

УДК 784:612.78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-24>**Тетяна Анатоліївна Лисенко**

ORCID: 0009-0004-2057-1801

аспірантка творчої аспірантури кафедри сольного співу  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[tanichka\\_lisenko@ukr.net](mailto:tanichka_lisenko@ukr.net)

## **ВОКАЛЬНА ПАРТІЯ ВІОЛЕТТИ ВАЛЕРІ З ОПЕРИ «ТРАВІАТА» ДЖ. ВЕРДІ В АСПЕКТІ СПЕЦИФІКИ ВИКОНАННЯ ОПЕРНИМИ СПІВАЧКАМИ З ТИПОМ ГОЛОСУ КОЛОРАТУРНЕ СОПРАНО**

**Мета роботи** полягає в осмисленні та розкритті специфіки виконання вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. **Методологія дослідження** базується на біографічний, історичний, системно-аналітичний, компаративний та інтерпретаційний методи. **Наукова новизна.** Вперше вокальна партія Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді аналізується в аспекті співвідношення її характерних текстових особливостей, що належать до певних тембральних різновидів жіночих сопранових голосів, та специфіки виконання колоратурними сопрано. Вперше наголошується на необхідності розвитку навичок і вмій, притаманних культурі оперного співу, через опанування студентами-вокалістами музичних вищих навчальних закладах дисциплін «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія», що допоможе, серед іншого, зрозуміти глибинну семантику вокальної партії головної героїні геніальної опери Дж. Верді та надати методичні підходи до її засвоєння з подальшою перспективою створення її виконавських інтерпретацій. **Висновки.** Аналіз вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді з погляду характерних атрибутів, що позиціонують тембральні різновиди сопранових голосів, а також власний досвід роботи авторки статті над цією жіночою партією та її репрезентації на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету дозволило осмислити та розкрити специфіку її виконання оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. У зв'язку з цим було підкреслено своєрідність цієї оперної партії, що вимагає від виконавиці не лише навичок технічної досконалості, але й акторської майстерності, та, зокрема, практики «акторства у голосі», яка може здійснюватися шляхом оперування тембральними, регістровими та технічними характеристиками ліричного та колоратурного сопрано у взаємодії із застосуванням різноманітної динаміки (гучності). Разом з цим, констатація достатньої складності та специфічності текстового матеріалу партії Віолетти призвела до формулювання

умовиводів про необхідність приділення особливої уваги опануванню оперного співу, зокрема в таких дисциплінах, як «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія» під час навчання в музичних вищих навчальних закладах. У підсумку це визначає перспективи подальших досліджень у світі ретельного створення методів і підходів до виконання партії Віолетти Валері колоратурними сопрано в контексті навчання у музичному виші, репетицій, виступів на різних сценічних майданчиках тощо. Водночас цікавим видається проведення порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій цієї партії, втілених кількома колоратурними сопрано, а також співачками з іншими типами жіночих голосів.

**Ключові слова:** опера, «Травіата», Дж. Верді, вокальна партія Віолетти Валері, специфіка виконання, колоратурне сопрано.

*Lysenko Tetiana Anatoliyivna, Creative Postgraduate Student at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The vocal part of Violetta Valeri from Verdi's opera «La Traviata» in the aspect of the specifics of performance by opera singers with a coloratura soprano voice type**

**Research objective.** The purpose of the study is to comprehend and reveal the specifics of performing the vocal part of Violetta Valeri from Verdi's opera «La Traviata» by opera singers with a coloratura soprano voice type. **The methodology** of the research is based on the biographical, historical, systematic-analytical, comparative and interpretive methods. **The scientific novelty.** For the first time, the vocal part of Violetta Valeri from the opera «La Traviata» by G. Verdi is analyzed in terms of the correlation between its characteristic textual features, which belong to certain timbral varieties of female soprano voices, and the specifics of performance by coloratura sopranos. For the first time, the need to develop the skills and abilities inherent in the culture of opera singing through the mastery of the disciplines «Study of Opera Parts» and «Opera Studio» by vocal students of music higher educational institutions is emphasized, which will help, among other things, to understand the deep semantics of the vocal part of the main character of the genius opera by G. Verdi and provide methodological approaches to its mastery with the further prospect of creating its performing interpretations. **Conclusions.** The analysis of the vocal part of Violetta Valeri from the opera «La Traviata» by G. Verdi in terms of the characteristic attributes that position the timbral varieties of soprano voices, as well as the author's own experience of working on this female part and its representation on the stage of the Dnipro Academic Opera and Ballet Theater, allowed us to comprehend and reveal the specifics of its performance by opera singers with a coloratura soprano voice type. In this regard, the originality of this opera part was emphasized, which requires from the performer not only the skills of technical perfection, but also acting skills, and, in particular, the practice of «acting in the voice», which can be carried out by operating with the timbral, register and technical characteristics of the lyric and coloratura soprano in interaction with the use of various dynamics (volume). At the same time, the statement of the sufficient complexity and specificity of the textual material of Violetta's part led to the formulation of conclusions about the need to pay special attention to mastering

