велике коло питань і потребує глибокої і тонкої роботи. Пошуки прийомів вокальних барв, художніх засобів виразності безмежні. Вони необхідні для реалізації творчості композиторів минулих століть і для сучасних художників, так як готових «рецептів» для виконавства немає і не повинно бути.

Багато дослідників розглядають естетичні проблеми виконавського мистецтва з точки зору специфіки виконавської діяльності як виду художньої інтерпретації, вивчення його варіативної природи, відносини музикантів до нотного тексту, проблеми «композитор - виконавець», співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в творчому процесі інтерпретаторів (Ю. Кочнев, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська).

Виконавець в роботі над твором, в першу чергу, керується методом творчого підходу, зорієнтованого на психологічні особливості його особистості. Згодом саме ці особливості реалізуються через функціонування голосу як співочого голосового «інструменту», через зв'язок вокального мистецтва зі словом і пластикою і особливу ансамблеву специфіку двох виконавців: співака і концертмейстера, характерну тільки для камерно-вокального виконання. Ці та інші відмінності вокального виконавства показують, що в порівнянні з музикантами-інструменталістами завдання співака при створенні інтерпретаційної версії твору зростають.

Постійне оновлення способів і прийомів сценічної творчості Станіславський вважав одним з найважливіших умов зростання майстерності артистів, завоювання нових висот в мистецтві. Він стверджував, що в питаннях методів творчої роботи більше, ніж в будь-якій іншій області, шкідливі педантизм, формалізм і будь-яка спроба «канонізації» сценічних прийомів. Прагнення артиста можна довше затриматися на досягненнях минулого неминуче призводить до застою в театральному мистецтві і, звичайно, в результаті до зниження рівня професійної майстерності.

Звернення виконавців і музикознавців до класики оперного жанру допомагає розкрити ті секрети музичного мистецтва, які приховані для традиційного аналізу і виявляються тільки в зв'язку з тією складовою музики, без якої вона не існує без виконавства. Опері В. А. Моцарта представляють в даному відношенні одні з найяскравіших прикладів завдяки величезній різноманітності їх інтерпретацій сьогодні.

Одна з останніх опер геніального австрійського композитора, «Милосердя Тита» є прикладом зрілого оперного стилю Моцарта. Його особливості, помножені на жанр опери-серія, складають для сучасних співачок певні технічні та художні завдання, які мають складати певний паритет відповідності історичному і авторському стилю та жанру, з одного боку, та сучасним завданням презентації опери як зрозумілого та актуального твору, з іншого боку. Саме у цьому сенсі був здійснений порівняльний аналіз виконань партії Сервілії з опери Моцарта «Милосердя Тита», який показав, якими засобами виконавської виразності досягається поставлене співачкою та режисером вистави завдання – завжди це певний комплекс вокальних (темپ, амплітуда гучності, акцентуація, інтонування, характеристика звуку) та театральних прийомів з особливою їхньою комбінацією.

Оперний жанр відрізняється особливою синтетичністю (як будь-який театральний жанр), і тому він містить в собі величезну кількість можливостей для нових рішень. Ми це можемо бачити на прикладі тих сучасних оперних постановок, які відрізняються не традиційної режисерської концепції,

креативним, інтерпретологічним підходом до авторського задуму. У цьому творчому процесі важливу роль грають всі його учасники. І, безумовно, одну з перших ролей тут грає виконавець-вокаліст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. Москва : Музыка, 1978 – 1985. Ч. 1, кн. 1 : 1756-1774. 1978. 534 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. Москва : Музыка, 1978 – 1985. Ч. 1, кн. 2 : 1775-1782. 1980. 638 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1987 – 1990. Ч. 2, кн. 1 : 1783-1787. 1989. 496 с.
4. Аберт Г. В. А. Моцарт ; [пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы]. Изд. 2-е . Москва : Музыка, 1987 – 1990. Ч. 2, кн. 2 : 1787-1791. 1990. 559 с.
5. Барна Н. В. Філософія наукового пізнання : навч. посіб. / за ред. Н. В. Барна, В. Д. Ісаєв, Т. Лугуценко. Луганськ, 2010. 174 с.
6. Білуха М.Т. Основи наукових досліджень. Київ: Вища школа, 1997. 113 с.
7. Беркович Є. З книги спогадів «У Метрополітен опері». Сім мистецтв. 2011. № 9. С. 24–27.
8. Бородавкін С. Роль, значення і стилеві особливості оперного оркестра В. А. Моцарта // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2012. Вип. 15. С. 213–222.
9. Горюхіна Н. А. Наукові основи теоретичного музикознавства // Питання методології теоретичного музикознавства: зб. наук. пр. / упоряд. Н.А.Горюхіна. Київ : МузичнаУкраїна, 1982. 112 с.
10. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.

