

**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**

**АМПЛУА БАРИТОНА В ОПЕРІ ТА ОПЕРЕТІ:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ**

**Магістерська робота
ЛІ ЧЖУНЮЙ**

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

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

ЛІ ЧЖУНЮЙ

Лі Чжунюй
李俊宇

Харків – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. АМПЛУА БАРИТОНА В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	
1.1 Визначення понять ампула та тембр-ампула.....	9
1.2 Семантичний спектр етимології слова «баритон».....	16
Висновки до Розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРА БАРИТОНОВОЇ ПАРТІЇ В ОПЕРІ ТА РОЛІ ОПЕРЕТІ	
2.1. Опера та оперета: жанрова та виконавська специфіка.....	23
2.2 «Герой-коханець» в оперній та оперетній трактовці баритона.....	29
Висновки до Розділу 2.....	39
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	44

ВСТУП

Актуальність обраної теми пов'язана з тим, що у сучасній музичній практиці ми зустрічаємося з різними музично-театральними жанрами, основними з яких є опера та оперета. Для мене як вокаліста-баритона, цікавим та важливим є розуміння та врахування у роботі специфіки образів, партій та роботи з ними у цих жанрах, які мають суттєві відмінності, що стосуються вокальних та акторських характеристик персонажів, типів сюжетів, постановкових рішень тощо.

Цікавість до цього питання як у навчальному процесі, так і у практичній роботі призвела до усвідомлення того, що актуальність теми дослідження зосереджена на етимологічних та образно-семантичних аспектах баритонового тембр-амплуа в опері та опереті, у зв'язку із відсутністю фундаментальних музикознавчих узагальнень з цього питання. Отже, наше дослідження стане кроком у цьому напрямку як у теоретичному сенсі, так і у практичній площині.

Мета дослідження – виявити специфіку амплуа баритона в опері та опереті у жанрово-виконавському аспекті.

Для досягнення окресленої мети ми поставили перед собою низку **завдань**:

- представити узагальнений екскурс в історію музичного театру у його різних жанрових проекціях від виміру традиційної музичної культури до академічного музичного мистецтва;
- виконати короткий огляд наукових джерел з проблематики, пов'язаної з музично-театральними жанрами у композиторській та виконавській практиці;
- узагальнити наукові позиції, пов'язані з питаннями визначення поняття вокального амплуа та дотичними до цього явищами і завданнями, таким чином уточнюючи центральне поняття представленої магістерської роботи;

- систематизувати наукову інформацію щодо стильових питань, що постають у процесі роботи з вокальними амплуа у жанрах опери та оперети;
- узагальнити питання виконавської інтерпретації, пов'язані з амплуа баритона у опері та опереті;
- систематизувати прояви тембр-амплуа баритона відповідно до специфіки їх жанрової відповідності;
- виконати виконавсько-інтерпретаційний аналіз деяких прикладів втілення баритонових персонажів з відповідними особливостями тембру-амплуа з акцентом на жанрово-стильовій специфіці опери та оперети.

Об'єкт дослідження – жанри опери та оперети у виконавській проекції.

Предмет дослідження – специфіка амплуа баритона в опері та опереті у жанрово-виконавському аспекті.

Матеріал дослідження: в якості музичного матеріалу для аналітичної роботи ми обрали образи та партії для баритона з відомих опер та оперет, серед яких окрему увагу звернули на образ та партію Дон Жуана з однойменної опери В.А.Моцарта та образ та партію Едвіна з оперети Імре Кальмана «Сільва».

Методологія представленою дослідження представляє собою комплекс наступних наукових підходів та методів:

- *історичний*, що дозволяє розглянути обране явище у його історичній ретроспективі та міжкультурних зв'язках;
- *бібліографічний*, завдяки якому виконується огляд та узагальнення наукових та інших інформаційних джерел з обраної теми;
- *системний*, за допомоги якого узагальнюється та систематизується інформація щодо різновидів тембру-амплуа в різних музично-театральних жанрах, на основі чого створюється та характеризується відповідна типологія;

- *жанровий*, пов'язаний зі специфікою різних музично-театральних жанрів, зокрема, опери та оперети, у національно-культурній, індивідуально-композиторській та виконавській проєкціях;
- *стильовий*, згідно з яким створюється характеристика жанрового стилю у теоретичному (композиторському) та виконавському аспектах;
- *виконавсько-інтерпретологічний*, на базі якого виконується комплексний теоретично-практичний порівняльний аналіз обраного для дослідження музичного матеріалу.

Теоретична база дослідження.

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

- *наукові дослідження, присвячені історії музичного театру*: Волкова Г. [12], Го Цяньпін [16], Бойко О. [8], Васильєва Л. [18], Грінченко М. [28], Драч І. [26], Злобін Ю. [29], Іванова І., Черкашина-Губаренко М. [31], Рябцева І., Трач Д. [52], Сакало О. [54], Самойленко О. [55], Сікорська І. [57], Стахевич О. [58, 59, 60], Черкашина-Губаренко М. [70], Швачко Т. [73], Giudici E. [78], Guccini G. [79];
- *наукові розвідки, пов'язані з вивченням вокального мистецтва*: Антонюк В. [5], Бояренко Т. [11], Волкова Г. [12], Гнидь Б. [15], Говорухіна Н. [17], Драч І. [26], Мадішева Т. [40, 41], Паторжинський І. [49], Присталов І. [50], Сакало О. [54], Самойленко О. [55], Сікорська І. [57], Стахевич О. [58, 59, 60], Черкашина-Губаренко М. [70], Швачко Т. [73], Шуляр О. [75], Giudici E. [78], Guccini G. [79], Hahn R. [80], Mancini G. [81];
- *наукові джерела з проблем вокального виконавства*: Антонюк В. [3, 4], Бояренко Т. [11], Волкова Г. [12], Волошина А. [13], Гладишева А. [14], Говорухіна Н. [18], Голубєв П. [20], Гребенюк Н.

- [22, 23], Деркач Л. [25], Драч І. [26], Єрошенко О. [28], Кречко Н., Рязько О. [35], Лю Тін [38], Мадишева Т. [40, 41], Маркович М. [42], Мітюшкін В. [43], Микиша М. [44], Муравська О. [45], Оганезова-Григоренко О. [48], Паторжинський І. [49], Присталов І. [50], У Хуймінь [65], Юцевич Ю. [76], Hahn R. [80], Mancini G. [81];
- *наукові праці, об'єктом яких стали стильові закономірності творчості композиторів музичного театру:* Волкова Г. [12], Бойко А. [10], Бояренко Т. [11], Го Цяньпін [16], Драч І. [26], Іванова І., Черкашина-Губаренко М. [31], Лігус О., Лігус В. [36], Лю Куо [37], Лю Тін [38], Присталов І. [50], Рязьцева І., Трач Д. [52], Сакало О. [54], Самойленко О. [55], Черкашина-Губаренко М. [70], Швачко Т. [73];
 - *дослідження про музично-театральні жанри.:* Волкова Г. [12], Волошина А. [13], Го Цяньпін [16], Іванова І., Черкашина-Губаренко М. [31], Лю Куо [37], Оганезова-Григоренко О. [48], Рязьцева І., Трач Д. [52], Сакало О. [54], Самойленко О. [55], Сікорська І. [57], Черкашина-Губаренко М. [70], Швачко Т. [73], Giudici E. [78], Guccini G. [79];
 - *наукові джерела, пов'язані з вивченням вокального тембру-амплуа:* Авраменко Є. [1], Кречко Н., Рязько О. [35], Лю Куо [37], Мітюшкін В. [43], Муравська О. [45], Оганезова-Григоренко О. [48], Тан Чжан [62], Тан Чжанчен [63], Хе Цзяньхуй [68];
 - *наукові розвідки щодо широкого кола питань теорії музики:* Апатський В. [6], Бех І. [9], Дедусенко Ж. [24], Лігус О., Лігус В. [36], Решетник Д. [50], Саврук С. [53], Сухленко І. [61], Тучинська Т. [64], Харнонкорт Н. [67], Цурканенко І. [69], Чирков О. [71], Шип С. [74];
 - *наукові праці в галузі інтерпретології:* Александрова О., Шаповалова Л. [2], Го Цяньпін [16], Гребенюк Н. [21], Деркач Л. [25], Катрич О. [32, 33], Коханик І. [34], Лю Тін [38], Мадишева Т.

[40], Ніколаєвська Ю. [46, 47], Самойленко О. [55], Сирятська Т. [56], Сухленко І. [61], Тучинська Т. [64], У Хуймінь [65], Хань Сяосянь [66], Харнонкурт Н. [67], Шаповалова Л. [72].

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що вони є одним з перших досліджень жанрово-виконавської специфіки амплуа баритона в опері та опереті. Також нами представлена систематизація тембра-амплуа баритона у жанрово-стильовій проєкції та виконавському аспекті.

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

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

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їхнього залучення до подальших наукових розвідок, пов'язаних з музично-театральними жанрами, відповідних амплуа та виконавської специфіки; до навчального процесу в дисциплінах, пов'язаних з вивченням музичних творів, музичної інтерпретації, історії вокального виконавства, історії музики, історії музичного театру, оперного класу, спеціального класу, сценічної мови тощо; до музичної педагогіки та виконавської практики.

