

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

**АРІЯ ЯК ОСНОВНА ВИКОНАВСЬКА ФОРМА
АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: здобувачка 4 курсу 13-441 гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво
Яцентюк Вікторія Юріївна

Керівник кандидатка педагогічних
наук, доцентка Гунько Н.О.

Рецензент професорка
Центральноукраїнського державного
університету ім. В. Винниченка
Стратан-Артишкова Т.Б.

Івано-Франківськ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РАЗДІЛ 1. Історико-теоретичні аспекти виникнення жанру «арія» ...	6
1.1. Зародження та становлення аріозного жанру.....	6
1.2. Пошук образу й формоутворення арії.....	10
РОЗДІЛ 2. Аналіз стильових традицій арії	22
2.1. Видове різноманіття аріозних форм.....	22
2.2. Особливості типізації арій.....	27
2.3. Основні вокально-виконавські аріозні тенденції.....	35
ВИСНОВКИ	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	45

ВСТУП

Постійні зміни, що відбуваються у соціокультурному житті сучасного європейського суспільства, призводять до модернізації у формах спілкування людей та способах збереження художньої інформації. Кардинальні процеси оновлення й збагачення традицій, які утвердились у минулих століттях, відбуваються також у музичному мистецтві. У сучасних умовах музичної комунікації виконавець є домінуючим, він виступає в своїй творчості провідником – сполучною ланкою між автором і аудиторією та виконує охоронну функцію щодо збереження традицій, які вироблені на попередніх етапах розвитку музичного мистецтва.

У наш час інтенсивно відбуваються репрезентативно-функціональні зміни у вокально-виконавській культурі, де співак виступає інтерпретатором жанрово-стильових моделей минулого у нових умовах духовного розвитку суспільства. Це вимагає від академічних виконавців особливого ставлення до відбору художнього репертуару, оскільки саме музичний твір визначає професійну самобутність митця, позначену своєрідністю художньо-емоційної передачі образного змісту засобами музично-виконавської техніки. Наразі постає питання щодо озброєння майбутніх виконавців знаннями з теорії та історії музичного мистецтва, подробицями розвитку окремих музичних жанрів, стилів, напрямів тощо.

Проблема, яка постає перед сучасними вокалістами вузькоспеціалізованого академічного спрямування, полягає в тому, щоб сформувати загальне сприйняття того чи іншого жанру, сформувати нові горизонти крізь призму цього жанрового феномену задля переосмислення музичної культури минулих століть.

При всій важливості інноваційних тенденцій у творчості сучасних композиторів і вокалістів у сфері серйозної музики до сьогодні саме арія,

з її високим рівнем виконавської техніки, залишається міцною основою концертно-творчої діяльності академічних співаків.

Нажаль наукових праць, які присвячені питанням систематизації та аналізу вокальних форм наразі небагато. Деякі мистецтвознавчі джерела (С. Артеага, А. Берарди, І. Г. Вальтера, І.Л. Кванца, Х.С. Коха, І. Маттезона, Ж.-Ж. Руссо, А. Рейхи, К. Черні, А. Шайбе, А. Шорона), що висвітлюють еволюцію вокальних жанрів класичної епохи, свідчать про те, що арія є проекцією стилістичних перетворень, пов'язаних з появою нового типу художнього мислення у музичному мистецтві Нового Часу.

Окремі західні дослідники у своїх працях та статтях спираючись на історичні умови формування цього жанру, аналізують арії окремих композиторів у контексті їх виконавсько-технічних труднощів (Дж. Доренфельд, К. Бюмер, У. Крамер).

У працях видатних музикознавців та вчених Г. Аберта, П. Луцкера, Г. Шиллінга арія розглядається як особливий жанр музичного мистецтва. У історичному аспекті передумови становлення і розвитку цього жанру вокальної музики знаходимо у дослідженнях В. Демидова Г. Куколя, Е. Симонової, І. Сусідки, Т. Чернової, О. Цибко. Розділи, присвячені аріям, містяться в узагальнюючих працях про музичні форми А. Аренського, Т. Кюрегана, Л. Мазеля, О. Пузиревського, Л. Саккетті, С. Скребкова, Ю. Тюліна та ін.

Огляд вищезгаданих першоджерел свідчить про недостатність висвітлення означеної проблеми у наукових дослідженнях. Тому, з метою систематизування мистецтвознавчої інформації про арію як основний вид академічного вокального мистецтва, який має своєрідні виконавські особливості, ми сформулювали тему нашої кваліфікаційної роботи: **«Арія як основна виконавська форма академічного вокального мистецтва»**.

Мета дослідження - охарактеризувати традиційну аріозну форму в її історичному аспекті і в контексті жанрово-стильової цілісності.

Відповідно меті поставлені **завдання** дослідження:

1. Дати визначення жанру «арія», проаналізувати його функціональні особливості.
2. Висвітлити основні історичні етапи розвитку цього жанру.
3. Розкрити типові особливості аріозної форми.
4. Проаналізувати основні вокально-виконавські тенденції творів різних аріозно-стильових традицій.

Об'єктом дослідження є академічне вокальне мистецтво.

Предметом дослідження є арія як основна форма академічної вокальної музики.

Структура дослідження. Зміст кваліфікаційної роботи викладено у двох розділах, п'яти підрозділах, загальних висновках, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ I

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ «АРІЯ»

1.1. Зародження та становлення аріозного жанру

Виходячи із логіки дослідження, ми має перш за все розкрити сутність поняття «арія». Зазвичай, під арією розуміється жанр вокальної музики; завершений за будовою епізод (номер) в опері, ораторії або кантати, з мелодикою переважно пісенного складу, що виконується співаком-солістом в супроводі оркестру, або окремих інструментів.

Термін «арія» зустрічається в західноєвропейській музиці вже в XV столітті. У Франції з XVI ст. арією називали звичайну строфічну пісню, а на початку XVII століття – інструментальні п'єси танцювального або пісенного характеру (*air française*). До цього часу у французькій музиці набувають поширення арії для голосу з акомпанементом лютні або гітари, рідше зустрічаються 4-голосні вокальні арії. З'являються різновиди сольної вокальної арії: придворна арія (*air de cour*), серйозна арія (*air serieux*), духовна арія (*air spirituelle*) тощо.

Близькі за жанром до арій вокальні п'єси, але в багатоголосному викладі, увійшли до збірок англійських композиторів Т. Морлі («*Canzonets or little short airs to five and six voices*», 1597), Дж. Дауланда («*The first book of songes or ayres ...*», 1600). Деякі французький композитори (М. Ламбер, М. Лабар) розширюють форму арії, включаючи в неї додаткові куплети з варіаціями (дублі). Водночас, французькі композитори вводять арії як інструментальні номери у балетні інтермедії. Танцювальні п'єси під назвою «арія» зустрічаються в балетній музиці австрійського композитора І. Шмельцера. Німецькі композитори в середині XVII століття вводять у оркестрові сюїти інструментальну арію

як самостійну частину. Згодом такі арії створювали Г. Гендель, І. Бах [14].

Інший напрямок у розвитку арії, що веде до сучасних її форм, пов'язаний з еволюцією італійської камерної вокальної та оперної музики XVII - XVIII століть. Зародки цього типу арії містяться в мадригалах Дж. Каччіні «Нова музика» («Le nuove musiche», 1601-1602) і в перших операх флорентійських музикантів (Я. Пері і ін.). У цей період становлення арії (1600-50) виникають різні види арій – від одноголосної мелодії (середньої між речитативом і кантиленою), яка часом наближається до більш пізнього аріозо чи канцонети з декількома контрастуючими розділами, або до арії, заснованої на basso ostinato. Такі арії зустрічаються у А. Гранді («Cantate ed arie a voce Solo»), С. Ланді («Arie a una voce»), Я. Пері («Le varie musiche a 1, 2 e 3 voci») тощо.

Наступний етап розвитку арії (1650-1750) пов'язаний в першу чергу з італійською оперою, де виникають види і форми арії як ліричної кульмінації опери, кристалізуються функції арії як музичного центру оперного твору, тоді як в речитативі зазвичай концентрується драматична дія. Другорядним персонажам доручаються більш прості арії пісенно-танцювального складу, головним – більш складні і розвинені, що містять повтори тексту і включають речитативи і колоратури.

У цей період складається типова форма великої трьохчастинної арії – арія da саро, у якій третя частина є повторенням першої (aba). Ранні зразки арій da саро зустрічаються у К. Монтеверді в опері «Коронація Поппеї» (1642), де арія постає у вигляді драматичної сцени, музичний характер якої повністю підпорядковується літературному тексту. Подальший розвиток італійської арії da саро пов'язано з творчістю Л. Россі, Ф. Ковалі, М. Честі.

У неаполітанській оперній школі, в якій склався жанр опери-seria і високого рівня досягло мистецтво сольного співу, арія da саро приймає інший характер. Її зародження розгорталось в традиціях барочної вистави

і у самій естетиці опери-seria, суть якої полягала в особливому положенні арій-афектів, де основна роль належала музичному матеріалу та вокально-технічним особливостям виконавця *da capo*, що приводило у дійстві опери до певної статичності. У. А. Скарлаті така арія представляє собою замкнуту форму, у якій вільна реприза надає співакам широкі можливості імпровізації задля показу блискучої вокальної майстерності. При цьому, коло емоцій, що відображені у арії, залишається обмеженим. Зазвичай арія-афектів втілювала один типовий образ, який передавав один настрій, що сприяло створенню певних видів арій, таких як: характерна арія (*aria di carattere* – енергійна, патетична), співуча арія (*aria cantabile* – елегійна, з прикрасами), бравурна арія (*aria di bravura* – віртуозна, колоратурна) тощо. Відтиснення на другий план драматичного змісту опери-seria вокальною віртуозністю призвело до схематизації арії, що спричинило кризу цього оперного жанру [14].

Французькій оперній арії того ж періоду притаманні простота структури, пісенність. Італійська арія, що проникла до Франції, на відміну від французької називалася *арієта*. У німецькій музиці були поширені французька та італійська типи арії (в операх І. Куссері і Р. Кайзера), з простою, пісенного характеру строфічністю із ритурнелі. Тип італійської арії з участю концертуючих інструментів отримав високохудожнє втілення в кантатній і ораторіальній творчості І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана.

