

Ім'я користувача: Кафедра академічного естрадного вокалу та звукор... ID перевірки: 1009405286

Дата перевірки: 29.11.2021 14:37:16 EET Тип перевірки: Doc vs Internet

Дата звіту: 29.11.2021 14:38:32 EET ID користувача: 100004420

Назва документа: Стрельчик. Проект-3

Кількість сторінок: 47 Кількість слів: 11397 Кількість символів: 82173 Розмір файлу: 317.56 KB ID файлу: 1009423889

4.04% Схожість

Найбільша схожість: 1.63% з Інтернет-джерелом (http://www.referatcentral.org.ua/music_load.php?id=173&starttext=2)

4.04% Джерела з Інтернету 122 Сторінка 49

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

0.59% Цитат

Цитати 10 Сторінка 50

Не знайдено жодних посилань

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи 4

ВСТУП

Актуальність теми творчого проєкту. Від самого початку становлення опери як музично-сценічного жанру, арія стала одним з найбільш яскравих та улюблених слухачами елементів оперного дійства. Чотириста років розвитку жанру накопичили безліч оперних арій, що стали зразками мистецтва найвищого штибу у всіх його проявах, притаманних опері. В арії знайшли втілення як закони літературної драматургії, так і закономірний розвиток музичної вокальної форми. На сьогоднішній день безліч оперних арій стійко увійшли до концертного репертуару не тільки оперних, а й камерних академічних співаків, а найбільш популярні арії навіть іноді виконуються естрадними та рок-виконавцями. Все це яскраво свідчить про те, що оперна арія як окремий вокально-сценічний номер має неабияку популярність та визнання серед слухачької аудиторії, тому проєкт, присвячений створенню концерту оперних арій, має очевидну актуальність для співака академічного напрямку.

Щоб зробити концерт максимально цікавим та різнобічним, ми хочемо урізноманітнити репертуар таким чином, щоб в невеликому сценічному виступі оперна арія предстала перед слухачем у всьому своєму різноманітті.

Тому **мета творчого проєкту** – через низку арій представити слухачеві лаконічний зріз опери різних епох та стилів і надати можливість в одному концерті почути найкращі та найбільш показові взірці оперних арій та ансамблів вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Поставлена мета передбачає розв'язання наступних **завдань**:

- підібрати, вивчити та опрацювати відповідний літературний та музичний матеріал з метою визначення музичної програми концерту;
- здійснити музичний та художній аналіз обраних для концерту творів для кращого розуміння їхніх стилістичних особливостей та необхідних вокальних навиків для їхнього виконання;
- опрацювати відібраний матеріал у вокальному класі, як самостійно, так і під орудою викладача та концертмейстера;

- розробити сценарій концерту та провести відповідну репетиційну підготовку із усіма його учасниками

- визначити дату та місце проведення концерту та здійснити його сценічну реалізацію.

Об'єктом дослідження в творчому проєкті є оперний жанр як вид музично-театрального мистецтва.

Предметом дослідження в творчому проєкті є оперна арія як самостійний музичний твір та елемент сценічного репертуару співака.

Матеріалом дослідження в творчому проєкті є партитури оперних арій, аудіо- та відеозаписи оперних творів.

Теоретичною базою дослідження в творчому проєкті є наукові та публіцистичні праці, присвячені вокальному мистецтву, теорії та історії музики загалом та оперному жанру зокрема.

Апробація результатів творчого проєкту. За результатами проєкту було організовано та проведено концерт «Вечір оперних арій» на сцені малого залу Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв. А також взято участь у V Міжнародна науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» з доповіддю на тему «Оперна арія: довершена вокальна композиція як елемент музично-драматичного твору».

Публікації: Стрельчик Ю. М. Оперна арія: довершена вокальна композиція як елемент музично-драматичного твору. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: Матеріали П'ятої Міжнарод. наук. конф. Київ, 4-5 лист. 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021.

Структура роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи становить 53 сторінки ,з них основного тексту – 45 сторінок.

РОЗДІЛ 1

АРІЯ ЯК КОМПОЗИЦІЙНА СКЛАДОВА ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЮ

1.1. Історія розвитку оперного жанру

Опера вважається найскладнішим музичним жанром, у якому закладена глибинна синкретична основа. Опера, в першу чергу, це – музично сценічний жанр, який передбачає втілення художньо-образного змісту не тільки виражальними засобами музичного мистецтва, але й за допомогою сценічного, образотворчо-візуального і танцювального видів мистецтва. Енциклопедичний словник Брокгауза та Ефрона (1897) визначав оперу як «художньо-драматичну форму, в якій слово, поєднане з музикою, та сценічна дія мають першочергове значення» [45, с.7]. Але вже більш пізні енциклопедичні видання, такі як музична енциклопедія під редакцією Ю. Келдиша [34], Гарвардський музичний словник (1986, 2003) [50] відзначають першочергову роль саме музики як носія та рушійної сили драматичної дії цього синтетичного жанру.

Оперна традиція бере свій початок із праць учасників Флорентійської камерати – гуртка митців кінця XVI – поч. XVII ст., що прагнули відродити традиції античного театру. Народжений ними жанр *drama per musica* вперше представив театральну дію, що від початку до кінця супроводжувалася музикою, а місцедраматичної декламації посіли сольні та ансамблеві вокальні номери. Термін «орєга», що дослівно означає «праця», «витвір», вперше використав у 1639 р. стосовно одного зі своїх творів Ф. Кавалі.

Отже, найперша оперна традиція почала формуватися в Італії, і саме ця країна тривалий час була законодавицею мод на європейському музичному просторі. Найбільшого впливу та поширення досягла неаполітанська оперна школа, в рамках якої народилися жанри опери-серія та опери-буфа. Саме в опері-серія (виставі драматичного змісту на міфологічний або історико-героїчний сюжет) вперше виокремився чіткий поділ вокального матеріалу на

арії та речитативи. Перебіг сюжету здебільшого розкривався у емоційно нейтральних речитативах, а послідовність арій відбивала драматургію афектів головних героїв. Саме у неаполітанській традиції сформувалася тричастинна арія *da capo*, що складалася із двох контрастних частин і варіаційної репризи першої, котра передбачала співацьку імпровізацію. Саме ця форма арії стала головним виразним засобом в опері бароко. До того ж, саме неаполітанська тричастинна оперна увертюра стала прародителькою сучасної європейської симфонії [35, с.22].

Саме в неаполітанських консерваторіях зароджуються основи вокального стилю «бельканто», орієнтованого на кантіленне звучання, велику увагу до музичної фрази, поєднання голосових регістрів та згладженість регістрових переходів, тембральну насиченість та силу голосу, широкий динамічний та звуковисотний діапазон. Саме ця вокальна техніка стане орієнтиром та еталоном вокальної майстерності в усій подальшій оперній традиції.

Жанр комічної опери-буфа, в свою чергу, заклав підвалини реалістичного музичного театру, де на сцені діють не пафосні та далекі від реального життя умовно-історичні та міфологічні герої, а пересічні люди – сучасники глядачів, із їхніми звичайними вадами та слабкостями. Продовжувачем цієї традиції на початку ХІХ ст. Дж. Россіні зі своїми комічними операми, що поєднали яскраво виражену в музиці гостру характерність персонажів із високими естетичними стандартами вокальної майстерності. Саме Россіні прийнято вважати родоначальником нового стилю, покликаного не тільки розкрити віртуозні можливості та красу співочого голосу, а й вивести на сцену максимально реалістичних героїв, відтворивши в музиці їхні переживання без зайвого пафосу, притаманного класичній опері-серія. Саме ці риси лягли в основу оперного стилю епохи «бельканто» (1800-ті – 1840-ві рр.), започаткованого Россіні та продовженого В. Беліні та Г. Доніцетті. Вокальна ораменталістика в ньому поєднується із прагненням до передачі реалістичних переживань героїв.

Наступний етап розвитку італійської оперної школи пов'язаний із творчістю Дж. Верді. Відштовхуючись від традицій опери бельканто, він посилює драматичну складову вистави, як музичну так і колізійну. В основі драматургії його опер або героїчна трагедія, або гостросоціальна драма. Новий стиль вимагає нового, більш потужного звучання, як оркестру, так і солістів, що змушує поступово відмовлятися від вокальної орнаменталістики (за винятком, хіба що, сопрано) та підвищувати вокальну теситуру партій. В своїх пізніх операх Верді досягає максимального поєднання музики і драматичної дії, що вже передчуває появу нового напрямку в італійській музиці – веризму.

Оперний веризм бере свій ідейний початок у однойменному напрямі літератури, близькому до натуралізму. Головна його мета – досягнення на оперній сцені життєвої правди, позбавлена умовностей передача душевних переживань героїв. Герої ці, здебільшого, - прості пересічні люди, часто низького походження, хоча не виключенням є й історії із життя аристократії («Адріана Лекуверр» А. Чілеа, «Андре Шеньє» У. Джордано, «Тоска» Дж. Пучіні), екзотичні країни («Дівчина з Заходу», «Мадам Батерфляй» Дж. Пучіні) та навіть казкові сюжети («Турандот» Дж Пучіні).

Головними рисами музичної виразності у веристській опері стають наскрізний симфонічний розвиток оркестрового матеріалу, відмова від різкого поділу вокальної лінії на речитативи та арії; речитатив набуває більш мелодійного звучання, а часом ускладнені оркестрові гармонії поєднуються із виразною, кантиленною мелодійністю вокальних партій, позбавлених будь-яких штучних прикрас. У своєму прагненні до емоційного ефекту веризм часто звертається до гранично драматичних сюжетів,пристрастей, що оголюють темний бік людської душі, призводять до кривавих вбивств,самогубств та душевних страждань. Першим твором цього напрямку прийнято вважати «Сільську честь» П. Масканьї (1890). Серед інших авторів-веристів слід відзначити Р. Леонкавалло, У. Джордано, А. Чілеа, а також Дж. Пучіні, що в своїх останніх операх вийшов за межі стилю, адже його, образи, сповнені

тонкою поетикою та глибоким психологізмом, вищі за підкреслену експресивність та подієву насиченість веристського театру.

Засновником французької оперної школи в середині XVII ст. став придворний композитор Людовіка XIV Ж.-Б. Люллі – італієць за походженням, котрий в 13 років отримав місце вчителя танців Короля при французькому дворі і як композитор сформувався саме у Франції. Його опери увібрали та віддзеркалили сукупність естетичних смаків французької еліти, адже головною аудиторією, для якої призначалася перша французька опера, був король та його почет.