Структура дослідження. Представлена наукова праця складається зі Вступу, двох великих Розділів з підрозділами та висновками до них, основних Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 81

найменування, з яких 5 джерел – іншомовні. Загальний обсяг дослідження складає 51 сторінку, з них 43 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1

АМПЛУА БАРИТОНА В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.2 Визначення понять амплуа та тембр-амплуа

Відомо, що зв'язок між музикою та театром досягається через взаємодію голосу – ролі – сценічної дії. Роль, як систематизоване зовнішнє вираження внутрішнього змісту персонажа, в музичному та театральному мистецтві виступає каноном, відправною точкою для виконавця в його пошуках особистого творчого самовираження – неповторної індивідуальності в межах певного сценічного типу.

У виконавській практиці співак-актор може конструювати свій унікальний образ, тяжіючи як до більш класичного варіанту так і сміливо переосмислюючи знайоме, досліджуючи нові виміри особистості персонажу.

Поняття «амплуа» здавна було специфічним поняттям, пов'язаним із драматичним театром. З часом воно поширилося на інші види мистецтва і стало предметом наукової розробки в теорії театру та літературної драми у ХХ столітті.

Досліджуючи поняття амплуа в практиці музичного театру, слід зауважити, у науковій та музичній рефлексії воно часто замінюється поняттям драматичного образу, з одного боку, та звукового типу – з іншого. Однак при зіткненні з практикою стає зрозуміло, що ці координати лише окреслюють площину партитури, в якій написаний текст твору.

Музичний театр, як автономна система, реалізується у музичній – вокальній (виконавській) – театральній тріаді, кожна складова якої або перебуває у відносній рівновазі з іншими, або домінує.

На наш погляд, характер їх певної субординації особливо яскраво відображений у багатоскладній моделі амплуа вокально-тетрального виконавства, до якої входить:

партитурна роль (вокальне соло) – музичний текст партитури композитора;

вокальна партія – поєднання музичного і поетичного текстів без візуального рішення;

вокальна роль – вокальна партія у режисерському втіленні;

сценічна роль – фінальний сценічний результат вокальної ролі.

Таким чином представлена багаторівнева структура характеристики персонажного амплуа складається з лібрето й партитурної ролі (вокального соло); які доповнює вокальна партія з її технічно-якісними характеристиками (тон, гучність, регістр, тембр, психофізику); та вокальна та сценічна ролі в проекції акторсько-сценічного втілення.

Говорячи про музичну специфіку феномену «ролі», найважливішим з її складових, Муравська вважає «тип звучання» = «характер звучання» вокальної партії, яка *«стає ключем до оригінального та ефективного вирішення образу»* або *«звучання ролі»*. Значну роль у цьому процесі відіграють характеристики діапазону голосу (звуквисотне амплуа), а також й темброві характеристики звуку (регістрове амплуа). [45, с 153].

На думку вченої *«сама по собі роль не претендує на те, щоб диктувати вибір естетики, техніки чи інтерпретації. Вона зустрічає митця на порозі творення, вкладається в його руки як слухняний інструмент, готовий сприяти будь-якому руху до мети, яка не може і не повинна бути вищою – розкриття задуму композитора і втілення у відповідній театральній формі потаємної уяви великого автора»*. [45, с 154].

Вищезазначене є найбільш актуальним у вокально-виконавському мистецтві, особливо у жанрах опери та оперети, історичні шляхи розвитку яких пов'язані з процесами формування різних музично-театральних амплуа, заснованих на органічному синтезі тембрових характеристик співацьких голосів та емоційно-сміслового драматичного наповнення супроводжуючих образів. Останнє узгоджується із семантикою поняття «звук», що у

звичайному лінгвістичному значенні, включає в себе не тільки фонізм мови, але і всю його змістовне наповнення.

Насправді «звук» постійно використовується не тільки як виразник усіх аспектів «мови» як такої, але й будь-якої внутрішньої смислової діяльності взагалі: «внутрішній голос», «голос совісті», «голос минулого»[45].

Тому природно припустити, що єдиною якістю, яка може утвердитися в музичній суспільній свідомості, є та, яка є специфічною для музично-мовних явищ і яка виконує весь спектр музично-естетичних функцій.

Безперечною, на думку Авраменко Ю. Б., також, є важливість тембра ампула кожного типу звучання як комунікативного, психологічного та технологічного інструменту в реалізації художніх завдань загального тезаурусу оперного виконавства. *«Тембр голосу – найбільш суттєве звукове відображення психологічної сутності людини взагалі та, звичайно, психологічної сутності співака, для якого концентрація на своєму голосі як центрі життєвих інтересів є однією із провідних особистісних характеристик».* [1, с. 91]

Вчена вважає, що обґрунтування оперно-виконавських засобів впливає з самої поетики опери як театрального жанру. Поетика розуміється ним, як взаємозв'язк між структурою, формою і способом вираження художнього твору, яку можна пояснити через засоби «звукового образу» та специфіку створення, подачі сценічної оперної ролі та сприйняття її глядачем, аналізуючи при цьому семантику звукового образу у взаємозалежності засобів його вираження.

Дійсно, поетика вокальних жанрів повною мірою відображає відмінні якості тембрового кольору, адже актор-виконавець в опері чи в опереті втілює в просторі і часі ідею і явище синтезу, що досить принципово відрізняє музичний театр від, наприклад, драматичного театральновиконавського мистецтва.

Слід також зазначити, що в оперній виставі спосіб, у який виконавець опановує музичний текст, дуже відрізняється від традиційного акторського підходу.

Так, у драматичному мистецтві персонаж розкривається і пізнається через когнітивні алгоритми (які включають несвідомі механізми творчості), тобто пізнання і усвідомлення; в опері персонаж пізнається через перцепцію - музичне враження від авторського матеріалу – тобто пізнається як інсайт, без рефлексії і логічного мислення, на архетипному і емоційному рівні сприйняття, а не когнітивному.

Взаємовідносини між оперними персонажами, та й характер самого героя формуються передусім музичними враженнями співака, а не драматургією твору. Співак здатен розшифровувати інтонаційний зміст без слів, спираючись виключно на сприйняття, породжене мелодією, тональністю, гармонією, специфічною фактурою тощо.

Ця особливість сприйняття особистих вражень опосередковано пояснює, чому тип співочого голосу в опері також поділяється відповідно до певного типу характеру персонажа: ліричний, драматичний, характерний. Такий «підтип» вирізняється не лише драматургічним навантаженням і технологічними вимогами конкретного соло, але й типом інтонаційної семантики вокального соло.

Таким чином, сприйняття співаком інтонаційної інформації та особливості комунікації з аудиторією також певною мірою залежать від типу звуковидобування.

Авраменко Є. Б. підкреслює, що цей процес не потребує когнітивних зусиль. Інтонаційні архетипи музичного матеріалу вже самі по собі програмують тип героя, спосіб його дії і навіть тип вирішення драматичного конфлікту у творі. Тому *«дуже важливою складовою частиною правильної передачі смислообразу глядачеві є саме тембр-амплуа певного персонажа»* [1, с. 92].

В основному, у порівнянні з драматичним актором, акторський потенціал співака достаньо скромний: оперний виконавець не переймається формулюванням емоцій і завдань, а його аксіологічний апарат дуже обмежений. Вважається, що ця особливість зумовлена наявністю інших – інтонаційних (неартикульованих) – центрів сприйняття інформації. Натомість у драматичному театрі аксіологічний апарат актора є найважливішим інструментом творчого алгоритму.

Щодо тембральних характеристик оперного голосу слід зазначити, що жанр опери дійсно диктує обов'язкову висловлену приналежність вокаліста до певного типу голосу та певного тембру-амплуа.

Композитор пише партитуру для опери виходячи з того, що виконавець ролі має чітко визначені вокальні якості – тип голосу (сопрано, меццо-сопрано, альт, тенор, баритон, бас) та висотну амплітуду, необхідну для вокальної та акторської реалізації певного музичного завдання в загальному контексті твору.

Звичайно, кожна партитурна роль розрахована на певну теситуру виконання, максимальне використання діапазону, певну емісійну силу заявленого типу голосу (особливо це стосується ролей першого плану).

В той же час, як пише В. А. Мітюшкін, тембр-амплуа є своєрідним «підтипом» кожного з існуючих типів голосу, що виконує функцію «куратора» мистецьких завдань оперного спектаклю.

Спираючись на нечисленні дослідження, в яких розглядався феномен голосового амплуа оперного співака, як особливого засобу виразності жанру, а також багаторічного виконавського досвіду, дослідник, пропонує три різні теорії щодо функціонального призначення тембр-амплуа:

- для автора – точна художньо-звукова фарба в загальній палітрі твору;
- для глядача – певний тип персонажа на сцені (ліричний, драматичний, характерний);

- для співака - фізичні та психофізіологічні особливості голосового апарату, які він знає і відповідно до них використовує свій голосовий апарат. [43]

Розглянемо ці три позиції більш детально.

Опера, як специфічний жанр, втілює, з одного боку, найвищий ступінь умовності сценічного виконання — спів, а не мовлення, а з іншого боку, опера є полем для дуже «жорстко окресленого» розуміння характерів і, відповідно, для інтерпретації драматичного конфлікту. Саме музичний матеріал визначає це жорстко окреслене «поле дії» для режисерів і виконавців.

Музична атмосфера і партитура не дозволяють режисеру оперної постановки вільно інтерпретувати драматургію твору. Музика немовби «консервує» розуміння і загальноприйнятту інтерпретацію оперного матеріалу, оскільки саме співаки втілюють музичні образи, які не можуть мати інший тип голосу, ніж той, що передбачений автором твору.

Більше того, наприклад, драматичний баритон не може співати партію ліричного баритона, тому що тембральна окраска голосу певного персонажу вже строго визначена у всій музичній палітрі.