Важливий поворот в еволюції жанру арії знаменує оперна реформа К. Глюка (середина XVIII ст.), творчість його сучасників і послідовників (насамперед В.-А. Моцарта), а потім – композиторів XIX–XX століть. Арія, яка раніше передавала один типізований стан (афект), перетворилася в органічний елемент музично-драматичної дії, та стала передавати все багатство емоційних станів, які виникають в певній сюжетній ситуації.

Необхідно зазначити, що у другій половині XVIII століття на перший план вийшла музика, яка створювалась для людського голосу, а інструментальній, навпаки, відводилась другорядна роль. Отже, у культурному середовищі того часу центральними фігурами були співаки-віртуози і кастрати, які прагнули справити грандіозне враження на публіку, а також продемонструвати власні вокально-технічні можливості. Означена ситуація стала передумовою становлення арії як концертного жанру.

Співаки, в гонитві за славою і особливою повагою, прагненням продемонструвати слухачеві все найкраще у своєму вокальному таланті, звертались до композиторів за індивідуальними творами, які максимально повно розкривали б особливості їх обдарованості, їх виконавсько-технологічної майстерності. Композитори також були зацікавлені у становленні нового виду аріозного жанру – концертної арії [15]. Саме В. А. Моцарт у своїй творчості наповнив новим змістом старі оперні форми і органічно пов'язав їх з дією, а у його концертних аріях цей жанр досягнув вершини свого розвитку.

Типи оперних арій класичного стилю були збагачені каватиною (в італійській опері-буф, що відіграла значну роль у розвитку форми арії), арією-рондо, пізніше, динамічною арією-стрето. На основі органічного поєднання вільної розробки, речитативу і дуже зміненої репризи арії *da saro* виникла більш складна форма «вокальної сцени» («сцена і арія», «речитатив і сцена», «сцена і каватина» тощо).

Типові вокальні сцени зустрічаються в операх композиторів першої половини XIX століття – К. Вебера, Дж. Мейєрбера, Дж. Верді, де з драматичною метою використовувалось послідовне поєднання контрастуючих речитативних і пісенних форм (балади, романсу, каватина). При цьому значно обмежилось застосування колоратури (за винятком творів деяких італійських композиторів – В. Белліні, Г. Доницетті), вокальна мелодія більш органічно була пов'язана із

емоційними нюансами тексту, у якому переважала нестрофічна форма викладу. У зрілих операх Р. Вагнера і пізніх операх Дж. Верді розподіл на арію і речитатив відсутній; чітко оформлені арії зустрічаються лише винятково і щільно пов'язані з драматургічною дією.

У другій половині ХІХ ст. арія отримала новий розвиток в жанрі французької ліричної опери у Ш. Гуно і Ж. Массне, а в кінці ХІХ - початку ХХ століття – в творчості композиторів-веристів, особливо у Дж. Пуччіні, який створив в своїх операх чудові зразки емоційно-насиченої й мелодично-наспівної романтичної арії [30].

Подальший розвиток оперної арії привів до її перетворення із замкнутого номеру в органічну частину музично-драматичної дії, до її наповнення багатим, емоційним змістом.

Вагомий внесок у розвиток арії як жанру вокального мистецтва зробили класики української опери: М. Березовський, Д. Бортнянський, М. Лисенко та його сучасники і наступники (А. Вахнянин, Б. Яновський, М. Аркас, К. Стеценко тощо). Специфіка оперних арій українських композиторів полягає в безпосередній близькості їхньої мелодики до національного пісенного фольклору, зокрема до народної пісні-романсу. Інтонаційним прообразом арії могла бути дума (наприклад, в арії Тараса з опери М. Лисенка «Тарас Бульба»).

Значна роль належить арії й у великих вокально-інструментальних композиціях концертного (ораторія, кантата) або духовного (меса, церковна кантата, пасіони) плану.

1.2. Пошук образу й формоутворення арії

Процес формування арії як жанру був досить тривалим, але в історичній перспективі доволі цілеспрямованим. Якщо не брати до уваги стильові особливості, то головною ознакою першої італійської арії стала її завершено-номерна побудова, яка підпорядковувалась законам

музичної композиції, а не розгортанню драматичного сюжету опери. Саме з творами венеціанських майстрів (Каваллі, Честі, Легренци) прийнято пов'язувати сюжетне виділення замкнутих музичних номерів як самостійного композиційного елемента опери. А сценічне самообмеження нової італійської опери 1670-80-х років стимулювало розвиток арії як способу вираження афектів, «пристрастей душі», у яких сфера людських почуттів поступалась зовнішній репрезентативності.

Щодо тематизму італійської оперної арії, то його формування можна розглядати під різними ракурсами. Для арії XVII - XVIII століть спектр почуттів, які відбивалися у аріях, цілком залежав від жанрового різновиду опери. З цим пов'язаний був і відбір адекватних художніх засобів для втілення афектів, що усвідомлювався як ключове завдання. Помірний рівень інтонування, невловимі нюанси і рухома мінливість настрою в італійській опері не дозволяли повною мірою говорити про «пристрасті»; її музична мова ще не знала типізації виразних засобів, і тому раціоналістично вибудована система афектів, що існувала в художній теорії XVII століття, має до неї вельми віддалене відношення. Можна виділити параметри, за якими створювались сольні оперні номери кінця XVII століття. Вони найрізноманітніші: жанр (наприклад, арія-тарантела, сиціліана), характер супроводу (*continuo*, «*con tromba*», «*con violini*»), мізансцена (арія «крізь сон»), форма (строфична, *da capo*), композиційний принцип (*basso ostinato*, концертність), нарешті, метр і темп. Але за змістом і характером музики арії (меланхолійні, героїчні, любовні, войовничі «*la guerra*», пасторальні, *lamento*) не можна в більшості випадків вважати повноцінним виразом афектів. Причина полягає здебільшого у недостатності типізації виразальних засобів і мінливості настроїв. Мабуть, тільки деякі арії *lamento* в пізніх операх Пасквіні і Страделли втілюють афект скорботи, що відрізняється своєю інтенсивністю від меланхолійного смутку, предаркадських пасторалей [14].

Тільки починаючи з героїчної венеціанської опери на початку XVIII століття можна говорити про афекти в арії, у яких комплекс емоційних станів стає досить широким: по-перше, йде надмірна різноманітність, характерне для трагікомедії (у силу жанрової чистоти) і, по-друге, рівень музичної узагальненості і консолідації виразних засобів стає набагато більш високим, а інтонування – патетичним, навіть декларативним. Саме це дозволяє говорити про зв'язок музичних образів арій з афектами – героїчної наснаги, благання, радості, любовного захоплення тощо. Найбільшої інтенсивності у цей час набуває статусу афекту героїко-патріотична емоція, а *lamento* поступово відтісняється любовно-ліричною сферою. Зразковим прикладом у цьому плані може вважатися «Антіох» Гаспаріні, де героїчні арії панують, а коло типових музичних засобів чітко окреслене.

Ще одна якість, яка була властива афекту на відміну від емоції, масштабність висловлювання, що потребувало від сольного номера достатньої довжини повноважного висловлення[14]. І, нарешті, пристрасть від емоції відрізняло приналежність арії до сценічної дії і, відповідно, її положення в оперній драматургії. Початкові арії – це, як правило, або пісні, які створювали певну емоційну атмосферу (своєрідні музичні «заставки» до дії), або арії-портрети, що фіксували характерну, часто ключову для персонажа емоцію. Серединні арії зазвичай впліталися в сценічну дію, посилюючи і підкреслюючи репліку героя в діалозі, після якої він залишався на підмостках. Такі сольні номери могли мати вигляд невеликих аріозо. Особливе місце займали арії «на вихід», які поступово витіснили всі інші різновиди. У цих аріях більш логічно й послідовно виявлялась функція підсумку подій, що відбувалися на сцені. І відповідати цій ролі сольний номер міг лише за умови демонстрації більш вагомої і рельєфної емоції, яка б ставала узагальненим афектом. Концентрований вираз пристрасті в арії створював силове поле, збільшував образно-емоційну динаміку драматичного розгортання. Сцена

«речитатив-арія» стала головною опорою композиції опери, причому саме арія набувала акцентного, структуроутворюючого значення.

Саме придбання арією головної своєї функції – показу афекту – було прямо пов'язане з поетичним текстом. Літературні тексти арій були наповнені зверненнями до реальних або уявних співрозмовників, згадки про минулі або майбутні події (те, що Мартело вважав ознакою арій *d'azione*) [47].

У італійській опері зазначеного період з'явилися і так звані «арії порівняння», у яких афект втілювався через метафоричний зоровий образ (наприклад, корабель в бурхливих хвилях асоціювався з людиною, що знаходиться у владі власних пристрастей). Поетичні тексти, що містили розгорнуті метафори, вплинули на становлення музичних афектів. Саме вербальний образний ряд спонукав до вибору важливих, але вже супутніх засобів музичної виразності у оркестровому супроводі, який лише оформлював афекти. Водночас, композитор міг вільно оперувати усіма музичними можливостями у створенні мелодії як основного смислового компоненту арії. Основним ресурсом власне музичних засобів спочатку були пісенні та танцювальні жанри, але ставлення до них поступово змінювалося. Композитори відмовлялися від буквального відтворення в тематизмі арій первинних прообразів [36].

Паралельно з цим, у венеціанських героїчних операх (Поллароло, Гаспаріні, Лотті, в «Мітрідаті Євпаторі» Скарлатті) затверджувалася нова концепція монументальної арії з яскраво вираженою віртуозністю і концертністю. І, нарешті, своєї музичної самодостатності арія досягла у «Баязеті» Гаспаріні, де первинні жанри майже втратили функцію основного джерела тематизму арії. Таким чином, у сфері інтонаційності відбувалася еволюція. Каталізатором цього процесу була декламаційно рельєфна, емоційно забарвлена мовленнєва інтонація, яка згодом витіснялася з опери посилюючим пануванням арій, що були відокремлені

від сценічної дії й тяжіли до округленого мелодійного тематизму, який мовленнєві інтонації лише ускладнювали [54].

