

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

**РЕПЕРТУАРНІ ОСОБЛИВОСТІ АКАДЕМІЧНОГО СОПРАНО**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент(ка) 16-441 гр.  
Спеціальності 025 Музичне мистецтво  
Освітньо-професійної (наукової)  
програми Музичне мистецтво

Котельнікова Катерина Олександрівна

Керівник професорка Лелеко Н.В.

Рецензент директор комунального  
закладу «Херсонський фаховий коледж  
культури і мистецтв» Варгун М.Г.

Херсон – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Історико-теоретичні аспекти класифікації академічних вокальних голосів</b> .....	7
1.1. Історія виникнення класифікації співочих голосів.....	7
1.2. Критерії визначення типу академічного голосу.....	9
1.3. Види високих жіночих голосів.....	12
<b>РОЗДІЛ 2. Репертуарні особливості усіх видів академічного сопрано</b>	
2.1. Основні жанрово-стильові ознаки сопранового репертуару.....	15
2.2. Характеристика оперного репертуару високих жіночих голосів.....	19
2.3. Десять найскладніших оперних партій для сопрано.....	24
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	27
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	29
<b>ДОДАТКИ</b>	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

## ВСТУП

**Актуальність теми.** В умовах доби третього тисячоліття соціокультурні орієнтири швидко змінюються, що веде до трансформації форм збереження мистецької інформації. У сучасному вокальному мистецтві відбуваються кардинальні процеси оновлення і збагачення традицій, які ствердилися у європейській музиці минулих століть. Разом з тим у музичному мистецтві спостерігається поступова переорієнтація ціннісно-сміслових пріоритетів «доби композиторів» (за В. Мартиновим) на систему цінностей «ери виконавства», де на перший план виступає інтерпретування музичних творів.

Отже, у нинішніх умовах вокально-культурної комунікації провідне місце посідає співак-виконавець, який у своїй діяльності є зв'язуючою ланкою між Автором і Слухачем і, водночас виконує охоронну функцію щодо усталених Традицій попередніх історичних етапів розвитку вокального мистецтва через інтонування їх жанрово-стильових моделей.

Відомо, що вокально-мистецькі цінності як органічний результат творчої композиторської та виконавської співпраці у межах усталених жанрово-стильових напрямів мають як загальні, так і відмінні риси. З акустико-фізіологічної точки зору професійний співак повинен досягати максимальних художньо-технічних результатів при мінімальних витратах м'язової енергії. Сучасні носії академічної вокального виконавства мають засвідчити своєю творчістю універсальну роль академічної школи співу задля розвитку вокальної культури доби глобалізації.

Отже, культурна ситуація сьогодення вимагає усвідомлення тих нових вимог до фахівців-вокалістів, які полягають у здатності втілювати композиторський задум вокальних творів різних жанрів та стильової приналежності. Внаслідок перманентного ускладнення вимог,

що висуваються перед сучасними виконавцями в їх професійній діяльності, процес викладання фаху для вокалістів у закладах мистецької освіти потребує постійної корекції. Задля досягнення позитивних результатів у підготовці співаків необхідні: науково-теоретичне осягнення вокального процесу та визначення акустико-фізіологічних можливостей співацьких голосів, постійні вокальні тренування, прагнення до саморозвитку та вміння добре опрацювати репертуарний матеріал.

Акустико-фізіологічні та психологічні аспекти мистецтва сольного співу були предметом вивчення в роботах багатьох зарубіжних і вітчизняних дослідників-музикознавців – Л. Дмитрієва, О. Ждановича, Ф. Заседателева, В. Морозова, О. Чишко, В. Луканіна, Л. Работнова, Р. Юссона та інших. Історичні аспекти розвитку вокального мистецтва та вокального виконавства детально досліджено в працях В. Антонюк, В. Багадурова, Б. Гнидя та ін.

Питання розвитку виконавської майстерності вокалістів представлені низкою робіт видатних співаків (Вальборг Вербек-Свердстрём, Тіто Гоббі, О. Іванов, О. Мішуга, О. Образцова, В. Юшманова та ін.), які на прикладі власної практичної діяльності та теоретичних розробок здійснюють певні узагальнення. Професійній підготовці співаків до виконавської діяльності присвячені праці українських науковців В. Антонюк, Л. Василенко, Н. Гребенюк, М. Єгоричевої, І. Назаренка, А. Саркісян, Г. Стасько, О. Стахевич, Ю. Юцевича та ін.

Цінними задля нашого дослідження є погляди І. Вілінської, Д. Євтушенка, І. Колодуба, М. Кондратюка, А. Менабені, М. Микиши, В. Чайки на проблему добору вокального репертуару для кожного типу голосу.

Водночас, проведений аналіз наукової літератури, у якій розкриваються різні аспекти вокально-виконавського мистецтва,

засвідчує, що проблема розкриття особливостей репертуару для високих жіночих голосів (сопрано) розглядається дослідниками тільки частково, у комплексі з іншими співочими голосами. Це засвідчує актуальність обраної нами теми кваліфікаційної роботи **«Репертуарні особливості академічного сопрано»** та доцільність її опрацювання.

Тема даної роботи відповідає освітнім програмам, навчальним планам і науково-тематичному профілю кафедри музичного мистецтва ХДУ.

**Метою дослідження** є розкриття особливостей художньо - виконавського репертуару, який призначений для виконання високими жіночими голосами - «сопрано».

Відповідно до мети визначені **завдання** дослідження:

1. Здійснити аналіз наукових джерел з проблеми дослідження.
2. Розглянути різновиди високих жіночих голосів та їх особливості.
3. Виявити специфічні особливості художньо-виконавського репертуару для сопранових голосів.

**Об'єктом дослідження** є академічне вокально-виконавський мистецтво.

**Предметом дослідження** є художньо-виконавський репертуару високих жіночих голосів.

**У процесі дослідження** нами були використані наступні методи дослідження: теоретичний – при вивченні історико-теоретичних та музикознавчих та вокально-педагогічних джерел з проблеми дослідження та компаративний – при порівняльному аналізі репертуарних творів, написаних для кожного виду сопрано та визначення особливостей вокальної музики, що виконується високими жіночими голосами.

**Практичне значення одержаних результатів** – матеріали кваліфікаційної роботи можна використовувати при викладанні фахових дисциплін (постановка голосу, камерний спів, вокальне мистецтво,

історія музичного мистецтва, художня культура, тощо) у закладах вищої освіти II-IV рівнів акредитації, школах естетичного виховання, та позашкільних мистецьких закладах.