Таким чином, не лише тип вокального голосу, але його тембр-амплуа повинно відповідати композиторському баченню тієї чи іншої партії та є головною умовою призначення на вокальну роль і, зрештою, загального успіху вистави.

Варто зазначити, що тембр-амплуа також відіграє вирішальну роль у сприйнятті персонажа. Тембр голосу співачка/співачки одразу налаштовує глядача на певне сприйняття музичного образу: якщо це ліричний тембр, глядач одразу відчує, що персонаж м'який за характером, у драматичному розвитку він, ймовірно, втілюватиме любовну лінію, лінію юнацького почуття, юнацького погляду на життя, беззахисності перед негараздами. Коли глядач чує драматичну інтонацію, він підсвідомо готує себе до ситуації

конфлікту, до страждань героя, до боротьби, до сприйняття героя як негативного персонажа – лиходія.

Первинність і архетипність людського голосу, це підсвідоме сприйняття людського голосу, багато разів описана і обґрунтована в науці, в популярній літературі і навіть у вокальних техніках. Це велика і детальна тема, яка потребує окремої розмови. Для нас зараз важливо те, що тембр голосу співака безпомилково програмує сприйняття слухача.

Слід також зазначити, що так звані «проміжні» голоси – *mittelstimme* – менш конкурентоспроможні в опері, ніж голоси з виразним типом і діапазоном звуковидобування. Сфера застосування "проміжних" голосів в опері набагато вужча, ніж наприклад в опереті.

Якщо говорити про біологічні характеристики співака, вони повинні включати в себе не тільки описані фізіологічні властивості голосу, а й психофізіологічні характеристики особистості (такі як тип темпераменту і сила нервової системи, які відіграють дуже важливу роль у побудові оперної кар'єри) [48].

В той же час, тип темпераменту соліста оперети є більш важливим, ніж у будь-якому іншому сценічному мистецтві. Оперетний спів є дуже театральним за своєю природою та вимагає своєї «маски» - перевтілення виконавця в образ, відмінний від того, яким він є насправді. В той час, як в опері, перевтілення особистості артиста в образ персонажа є дуже умовним.

В опереті співак-актор може змінювати свій тембр голосу (і не завжди свідомо) під час перевтілення, в опері ж тембр голосу, як головна музична фарба персонажа - залишається незмінним.

Таким чином, специфіка жанрової комунікації в опері, на відміну від оперети, полягає в тому, що «маскою» є голос співака – його «живий» інструмент», що перевтілює виконавця в певний образ.

Іншими словами, особистісні прояви оперного виконавця не зазнають зовнішньо-акторської трансформації в іншу особистість. Тому як тип голосу,

тембр, манера співу, особистісні прояви виконавця в опері є постійними та незмінними складовими, звідси висновок, що «маска» сценічного образу повинна максимально відповідати психофізиці виконавця (інакше художній задум композитора не може бути реалізований). [16].

Іншими словами, музичний образ повинен максимально відповідати особистісним рисам співака. Твір не буде успішно реалізований, якщо темперамент виконавця не відповідає функціям музичного образу.

Тому сам музичний оперний образ є інтерпретаційно консервативним. Рішення самої вистави може бути парадоксальним, але характер вокально-сценічного образу не змінюється – це просто неможливо в рамках партитури, оскільки теситура вокальної лінії, щільність оркестровки, специфіка музичного матеріалу не дозволяє переконливо прозвучати в цьому матеріалі іншому типу голосу (навіть іншому тембр-амплуа одного і того ж голосу). Спроба відхилитися від цього правила, зазвичай, руйнує всю структуру оперного твору та порушує «правила комунікації» оперного театру як специфічного жанру сцени.

1.2 Семантичний спектр етимології слова «баритон».

На думку В. А. Мітюшкіна одним із важливих сегментів дослідження оперного виконавства як мистецького явища є вивчення технологічних особливостей кожного типу звучання і, відповідно, поділ даного типу звучання на підтипи.

Підтипи оперних голосів визначають різновиди одного і того ж типу голосу, які характеризуються різними технічними і, головне, тональними характеристиками. Підтипами, обраного в дослідженні, чоловічого голосу – баритона – є: ліричний баритон, драматичний баритон, басовий баритон (характерний баритон). Кожен з цих підтипів, як носій певних тональних характеристик, здатний переконливо втілювати певну семантику тієї чи іншої оперної партії – зміст і характер оперного персонажу [43].

В. А. Мітюшкін вважає, що ліричний баритон, драматичний баритон, характерний баритон або басовий баритон – це звуковисотні стереотипи типу чоловічого співочого голосу – баритона.

Правомірність поділу баритонових партій на драматичні, ліричні та характерні з точки зору психолого-виконавської феноменології, а також з точки зору розуміння опери як специфічної сценічної комунікації, пояснюється дослідником не тільки суто вокальними даними, але й психофізичними особливостями співака, що дозволяє більш повно і детально зрозуміти і спрогнозувати народження художнього музичного образу в опері.

Теоретичні узагальнення цілком узгоджуються з тембровими та семантичними показниками амплуа баритона, що посідає надзвичайно важливе місце в оперній та оперетній практиці минулих століть.

У творах В. Моцарта, Дж. Россіні, В. Белліні, Д. Верді, Р. Вагнера, Ж. Бізе, Ш. Гуно, І. Кальмана, Й. Штрауса, Ж. Оффенбаха баритональні партії (окрім сопрано, тенора і баса) репрезентують всю палітру виконавсько-стильових особливостей даного тембр-амплуа [43].

Звичайно, сказане вище зумовлене не лише специфікою сюжету та жанрово-стильовими особливостями європейської опери кінця XVIII-XIX ст. та оперети XIX ст., а й генезою самого терміну «баритон» та його використанням у музично-історичних практиках більш ранніх періодів.

При цьому особливості тембральних характеристик баритонального амплуа в усьому його національному та жанровому розмаїтті ще не стали предметом фундаментальних музикознавчих узагальнень, що визначає актуальність теми цієї роботи, яка зосереджує увагу на деяких етимологічних та образно-семантичних аспектах амплуа баритона.

В останньому випадку принципове значення має широкий семантичний спектр етимології слова «баритон». Його походження пов'язане з давньогрецькою мовою, де воно буквально означало «той, що має глибокий голос».

Грецьке βαρύς означає «важкий», «глибокий», «глухий». Згідно з лінгвістичними дослідженнями, це слово має протоіндоєвропейське коріння, яке має схоже семантичне значення зі словом «важкий» [45].

Затребуваність цього слова, на думку Муравської, в різних мовних формах породжує широке розмаїття мовних форм, множинність значень та семантичних аспектів, які фіксують не лише його матеріальну складову («важкий», «важковаговий», «добре озброєний» тощо), але й образну та виразну етичну («сильний», «грізний», «авторитетний», «серйозний», «важливий», «суворий»). З цих семантичних якостей і сформована темброва проекція – «глибокий», «глибинний», «глухозвучний», «вимовлений низьким тоном» тощо [

Окреслені семантичні властивості грецького слова βαρύς широко використовувалися як в античній культурі, так і в давньогрецькій культурі.

У своїй граматиці давні греки використовували термін «глибокий» для позначення «глибокого» звуку, протиставляючи його «гострому» звуку [45].

Середньовічна візантійська церковно-співоча практика, в якій βαρύς фігурує як означення одного з плагальних звуків візантійської плагальних звуків візантійської модальної системи (7-й іхос) на відміну від усіх інших модальностей октоїха, які мають «порядковий номер», це єдиний глас, що має власну назву, і який використовується в різних мовах аж до сьогоднішнього дня як «глас варіс» – «важкий глас», «тяжкий глас», а також як *grave mode* [45].

Узагальнюючи інформацію з джерел, присвячених візантійському музикознавству, зокрема в тому числі літургійно-співочої системи, і зокрема тональності «варіс», Муравська О. В зазначає, що остання «може мати дві форми: енгармонічну, з тонікою «га» (фа) як третьому галсі, або просто складний діатонічний, з глибоким тонічним «зо» (сі)», що, дійсно, є однією з найнижчих нот візантійської тональної системи. Не випадково, що іхос (глас) «варіс» також визначається як «глибокий» і «низький» тон [45].

У контексті чоловічого хорového співу інтонаційні та регістрові властивості тону «варіс», на думку вченої, досить близькі до басово-баритонної теситури, яка завжди відігравала домінуючу роль у східнохристиянській співочій традиції, а саме в національній церковно-співочій практиці.

Пристрасть української співочих шкіл до баритонального / басового тембру можна пояснити ідеєю божественної звуковисотної сутності, яка проявляється через матеріальність чоловічого голосу.

Символіка низьких тонів у давній церковній традиції, як на Сході, так і на Заході, від самого початку була дуже значущою, оскільки «глибокий звук асоціювався зі всесвітом, з Богом» [45].

Слід зазначити, що наведене вище є свідченням не лише традиції Православної Церкви, яка зберігає подібну тональність і смислову концепцію в сучасній співочій практиці, але й для Західної Європи раннього Середньовіччя.

У дослідженнях Е. Уілсона-Діксона та Дж. Кервена Е. Вілсон-Діксон та Д. Кервена, оригінальний опис співу валлійців (мешканців провінції Уельсу) представлений як спів що *«пробирає до самих глибин серця ...наші англійські хори, як церковні, так і світські, зазвичай слабкі в басах, і через це цей спів є досить-таки малоефективним. Ці ж валлійські басы змушують вібрувати меблі, подібно педальним клавішам органу»* [45, с 156].