Люллі працював над розробкою опер в трьох напрямках: лірична трагедія, героїчна пастораль та опера-балет, різниця між якими полягає здебільшого в сюжетній складовій та ролі танцю. Композиційна та музична складова підкоряються одним і тим самим принципам: це велика п'ятиактна опера із двочастинною увертюрою (відомою також як «французька», із величною, повільною першою частиною та рухливою другою), з прологом та апофеозом, з драматичною кульмінацією в кінці третьої дії, монументально, ефектно оформлена, з балетними та хоровими сценами, великим оркестром (більше сімдесяти музикантів) з надзвичайною кількістю духових та мідних інструментів.

Естетика французької опери природно витікала із закономірностей французького класицистського театру і була зосереджена більше на зображувальній, декоративній стороні музики, що супроводжує текст та спонукає до роздумів, ніж на передачі афектів. У вокальному рядку панує декламаційний, патетичний монолог, що чергуються із аріозо та нечисленними аріями із доволі простими, зрозумілими мелодіями.

Реформувати французьку оперу у XVIII ст. намагався Ж.-Ф. Рамо, намагаючись надати їй трохи пристрасті італійської опери. Він переглядав роль хору та балету, розвивав гармонію та ритміку, збагатив вокальні партії колоратурами, але в цілому все одно не зміг відійти від раціоналістичних принципів класицистського театру та придворної традиції.

Не дивно, що після століття панування заляканої ліричної трагедії, знайомство з італійською оперою-буфа дало французькій музиці ковток свіжого повітря. Показ «Служниці-господині» Дж.-Б. Перголезі у 1752 році спричинив у Парижі справжній фурор і дав поштовх до розвитку у Франції власної комічної опери – «опера комік». Її центральною фігурою можна за правом вважати Ф.-А. Філідора, талановитого композитора та кращого шахіста свого часу. Його комічні опери, як й італійська опера-буфа, зображують дотепні характери звичайних, пересічних людей та сцени та курйози з їхнього повсякденного життя, а арії та арієти побудовані на інтонаційному зв'язку з французьким народним мелосом. Поруч із сольними номерами помітне місце займають ансамблі – дуети, тріо, квартети і т.д., що з'єднуються між собою не речитативами, а розмовними діалогами. Ця традиція надовго лишилася характерною прикметою французької комічної опери.

Ще одним характерним жанром у французькій опері стала «опера порятунку» (*opéra de sauvetage*), що отримала розвиток наприкінці XVIII – поч. XIX ст. Найширше цей жанр представлений у творчості італійського композитора Л. Керубіні, більша частина життя та творчості якого була пов'язані із Францією.

Опера порятунку виникла під впливом Великої французької революції 1789 р. і увібрала в себе ідеї боротьби з тиранією, оспівування образів борців за свободу та справедливість. Вона представляє собою різновид героїчної драми, а назва жанру красномовно відображує головну характеристику її сюжетних колізій: подолання смертельної загрози завдяки мужності, відвазі та шляхетності головних героїв.

Природно, що вплив романтичних ідей французької революції відбився не лише на сюжеті опери порятунку, а й на її музиці. Для неї характерні драматична виразність, прагнення до єдності композиції, поєднання героїчних та жанрових елементів, підвищена роль оркестру, застосування лейтмотивів, декламації на фоні оркестру, поєднання побутової мелодики із формами класичної опери, використання розмовних діалогів. Найбільш яскравими

зразками французької опери порятунку є «Жахи монастиря» А.-М. Бретона, «Лодоїска», «Еліза», «Водовоз» Л. Керубіні, «Печера» Ж. Ф. Лесюера.

Наступним кроком у розвитку французької оперної традиції стала поява «гранд-опера» або «великої опери». Цей жанр генетично пов'язаний із ліричною трагедією Люлли, має схожі масштабність та композиційні риси, але орієнтований вже не на смаки аристократії, а на міську буржуазію, яка тепер є головною глядацькою аудиторією. У своєму становленні велика опера сприйняла вплив багатьох музичних та театральних елементів: оперну реформу К. В. Глюка, комічну оперу, передові тенденції італійської опери та ін. Зазвичай, велика опера писалася на якийсь відомий історичний сюжет, часто гостросоціального значення, складалася з 5 актів, включала розгорнуту балетну сцену, величезні хор та оркестр (по 80 учасників), неймовірно пишні декорації та костюми. За пишністю, монументальністю та масштабністю, а відповідно, і за обсягом фінансування, гранд-опера не мала собі рівних у Європі, тому найвизначніші композитори свого часу, включаючи Россіні («Вільгельм Телль», 1828), Доніцетті («Фаворитка», 1840 та ін.) та Верді («Дон Карлос», 1867), вважали за честь та велику удачу долучитися до цього жанру. Серед головних французьких авторів великих опер слід відзначити в першу чергу Мейєрбера, а також Обера та Галеві.

Більшість великих опер написані простою, зрозумілою музичною мовою, в якій оркестру відведено роль супроводу, а провідна роль віддана вокальним партіям, розрахованим на голоси найкращих оперних виконавців. Через складність та великий обсяг, партії деяких великих опер (таких, як «Гугеноти» Мейєрбера) ставали важким випробуванням навіть для найвидатніших співаків свого часу та причиною занепаду їхніх голосів [9, с. 110-111].

Після великої опери французька оперна школа звернулася до менш масштабної ліричної опери. У найкращих зразках цього жанру композитори виявляють велику увагу до внутрішнього світу людини, її інтимних переживань. Першим взірцем такого стилю став «Фауст» Ш. Гуно (1859 р.). Згодом з'явилися опери Ж. Бізе, А. Тома, К. Сен-Санса, Л. Деліба, Ж. Масне.

Неможливо також обійти увагою такий феномен французької музичної культури, як імпресіонізм, що залишив хоч невеликий, але яскравий слід в історії цієї національної оперної школи. Головним твором цього стилю є опера К. Дебюссі «Пелеас і Мелізанда» (1902). Вперше у французькій опері музичний матеріал представляє собою суцільне полотно, яке не поділене на окремі номери, речитативи та арії, а поволі розгортається, перетікаючи з однієї сцени в іншу відповідно до драматургії сюжету. У вокальному рядку, покладеному на прозовий текст без ритмічної структури, панує не мелодія, а інтонаційні акценти, обрамлені створеною оркестром атмосферою неясних томлінь та передчуттів – головна особливість музики імпресіонізму

І хоча створений Дебюссі тип опери і не отримав розвитку у його подальшій творчості, але безумовно вплинув на музичні погляди його співвітчизників, таких як М. Равель та Ф. Пуленк.

До початку XIX ст. австро-німецька оперна школа не знайшла широкого розвитку визнання. Творчість німецьких оперних композиторів XVII – XVIII ст.ст. знаходилася під впливом або італійської опери (Керль, Хассе, Гендель, Глюк), або невибагливого смаку німецьких буржуа, а найчастіше – і того, й іншого (Куссер, Кайзер, Маттезон, Телеман та ін.) [22, с.172]. Єдиним самобутнім жанром, що виокремився за цей період у німецькому музичному театрі, став зінгшпіль. Назва жанру походить від німецького *singen* – співати та *Spiel* – гра. Жанр цей оформився в середині XVIII ст. як адаптація англійської баладної опери, що поєднав музичні номери із розмовними діалогами і став німецької національною версією комічної опери. Спочатку він був ближче до вистави із вставними вокальними номерами, простими мелодіями та слабо розробленими музичними формами, але під впливом таких композиторів як Й. Гайдн, К. Діттерсдорф, В. Мюллер, і особливо В.-А. Моцарт, зінгшпіль розвинувся як самобутній оперний жанр. Особливого розвитку набув австрійський зінгшпіль, який поруч із куплетними формами містить розгорнуті арії, ансамблі, широко розгорнуті фінали, що зближує його із італійською

оперою-буфа. Саме від зінгшпіля веде свій родовід віденська оперета Й.Штрауса та його послідовників.

Проте велика форма німецької опери до початку XIX ст. залишалася не розробленою. Зміни відбулися із наступом романтизму, що спонукав композиторів до пошуку нових форм та засобів виразності. Першим етапом пошуку нових форм стала опера Л.Бетховена «Фіделіо», що поєднала музичну експресію автора із сюжетною концепцією та стилістикою опери порятунку та розмовними діалогами – типовим елементом зінгшпілю.

Однією із перших німецьких романтичних опер стала «Ундина» Е. Т. А. Гофмана (1813), але розквіт німецького оперного мистецтва почався із «Вільного стрільця» К.М. фон Вебера (1820). Ця опера поєднала реалістичні побутові та поетичні пейзажні картини із тасмнічними, демонічними та фантастичними. У «Вільному стрільці» можна почути нові колористичні прийоми та образні елементи, характерні для усього романтичного симфонізму: розширення тембрової палітри, використання лейтмотивів, виділення ролі оркестру. В якості музичного матеріалу Вебер використовує німецькі народні пісні, вальси, марші. Вебер поклав початок становленню німецької романтичної опери, до яких згодом приєдналися Л.Шпор, Г.Маршнер, Ф. фон Флотов та інші.

У 40-х рр. XIX ст. з'являються перші реформаторські опери найвизначнішого митця німецької опери – Р.Вагнера. Вже у «Летючому голандці» (1841), «Тангейзері» (1845) та «Лоенгрині» (1848) Вагнер являє світові нову музичну мову опери. Він відмовляється від номерної структури, робить лейтмотив ключовим музичним елементом, що характеризує кожного з центральних персонажів. Попри підвищену роль оркестру, вокальні партії поки що несуть самостійний мелодійний зміст. У своїх пізніх операх все драматичне навантаження Вагнер покладає на оркестр, головним вокальним засобом виразності стає речитатив. Композитор свідомо уникає завершених арій, хорів, ансамблів, замінюючи їх довгими монологами та діалогами, що перетікають один в одного так званою «нескінченною мелодією». У вокальних партіях

Вагнера незбагненим чином поєдналися широкий кантиленний розспів та виразна декламація.

Творчість Вагнера справила величезний вплив не тільки на німецьку, а й на всю європейську оперну культуру. У своїй праці «Опера і драма» Вагнер сформулював свої погляди на музично-драматичне мистецтво та виступив з різкою критикою оперного жанру, звинуватив його у надмірній умовності, відмічав невідповідність музики драматичному змісту вистав, і запропонував власну концепцію музичної драми, де музика є найголовнішим засобом втілення змісту опери. Важко знайти оперного композитора поствагнерівської епохи, котрий хоча б частково не дослухався до його ідей.