*opera singing, in particular in such disciplines as «Study of Opera Parts» and «Opera Studio» during studies in music higher education institutions. As a result, this determines the prospects for further research in the light of the careful creation of methods and approaches to the performance of Violetta Valeri by coloratura sopranos in the context of studying at a music university, rehearsals, performances at various stage venues, etc. At the same time, it seems interesting to conduct a comparative analysis of the performing interpretations of this role embodied by several coloratura sopranos, as well as singers with other types of female voices.*

**Key words:** *opera, «La Traviata», G. Verdi, vocal part of Violetta Valeri, specificity of performance, coloratura soprano.*

**Актуальність теми дослідження.** Опера «Травіата» Дж. Верді з її неординарним композиторським задумом та його втіленням, вражаючою глибиною та потужною енергетикою протягом тривалого часу має магнетичний вплив на широке коло зацікавлених осіб, включаючи оперних виконавиць вокальної партії Віолетти Валері та дослідників. У зв'язку з цим останнім часом спостерігається цікава тенденція, коли сучасні співачки не лише беруть безпосередню участь у підготовці партії головної героїні цього оперного шедевра італійського Майстра для подальшого виконання в камерних / концертних виступах чи на оперній сцені, але й здійснюють перші кроки (можна з деяким жалем констатувати, що це поки ще поодинокі випадки) в узагальненні особистого сценічного досвіду та викладенні його в наукових працях. Прикладом може слугувати розвідка О. Старикової [2], в якій, за словами авторки, на основі багаторічного досвіду роботи над різними партіями світового та національного оперного репертуару та, зокрема, на матеріалі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата», вона узагальнює співацький досвід «підготовки до створення вокально-сценічного образу з метою надання істотної допомоги молодим виконавцям у придбанні знань та навичок, що дозволяють співакові правдиво втілити характер оперного персонажа на театральних підмостках» [2, с. 144, 148]. Водночас варто підкреслити наявність низки досліджень (наприклад, В. Вівер і М. Чусід [13], Чжан Ївень [3], Чжан Мяо [4], Дж. Старк [10], М. Чусід [6] тощо), зосереджених на аналізі окремих аспектів, пов'язаних з образом головної героїні вердівської опери та її вокальної партії. Однак, вважаємо, що далеко не всі аспекти наукового інтересу щодо проблематики провідної

оперної жіночої партії та її виконавства знайшли своє вирішення в сучасному музикознавстві. Це зумовлює особливу *актуальність* обраної теми, що вплинуло на формулювання мети дослідження.

**Мета дослідження** полягає в осмисленні та розкритті специфіки виконання вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано.

**Наукова новизна.** Вперше вокальна партія Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді аналізується в аспекті співвідношення її характерних текстових особливостей, що належать до певних тембральних різновидів жіночих сопранових голосів, та специфіки виконання колоратурними сопрано. Вперше наголошується на необхідності розвитку навичок і вмій, притаманних культурі оперного співу, через опанування студентами-вокалістами музичних вищих навчальних закладах дисциплін «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія», що допоможе, серед іншого, зрозуміти глибинну семантику вокальної партії головної героїні геніальної опери Дж. Верді та надати методичні підходи до її засвоєння з подальшою перспективою створення її виконавських інтерпретацій.

**Виклад основного матеріалу.** Вокальна партія Віолетти Валері в опері «Травіата» Дж. Верді є найскладнішою в репертуарі оперних співачок через її широкий діапазон, вокальну гнучкість, емоційну насиченість та інтенсивність. Вона була створена композитором для виконавиці з типом голосу сопрано<sup>1</sup>, але попри це містить риси таких сопранових підтипів, як ліричне, драматичне та особливо колоратурне. Наприклад, риси драма-

<sup>1</sup> Першою виконавицею партії Віолетти Валері у прем'єрній виставі опери «Травіата» Дж. Верді, що відбулася 6 березня 1853 року в театрі «Ла Феніче» у Венеції, була італійська оперна співачка Фанні Сальвіні-Донателлі [12]. Ця прем'єра не мала великого успіху насамперед через слабку акторську гру співачки, а також її вік і фізичний стан. Попри відсутність детальної інформації про Ф. Сальвіні-Донателлі, зокрема її біографії та творчо-сценічної діяльності, варто врахувати загальновідомий факт щодо не лише обрання композитором її першою виконавицею партії Віолети, але продовження з часом нею власної кар'єри як мецо-сопрано [7]. Це дозволяє припустити, що її голос мав глибший і більш насичений тембр порівняно з легкими та яскравими колоратурними сопрано, що також відіграло певну роль у невдалому первісному репрезентуванні образу головної героїні.

тичного сопрано найбільш яскраво проявляються в третій дії опери, де співачка повинна продемонструвати глибоку емоційність та силу звучання; риси колоратурного сопрано неодноразово проявляються протягом усього розвитку оперного дійства, привертаючи увагу слухача, завдяки таким специфічним аспектам вокальної техніки, як трелі, аподжіатури, каденції, окремі ноти, що охоплюють широкий вокальний діапазон (у тому числі й дуже високі ноти) та інші, які найскладніше виконати у швидкому темпі. Яскравим прикладом позиціонування текстового матеріалу для виконання колоратурними сопрано є арія «*Sempre libera*» в кінці першої дії, де співачка повинна продемонструвати швидкі колоратурні пасажі. У зв'язку з цим виникає питання, чи варто впроваджувати у виконавську практику традицію співу вокальної партії Віолетти колоратурними сопрано та в чому полягає її специфіка? Відповідь на це питання криється в музиці самого Дж. Верді, докази чого будуть наведені нижче.