Ця вправа на асоціювання бас-баритонного тембру з голосом Бога також є показовою.

Жанр та інтонації середньовічних Страстей, де тони декламації Ісуса (туба) найчастіше асоціювалися з низькими тонами.

Згідно історії звучання страсного читання пассіона в мелодіях від самого початку IX століття розрізняють три голоси: Ісус, інтонований низько та повільно (за різними джерелами XII ст. – на *d*), Євангеліст – в помірному темпі на середній висоті *a*, а народ – швидко та високо (*d1*).

Акцент при цьому робиться на темброву «подачу» слів (прямої мови) басової партії Ісуса Христа, як наприклад, у церковних хорових творах Й. С. Баха.

Повертаючись до гармонічних характеристик візантійського голосу варіса, слід зазначити, що його визначення пов'язане не тільки з акцентуванням уваги на тональних характеристиках глибоких чоловічих голосів, але й з гармонічною специфікою цього плагального гласу (іхосу), в якому, на відміну від автентичних голосів (1, 2, 3 і 4-го) використовувалися більш низькі «важкі, мінливі» ступні. Найяскравіше це було виражено, коли звук резонував через третій ступінь звукоряду, де ділився на два типи: автентичний лад (коли при сходженні звучав у прямому гострому варіанті «нана» на *e*), плагальний «варіс» (при більш важкому низхідному варіанті) [45].

Однак слід зазначити, що аналізований лад є інтонаційно та інтервально специфічним, як і інші звуки октоїха (ікоса), був тісно і безпосередньо пов'язаний з богослужінням і ніс певне духовно-сміслову навантаження.

Сьомий глас, який греки називають «важким», – це важливий, сильний і войовничий глас, який надихає на силу, мужність і надію. Мелодії і тексти 7-го гласу величні та одночасно прості, однак за цією простотою ховається щось глибоке, велике і незбагненне. Піснеспіви 7-го гласу багато говорять про майбутнє, про невідоме і незбагненне, про небесний Єрусалим [45].

Таким чином, на думку О. В. Муравської, етимологія слова «баритон» та специфіка його побутування у візантійській церковно-співочій практиці як гласа-іхоса «варіс», що представлений у записі як органічний синтез духовного змісту та реєстрово-інтонаційної специфіки, зосередженої, насамперед, на висоті баритано-басової теситури на тембрових якостях глибоких чоловічих голосів, що стала своєрідним прологом, а також інтонаційно-смісловим підґрунтям для подальшого розвитку баритонного виконавства в музично-театральній практиці кінця XVIII – XIX століть. [45].

Це період ідей музичного реалізму, утвердження яких вирізняло віртуозну образність старої школи, яка безпосередньо живилася церковною музикою. Вона спиралася на джерела «солодкого співу», водночас наближаючи жанр опери до архаїчних, ранньохристиянських співочих цінностей. Порівняльний, загальний аналіз баритонових партій європейських опер привів до висновку, що це значний героїчний комплекс, представлений громадянським і патріотичним ідеалом великого служіння і самопожертви, який найбільш яскраво проявився в класиці української опери ХІХ століття, в той час як в баритонових партіях західноєвропейського музичного театру переважає баритональна якість.

Висновки до Розділу 1. Досліджуючи поняття амплуа в практиці музичного театру, зазначено, що в академічній та музичній рефлексії його часто підмінюють поняттям драматичного образу, з одного боку, та звукового типу, з іншого. Однак при зіткненні з практикою стає зрозуміло, що ці координати лише окреслюють площину партитури, на якій написаний текст твору.

Оперний жанр сам по собі інтерпретаційно консервативний. Вибір виконання може бути парадоксальним, але природа вокально-сценічного тембр-амплуа від цього не змінюється – це просто неможливо в межах партитури, оскільки теситура вокальної лінії, щільність оркестровки, специфіка музичного матеріалу не дозволяють переконливо прозвучати в цьому матеріалі жодному іншому типу голосу (навіть іншому діапазону одного і того ж голосу). Будь-яка спроба відступити від цього правила, як правило, руйнує всю структуру оперного твору і порушує правила комунікації опери як специфічного сценічного жанру.

Спроба систематизувати баритонове амплуа та етимологію самого терміну «баритон» є свідченням багатогранності представленого типу голосу, яка проявляється не лише в його образно-сміслових якостях, але й у широкому тембральному спектрі та вокальному діапазоні та вокально-

технічних можливостей. З іншого боку, оскільки баритон, етимологічно пов'язаний з літургійною та співочою практикою, для візантійської традиції стає символом духовного перетворення людської природи у протистоянні силам зла чи в пошуках себе.

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРА БАРИТОНОВОЇ ПАРТІЇ В ОПЕРІ ТА РОЛІ В ОПЕРЕТІ

2.1. Опера та оперета: жанрова та виконавська специфіка.

Театр, який синтезує чуттєві та вербальні елементи, в межах однієї партії чи ролі можна як наблизити до драми так і віддалитися від неї. Розглянемо це явище в контексті структурного порівняння вокальної партії в опері та вокальної ролі в опереті на прикладі баритонового тембр-амплуа.

Структуру оперного театру та оперних партій неможливо зрозуміти чи пояснити поза культурним контекстом, який їх створив. Наприклад, поява лейтмотиву – музичної теми, яка характеризує оперного персонажа або деякі його якості, або певну драматичну ситуацію – здається актуальною лише з точки зору історії музики.

Як відомо, лейтмотив вперше був використаний композитором Марко де Гальяно, у флорентійській моделі опери «Дафна» у 1608 року. Пізніше у 1626 році інший композитор Доменіко Маццоккі в своїй опері «Ланцюг Адоніса» відкрив естетику римського придворного театру та пишність сценічних декорацій через музичні засоби виразності в структурі оперної партитури. Долаючи «монотонність речитативів», композитор посилював емоційні переживання персонажів за рахунок розширення мелодичних структур; змінивши структуру партії (де речитатив став аріозо). Саме так, вперше в опері відбулася персоніфікація музичного матеріалу, пов'язана з поняттям мелодії [13].

Мелодія (від грец. *melodia*) визначається як послідовність музичних нот різної висоти, які, поєднуючись, створюють певне співвідношення за висотою, тривалістю та ритмом. Мелодія складає основу змісту музичного твору тому без цього найважливішого компонента музичний образ неможливий.

Поява мелодії зробило структуру ролі в опері більш цільною. І дійсно, одна справа – співати речитатив, завжди вільно, підпорядковуючись лише певним законам модуляції, які були обов'язковими в тогочасній драматичній літературі, і зовсім інша вибудовувати мелодію, яка є несучою конструкцією ролі. Тому, тільки правильним сприйняттям мелодії можна встановити правильний темп: ці два елементи – темп і мелодія – нерозривні: один зумовлений іншим.

З появою мелодії з'явився фіксований композитором темп, а сама роль виражалася вже не словами, а мелодійною лінією. Також важливим є той факт, що мелодекламація набула якості саме в Римі, місті, що відіграло особливу роль в історії європейського класицизму XVII століття [13].

Не слід випускати з уваги той факт, що незалежно від жанру, чи то *opera-seria* XVII століття чи вагнерівська музична драма, багато принципів оперної композиції визначалися феноменом музики, яка здатна розвивати власні принципи драматичної виразності: чергування декламації та співу, діалоги у формі музичних реплік (стихоміфія), і, нарешті, гіпорхема.

Контрастне продовження сюжету перед вирішальним потрясінням було істотним елементом драматургії античної вистави – довгі дуети закоханих перед розставанням та, звичне для оперного персонажу, довге прощання з життям.

Таким чином, в партитурах, написаних у період класичної, романтичної чи реалістичної драматургії, поєднання тексту і мелодії відбувається в різних пропорціях. В одному випадку більшого значення набував поетичний текст, в іншому – переважала мелодія, поглинаючи вербальну складову вокальної лінії партії..

Наприклад, опера В. А. Моцарта «Дон Жуан» ілюструє потенціал постійного коливання музичної пропорції співвідношення драматичних елементів у тексті ролі. Структура комічної опери в цілому і специфіка її складових частин визначає першість слова в мелодії.

Безсумовно, цариною драматургії став розмовний речитатив *recitativo secco* (від італ. – сухий). Розмовні речитативи були нотовані та супроводжувалися акордами клавесина в операх XVII – XVIII століть. Їхня декламація була вільною та розмовною. За відсутності мелодії музична інтонація поєднується з ритмікою та покращеними музичними інтервалами слів. У такому речитативі співак був максимально наближений до актора драматичного театру (наприклад, італійської *commedia dell'arte*). Саме в момент виконання *recitativo secco* реалізувалися сюжетні колізії, персонажи взаємодіяли між собою.

Антиподом даного різновиду речитативу також став акомпанований (*recitativo accompagnato*). Цей ритмічно чіткий речитатив у супроводі оркестру, слугував своєрідною сполучною ланкою між розмовним елементом *recitativo secco* та музичною партитурою клавіру.

Так, поступово роль музики зростала, підпорядковуючи сценічне існування оперного співака не драматичному темпу вистави, а музичному ритму ззовні.

Комічні жанри (в тому числі і оперета¹) також мають давню традицію в культурах багатьох народів, володіють специфічними параметрами змісту, композиційною специфікою і оригінальністю у виборі засобів виразності, про які багато написано.

Не секрет, що робота в жанрі комічної опери по-іншому розкриває можливості співака-актора: дозволяє йому проявити нові грані своїх здібностей (і як співака, і як актора); вимагає особливих вокальних прийомів і способів постановки голосу, певних манер, не характерних для класичної опери.