**Апробація результатів дослідження** – матеріали кваліфікаційної роботи обговорювалися на засіданнях кафедри Музичного мистецтва факультету Культури і мистецтв Херсонського державного університету та були представлені на XI Усеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених і студентів: «Зарубіжна та українська культура: питання теорії, історії, методики» (м. Херсон, 26 березня 2021 р.).

**Структура роботи** – кваліфікаційна робота складається зі вступу, основної частини, яка містить два розділи з 6 підрозділами, висновків, списку використаних джерел.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИКО-ТЕОРТИЧНІ АСПЕКТИ КЛАСИФІКАЦІЇ АКАДЕМІЧНИХ ВОКАЛЬНИХ ГОЛОСІВ

#### 1.1. Історія виникнення класифікації співочих голосів

Вокальне виконавство онтологічно виявляє себе як «медитативно-психологічне дійство», коли людина (виконавець) безпосередньо контактує з інформаційним полем оточуючого середовища, перебуваючи у стані глибокої зосередженості. Під час публічного виступу у момент творчого впливу голосу виконавця встановлюється контакт зі звуковим середовищем й усвідомлення дійсності: мозок починає взаємодіяти з природними процесами, пізнаючи їх. Така важлива впливова (магічна) функція співочого голосу людини була визнана ще з Античних часів і до нині західноєвропейські фахівці визнають, що голос – це перформативна маска, яка пов'язана з майстерністю виконавця. Роздуми вітчизняних дослідників щодо співочого голосу постійно повертаються до його сакральної функції – співвідносять голос з природою, внутрішнє із зовнішнім, первинно-індивідуальний і своєрідно-культурний контекст вокального виконавства. Ця ситуація викликає живий інтерес професіоналів до осягнення еволюційних аспектів вокального виконавства й зокрема, історії класифікації академічних голосів, що є значимим у контексті нашого дослідження.

Отже, класифікація співочих голосів розпочалася приблизно з XII століття і була пов'язана із назвами партій поліфонічного вокального твору, де основна мелодія мала назву *кантус фірмус*, що у перекладі з латиниці – «непорушний наспів». І виконував цю мелодію високий чоловічий голос – *тенор* (від латинської *tenerе* – спрямовувати, тримати).

Решта голосів, які супроводжували «*кантус фірмус*» отримали відповідні назви: найвищий хлоп'ячий голос отримав назву *дискант*, що означає – той, що ухиляється, відходить від головної мелодії; середній між тенором і дискантом ( теж дитячий) голос став називатися *альтом*, що значить високий відносно тенора, а самий низький чоловічий голос отримав назву *бас*. Пізніше самий високий голос став називатися *сопрано* (від італійського слова *sopra* - нагорі, вище) [33, с.8].

Таким чином у практиці вокального виконавства ще із давніх часів визначились чотири типи співочих голосів: сопрано, альт, тенор і бас, які належали виконавцям чоловічої статі (від дітей-хлопчаків до дорослих чоловіків). Це пов'язано з тим, що поліфонічна форма співу затвердилась у папських капелах, куди жінки до виконання не допускалися [2].

Лише у XVII столітті, коли жінки вийшли на сцену і концертну естраду, у вокальній музиці сопранові й альтові партії стали жіночими. А дитячі голоси як і раніше називалися дискантом-високий і альтом-низький.

Отже, вищеозначені чотири типи голосів – сопрано, альт, тенор, бас, – стали основою класифікації вокальних голосів. Подальший розвиток вокальної музики викликав необхідність появи додаткових середніх голосів мецо-сопрано (між сопрано і альтом) і баритон (між тенором і басом), які вперше з'явилися в італійській оперній школі [2; 32].

Ускладнення вокального репертуару в кінці XIX – на початку XX століття привело до більш детальної диференціації голосів, яка пов'язана з виокремленням колоратурного сопрано, ліричного та драматичного тенорів. Із творчістю Р. Вагнера з'являються і такі типи голосів, як драматичне сопрано, героїчний тенор, драматичний баритон тощо. І саме ці типи голосів увійшли у одну із сучасних систем класифікації співочих



голосів. Однак така класифікація частіше використовується щодо вітчизняних співаків. На Заході така градація не існує. Оперна партія виконується співаком за єдиної умови – посильності й безпеки для його голосу. Наприклад, італійська співачка Мірелла Френі виконувала партії ліричного сопрано: Мімі в опері Д. Пуччіні «Богема», високого сопрано: Сюзанна в опері В.А. Моцарта «Весілля Фігаро», міцного сопрано – Донни Ельвіри в опері Д. Верді «Ернані» і Чіо-Чіо-сан в опері Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй». Аналогічні приклади можна привести із сценічного життя Марії Каллас, яка з високою майстерністю виконувала партії Травіати, Медеї, Еболи (партія для високого меццо-сопрано) и багато інших [2].

Отже, сучасна класифікація професійних співочих голосів можна представити таким чином:

#### Жіночі голоси

1. Сопрано ( високий) у такій видовій градації – колоратурне, лірико-колоратурне, ліричне, лірико-драматичне, драматичне;
2. Меццо-сопрано (середній голос) – ліричне й драматичне;
3. Контральто (низький голос).

#### Чоловічі голоси

1. Тенор (високий голос), який має такі види: тенор-альтіно, ліричний, лірико-драматичний, драматичний та характерний;
2. Баритон (середній голос) у ліричному та драматичному виді;
3. Бас (низький голос) у такому видовому різноманітті як: бас-баритон, центральний бас і бас-профундо.

### **1.2. Критерії визначення типу академічного голосу**

Поряд з виникненням класифікації співочих голосів були розроблені основні критерії, які характеризують якості голосу і у своєму

взаємозв'язку визначають його приналежність до того чи іншого типу. До них можна віднести: висотний діапазон голосу; зона перехідних нот; тембральна забарвленість; здатність утримання теситури.