Відтворення образу Віолетти Валері вимагає від співачки ліричної м'якості та теплоти, особливо в аріях і сценах, які показують внутрішні переживання і любовні роздуми головної героїні. Ліричне сопрано ідеально підходить для виконання мелодичних ліній, які пов'язані з показом стану глибокої емоційності та експресивності, але цьому тембру голосу не вистачає легкості та рухливості для всіх колоратурних атрибутів, притаманних партії Віолетти. Як наслідок, ця партія зручна для співачок з типом голосу лірико-колоратурне сопрано, оскільки вона поєднує у собі ліризм з можливістю виконання колоратурних пасажів. Крім того, діапазон партії досить широкий, що вимагає справжнього ліричного тембру в низькому та середньому регістрах. Технічні можливості володарок голосу лірико-колоратурного сопрано зазвичай характеризуються легкістю та гнучкістю у високому регістрі, але їх тембр у нижньому та середньому діапазоні часто менш насичений. Це може вплинути на здатність співачки передавати глибину та багатство звуку в деяких музичних пасажах. В результаті, партії, що вимагають більшої вокальної масивності у середньому регістрі, можуть бути складним завданням, викликом для співачок з таким різновидом жіночого сопрано, як

лірико-колоратурне. Однак, здатність співати високу, складну колоратуру робить їх незамінними у певних епізодах опери, що потребують вокальної віртуозності.

Колоратурне сопрано може майстерно виконати всі пасажі, прикраси, високі ноти, але партія Віолетти не є суто колоратурною, як, наприклад, партія ляльки Олімпії в опері «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха. Вона вимагає більшої ліричної глибини, ніж зазвичай вимагають суто колоратурні голоси. Таким чином, ця партія поєднує вокальні якості, що належать до різних категорій сопрано, у ракурсі ідеального співвідношення ліризму, необхідного для більшої її частини, та колоратурної спритності для технічно складних фрагментів. Тож розглянемо це цікаве композиторське рішення детальніше.

Вокальна партія Віолетти характеризується музичною різноманітністю, що ставить перед виконавицею унікальний виклик – поєднати у своїй вокальній техніці колоратурність та ліричність – від легких колоратурних арій до глибоких ліричних монологів. Втілення цього поєднання найбільше помітне у двох аріях головної героїні – «Ah, fors'è lui che l'anima...» та «Addio del passato...». Що стосується ансамблевих номерів опери, де відбувається взаємодія з іншими персонажами, то вокальна теситура в партії Віолетти здебільшого відповідає ліричному тембру голосу, адже тут музично-текстовий матеріал зосереджений у нижньому та середньому регістрах. Це вимагає від співачки вміння адаптувати свій голос до різних вокальних завдань, поставлених композитором. Зокрема, в цьому плані заслуговує на увагу початкова фраза «Flora, amici, la notte she resta...» в партії Віолетти, яка звучить в ансамблевій сцені на початку першої дії опери. Вона побудована у діапазоні  $cis^1 - cis^2$ , з включенням низхідної послідовності шістнадцятих у нижній крайній межі діапазону сопрано:

VIOLETTA (va loro incontro)



Для успішного виконання цієї фрази, а також подібного музично-текстового матеріалу, що з'являється далі у партитурі, співачка повинна максимально підняти піднебіння та опустити нижню щелепу, щоб створити достатній простір у ротовій порожнині для резонування звуку. При цьому язик, гортань та надгортанник повинні бути повністю розслаблені, щоб забезпечити вільний потік повітря та додаткову резонацію звуку у горлі та грудній клітці. Щодо вільного проходження повітря, слід зазначити, що кожна нота в оперному співі повинна мати анкерування, тобто опору, адже оперний спів передбачає використання великого об'єму дихання, а відтак м'язового контролю видиху (вокальної затримки повітря). Таким чином, переважна більшість масових ансамблевих сцен в опері повинна виконуватися саме так, оскільки їх структура схожа та знаходиться переважно у низькому та середньому регістрах.