У цей час у римських, а згодом й венеціанських операх з'являються арії з девізом (тематичним ядром), мотив якого зазвичай був декламаційно-рельєфного характеру, подібного до ораторського тезису. Побудова такої арії (з девізом) суперечила структурному стереотипу пісенно-танцювальних арій, долаючи характерну для них синтаксичну регулярність і періодичність. Мовленнєві інтонації несли у собі великий емоційний заряд й перетворились у найважливіше джерело мелодійної виразності. Таким способом у італійській арії відбулася еволюція мелодії – від фіксації мовленнєвого обороту, що продиктований літературним текстом, до перетворення його в елемент теми, який не залежав безпосередньо від віршованого тексту (прикладом слугує початковий мотив арії Флавії з I дії «Геракліи» Скарлатті) [54].

Але найважливішим завоюванням італійської арії барочного періоду стала незалежна від будь-яких риторичних завдань, самоцінна віртуозність, вокальна *virtu*, яка засвідчувала прорив власне музичної енергії, руху, що не пов'язаний із зовнішніми джерелами первинного синкретизму – танцем або піснею. Саме в італійській опері віртуозність набула значення найважливішої естетичної і смислової категорії.

Другим аспектом в еволюції арії була її композиція – у тематичному плані, який перетворювався якісно, й структурній побудові, що змінювалась і кількісно, й якісно. Головним завданням композиторів було створення арії такого обсягу, який відповідає масштабному втіленню афекту, а також пошук адекватних засобів її музичної організації.

Основні структурні типи, що переважали в італійській арії розглядаємого періоду були:

- строфічні форми (1670-ті рр.);
- мала форма *da capo* зі схемою *aba'* (1680 - 1700-ті рр.);

- велика форма da capo зі схемою AA'BAА '(1710-ті pp.) [30].

Необхідно зазначити, що розвиток аріозної форми відбувався поступово і між зазначеними етапами не було явних кордонів. Адже арії у формі da capo зустрічалися значно раніше другої половини XVII століття й на межі XVII і XVIII століть співіснували великі і малі da capo; крім цього з'являлася значна кількість проміжних, перехідних композиційних феноменів. Однак, тенденція формування її трьохчастинності з подальшим структурним ускладненням була досить явною.

Усталене верховенство принципу da capo стало вирішальним моментом в оформленні арії як музичної форми, що об'єднав різноманітні напрямки композиційного пошуку. Його передумови існували вже в межах строфічних форм, коли повтори поетичних рядків ініціювали появу рефренів або тематичних обрамлень. Але в самих аріях da capo тексти, що містять поетичні репризи, практично ніколи не застосовувалися. Найбільш відповідними для трьохчастинних арій стали прості два чотиривірші, які були складені, відповідно, для її першої та другої частин. Таке спрощення поетичної форми відбувалося у результаті посилення ролі музики в композиції арії. Адже зі спрощенням літературного тексту вільніше відбувається розгортання мелодії. І, навпаки, чим складніше і своєрідніше конструкція поетичної основи, тим більш залежною від неї залишалася музична форма.

Таким чином, завойована арією трьохчастинність була однією з тихих революцій, які засвідчили якісне зрушення у розвитку музичного мислення. Вперше архітектонічна співмірність твору була створена за рахунок тематичного повтору – найважливішої норми формоутворення Нового часу [36].

Невід'ємною властивістю форми da capo була імпровізація, яка також ідеально відповідала естетиці барочного вокального виконавства. Адже у таланті співака відзначалися не лише природні якості голосу й

віртуозна, але й уміння варіювати, яке поширювалося на всі розділи арії, особливо на репризу *da capo*. Впровадження нових віртуозних колоратур (довгих прикрас) також пов'язане з арією *da capo*, адже повтор 1 частини не сприймався без ускладненої каденції.

Отже, до початку XVIII століття в італійській опері широко використовувалась мала форма *da capo*, у якій перша частина – «А» – представляла собою єдину, тематично однорідну побудову, середина «В» неконтрастна, а повторення «А» в партитурі не виписувалася, але обов'язково виконувалась, як правило, в варійованому вигляді.

Повний же, найбільш розвинений і зрілий різновид малої *da capo* мав наступну схему:

rit. - a - rit. - b - (rit.) - a' - rit.

Надалі мала *da capo* поступово модифікувалася і поступилася більш ускладненій великій *da capo*, у якій перша частина мала більш розгорнуту структуру – старовинну двочастинну форму. Композиційна схема великої *da capo* в повному вигляді в італійській опері стала нормативною з середини XVIII століття і зберігала своє провідне значення протягом майже до початку XIX століття:

Rit. - A - rit. - A' - Rit. - B - Rit. - A - rit. - A' - Rit.

T - T - D - D - T - S (IV, II, V1) - T - T - D - D - T

Деякі суттєві якості цієї структури споріднені з малою *da capo*, але найголовніша спільна риса в сольних номерах на межі століть полягала у зосередженості на показі одного афекту.

Кристалізація великої *da capo* була пов'язана з вирішенням двох основних композиційних завдань: творення двох (на відміну від малої форми) розділів в крайніх частинах з відповідним тональним розвитком (стійкий – нестійкий – стійкий) та збільшення тривалості звучання [54]. Тональний план в таких аріях існував автономно від функціонального плану форми, що було характерно для становлення багатьох музичних явищ того часу.

Паралельний спосіб утворення великої *da capo* відбувався в аріях пісенно-танцювального характеру, у яких спостерігалось тяжіння до симетричних, квадратних побудов – перша частина нерідко була організована як проста двочасна пісенна форма (зазвичай, у вигляді заспіву і двічі повтореного приспіву *abb*), що дозволяло їх відносити до великих *da capo*, але не без застережень. Адже пісенні великі *da capo* за розміром були невеликі й найчастіше прості за змістом, хоч і не позбавлене наївної чарівності. На підтвердження їх належності до великих *da capo* свідчили двочастинні форми в крайніх розділах, у порівнянні з малими *da capo*, де крайні частини містили єдину побудову. При цьому парадоксальним було те, що сольні номери, які мали формально більш складну структуру, були простішими, первинними за своїм генезисом аніж малі *da capo*, які майже за сорокарічну історію свого існування (до кінця XVII століття) стали більш розвиненими за тематикою, віртуозними і масштабними. Парадокс цей пов'язаний із неоднолінійністю процесу формування принципів аріозної композиційності, де досить химерно могли поєднуватися тональний план, одно- і двофазність форми, строфічність і сонатність. Необхідно зазначити, що такі великі *da capo*, які побудовані на пісенній строфіці, відіграли незначну роль у розвитку італійської арії і скоро відійшли, поступившись місцем більш протяжним аріям з девізом. Такі арії з девізом з'явилися ще у ранніх творах Скарлатті і отримали розвиток у венеціанських героїчних операх.

Характерно, що з девізу могла починатися і мала, і велика *da capo* – і завжди в першій частині виникала конструкція:

(Rit.) - Devise - lit. - Devise - хід - каданс - rit.

Така структура *da capo* була типовою для музичного мислення кінця XVII – початку XVIII століть, а саме: ядро - хід - каданс. Ця структура була універсальною і мала досить широкий спектр втілення в конкретних музичних творах. Найбільше це виявлялося у сюжетному розвитку, в

тенденціях його трактування, що генетично пов'язані з варіативним розгортанням мелодії (використання секвенцій й повторів) та трактуванням музичної драматургії як низки однотипних або різних мотивів так чи інакше близьких ядру і ніби нанизаних на єдиний метроритмічний стрижень варіантності.

Отже, основою великої форми стала не ювелірна мотивна варіантність, що більш відповідає камерному стилю, а техніка «великого мазку», що дозволила подати музичний образ ефектно й репрезентативно. Саме у такий спосіб, коли афект не розгалужений в деталях і нюансах, а сфокусований, утвердилася концепція монументальної арії та її структури – великої *da saro*.

Як зазначають мистецтвознавці П. Луцкер і І. Сусідко, останнім із найважливіших композиційних аспектів арії барочного періоду став ритурнельний принцип, який позначив загальний напрямок її еволюційного перетворення: від знайомого ще з «Орфею» Монтеверді сценічного ритурнеля, який кілька разів звучить у сцені, тим самим її скріплюючи, – до ритурнеля всередині замкнутого вокального номера. Отже, оркестрові ритурнелі були важливим формотворчим засобом вже у формі з двох *stanze*, у якій ритурнель завершував обидві строфи, виступаючи тим самим у своїй первинній ролі-відіграшу (з італійської *ritonello* - «приспів»): *a - rit. - a' - rit.* [26].

Разом з тим, до кінця 1670-х рр. провідне місце у італійській опері займають арії зі вступним ритурнелем: *rit. - a - rit. ' - a' - (rit.)*, де завдяки рондальності ритурнелі набули більшого структуроутворюючого значення, аніж приспиви-відіграші. Окрім цього ритурнелі фіксували й підкреслювали тональну основну арії, коректуючи певну модальну хиткість вокальних розділів, а іноді в стислому вигляді викладали весь тональний план *stanza*, що свідчило про нову роль ритурнелі, внесену Пасквіні та іншими композиторами римської традиції.

Дослідники [26] розкривають іще одним важливим аспектом еволюції арії, що пов'язаний зі своєрідним «Третім виміром» фактурно-тембрового рішення. В аріях опер останньої третини XVII – початку XVIII століть зазвичай це виявилось у розмаїтті оркестрового і фактурного оформлення арій не тільки у різних композиторів, але і в одного майстра і навіть в одній і тій же партитурі. Разом з тим і в цій сфері є загальні еволюційні тенденції, що головним чином пов'язані із поступовим збільшенням вагомості оркестрової партії в оперному спектаклі.