При цьому професіоналізм може виражатися як у максимальній відповідності ролі, так і, навпаки, в подоланні схематичності образу, привнесенні рис індивідуального бачення і розуміння дійсності.

¹ Оперета як самостійний музично-театральний жанр виникла у XIX столітті в Парижі, який на той час був культурним і театральним центром Франції.

Зрозуміло, що так чи інакше, виконання комічної ролі вимагає жанрової та стильової відповідності, а також дотримання задуму композитора. Крім того, необхідно правильно справити враження на глядача, продемонструвати природну сценічну поведінку, почуття міри і особливу легкість, що випливає з емоційних якостей жанру, наприклад, помсти або кохання.

Проблема взаємозв'язку між драматургічною структурою ролі та емоціями, типовими для оперного артиста в даному випадку може бути відкинута. Важливо те, що сам факт переходу від розмовного речитативу до речитативу під акомпанемент, а потім до розгорнутих музичних епізодів становить для актора музичного театру широкий діапазон модусів буття.

Тому, відмінності виконавської роботи в постановочних умовах оперети є очевидними та не є чимось винятковим.

Опертта, як синтетичний жанр музичного театру реалізується через поєднання комічного сюжету, демократичних музичних номерів, близьких до популярних і побутових жанрів, та розмовного діалогу.

На думку А. В. Волошиної, характерними рисами оперети є:

- демократична спрямованість;
- звернення до масового глядача, інтереси і настрої якого вона описує і захищає
- протиставлення опері, яка часто висміюється і пародіюється в комічних моделях
- актуальність, злободенність, викриття сучасних звичаїв;
- тісний зв'язок музичної сторони з (переважно міським) фольклором, побутовою музикою, сучасними інтонаціями, популярними піснями і танцювальними жанрами;
- формування середньовічної сцени під впливом глибоких традицій європейського театру всього попереднього періоду.
- особливі вимоги до виконавців, які мають бути "синтетичними" - володіти мистецтвом акторської гри (а не лише співу).

- жанрові спільні риси з комічною оперою (*buffa*, *opera comique*, *singspiel*), італійською комедією дель арте, французьким ярмарковим театром та французьким водевілем. [13]

Світ оперети широкий і різноманітний, він охоплює сатиру та лірику, серйозне та смішне, зворушливе та фривольне. Як і в опері, музика в опереті втілює характери персонажів та їхні стосунки, слугує для розгортання сюжету та утвердження ідеї твору. Однак, на відміну від опери, ця музика переважно народна, пісенно-танцювальна, тісно пов'язана з інтонаціями та ритмами масового життя і музичної естради.

Оперета, як і всі популярні комічні опери з розмовними діалогами, а також багато музичних комедій й мюзиклів створені за законами музичного театру і музичної драматургії.

У всі часи оперета вмiла пристосовуватися до вимог часу, засвоюючи уроки суміжних мистецтв і чуйно реагуючи на потреби публіки. У цьому джерело її життєздатності. На відміну від опери, вона майже ніколи не була елітарною. Вона завжди зверталася до широких мас глядачів, які завжди її любили. Таким чином, оперета навіть в періоди занепаду, але завжди виходила з кризи оновленою, з новими темами, новими інтонаціями і новими перспективами.

Життєздатність оперети значною мірою зумовлена її глибоким корінням у європейському мистецтві. Її витoki лежать у традиції музичних і комічних вистав, характерних для багатьох народів. Поєднання слова з музикою, піснею, танцем і фарсом характерне для італійської імпровізаційної комедії (*commedia dell'arte*) XVI-XVIII століть, іспанського народного фарсу та французького ярмаркового театру.

На початку XVIII століття (близько 1715 року) у паризьких ярмаркових театрах народилася попередниця оперети – комічна опера, демократична форма театральної вистави, де спів чергувався з розмовою, музика була популярною, а цікавість і розвага поєднувалися з пародією та сатирою. Сама назва «комічна опера» спочатку вказувала на пародійну природу жанру.

Французька комічна опера не залишилася ізольованим мистецьким явищем на континенті. Лише десять років знадобилося Англії, щоб створити власну національну версію жанру – баладну оперу. У 1950-х роках у Німеччині з'явився зінгшпіль (дослівно перекладається як «п'єса з піснею»), а в Іспанії – тонадилья (дослівно «пісня»). 1970-ті роки ознаменувалися появою австрійського зінгшпіля.

Нарешті, серед джерел класичної оперети слід згадати італійську *opera-buffa*, яка містила розмовні діалоги і використовувала речитатив, за прикладом *opera-seria*.

У XVIII – XIX століттях її вплив поширився на європейську комічну оперу, а потім на оперети Ж. Оффенбаха, Й. Штрауса та інших.

Найвизначнішими постатями неовіденської оперети – чутливої мелодрами з витонченими фарсовими елементами – були композитори Ф. Легард та І. Кальман, чия творчість досить суперечлива. Вони намагалися відвести оперету від безоглядної розважальності, костюмованості та історичної стилізації, звертаючись до сучасної тематики, але обмежували її рамками салонно-побутового ліричного сюжету.

Композитори прагнули до серйозного, психологічного трактування жанру, але лише в рамках звичного любовного конфлікту, породженого соціальною нерівністю персонажів, і традиційного хеппі-енду. Неовенеціанська оперета була далекою від соціальних проблем і, за рідкісним винятком, від сатири, яку вона замінила фарсом.

Водночас саме Ф. Легару та І. Кальману вдалося розширити образно-емоційний діапазон оперети, повернувши їй чутливий патетичний стиль. Оперету підкорив мінорний лад, мелодичні, гармонічні та оркестрові засоби стали більш насиченими і складними (при одночасному спрощенні форми). Розширилося драматургічне використання вальсу і збагатилися його форми. У побут оперети увійшли популярні американські танцювальні ритми, запозичені з мюзик-холу та джазу: регтайм, фокстрот, шиммі, танго.

Ф. Легар, а особливо І. Кальман, перетворили неовіденську оперету на угорську, широко розвиваючи інтонації та ритми угорського фольклору [13].

На відміну від опери, драматургічний принцип оперети ґрунтується на різких контрастах, зміні емоційної температури, переході від сліз до сміху, від відчаю до радості. Структурно оперета простіша та насичена хітами, написаними у стандартній віршованій формі, з яскравими приспіваними і танцювальними кінцівками. Вступні номери в ній слабо пов'язані з сюжетом, але деякі з них відіграють роль лейтмотивів. У ліричних дуетах, а ще більше у фіналі першої та другої дії (неоромантична оперета має три дії) музика відіграє дієву роль. Контрастні симфонічні фінали І. Калмана та Ф. Легара, другий з яких є кульмінацією оперети, близькі до оперного стилю Дж. Пуччіні [13].

2.2. «Герой-коханець» в оперній та оперетній трактовці баритона.

Сьогодні баритони досить потіснили тенорів – глибокі голоси асоціюються з мужністю і є більш привабливими. Але так було не завжди: баритони вийшли на перший план лише в ХІХ столітті.

Після періоду бароко, що характеризувався домінуванням кастратного мистецтва та переважанням відповідного вокального матеріалу, повернення баритона на провідні ролі музичного виконавства ознаменувало початок нової ери в історії оперного та вокального виконавства.

Вважається, що зміцнення позицій баритонів в опері стало вирішальним фактором у Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді, які створили живий драматичний репертуар для баритонівого голосу. Тим часом процес оновлення розпочався з В. А. Моцарта, музика якого засвідчила нове розуміння виразних можливостей глибокого чоловічого голосу.

Фігаро (опера «Весілля Фігаро»), Дон Жуан (опера «Дон Жуан»), Гульєльмо (опера «Так роблять всі жінки»), частково, Педрілло (опера «Викрадення з Сералю») – ось головні моцартовські представники *mezzo carrattere*.

Сольні номери баритонів були досить складними в галузі вокальної техніки, але при цьому маюли танцювально-пісенну основу (менуєт, серенада). Крім того, в залежності від обставин, персонажі *mezzo carrattere* могли виконувати як арії-серія («Aprite un po' quegl'occhi» Фігаро), так і арії-buffa (наприклад, «Rivolgete a lui lo sguardo» Гульєльмо, яка близька за музичним матеріалом арії «зі списком» Лепорелло). За типом характеру всі баритони *mezzo carrattere* у В. А. Моцарта – енергійні, підприємливі та винахідливі.

Враховуючи інформацію та узагальнення різноманітної бібліографії, присвяченої вокальному співу, слід зазначити, що баритоном прийнято вважати насамперед середній співочий чоловічий голос, що займає проміжне регістрове положення в групі чоловічих голосів (між басом та тенором) та частково переймає деякі їхні характеристики. Діапазон баритона: *g* великої октави – *g1*.

Європейська оперна практика останніх двох століть демонструє надзвичайне багатство та різноманітність тембру, виконавських якостей і партій баритона, що знайшло відображення в систематичній класифікації баритонових можливостей [35].

Найвідоміші з них тембр-амплуа, як правило, наступні :

тенор-баритон – легкий та піднесений голос, що тембрально нагадує тенора. Середній та нижній регістри мають яскраво виражену баритонову окраску. Партії: Едвін з оперети «Сильва» І. Кальмана, граф Даніло з оперети «Весела вдова» Ф. Легара, граф Орловський з оперети «Луюша миша» Й. Штрауса.