У дуетних сценах за участю Віолетти в опері Дж. Верді «Травіата» побудова вокальної партії головної героїні має дещо вищу теситуру, але при цьому активно використовує й нижній регістр. Дуети Віолетти відбуваються з такими персонажами, як Альфред Жермон (тенор) та його батько Джорджо Жермон (баритон), що впливає на тембр її голосу відповідно до сюжетної лінії твору. Тобто, попри вищу теситуру, переважна більшість сюжетної лінії є трагічною, тому тембр голосу повинен мати ліричне забарвлення, іноді навіть дещо драматичне. Наприклад, у дуеті Віолетти та Жермона «Pura siccome un angelo...» з другої дії є досить показовий фрагмент на словах «a morir preferiro...», де піднімаючись у вищій регістр, виконавиця повинна залишити об'ємність, щільність та металевість у тембрі голосу заради динамічної та сюжетної відповідності музиці:

v. -rir, a mo - rir pro - fe - ri - rò, si, mo - -rir pre -

v. fe - ri - rò, ah! mo -

v. -rir pro - fe - ri - rò,

Методичні поради щодо надання голосу наповненості у високому регістрі при виконанні цього фрагменту майже не відрізняються від наведених вище вказівок для низького регістру, але високі ноти мають більшу частоту коливань звукових хвиль, тому потребують більшого анкерування м'язів, а також більшого об'єму резонуючих порожнеч. Тому, відповідно, великі м'язи повинні бути у більшому тонусі (діафрагма, прес, трапецієподібні м'язи шиї), а підняте піднебіння слід розширити за допомогою підняття щік, імітуючи легку посмішку, для збільшення простору в ротовій порожнині.

Найбільш виразно проявляється наявність поєднання рис ліричного та колоратурного сопрано у сольних аріях Віолетти. Зокрема, сцена «E strano!.. e strano!..» та арія «Ah, fors'è lui che l'anima...» з першої дії вимагають від виконавиці м'якого та виразного звучання, підкреслюючи емоційний стан головної героїні. Теситура вокальної партії тут доволі центральна. Вона визначає відповідне тембральне забарвлення, притаманне більш ліричному типу сопрано, яке створюється об'ємністю, насиченістю (щільністю змикання голосових складок) та теплотою голосу. Технічно цей ефект досягається глибшою, але обов'язково дуже високою позицією. Формування голосу та його резонація відбувається у точці високо піднятого м'якого піднебіння, максимально наближеного до піднебінного язичка. Таким чином, утворюється досить великий та округлий простір, завдяки якому з'являється природна вібрація, а голос забарвлюється насиченістю й багатством тембру та теплотою.

Крім того, складність музичного матеріалу «E strano!.. e strano!..» та «Ah, fors'è lui che l'anima...» через поєднання ознак ліричного та колоратурного сопрано вимагає від співачки абсолютного контролю над диханням. Зокрема, тут ліричні складові голосу визначаються довгими фразами, які необхідно виконувати за допомогою рівномірного й тривалого видиху, та різкими динамічними змінами, що вимагають від співачки вміння змінювати тиск на діафрагму без втрати якості звуку.

Ознаки колоратурної специфіки присутні також у невеликій сцені «Follie!...follie!» та арії «Sempre libera» Віолетти, які



завершують першу дію. Тут наявні складні колоратурні пасажі, швидкі ноти й трелі, які вимагають від співачки високого рівня технічної майстерності. Як наслідок, саме виконавиці з типом голосу колоратурне сопрано спеціалізуються на таких специфічних технічних елементах і, завдяки високій гнучкості та здатності швидко змінювати висоту й темп, можуть без зусиль забезпечити їх чітке і легке виконання. Арія також потребує від співачки впевненого володіння високими нотами, характерними для колоратурного сопрано, а також легкого і контрольованого дихання при виконанні швидких нот і колоратурних пасажів. Виконавиця повинна вміти швидко та точно вдихати, рівномірно розподіляти повітря на кожну ноту, максимально фільтруючи його, адже велика кількість вдиху завадить їй точно та інтонаційно чисто виконати цей тип пасажів.

Загалом таке поєднання різних характеристик у тембрі голосу дозволяє співачці змінювати стиль виконання залежно від емоційного контексту сцени, чергувати ліричну глибину та виразність з колоратурною технічною досконалістю й блиском, ефективно керувати динамікою і фразуванням, а також інтегрувати свій індивідуальний підхід і репрезентувати власну інтерпретацію й стиль, створюючи неповторний образ головної героїні опери. Багато видатних співачок, таких як Марія Каллас, Джоан Сазарленд, Рене Флемінг та інші, змогли створити неповторні образи Віолетти, у тому числі завдяки синтезу тембральних ознак ліричного та колоратурного сопрано. Наприклад, М. Каллас – одна з найвідоміших оперних співачок ХХ століття, яка майстерно поєднувала технічну досконалість колоратурного сопрано з емоційною глибиною ліричного сопрано, за виконання партії Віолетти отримала численні схвальні відгуки критиків і слухачів. Її вміння поєднувати в голосі колоратурні та ліричні елементи стало еталоном для наступних поколінь оперних співачок не тільки у партії Віолетти, але й багатьох інших жіночих партіях. Вокальна техніка славетної грецької співачки відзначалася високою технічною майстерністю, що дозволяло їй з віртуозною легкістю виконувати складні пасажі, трелі, швидкі ноти. Її спів арій завжди був технічно досконалим,

з чіткою артикуляцією та контролем над кожною нотою. Водночас голос М. Каллас вирізнявся глибоким, насиченим тембром, який дозволяв їй створювати широкий спектр емоцій – від ніжного, інтимного звучання до потужного й афектованого, зберігаючи при цьому виразність і глибину. М. Каллас була не лише технічно досконалою співачкою, але й видатною актрисою. Вона мала глибоке розуміння своїх персонажів і вміла передавати їхні емоції за допомогою голосу та сценічної гри. Її виконання партії Віолетти було надзвичайно емоційно насиченим, що дозволяло слухачам “прожити” життєву історію героїні відомої опери Дж. Верді разом з нею [8].