Природними провідниками ідей Вагнера стали німецькі неоромантичні композитори Е.Хапердінк, Г.Вольф, і особливо – Р. Штраус, що стає наступним, після Вагнера, стовпом німецької оперної школи. Його перші опери «Гунтрам» (1893) та «Без вогню» (1901) написані у суцільно вагнерівській манері, проте з часом стиль композитора еволюціонує. Спочатку – в бік ексцентричності та кричущих контрастів в операх «Саломея» (1905) та «Електра» (1908), що переповнені хроматизмами та дисонансами. У наступних операх Р. Штраус більш зважений у використанні виразних засобів: його мелодика різнохарактерна та барвіста, прозора діатоніка часто межує в ній із хроматикою, а гармонія, хоч і наповнена затриманими, допоміжними та прохідними звуками, все ж залишається тонічною. Впродовж свого тривалого творчого життя Р. Штраус буде нерідко практикувати еkleктизм та зміну стилістичних орієнтирів: звертатися до естетики бароко («Аріадна на Накосі», 1912; «Дафна», 1937), традицій Моцарта та Й. Штрауса-молодшого («Кавалер рози», 1910), опери-буфа («Мовчазна жінка, 1935). В цілому, Р. Штраус як автор 14 різнохарактерних музично-сценічних творів є найбільш яскравим та самотнім представником німецької оперної школи ХХ ст.

Серед іншихнімецьких композиторів неоромантичного напрямку слід відмітити Ф.Шрекера, О. фон Цемлінського та Е. Корнгольда, котрим вдалося у

своїх операх поєднати насичену оркестровку, ускладнені гармонії, дисонансита вокальні декламації із тонким, зворушливим мелодизмом.

Російська оперна школа, що почала формуватися наприкінці XVIII ст. від початку перебувала під впливом італійської та французької опери. В італійській манері писали свої опери В. Пашкевич, Є. Фомін, а також українські композитори Б. Березовський та Д. Бортнянський.

Справжня самобутня російська оперна традиція починає формуватися в першій половині XIX ст. із актуалізацією ідей романтизму. Найбільш зрілим твором ранньої російської оперної школи стає «Аскольдова могила» О. Верстовського (1835) із її розгорнутими аріями, численними хорами та яскравими мелодіями. Але вже через рік з'являється «Життя за царя» М. Глінки, що позначає новий етап становлення російської оперної школи. Глінка відмовляється від розмовних діалогів, що досі побутували у російській опері, створює мелодійний речитатив, вибудовує оперну кантилену на основі мелодики народних пісень. Глінка у своїх операх вперше поєднав досягнення Глюка і Моцарта у царині музичного театру із стандартами італійської вокальної школи та російською національною мелодикою та колоритом.

На традиції Глінки спирався у своїй оперній творчості А. Даргомижський, прагнучи в той самий час надати опері максимального реалізму, позбутися умовностей і досягти в ній повного злиття музики, слова та драматичної дії. Проте, на відміну від Вагнера, найбільше емоційне навантаження Даргомижський покладає не на оркестр, а на вокальну мелодію, подібну до інтонацій живої людської мови, що знайшло вираження в його операх «Русалка» (1855) та «Кам'яний гість» (1866-1869).

Тенденції російської ліричної опери яскраво втілилися у «Демоні» А. Рубінштейна (1872), в якій екзотичні (в дусі романтичної парадигми) орієнталістські настрої композитора поєдналися із наріжною проблематикою духовного дуалізму людини – ще однією невіддільною рисою романтичного світосприйняття.

О. Бородін та М. Римський-Корсаков у своїй оперній творчості поєднали традиції європейського симфонізму із російським народним мелосом. Для опер П. Чайковського, виконаних у найкращих традиціях романтизму, характерні тонкий музичний психологізм, глибоке занурення у внутрішній світ героїв та виразний вокальний мелодизм.

Найбільшим музичним реформатором у російській оперній школі за правом можна вважати М. Мусоргського. Прагнення до реалізму ідейно поєднує його з Даргомижським, але музична мова Мусоргського набагато революційніша та масштабніша. Парадоксальність Мусоргського – у його творчому інструментарії. Не зважаючи на нетрадиційні для свого часу мелодичні та гармонічні прийоми (модалізми, лінеарність, нестандартну акордику), несподівану ритміку (часті зміни розміру, складні, «неквадратні» метри, оригінальні ритмоформули), Мусоргському вдається органічно вплітати в музичний текст народні та церковні наспіви, зокрема – навіть давньоруську монодію. Все це знайшло яскраве вираження у операх «Борис Годунов» (1869, 2-га ред. 1872), «Хованщина» (1873 – 1880), «Сорочинський ярмарок» (1874 – 1880), що здобули визнання лише після смерті композитора.

На рубежі XIX – XX ст. свій внесок у розвиток національного оперного жанру здійснив і С. Рахманінов. У своїх одноактних операх «Алеко» (1892), «Скупий лицар» та «Франческа да Ріміні» (обидві 1905) він по черзі звертається до веризму (але у притаманному лише йому унікальному колориті), декламації та симфонізації опери.

У XX ст. передові тенденції музичного модернізму втілилися в оперному жанрі такі російські композитори, як І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович. Загалом, найбільше визнання на світовій оперній сцені знайшли опери П. Чайковського, М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова та С. Прокоф'єва [13].

Українська оперна традиція є тісно пов'язаною із російською, адже довгий час головними музичними «мекками» для українських композиторів та співаків залишалися Санкт-Петербург та Москва. Саме у Санкт-Петербурзі

пройшла більша частина музичного життя перших оперних композиторів – вихідців з України В. Пашкевича, М. Березовського, Д. Бортнянського. Автором «Запорожця за Дунаєм» – найпершої опери на україномовне лібрето, що побачила вогні рампи – став С.Гулак-Артемівський, видатний оперний співак, учень корифея російської композиторської школи М. Глінки. Навіть перші постановки «Запорожця за Дунаєм» пройшли спочатку у Санкт-Петербурзі (1863), а потім у Москві (1864).

Треба зазначити, що у перших українських лірико-комічних операх («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, 1889), згідно із європейською (німецькою та французькою) традицією комічної опери, застосовується поєднання музичних номерів і розмовних діалогів.

Спроби створити українську оперу були і раніше, але жоден з творів просвітника та композитора-аматора П. Сокальського («Мазепа», 1859; «Майська ніч», 1863; «Облога Дубна», 1878) так і не була поставлена. Але слід зазначити, що П.Сокальський був палким прихильником композиторів-кучкістів, прагнув писати опери в їхній традиції та сповідував їхні естетичні принципи.

В цілому, українська опера XIX ст. нерідко розвивалася силами композиторів-аматорів. Таким прикладом стала опера ще одного українського просвітника та культурного діяча, М. Аркаса – «Катерина» (1892) за однойменною поемою Т.Шевченка. Через брак композиторських навичок, для музичної редакції клавіру Аркасу довелося звернутися по допомогу до викладача музичних класів у Одесі П.Молчанова. Проте, постановка «Катерини» трупою М. Крушельницького мала великий успіх, що подарувало опері довге та щасливе сценічне життя. Прем'єра відбулася, знову ж таки, у Москві, 1899 р. Попри всі недоліки музики, пов'язані із недостатньою композиторською професійністю Аркаса, «Катерина» стала першою ліричною українською оперою і дала поштовх майбутнім поколінням композиторів для розвитку цього жанру.

Першою повноцінною оперою, створеною на Західній Україні, стала «Купало» А.Вахнянина (1870 – 1892), проте, перша постановка її відбулася лише 1929 р. на сцені Харківського театру опери та балету. Ця опера має виразний національний колорит, із тематизмом, побудованим на пісенно-романсовій інтонаційності. В ній, як загалом і в усій українській опері XIX ст., відчутні стильові риси романтизму.

Але найбільший внесок у розвиток та становлення української опери у XIX ст. здійснив, безперечно, М.Лисенко. Його перу належать 10 опер і ще 2 незавершені. У своїй оперній творчості М.Лисенко спирався на традиції українського музично-театрального мистецтва – вертепу, творів І. Котляревського, С. Гулака-Артемівського – і намагався розвивати їх, використовуючи досягнення західноєвропейської та російської опери XIX ст. У музичній творчості М. Лисенка вперше повною мірою сформувалася модель національної опери та її жанрові різновиди: історико-героїчна драма («Тарас Бульба»), лірико-комічна опера («Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч»), лірико-фантастична опера («Утоплена»), дитяча комічна опера («Пан Коцький», «Коза-дереза»), дитяча фантастична опера («Зима і Весна»), опера-пародія («Андріашіада»), комічно-сатирична опера («Енеїда»), камерна лірична опера («Ноктюрн»). Ці опери й становлять класичний фонд українського оперного мистецтва XIX – поч. XX ст.

У XX ст. українська опера розвивалася під тиском протиріч та суперечливих факторів. З одного боку, нарешті після часів панування Російської та Австро-Угорської імперій, українська музична еліта нарешті отримала можливість створити власну академічну школу та підготувати плеяду молодих талановитих композиторів. З іншого – музична творчість дуже швидко потрапила у залежність від радянської ідеологічної парадигми, що значно звузило рамки творчої свободи композиторів. Особливо це торкнулося опери, адже жанр, в якому музика поєднується із драматургією, словом і драматичною дією за своєю природою не може залишатися ідейно нейтральним.

Тим не менш, навіть в умовах ідеологічного тиску протягом ХХ ст. Україна зуміла виховати плеяду талановитих, самобутніх оперних композиторів. Так, у операх М. Вериківського «Вій» (1946), «Сотник» (1938), «Наймичка» (1943) проявилися унікальне поєднання українського народного мелодизму із виразним речитативом та багатою, небанальною оркестровою мовою.

Цікавими є опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» (за повістю Івана Франка «Захар Беркут», 1929) та «Щорс» (інша назва - «Полководець», лібрето І. Кочерги та М. Рильського, 1937), у яких вміло поєднуються інтонації слов'янського фольклору та найактуальніші надбання європейських модерністських тенденцій. Оперні твори Б. Лятошинського були настільки самобутніми й оригінальними за своїм стилем, музичною мовою, драматургією образів і всієї опери в цілому, що вона відразу ж «не вписалася» у вже сформований стандарт «сучасної радянської» опери. На композитора одразу посипались звинувачення у «формалізмі», «націоналізмі» та чинився значний ідеологічний та емоційний тиск. Опера «Золотий обруч» й по сьогодні вважається однією з досконаліших та найвидатніших українських опер ХХ століття. «Золотий обруч» мав усі можливості для того, щоб стати початком дійсно активного процесу оновлення українського оперного театру, наближенням до загальноєвропейського рівня. Проте в той час це неможливо було реалізувати через ідеологічний тиск радянського суспільства.

