

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-20>**Хе Шицзе**

ORCID: 0009-0001-9766-8431

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
heshijie888@icloud.com

ОПЕРНА КАНТИЛЕНА У СВІТЛІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО ТЕКСТОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ

Мета статті – визначити жанрово-стильові умови розвитку оперної кантилени, які визначили методичні настанови щодо «прекрасного співу» та зумовили його домінуючу роль у долі оперного вокального мовлення. **Методологія** роботи визначається історико-жанровим підходом та компаративним методом вивчення оперної творчості на рівнях авторських поетик та національних шкіл. **Наукова новизна** даної статті полягає у визначенні технологічних та семантичних основ оперної кантилени як наслідку еволюції жанрової форми та музично-виразової системи опери, особливо того перехідного типу, котрий поєднує класичні взірцеві ознаки опери серія та динамічні риси комічного жанру, заслуговує на виокремлення в якості семісерія, насправді є провідником нових перед романтичних рис тлумачення художній завдань оперної творчості. Розкриваються образно-психологічне та естетичне призначення оперної кантилени та її широкі характерологічні властивості, формується уявлення про інтертекстуальні здатності кантиленного оперного мовлення, що долає межі національних шкіл, затверджується як ідеальна модель оперного співу. Виявляються зв'язки кантиленного оперного співу з принципами віртуозності, що веде до розвитку специфічної оперної колоратури як суто виконавського явища. Доводиться складна природа «прекрасного співу» як технологічного та художньо-естетичного явища, котре спирається на історичну виконавську традицію опери, обумовлює її сталість й зберігання на всіх етапах еволюції жанру. **Висновки** дозволяють відзначити, що *semiseria*, як жанр італійської опери першої половини XIX століття, що виник на перетині французької та італійської музично-театральних традицій, дозволив розширити межі «прекрасного стилю» оперного співу, наситити його поглиблено ліричними кантиленними рисами, також поглибити розуміння кантиленних принципів оперного мелосу, що насичуються новою семантикою, придбають психологічну конкретність та змістову повноту.

Ключові слова: оперна кантілена, оперний мелос, оперне вокальне мовлення, «прекрасний спів», мелодичний стиль, колоратура, історична виконавська традиція, жанр *semiseria*, інтертекстуальність.

He Shijie, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Opera cantile in the light of genre-style textology approach

The aim of the article is to determine the genre-style conditions of the development of opera cantilena, which determined the methodological guidelines for “beautiful singing” and determined its dominant role in the fate of opera vocal speech. **The methodology** of the work is determined by the historical-genre approach and the comparative method of studying opera creativity at the levels of authorial poetics and national schools. **The scientific novelty** of this article lies in determining the technological and semantic foundations of opera cantilena as a consequence of the evolution of the genre form and the musical-expressive system of opera, especially that transitional type that combines the classical exemplary features of opera seria and the dynamic features of the comic genre, deserves to be distinguished as a semi-series, in fact, is a conductor of new pre-romantic features of the interpretation of the artistic tasks of opera creativity. The figurative-psychological and aesthetic purpose of opera cantilena and its broad characterological properties are revealed, an idea is formed about the intertextual abilities of cantilena opera speech, which overcomes the boundaries of national schools, is established as an ideal model of opera singing. The connections of cantilena opera singing with the principles of virtuosity are revealed, which leads to the development of specific opera coloratura as a purely performing phenomenon. The complex nature of “beautiful singing” as a technological and artistic-aesthetic phenomenon, which is based on the historical performing tradition of opera, determines its constancy and preservation at all stages of the genre’s evolution, is proved. **The conclusions** allow us to note that *semiseria*, as a genre of Italian opera of the first half of the 19th century, which arose at the intersection of French and Italian musical and theatrical traditions, allowed us to expand the boundaries of the “beautiful style” of opera singing, to saturate it with deeply lyrical cantilena features, and also to deepen the understanding of the cantilena principles of opera melos, which, saturated with new semantics, acquire psychological concreteness and semantic completeness.