Знаменна арія Віолети «Addio del passato...» з третьої дії за своєю теситурою могла б виконуватися ліричними сопрано, якби була окремим твором і не залежала від сюжетного контексту опери в цілому. З огляду на її досить центральний діапазон від ноти  $e^1$  до ноти  $a^2$ , а також характер музики та зміст, перед виконавицею стоїть непросте завдання – заспівати рівним, абсолютно ліричним, об’ємним, темним, наповненим тембром, уникаючи яскравості та блиску колоратурного сопрано. Ця арія є еталонним прикладом співу *bel canto*, який співаки та викладачі співу називають «інструментальним співом». Крім того, вона демонструє, як повинен змінитися голос співачки порівняно з великою арією Віолетти з першої дії.

При виконанні арії «Addio del passato...» колоратурним сопрано бажано дотримуватися наступних рекомендацій:

- по-перше, положення гортані має бути середнім або навіть середньо-низьким, а положення м’якого піднебіння – максимально високим, як при позіханні, щоб вирівняти баланс з низькою гортанню та уникнути заглиблення звуку, яке приведе до матовості голосу та його неприємного тембрового звучання;

- по-друге, корінь язика слід опускати у низьке положення, але без тиску, щоб не створювався затиск;

- по-третє, бажано активно опускати щитоподібний хрящ, допомагаючи щільніше зімкнути голосові складки для того, щоб не пропускати надлишок повітря, тим самим уникаючи появи специфічного сипу в голосі;

– по-четверте, підтримувати голосовий апарат великими м'язами тіла, використовуючи при цьому анкерування таких м'язів, як трапецієподібні м'язи шиї, діафрагма, м'язи спини та нижньої частини живота, які створюють відчуття опори.

Вокальна партія Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді вимагає від співачки не лише навичок технічної досконалості, але й акторської майстерності. У зв'язку з цим варто згадати про так звану практику «акторство у голосі» [10, с. 75–120], яка спрямована на використання голосу виконавиці для передачі емоцій і психологічного стану персонажа, а також створення художнього образу в його цілісності.

У партії Віолети ефект «акторство у голосі» можна досягти саме завдяки поєднанню ліричного та колоратурного тембрів голосу сопрано – ліричної об'ємності й теплоти та колоратурної браводи й блиску. Тут значну роль відіграє використання динаміки (гучності) для підкреслення емоційних кульмінацій та окремих нюансів тексту. Зокрема, зміни гучності можуть створювати драматичні ефекти та допомагають передати емоційний стан персонажа. Кожен регістр голосу має свою складну динаміку. Наприклад, багато співаків роками намагаються опанувати *piano* у високому регістрі. У зв'язку з цим, для колоратурного сопрано високий регістр є робочим, тому труднощів у різних відтінках динаміки не виникає, але натомість нижній регістр зазвичай найбідніший з точки зору динамічної й штрихової різноманітності, тому корисно використовувати ліричний тембр голосу для резонування звуку. Однак у партії Віолети так багато низьких нот, що навіть ліричному сопрано потрібно підходити до їх виконання з особливою обережністю. Наприклад, у другій та третій діях є кілька спускань до нот  $c^1$  та  $d^1$ , та навіть  $b$ <sup>малої октави</sup>. У цих сегментах зазвичай звучить tutti оркестру, тому голос співачки повинен зрезонувати так, щоб слухач міг почути його навіть крізь оркестр:



Володіння акторською майстерністю у голосі – важлива навичка для створення повноцінного та виразного виступу. Вона дозволяє співакам не лише виконувати ноти, але передавати зміст сюжету, характери та емоції, роблячи їх спів живим і захоплюючим. В опері, де музика та сценічна дія йдуть пліч-о-пліч, акторська майстерність допомагає створювати образи, що запам'ятовуються та вражають, залишаючи глибоке враження на слухачів. Як наслідок, тембр голосу, вдумлива інтерпретація тексту оперної партитури та акторська майстерність співачки є невіддільними складовими створення цілісного та переконливого образу Віолетти, який еволюціонує протягом усього твору, безпосередньо впливаючи на тембр голосу виконавиці, оскільки зміни емоційного стану головної героїні вимагають різних вокальних підходів. Розглянемо магістральні етапи драматургічної еволюції образу Віолетти та зумовлені ними тембральні зміни голосу виконавиці.

1. Початок опери уособлює легкість та віртуозність. Віолетта постає веселою, життєрадісною куртизанкою, яка звикла до світського життя. Її вокальна партія наповнена складними колоратурними пасажами, швидкими нотами та трелями. Така манера співу відображає легковажність і поверховість її життя, демонструє флірт і веселощі. Тип голосу, який ідеально підходить для такого персонажа – колоратурне сопрано з яскравим, блискучим звучанням, необтяженими та віртуозними фразами, які підкреслюють безтурботність героїні.