Визначними в післявоєнний час стали ще дві опери: «Украдене щастя» Ю. Мейгуса (1959) і «Лісова пісня» В. Кирейка (1957). У першій з них сконцентрувалися важливі риси української оперної творчості в цілому. Це глибоке розкриття літературного першоджерела засобами, властивими саме оперному жанру, цілісність музичної драматургії, яскравість інтонаційно-ладових барв, що ґрунтуються на тонкому осмисленні національно-фольклорних джерел, високий ступінь симфонічних узагальнень і композиторського професіоналізму. Друга втілює етико-філософський початок пізнання світу через призму елегійних, лірично-романтичних почуттів. Для неї характерною є близькість до народнопісенної творчості. Обидві опери

демонстрували новий, вищий від попереднього щабель володіння матеріалом і більшу зрілість драматургічних засобів, вміння природно виявити можливості співочого голосу.

Найвизначнішою постаттю серед оперних композиторів другої половини ХХ ст. став Г. Майборода. Його опери «Милана» (1957) та «Арсенал» (1960), хоч і позначені впливом ідеології на вибір сюжету, але мають високі художні властивості. У «Милані» знайшли втілення виразні музичні характеристики героїв, смислова роль лейтмотивів і оркестрових засобів, етнічно багатий музичний колорит. Арії з опери увійшли до концертного репертуару найкращих українських виконавців. У «Арсеналі» поєдналися принципи народної драми й лірико-психологічної колізії. Драматургія твору збагатилася виразною емблематикою, системою лейтмотивів, сценами наскрізного розвитку. Остання опера Г.Майбороди – «Ярослав Мудрий» і досі займає місце у репертуарі вітчизняних оперних театрів. Художня концепція опери збагачує драму розкриттям внутрішнього світу персонажів; музику вирізняє багатство мелосу, ліризм, розмаїття характеристик, окреслення історичного колориту через вкраплення церковної стилістики [17].

1.2. Різновиди оперних арій: еволюція та характеристика.

Сам термін «арія» походить від грецького *αἴρ* та латинського *aer*, що буквально означає «повітря». Цей термін використовувався у музиці Середньовіччя і означав не форму музичного твору, а стиль та манеру виконання. Згодом його почали використовувати для позначення мелодійного наспіву або ліричного музичного твору, але сучасне розуміння арії викристалізувалося вже у ХVІІ ст., коли цим терміном почали називати вокальну мініатюру в рамках якогось більшого музичного твору: опери, кантати чи ораторії [50, с.67].

Треба зазначити, що одна з головних рис, що завжди характеризувала арію в актуальному її розумінні, це певна музична та змістова довершеність та

автономність [49, с.187]. Арія концентрується здебільшого на емоційному стані, створенні певної атмосфери та передачі чуттєвих переживань героя або вираженні його ставлення до певних подій та речей. Ця риса арії залишається незмінною протягом усього існування оперного жанру, в той час як її музична форма зазнавала багатьох трансформацій, диверсифікувалася та варіювалася.

На початку XVII ст. найбільш поширеною формою арії була строфічна (AA...A), і хоча за формальною музичною організацією арія відрізнялася від речитативу, вона могла бути тотожна йому у мелодичному стилі. Інколи строфічна арія могла мати варіації у мелодії кожної частини, але незмінний басовий акомпанемент. Яскравим прикладом такої арії є Пролог I акту «*Dal mio permesso*» із «Орфея» К. Монтеверді.

У другій половині XVII ст. викристалізовується форма арії *da capo*, що не подібна до речитативу, має дві контрастні частини і репризу першої (ABA), побудовані зазвичай на двох віршованих строфах. Арія *da capo* стала ключовим елементом у естетиці опери бароко, адже поєднала у собі ідеальний баланс музичної, поетичної та драматичної складової зі зручним стандартизованим шаблоном, придатним для швидкого написання музики та лібрето, чого потребувала тогочасна театральна індустрія.

Але вже у другій половині XVIII ст. акцент в арії *da capo* зміщується на віртуозність виконання, вона починає втрачати свою драматичну складову, за що піддається критиці, зокрема, з боку Глюка, що створює підстави для виникнення альтернативних форм арії. Однією з варіацій стає арія *dal segno*, коли повтор першої частини відбувається не з початку, а зі встановленого знаком місця. Також виникають арії, побудовані за формами інструментальних творів: двочастинної, сонатної, рондо тощо. Починають використовуватися такі прийоми, як втручання в арію хору або іншого соліста. Особливо широко варіації форм застосовуються у комічній опері XVIII ст.

Рондо як різновид оперної арії починає з'являтися у 60-70-х рр. XVIII ст. Як відомо, в інструментальній музиці рондо називають музичну форму, в якій головна тема (рефрен) чергується із відмінними один від одного епізодами і

проводиться не менше трьох разів (А-В-А-С-А-...-А). Проте, оперне рондо часто має форму АВАС із більш швидкою С частиною. Також інколи композитори називали «рондо» деякі арії, просто щоб якось виділити їх поміж інших і які не мали нічого спільного із музичною формою рондо [52]. Як приклади оперного рондо можна навести арію Секста «Deh, per questo istante solo...» із «Милосердя Тіта» В.- А. Моцарта та рондо Фарлафа із «Руслана і Людмили» М. Глинки.

Яскравою новацією у музичній формі арії стає так звана подвійна арія, в якій два різних темпи (зазвичай повільний – швидкий) підкреслюють два контрастних емоційних стани. У XIX ст., починаючи з праць Россіні, подвійна арія стає звичною для опери й зазвичай переростає у сцену: спочатку виконується речитатив у супроводі оркестру, потім слідує повільна лірична частина, так зване кантабіле, потім частина у середньому темпі, що характеризує зміну настрою персонажу, і нарешті, кабалетта – більш швидка та енергійна частина. Яскравим прикладом і, можливо, навіть художньою вершиною подібним чином побудованої сцени можна назвати сцену Віолетти «È strano! è strano» із «Травіати» Дж. Верді. Після ліричного кантабіле «Ah fors' è lui...» слідує одна з найвідоміших та найефектніших кабалетт у світовій опері – «Sempre libera». Подвійна арія залишається стандартом для Белліні, Доніцетті та раннього Верді, часто переростає у дуети та більш розгорнуті ансамблі. Згодом, щоправда, Верді починає відмовлятися від кабалетти, завершуючи сцену у tempo di mezzo.

Ще одним поширеним різновидом арії стала каватина. У XVIII ст. цим терміном називали невелику ліричну вокальну п'єсу, що поступалася арії за обсягом та за складністю, але вирізнялася наспівністю мелодії, а також обмеженим використанням колоратур та повторів. Згодом, у 1-й половині XIX ст. каватиною починають називати найпершу арію героя, із якою він з'являється на сцені (каватина Фігаро «Largo al factotum...» із «Севільського цирюльника» Дж. Россіні, каватина Султана із «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського). У 2-й половині XIX ст. каватиною стали називати будь-яку

невелику ліричну арію із довільною побудовою, ближчу за формою до початкового розуміння цього терміну, але більш розгорнута за обсягом (каватини Валентина та Фауста із «Фауста» Ш.Гуно, каватина Володимира Ігоревича, «Князь Ігор» Бородіна).

Іще одним різновидом сольного вокального номеру в опері є аріозо. В опері XVII ст. аріозо займало проміжну позицію між арією та речитативом: воно не мало чіткої структури і відображало реакцію героя на певні події, тобто було частиною сюжетної дії. Згодом, аріозо стали називати не надто розгорнуту та меншу за обсягом арію. Також, аріозо може бути частиною великої дуетної сцени (аріозо Жермона «Pura siccome un angelo» у сцені Жермона та Віолетти із «Травіати» Дж.Верді). У російських композиторів XIX ст. аріозо часто перетворюється на невелику арію із наспівно-декламаційною мелодією (аріозо Куми із «Чародійки», аріозо Мазепи із «Мазепи» Чайковського).

Функціонально близькою до аріозо є арієта. Вона відрізняється тим, що зазвичай має просту мелодію пісенного характеру. Розповсюджена у французькій комічній опері (арієтта Лоретти, «Річард Левине Серце» А. Гретрі). Інший приклад – арієта Снігуроньки «Слыхала я...» із «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова.

Іншим видом оперної вокальної мініатюри є канцона та канцонетта. У перекладі з італійської *canzona* означає «пісня», що повною мірою характеризує цей вид арії, тобто невелику ліричну пісню. Відомими прикладами канцони є пісенька Герцога «La donna e mobile» із «Ріголетто» Дж. Верді, канцона Альмавіви із «Севільського цирульника» Дж. Россіні, канцона Керубіно «Voi che sapete» із «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта або канцонетта де Гріє із «Манон Леско» Дж. Пучіні.

Іноді роль арії у опері виконує романс – лірична вокальна п'єса куплетної форми, але із більш складною, ніж пісня, мелодичною структурою. Особливо часто романс можна зустріти в російській опері (романс Поліни, «Пікова дама» П. Чайковського, три романси Демона із однойменної опери А. Рубінштейна),

але іноді він проникає і в західноєвропейську оперу (романс Вольфрама із «Тангейзера» Р. Вагнера).

Близькою до романсу є балада, що також часто має строфічну форму і заснована на одній музичній темі. Проте, відповідно до історичного походження цього пісенного жанру, в опері балада оповідає про події, що лежать поза хронологічними межами сюжету, тобто, представляє собою «історію в історії». Відповідно до драматизму сюжету балади композитор відтворює в музиці настрій, що характеризує емоційний стан героя або злам у ході його думок. Прикладами можуть бути балада Маргарити про Фульського короля із «Фауста» Ш. Гуно, балада Мефістофеля із тієї ж опери, або балада Томського із «Пікової дами» П. Чайковського. Баладою за формою та змістом є також розповідь Феррандо із «Трубадура» Дж. Верді.

Серед інших куплетних форм арії можна ще відмітити серенаду. Її традиційно співає герой під балконом коханої дівчини. Такими є серенада Дон Жуана («Дон Жуан» В.-А. Моцарта), серенада Сміта («Пертська красуня» Ж. Бізе). Приклад сатиричної серенади - серенада Мефістофеля із «Фауста» Ш. Гуно.

Роль арії у французькій гранд опері не така помітна, як в італійській. Так, наприклад, у «Гугенотах» Мейєрбера лише четверо солістів мають повноцінні розгорнуті арії. Німецька довагнерівська опера мережить різноманітним варіацій арії: арієта, соло, пісня (Lied), романс, рондо, каватина, що використовують величезне розмаїття форм – від строфічної пісні до складних багатотемних розробок.