Key words: opera cantilena, opera melos, opera vocal speech, “beautiful singing”, melodic style, coloratura, historical performing tradition, *semiseria* genre, intertextuality.

Актуальність теми статті визначається необхідністю вивчення оперної кантілени як різновиду музичної кантілени, що відзначена особливою складністю жанрового походження та підвищеною мовленнєвою експресією. Для розвитку галузі музичного мелосу кантіленні чинники є визначальними, тому

потребують спеціального розгляду у тій жанровій царині, для якої вони є найбільш специфічними та генетично призначеними. Поняття кантилени (від латинського «пісня», «мелодія», «співучасть») вказує на інтонаційне походження та характер вокальних форм, насамперед у професійній творчості, котра поєднана зі становленням оперного жанру. Тому можна стверджувати, що вихідним типом музичної кантилени є оперне вокальне мовлення [3].

Виступаючи основою тематизму італійських оперних арій у другій половині на XVII – на початку XVIII ст. кантилена здійснила своєрідне завоювання опери, породжуючи вокальний феномен бельканто. Особливі якості кантиленної мелодії – широке дихання, зв'язність, протяжність та пластичність інтонування – стали найважливішими специфічними ознаками аріозного мелосу XVIII століття та зберегли своє значення для доби романтизму, набуваючи мовного ускладнення та нового змістового навантаження, вокально-виконавської специфічності, у тому числі приймаючи якості колоратурності, цього різновиду оперної вокальної віртуозності [3; 4].

Мета роботи – визначити жанрово-стильові умови розвитку оперної кантилени, які визначили методичні настанови щодо «прекрасного співу» та зумовили його домінуючу роль у долі оперного вокального мовлення.

Виклад основного матеріалу. Італійська опера XIX ст, перш за все, його першої половини, успадковує естетично зумовлене ставлення до артистичної поведінки та техніки співу, оцінки його віртуозності, принаймні в тому, що стосується мистецтва видатних співаків та оперних творів. У трактатах П.-Ф. Тозі (1723) та Г.-Ф. Манштейна (1834) кантилену, як окремий компонент «прекрасного співу», ще не виділено. Набагато більше уваги в трактатах XVIII століття приділено рухливості голосу, віртуозним пасажам та мистецтву орнаментики [3; 4]. Педагоги радять старанно вправлятися в прикрасі мелодії, щоб виконувати пасажі було завжди легко і елегантно Рухливість голосу, володіння пасажною технікою необхідні і для виконання повільних розділів арії, що свідчить про тісний зв'язок кантилени та віртуозності у XVIII ст.

Вперше в історії вокальної педагогіки поняття кантилени та віртуозності як дві рівноцінні якості бельканто були досліджені М. Гарсія (1840), який узагальнив виконавську практику двох минулих століть. Ключовим для розуміння бельканто XIX ст. стала сформульована ним система стилів *santo spianato* («широкий спів»), *santo fiorito* («прикрашений спів») та *santo declamato* («декламаційний спів»). В основі класифікації Гарсія міститься характеристика не лише вокального мелосу, а і виконавських манер. У двох виданнях трактату (1847; 1856) одні й ті самі арії і навіть фрагменти арій наведені як приклади і кантиленного, і віртуозного стилів, оскільки містять обидва ці компоненти, що є показовим для структури оперної арії, взагалі для оперного вокально-виконавського стилю [1–2; 3].

В італійській опері першої половини XIX ст. повною мірою реалізовані і кантиленний, і віртуозний компоненти бельканто. Але у кожного з трьох композиторів – Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті – вони співвідносяться і поєднуються по-різному. Найбільш яскраво і повно мелодійний дар Россіні проявився в так званих аріях *brillante* («блискучі»), які є дуже ефектними, справляють враження святкового феєрверку. В них важливо не стільки те, про що співає героїня (герой), скільки досконала володіння голосом і технічна майстерність співака. В творчості В. Белліні інтонаційна своєрідність найбільш відчутна в кантилені, котра постає пластичною а майже нескінченною у своєму розгортанні. В операх Доніцетті дослідники відзначають переважання віртуозного компонента, вбачаючи в цьому вплив російської творчості. Але найбільш суттєвим моментом, що визначає специфіку мелодійного стилю Доніцетті, стало посилення ролі речитативного інтонування, його вростання в тематизм як кантилених, так і віртуозних побудов [5–6].