2. Центральна частина опери – це зародження кохання Віолетти й Альфреда та внутрішні зміни героїні у ставленні до власного життя та його цінностей. У зв'язку з цим емоції Віолетти стають глибшими, що одразу ж знаходить своє відображення у суттєво ліричному та емоційному музичному матеріалі вокальної та оркестрової партії. Як наслідок, це призводить до використання характерності ліричного сопрано з його теплим і насиченим тембром.

3. Розвиток образу Віолетти досягає кульмінації у другій дії опери, де героїня переживає сильне емоційне потрясіння через хворобу і неможливість бути з коханим. Вокальна партія Віолетти набуває рис драматизму, інтенсивності та глибини, підкреслюючи стан відчаю, безнадії та важких переживань геро-

їні. Це стає показовим фактором для використання ліричного тембру сопрано з драматичними відтінками.

4. Фінал третьої дії репрезентує трагічну розв'язку сюжету, пов'язану зі смертю Віолетти, яка стала апогеєм і логічним завершенням її власних переживань, сподівань і почуттів. М'який, зворушливий і теплий тембр ліричного сопрано може бути корисним для вираження таких характеристик, як ніжність і любов. Крім того, в деяких фрагментах останньої дії (особливо тих, що пов'язані зі спогадами Віолетти або поверненням Альфреда) доречно буде знову звернутися до світлого тембру колоратурного сопрано, який створює арку з першою дією, де кохання між головними персонажами лише зароджувалося та цей тембр голосу був пріоритетним. Наприкінці опери доречно використати більш притушений і слабший тембр голосу, який інтерпретує фізичне виснаження героїні та наближення її смерті.

Таким чином, еволюція образу Віолетти від легковажної Травіати до трагічної особистості тісно пов'язана зі зміною типу голосу виконавиці – від колоратурного до ліричного сопрано. Використання різних вокальних технік і тембральних відтінків дозволяє співачці створити багатогранний та реалістичний образ героїні в цілому.

Вивчаючи партію Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата» цікаво зупинитися на такому популярному в оперній практиці композиційно-сюжетному прийомі, як смерть головного персонажу, особливо жіночого, у виконанні лірико-колоратурного або колоратурного сопрано<sup>2</sup>. Його першоджерелом є традиція давньогрецької трагедії, в якій смерть героя стає центральним етапом сюжету твору. Як наслідок, вона зумовлює формування значної кульмінації в опері, породжуючи потужний емоційно-психологічний ефект, який згідно з «Поетикою» Аристотеля, викликає катарсис – очищення через співчуття та страх [5]. Водночас все це змушує авторів оперних опусів створювати вокальні партії персонажів у динаміці певної прогресії, співаючи їх на початку та в кінці опери різними тембральними типами голосу. Прикладами такої вокальної репрезентації в опері

<sup>2</sup> Яскравими прикладами опер, які містять цей прийом є «Ріголетто» Дж. Верді, «Лючія ді Ламмермур» і «Лукреція Борджіа» Г. Доніцетті, «Ромео і Джульєтта» та «Фауст» Ш. Гуно, «Семіраміда» Дж. Россіні тощо.

Дж. Верді «Травіата» є арії Віолетти «E strano!.. e strano!...» та «Addio del passato...»<sup>3</sup>. Все це доводить обґрунтованість важливості синтезу характеристик ліричного та колоратурного сопрано у вокальній партії головної героїні вердієвської опери, що має обов'язково культивуватися під час фахової підготовки співаків завдяки навчанню саме *оперному співу* у музичних вищих навчальних закладах (особливо у магістратурі!), на відміну від музичних коледжів, де навчають академічному співу<sup>4</sup>. Йдеться про два предмети, які в українських вищих

<sup>3</sup> Наявність цієї специфіки виконання можна спостерігати в таких операх, як: «Ріголетто» Дж. Верді («Caro nome» та «Tutte le feste»), «Ромео та Джульєтта» Ш. Гуно («Je veux vivre» та «Dieu! Quell frisson...») тощо.

<sup>4</sup> Важливо зазначити, що навчання оперному та академічному співу суттєво відрізняється одне від одного. Ці два напрямки співу мають однакову технічну базу, але відрізняються за стилем і можливостями голосу. Особливість оперного співу полягає в об'ємності та дзвінкості звуку, його насиченості, адже виконавець повинен вміти заповнити своїм голосом великий простір зали оперного театру без використання мікрофонів, і при цьому не загубитися у супроводі оркестру. Додатковою складністю оперного співу є необхідність взаємодіяти на сцені з іншими співаками та поєднувати спів з акторською грою. Тобто випускник магістратури повинен розуміти акустичні можливості голосу в будь-якому залі та при взаємодії не тільки з фортепіано як акомпанементом, а й оркестром.