У дискурсі вагнерівського музичного театру поділ вокального матеріалу на речитатив та арію поступово зникає. Композиторів все більше вабить ідея «наскрізної» опери, із безперервним музичним розвитком, в якому немає місця окремим завершеним вокальним номерам. Роль арії перебирає на себе вокальний монолог, що веде свій початок від опер Мусоргського (монолог Бориса «Достиг я высшей власти» із «Бориса Годунова»). Ця форма дозволяє надати арії більшого змістового наповнення, вокальна мелодія розвивається

безперервно, не повторюючись, паралельно із драматургією тексту, не поділяючись на симетричні частини, і тим не менш, залишається цільною, адже всі теми, що народжуються в процесі розвитку монологу, пов'язані між собою.

Загалом, у ХХ ст. арія в опері починає відігравати все менш помітну роль. Вона часто використовується лише як відокремлений вокальний епізод або коли персонаж за сюжетом насправді співає (арія Тенора у «Кавалері рози» Р. Штрауса, коліскова Марії у «Воццеку» Берга). Втім, арію як герметичний вокальний твір в тілі опери можна зустріти у творах провідних оперних композиторів ХХ ст., таких як С.Прокоф'єв, Р.Штраус, Б. Бріттен, Дж. Менотті та ін.

Отже, як бачимо, незліченне розмаїття форм та музичних стилів, в рамках яких створювалися оперні арії різних епох, відкриває виконавцям широкі можливості для розширення стилістичної та емоційної палітри свого концертного репертуару.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТНА ПРОГРАМА «ВЕЧІР ОПЕРНИХ АРІЙ»

2.1. Актуальність проєкту, етапи його розробки та реалізації

В основі представленого творчого проєкту була ідея створення концерту, що представив би слухачам різножанрову палітру арій та ансамблів із вітчизняних та зарубіжних опер і продемонстрував історичний, стилістичний та жанровий розвиток оперної арії. На нашу думку, привабливість та актуальність даного проєкту полягає в тому, що він представить слухачеві лаконічний зріз різних музичних епох та стилів, дасть можливість в одному концерті почути і український народний мелос, і рафіновані барокові рулади, а також європейську романтичну лірику та драму. Виходячи саме з цієї концепції нами і було сформовано програму концерту «Вечір оперних арій».

Концерт представить слухачам два блоки творів. У першому прозвучать арії з опер українських композиторів, а в другому буде представлена європейська оперна традиція. Програма концерту наступна.

В основі побудови кожного блоку ми заклали два принципи. По-перше, це принцип історичного музичного розвитку, тобто, від більш давньої традиції до більш нової. По-друге, це принцип поступового розвитку драматичної та емоційної насиченості номерів всередині кожного блоку і в концерті в цілому. Так, в першому блоці на ряду з іншими присутні легкі та жартівливі твори, в той час як другий блок розвивається від стриманої меланхолійної лірики до яскравої експресії у двох останніх номерах програми.

Такий розвиток відповідає основному принципу побудови сценічно-драматичного твору: експозиція – зав'язка – розвиток – кульмінація – фінал. А оскільки концерт присвячений опері, нам хотілося, щоб і драматургія концерту в чомусь співпадала із музично-драматичним твором.

Концерт передбачає невеликий конферанс із вступним словом та короткою презентацією кожного блоку. Для проведення концерту та виконання

ансамблевих номерів були залучені випускник НАКККіМ *Юрій Прусський* та студентка магістратури *Тетяна Барановська*, а також концертмейстер *Лозова Ірина Ростиславівна*.

Етапи підготовки та реалізації проєкту включали в себе шість стадій:

1) Огляд та відбір музичного матеріалу.

Програму концерту було складено на основі робочого репертуару, підготовленого під час навчання у магістратурі та більш ранніх напрацювань. Також, спеціально для проєкту було відібрано декілька нових творів, що мали доповнити жанрову палітру концерту. При виборі творів ми керувалися, в першу чергу, концепцією проєкту та його драматургією, тобто, прагнули зробити програму максимально стилістично насиченою та в той же час зробити так, щоб кожен музичний номер міг знайти своє місце у логічному розвитку концерту.

2) Вивчення літературного та музичного матеріалу та робота з вокальним педагогом.

Нотний матеріал всіх творів, навіть добре знайомих, був ще раз уважно переглянутий та вивчений. Ретельно опрацьовані всі авторські позначення, темпи, штрихи, динаміка і т. ін. Було вивчено літературні джерела, присвячені обраним творам, їх музичному та художньому аналізу, а також лібрето та сінOPSIS опер, для яких вони були написані.

Після цього робота над співуванням творів відбувалася під орудою вокального педагога, професора кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ Ларікової Людмили Анатоліївни. Також було переглянуто чимало відеоматеріалів із виконанням обраних творів різними співаками, в тому числі визнаними майстрами оперної сцени. Аналіз інтерпретацій видатних майстрів проводився для кращого розуміння вокальної техніки, потрібної для виконання, а також оперних вистав, в яких виконуються ці твори, для кращого розуміння стилістики музичного матеріалу та художнього образу героїв.

3) Самостійна робота із концертмейстером та іншими учасниками концерту.

Даний етап роботи включав індивідуальні та групові репетиції із концертмейстером, а також самостійну роботу кожного із учасників над вокальними творами. Окрім цього були проведені окремі спільні репетиції, як з концертмейстером, так і акапельно. Під час них обговорювались засоби виразності та технічні прийоми ансамблевого виконавства.

4) Підготовка конферансу, режисура та мізансценування окремих номерів.

До роботи над цим проєктом були залучені безпосередньо виконавці вокальних номерів та ведучий концерту. Робота проходила здебільшого без використання музичного матеріалу, а обмежувалася обговоренням деталей та відпрацюванням послідовності дій та сценографії концерту.

5) Генеральна репетиція творчого проєкту.

Була проведена у повному складі учасників за декілька днів до запису концерту, з використанням сценічних костюмів та пробним відеозаписом для подальшого аналізу та внесення коректив.

6) Проведення концерту та його відеозапис у Малому концертному залі НАКККіМ 26 листопада 2021 р.

Музична програма представлена у Додатку 1 , сценарій концерту – у Додатку 2.

Під час підготовки проєкту велася і науково-дослідницька робота, яка включала в себе опрацювання наукової та навчально-методичної літератури з тематики проєкту, музикознавчо-виконавський аналіз музичних творів програми проєкту, а також - роботу над текстом анотації до творчого проєкту разом з науковим керівником.

2.2. Аналіз номерів програми творчого проєкту.

Перша пісня Наталки «Віють вітри, віють буйні» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка.

Цією вихідною арією головної героїні відкривається опера М. Лисенка «Наталка Полтавка» і тому символічним є те, що саме цей твір відкриватиме і наш вечір оперних арій.

Текст пісні «Віють вітри, віють буйні» приписують легендарній українській поетесі, авторці пісень, що були охрещені народними, – Марусі Чурай. Саме цей текст використав у якості вихідної арії головної героїні І.Котляревський у своїй п'єсі «Наталка Полтавка», написаній у 1819 р. для Полтавського театру. Його ж, на ряду з іншими віршами із п'єси, включив у свою оперу і М.Лисенко.

Як відомо, п'єса Котляревського була від початку задумана як опера і саме в такому вигляді виконувалася на сцені Полтавського театру, хоча автор музики й залишився невідомим. І хоча нотних записів до найпершої «Наталки Полтавки» не лишилося, пісні з неї поширювалися усним шляхом. Згодом вони були надруковані у збірниках народних пісень і були опрацьовані А.Барцицьким та А.Єдлічкою. Саме їхні матеріали і використав Лисенко при аранжуванні номерів для своєї опери. Таким чином, композитор залишив практично той самий мелодичний матеріал, що був у творі Котляревського. Незмінною лишилися драматургічні особливості музики й сама модель опери, отже, музично-драматичний твір Лисенка можна в повній мірі визначити як редакцію опери Котляревського. Проте, в цій редакції «Наталка Полтавка» стала вже повноцінною оперою, з увертюрою, оркестровими антрактами, обробками народних пісень в сольних номерах та ансамблях, і саме в цій редакції набула глядацької любові та популярності.

Повертаючись до першої пісні Наталки, нагадаємо, що саме з неї починається перша картина першої дії, тобто вона є фактично відкриває оперу (якщо не брати до уваги увертюру) і задає її початковий настрій. В цій пісні

головна героїня фактично розповідає глядачам про своє становище, хоча більше про душевне, ніж про життєві обставини, але про них ми можемо здогадатися із контексту. Вона чекає на свого коханого і сподівається на допомогу від нього, адже ніхто більше не в силах їй допомогти. Традиційно в опері виконують 3 або 4 куплети цієї пісні, проте оригінальний текст містить вісім дворядкових строф, що, мабуть, навіть із певним надлишком описують почуття Наталки. Традиційно в опері або для концертного виконання обираються наступні строфи:

Віють вітри, віють буйні, аж дерева гнуться;

О, як моє болить серце, а сльози не ллються. (2)

Трачу літа в лютім горі і кінця не бачу,

Тільки тоді і полегша, як нишком поплачу. (2)

Де ти, милий, чорнобривий? Де ти? Озовися!

Як я, бідна, тут горюю, прийди подивися. (2)

До кого я пригорнуся, і хто приголубить?

Коли тепер того нема, який мене любить. (2)

Остання строфа є опціональною, але перші три – обов'язкові, хоча порядок може і варіюватися.

Головне завдання для співака при виконанні твору куплетної форми – зробити кожен куплет пісні унікальною, надати їй особливого звучання. В пісні Наталки це завдання складніше ніж, наприклад, в пісні Одарки із «Запорожця за Дунаєм», адже, за великим рахунком, настрої кожної строфи залишається тим самим: жаль розлуки із коханим і відчай з приводу свого теперішнього становища. Єдине, що може допомогти в даному випадку – це ступінь вираження емоції. Якщо емоція буде посилюватись із кожним куплетом, це надасть пісні необхідного драматичного розвитку. Одним із засобів, що допоможе досягти потрібного ефекту, може стати динаміка звучання, як у вокальній лінії, так і в акомпанементі. Наприклад, перший куплет можна почати *piano*, трохи тихіше, ніж позначено в автора (авторське позначення – *mp*), і з кожним куплетом збільшувати початкову динаміку, від *mezzo piano* до *mezzo*

forte. Відповідно буде змінюватись динамічне звучання кожного куплету, а кульмінацією стане традиційна висока нота із транспозицією партії на октаву вгору.

Іншим інструментом, котрий здатен урізноманітнити виконання, можуть стати акценти. В оригінальній партитурі цей штрих практично не зустрічається, проте, якщо уважно підійти до тексту твору, можна знайти місця, де сильні музичні долі співпадають із драматургією тексту і вокально виділити їх поміж іншими. Фактично, для цього найбільше підходять перші слова другого рядка кожного куплету, проте не варто робити акценти в тому самому місці, адже це прямо суперечить нашому завданню – зробити кожен куплет, тобто кожную частину твору, унікальною, не схожою на попередню.