**Діапазон** кожного типу співочого голосу є загальною основою для усіх його підвидів з незначним відхиленням в той чи інший бік. Загальний діапазон голосу демонструє висотний об'єм звучання голосу – від найнижчого звуку до найвищого. Крайні звуки діапазону у виконавстві використовуються рідко. Однак, як зазначають педагогічно-вокалісти, у кожного голосу є свій робочий діапазон, та ділянка голосу, у якій співак відчуває себе вільно і менш за все стомлюється. Орієнтовно ця робоча ділянка на три-чотири тони вужча порівняно із загальним діапазоном. При цьому необхідно зазначити, що у співаків з однаковим типом голосу зустрічається різний діапазон, який залежить від природних задатків та рівня професійної підготовки виконавця. У осіб, що не навчалися вокальному мистецтву, діапазон голосу обіймає приблизно 1,5 октави, а в процесі навчання розширюється до двох і навіть трьох октав. Винятково широким діапазоном, що охоплював 4 октави, відзначалася перуанська співачка Іма Сумак. Відзначимо, що серед різних за висотою голосів ширший діапазон мають сопрано, а найвужчий діапазон притаманний низьким чоловічим голосам – басам.

При визначенні типу голосу важливо враховувати **зону перехідних нот**, якою вважається ділянка співочого діапазону, на якому грудний голос втрачає багатство природного тембру і затискається або переходить на фальцет. У різних типів голосів ця ділянка знаходиться на різній висоті. Відомий педагог-дослідник Л. Дмитрієв означив приблизні зони перехідних нот для кожного типу голосу. Для **сопрано** це – мі, фа, фа дієз другої октави; **меццо-сопрано** – до, ре, ре дієз другої октави; **тенора** – мі, фа, фа дієз, соль першої октави; **баритона** – ре, мі бемоль, мі першої октави; **баса** – ля, сі бемоль, сі малої октави, до, до дієз першої

октави. Водночас, у нерозкритих голосів ці ділянки можуть виявитися трохи нижче, ніж у професійно поставлених голосів.

**Тембральна забарвленість** – це та властивість, яка визначає індивідуальність кожного співочого голосу, становить головне його багатство. Тому саме тембр є основним критерієм поділу співочих голосів на типи. Звуки голосу людини за своєю акустичною структурою складаються з коливань різної частоти і сили. У вокальному звуці розрізняють основний тон, який визначає висоту, і часткові тони, або обертони, які разом створюють абсолютно конкретний тембр, який повністю залежить від характеру коливання голосових складок, обертонового складу звука та його інтенсивності. Отже, показником тембру голосу, який суттєво впливає на його характеристику, є вібрато – природна модуляція звуку за амплітудою та частотою коливань голосових складок, сприяючі появі обертонів в голосі [18; 25].

Тембр голосу є у значній мірі складною природною якістю, у ньому доводиться розрізняти не лише забарвлення, але й об'єм, густоту і блиск. Ці складові тембру у більшій мірі пов'язані з анатомічною структурою голосового апарату (зокрема, гортані та її положенню у співі), однак вони можуть бути покращені у процесі розвитку голосу. Тембр академічного сопрано характеризується дзвінкістю, яскравістю, сріблястістю і водночас легкістю, округлістю, рівністю.

Важливим показником для визначення типу голосу є **здатність утримання теситури**. Теситурою вважається комфортна зона співочого діапазону, у якій артист можете співати довго, із задоволенням, без шкоди для голосового апарату. Найбільша свобода і природність виконання досягається в тому випадку, коли музична тканина твору опирається на звуки середньої, тобто нормальної теситури. Низька і висока теситури бувають, зазвичай пов'язані з якимись технічними незручностями для виконавця. І саме витримка теситури є показником витривалості голосу щодо звуковисотного навантаження. Теситура

репертуару повинна відповідати можливостям співака. В романсах і піснях теситура може бути змінена шляхом переміни тональності в бік пониження, або підвищення. В опері підвищений стрій сучасного оркестру створює додаткові теситурні труднощі для співаків.

Зазначимо, що є багато критеріїв, за якими визначають тип голосу, серед яких чільне місце займає анатомічний спосіб, за яким тип голосу визначає тільки професійний лікар-фоніатр: чим тонші і коротші голосові складки, тим вищий голос, і навпаки.

Таким чином, правильне визначення типу голосу на початковому етапі професійного розвитку співака необхідне не тільки задля ефективного його формування, розкриття особистісних природних даних, а й для того, щоб не загубити їх.

### **1.3. Види високих жіночих голосів**

У категорії високих жіночих голосів (сопрано) відрізняють шість види: колоратурне, лірико-колоратурне, ліричне легке, ліричне міцне, лірико-драматичне, драматичне сопрано. Оскільки схожість суміжних голосів дуже велика вони іноді непомітно переходять один в другий, що ускладнює визначення їх виду.

**Колоратурне і лірико-колоратурне сопрано** – це найлегші й дуже рухливі голоси, тембри і технічні можливості яких схожі з аналогічними властивостями флейти. Діапазон колоратурного сопрано: до першої октави - соль-дієз третьої. Діапазон лірико-колоратурного сопрано: до першої октави - мі третьої. Нижня квінта діапазону виразна на піано, а на форте у цій ділянці голос не звучить. Робоча середина – мі, фа першої октави - фа, соль-дієз другої. Представниці означених видів є володарками найблискупіших верхів, які звучать трохи тепліше у лірико-колоратурних сопрано. Вони легко виконують усі види прикрас,

але для колоратури це закладено переважно природою, а для лірико-колоратурних представниць має значення вишкіл. Найвищі звуки колоратури від *До* третьої октави і вище набувають відтінку флажолетних звуків скрипки. Граничним обмеженням лірико-колоратурного сопрано вважається *До*-дієз третьої октави. Однак співачки з доброю технічною підготовкою досягають *Мі* третьої октави і досить вільно виконують колоратурні партії. Представниці цих видів голосів добре виконують трелі й філірування майже на всьому робочому діапазоні, їм притаманні легкі пасажи як прийомом легато, так і стакато. Але якщо у колоратури це є наслідком відшліфування природних даних, то у лірико-колоратурного сопрано це скоріше надбання у результаті гарної вокальної школи.

До колоратурних сопрано відносяться такі світові оперні діви як Анжела Георгіу, Аделіна Патті, Гоар Гаспарян, Кеттлін Беттл, Бела Руденко, Євгенія Мірошніченко. Лірико-колоратурне сопрано – Діана Петриненко, Галина Олійніченко, Джоан Сазерленд, Сумі Йо.

**Ліричне легке й міцне сопрано** – це легкі але компактні жіночі голоси, тембр яких вирізняється більшою насиченістю й м'якістю, теплотою сріблястістю звучання, що і відрізняє їх від колоратурних та лірико-колоратурних сопрано. Діапазон цих голосів простирається від *До* першої до *До* третьої октави. Нижня ділянка діапазону (у межах кварта) добре звучить на *піано*. Робоча середина діапазону – від *фа1* до *соль 2*. Тембр таких голосів нагадує звучання гобою. При цьому, міцному ліричному сопрано притаманна певна доля «металу».