Враховуючи специфіку музичної освіти, що базується на індивідуальних заняттях, якість співу студента значною мірою залежить від викладача вокалу. На думку авторки цієї статті, викладач оперного співу повинен мати хоча б мінімальний оперний досвід, щоб передати свої навички та методику. Проблема полягає саме у тому, щоб навчити студентів об'ємності у звучанні. Викладачі, які не мають досвіду роботи в оперних театрах, часто розуміють об'ємний звук як розширений, шляхом надлишкового простору у трахеї та заниженого положення гортані. Ця помилка дуже серйозна, оскільки у більшості випадків призводить до втрати діапазону та погіршення якості тембру голосу – неконтрольоване вібрато, силлості голосу через надлишок повітря, неприємного звучання, наприклад, гугнявості. Покладання педагогів лише на поняття резонаторів та опори також є помилковим. Незалежно від того де голос резонує, тобто звукові хвилі відбиваються від твердих поверхонь (кісток), створюючи достатню для оперного співу вібрацію, звукоутворення все одне залежить від роботи голосових складок та сукупності м'язів і хрящів. Відчуття резонатора суто індивідуальне для кожного виконавця. А опора лише створює надмірний тиск на м'язи та не затримує великий потік повітря, якщо тільки його додатково не утримує високе м'яке піднебіння. Звичайно, через велику кількість студентів неможливо забезпечити всіх охочих викладачами з оперним досвідом, але за умови запровадження правильної системи освіти ця проблема, сподіваюсь, з часом буде вичерпана. Такою альтернативою може стати опанування таких дисциплін, як «Оперна студія» та «Вивчення оперних партій».

музичних навчальних закладах або відсутні, або викладаються некоректно: «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія». Зокрема, «Вивчення оперних партій» (на жаль, наразі відсутня у переліку дисциплін майже в усіх музичних закладах України) допоможе майбутнім артистам оперного театру збагатити свій репертуар і «виспіувати» його правильною технікою без шкоди для голосового апарату. Саме завдяки вивченню цього предмету колоратурне сопрано зможе відпрацювати синтез колоратурного та ліричного тембральних типів голосу сопрано, адже вся партія зазвичай має більш ліричну теситуру, ніж окремі арії та аріозо, що виконуються на заліках та екзаменах. На нашу думку, бакалавр кафедри сольного співу на час закінчення навчання повинен мати в своєму репертуарі близько 5 невеликих другорядних партій, а магістрант 2–3 великі провідні партії, серед яких можливою є партія Віолетти з опери «Травіата» Дж. Верді. У такому випадку зустріч артиста-початківця з режисурою повноцінної вистави не спричинить незручностей, а отже, не погіршить якість голосу.

Дисципліна «Оперна студія» безпосередньо пов'язана з майбутньою кар'єрою, які абітурієнти обирають при вступі до музичної академії. Якщо музичний навчальний заклад не має ресурсів для реалізації повноцінних вистав, існує безліч коротких, одноактних опер, або моноопер, які не потребують великої кількості співаків<sup>5</sup>. Також, якщо немає можливості залучити хор, можна обрати опери, в яких його немає<sup>6</sup>. І, відповідно, якщо відсутня можливість використовувати оркестр, слід обрати опери з камерним складом оркестру. Хоча, зважаючи на те, що як оркестранти, так і артисти хору також повинні мати досвід роботи в оперних творах, їхня участь в оперній студії допоможе майбутнім випускникам отримати неабиякий досвід і підготовку. Співпраця між музичними академіями та оперними

<sup>5</sup> Наприклад, «Дзвони» М. Равеля, «Людський голос» Ф. Пуленка, «Паяци» Р. Леонковалло, «Сестра Анджеліка» Дж. Пуччіні, «Служниця-пані» Дж. Перголезі, «Зима влітку», «Листи кохання» та «Монологи Джульєтти» В. Губаренка, «Маруся Чурай» Л. Дичко та інші.

<sup>6</sup> Наприклад, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, «Іспанська година» М. Равеля, «Телефон» Дж. Менотті та інші.

театрами є надзвичайно важливою складовою освіти майбутніх оперних артистів (у тому числі з рідкісним типом голосу колоратурного сопрано). Гарною традицією було б складання державного іспиту з предмета «Оперна студія» на головних сценах оперних театрів.

**Висновки.** Отже, аналіз вокальної партії Віолетти Валері з опери «Травіата» Дж. Верді з погляду характерних атрибутів, що позиціюють тембральні різновиди сопранових голосів, а також власний досвід роботи авторки статті над цією жіночою партією та її репрезентації на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету дозволив осмислити та розкрити специфіку її виконання оперними співачками з типом голосу колоратурне сопрано. У зв'язку з цим було підкреслено своєрідність цієї оперної партії, що вимагає від виконавиці не лише навичок технічної досконалості, але й акторської майстерності, та, зокрема, практики «акторства у голосі», яка може здійснюватися шляхом оперування тембральними, регістровими та технічними характеристиками ліричного та колоратурного сопрано у взаємодії із застосуванням різноманітної динаміки (гучності). Разом з цим, констатація достатньої складності та специфічності текстового матеріалу партії Віолетти призвела до формулювання умовиводів про необхідність приділення особливої уваги опануванню оперного співу, зокрема в таких дисциплінах, як «Вивчення оперних партій» та «Оперна студія» під час навчання в музичних вищих навчальних закладах. У підсумку це визначає перспективи подальших досліджень у світлі ретельного створення методів і підходів до виконання партії Віолетти Валері колоратурними сопрано в контексті навчання у музичному виші, репетицій, виступів на різних сценічних майданчиках тощо. Водночас цікавим видається проведення порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій цієї партії, втілених кількома колоратурними сопрано, а також співачками з іншими типами жіночих голосів.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Закрасняна Ж. Розвиток вокальної майстерності співака (на прикладі творів Джузеппе Верді). *Вінок митців і мисткинь*. 2020. № 2 (191). С. 101–104.