В авторському клавирі першу пісню Наталки подано в тональності ля-мінор. Як і більшість пісень, написаних в народній традиції, вона не має тональних відхилень і повністю відповідає ладотональному плану гармонічного мінору. Проте, у виконавській практиці (як концертній, так і театральній) часто використовується тональність соль-мінор.

Перша арія Панночки «Ой чи давно те було» з опери «Вій» М. Вериківського.

Комічна опера «Вій» Михайла Вериківського була створена автором на його власне лібрето за однойменним твором М.Гоголя у 1936-1937 рр. (перша редакція, друга – 1945-1946 рр.). Проте, ця опера так і не отримала сценічного життя, на відміну від арії Панночки – відомого персонажа повісті М.Гоголя, що перетворилася на відьму – яка міцно увійшла до українського сопранового концертного репертуару.

Арія написана у ля-мінорі, із мінімальними відхиленнями від тональності, має просту тричастинну форму із варіативною репризою (a – b – a1), темп помірний (*moderato*). Перша частина розгортається у трьохдольному розмірі і проходить у кантиленній манері під аналогічний стриманий супровід акомпанементу. В музиці панують напружені інтонації, головною ритмічною

одиницею є четверті. В другій частині розвиток музики прискорюється: ритм змінюється на $\frac{2}{4}$, а довжини нот зменшуються: в басу загрозливо звучать восьмі, вторячи ритму вокальної партії. Арія наближається до кульмінації: ніби стиснута пружина коротких довжин нарешті вивільняється у високий сі-бемоль із наступним довгим ля, що переходить у нерозв'язану домінанту, на якій завершується друга частина арії. Після такого емоційного виверження музика заспокоюється і повертається до початкового тридольного ритму. Заклучна частина наповнена жалібними інтонаціями, її ритміка нестабільна – часта зміна пунктирного ритму на звичайний потребує спеціальної уваги. Вокальна партія завершується димінуендо від *mf* до *p*, що очевидним чином виражає остаточну знесиленість та емоційну виснаженість героїні. Далі таке саме затухання відбувається і в акомпанементі.

Попри відверто демонічний образ панночки у Гоголя, Вериківський у своєму тексті і в музиці наділяє її певним трагізмом. Перед нами постає жінка, що не може пережити втрату своєї молодості та вроди («Ой чи давно те було, що моє біле личко цвіло...») і через це перетворюється на відьму. Її демонічна природа сповна розкривається у другій частині арії, в котрій вона проклинає і дівочу красу («хай дівоча краса змарніє, хай руса коса навіки посивіє...») і взагалі все на світі: «пропало, вмерло все життя!» Але в третій частині перед нами знову постає нещасна жінка, що страждає від туги та самотності: «Ні до кого прихилитися, ні з ким жалем поділитися...»

В цілому в цій невеличкій арії Вериківський створює дуже драматичний та різнобічний образ Панночки, який викликає більше співчуття, ніж страху чи відрази. Цілком природно, що такий драматичний, насичений протиріччями матеріал надає виконавцям широкі можливості для інтерпретації та втілення цього контраверсійного образу, нехай і не в рамках повноцінної вистави, але принаймні у вигляді концертного номеру.

*Пісня Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» «Ой казала мені мати»
С. Гулака-Артемовського.*

Цією ліричною піснею, в якій Одарка згадує сердечні принади своєї молодості, починається третя дія опери. Цей музичний номер виконаний композитором у жанрі народної пісні

Для вірної інтерпретації твору слід трохи зупинитися на загальній характеристиці героїні – дружині бувалого козака Карася. У лібрето опери вказано вік Одарки – 35 років, тобто це досвідчена, але зовсім не стара і, вочевидь, гарна жінка. Ті молоді роки, про які вона згадує у пісні, ще не такі далекі, і романтичні переживання молодості ще свіжі в її пам'яті. Її чоловік старший за неї на 10 – 15 років і, схоже, більше цікавиться гулянками, випивкою та різними пригодами, ніж своєю дружиною. Природно, що брак ніжності та уваги чоловіка викликають в Одарки такі романтичні спогади. Така емоційно-психологічна барва розкриває додаткові можливості для інтерпретації образу Одарки та її сценічної реалізації.

Пісня Одарки має просту куплетну форму і складається із чотирьох куплетів, що виконуються у легкому рухливому темпі (*allegretto*). Насправді, куплетна форма в даному випадку не стільки полегшує, скільки ускладнює завдання виконавця. Адже для повноцінної передачі художнього змісту твору він має по-своєму розфарбувати кожен куплет, не зважаючи на однаковий музичний матеріал. Для наочності розглянемо повний текст пісні:

(1-й куплет)

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

(2-й куплет)

Посилала мене мати
До криниченьки:
Ой принеси, моя доню,
Та й водиченьки;
Ой мамо, мамо, мамо,
Та й водиченьки!

(3-й куплет)

Ой пішла я до ставочка,

Забарилася:

На козака молодого

Задивилася...

Ой мамо, мамо, мамо,

Задивилася!

(4-й куплет)

Ждала, ждала мене мати,

Не діждалася,

А я собі з козаченьком

Цілувалася...

Ой мамо, мамо, мамо,

Цілувалася!

Як бачимо, невеличка пісня представляє собою повноцінну сюжетну історію, розповідь із чіткою драматургією: зав'язкою, розвитком, кульмінацією та розв'язкою. Це надає чудову можливість відповідним чином підібрати потрібні вокальні та характерні фарби для її виконання.

Так, перший куплет розповідає про суворі настанови матері, яка намагається навчити дочку «пристойній поведінці» для незаміжньої дівчини – не кокетувати з хлопцями, вочевидь, прагнучи таким чином оборонити її (як вона вважає) від неприємностей. Тому при виконанні можна надати цьому куплету або повчального тону, імітуючи настанову матері, або вже від самої героїні висловити жаль, що не дослухалася до материнських порад.

Другий куплет – розвиток сюжету, що містить пряму мову і дає нагоду для привнесення нових фарб: зміни тембру або забарвлення голосу для передачі характеру матері. Третій куплет – чудова можливість передати захоплення юної дівчини красенем-козаком.

Четвертий куплет – це кульмінація, в яку потрібно підкреслити певними темповими змінами. Найбільш розповсюдженим та доречним прийомом є широке *ritenuto* на словах «А я собі з козаченьком...», а потім *subito a tempo*. Ефектному завершенню номеру сприяє транспозиція фінальної фрази на октаву вгору та фермата на високій ноті:



ці - лу - ва - ла - ся!

Дует Одарки і Карася з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Традиційно цей дует є одним із найяскравіший та найбільш улюблених глядачами номерів опери С.Гулака-Артемовського. Він поєднує у собі найбільш виразні та впізнавані риси українського народного мелосу, з контрастними переходами від натурального мажору до гармонічного мінору, від комічних епізодів до ліричних і ефектною стреттою у фіналі.

При концертній реалізації дуету важливо пам'ятати, що даний номер є уривком з класичної української комічної опери і має відповідати її жанровій стилістиці. Потрібно пам'ятати про безпосередню фольклорну основу української комічної опери, її нерозривний внутрішній зв'язок між музичною та драматичною складовою.

Сюжет сцени доволі простий та характерний для жанру народної комедії: дружина свариться з чоловіком через його «неслухняність» та пристрасть до випивки. Але славу та любов глядачів цьому номеру здобуло те, в який ефектний спосіб та з якою точністю передані С.Гулаком-Артемовським характери персонажів, їхні психологічні портрети, виразність, багатоманітність та контрастність емоційних фарб, безпомилкова точність інтонацій, що передають настрій та характер обох дійових осіб: бувалого козака Івана Карася та його завзятої дружини Одарки.

Структурно дует складається із трьох частин, кожна з яких має свою структурну будову, отже твір представляє собою приклад складної тричастинної музичної форми.

Перша частина побудована здебільшого на одній музичній темі, що звучить по черзі в партіях то Одарки, то Карася – дружина намагається дізнатися про причину довгої відсутності чоловіка, а той на ходу вигадує не дуже правдоподібне виправдання. Середня частина будується на *в'їдливих і випитливих інтонаціях жінки і ствердних, переконливих інтонаціях чоловіка.* Завершується перша частина темою, яка звучала на початку дуету. І Одарка, і

Карась твердять кожен своє: «Де ж це так ти веселився?» — «Занедужав у дорозі та й набрався я біди».

Тональний план першої частини дуету: мі-бемоль мажор — ля-бемоль мажор — мі-бемоль мажор. Форма — проста тричастинна: a – b – a. Одарці не вдалось нічого вивідати, а Карасю пощастило відбити першу «атаку» і якимось ухилитись від детального пояснення.

Друга частина дуету помітно контрастує за характером музики з першою, і події розгортаються по-іншому. Вона починається із до-мінорного епізоду, в якому Одарка скаржиться на свою долю: «Ти гуляєш дні і ночі, я ж, сердешна, все одна». Її вокальну партію побудовано на довірливих, жалібних інтонаціях. До плачу Одарки долучається Карась, що не може протистояти жіночим сльозам, і сцена поволі перетікає в дует. Врешті, легковажний Карась розповідає про свої пригоди, повертаючи сцену до основного, такого самого легковажного мі-бемоль мажору. Але досить було одного необережного слова, як Одарка знов налаштована на войовничий лад. Починається *vivace* другої частини: «Так оце ти у небоги аж дві ночі пропадав».

Третя частина дуету сповнена справжнього комізму, вона звучить жваво, напористо. Тут передано обурення Одарки та розгубленість Карася. Виняток становить невеликий мінорний епізод (*Meno mosso*), проте цей сумний настрій невдовзі «змітається» музикою іншого характеру — подружжя знов розмовляє на підвищених тонах. Кульмінація бурхливої суперечки припадає на фінал дуету (кода), де знову кожен твердить своє: «Жить не хочу більш з тобою» — «Жить не хоче більш зі мною». Скоромовка у цій побудові — найголовніший засіб передачі змісту.

Дует Карася й Одарки являє собою розгорнуту динамічну сцену, у трьох частинах якої сюжетна лінія розгортається активно й динамічно. Рівновагу вносить третя частина, де музика витримана в тому комічному плані, що й перша, і розгортається у головній тональності — мі-бемоль мажор. Ця частина є своєрідною динамічною репрізою дуету.

Оригінальна оперна сцена досить велика за обсягом, тому, щоб привести її у відповідність до хронологічних рамок концерту, були зроблені певні купюри у третій частині дуету.