ліричний баритон – легкий та ліричний голос з виразним баритоновим тембром по всьому діапазону. Партії, написані для цього голосу, теситуро високі – партія Жермона з опери «Травіата» Дж. Верді, Валентин з опери «Фауст» Ш. Гуно, Зурга з опери «Шукачі перлин» Ж. Бізе, Папагено з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта, граф Даніло з оперети «Весела вдова».

лірико-драматичний баритон – легкий, чистий голос, що має значну силу, яка дає йому можливість виконувати як ліричні, так і драматичні партії – Ренато з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді, Франциск Ассизький з опери «Святий Франциск Ассизький» О. Мессіана, Йоканаан з опери «Саломея» Р. Штрауса.

драматичний баритон – темний голос з великою силою та динамікою у середній та верхній частині діапазону. Драматичний баритон має нижчу теситуру, але в моменти кульмінації вони піднімаються до крайніх верхніх нот. Вердівські партії – Яго з опери «Отелло», Ріголетто з опери «Ріголетто», Амонасро з опери «Аїда». Партії – Скарпіа з опери «Тоска» Дж. Пучіні, Альберіх з опери «Загибель Гибель Богів» Р. Вагнера, Граф де Невер з опери «Гугеноти» Дж. Мейєрбера.

бас-баритон – голос, що має риси як баса, так і баритона, є зазвичай досить вільний як зверху, так і знизу, але без виразних низьких нот. Він здатний співати як баритоновий, так і басовий репертуар. Такий голос можна почути в діапазоні високого баса, але він поступається басу в глибині та об'ємі, особливо в нижньому регістрі. Партії – Фігаро з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, Фігаро з опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, Фальстаф з опери «Фальстаф» Дж. Верді, доктор Малатеста з опери «Дон Паскуале» Дж. Доніцетті.

Представлені узагальненні характеристики баритонового різновиду свідчать не лише про багатство і багатогранність його тембру та діапазону, але й про широку палітру його образно-психологічних втілень і ролей, в межах яких «традиційні оперні лиходії» (Яго, Скарпіо, Тельрамунд, Альберіх та ін.), органічно межують з образами героїв, що уособлюють мужність, благородство, одухотвореність та духовні цінності героїчних вчинків задля вічних цінностей (Франциск Ассизький Амонасро, Вольфрам фон Ешенбах, Йоканаан та інші).

Також персонажі баритонової групи доповнюються іншими образними «полюсами», які представлені, з одного боку, іронічно з гумором (Фігаро Фальстаф, Папагено), з іншого боку – лірично (Жермон, Зурга, Валентин).

Маючи різноманітні образні риси, ці персонажі об'єднує схильність до споглядання і міркувань, багатий внутрішній світ, що розкриває «полюси» їхньої духовності: від демонічних глибин до великих духовних висот розуміння сенсу і вічних цінностей життя.

Ретельне вивчення баритонових оперних партій дозволяє уявити їх у всій широті своєї уяви [35]:

- *герої-моралізатори*, емоційні резонатори, борці за вічні сімейні та етичні цінності, які досить тверезо оцінюють сюжетну ситуацію та шанси переломити її як для себе, так і для ближніх (Жермон, Валентин, Ріголетто, граф Альмавіва);
- *іронічні герої*, не позбавлені гумору (Фігаро, Папагено, Фальстаф, Малатеста).
- *герої в пошуку*, персонажі, чиї долі сюжетно замкнені між всепоглинаючою пристрастю кохання та етичними канонами суспільства, в якому вони живуть (Зурга, Микола).

персонажні прототипи духовних чи світських авторитетів, (Амфорас, Йоканаан, Тарас Бульба, Мазепа, Амонасро). Водночас драматизм долі баритонових героїв та трагізм їхніх пошуків посилюється усвідомленням особистої відповідальності не лише перед собою, а й перед Богом і народом. Музична мова, що характеризує цей тип персонажа, – це, як правило, аріозо з речитативами.

Вище представлені персонажі та їхні характеристики протиставляються двом іншим групам баритонових ролей в європейській опері, які втілюють протилежні якості (Яго («Отелло» Дж. Верді), Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно), Фрідріх Тальрамунд («Лоенгрин» Р. Вагнер), Альберіх («Загибель Гибель Богів» Р. Вагнер) певною мірою є носіями архетипних якостей Каїна і Люцифера. Домінуючою мотивацією їхніх вчинків є уявлення про те, що їх

недооцінює світ і, як наслідок, зростаюча гординя та бажання самоствердитися будь-якими засобами (чи то наклеп, обман, вбивство), їхня виражена ненависть до людства і прагнення до маніпуляції. В інтонаційній мові їхніх вокальних соло переважає декламаційний, окличний тон. Ця якість водночас доповнюється популярними вокальними жанрами (вірші, застільні пісні тощо) та гротескним скерцо.

Інший полюс складають баритонні партії «ідеальних героїв», наприклад Маркіз Родріго ді Поза («Дон Карлос Дж. Верді), Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулар-Артемівський), що характеризуються внутрішньою гармонією і чистотою, та особливою відданістю ідеалу лицарського кохання і служіння. Вокальні характеристики явне переважання аріозного людського начала у вокальних соло цієї баритонової партії, що відтворює традицію *bel canto* в музичному театрі ХІХ століття.

В опері баритон зазвичай є негативним персонажем та часто виступає в ролі руйнівника закоханих – хитрий спокусник Дон Жуан в однойменній опері В. А. Моцарта, барон Скарпіа в опері «Тоска» Дж. Пуччіні, граф ді Луна в опері «Трубадурі» Дж. Верді. Іноді він є суперником героя Зурга в «Мисливцях за перлинами» Ж. Бізе.

Також баритон може заважати закоханим як суворий батько (Жорж Жермон в опері «Травіата» Дж. Верді чи Ріголетто в однойменній вердіївській опері) або як брат героїні (Генрі Ештон в опері «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, Дон Карлос» у в опері «Силі долі» Дж. Верді).

Як відомо з історії, спочатку головні партії в опері призначалися для тенорів або контртенорів (пізніше мецо-сопрано). Поклав початок розквіту баритонового амплуа саме В. А. Моцарт: після опери «Милосердя Тита», де традиційно чоловічі партії співали тенор та два мецо-сопрано, композитор створює такі шедеври як опера «Весілля Фігаро», «Чарівна флейта», і звичайно неперевершена опера «Дон Жуан», яка і сьогодні є справжнім святом для любителів глибоких чоловічих голосів.

Дон Жуан – це «герой-коханець» представлений в широкому діапазоні станів (радість, гнів, чуттєвість, іронія) та відповідному багатстві тематичного матеріалу; у виборі тональностей (*D-dur*, *H-dur*), які завжди асоціювалися у В. А. Моцарта з ідеєю життя, світла і любові; у переважанні окличних нот, особливо висхідної четверті і руху по нотах тризвуку. Водночас новизна його музичної характеристики полягає у відсутності тривалих сольних музично дуже статичних арій, які за театральними нормами часів композитора вважалися обов'язковими для характеристики оперного персонажа.

Це були арії старого стилю, які незмінно уповільнювали дію. Між тим, у всій опері немає нічого, що не було б так чи інакше пов'язане з Дон Жуаном, не виражало б якийсь аспект його буття, якусь опосередковану характеристику. Іншими словами, музичний образ розгортається в постійній динаміці – в сценах і ансамблях.

Важливі аспекти композиторської інтерпретації образу Дон Жуана розкриває також вибір тембр-амплуа (баритон).

Причиною підвищена уваги В. А. Моцарта до можливостей низького чоловічого голосу став вплив французької опери, як свідчення переосмислення традиційної для італійської опери переваги високих чоловічих голосів.

Саме естетичні та етичні настанови французьких драматургів зумовили домінування у вокальному виконавстві природного тембру виразних чоловічих голосів нижнього регістру.

Мабуть тому образ Дон Жуана має виняткову здатність бути сучасним у кожному історичному епоху, передаючи ідеї та настрої, які були актуальними для глядачів і зробили історію популярною в європейській культурі.

Унікальний характер, представлений Дон Жуаном, відкрив нову еру в історії опери і підняв питання музичного виконавства до висот філософської драми. В. А. Моцарт привів у рух всю жанрову систему і провідні естетичні орієнтири європейської опери. Вперше естетичні та етичні приписи

Аристотеля і Платона об'єднуються в організації багатовимірної концепції «Дон Жуана», яка не вкладається в традиційні жанрові схеми.

В. А. Моцарт визначив жанр опери «Дон Жуан» як *drama giocosa*, але змістив акценти в організації цілого. У його інтерпретації історії про севільського спокусника перехід від комічного до серйозного назавжди повертає історію Дон Жуана для європейського слухача до вирішення вічних онтологічних питань, сформульованих ще Платоном на зорі європейської цивілізації. Композитор формулює основний конфлікт твору як протиставлення двох фундаментальних принципів людського існування: руху постійних змін і непорушності певних догм, руху світлого потоку життя та холодної непорушності смерті як застиглої, страшної інакшості динаміки життя. Невипадково історія про Дон Жуана стала «наймузичнішою» історією. Це можна інтерпретувати як принцип протиставлення мінливого і незмінного, руху і гальмування, як основних принципів музичного мислення взагалі [37].

Таким чином, в опері композитор свідомо фіксує зустріч музичного та універсального, що визначає довге життя образу головного героя, який стоїть перед екзистенційним вибором. Нарешті, музична мова головного героя опери тісно пов'язана з танцювальними жанрами, які фіксують вираження руху на рівні тілесної пластики. Цей факт надає образу спокусника виразної тривимірності, життєвої рельєфності та певної «реалістичності», що характеризує повне відтворення принципів людського буття на оперній сцені.