2. Старикова Е. П. Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2018. Вип. XII. С. 143–157.

3. Чжан Ївень. Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві: дис. ... канд. мистецтвознавства (д-ра філософії): 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 195 с.

4. Чжан Мюо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 194 с.

5. Aristotle. *On the Art of Poetry* / trans. I. Bywater, with a pref. by G. Murray. London: Oxford at the Clarendon Press, 1920. 96 p.

6. Chusid M. *Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*. 1st ed. University of Chicago Press, 1998. 444 p.

7. From Page to Stage: “La Traviata”. *LaOpera*. March 20, 2024. URL: <https://www.laopera.org/discover/la-opera-content/new-blog-post-68/> (Last accessed: 05.02.2024).

8. McDonnell K. La Traviata – Three Sopranos’ Views. *MusicOMH. Opera + Classical Music Features*. November 2, 2021. URL: <https://www.musicomh.com/classical/features-classical/la-traviata-three-sopranos-views> (Last accessed: 16.03.2024).

9. Miller R. *The Structure of Singing. System and Art in Vocal*. Schirmer Books. New York: A Division of Macmillan, Inc.; London: Collier Macmillan Publishers, 1986. 372 p.

10. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999. 325 p.

11. Verdi G. *La Traviata*. New York: Broude Brothers, n.d. 425 p.

12. Verdi G. *La Traviata. Riduzione per canto e pianoforte di L. Truzzi ed E. Muzio*. Milano – Napoli – Firenze: Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1868. 271 p.

13. Weaver W., Chusid M. *The Verdi Companion*. London: Victor Gollancz Ltd., 1980. 366 p.

## REFERENCES

1. Zakrasniana, Zh. (2020) Rozvytok vokalnoi maisternosti spivaka (na prykladi tvoriv Dzhuzeppe Verdi) [Development of Singer’s Vocal Skill (on the example of works of Giuseppe Verdi)]. *Vinok myttsiv i mystkyn [A wreath of artists and women artists]*. № 2 (191). S. 101–104. [in Ukrainian].

2. Starikova, E. P. (2018) Sozdanie vokalno-scenicheskogo obraza v opernom zhanre (na primere partii Violetty iz opery Dzh. Verdi «Traviata») [Creation of a vocal and stage image in opera (based on Violetta’s vocal part from Verdi’s opera «La Traviata»)]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of the historical musicology]*: nauk. st. / KhNUM імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Kharkiv. Vyp. XII. S. 143–157. [in Russian].

3. Chzhan, Yiven. (2021) Tema «vichnoi zhinochnosti» v yevropeiskii opernii tvorchosti: do problemy hendernoho pidkhdodu v mystetstvoznavstvi [The theme of «eternal femininity» in European opera: to the problem of gender approach in art studies]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva (d-ra filosofii): 17.00.03 / Odeska nats. muz. akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova]. Odesa. 195 s. [in Ukrainian].
4. Chzhan, Miao. (2019) Vokalno-vykonavski chynnyky opernoho stylu: intonatsiino-melodiina typolohiia [Vocal-performing factors of opera style: intonationmelodic typology]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Odeska nats. muz. akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova]. Odesa. 194 s. [in Ukrainian].
5. Aristotle. (1920) On the Art of Poetry / trans. I. Bywater, with a pref. by G. Murray. London: Oxford at the Clarendon Press. 96 p. [in English].
6. Chusid, M. Verdi's Middle Period: Source Studies, Analysis, and Performance Practice. 1st ed. University of Chicago Press, 1998. 444 p. [in English].
7. From Page to Stage: “La Traviata”. (2024) *LaOpera*. URL: <https://www.laopera.org/discover/la-opera-content/new-blog-post-68/> (Last accessed: 05.02.2024). [in English].
8. McDonnell, K. (2021) La Traviata – Three Sopranos' Views. *MusicOMH. Opera + Classical Music Features*. URL: <https://www.musicomh.com/classical/features-classical/la-traviata-three-sopranos-views> (Last accessed: 16.03.2024). [in English].
9. Miller, R. (1986) The Structure of Singing. System and Art in Vocal. Schirmer Books. New York: A Division of Macmillan, Inc.; London: Collier Macmillan Publishers. 372 p. [in English].
10. Stark, J. (1999) Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press. 325 p. [in English].
11. Verdi, G. La Traviata. (n.d.) New York: Broude Brothers, 425 p. [in English].
12. Verdi, G. La Traviata. (1868) Riduzione per canto e pianoforte di L. Truzzi ed E. Muzio. Milano – Napoli – Firenze: Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi. 271 p. [in Italian].
13. Weaver, W., Chusid M. (1980) The Verdi Companion. London: Victor Gollancz Ltd. 366 p. [in English].