Відомими співачками цих видів голосів вважаються: Галина Вишневська, Зоя Гайдай, Рената Скотто, Марія Бієшу, Мирелла Френі, Біргіт Нільссон, Лідія Забіляста, Тамара Милашкина, Ганна Нетребко.

**Лірико-драматичне та драматичне сопрано** представляють собою дзвінкі й сильні голоси, з більшою наповненістю по всьому

діапазону; внаслідок широкої амплітуди звукової хвилі у них спостерігається яскравий контраст між форте і піано, значно більший спектр різноманітних відтінків на мікстовій ділянці та у головному регістрі, що робить ці голоси найбагатшими за можливостями жіночими голосами, які мають у своєму арсеналі широкий спектр тембральних барв. Вони відрізняються багатством середнього і нижнього регістрів, насиченим грудним тембром, який можна порівняти з тембром засурдиненої труби на піано, змішаною з гобоєм або кларнетом. Лірико-драматичне й драматичне сопрано мають такий самий діапазон, як усі сопранові голоси (до1 – до3 октави), проте, їх грудне звучання зберігається до більш високих нот. Але точний поділ голосів представниць цих видів на лірико-драматичне і драматичне сопрано майже неможливий через велику схожість індивідуальних якостей, якими володіють співачки.

Яскравими представницями цих типів голосів вважаються: Марія Каллас, Соломія Крушельницька, Монсерат Кабальє, Райна Кабайваньска, Фелія Літвін, Джесси Норман, Єва Мартон, Тереза Стратас, Гізела Ципола, Рената Тебальді, Лоїс Маршалл.

Необхідно зазначити, що у деяких видатних співачок визначити тип голосу практично не можливо, оскільки в ході ретельної роботи над технікою звуку змінюються його діапазон і тембр. Наприклад, Марія Каллас виконувала усі сопранові партії – від драматичних до колоратурних. Але такі можливості відкриваються тільки перед унікальними голосами, які прийнято називати «абсолютними».

## РОЗДІЛ 2

### РЕПЕРТУАРНІ ОСОБЛИВОСТІ УСІХ ВИДІВ АКАДЕМІЧНОГО СОПРАНО

#### 2.1. Основні жанрово-стильові ознаки сопранового репертуару

Кожному співакові, незалежно від рівня сформованості його голосу, важливо визначити до якого типу й виду належить його голос. Адже тільки таким чином можливо зрозуміти у якому напрямку треба розвивати свої вокальні здібності і саме тип голосу є основним критерієм задля вибору художньо-виконавського репертуару. Майстерне володіння вокальним репертуаром багато в чому визначає успішність професійної діяльності артиста-вокаліста.

Отже, розглянемо основні складові художньо-виконавського репертуару академічного сопрано, добір якого за рекомендаціями Н. Овчаренко має здійснюватися за принципами культуровідповідності, естетичної цінності, доступності типу голосу, поступовості і послідовності, єдності технічного і художнього, традиції й інновації [28, с.49.]. Наразі до вокально-виконавського репертуару співачок-сопраністок можна віднести такі жанрово-стильові твори:

- Вокалізи – етюди для голосу, які виконуються на певному голосному звукові або складі і спрямовують виконавця на подолання певних вокально-технічних труднощів. Однак існують вокалізи, які мають не лише технічне, а й художнє значення, які потребують виразного виконання з дотриманням образно-сміслових інтонацій мелодії (наприклад, «Вокаліз» С. Рахманінова, «Вокаліз у формі хабанера» М. Равеля, «Бразильська бахіана № 5» Е. Вілла-Лобоса, Концерт для голосу з оркестром Р. Глієра, «Прелюд-вокаліз» М. Жербіна, «Старовинна пісня» С. Людкевича, «Танець Гюльнар» з

опери «Махмуткулі» Ю. Мейтуса). Видатні співачки-сопраністки рекомендують співати вокалізи протягом всього творчого життя задля підтримки доброї вокальної форми.

- Арія – самостійний твір або частина великого вокально-симфонічного твору (опери, кантати, меси, ораторії, оперети). У світовій вокальній практиці існує класифікація арій за жанровими ознаками: старовинні барочні арії, оперні арії, концертні арії, арії-номери з кантат (ораторій, мес), опереточні арії. Арія розкриває образ певного героя. Виконання більшості арій потребує високої вокальної майстерності. В оперних спектаклях часто партії головних героїнь виконуються саме співачками-сопраністками. І якщо говорити про художні образи, то краще за все високий жіночий голос характеризує молоду дівчину або якого-небудь фантастичного персонажа (наприклад, фею).

Характерними рисами старовинних італійських арій, як безцінного вокального репертуару академічного сопрано це – доступність змісту, відсутність емоційної і динамічної напруги, невеликий діапазон, вузькі інтервали, проста мелодійна лінія, яка дуже легко запам'ятовується, короткі мелодійні побудови, ясність і камерність акомпанементу (іноді, дублюючого вокальну мелодію), чітка форма, відсутність різкої динаміки та тривалої фонації. Виконання старовинних арій XVI-XVIII століття потребує від співачки використання вільного, легкого дихання, спокійної, ненапруженої вокальної мови, бездоганної інтонації, рівності і «інструментальності» голосу, прозорості тембру, точної атаки звуку, легкості та рухливості голосу. Фонетика італійської мови старовинних арій найбільш сприятлива для формування академічного звуку.

- Романс – це камерний вокальний твір для голосу із інструментальним супроводом. В романсі текст більше пов'язаний з музикою, яка відображає не тільки його загальний характер, але і окремі поетичні фрази та розвиток і зміну. Інструментальний супровід у романсі виступає як рівноправний учасник ансамблю, що виконує



виразну функцію. Жанрові різновиди романсу – балада, колискова, елегія, болеро тощо. Термін «романс» з'явився в Іспанії для позначення світських пісень на іспанській (романській) мові, пізніше поширився в інших країнах, як назва вокального жанру, що розкриває внутрішній духовний світ людини. У ХІХ ст. романс стає одним із провідних жанрів. Саме для високих жіночих голосів написано безліч романсів майстрами цього жанру: Н. Нижанківським, Ф. Шубертом, Р. Шуманом, Й. Брамсом, Е. Грігом, П. Чайковським, С. Рахманіновим, та іншими.