Велике значення в *santo spianato*, *santo fiorito* і *santo declamato* в оперних партіях Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті мала опора на первинні жанри, що у добу романтизму було дуже актуально. Відмінності в їх індивідуально-мовному трактуванні багато в чому пояснюють і відмінності мелодійних стилів цих майстрів. В творах Дж. Россіні первинні жанрові елементи завжди «про-

свічують» крізь розсипи діамантових фіоритур, що робить його партії яскравими і незабутніми. Провідна роль серед первинних жанрів відводиться пісенній та танцювально-маршовій стилістиці. У творах В. Белліні переважання тієї чи іншої жанрово-інтонаційної формули багато в чому залежить від типу самої опери, її змісту Так, у «Нормі», де багато патетичних та героїчних сюжетних епізодів, панує марш, а в лірико-пасторальній «Сомнамбулі» – побутові пісенно-танцювальні жанри. Крім того, для композитора характерно поєднання маршовості або танцювальності з декламаційними вкрапленнями, що було досить показовим засобом втілення героїчного афекту в опері XVIII ст. Таким чином, відмінності у співвідношенні кантиленного та віртуозного компонентів, несхоже переломлення первинних жанрів у оперних партіях Россіні, Белліні та Доницетті, а також значуще посилення мовних зворотів в операх останнього багато в чому визначає сприйняття кантילени як мелодійного стилю, котрий втілює особливості авторського музичного мислення.

У перекладі з італійської термін *coloratura* («фарбування») передбачає технічно важкі пасажі, мальовничу фігурацію чи орнаментику. Термін вперше з'явився в працях Н. Преторіуса (1618); ані Тозі, ані Гарсія не використовують його у своїх вокальних трактатах, хоча цей вокальний прийом має тривалу історію та вказує на найбільш потужні технічні сторони оперного співу. XIX століття стає один з важливих етапів у розвитку мистецтва колоратури. Дж. Россіні, а слідом за ним і інші оперні композитори, не тільки почав фіксувати всі прикраси в нотному тексті, але й зажадав від співаків їх точного виконання [5–6].

Важливо зауважити, що в італійській поезії є різні види віршованого метра, котрі безпосередньо пов'язані з позицією основного тонового акценту у співвідношенні з кількістю складів в кожному рядку. В опері першої половини XIX століття найбільшою популярністю користувалась восьмискладова структура, як найбільш регулярна з фіксованими акцентами. На другому місці за частотою вживання була семискладова. Співвідношення віршових та музичних цезур багато в чому залежить від розподілу поетичних та мелодійних наголосів; останні, як показує досвід

слухового сприйняття, можуть бути згладженими або, навпаки, виявленими вокалістом.

У мелодіях В. Белліні синтаксичне членування зазвичай не відповідає цезурам у вірші, а текстові повтори залежать від власне музичних завдань – варіантного перетворення інтонацій, інтенсивного тематичного розвитку, що згладжує і розділові знаки, і цезури між поетичними рядками та ін. Віртуозні прикраси та поетичний метроритм укріплюються у ролі чинників оперної кантилени. Впродовж двох перших століть існування оперного жанру вокальні педагоги підтверджували тісний зв'язок музичної орнаментики та словесного тексту, необхідність співвідносити віртуозні фігури зі змістом слова. Спостереження теоретиків були адресовані, насамперед, саме співакам, бо творчість оперних композиторів, принаймні, у першій половині XIX століття, була спрямована до розвитку – збагачення вокально-виконавського стилю [6].

В. Белліні використовував колоратуру як мелодійний засіб для акцентуації ударних складів слів, важливих у смисловому відношенні, тим самим ще більше скріплюючи союз музики і поезії. Для Россіні цей прийом не характерний, а ударні склади у нього зазвичай виділені за допомогою метра і ритму. В колоратурах поетичні наголоси, зазвичай, згладжені за допомогою секвенціювання [6].