Особливо це відчувається в знаменитій арії з шапаньським «Fin ch'han dal vino»

Нар

PRESTO

f

Что - бы ки - пе - ла кровь го - ря - че - е, ты ве - се - ле - е празд - ник у -
Fin ch'han dal vi - no cal - da la te - sta, и - na gran fe - sta fa pre - pa -

p

- строй! Но - вых ли встре - тишь, всех их за - ме - тишь, всех их ве - ди к нам нест - рой тол -
- rar! Se tro - vi in piaz - za qual - che ra - gas - sa, te - co an - cor quel - la cer - ca me -

В основі presto лежить тема блискучої арії Дон Жуана, що є свого рода музичним портретом героя.

Оригінал

Calda la testa

Una gran festa

Fa preparar.

Se trovi in piazza

Qualche ragazza,

Teco ancor quella

Cerca menar.

Teco ancor quella

Cerca menar.

Cerca menar.

Cerca menar....

Переклад

Щоб кипіла

Кров гаряче,

Ти веселіший

Свято влаштуй!

Чи нових зустрінеш,

Усіх їх помітиш,

Усіх їх веди до нас

Строкатим натовпом,

Усіх їх веди до нас

Строкатим натовпом,

Нехай буде весело...

Невипадково і сьогодні ця партія є практично обов'язковою в репертуарі всіх видатних сучасних баритонів. Її вокально-технічна та акторська драматична наповненість потребує від співаків певного виконавського досвіду, ретельного інтепретативного підходу та глибокої аналітичної роботи.

На відміну від моцартовського героя Дон Жуана, герой І. Кальмана з оперети «Сільва» Едвін є комічним антиподом «героя-коханця», який зовсім по-іншому розкриває баритоновий потенціал.

Арія Едвіна у тенор-баритоновому виконанні Йоханесса Хестерса² звучить дуже контрастно у порівнянні із арією дон Жуана в бас-баритоновій інтепретації Єрвіна Шрота³. І звичайно першочергову роль тут грає саме тембральне забарвлення.

О бо -
rit.
dolce

ад.
- жал те ба я смладенче ских дней, скаж дым ча сом любовь все сильней.

Обожнював тебе я з дитячих днів.
З кожною годиною кохання все сильніше.
Від захоплення, що чекає попереду.
Серце тремтить у грудях.

² <https://www.youtube.com/watch?v=7Xh5AYoj5Sg>

³ https://www.youtube.com/watch?v=LoYq_FOCcV4

Феномен неймовірного впливу музики І. Кальмана, її потужної заразливості досі не з'ясований. Можливо, вона не така досконала, як у В. А. Моцарта, але мелодії геніальної «Сільви» спадають на думку при одній лише згадці слова «оперета».

Оперета «Сільва», як і більшість оперет, – це свято життя, веселоців і мрій. Навіть якщо воно нескінченно далеке від реальності, адже герої живуть у власному законсервованому часопросторі, де важливі лише стосунки між людьми, глядачам цікавий дуже простий сюжет, чесні та справжні емоції, які приходять і зникають за секунду.

На відміну від опери, комедія і трагедія у піднесеному світському суспільстві оперети стають доступними і зрозумілими через абсолютну людяність окремих персонажів. Між персонажами створюється певна соціальна нерівність, але до кінця вистави вона знищується, а правом людини проголошується право на щастя. Якими б не були гріхи героя, він перетворюється завдяки кохання, відкриваючи в собі щось краще, щось більш гідне.

Персонажі в оперетах спрощені – деякі зведені до функцій. Здебільшого це *grande*, *ingénues*, довірені особи, резонера, яких глядач бачив багато разів, але в даній конкретній історії ці персонажі абсолютно органічні, завжди на своєму місці. Вони створюють певний образ, але водночас рухають сюжет вперед. На відміну від чоловічих персонажів, жінки в опереті повинні бути граціозними, легкими і життєрадісними. Ця розбіжність між усталеними конвенційними параметрами створює конфлікт у душі та житті Сільви.

Героїня переживає широкий спектр емоцій – від безмежного щастя до нищівного розчарування – але зберігає незворушний вигляд, ховаючи правду за маскою. Вона є прикладом сильного характеру із залізною волею. Як би пристрасно Сільва не прагнула особистого благополуччя, вона жертвує ним заради свого кохання. Буття художниці невіддільне від її характеру, саме тому вона іноді буває примхливою і непередбачуваною.

У порівнянні з вокальною партією Дон Жуана вокальна роль Едвіна, має зовсім іншу темброву та психологічну палітру. Високе становище героя приховує його головну ваду – слабкість волі, слабкий характер, який не дозволяє йому ні одружитися з Сильвою, ні залишити її в спокої.

Його раптовий порив одружитися в кабаре навряд чи був розсудливим і виваженим вчинком, а радше щастям людини, яка раптом вирішила кинути виклик батькам. У дуеті Сільви та Едвіна можна сказати, що під її впливом він повільно дорослішає від дитини, яка має все в житті, до дорослого, який бере на себе відповідальність за свої вчинки, який захищає свої почуття та свою обраницю.

Висновки до Розділу 2. Спосіб звуковидобування в опері та опереті підпорядкований ідеї прекрасного, піднесеного і «неприродного». Всі якості, які складають властиві людському голосу, посилюються і як би збільшують завдяки динамічним можливостям, широкому діапазону звучання, подовженому диханню.

Однак на відміну від оперети, в опері звучання голосу набуває іншого масштабу – тут превалює вокалізація та вокальна демонстрація, яку супроводжує певна драматична складова; в опереті навпаки все підкорено саме театралізації, тому амплуа актора-виконавця в опереті не може бути обмежене лише вокальними характеристиками, воно, в першу чергу, має бути драматично наповненим.

В опері, з її наскрізною дією, вокальне домінування монологів та вокальних ансамблів, драматично підкреслене зовнішнім антуражем декорацій, хору, танцювальних номерів, в той час як в опереті в обов'язковими критеріями нарівні із вокальними є драматична гра та володіння танцювальною пластикою.

Баритон – це середній чоловічий голос, що має пені різновиди:

тенор-баритон – Тенор-баритон - легкий і піднесений голос, схожий за тембром на тенора. Партії: Едвін з оперети «Сильва» І. Кальмана, граф

Даніло з оперети «Весела вдова» Ф. Легара, граф Орловський з оперети «Лююша миша» Й. Штрауса.

ліричний баритон – легкий і ліричний голос, з виразним баритоновим тембром по всьому діапазону. Партії – Жермон з опери «Травіата» Дж. Верді, Валентин з опери «Фауст» Ш. Гуно, Зурга з опери «Шукачі перлин» Ж. Бізе, Папагено з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта, граф Даніло з оперети «Весела вдова».

лірико-драматичний баритон – легкий, чистий, потужний голос як для ліричних, так і драматичні оперних партій – Ренато з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді, Франциск Ассизький з опери «Святий Франциск Ассизький» О. Мессіана, Йоканаан з опери «Саломея» Р. Штрауса.

драматичний баритон – темний звук з великою потужністю та динамікою в середній і верхній частині діапазону. Партії – Яго з опери «Отелло», Ріголетто з опери «Ріголетто», Амонасро з опери «Аїда». Партії – Скарпіа з опери «Тоска» Дж. Пучіні, Альберіх з опери «Загибель Гибель Богів» Р. Вагнера, Граф де Невер з опери «Гугеноти» Дж. Мейєрбера.

бас-баритон – голос, що має характеристики як баса, так і баритона, зазвичай досить вільний як зверху, так і знизу, але без чітко виражених нот. Здатний співати як баритонний, так і басовий репертуар. Партії – Фігаро з опери «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, Фігаро з опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, Фальстаф з опери «Фальстаф» Дж. Верді, доктор Малатеста з опери «Дон Паскуале» Дж. Доницетті.

Порівнюючи затребуваність вокального підтипів – тембр-амплуа баритона в опері (лірико-драматичний та драматичний) та опереті (тенор-баритон, ліричний баритон) з'ясовується, що вони майже полярні. Звичайно, в більшості причина криється в специфіці самих жанрів (опера-драма, оперета-комедія), а також у форматі її театралізації. Тому в опері, на відміну від оперети, «герої-коханці» – центральні персонажі.

ВИСНОВКИ

Актуальність теми дослідження зосереджена на етимологічних та образно-семантичних аспектах баритонного тембр-амплуа в опері та опереті, у зв'язку із відсутністю фундаментальних музикознавчих узагальнень з цього питання.

В першому розділі, що має назву «Амплуа баритона в музичному театрі: історико-теоретичний аспект», аналізуючи інформаційні джерела, ми дійшли до висновку, що у науковій та музичній рефлексії формулювання поняття «амплуа» є досить неоднозначним та часто замінюється поняттям «роль» (як драматичний тип), з одного боку, та поняттям «вокальна партія» (як музичний тип) – з іншого.

На думку О. В. Муравської причина в тому, що історичні шляхи розвитку музичного театру нерозривно пов'язані з процесами формування різних музично-театральних амплуа, заснованих на органічному синтезі тембрових характеристик співочих голосів та їх візуального емоційно-сміслового наповнення.

Розглядаючи поняття амплітуди в музично-театральній практиці, можна помітити, що в науковій та музичній рефлексії його часто підміняють поняттям драматичного образу, з одного боку, і поняттям звукоряду, з іншого. На практиці, однак, стає зрозуміло, що ці координати лише окреслюють площину партитури, на якій написаний текст твору.