Зазначимо, що українській романс ( солоспів) – це яскраве художнє явище національної музичної культури минулого і нинішнього часу. Історія його виникнення пов'язана з видатними українськими композиторами ХІХ століття (зокрема, Микола Лисенко, Яків Степовий, Кирило Стеценко та ін.), індивідуально-творчій досвід яких розкрив нові, до цього моменту незатребувані якості людського співу як засобу музикування. Українські солоспіви відрізняється від західноєвропейських і російських романсів своєю семантикою, яка пов'язана з багатством мелодії, ритму, ладогармонії і фактури, їхня стилістична єдність, що забарвлена фонізмом української мови; тематична широта і метафоричність образного мислення, обумовлені кордоцентризмом «співаючої людини» – *homo cantor* [3].

Жанровий комплекс солоспіву, складений класиками професійної вокальної музики (в першу чергу, М. Лисенком у «Музиці до «Кобзаря»), продовжує свою «долю» в творчості композиторів ХХ і ХХІ століть як «наскрізна ідея», як архетип музичної культури, її етнічно-національна основа.

- Пісня – це найпоширеніший, демократичний жанр камерно-вокальної музики, у якому поєднується музичний образ з поетичним. Пісні притаманні простота й доступність у виконанні, завдяки куплетній формі і мелодії, яка легко запам'ятовується. Відрізняють пісню народну і професійну, що створена композитором спільно з поетом. Пісні

класифікуються за жанрами, сферою побутування, за складом та формою виконання. Мелодія і текст пісні подібні за структурою, складаються із рівних побудов (строф і куплетів). У другій половині XVIII століття пісенні форми посідають чільне місце у західно-європейській опері. Пісні й пісенні цикли створюють Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст та інші композитори-романтики. Щодо народних пісень, то це музичні твори, які не мають конкретного автора, але яскраво передають характерні особливості того народу, до якого належать. Побудова їх переважно куплетна, їм притаманні сюжетна різноманітність, багатство почуттів, настоїв та художніх образів. У більшості своїй народні пісні мають не складних мелодичних інтонаціях, які зручні задля розкриття природного голосу виконавців.

Відзначимо, що пісні, романси й старовинні арії дозволено транспонувати у зручну для співака тональність з метою уникнення голосової напруги й форсованого звучання та створення оптимальних умов для розкриття індивідуально-природних особливостей голосу виконавця. Натомість, усі оперні арії мають виконуватися у оригінальній тональності і їх транспонування неприйнятне.

З історії розвитку вокального мистецтва відомо, що більшість оперних партій композитори присвячували конкретним виконавцям з урахуванням їх індивідуальних голосових можливостей. І найчастіше діапазони цих партій такі, що не вкладалися в уявлення про види голосів за загальноприйнятою класифікацією і мусили були чекати «свого часу», або за бажанням постановників оперного спектаклю один вказаний вид голосу замінювався іншим, що мимовільно впливало на трактування образу героя. Прикладом слугує партія Розіни в опері Россіні «Севільський цирульник», яку композитор написав для колоратурного меццо-сопрано, а в сучасному театрі її, в основному, виконує колоратурне сопрано. І якщо порівняти образ, створений цими видами голосів, можна побачити суттєву різницю у його інтерпретації.

Отже, оперні жанр є найбільш показовим у розкритті особливостей сопранового репертуару для кожного його виду. Крім того, оперні сопранові партії одразу подані у теситурі, що відповідає даному типу голосу і не потребують транспонуванню. А вокальні твори інших (камерних) жанрів легко можуть бути адаптовані під теситуру, яка зручна для співачки будь якого виду сопрано.

## **2.2. Характеристика оперного репертуару високих жіночих голосів**

Колоратурне й лірико-колоратурне сопрано є найлегшими і найрухливішими високими жіночими голосами, які мають блискучі верхівки і легко справляються з усіма видами прикрас. Загальний характер колоратурної фактури дозволяє цим голосам втілювати перш за все образи молодих героїнь. У їх характерах простежується життєрадісність, жвавість, лукавство, пустотливість і велике почуття кохання, і водночас контрастні риси - холодність, неупередженість, навіть жорстокість. Драматичні фарби цим голосам майже не доступні: горе, страждання, гнів вони висловлюють ліричними засобами – ніжністю і слабкістю. Підтвердження цьому знаходимо у партіях Снігуроньки, Оксани, Розіни, Церліни, Королеви і Паж ( «Гугеноти»), Філіни («Міньйон»), Цариці ночі («Чарівна флейта»), Шемаханської цариці («Золотий півник»), Лакме, Ярини («Арсенал») та інші.

Внаслідок того, що вокальна творчість народів Закавказзя і прилеглої до нього частини Азії насичена колоратурними елементами, героїням цих народностей найчастіше доручається колоратурна або лірико-колоратурна партія («Шахсенем»). Велика кількість так званих «східних» романсів й пісень також Глієра написано для цих видів голосів. Музичний матеріал оперних партій, романсів і пісень для колоратурного сопрано здебільше представлені у вигляді теми з

варіаціями («Соловей» Аляб'єва, «Садок вишневий» Кос-Анатольського, Пісня Йолан з опери «Мілана» Г. Майбороди). Зважаючи на те, що володарки таких голосів, виконуючи трелі, форшлаги, стакато, можуть досить точно імітувати сміх, спів пташок, крапання дощу, звуки флейти сопілки тощо, композитори створювали обробки народних пісень з широким використанням колоратурних варіацій.

Написані й твори, у яких обидва ці голоси нібито передають звучання музичного інструмента, виконують мелодію без слів (Концерт для голосу з оркестром Глієра, «Вокаліз» С. Рахманінова, «Прелюд-вокаліз» М. Жербіна, «Вокаліз у формі хабанери» М. Равеля). Великої популярності у колоратурних сопраністок набув репертуар, що являє собою переробки суто інструментальних п'єс задля виконання їх голосом. Такі твори переважно виконуються як вокалізи, іноді до них створюють віршовані тексти («Музична табакерка» А. Лядова, «Італійська полька» С. Рахманінова, «Музика кохання» Ф. Крейсlera, танець Кукли з балету «Капелія» Л. Деліба, «Вальс» із балету «Мідний вершник» Р. Глієра).