Г. Доницетті у своїх оперних партіях вживав два види мелодійної техніки – і як у Белліні, і як у Россіні. Багато віртуозних включень у майстрів бельканто першої половини XIX ст. мали чисто музичний ефект, тобто в буквальному значенні прикрашали мелодію арії, поза зв'язком з поетичним словом [6].

Музика і поезія в першій половині XIX ст. розвивалися в гармонійній взаємодії, підпорядкуванні Серед усіх майстрів бельканто, у тому числі й попереднього століття, В. Белліні був, мабуть, єдиним композитором, у якого мелодичний розвиток настільки насичений і інтенсивний, що нерідко підпорядковує собі поетичні метри і, часом, навіть порушує гармонійну рівновагу словесно-поетичних та музичних засобів. Індивідуальна інтерпретація вокальних партій виконавцями висту-

пає як уповільнення та прискорення, орнаментальні вставки, артикуляційні прийоми, що посилюють або згладжують поетичні акценти, агогічні зсуви та динамічні ефекти. Це дозволяє виокремлювати *явище вокально-виконавської мови* та намагатися визначити специфіку уявлень про неї, надати їм музично-лінгвістичної інтерпретації.

Основні особливості акустичної організації вокального мовлення пов'язані з його особливою сегментною структурою, співвіднесенням його перехідних ділянок з аналогічними у невокальній мові, з формантними характеристиками, використанням спеціальних резонансних умов. Специфіка реалізації акустичних компонентів вокальної мови – це також підвищена тривалість голосних звуків, більш висока порівняно з невокальною мовою інтенсивність акустичного сигналу, співвіднесення частоти основного тону зі значеннями рівномірно-темперованої шкали та ступінчастого характеру її змін.

Музична організація вокального мовлення проявляється як звукова тривалість та розподіл часу, що співвідноситься з інтенсивністю артикуляційного зусилля, а також обумовлені особливостями голосоутворення в різних регістрах. У той же час у вокальному мовленні діють загальні закономірності функціонування фонетичної системи літературної мови. Вокальна мова може виступати фонетичною підсистемою літературної мови, що придбає особливі акустико-фонетичні характеристики. які обумовлені взаємодією вербального та музичного компонентів в певних жанрових середовищах [4].

Дослідження традиції бельканто виявило, що вона розвивається у тісній та різноманітній взаємодії вокальної педагогіки, композиторської творчості та виконавської практики. Композитори створювали оперні партії, орієнтуючись на вокально-технічні можливості конкретних співаків; вокалісти, додаючи свої віртуозні вставки та орнаментальні прикраси, мимоволі ставали співавторами композитора. Водночас, у трактуванні низки аспектів вокального виконавства напрям бельканто як довершеної кантилені встановлює власні технологічні та художні правила, такі як класифікація голосів, регістрова побудова голосу, інше

ставлення до вокальних оздоблень змішаних кантиленно-віртуозних форм, панування нанасиченого та теплого тембру колоратурного мецо-сопрано – на заміну «чоловічого сопрано») [6].

Як вже зазначалось, *мелодичні стилі, тобто образний зміст та виразові мовні засоби мелодичного викладу*, в творчості Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті мають низку суттєвих подібних рис, які багато в чому кореспондують з принципами, що панують у вокальному виконавстві першої половини XIX ст. та відповідають поняттям, сформульованим М. Гарсія у його «Школі співу». У всіх трьох композиторів в оперних партіях присутні *canto spianato*, *canto fiorito*, *canto declamato* з характерними для них мелодико-ритмічними, темповими та артикуляційними властивостями. Крім цього, мелодійна структура вокальної партії співвідноситься з регістровою побудовою голосу, характером оперного героя, його статусом в опері та типом голосу. Спільними постають принципи структурної організації мелодії, симерія мотивів, фраз і великих синтаксичних одиниць. Водночас вокальні партії в операх Россіні, Белліні та Доніцетті мають індивідуальні особливості, зумовлені відмінностями в трактуванні колоратури, в принципах синтаксичного членування мелодії та її емоційного виповнення, за ступенем психологічної насиченості та рівнем декламаційності [6-7].