Оскільки обраний дует є ігровою, комічною сценою із оперної вистави, для створення повноцінного художнього ефекту при його концертному виконанні важливо передати колорит та атмосферу вистави та її жанру. У цьому може допомогти застосування елементів драматичної гри, акторської взаємодії виконавців, включаючи мізансценування, використання жанрових костюмів (або їх елементів) та навіть певного реквізиту.

Дует Тетяни та Ольги «Слыхали ль вы» із опери «Євгеній Онегін» П. І. Чайковського.

Цей дует певною мірою є візитівкою опери «Євгеній Онегін», адже саме ним відкривається I дія опери і перші голоси, котрі чують слухачі – це голоси Тетяни та Ольги, що співають у час дозвілля – типовий спосіб для молодих дочок багатії поміщиці трохи розважитися та відігнати нудьгу. Але томна музична тема дуету натякає, що навіть розваги у цьому затишному провінційному куточку не надто розрадливі.

Опера «Євгеній Онегін» є одним з найкращих зразків європейського романтизму – художнього стилю, котрому П.І. Чайковський був щиро відданий протягом усього творчого життя і в якому створив безліч музичних шедеврів майже в усіх жанрах вокальної та інструментальної музики. Основою її є відомий однойменний роман у віршах О.Пушкіна, але якщо в поета головною рушійною силою твору є стилізована соціальна сатира, композитор, слідуючи своєму романтичному світосприйняттю, зміщує акценти в бік інтимних переживань героїв, що потерпають як від внутрішніх та особистісних конфліктів, так і від соціальних умовностей.

Дует представляє собою ліричний романс на два голоси (сопрано і меццо-сопрано), написаний у куплетній формі. У другому куплеті на фоні голосів Тетяни та Ольги починається діалог Ларіної та Няні і сцена перетворюється на

квартет. Проте, дует «Слыхали ль вы» є абсолютно самостійним, окремим музичним номером і часто використовується у концертному виконанні. Він представляє собою стилізацію елегійного сентиментального романсу початку ХІХ ст. і не даремно для нього Чайковський обрав ранній вірш О.Пушкіна «Певец», написаний в дусі так званої «унылой элегии» [12, с.104].

В музичному плані в дуеті панує імітаційна поліфонія, коли голоси ніби сперечаються один з одним у обігруванні головної музичної теми, що може нагадати канон, фугу або інвенцію. Голоси поперемінно солірують, потім зливаються, потім знов розходяться у часі – кожен ніби живе своїм окремим життям, але насправді ніколи повністю не відривається від свого партнера, адже героїні – сестри, вони завжди разом і водночас завжди конкурують і сперечаються одна з одною. Ця ідея влучно передана композитором у музиці і завдання виконавців - передати її якомога точніше.

Дует написано у чотиридольному розмірі, проте звертає на себе увагу, що у вокальному рядку головною ритмічною одиницею є восьма, в той час, як в акомпанементі панує тріольна пульсація арпеджіо і чіткий чотиридольний гармонічний супровід, що робить музичну тканину твору максимально щільною та насиченою, як в акустичному, так і у ритмічному вимірі.

Основна тональність дуету – соль-мінор, проте кожна з вокальних партій має значну кількість відхилень, модуляцій та хроматизмів, що вимагає від виконавців особливої уваги та високого навичку ансамблевого співу.

Темп дуету не швидкий, помірний – *andante*, хоча і з уточненням – *con moto*, тобто «із рухом». До постійного, спрямованого вперед руху спонукають і висхідні інтонаційні ходи головної мелодичної теми. Темп залишається незмінним протягом всього дуету, тому виконавцям дуже важливо знайти відчуття постійного, спрямованого, але рівномірного руху, який уповільнюється лише логічною ферматою в кодї куплету, коли мелодії голосів нарешті перестають сперечатися, знаходять своє розв'язання і доходять гармонічної згоди.

Голоси в дуеті знаходяться у широкій, секстово-октавній взаємодії, що створює значний тембровий та емоційний контраст між ними. Партія Тетяни більш пристрасна та емоційна. Впродовж всього дуету вона ніби намагається вирватися за межі вузького квінтового діапазону, в котрому «замкнена» її мелодія. Ці рамки – ніби символ того обмеженого провінційного життя, в котрих існує героїня. Причому, головна вокальна інтенція Тетяни спрямована вгору, що природно і для її голосу, і для бентежного романтичного темпераменту. В решті решт, прорив кордонів таки відбувається і знаменується довгою високою соль, в той час як Ольга, незважаючи на зміну теситури у намаганні наслідувати сестрі, все одно залишається в межах звичного восьмидольного руху. Різниця між бентежністю Тетяни та врівноваженістю та консервативністю Ольги, що ніби весь час намагається вгамувати пориви сестри своїми впевненими інтонаціями, котрі частіше знаходять мелодичне розв'язання – ось важливий контраст характерів, закладений в дуеті, який потребує відповідної сценічної реалізації.

Арія «Sposa son disprezzata» з опери «Баязет» («Тамерлан») А. Вівальді.

Опера «Баязет» (або «Тамерлан», як вона була названа автором при публікації) написана А.Вівальді у 1735 р. для щорічного карнавалу у Вероні і представляє собою класичну барокову оперу-пастічо, тобто оперу, складену із музичних номерів, написаних різними композиторами для інших опер. Така практика швидкого «складання» нової опери ніби пазлу із вже готових шматочків була доволі розповсюдженою в умовах театральної індустрії першої половини XVIII ст., адже щорічні карнавали, що відбувалися в різних містах Італії, потребували неймовірної кількості нових опер.

Так, у «Баязеті» Вівальді використав музику Р. Броскі (брата прославленого кастрата Фарінееллі), Й.А.Хассе та Дж. Джакомеллі. Арія «Sposa son disprezzata» як раз належить до доробку останнього і була створена композитором для опери «Меропа». В оригіналі вона представляла собою класичну тричастинну арію da capo, побудовану на двох віршованих строфах,

але про її сценічне життя у такому вигляді після 1735 року нам нічого не відомо. Проте, у 1880 р. італійський композитор та музичний редактор А.Парізотті зробив скорочену редакцію арії з фортепіанним акомпанементом. Він прибрав другу частину, що значно поступалася першій за красою та виразністю, і до того ж занадто контрастувала з нею, додав невелику репризу і таким чином отримав своєрідний варіант арії *dal segno*, тільки без другої частини. Саме в такому вигляді арію використала у своєму альбомі «*Se tu m'ami*» (1992) відома барокова співачка Ч. Бартолі, чим подарувала їй нове сценічне життя. З тих пір «*Sposa son disprezzata*» неодноразово виконувалася на концертах як у фортепіанному, так і в оркестровому супроводі співаками найвищого світового рівня.

В основі сюжету опери «Баязет» лежить вільно інтерпретована історія полону османського султана кривавим полководцем Тамерланом, але, як заведено в опері-серія, політичні пристрасті в ній традиційно переплітаються із любовними. Покинута наречена Тамерлана Ірена співає арію «*Sposa son disprezzata*», в котрій нарікає на свою долю та невірною жениха, проте не може відмовитися від свого кохання. Це типова *aria lamento*, тобто «арія плачу», написана у повільному темпі (*largo*), сповнена зворушливими, журливими інтонаціями та характерними, ніби «плачущими», низхідними мелодійними ходами.

Як і більшість барокових арій, вона містить чимало колоратурних пасажів, аподжіатур та розспівів. Найбільш ефектною та водночас ключовою в арії є велика залігована фраза на дев'ять тактів, що потребує особливої уваги виконавця. Виспівати фразу на одному диханні не під силу жодному співакові, тому потрібно дуже розважливо підійти до вибору місць для цезур, щоб не зруйнувати кантилену і залишити фразу цілісною. Цезури мають бути не частими і непомітними, ділити фразу на приблизно рівні частини, і враховувати логіку мелодії.

Звертають на себе увагу також чимало динамічних контрастів в арії, коли після довгої високої ноти на форте потрібно одразу переходити на піано у

наступній фразі. Ці позначення ні в якому разі не слід ігнорувати, якщо виконавець бажає дотриматися автентичного стилю виконання, тому гарне володіння динамікою голосу – одна з важливих умов для виконання даної арії.

*Монолог Чіо-Чіо-Сан «Un bel di vedremo» з опери «Мадам Батерфляй»
Дж. Пуччіні.*

«Un bel di vedremo» за правом вважається однією з найкрасивіших та найвиразніших оперних арій в репертуарі сопрано. «Мадам Батерфляй» - одна з найбільш проникливих та, вочевидь, найбільш лірична опера Дж. Пуччіні. Жодна інша опера не концентрується так глибоко на почуттях та внутрішньому світі однієї героїні. Пуччіні у властивій йому виразно-мелодичній манері розповідає історію юної японської дівчини, покинутої легковажним американським офіцером. Сила та глибина почуттів, покірність долі, мужність та жертвовність, яку важко уявити людині західного світу, приголомшують оперного слухача. Не зважаючи на орієнталістський сюжет та культурний фон, музика опери майже повністю написана у західній традиції, а східні мелодії (до речі, здебільшого китайські, а не японські [53]) використані лише як стриманий орнамент.

Свою найзворушливішу арію «Un bel di vedremo» («Одного чудового дня ми побачимо...») Чіо-Чіо-Сан співає на початку другої дії. Минуло 3 роки з тих пір, як її чоловік Пінкертон залишив її із маленькою дитиною на догляд служниці Судзукі. Судзукі вже не вірить у повернення господаря, проте не наважується відверто сказати про це своїй господині. Одначе, Чіо бачить зневіру своєї компаньйонки і щоб підбадьорити її (а водночас і себе) враз змальовує зворушливу картину повернення Пінкертона. Вона уявляє, як одного дня на горизонті з'явиться білий корабель, з нього зійде господар будинку і попрямує вгору по пагорбу. Але вона, Чіо-Чіо-Сан, не вийде йому на зустріч, а терпляче чекатиме, доки він прийде і ніжно обійме її, адже чекати – це те, чого вона так добре навчилася за ці роки.

Арія «Un bel di vedremo» висуває високі вимоги до голосу та майстерності виконавця, адже потребує однаково виразного звучання як в низькій, так і у високій теситурі. Теситура арії постійно змінюється, слідуючи за настроєм героїні: то обертається навколо фа другої октави, а потім переходить до розмовних інтонацій у мі-бемоль - ре-бемоль першої, тобто вимагає також хорошого володіння грудним регістром.