Паралельно еволюції оркестрового письма в арії відбувався розвиток фактури, який пов'язаний був із співвідношення поліфонії і гомофонії в ній. На відміну від заявленого флорентійцями на початку XVII століття панування гомофонного викладу, коли солюючий голос був беззаперечним центром, у подальшому сольні номери все поступово насичувались елементами, що характерні поліфонічним жанрам. У римській традиції 1670-х років це виявилось у специфічних прийомах мадригального письма в аріях та ансамблях. Пов'язані з ним більша розспівність і мелодійності вокальних партій призвели до формування контрапункту голосу і basso continuo, який доповнювався акордами. Одним із проявів поліфонічного письма стала техніка basso ostinato, що отримала поширення в ранніх операх Скарлатті, а також у Пасквіні, Страделлі та інших римських композиторів, де у співвідношенні вокальної мелодії і continuo все активніше використовувалися імітаційні прийоми, а в оркестрових ритурнель спостерігалися їх різноманітне вияви. Все це сприяло збагаченню вертикалі арії, робило її інтонаційно більш насиченою.

Однак, подальша еволюція арії була пов'язана з поступовим зменшенням ваги поліфонії та відмовою від імітаційної техніки [26]. Оркестровий супровід все більше тяжів до з'єднання в гармонічну вертикаль. Композитори, не відмовляючись від підтримки клавесина аж

до кінця XVIII століття, активно передавали функцію акомпанементу оркестру у його гомофонно-гармонійному фактурному викладі.

Зробивши ретроспективний огляд історії опери барочного періоду, ми виявили, що в процесі жанрового розвитку арія з невеликого за розміром соло перетворилася в розгорнутий номер. Еволюція арії органічно вписалася в загальне формування музичного мислення декількох століть. При цьому деякі аспекти її становлення виявилися яскравішими, більш авангардними, ніж в інших музичних жанрах, в тому числі і інструментальних. В результаті арія набула статусу центрального компонента драматургії та естетики опери, стала своєрідним символом оперної традиції та оперного жанру в цілому у XVII столітті. Означений статус арії в опері визначив і її музичну структуру: панування експозиційного типу викладу, широкої співучості, великої і закінченої музичної форми, як правило, репризної. Ще один характерний тип будови арії – складна двочастинність, що склався в епоху класицизму, дозволяв зіставляти два контрастуючі стани або дві сторони образу, як то в арії Леонори в бетховенському «Фіделіо» та арії Віолетти в 1 дії «Травіати» Верді тощо.

У подальшому свій формоутворюючий розвиток арія дістала в усіх видах вокального мистецтва – камерному (концертні арії), кантатно-ораторіальному, оперному – в усіх національних культурах з урахуванням їх етнічної специфіки.

Так в українському музичному мистецтві розвиток аріозної форми відбувався за загальноєвропейськими канонами другої половини XVIII століття, черпаючи свою кантиленну пластику із інтонаційних джерел ліричної народної пісні-солоспіву та фонетики української мови. Подальша еволюція української арії була зумовлена процесами фольклоризації музично-драматичної творчості: у різних авторів арія набуває пісенно-романсового характеру, що ґрунтується на українському народному мелосі. Водночас арія стає найважливішою характеристикою

дієвої особи, узагальнюючи її внутрішні переживання й підкреслюючи певний етап розвитку сценічної дії. Залежно від зростання значимості арії у драматургічному контексті музичного твору еволюціонує її форма – від простої куплетно-варіаційної до складної багаточастинної з наскрізним симфонічним розвитком [39].

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ СТИЛЬОВИХ ТРАДИЦІЙ АРІЇ

2.1. Видове різноманіття аріозних форм

У процесі вивчення першоджерел із історії музичного мистецтва й історії опери ми з'ясували, що у епоху Відродження аріями називалися вокальні п'єси, що створювалися на спеціально написаний віршований текст, і їх мелодії зазвичай носили танцювальний характер. Вони по суті були передвісниками романсу, який виник, набагато пізніше, у ХІХ столітті. Якщо продовжити історичну паралель з романсом, то й романсові мелодії часто бували у ритмі вальсу, мазурки, танго тощо. Залежно від свого призначення арії могли бути «придворні», «серйозні», «духовні» тощо [14].

Отже, іще до появи опери (у кінці ХVІ століття) арія набула широкої популярності як камерний жанр вокальної музики і тому вона досить органічно увійшла в оперу в якості відносно самостійного сольного номеру. При цьому арія втратила свою жанрову відокремленість і стала частиною оперної драматургії. Водночас, така зовнішня «підпорядкованість» наділила арію великим різноманіттям форм і видів, що надало їй можливості зберегти статус сольного номера, попри всі зміни у стилях і жанрах, які відбувалися протягом чотирьох століть існування опери. Більш того, зовнішня підпорядкованість драматургії опери обернулася для арії внутрішнім її пануванням. Адже опер без арій не буває, в них зосереджена сама виразна, найзначніша і найгарніша мелодика опер [18].

Крім власне арій, близькі їй функції в класичній опері стали виконувати інші різновиди сольних номерів аріозного походження, одним з яких властива кількісна відмінність від арії (аріста), іншим же якісне (аріозо, каватина) [39].

У довідковій музикознавчій літературі арієта (від італ. *arietta* – маленька арія) зазначається як невелика арія з пісенним характером мелодії, зазвичай у двочастинній формі. У французькій опері XVIII ст. арієтою називалася арія *da capo* в блискучому колоратурному стилі, яку співали італійською мовою. Вона не була пов'язана з розвитком сценічної дії і виконувалася як вставний номер [18]. Іноді, залежно від вимог сюжету й логіки розвитку дії, композитори наділяли героїв опери «мікроаріями» - мініатюрними за об'ємом номерами, які зберігали конструктивні ознаки арії (хоч й у спрощеному вигляді), називаючи їх арієтами. Частіше усього арієта зустрічалася у французькій комічній опері. Пізніше вона «перекочувала» у класичну оперету (прикладом може слугувати популярна арієта Періколи із однойменної оперети Оффенбаха).

Аріозо (від італ. *arioso* – подібне арії) – це невеликий за масштабом сольний вокальний номер в опері кантаті тощо, який має розімкнуту структуру і входить у наскрізну дію. Якщо арія в опері є музичною характеристикою героя, то аріозо часто узагальнює зміст попереднього речитативу, виявляючи одну із рис образної характеристики героя. В італійських операх XVII – XVIII століть аріозо нерідко посідало проміжне місце (за положенням і характером мелодики) між речитативом і арією, синтезуючи особливості цих жанрів- кантиленність арії й мовно-декламаційну виразність речитативу. А у кантатах і пасіонах Й. С. Баха аріозо виступало заключною частиною сцени речитативного характеру. В оперній музиці XIX ст. аріозо перетворюється в невелику арію із мелодією наспівно-декламаційного або лірично-пісенного характеру. У XX столітті значення аріозо суттєво зросло у зв'язку із посиленням ролі наскрізної дії у творах вокально-симфонічних жанрів та розвитком камерної опери й моноопери.

Для аріозо типовою є структурна періодичність (найчастіше – двутакт-чотирьохтакти), а нерідко і тематична повторність, яка

доводиться до утворення невеликої самостійної форми, наприклад періоду, трьохчасної або двухчасної. Утворенню такої форми зазвичай сприяє і такий важливий фактор її самостійності, як наявність головної тональності.

Тенденції, які означилися у кінці XIX століття (у творчості Вагнера й пізнього Верді) і помітно посилювалися в XX столітті (Пуччіні останнього періоду, Дебюссі, Ріх. Штрауса, Яначек, Бріттен та ін.) щодо прискорення темпів оперної сценічної дії, вимагали ущільнення вокальних форм, що призвело до більш бажаного використання аріозо у оперній драматургії.

Чисельні зразки аріозо знаходяться і в оперних творах українських композиторів кінця XIX - XX століть – М. Лисенка («Різдвяна ніч», «Ноктюрн»), К. Стеценка («Іфігенія в Тавриді»), М. Вериківського («Наймичка»), К. Данькевича («Богдан Хмельницький»), Б. Лятошинського («Золотий обруч») тощо. [39].

Каватина (від італ. *savatina*, від *savare* – видобувати) – це ще один різновид сольного номеру, який з'явився в опері і ораторії кінця XVIII ст. і представляв собою невелику вокальну п'єсу, що різнилася з арією розміром, простотою форми і наспівністю мелодій. Традиційна каватина складалася із одного куплету з інструментальним вступом, наприклад, каватина Луки «Страждає від спекооти» із ораторії Й. Гайдна «Пори року». А вже у XIX - XX столітті каватина стала виконувати функції вихідної арії героя (наприклад, каватина Норми із опери В. Белліні «Норма», каватини Розіни і Фігаро із опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник», каватина Фауста із опери «Фауст» Гуно, каватина Султана із опери «Запорожець за Дунаєм» М. Гулака-Артемівського та ін.), більшість з яких мали ускладнену структуру і темпові зміни [50].

Отже, каватина відрізняється від арії легкою співучістю і пластичністю мелодики, тоді як за своєю функцією і масштабами вона цілком відповідає арії.

Поряд із розглянутими вище видами сольного оперного співу в операх часто використовуються й інші жанри вокальної музики «малих» форм, які належать до камерної й побутової музики: пісня, балада, серенада, різні танцювальні форми тощо.

Помітне місце в оперній музиці займає пісня, яка прийшла із глибин народної музичної творчості та побутової практики. У першій венеціанській опері XVII століття це була баркарола, у неапольській опері XVIII століття – сіціліана, українська народна пісня – у вітчизняній оперній драматургії. Вони вводилися в оперу задля виконання відтворюючої функції, що обумовлена драматургічною ситуацією, і не були прямим самовиявленням героїв. Але оскільки пісні виконувались конкретними персонажами, вони не могли не розкривати їх індивідуальних характеристик, і чим важливіший персонаж, тим більшу роль в створенні його образу відігравала пісня, являючись головним засобом змалювання персонажа, характерних рис образу героя або його емоційного стану (як от артистизму Кармен у Хабанері з опери «Кармен» Ж. Бізе, туги та смутку Дездемони у пісні про вербичку з «Отелло» Верді, войовничості Олоферна з опери «Юдіф» Серова тощо) [6].