З другої половини XIX ст. кантиленне класичне бельканто поступово модулює, змінюється та втрачає обов'язковість певних виконавських прийомів. Тим не менш, у сучасних постановках італійської опери XVII – першої половини XIX ст. переважає тенденція автентичного виконання, що яскраво втілена у альбомі Чечілії Бартолі (вересень, 2007), присвяченому Марії Малібран. Прагнучи до найточнішого трактування вокально-виконавських норм доби розквіту бельканто, відтворити образ легендарної співачки XIX ст., Бартолі звернулася до оригінальних видань партитур, уважно вивчила документи та епістолярну спадщину Малібран, трактат М. Гарсія. Вона переконалаась у тому, що виховання співака, якому однаково доступні виконання протяжних кантиленних мелодій та яскравих віртуозних орнаментів, який (яка) має значний діапазон голосу і вміє

співати в різних «манерах», вільно володіє різними стилістично-мовними нюансами дісно було головною метою вокальної педагогіки першої половини XIX століття – зберігати актуальність і в сучасній практиці оперного співу [7].

Головною характерною рисою італійської вокальної школи у період розвитку довшеної кантилени був суто інструментальний метод у розвитку вокального голоси, що потребував рівності голосу по усьому діапазону, тобто. від найнижчого до найвищого звуку, особливого тембрового забарвлення, властивого інструментальному звучанню. Для італійського співака барокової доби арія служила формою розкриття – демонстрації вокальних даних, здатності до створення запаморочливих пасажів, володіння величезним регістром, польотності високих нот. Це наочно виявлялося у пристрасті італійських співаків до високих регістрів, але також привело до думки про необхідність виправданих змістом вокально-виконавських ефектів, про важливість наповнення смислом виконуваного музичного твору та врахування логіки сценічної ситуації.

Показовим щодо типології оперних характерів та способів співу, різновидів кантиленного звуковидобування був історичний досвід опери семісерія, у сюжетах якої завжди присутній квінтет персонажів: героїня, герой, тиран, шляхетний батько та слуга-комік. Головна героїня (зазвичай сопрано) в операх *semiseria* часто молода та добродісна дівчина, її образ є поєднанням всіх позитивних дівочих якостей: чесноти, чистоти, простодушності, відданості сім'ї та вірності у коханні, побожності. Важливим моментом у характеристиці було соціальне походження героїнь (селянки та городянки, рідше аристократки) та їх статус (юні дівчата-наречені або дружини, з якихось причин нещасні в одруженні). Ампула лиходія-тирана (зазвичай бай, рідше тенор) найчастіше представлено у сюжетах лібрето, в центрі яких любовний конфлікт, головна мета якого – одружитися з героїнею (або підкорити її собі), а також опанувати багатствами сім'ї героїні, зайняти їх місце у суспільстві. З соціального походження він є аристократом і має якийсь дворянський титул (граф, герцог, маркіз). Обов'язковим

моментом сюжету опери є перемога героїні та героя над злом, покарання лиходія, втім – наступне прощення його.

Амплуа героя (зазвичай тенор), коханого героїні (нареченого чи чоловіка), присутній у всіх операх семісерія. Вони, як правило, благородні та чесні, відважні і хоробрі, щиро люблять героїню та зберігають їй вірність. В операх з любовним сюжетом їх головний інтерес зосереджений на порятунку коханої і одруженні з нею, однак, вони часто мають дуже обмежений набір дій і знаходяться нібито «па других ролях». В операх з сімейним конфліктом найважливішою характеристикою є моральна трансформація героя, його перетворення з підступного спокусника та зрадника на добродісного коханого, а безумець знову знаходить розум, його гнів змінюється ніжністю і ласкою. Наявність амплуа батька (баритон або високий бас) також є стійкою рисою опер семісерія. У більшості опер батько головної героїні представлений як ізгой суспільства, проте його образ зазвичай підсилюється благородними якостями: великодушністю, чесністю та чесностю. Найбільш частим сюжетним мотивом, пов'язаним з амплуа батька, є його повернення здалеку, раптова поява у рідних місцях. Комічні персонажі (буфонний бас) в операх семісерія зазвичай представлені слугами або представниками вищих станів, причому комічні персонажі в операх семісерія не є своїми копіями з опер buffa: комічні слуги зовсім не спритні шахраї, комічні аристократи зовсім підступні і не дурні.