Сам жанр опери є інтерпретаційно консервативним. Вибір виконавської манери може бути парадоксальним, але характер ампліфікації вокально-сценічних тембрів не змінюється - він просто неможливий в межах партитури, оскільки теситура вокальної лінії, щільність оркестровки і специфіка музичного матеріалу не дозволяють переконливо прозвучати в межах цього матеріалу будь-якому іншому типу звучання (навіть іншому діапазону того ж самого голосу).

Будь-яка спроба відійти від цього правила, як правило, руйнує всю структуру оперного твору і порушує правила комунікації опери як специфічного жанру.

В другому розділі «Структура баритонної партії в опері та ролі в опереті» продемонстрована різноманітність вокально-технічних, вокально-акустичних, художньо-виконавських якостей тембр-амплуа баритона в опері та опереті, що відображено в систематизованій класифікації можливостей цього типу голосу згідно з сучасною європейською вокальною практикою: тенор-баритон (легкий та піднесений звук), ліричний баритон (легкий та ліричний з виразним баритоновим тембром), лірико-драматичний баритон (має легкий, чистий тембр та значну силу), драматичний баритон (темний голос з великою силою), бас-баритон (голос досить вільний як зверху, так і знизу, але без низьких нот).

Вокальне оформлення опери та оперети підпорядковане ідеї прекрасного, піднесеного і «неприродного». Всі якості, притаманні людському голосу, посилюються і збільшуються завдяки динаміці, широкому діапазону і тривалому диханню.

Однак, на відміну від оперети, в опері голос набуває іншого масштабу - тут переважає вокалізація і вокальна демонстрація, що супроводжується певною драматичною складовою; в опереті, навпаки, все підпорядковано театральності, так що роль актора в опереті не може обмежуватися лише вокальними якостями, а повинна бути насамперед драматургічно багатою.

В опері в оркестрованому сюжеті вокальна домінанта монологів і вокальних ансамблів драматургічно підкреслюється зовнішнім середовищем, декораціями, хором і танцювальними номерами, тоді як в опереті, крім вокалу, обов'язковим критерієм є майстерність драматичної акторської гри і танцювальної пластики.

Таким чином, спроба систематизації етимології поняття «баритонне тембр-амплуа», лише підтверджує його багатогранність, яка проявляється в

його образно-сміслових якостях, у широкій тембральній палітрі та вокально-технічних можливостях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво у культура* : науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової / гол. ред. К.Фламм. Вип. 30 (1). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 94-105.
2. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba Baltija Publishing, 2020. P.1-20.
3. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи : Микола Кондратюк : наукове дослідження : моногр. НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ : Укр. ідея, 1998. 148 с.
4. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с
5. Антонюк В.Г. Постановка голосу: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Вища школа, 2000. 387 с.
6. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Серія : Виконавське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239–245.
7. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційностилістичний феномен: дис. ... канд. мистецтв. Одеса, 2017. 185 с.
8. Баритон. Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/wiki/баритон>.
9. Бех І. Д. Психологічні джерела виховної майстерності : навч. посібник Київ : Академвидав, 2009. 246 с.
10. . Бойко А. Вокальний стиль Belcanto як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. Вип. № 139. Харків, С.221– 225.

21. Гребенюк Н. Е. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. *Професійна освіта та мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ : ХОМКУЗМК, 1998. С. 57—60.
22. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ імені П.І.Чайковського, 1999. 269 с.
23. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2000. 40 с.
24. Дедусенко Ж. Школа як умова і спосіб існування виконавської традиції. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві* : тези міжнар. наук.-теор. конф., 22-23 берез. 2005 р. / ред-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 2005. С. 9–10.
25. Деркач Л. Синергія у виконавському процесі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 714–724.
26. Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. № 17. С. 166–175.
27. Духовні теми восьми гласів. Режим доступу : protopsaltes.blogspot.com/2015/05/blog-post.html
28. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2008. 19 с.
29. Злобін Ю. В. Кріпацькі театри на Полтавщині кінця XVIII – початку XIX ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. Вип. 1. С. 28–36.
30. Зязюн І., Крамущенко Л., Кривонос І., Мирошник О., Семиченко В., Тарасевич Н. Педагогічна майстерність: Підручник. Київ : 2008. 376 с.

31. Іванова І. Л., Черкашина-Губаренко М.Р. Історія опери. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
32. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
33. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). Київ, 2000. 21 с.
34. Коханик І. М. Стиль Моцарт як об'єкт художньої інтерпретації в сучасній музиці. *Культура України: сб. наук. пр. / ХДАК; [відп. ред. В. М. Шейко].* Харків, 2007. Вип. 20.: Мистецтвознавство. Філософія. С. 94—101.
35. Кречко Н., Ряжко О. Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. 2022. <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/258147/255192>
36. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». № 40. 2019. С. 106–110.
37. Лю Куо. «Дон Жуан» В. А. Моцарта: унікальність оперного амплуа головного героя. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 72, том 2, 2024. С. 44-55.
38. Лю Тін. Естетичні засади інтерпретації старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / ред. упоряд. Л. В. Русакова.* Харків : ХНУМ, 2022. Вип. 64. С.81-117.
39. Люш Д. Розвиток та охорона співацького голосу. Київ, Музична Україна, 1988. 157 с.
40. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві: (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Кмїв, 1993. 18 с.
41. Мадишева Т. П. Співак і мова: Навч. посіб. Харків: Штрих, 2002. – 160 с.

42. Маркович М. Творчі принципи вокальної педагогіки Миколи Манойло. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С.200–215.
43. Мітюшкін В. А. Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя і Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура*, 30, 1, 2020, 69–83. DOI:10.31723/2524-0447-2020-31-1-6 148
44. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Музична Україна, 1985. 344 с.
45. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуу баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. І(6), 2016. С. 153-165.
46. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец.: 17.00.03. Харків, 2020. 517 с.
47. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
48. Оганезова-Григоренко, О. В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universalis*. Odessa, 2021. 440–459.
49. Паторжинський І. Важливі питання в комплексному вихованні актора-співака. Питання вокального мистецтва: наук.-метод. записки. Київ, 1964. Т. 2. С. 26–35.
50. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
51. Решетник Д. С. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. Молодий вчений. Вип. 11(87). Одеса, 2020. С. 76–78.

52. Рябцева І. М., Трач Д. Д. Історичні моделі комічного жанру в опері. *The 1st International scientific and practical conference «Science and technology: 193 problems, prospects and innovations»* (October 19-21, 2022). CPN Publishing Group, Osaka, Japan, 2022. P. 308–312.
53. Саврук С. М. Театральність як творчий принцип музично-виконавського мистецтва (на прикладі фортепіанного виконавства). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2010. 21 с.
54. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби. *Українське мистецтвознавство : наук.-метод. збірник / НМАУ імені П.І.Чайковського*; [ред.-упор. О.В.Торба]. Київ, 2002. Вип. 31. С. 305–317.
55. Самойленко О. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Науковий журнал. № 6 (7). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 399–414.
56. Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис.. ...канд. мист-ва. 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
57. Сікорська І. Опера. Українська музична енциклопедія. Редкол.: А. Калениченко, І. Сікорська, С. Василик. Т. 4. Київ, 2016. С. 429–456.
58. Стахевич О. Г. Вчення про співацький голос в оперній культурі Італії XVII — XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 муз. мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 23 с.
59. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ : НМАУ ім.І. П. Чайковського, 1997. 272 с
60. Стахевич О. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.

61. Сухленко І. Сильові доміанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XI / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61-71.
62. Тан Чжан. Ампула баритона в «Дон-Жуане» В. А. Моцарта. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім.В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 122—130.
63. Тан Чжанчен Специфіка трактовки баса в опері XVII–XVIII століть: між ампула і характером. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. 16 с.
64. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2009. 16 с.
65. У Хуймінь. Оперне інтонування як семантичний феномен: вокальновиконавчий аспект: дис. канд. мистецтв. Одеса, 2017. 184 с.
66. Хань Сяоянь. Символіка двоїчності в партіях оперних співачок-травесті. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів, ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2008. 17 с.
67. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
68. Хе Цзяньхуй. Ампула високого баса – баса-баритона в практиці оперного пения. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / [за ред.. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім.. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип.33). С. 19—27.
69. Цурканенко І. В. Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). С. 424–433.

70. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох: зб. статей. Суми: Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
71. Чирков О. С. Драматургія – мистецтво драми? *Вісник Житомирського державного ун-ту ім. І. Франка*. Житомир, 2006. Вип. 30. С. 104–109.
72. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології . *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 178-188.
73. Швачко Т. Сучасна опера та її актуальні проблеми. *Музыка*. № 4. 1972. С. 7-9.
74. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
75. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва (2-ге вид., перероб. та доп.). Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В.Стефаника, 2014. Ч. I. 391 с.
76. Юцевич Ю.Є. Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 160 с.
77. Ferril Kyle The Fach System origin, function, and the dangers of perception. <https://www.academia.edu/32108110>
78. Giudici E. Il Seicento. L'opera, storia, teatro, regia. Il saggiatore: Milano, 2016. 355 p.
79. Guccini G. Il teatro italiano nel Settecento. Societa editrice il Mulino: Bologna, 1988. 465 p.
80. Hahn R. Lezioni di canto Marsilio Editori: Venezia, 1990. 303 p.
81. Mancini G. Riflessioni pratiche sul canto figurato. S.I.R.A.B.: Bologna, 1970. 487 p.