Залежно від ідейного задуму та відповідних йому творчих намірів автора, функції пісні поступово розширювалися і ускладнювалися її форма, набуваючи іноді силу та значення арії (зокрема, щодо «портретності»). Таке явище спостерігається у реалістичних операх XIX століття (прикладом слугують куплети Ескамільйо з «Кармен» Бізе, куплети Мефістофеля («На землі весь рід людський»), куплети Зібеля («Розкажіть ви їй») з «Фауста» Гуно, станси Нілаканти з «Лакме» Деліба, строфи Оссіана з «Вертера» Массне, канцона Альмавіви з «Севільського цирульника» та ін.).

При необхідності, в оперу вводилися номери інших назв, більш властивих камерній вокальній музиці, зокрема романс – сольна художня

пісня з інструментальним супроводом, здебільшого ліричного змісту та різноманітна за формою (від куплетно-строфічної до складнішої – двох- та тричастинної або рондо тощо). Зазвичай романс використовується в опері задля передачі ліричних та лірико-драматичних переживань, лірично забарвленого настрою діючого персонажу (наприклад, романс Сантуцци з «Сільської честі» Масканьї чи романс Марселя з «Богемі» Леонкавалло і багато інших).

Щодо власне самої «арії» як окремого жанру необхідно виділити її особливі види, які вирізняються за призначенням або характером арії, але не за формою. До них відносимо: 1) арії Барочного періоду – характерна арія (*aria di carattere* - енергійна, патетична), співуча арія (*aria cantabile* - елегійна, з прикрасами), бравурна арія (*aria di bravura* - віртуозна, колоратурне); 2) духовні арії (*air spirituelle*, **aria da chiesa**), що виконуються на богослужінні; 3) вставна арія, яка введена в оперу пізніше, наприклад для певного артиста або не має прямого відношення до розвитку сюжету; 4) концертна арія (окремий твір для концертного виконання), яка за типом вокального викладу споріднена з оперною, але з тих чи інших причин, відокремившись від загальної драматургії, отримала статус самостійного твору [7]. У наш час до концертних арій належать такі вокальні твори: самостійні арії (для концертного виконання), вставні арії (які використовувались в операх інших композиторів), арії доповнення (написані композитором для власних творів), арії *licenze* (хвалебна арія, що виникла у другій половині XVII століття й призначалась для вшанування представників вищої знаті) і віртуозні арії, які покликані продемонструвати вокально-технічний потенціал й артистизм співака або обдарованість композитора (концертні арії В. А. Моцарта) та деякі інші різновиди [28].

2.2. Особливості типізації арій

1. Досить тривалий час (понад 500 років) проходив процес становлення арії як жанру вокального мистецтва, за який відбулися зміни у її формоутворенні та функціональному значенні: розширились її масштаби, збагатилися виражальні засоби, у оперному спектаклі вона стала вирішальною складовою у побудові музично-сценічного образу, сенс якої полягав у розкритті душевного стану героя, його думок, переживань й почуттів. Спектр змістового наповнення арії значно розширився – це були й бурхливі зізнання або пристрасна сповідь героя, героїчні переживання та лірична мрійливість, філософські роздуми або спокійний оповідь подій, які відбувались у опері тощо [48].

Важливою ознакою арії є те, що у ній попри зовнішнє певне гальмування сюжетної лінії опери, власне драматургічна дія не зупиняється, а лише змінює свій напрямок. Із зовнішньої сценічної сфери арія переноситься в сферу психічного життя персонажа. А розгортання подій переходить в динаміку психологічних процесів і станів.

В арії характер героя, його емоційна реакція на драматичну ситуацію як би «укрупнюються», що досягається насамперед завдяки засобам музичної виразності. Особливості музичного мистецтва диктують також і необхідність замкнутих (або відносно замкнутих) форм арій, що в свою чергу сприяє їх виділенню, закріпленню у свідомості слухачів в якості опорних епізодів образної характеристики персонажів опери. Водночас, виокремленню арії сприяє не тільки замкнутість і відмежованість її форми, а й пануюча, як правило, саме в аріях широка розспівність, яскрава мелодійна образність.

Арія загалом і усіма своїми деталями пов'язана із розвитком попередньої (і часто наступної) дії. Головна мелодична лінія арії змушує

згадувати і всю арію, і образ героя з його долею, і всю оперу з її дійовими особами та сюжетною фабулою [43].

У зв'язку з тим що в арії музичні характеристики персонажів концентруються і отримують найбільш рельєфне вираження, роль цієї форми сольного висловлювання в опері особливо значима для розкриття характерів головних дійових осіб. Однак аріями можуть наділятися і другорядні, навіть епізодичні персонажі. В окремих випадках арія другорядної дійової особи може бути засобом непрямой характеристики головних героїв опери. Такою непрямой характеристикою Лаури-жінки головного інквізитора є арія сліпої Чьєки «Voce di donna» («Ангел, що з небес посланий, мене від злочинства рятує») в опері А. Понкьєллі «Джоконда», у вигляді подяки за захист від обуреного натовпу. Арія другорядної дійової особи може містити навіть основну ідею твору, так званий авторський погляд на події, що відбуваються у опері. У цьому випадку вона як би несе в собі силу драматургічного узагальнення.

За зовнішніми сюжетними функціями всі арії можна розділити на дві основні групи: **арії-монологи**, в яких герої звертаються до власного внутрішнього світу, до своїх думок і переживань, і **арії, звернені до інших діючих осіб**. Арії першої групи, як правило, відсторонені від зовнішньої дії, в той час як арії другої безпосередньо пов'язані з нею. Такий найбільш простий розподіл арій за зовнішніми драматургічними функціями не виключає можливість їх більш детальної класифікації за змістом. Так, оперний монолог, наприклад, може бути або безпосереднім переживанням, виливом почуттів, або поглибленим роздумом з приводу подій (як от арія Бастьєни з опери «Бастьєн і Бастьєна» В.А. Моцарта) [50].

Таким чином, незважаючи на те що за своїм сенсом оперні арії надзвичайно різноманітні і не піддаються суворій класифікації, у загальному плані їх можна поділити на кілька типів:

а) арія емоційного стану, яка передає безпосередній емоційний відгук на попередні драматичні події;

б) арія-портрет, у якій подається характеристика типових рис персонажа;

в) арія-монолог (внутрішня мова, відсторонена від зовнішньої дії), де розкриваються складні психологічні процеси осмислення того, що відбувається;

г) арія, що безпосередньо включена в дію, яка по суті є прямою мовою героя. Це арія-розповідь, оповідання про якусь подію, активне звернення до реального співрозмовника [50].

Однак, слід зазначити, що в реальній драматургії оперної вистави та чи інша арія не завжди може бути однозначно визначена за її типологією, драматургічною функцією та змістом.

Арія емоційного стану. У цьому різновиді арій зазвичай рельєфно виявляється один головуючий стан, одна всепоглинаюча пристрасть. Цей тип арії з'являється в результаті драматичної ситуації, як безпосередня емоційна реакція на неї, підведення підсумку попереднього ходу розвитку дії. Цей різновид арій склався вже на ранньому етапі еволюції оперного жанру в італійській опері-seria кінця XVII століття і набув поширення під назвою «арії афектів».

В опері-seria XVII-початку XVIII століть герой отримував своє сценічне втілення не через дію, не через міркування, лише через світ почуттів. Тут склалися стійкі типи арій (арія скорботи, жалоби - *lamento*, арія гніву, арія жаху, арія помсти тощо), образність яких визначалася максимально узагальненим проявом в музиці окремих «афектів» – емоційних станів. Яскравим зразком арій *lamento* є арія Бастьєни з опери «Бастьєн і Бастьєна» В. А. Моцарта, яка гірко скаржить на свою долю. У «аріях афектів» класичної опери суперництво слова і музики вирішувався на користь абсолютної переваги музики над словом. Текст служив лише приводом для музичного розкриття афекту, для широкого

показу почуття в музиці. У музиці арій неодноразово повторювалися одні й ті ж слова, фрази, а музичний розвиток був майже незалежним від тексту, відірваним від нього [36].

В опері кінця XVIII століття і в операх XIX століття арія емоційного стану значно індивідуалізується: її зв'язок з музичним контекстом опери в цілому стає більш тісним та безпосереднім, психологічна реакція на ті чи інші драматичні колізії стає складнішою і неоднозначною. Арія емоційного стану стає невід'ємною від характеру героя, його долі, від індивідуальної музичної драматургії і концепції твору, його мови та стилю. Така, наприклад, сповнена глибокого ліризму арія Лауретти з опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, яка побудована саме за класичними оперними законами, завдяки чому вона стала шлягером-хітом у репертуарі майже усіх видатних співачок минулого і сучасності.

Арія – портрет героя. Під поняттям «арія-портрет» мається на увазі тип характеристичної арії, в якій композитор «рельєфним планом» представляє типові та індивідуальні властивості характеру того чи іншого персонажу.

2. Зародження характеристичної арії пов'язане з італійською оперою-buffa початку XVIII століття. Тут вперше розкривається галерея образів, наділених яскравою і конкретною характеристичністю, – хитрих і довірливих, простодушних і пихатих, хвалькуватих і кмітливих персонажів тощо. Згодом характеристична арія стає найважливішим елементом реалістичної оперної драматургії незалежно від її жанру. Цей тип арії зазвичай не вичерпується виявом одного головного почуття, як це характерно для арії «емоційного стану», а базується на зміні думок, почуттів, станів. І чим багатший внутрішній світ героя, тим різноманітніше принципи формування його арії-портрета, тим мінливіше, контрастніше її музичний тематизм, її інтонаційний зміст [50]. Прикладом може слугувати арія Фігаро з опери В.А. Моцарта «Весілля Фігаро», яка містить у собі яскравий

характеристичний зміст – через зміну примхливих і норавливих інтонацій розкривається образ кмітливого, хитруватого служки. У ліричному ключі подані «портретні» арії Мариці і Андрія у опері М. Лисенка «Тарас Бульба».