До найяскравіших оперних партій, написаних для колоратурного і лірико-колоратурного сопрано належать:

- Цариця ночі з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарт (К);
- Джильда – опера «Ріголетто» Дж. Верді (Л-К);
- Джульєтта – опера «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно (К);
- Ельвіра – опера «Пуритани» В. Белліні;
- Розіна – «Севільський цирульник» Д. Россіні (зараз - К);
- Філіна – «Міньйон» А. Тома;
- Віолетта – «Травіата» Дж. Верді (зараз - К);
- Лакме – Л. Деліб опера «Лакме» (К);
- Шемаханська цариця – М. Римський-Корсаков «Золотий півник» (К);

- Антоніда – М. Глінка «Іван Сусанін» (Л-К);
- Оксана – М. Римський-Корсаков «Ніч перед Різдвом»;
- Шахсенем – Р. Глієр «Шахсенем»;
- Людмила – М. Глінка «Руслан і Людмила» (Л-К);
- Марильця – опера «Тарас Бульба» М. Лисенка (Л-К);
- Ярина – опера «Арсенал» Г. Майбороди (Л-К);
- Йолан – опера «Мілана» Г. Майбороди (К) та інші.

Відзначимо, що партія Снігуроньки (з однойменної опери М. Римського-Корсакова) є скоріше ліричною, адже в ній лише одна вихідна арія «С подружками по ягоди ходить» має колоратурний рух, з яким може впоратися і ліричне сопрано з гарною виконавською технікою, але на практиці її завжди блискуче виконують колоратурні та лірико-колоратурні сопрано.

Ліричне сопрано (легке і міцне) – універсальний голос, який частіше всього зустрічається у співачок і вважається «основним» сопрановим голосом. Це легкі, але більш компактні голоси з теплим, проникливим тембром. Для них написані партії молодих героїнь, що володіють внутрішньою силою та витримкою у прояві своїх емоцій й почуттів, які, водночас, уміють кохати глибоко та самовіддано. Але є ліричні сопрано, яким притаманний більш широкий спектр ролей. Традиційними ліричними партіями вважаються:

- Мікаела з опери «Кармен» Ж. Бізе (ЛЛ);
- Мімі – опера «Богема» Д. Пуччіні (ЛЛ);
- Ліу – опера «Турандот» Д. Пуччіні (ЛЛ);
- Парася – «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (ЛЛ);
- Марфа – опера «Царська наречена» М. Римського-Корсакова (ЛЛ);
- Оксана – опера «Запорожець за Дунаєм» М. Гулака-Артемовського (ЛЛ);
- Маргарита – опера «Фауст» Ш. Гуно (ЛМ);
- Дездемона – опера «Отелло» Дж. Верди (ЛМ);
- Ельза – опера «Лоенгрін» Р. Вагнер (ЛМ);

- Чіо-Чіо-Сан – опера «Мадам Батерфляй» Д. Пуччіні (ЛМ);
- Маженка – опера «Продана наречена» Б. Сметана (ЛМ);
- Галя – опера «Назар Стодоля» К. Данкевича (ЛМ);
- Мірандоліна – опера «Хазяйка готелю» А. Спадавеккіа (ЛМ);
- Іоланта – опера «Іоланта» П. Чайковського (ЛМ);
- Тетяна – опера «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (ЛМ) та інші.

Зазначимо, що партія Марфи зазвичай доручається легкому ліричному сопрано, а партія Тетяни – міцному або навіть лірико-драматичному сопрано, але роль Марфи може виконати й співачка, що володіє міцним сопрано, а Тетяну – легке сопрано.

Лірико-драматичне і драматичне сопрано – найбагатший за можливостями сопрановий голос, тембру якого притаманні і ліричні й драматичні барви, насиченість і різноманітність динамічних відтінків по всьому діапазону. Лірико-драматичне сопрано може виконувати партії і ліричного, і драматичного плану, відтіняючи в характері героїнь ті риси, ті якості, які дозволить передати тембр голосу. В операх для цих голосів створені образи героїнь, сповнених пристрастей, підступності, які переповнені сильними почуттями, так би мовити, образи сильних особистостей. Великою міццю завдяки лірико-драматичному тембру голосу сповнені образи Куми з опери «Чародійка» П. Чайковського та Валькірії і Брунгільди у вагнеровських операх. Партія Аїди також може бути виконана лірико-драматичним голосом з кращім ефектом у більш ліричних епізодах опери. Водночас, злобну, підступну Ортруду з «Лоєнгрін» Вагнера може виконати лише драматичне сопрано. Теж саме можна сказати відносно партії Саломеї з однойменної опери Р. Штрауса.

Для цих голосів пишуть також образи літніх жінок, інколи – характерно-комічних як, наприклад, Одарка з опери М. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» та Домна Сабурова («Царська наречена М. Римського-Корсакова»), іноді це партії другого плану, які необхідні за сюжетом опери.

Дискусійним є визначення С. Прокоф'євим лірико-драматичного сопрано для виконання ролі Наташи Ростової в опері «Війна і мир», адже тембр цього голосу не відповідає образу юної романтичної дівчини, який точніше й вірніше на практиці втілюють представниці лірико-колоратурного або ліричного сопрано. Дискусійним також є визначення Р. Вагнером голосу для виконання Кундри з опери «Парсифаль» як драматичного сопрано, адже діапазон цієї партії від сі 2 октави сягає вниз до соль малої октави, тобто захоплює діапазон контральто.

Для лірико-драматичного і драматичного сопрано написані наступні партії:

- Леонора – опера «Фіделіо» Л. Бетховена (ЛД);
- Агата з опери «Вільний стрілець» К. Вебера (ЛД);
- Леонора – опера «Трубадур» Дж.Верді (ЛД)
- Амалія – опера «Бал-маскарад» ДЖ.Верді (ЛД);
- Сантуцца – опера «Сільська честь» П. Масканьо (ЛД)
- Турандот – Д. Пуччіні «Турандот» (Д);
- Селіка – опера «Африканка» Д. Майєрбера (Д);
- Тоска – «Тоска» Д. Пуччіні (ЛМ, ЛД);
- Ортруда – опера «Лоєнгрін» Р. Вагнера (Д);
- Горислава – опера «Руслан і Людмила» М. Глінки (ЛД);
- Ярославна – опера «Князь Ігор» О. Бородин (ЛД);
- Наташа – опера «Русалка» О. Даргомижського (ЛД);
- Ліза – опера «Пікова дама» П. Чайковського (ЛМ, ЛД);
- Кума – опера «Чародійка» П. Чайковського (ЛД);
- Катерина – опера «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича (ЛД);
- Варвара – опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевача (Д) та інші.