11. Гребенюк Н. К проблеме вокально-исполнительской деятельности как вида художественного творчества // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования : Сб. науч. пр. Вип. 3. Харьков: ХДУМ им. И.П. Котляревского, 1999. С. 16–21.
12. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник / упоряд. М. А. Давидов. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
13. Драч И. С. Поздние оперы Моцарта и XX век (Некоторые наблюдения над типологией оперного творчества в контексте времени) // Моцарт: Пространство сцен. Москва : ГИТИС, 1998. С. 106–111.
14. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : навч. посібник. Харків : Тимченко, 2010. 105 с.
15. Знаменська О. В. Культура мови у співі. Київ : Вид-во образотв. мистецтва і муз. літ., 1959. 158 с.
16. Іванова І. Л. Історія опери: Західна Європа XVII-XIX століття : навч. посібник ; ред. М. Р. Черкашина ; Міжнародний фонд «Відродження». Київ : Заповіт, 1998. 383 с.
17. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
18. Корягін М.В. Основи наукових досліджень : навч. посіб. / ред М.В.Корягін, Київ : Алерта, 2014. 620 с.
19. Котляревський І. А. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 150 с.
20. Котляревський І. А. Порівняльно-описовий метод у контексті музикознавчих досліджень. Наука – навчанню: наукові записки культурологічного семінару. Київ, 2001. 160 с.
21. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1972. 303 с.
22. Мадисева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу:

теорія та практика) : навч. посіб. для студ. вок. факульт. вищ. навч. закл. культури і мистецтв України. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.

23. Методологія системного підходу та наукових досліджень : підручник / В. А. Рач та ін. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2013. 251 с.

24. Морозова Л. Емма Кіркбі: «Те, що зараз вважають оперою, – це прекрасний крик»
https://lb.ua/culture/2017/10/03/378212_emma_kirkbi_te_shcho_zaraz_vvazhayut.html (дата звернення - 10.04.2022)

25. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник: Збірка статей. Київ., 2002. № 20. С. 3–13.

26. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство : Збірка статей. Київ, 1999. № 2. С. 4–14.

27. Ніколаєва Л.М. Основи науково-дослідницької роботи: навч. посібник. Львів : Сполом, 2003. 172 с.

28. Ніколаєвська Ю.В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2017. Вип.10. С. 180–198.

29. Ніколаєвська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

30. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. Культура України : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 46. С. 267–275.

31. Регрут В. Й. Семантичні властивості оперного тексту (на прикладі творчості В. А. Моцарта) // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип. 1 (4) / М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової ; [редкол. П. Е. Герчанівська [та ін.]]. Київ : Міленіум, 2015. С. 169–173.

32. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : Дослідження. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
33. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1. Природно-наукові теорії сольного співу : курс лекцій : навч. посіб. [для студ. дир.-хор. ф-ту муз. та пед. вузів] ; Харк. держ. акад. культури, Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Харків ; Суми, 2002. 92 с.
34. Сумарокова В.Г. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 40 : Музикознавство, кн. 10. С. 180–190.
35. Сумарокова В. Г. Організація творчої діяльності студентів консерваторії. Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1990. Вип. 25. С. 137–141.
36. Сюта Б. О. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці. Студії мистецтвознавчі. 2010. N. 1. С. 15–17.
37. Сюта Б. О. Основи парамузикознавства. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
38. Триколенко С. Сучасна українська сценографія на прикладах вистав Київського академічного Молодого театру // Народознавчі зошити. №6(120), 2014. С. 1443–1447.
39. Цурканенко І. В. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства // Мова і культура. 2011. Т. 4(150), Вип. 14. С.65–72.
40. Шаповалова Л. Про історичні прототипи музичної рефлексії в європейській музичній культурі: Бетховен, Моцарт // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : ХДІМ, 2001. Вип.7. С. 20–29.
41. Шаповалова Л.В. Розуміння музики яка відкриття іншого: діалог з Маріо Азеведо. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2021. Вип. 58. С. 233–248

42. Шейко В. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства: навч. посіб. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Н. М. Кушнарєнко. Харків : ХДАК, 2016. 330 с
43. Шейко В. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. Київ: Знання-Прес, 2002. 312 с.
44. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1980. 160 с.
45. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // Науковий вісник НМАУ. Вип. 16. Київ : НМАУ, 2002. С. 154–177.
46. Штильман А. Метрополітен опера – палац музичних чудес. Перший повний сезон 1981-82. З книги спогадів «У Великому театрі та Метрополітен опері» . Сім мистецтв. 2013. №6. С. 12–15.
47. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. Музичні форми. Ч.1. Тернопіль, 1999. 254 с.
48. Яців Р.М. Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів . «А...Z art». 2009. № 1. С. 8–9.
49. Nikolayevska Yu. New dimensions of musicology of the 21st century: the experience of modelling the interpretative theory of musical communication. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв = Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts : зб. наук. пр. / за ред. Є. О. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2020. Мистецтвознавство : № 2. С. 70–76.
50. Nikolaievskа Yu. V., Shapovalova . L. V Пізнаваність символу в музиці інтерпретативний аналіз. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. Pp. 126–143.
51. Nikolaievskа Yu. The composer-performer-listener in the communicative system of K. Stockhausen's creative work). Abstracts of the 15th International Scientific Conference «Music Science Today: the permanent and the changeable». Daugavpils University. Academic Press “Saule”. 2021. PP.19–20.

52. Shapovalova L. Analysis as the Integrative Science: Experience of Interpretology // Abstract book XV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale. Istituto Superiore di Studi Musicali “G. Lettimi”. Rimini, 2018. PP. 65-67.

53. Shapovalova L. Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition // Music Science Today: the permanent and the changeable : abstracts of the 10th International Scientific Conference. Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. PP. 16–18.