Арія-монолог – внутрішня мова героя, відсторонена від зовнішньої дії. Зміст арії монологічного типу як би звернена від зовнішнього до внутрішнього, до поглибленого самоаналізу, розкриттю таємних дум героя і хвилюючих його почуттів. У аріях монологічного типу представлені складні психологічні процеси осмислення того, що відбувається, дозріває рішення з приводу подій, що відбуваються. Сама назва цього різновиду сольного висловлювання героя вказує на його схожість з монологом у драмі. Прикладами арії-монологу можуть служити монологи короля Філіпа (Дж. Верді «Дон Карлос»), «Кредо» Яго з другого акту «Отелло» Дж. Верді.

Будова арії монологічного типу у порівнянні з аріями емоційного стану зазвичай буває вільною, складною, іноді фрагментарною, а їх тематизм більш психологічно деталізованим. Тут чергуються, зіставляються і зіштовхуються різні музичні образи, послідовність їх і розвиток не завжди вміщуються в рамки типових, замкнених аріозних форм [36].

У вокальній партії арії-монологу декламаційний і аріозний типи мелодики часто є головними. Такий декламаційний тип мелодики найбільш природно відображає саме процес роздумів героя, напруженої роботи його свідомості. Особливе значення в аріях монологічного типу набуває оркестровий супровід. Він скріплює розрізнені декламаційні репліки голосу, сприяє створенню єдиної лінії розгортання форми, укрупнює її, підкреслює і роз'яснює контрасти настроїв, образів, прихованих в закутках душі героя (як у арії Тараса з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка).

Широка розспівна мелодика, кантилена також використовується в аріях-монологів. Однак незважаючи на виразність і драматургічну значимість цих кантиленних, мелодично узагальнених розділів вони часто залишаються лише епізодами в наскрізному розвитку форми монологу.

Арія, що безпосередньо включена в дію. Цей різновид арій являє собою пряму мову героя, безпосереднє звернення до реальних співрозмовників з метою спонукання їх до тої чи іншої активної дії, вчинку, рішення (наприклад, арія Остапа «Що ти вчинив» з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка).

У дієвих аріях при збереженні контурів цілісної музичної форми арії-номера нерідко використовуються репліки хору або ансамблю, вставні хорові або ансамблеві епізоди. Однак ці репліки і епізоди не руйнують єдність і цілісність форми сольного висловлювання героя, вони з'являються на кордонах розділів форми або супроводжують і приєднуються до ведучого голосу, що не заперечує головної ролі соліста. Цілісна форма арії, таким чином, виявляється як би розгалуженою, а драматургія номера набуває багатоплановості, характерної для композиції сцени. Нерідко арія залишається незамкненою і безпосередньо переходить у дію.

Отже, в арії, безпосередньо включеною в дію, може брати участь не тільки хор, а й головних дійові особи. Прикладом може слугувати арія Даліли з II дії опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса. В основі цього номера – двочастинна композиція сонатної форми без розробки. Репліки Самсона, які є любовними виливами до Даліли, подані як би за межами основних розділів форми: після завершення експозиції арії і в кінці репризи з'являється ланцюг контрастних доповнень. Таким чином, у самій формі арії розкривається її сценічна ситуація і дається ключ до режисури сцени.

Необхідно зазначити, що оперна арія може займати різне положення в драматургії акту і опери в цілому. Слід розрізняти так звану «вихідну» арію – перше знайомство слухачів з героєм, своєрідну експозицію його образу – і арію-кульмінацію сцени, кульмінацію у розвитку образу, яка іноді збігається з розв'язкою драми.

Початкова експозиція інколи характеризує лише одну головуючу рису персонажу. Така, наприклад, вихідна арія Міньон «Чи знаєш чудовий край» з першої дії опери «Міньон» А. Тома, яка сповнена мрійливих переживань дівчини щодо повернення до далекої батьківщини, де вона провела щасливе дитинство.

В арії-кульмінації сцени, вершини розвитку персонажу, підкреслюється підсумковий сенс процесу становлення образу. Така велична у своїй ліричній скорботі передсмертна арія Віолети з третьої дії опери Дж. Верді «Травіата» [33].

Внутрішня будова арії, її форма, тематизм та особливості розвитку, наявність або відсутність яскравих тематичних контрастів багато в чому обумовлені як особливостями характеру того чи іншого героя, так і загальною драматургічною ситуацією сцени. Прикладом може слугувати арія Марії з комічної опери «Граф Каліостро» М. Таривердієва, яка страждає від нерозділеного кохання.

Щодо формоутворення арій, то вони можуть бути представлені різноманітними формами: куплетною, куплетно-варіацією, трьохчастинною *da capo*, трьохчастинною з динамічною репризою, складною двохчастинною, рондо, сонатною, наскрізною [50]. Форми ці завжди залежать від драматургічного задуму композитора. І чим простіше, однозначніше композитор трактує той чи інший образ, тим простіше і форма арії цього героя. Як приклад можна привести арію Герцога в четвертому акті опери «Ріголетто» («Серце красунь») [50]. Побудована в куплетній формі з буквального повторення матеріалу, з нарочито примітивним акомпанементом, вона відображає один стан:

радість бездумною насолодою життям неглибокого, але блискучого і зовні привабливого чоловіка. Для арій, присвячених розкриттю якогось одного домінуючого почуття, характерна куплетно-варіаційна форма. Тематичний матеріал таких арій не буває контрастним і представляє як би різні відтінки одного стану. Повернення до головного образу арії зазвичай не зазнає ніяких змін (наприклад, арія «Душа веселися» з кантати № 68 Й.С. Баха).

У плані трьохчастинної арії показовою є арія Фауста «Привіт тобі, притулок священний» в сцені в саду з опери «Фауст» Гуно. Загальний тон розчулення не порушується в середній частині, тематично вона не контрастує з головною темою, яка лише відтіняє і підсилює основний настрій у репризі.

Неодноразове повернення до однієї пануючої ідеї у формі рондо також відображає основне домінуюче почуття тієї чи іншої арії. Це постійне хвилювання при поверненні до думки про кохану Сюзану в арії Керубіно («Весілля Фігаро» В.А. Моцарта).

Для багатостороннього показу образу у всьому його багатстві, складності та суперечливості композитори зазвичай використовують форми, засновані на протиставленні декількох контрастних тем-образів. Так, у двох контрастних аспектах розкривається образ в арії, написаній в складній двочастинній формі, заснованій на зміні мелодійних планів (речитативного і аріозного характеру). Наприклад, у арії Даліли з другої дії опери «Самсон і Даліла» Сен-Санса героїня постає одночасно і люблячою, страждаючою, і холодною спокусницею, що прагне дізнатися таємницю сили Самсона, щоб перемогти його.

У декількох ракурсах характер героя, його стан розкриваються і в аріях, написаних у сонатній формі. Зразки використання сонатної форми в оперній арії можна знайти, у Моцарта, зокрема в аріях Ілії з «Ідоменей». У сонатній формі написана «велика концертна» арія Констанци

(«Викрадення із сералю» Моцарта), а також арія Гюона з «Оберона» Вебера.

Однак для передачі особливо конфліктних станів, душевного сум'яття, внутрішнього розладу композитори часто використовують вільні, наскрізні форми, що складаються з декількох контрастних розділів. Особливості будови таких форм, як правило, диктуються логікою драматургічного розвитку. Така, наприклад, арія Аїди «Вертайся з перемогою до нас» з першої дії однойменної опери Верді, яка складається зі вступного речитативу і чотирьох контрастних розділів, які пов'язані єдиною лінією наскрізного розвитку форми. У цій арії в душі героїні відбувається болісна боротьба. Любов до батьківщини, до батька і любов до Радамесу непримиренні між собою. Не в силах зробити вибір, Аїда молить богів послати їй смерть – такий результат цієї боротьби [8].

Отже, будь-яка оперна (кантатна, ораторіальна) арія має структурно завершену форму, відповідні типові риси, які продиктовані її функціональним місцем у загальній драматургії твору.

2.3. Основні вокально-виконавські аріозні тенденції

Формування вокально-технічних і виконавських традицій академічного вокального мистецтва безпосередньо пов'язане із становленням італійської вокальної школи та оперним виконавським стилем *bel canto* та арією, як особливою вокально-виконавською стильовою формою.

Цьому передував тривалий шлях розвитку оперного жанру, який ввібрав все краще, що накопичилося за століття в народному, церковному і світському музичному мистецтві [11]. Гнучкість мелодії, динамічна і ритмічна різноманітність народних пісень (плач, тарантела, сіціліана, ліричні) лягли у вокальну основу академічного співу, створивши підґрунтя виникнення вокально-виконавської аріозної стилістики.

Дослідниця Н. Гребенюк у своїй монографії пише, що без виконавця доробок композитора залишається потенційним твором мистецтва, а не реальним. Тобто тут реалізується конкретна ситуація суб'єктивно-об'єктивних відносин, у якій активність суб'єкта (виконавця) виявляється у наданні об'єкту (твору) значущості й цінності як для самого виконавця, так і для слухача [12].

Власне, спосіб самовираження співака визначає мету і завдання реалізації вокального образу, адже усвідомлення авторського тексту дозволяє виконавцю донести художньо-образну ідею твору до слухачів, завдяки використанню сформованих у нього вокально-технічних і вокально-виконавських навичок. Співак не просто перетворює нотні знаки на звуки голосу, а надає їм художньої значущості. Таким чином, співак-виконавець постає як митець, а його виконання стає творчим процесом, бо в такій діяльності у специфічній формі закріплюється складний процес творення нового, самобутнього. У такому втіленні кожен новий твір набуває вокально-художньої, естетичної цінності [12].

Саме таке розуміння співаком значимості власної вокально-виконавської діяльності покладене в основу досягнення репертуару загалом і аріозного зокрема, оскільки справжній митець-інтерпретатор відрізняється не лише індивідуальним, неповторним тембром голосу, але й виконавським стилем, манерою виконання, що пов'язані з особливостями його вокального мислення.

Формування ж вокального мислення базується на глибокому пізнанні внутрішніх закономірностей вокально-виконавської творчості, на розумінні найважливіших засобів вокальної виразності, засобів втілення художньо-образного змісту вокального твору та розвитку вокально-технічних й вокально-виконавських навичок. Розвиненість професійного мислення співака передбачає не лише розуміння всіх засобів музичної мови, що створюють інтонаційну палітру твору, але й знання законів співвідношення частин для створення цілісної його форми.