У даний час спостерігається дефіцит чистих драматичних сопрано. Тому оперні партії для цього голосу часто доручаються лірико-драматичним, а частина лірико-драматичного репертуару передається ліричному міцному сопрано.

### 2.3. Десять найскладніших оперних партій для сопрано

Розглянувши вище репертуарні тенденції усіх видів сопранових голосів, зупинимося на аналізі самих складних партій створених для цього типу голосу.

Для академічного сопрано написано безліч партій, які протягом багатовікової історії розвитку оперного мистецтва відкривали світу нові музично-драматичні таланти і, якими і нині непересічний слухач захоплюється й насолоджується.

Ми зупинимося на десяти найскладніших оперних партіях для даного голосу – від Цариці Ночі до Норми, Брунгільди й Турандот.

Моцар написав партію **Цариця Ночі** з опери «Чарівна флейта» для своєї своячениці Жозефи Хофер, яка володіла віртуозно технікою співу і високим тембром. Дві драматичні арії Цариці Ночі наповнені колоратурою, але у виконанні низки закордонних співачок, на нашу думку, підкреслюються не «колоратурні» верхи, а могутній драматичний центр партії, що підсилює натуру пристрасну і сильну, особливо в арії «Die Hölle Rache» («Жахлимої помсти бажає серце») з другого акту.

Партію **Елен** з опери «Два озера» Д. Россіні написав для своєї першої дружини Ізабелли Кольбран, яка володіла неймовірним широким діапазоном, рухливістю голосу і віртуозною виконавською технікою. Саме з такими характеристиками голос необхідний задля виконання ролі Елен. Опера закінчується однією з найкращих сопранових арій Д. Россіні – «Tanti affetti».

Справді складною для сопраністок є партія **Абігайль** з опери – «Набукко» Дж. Верді. Вона потребує від співачки дуже потужного і водночас легкого виконання, здатного стрімко переходити з низьких



звуків діапазону до високих. Навіть у найліричніших із арій Абігайлє «Anch'io dischiuso un giorno» є перехід на дві октави.

Виконання партії **Норми** з однойменної опери В. Белліні потребує великої фізичної витривалості, технічної майстерності і, що особливо прийнятне для арії «Casta diva» ліризму й краси тембру. Однак на цьому складності не закінчуються – виконавиця партії Норми повинна передати різноманітні й сильні емоції героїні, яка розривається між релігійною відданістю і заздрістю, між пристрасним коханням і материнською любов'ю.

**Лючія** з опери «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті – ще одна партія, що вимагає від сопрано великої фізичної витривалості. Протягом трьох актів співачка має залишити у собі достатньо сили, щоб виконати знамениту сцену божевілля із захоплюючою подих каденцією під акомпанемент скляної гармоніки.

Роль **Брунгільди** з опери «Кільце Нібелунгів» Р. Вагнера Р. Вагнера часто вважають найсерйознішим викликом для будь-якого драматичного сопрано. Голос повинен звучати однаково впевнено як у верхньому регістрі у войовничому поклику на початку опери, так і в нижньому, як, наприклад, у «Загибелі богів». Героїня повинна бути і рішучою, і м'якою, і мстивою, і шляхетною. Але перш за все, вона повинна бути достатньо сильною, щоб виконувати партії в трьох операх, кожна з яких триває близько п'яти годин.

Лялька **Олімпія** з опери «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха знаходиться на сцені всього лише близько півгодини, більшу частину цього часу просто кажучи «так». Однак її арія «Les oiseaux dans la charmille» – суміш віртуозного виконання і неймовірного фізичного напруження, де майже кожен такт прикрашений відточеною колоратурою. Крім того, ця роль вимагає чималої акторської майстерності: лялька періодично зупиняється і різко обриває спів.

Опера «Електра» Ріхарда Штрауса триває всього 90 хвилин, але відноситься до числа найбільш драматичних опер де беруть участь сопрано. Партія **Електри** відносно коротка, але неймовірно складна й вельми хитромудра за музичним матеріалом. До того ж співачці потрібно передати ніжність героїні в сцені її возз'єднання з Орестом і зберегти при цьому достатньо сил задля танцю у фінальній частині опери.

Подібно Електри роль **Турандот** з однойменної опери Д. Пуччіні вимагає сильного високого голосу і здатності з легкістю виконувати глибоко драматичні образи. Але і сама історія героїні також є викликом для співачки, яка має викликати симпатії глядача до своєї героїні – нещадної принцеси – і переконати, що вона заслуговує на щастя.

**Аріель** з опери «Буря» Томаса Адеса можливо є самою «високою» партією, яка написана для сопрано. Високі ноти не обмежуються колоратурою, деякі повільні кантиленні частини арії Аріель також мають виконуватися в самому верхньому регістрі, що представляє для співачки значну складність.

Для виконання арії **Лулу** з однойменної опери Альбана Берга, яка змінює уявлення про межі людських можливостей, необхідно володіти діапазоном голосу в три октави і вміти робити переходи від напруженого ліризму до яскравої колоратури. Виконавські труднощі партії пов'язані також з тим, що протягом усіх чотирьох годин, які триває опера, співачка-героїня знаходиться на сцені.

## ВИСНОВКИ

Проведене нами дослідження дозволило сформулювати загальні висновки, що відповідають поставленій меті і завданням.

1. Теоретичні аспекти класифікації вокальних голосів складають основу професійного становлення академічного співака, визначення напрямку розвитку його вокальних здібностей, оптимізації процесу добору виконавського репертуару, який сприятиме розкриттю природних голосових можливостей виконавця. Однак для ефективного засвоєння різностильових зразків вокальної музики кожному співакові, незалежно від його рівня, важливо вірно визначити тип його голосу і когнітивні моделі його виникнення у історичному процесі розвитку світового вокального мистецтва.

2. Нами з'ясовано, що у практиці вокального виконавства ще із давніх часів (приблизно з XII століття) визначились чотири типи співочих голосів: сопрано, альт, тенор і бас, які з поступовим ускладненням вокальної музики (в кінці XIX – на початку XX століття) детально диференціювалися до виокремлення декількох видів у кожному типі голосу.

3. Поряд з виникненням класифікації співочих голосів були визначені основні критерії, які характеризують приналежність голосу до того чи іншого типу. До них відносяться: висотний діапазон голосу; зона перехідних нот; тембральна забарвленість; здатність утримання теситури.