В низці опер семісерія Г. Доницетті є дуети батьків і дочок (головних героїнь), що продовжують оперну традицію зворушливих зустрічей цих амплуа, написані згідно з традицією у типовій дуєтній формі (/a *sólita forma*), котрі мають низку характерних особливостей: у протяжному розділі. У *Tempo d'attacco* зазвичай відбувалася несподівана зустріч героїв та їх впізнавання; в *cantabile* зазвичай концентрувалися мотиви, пов'язані з почуттям ніжного батьківського кохання та/або з тривогою дочки про долю батька; для короткого розділу *tempo di mezzo* були характерні емоції зі сплесками: бурхлива радість, розпач, гнів [7].

Особливе місце серед ансамблевих номерів в операх семісерія займали також дуети головної героїні (*prima donna*) та комічного

персонажа (*basso buffo*). Характерним моментом таких дуетів було протиставлення настроїв та станів двох персонажів – страждаючої героїні та спритного і веселого *basso buffo*, що виражалося в з'єднанні в дуеті елементів протилежних стилів: високого «трагедійного» та низького «буфонного». Ця особливість зазвичай реалізується у музичному матеріалі *cantabile* у чергуванні двох тем, контрастних не тільки в плані вокальної мови персонажів, а й у зміні темпа, тональності чи ладу, зміні фактури, посиленні та ослабленні оркестрової щільності та звучності [8].

Сцени побачень коханих, а також інтродукції та фінали дій в операх *semiseria* ані в структурному відношенні, ані в плані музичної мови не мали яскравих особливостей, характерних для даного жанру, і в цілому, писалися у згоді з оперною традицією того часу.

Сентиментальні мотиви та ситуації, що викликали у глядачів сльози та співчуття до персонажів, були обов'язковим моментом всіх лібрето опер *semiseria* і знайшли вираз не тільки в текстах промов чутливих героїв і різних текстових ремарках, а й у музиці опер з за допомогою засобів так званого чутливого стилю. Цей «італо-французький вокальний стиль», що з'явився в опері XVIII століття, являв собою якісно новий тип простої, але виразної та задушевної лірики, яка поєднує риси народно-жанрової манери співу зі зворотами вишукано-витонченого шляхетного стилю. Подолавши рубіж століть, цей стиль збагатився новими якостями (безумовно пов'язаними з розквітом стилю *brilliant*), був дуже популярним і легко пізнаваним для публіки. Белліні та Доницетті зазвичай зверталися до нього для характеристики своїх найбільш чутливих персонажів, але найбільшим його зосередженням відрізняються сцени божевілля з опер *semiseria* – сцени найвищого емоційного напруження, коли використовується багата палітра засобів *чутливого* стилю: у мелодії – поступеневий низхідний рух, мотиви зітхання, розриви фраз, рясні прикраси, гострі «щемливі» хроматизми, вуалювання неквадратної метроритмічної структури, що породжує відчуття свободи та поширення почуття, що виливається героями; у ладо-гармонійній сфері – переважання мінору, вико-

ристання неаполітанського секстакорду; включення мотивів-ремінісценцій; прописування нюансів виконання; помірні темпи та ін. [8].