Важливою складовою поняття професійного мислення співака (за Н. Гребенюк) є – розуміння специфіки стильових рис композитора й знання про вокально-інтонаційні форми творів як культурного явища певного історичного періоду, де затверджувався той чи інший вокально-художній ідеал з відповідною системою художніх образів. Композитор, у свою чергу, як уродженець тієї чи іншої країни, є носієм специфічних національних рис народної психології, національного естетичного ідеалу. Отже, вокальний твір містить у собі не лише історично-культурну конкретність, а й національну визначеність. І, якщо розглядати індивідуально-стильові риси творчості Й. Баха, Ф. Генделя, К. Глюка, А. Вівальді, то вони відрізняються від стильових особливосте доробок В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена і особливо від творів Дж. Верді, Д. Пучіні, Р. Вагнера тощо, адже різний час диктує різні стилі, різні соціальні акценти [12].

Водночас, виходячи із індивідуальної і національної композиторської своєрідності, твори написані в один історичний період різняться й за змістом, за музично-вокальною мовою, незважаючи на загальні риси композиційних прийомів, відповідних певному часу. Більш того, високохудожні твори з глибинним етико-естетичним змістом, що не були визнанні сучасниками, нині стають еталоном високої художності й визначають стильові особливості епохи.

Отже, професійне вокальне мислення вимагає не лише відчуття епохи, але й знання особливостей стилю композитора, що, перш за все, необхідно задля об'єктивного виконання музичного матеріалу та добору необхідних вокально-технічних й виразно-виконавських прийомів щодо передачі художнього образу твору. Знаходимо підтвердження цьому у дослідженні Н. Гунько і А. Чехуніна, що саме «усвідомлення особливостей композиторського стилю дозволяє виконавцю виявляти свою творчу

ініціативу в пошуку ефективних виконавських технологій реалізації художнього змісту музики» [13, с.193.] і відповідно до власної інтерпретаторської компетентності, індивідуальності, інтелекту, технічної підготовки, ступеня освіченості він буде по-своєму трактувати нотний матеріал вокального твору [13].

Таким чином, спостерігається багаторівневість музичного твору з будь-якої точки зору: композитора, який створює нову звукову реальність; виконавця, який вибудовує свій виконавський план змісту і форми; слухача, котрий в одночасному творчому акті здатний розрізнити кілька рівнів вираження стилю музики – авторського, національного, виконавського, жанрового тощо.

Виходячи із вищезначеного, нероздільними складовими художньо-творчого процесу професійного співака, які втілюються у звукову і образну конкретність арії, є – уявлення й відчуття втілених в ній емоційних переживань героя, з одного боку, і інтелектуальне його розуміння, з другого. При цьому, широта слухового досвіду і відсутність звички до певних стандартних оборотів – «штампів» є важливою умовою у вихованні виконавської культури співака-професіонала.

Саме через аналіз взаємодії жанрових (екстра-музичних) і стильових (інтра-музичних) механізмів осягнення значень музичного тексту співак формує власне розуміння твору, який виконується.

Працюючи над арією з опери, необхідно, щоб співак ґрунтовно вивчив лібрето, ясно уявляв обставини, в яких перебуває герой, його настрій, інших дійових осіб, із якими він взаємодіє, що дозволить правдиво відобразити внутрішній стан персонажа, його поведінку. Необхідно уважно обдумати, який вигляд має герой арії, якими мають бути його жести, постава, міміка. Вокаліст має чітко уявляти, які події передували моменту виконання твору, та що чекає його героя попереду.

Це допомагатиме йому знайти необхідні виражальні засоби для правдивої передачі настрою персонажа втіленого в музиці.

Виконання арій класичного репертуару вимагає достатнього рівня розвитку музичної грамотності вокаліста, що дозволить йому свідомо підходити до вивчення та інтерпретування твору. Співак повинен уміти визначати форму твору, встановлювати співвідношення між окремими частинами, виявляти побудову його мелодії, способу її розгортання, здійснювати інтервальний аналіз мелодичного руху тощо. У роботі над вивченням арій, які мають складну багаточастинну будову, важливим є уважне визначення співвідношення в них акомпанементу та вокальної партії.

Вивчення тексту твору одночасно з мелодією, без попереднього їх аналізу, призводить до поверхневого його розуміння, невміння виокремити кульмінаційні моменти, нівелювання значення ролі музики як компоненту, який підсилює виразність літературного тексту, підкреслює емоційно насичені моменти. Неуважне ставлення до вивчення літературного тексту, багаторазове бездумне проспівування мелодійного матеріалу призводить до втрати інтонаційної виразності вокальної мови, спрощеного безбарвного виконання нерозбірливого тексту. Дикційні недоліки у вокальному виконавстві, як наслідок недбалого ставлення до літературного тексту твору, виказують на непрофесіоналізм виконавця, справляють негативне враження на слухача.

Окремої уваги вимагає робота над літературним текстом арій зарубіжних композиторів. Необхідність виконувати твори мовою оригіналу вимагає вдумливого та відповідального ставлення співака до вивчення літературного тексту, його обов'язкового перекладу, правильної вимови, врахування вокальної орфоєпії іншомовних

текстів, чіткої вокальної дикції. У монографії В.Г. Антонюк зазначено, що характерною ознакою італійської мови є її мелодійність, що зумовлена превалюванням відкритих складів, закінченням слів на голосний звук, чітким й повнозвучним оформленням всіх голосних звуків, які не залежно від наголосу звучать однаково й не редукуються. Це робить італійську мову (й подібну до неї українську) дуже зручною для вокального виконавства. Приголосні звуки в італійській мові не пом'якшуються перед голосними, їх подвоєння вимовляється підкреслено чітко. Італійські приголосні звуки, на відміну від українських, подаються з більшою напругою [2, с. 139]. З цим пов'язаний той факт, в європейських операх лібретистами використовувалась класична італійська мова.

Німецька мова значно поступається у зручності для вокального виконавства італійській та українській мовам, що зумовлено особливостями її фонетики, характерною ознакою якої є тверда атака голосних звуків, які стоять на початку слова та складу, й завжди твердою вимовою приголосних. [2, с. 140]. Спів французькою вимагає уважного вивчення специфіки фонетики цієї мови. Співаку важливо знати, що двадцять приголосних звуків французької мови не пом'якшуються перед голосним “і”, не оглушаються в кінці слова. Особливої уваги вимагають напівголосні, які у вимові не протягуються, але позбавлені шуму приголосних. Особливістю фонетики французької мови є те, що з-поміж п'ятнадцяти голосних, чотири звуки є носовими.

Для того, аби досягнути співу іноземною мовою без акценту, потрібно максимально задіювати слуховий контроль, тривалий час прослуховувати у записах виконання твору носіями мови. У всіх жанрах вокальної музики і в аріях зокрема, мелодична інтонація нерозривно пов'язана з мовленнєвою інтонацією, тому лише спів мовою оригіналу, точне виконання тексту дозволяє досягнути бажаного результату.

Зазначимо, що у процесі роботи над арією необхідно врахувати

такі стильові показники аріозного співу:

1) Опора на сувору кантиленність звучання і особливого роду заокругленість оборотів, що йдуть від божественної суті фігури rotation в церковному співі;

2) Спів «на опертому» диханні, що дозволяє створювати ілюзію «подолання фізіології вдих-видих», при якому спеціально навчений співак здатен робити те, що в інших умовах доступно лише хору з його «ланцюговим» диханням;

3) Співати «не видихаючи», відтворюючи в звуках ту «ангелоподібну» дію, яка пов'язує зі славильним ліричним співом християнська традиція – це стиль-мета аріозності співу, незалежно від того, на які тип голосу орієнтована партія, оперний або поза-оперний сенс виконання арії;

4) Усвідомлювати високе риторичне навантаження інструментальної участі у виконанні арії, що у концертному перекладенні для голосу і фортепіано орієнтує на клавірну гнучкість передачі співвідношення голосової фігуративності з виконавською технікою піаніста.

Концертне виконання арії формує у співака установку на оволодіння стилістично-звуковим еталоном, який сформувався у певний історичний момент і слугує константою не лише стилю композитора, але й виконавського стилю. Результативність цього процесу залежить не лише від вокально-технічної грамотності співака-професіонала, а насамперед, від його духовно-емоційної зрілості.

ВИСНОВКИ

Сформулюємо загальні висновки нашої кваліфікаційної роботи відповідно до поставленої мети і завдань.

1. На основі історико-теоретичного аналізу мистецтвознавчих першоджерел ми уточнили визначення жанру «арія» та виокремили його функціональні особливості. Арія – це завершений за будовою вокальний номер, епізод в опері, ораторії, кантаті; що виконується солістом в супроводі оркестру (фортепіано), у якому розкривається характер героя, його мрії, думки, переживання, настрої на певному етапі сценічної дії. Арія за своєю художньою функцією прирівнюється до монологу у драмі. Отже, основну функцію арії можна визначити як музичне узагальнення, що лежить у річищі індивідуальної характеристики героя. Теоретично можна розмежувати два різновиди цієї функції; або узагальнення характеру в цілому чи його домінуючі риси – «музичний портрет»; або вираз емоційного переживання чи стану героя на певній стадії сюжетної дії – «музична сповідь». У конкретних драматургічних ситуаціях ці дві функції часто поєднуються.

2. У першому розділі роботи висвітлено основні історичні етапи розвитку аріозного жанру, який започаткувався у західноєвропейській музиці уже XV столітті й означав пісні різного змісту для голосу в супроводі лютні або гітари. У XVII столітті у зв'язку з розвитком оперного мистецтва (Італія, Франція, Німеччина) арія формується у окремий музично-драматичний номер-монолог, і швидко набуває функції музичного центру опери. Важливий поворот в еволюції жанру арії знаменує оперна реформа К. Глюка (середина XVIII століття), творчість його сучасників і послідовників (насамперед В.-А. Моцарта), а потім – композиторів XIX – XX століть. Арія стає органічним елементом музично-драматичної дії, багатоплановою, життєво-конкретизованою, індивідуальною характеристикою персонажа, а її форма – розвиненішою

й різноманітнішою; часом вона входить у розгорнутий фрагмент опери. У такому вигляді арія постає і у сучасному вокальному мистецтві.