Хоча основною тональністю арії позначено соль-бемоль мажор, більша її частина проходить у мінорних тональностях, і навіть світлі, піднесені інтонації вокальної партії, в яких виражена надія Чіо, супроводжуються тривожним мінорним акомпанементом, що нагадує нам про невблаганність долі та ніби пророкує невтішний фінал.

Арія починається із *pp* у високому соль-бемоль другої октави із авторським позначенням *come da lontano* – «ніби здалеку». Мелодія розвивається у меланхолійному мінорі і дуже повільному темпі *Andante molto calmo* (більш спокійно, ніж анданте) із великою кількістю *ritenuto* та *rallentando*. У цій частині арії важливо не переобтяжити її емоційністю, адже тут потрібно показати скромність та стриманість Чіо, котра готова чекати свого коханого попри будь що. Першу секцію арії Батерфляй завершує у оптимістичному до мажорі, що передчуває радість повернення Пінкертон. Але одразу зі зміною ритму відбувається перехід у тривожний фа мінор, що підводить нас до першої кульмінації після слів «*me ne starò nascosta un po' per celia*», коли починається велике крещендо від *ppp* до екстатичного *ff* на словах «*e un po' per non morire*», в котрі Батерфляй вкладає весь свій трепет перед зустріччю із коханим (авторські позначки – *con forza* – «із силою» та *con molto passione* – «з більшою пристрасстю»). Заклучна частина арії відбувається у трьохдольному ритмі під незмінне напружене звучання мінорної терції та широкі мелодійні фігури акомпанементу, що створюють ефект спрямованого музичного руху, який підводить нас до завершальної кульмінації, що починається зі слів «*tieni la tua paura*» («вгамуй свій страх»), звернених до Судзукі. Апофеозом арії стає широке крещендо із виходом на найвищу ноту – високе сі-бемоль – в котрій зливаються

дивовижна сила духу та непохитна віра в кохання тендітної, але водночас надзвичайно мужньої юної жінки.

Виконання цієї арії розраховане на досвідченого майстра як у вокальному, так і в художньому плані, адже матеріал потребує вокальної гнучкості та витривалості, уміння користуватися такими нюансами, як *piano* та *diminuendo*, а також володіти потужним та яскравим *forte*.

Арія Леонори «Pace, pace, mio Dio...» з опери «Сила долі» Дж. Верді.

Опера «Сила долі» відноситься до зрілого періоду творчості Дж.Верді. Вона входить не тільки до числа кращих творів композитора, а й за правом займає місце у списку світових оперних шедеврів. Опера була написана у 1861 р. на замовлення Большого театру у Санкт-Петербурзі. У 1869 р. композитор здійснив нову редакцію опери для постановки у Мілані і саме вона стала сучасним сценічним стандартом «Сили долі». За стилем та масштабністю вона близька до гранд-опери: 4 дії, часті зміни декорацій, масштабні масові та хорові сцени, танцювальні номери. Вокальна стилістика також є близькою до гранд-опери: партія сопрано практично не має колоратурних пасажів і більше підходить для драматичного фаху, а в тенора чимало довгих декламаційних пасажів, що притаманно саме французькій гранд-опері.

Музика опери виконана у найкращій вердівській традиції: потужний оркестровий драматизм, контрастні, різнопланові музичні характери, яскраві лейтмотиви, зворушливі ліричні мелодії та шляхетні героїчні, що сусідують із дотепними жартівливими номерами характерних персонажів. Єдиним недоліком «Сили долі» можна вважати хіба що надто нагромаджений, містифікований та не надто правдоподібний сюжет. Лібрето опери написане за п'єсою іспанського драматурга Анхеля Сааведри. Події розгортаються в Іспанії в першій половині XVIII ст.

Арія «*Pace, pace, mio Dio...*» («спокою, спокою, мій Боже!..») звучить у виконанні головної героїні наприкінці четвертого акту, на порозі розв'язки вистави. Донна Леонора живе відлюдницею у печері біля монастиря. Вона

переховується від свого брата, що поклявся вбити її, бо вважає винною у смерті їхнього батька. Крім того, у відлюдництві вона намагається забути донна Альваро, адже саме їхнє кохання стало причиною розбрату та трагічних подій у її сім'ї. Проте, не зважаючи на роки, що минули у відлюдництві, її почуття не згасають і у своєму звертанні до Бога вона просить миру та спокою для своєї буремної душі.

«*Race, race, mio Dio...*» - велика, розгорнута арія, що складається із чотирьох частин. Перша частина починається із *messa di voce* на високому фа, що звучить *a capella*. Цей звук, що народжується із *piano*, поволі набирає сили і знову згасає, з першої ж ноти має передати весь розпач, відчай, та водночас покірність долі та Богу, до якого звертається героїня.



Після того, як мелодія заспокоїться у смиренному проханні до бога, лад змінюється на мінорний, що знаменує і зміну настрою героїні: вона починає нарікати на свою долю: «*Cruda sventura m'astringe, ahimè, a languir*» («Жорстоке нещастя, нажаль, мене мучить»). Авторська ремарка над нотним станом говорить: *con dolore*, тобто «із болем». Але пристрасті знову вгамовує поклик до Господа: «*Race, mio Dio!*», і мелодія знову завершується у заспокійливому сі-бемоль мажорі.

В другій частині арії Леонора розповідає про свою фатальну любов до Альваро, що принесла їй стільки страждань і якої вона не може позбутися:

Ma di beltà e valore
cotanto Iddio l'ornò,
che l'amo ancor
nè togliermi dal core
l'immagin sua saprò.

Таку красу й звитягу
надав йому Господь,
що досі ще люблю,
й мабуть із серця мого
не згине він вовік.

У відчаї вона тричі промовляє фразу: «Fatalita!..» («Доля лиха!..»), що звучить на одній ноті, але в різних октавах:



В цьому місці важливо надати кожній фразі різного звучання, різного емоційного окрасу, щоб повторення не виглядало механічним.

Мелодія доходить до логічного завершення на невтішних словах героїні:

Alvaro, io t'amo	Альваро, я кохаю,
e su nel cielo è scritto:	та небо розсудило:
non ti vedrò mai più!	не звидітись нам більш!

Третя частина арії починається зі зловісної «теми долі» у акомпанементі, що проходить лейтмотивом крізь усю оперу і з'являється як передвісник драматичних подій. Сповнена відчаю, Леонора молить бога про смерть:

Oh Dio, Dio, fa ch'io muoia;
che la calma può darmi morte
sol.

О Боже, Боже, прошу смерті,
Лише вона одна мене
ВСПОКОЇТЬ.

Кульмінацією арії стає високе сі-бемоль другої октави, написане у піанісимо у фразі «Invan la rasse qui sperò quest'alma» («Даремно сподівається душа на спокій»):



Потрійна варіація цієї фрази знаменує фінал третьої частини арії.

Завершує арію сцена вторгнення чужинців на заборонену територію, де мешкає відлюдниця Леонора. Вона чує чийсь кроки і перш ніж сховатися у печері проклинає безбожників, що вдираються на святую землю, страшним криком: «Maledizione!» Вихід на сі-бемоль на фортісимо після довгої фа представляє найбільшу складність для виконавця і потребує максимальної вокальної концентрації.



Загалом, «Рассе, міо Діо» є однією з найдраматичніших і найвиразніших арій у сопрановому оперному репертуарі. Її виконання потребує високої вокальної майстерності та зрілого художнього мислення артиста. Сповнені

надзвичайної емоційної сили фінальні акорди арії Верді стануть яскравим знаком оклику на завершення нашого концерту.

ВИСНОВКИ

В процесі розробки творчого проєкту нами було проведено великий обсяг різнобічної роботи. По-перше, було детально вивчено історію розвитку оперного жанру, з метою кращого розуміння його витоків, внутрішніх закономірностей та синкретичної природи опери. Проте, важливо відмітити, що саме музика є головним засобом виразності в опері, що дозволяє використовувати певні музичні елементи оперної композиції не як елемент театральної вистави, а як самостійний музичний твір, від чого він не втрачає своєї цілісності та художньої виразності.

Одним з таких елементів є оперна арія, що завжди мала риси певної музичної довершеності та автономності. Саме тому на ранніх етапах становлення опери нерідкими були випадки, коли арії у незмінному вигляді перекочували із опери в оперу за волею композитора, а іноді – навіть за бажанням виконавців. Саме ця властивість арії зберігати художню цінність та довершеність навіть будучи позбавленою контексту музично-драматичної вистави, дозволяє нам використовувати величезний багаж оперної музичної літератури як плідний матеріал для розробки концертної програми співака.

Саме таким чином було розроблено проєкт концерту «Вечір оперних арій». Різноманіття оперної спадщини дозволило нам створити різнобарвну, стилістично насичену програму, а використання принципів композиції драматичного твору допомогло надати концерту логічного емоційно-драматичного розвитку.

Присвятивши перший блок концерту українським оперним аріям та ансамблям, ми віддали данину вітчизняній оперній традиції та засвідчили її сучасність та актуальність. Другий блок демонструє різні стильові грані європейської опери – від вишуканих барокових рулад до романтичної лірики та драми.

Для кращого розуміння художнього змісту та музичних особливостей обраних для концерту арій та ансамблів, нами було проведено ретельний аналіз

кожного твору. Розглянуто їхню музичну структуру, ладотональний план, особливості динаміки та комплексу авторських позначень та вказівок. Вивчено зв'язок музики із літературним текстом, а також характеристики персонажів, що виконують дані твори у відповідних операх. Велику увагу приділено розумінню художнього образу, створеного композитором в тій чи іншій арії, та способам його втілення на сцені.

Завершальним етапом реалізації творчого проєкту стало проведення концерту «Вечір оперних арій» у малому залі Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв» 26 листопада 2021 р. та його відеозапис. Даний концерт в подальшому стане частиною репертуару автора проєкту, а напрацювання, зроблені в процесі роботи над ним, стануть основою та матеріалом для створення та реалізації наступних творчих ініціатив автора.

Автор проєкту також висловлює велику подяку всім, хто прийняв участь у його створенні, а саме: концертмейстеру Ірині Лозовій, випускнику НАКККіМ Юрію Пруському та студентці магістратури Тетяні Барановській.

Цитати

Цитати

10

1 «Se tu m'ami» (1992)

2 «художньо-драматичну форму, в якій слово, поєднане з музикою, та сценічна дія мають першочергове значення»

3 «Андре Шеньє»

4 «пропало, вмерло все життя!»

5 «Ні до кого прихилитися, ні з ким жалем поділитися...»

6 «Де ж це так ти веселився?»

7 «Ти гуляєш дні і ночі, я ж, сердешна, все одна»

8 «Так оце ти у небоги аж дві ночі пропадав»

9 «Жить не хочу більш з тобою»

10 «унылой элегии»