Згасання жанру відбувалося у 1840-1850-і роки. Зменшення інтересу до жанру намітилось тоді, коли трагічні оперні фінали, неможливі в операх *semiseria*, стали дедалі більше приваблювати публіку. Крім того, характерні для жанру пасторальні засоби, покликані дистанціювати публіку від повсякденності, здавалися тепер зайвими: проблеми сучасного життя тепер усе менш потребували вуалювання на сцені. Після згасання жанру деякі принципи *semiseria* все ж таки продовжували функціонувати в операх інших жанрів (наприклад, «великих операх» Мейєрбера, операх Верді та ін.). Відтворення жанру відчувається у різних компонентах їх лібрето і музичних текстів: у композиції сюжету та втіленні конфлікту; розподілі персонажів, визначенні їх соціального статусу, трактуванні відносин між ними; в оперних формах; у створенні «фонових» сцен і передачі атмосфери дії тощо.

Наукова новизна даної статті полягає у визначенні технологічних та семантичних основ оперної кантилені як наслідку еволюції жанрової форми та музично-виразової системи опери, особливо того перехідного типу, котрий поєднує класичні взірцеві ознаки опери серія та динамічні риси комічного жанру, заслуговує на виокремлення в якості *семісерія*, насправді є провідником нових перед романтичних рис тлумачення художній завдань оперної творчості. Розкривається образно-психологічне та естетичне призначення оперної кантилені та її широкі характерологічні властивості, формується уявлення про інтертекстуальні здатності кантиленного оперного мовлення, що долає межі національних шкіл, затверджується як ідеальна модель оперного співу. Виявляються зв'язки кантиленного оперного співу з принципами віртуозності, що веде до розвитку специфічною оперної колоратури як суто виконавського явища. Доводиться складна природа «прекрасного співу» як технологічного та художньо-естетичного явища, котре спирається на історичну виконавську традицію опери, обумовлює її сталість та зберігання на всіх етапах еволюції жанру.

Висновки дозволяють відзначати, що *semiseria*, як жанр італійської опери першої половини ХІХ століття, що виник на перетині французької та італійської музично-театральних традицій, дозволив розширити межі «прекрасного стилю» оперного співу, наситити його поглиблено ліричними кантиленними рисами, також поглибити розуміння кантиленних принципів оперного мелосу, що насичуються новою семантикою, придбають психологічну конкретність та змістову повноту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : Підручник. К.: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Антонюк В. Феномен української вокальної школи у контексті етнокультурологічних проблем. Дис. ... докт. культурологічних наук. 2001. 428 с.
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
4. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К. : Вища шк., 1999. 270 с.
5. Castelvechi, S. Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 294 p.
6. Celletti R. Geschichte des Belcanto. Kassel, Basel, 1989. 225 s.
7. Commons J. Donizetti e l'opera semiseria. *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Bergamo, 17–20 settembre 1992 / a cura di F. Bellotto. Bergamo : Comune di Bergamo, 1993. P. 181–196.
8. Jacobshagen A. Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München : Franz Steiner Verlag, 2005. 319 s.

REFERENCES

1. Antonyuk, V. (2007). Vocal Pedagogy (Solo Singing): Textbook. Kyiv : CJSC “Vipol” [in Ukrainian].
2. Antonyuk, V. (2001). Phenomenon of the Ukrainian Vocal School in the Context of Ethno-Cultural Problems. Dissertation ... Doctor of Cultural Sciences [in Ukrainian].
3. Gnyd, B. (1997). History of Vocal Art. Kyiv Nmau [in Ukrainian].
4. Grebenyuk, N. (1999). Vocal-Performing Creativity: Psychological, Pedagogical and Art History Aspects. Kyiv : Higher School [in Ukrainian].
5. Castelvechi, S. (2013). Sentimental opera: Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama. Cambridge : Cambridge University Press [in English].
6. Celletti, R. (198). Geschichte des Belcanto. Kassel, Basel [in German].

7. Commons, J. (1993). Donizetti e l'opera semiseria. *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Bergamo, 17–20 settembre 1992 / a cura di F. Bellotto. Bergamo : Comune di Bergamo. P. 181–196 [in Italian].

8. Jacobshagen, A. (2005). Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater. München : Franz Steiner Verlag [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 12.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025