3. У другому розділі дослідження були розкриті видові та типові особливості арій, які понад п'ять століть набували суттєвих змін й дійшли до нашого часу у такому вигляді: 1) арії Барочного періоду – характерна арія (*aria di carattere* - енергійна, патетична), співуча арія (*aria cantabile* - елегійна, з прикрасами), бравурна арія (*aria di bravura* - віртуозна, колоратурна); 2) духовні арії (*air spirituelle, aria da chiesa*), що виконуються на богослужінні; 3) вставна арія, яка введена в оперу пізніше, наприклад для певного артиста або не має прямого відношення до розвитку сюжету; 4) концертна арія (окремий віртуозний твір для концертного виконання); 5) класичні оперні арії, які поділяються на дві основні групи: арії-монологи, в яких герой звертається до свого внутрішнього світу, до своїх думок й переживань, і арії, звернені до інших діючих осіб; 6) арії-номери, самостійні епізоди у кантатно-ораторіальних творах з особливою динамізацією мелодійного руху та посиленою емоційно-смісловою навантаженістю кожної фрази.

Незважаючи на те що за своїм сенсом арії надзвичайно різноманітні і не піддаються жорсткій класифікації, в самому загальному плані їх можна поділити на кілька типів:

а) арія емоційного стану – безпосередній емоційний відгук на драматичні події, що відбуваються у творі;

б) арія-портрет, характеристика типових рис персонажа;

в) арія-монолог, внутрішня мова, відсторонена від зовнішньої дії, де розкриваються складні психологічні процеси осмислення того, що відбувається;

г) арія, безпосередньо включена в дію, пряма мова героя у вигляді розповіді про якусь подію, активного звернення до реального співрозмовника.

4. У останньому підрозділі дослідження викладено основні вокально-виконавські аріозні тенденції та стильові показники аріозного співу, що формувалися протягом досить тривалого часу еволюціонування арії як основної виконавської форми академічного вокального мистецтва, яка сприяє формуванню у співака установки на «звуковий еталон», що слугує константою високого виконавського стилю відповідного стилю композитора певного історичного часу.

Проведене дослідження засвідчує, що арія відіграла значну роль у процесі становлення й розвитку класичного (і не лише) оперного мистецтва, являючись тією сферою, де й сучасні композитори, спираючись на національні традиції, апробовують нові прийоми виконання традиційних аріозних форм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Л.Г. Методичні принципи формування співучого голосу видатного педагога Ф. Ламперті / Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (педагогічні науки) № 11 (246). Ч. I. 2012. С. 102–109.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: [монографія]. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Бахова Д. Інтерпретація як науково-педагогічна проблема. Час мистецької освіти «Мистецька освіта в особистісному розвитку й професійній творчості»: зб. статей ІХ Всеукр. наук.- практ. конф. (20-21 травня 2021 р.); за заг. ред. В.В. Фоміна. Харків : ХНПУ імені Г.С.Сковороди, 2021. С. 3-10.
4. Бедакова С.В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI – XIX століття): Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
5. Бояренко Т. Фортепіано в звучанні арії як жанрі і стилі співу // музичне мистецтво і культура. К., 2013. Вип. 18. С. 468-476.
6. Вайнкоп Ю.Я. Что надо знать об опере. М.: Музыка, 1998. 162 с.
7. Варакута М. І., Гаштова О. В. Концертна арія. Історія розвитку музичного жанру / Музикознавча думка Дніпропетровщини, 2017. Вип.13. С. 62-69.
8. Вовкун В. В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 207-211.
9. Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи : збірник статей / редактор-упорядник Ганна Карась. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 208 с.
10. Гаштова О. Перспективи занепаду жанру «Концертна арія»: естетичний погляд у розрізі століть / Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 26, том 1, 2019. С. 30-33.

11. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. К.: АМАУ, 1997. 319 с.
12. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: [монографія]. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
13. Гунько Н.О., Чехуніна А.О. Творчий розвиток майбутнього педагога-музиканта у процесі художньої інтерпретації вокальних творів / Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2020 р., № 70, Т. 1. с. 191-195.
14. Іванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття: навч. посібник. К.: Заповіт, 1998. 384 с.
15. Кантарович Ю. Символика клавіра в исполненні камерно-вокальних сочинень В. Моцарта: дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03. – музичне мистецтво. Одеса, 2007. 156 с.
16. Катерноза С. Проблеми в оперному мистецтві. URL: <http://vybor.ua/video/kultura/problemy-v-opernomiskusstve.html> (дата звернення 30.01.2023).
17. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків: Промінь, 1995. 119 с.
18. Короткий вокально-хоровий термінологічний словник: для студентів денної та заочної форми навчання напряму підготовки 025 «Музичне мистецтво» / укладач Е.К. Куцин. Мукачево: МДУ, 2017. 74 с.
19. Корчова О. Вагнер і Пуччіні // Київське музикознавство: зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського; Київський ін-т музики ім. Р.М. Глієра. Вип. 8. К., 2002. С. 102–109.
20. Котляревський І.А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства / Наук.вісн. нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського: зб. на-ук.пр. К., 2000. Вип. 7: Музикознавство: XIX – XX століття. С. 31-33.
21. Кузьмічова В. А. Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)». Частина І.

- Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності.
Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2018. 42 с.
22. Куколь Г.В. Итальянская опера первой половины XVII века. Драматургия. Стилль. Жанрообразующие процессы: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02. Киев, 1989. 20 с.
 23. Культурологія / Гриценко Т.Б., Гриценко С.П., Кондратюк А.Ю. та ін.; [за ред. Т.Б. Гриценко]. [2-ге вид.] К.: Центр навчальної літератури, 2009. 392 с.
 24. Кун Цзівей, Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2020. №3. С.250-254.
 25. Лисько Зиновій. Музичний словник. Репр. відтворення вид.1933 р. К.: Муз.Україна, 1994. 135 с.
 26. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 1. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 410 с.
 27. Мухіна Л.П. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця XIX – початку XX століття : дис. ... д-ра філос. :025 Музичне мистецтво. 2021. 232 с.
 28. Нагина Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта: особенности жанра / Старинная музыка: сб. науч. ст. Киев, 2013. Вып. 2. С. 22–25.
 29. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы: дис. ...канд. мист.: 17.00.03. – музичне мистецтво. Одесса, 2003.181 с.
 30. Перейма О.З. Італійська опера XX століття: основні тенденції і напрямки розвитку: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд.. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2007. 17 с.
 31. Помпеева А.Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця XIX – XX століть : автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. 21 с.
32. Словник-довідник співака: Навчальний посібник / Уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, видання друге. Умань : РВЦ «Софія», 2015. 108 с.
 33. Старикова Е. П. Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата») / Аспекти історичного музикознавства. Вип. 12. Харків, 2018. С. 143-157.
 34. Стахевич А. Искусство *bell canto* в итальянской опере XVII – XVIII веков / А. Стахевич. Харьков, 2000. 305 с.
 35. Сімакова С. І. Особливості художньої образності вокальної творчості В. А. Моцарта як складова виконавської підготовки майбутнього викладача музичного мистецтва. Час мистецької освіти. Теорія і методика виховання художньо-обдарованої особистості у закладах мистецької освіти : зб. ст. VII Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 жовт. 2019 р.: у 2 ч. Харків : ХНПУ, 2019. Ч. 1. С. 92–97.
 36. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от концонетты к арии *da capo*): автореф. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 1997. 24 с.
 37. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «*bell canto*»: історико-теоретичний аспект / Педагогічні науки // Збірка наукових праць. К.: Вид-во НПУ ім. МП Драгоманова. Вип.107, 2012. С. 208-215.
 38. Туркевич В. Опера “Набукко” Джузеппе Верді як кульмінація Рисорджименто першої половини XIX століття. К.:“АС“, 1993. 16 с.
 39. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К.: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с.: ил. URL

- [:https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_1.pdf?](https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_1.pdf?). С. 88 -89.
40. Українська музична енциклопедія. Т. 4 / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К.: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2016. 554 с. URL:https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_4.pdf?. С. 429-463.
 41. Цебрій І. Історія та теорія італійської вокальної школи: посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ: видавництво «Формат+», 2021. 58 с.
 42. Цыбко Е.Н. Ария: от барокко до классицизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 - музыкальное искусство. М., 2005. 20 с.
 43. Черкашина М.Р. Музыка и театр на перекрестке эпох: Сборник статей: В 2 т. Київ, 2002. Т. 1. 184 с.; Т. 2. 208 с.
 44. Чжан Мяо Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 - Музичне мистецтво. Одеса, 2019. 194 с.
 45. Чжи Инь. Оперная концепция как единство словесной и музыкальной интерпретации художественной идеи./ Музичне мистецтво і культура // Наук. вісник ОМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. Вип. 17. С. 308–316.
 46. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
 47. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
 48. Шуляр О.Д. Історія вокального мистецтва: I ч. Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. Івано-Франківськ, 2014. 391с.

49. Шурдак М.І. Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи. Частина 1 : методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2022. 23 с.
50. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми). Тернопіль: СМП «АСТОН», 1999. 208 с.
51. Mallach A. The Autumn of Italian opera (from verismo to modernism, 1890–1915). Boston : Northeastern University Press, 2007. 490 p.
52. Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1838. 768 s.
53. . Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani; Edited by David Chandler. Norwich: Durrant Publishing, 2011. 165 p.
54. Houser Richard M., The Origin and Development of the Italian Aria in the Baroque Period. 1964. 402 p.
55. Wysocki, C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca [in Italian], 2006. 302 p.
56. Fuchs I. Konzertarien im musikalischen Repertoire der Mozart-Zeit Beispiele und Beobachtungen // Mozart: le arie da concerto; Mozart e la música massonica dei suoi tempi; atti del convegno internazionale de studi, Rovereto, 2001. P.26-27 Setiembre 1998. A cura di R. Angermaller; G. Fomari. Bad HonneC. P. 4.