4. Завдяки означеним критеріям нами зроблений детальний аналіз шістьох видів високих жіночих голосів, а саме: колоратурного, лірико-колоратурного, ліричного легкого і міцного, лірико-драматичного і драматичного сопрано. А також розкриті специфічні виконавські особливості кожного із цих голосів та поданий перелік видатних оперних співачок – яскравих представниць кожного виду сопрано.

5. У другому розділі нашої роботи визначені жанрові та стильові особливості репертуарної політики співачок-сопраністок. Добір художньо-виконавського репертуару академічного сопрано, на думку дослідниці Н. Овчаренко, має здійснюватися за принципами культуровідповідності, естетичної цінності, доступності типу голосу, поступовості і послідовності, єдності технічного і художнього, традиції й інновації. За жанрово-стильовими ознаками художньо-виконавський репертуар академічного сопрано можна поділити на вокалізи, концертні арії, пісні, романси і партії з опер (оперет).

6. І саме оперний жанр є найбільш показовим у розкритті особливостей сопранового репертуару для кожного його виду. У характеристиці оперного репертуару для сопрано ми розкриваємо його музично-технічні й художньо-образні особливості. У останньому підрозділі ми розглядаємо десять оперних арій, написаних для сопрано, які потребують від співачок окрім яскравих природних даних високої вокальної техніки й художньо-виконавської майстерності.

7. Проведене нами дослідження засвідчує, що процес засвоєння художньо-виконавського репертуару на компетентнісний засадах сприяє: підвищенню естетичного, духовного та інтелектуального розвитку співака; формуванню позитивного ставлення до професійної діяльності та прагнення до фахового самовдосконалення; вихованню загальної культури та власного професійного іміджу; формуванню фахової компетентності артиста-вокаліста. Дані аспекти професійного становлення співачок-сопраністок є перспективними і потребують подальшого детальнішого вивчення.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. М.: Музгиз, 1952. 192 с.
2. Бараш А.Б. Поэма о человеческом голосе. М.: Композитор, 2005. 168 с.
3. Вагнер Р. Избранные работы / пер. с нем. М.: Искусство, 1978. 695 с.
4. Ван Цзо Українській солоспів у контексті виконавської культури ХХ століття: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 19 с.
5. Вилинская И.Н. Значение репертуара в воспитании певцов *Вопросы вокальной педагогики* / сост. Д.Г.Евтушенко: Очерки. М.: Музыка, 1967. Вып. 3. С. 45-90.
6. Врублевська В.В. Соломія Крушельницька: Роман-біографія. К.: Дніпро, 1986. 358 с.
7. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підр. для вищ. муз. навч. закл. К.: НМАУ, 1997. 318 с.
8. Гобби Т. Мир итальянской оперы / пер. с ит. Г. Генниса, Н. Гринцера, И. Париной. М.: Радуга, 1989. 320 с.
9. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение и секреты вокального мастерства. Ростов н/Д: Феникс, 2006. 155с.
10. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: НМАУ, 1999. 269 с.
11. Дмитриев Л. Б. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр: о воспитании легких женских голосов. М.: Музыка, 1974. 64 с.
12. Донец-Тессейр М. Э. Опыт воспитания сопрано *Вопросы вокальной педагогики*. М., 1967. Вып. 3. С. 120-133.
13. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос (Нотатки педагога-вокаліста). К.: Музична Україна, 1979. 91 с.
14. Закрасняна Ж.М. Сучасні вимоги до підготовки фахівців спеціальності «Академічний вокал» *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 552-555.
15. Зоценко М. Євгенія Мірошниченко: нар. артистка СРСР. Київ: Музична

- Україна, 1972. 107 с.
16. Иванов А.П. Искусство пения: учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Планета музыки, 2017. 212 с.
  17. Касьяненко М. Барочна вокальна стилістика як виконавська проблема (стратегії класу Є. Мірошниченко) *Аспекти історичного музикознавства: збірник наукових статей*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 266-285.
  18. Короткий вокально-хоровий термінологічний словник: для студентів денної та заочної форми навчання напряму підготовки 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво» / укладач Е.К. Куцин. Мукачево: МДУ, 2017. 74 с.
  19. Красовська Л.О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва *Культура України*. Вип. 53, 2016. С. 100–106.
  20. Кузнецов Г.А. Вагнеровский Heldentenor: от истоков до наших дней. ИМТИ № 14, 2016. С. 30–84.
  21. Кушка Я.С. Методика навчання співу: Посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
  22. Ландрам Джин. Тринадцать женщин, которые изменили мир. 1994. С. 293–317. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria\\_callas/](http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria_callas/)
  23. Лелеко Н.В. Работа над художественным образом в русском старинном романсе. *Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології: зб. наук. праць / ред.кол. Бутенко В.Г., Бакуменко В.Д. та ін.* Херсон, 2012. Вип.2(7). С. 371-378.
  24. Лелеко Н.В. Становление личности Н.А. Обуховой как музыканта и выдающейся певицы. *Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології: зб. наук. праць / ред.кол. Бутенко В.Г., Бакуменко В.Д. та ін.* Херсон, 2011. Вип.2(5). С. 274-284.
  25. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. К.: Музична Україна, 1988. – 139 с.

26. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. К.: Музична Україна. 1985. 79с.
27. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с.
28. Овчаренко Н.А. Професійна підготовка майбутнього учителя музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: теорія та методологія: монографія. Кривий Ріг: Видавництво Р.А. Козлов, 2014. 400 с.
29. Стахевич О.Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця: Нова Книга, 2013. 176 с.
30. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: ст. та матеріали. Тернопіль: Джура. 2008. 392 с.
31. Телішевський М. Р. Оперна студія як складова виховання співака-професіонала *Наук. зап. Рівн. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне, 2013. Вип. 19, т. 1. С. 310-314.
32. Тихонова Е.А. Вокализ как средство развития вокальных техник. Томск, 2015. 7 с.
33. Чишко О. Певческий голос и его свойства. М.: Музыка, 1966. – 48с.
34. Швачко Т. Євгенія Семенівна Мірошниченко. Київ: Муз. Україна, 2011. 312 с.
35. Юссон Р. Певческий голос. М. : Музыка, 1974. 262 с.
36. Юшманов В.И. Вокальная техника и её парадоксы. Изд. второе. СПб.: Издательство ДЕАН, 2002. 128 с.