

УДК 782.1

**Цитування:**

Чахоян С. В. Виконавська трансформація партії головної героїні в опері Г.Доніцетті «Лючія ді Ламмермур». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2021. №1. С. 160-165.

**Чахоян Сусанна Валеріївна,**  
заслужена артистка України,  
доцент кафедри академічного співу та джазу  
Київської муніципальної академії музики  
імені Р.М. Глієра  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2038-7807>  
[chakhoian.susanna@gmail.com](mailto:chakhoian.susanna@gmail.com)

Chakhoian S. (2021). Performing transformation of the main role in the opera "Lucia di Lammermoor" by G. Donizetti. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 160-165 [in Ukrainian].

### ВИКОНАВСЬКА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПАРТІЇ ГОЛОВНОЇ ГЕРОЇНИ В ОПЕРІ Г.ДОНІЦЕТТІ «ЛЮЧІЯ ДІ ЛАММЕРМУР»

**Метою** роботи є дослідження закономірності вокальної еволюції, яка склала перехідну ланку від россинівського до вердівського етапів розвитку оперного мистецтва і органічно зумовила вписування концепції партії Лючії в опері Доніцетті в репертуар «легких», колоратурних сопрано від другої половини XIX сторіччя і до сьогодення. **Методологічною основою** дослідження є інтонаційний підхід, що розуміється як взаємодія музичної і мовленнєвої сфери школи Б. Асаф'єва в Україні, і який відповідає тенденціям герменевтизації музикознавчого дослідження, закладеного працями Л. Зими, О. Маркової, О. Рощенко. **Наукова новизна** роботи зумовлена оригінальністю історичного підходу до вокально-інтонаційних змін, народжених італійським романтизмом у його відмежованості від провагнерівського підходу, прийнятого в оперній виконавській стратегії у якості провідного – і авторською самостійністю принципів аналізу партії головної героїні в опері Г. Доніцетті. **Висновки.** Партія Лючії в опері Г. Доніцетті 1836 р. за особливостями лібрето і традицією «виправдання божевіллям» єднання тендітної жіночості і позарядової силової виявленості складає паралель до передуючих їй та сучасних їй оперних образів. Проте налаштованість композитора на виконання цієї партії Ф. Таккінарді-Персіані вказує на відчуття ним перспективи зміни «россинівських» сопрано на ліричну колоратуру опер Ш. Гуно. А це стало реальністю виконання драматичної партії Лючії «легкими» колоратурними сопрано: від А. Патті – до А. Галлі-Курчі, від А. Нежданової – до С. Мірошніченко і автора цієї роботи. Не силою характеру, але щирістю й вірністю обранцю вирішується образна суть Лючії, що дозволяє провести аналогію з героїнями психодрам В. Ребікова, геній якого як надбання Півдня України складає відкриття сьогоденного музичного театру, ніби продовжуючи органіку прийняття розглянутої опери Доніцетті, що від 1970-х років впевнено займає почесне місце в репертуарі української опери.

**Ключові слова:** виконавська трансформація ; semiseria, россинівське сопрано; bel canto; ліричне сопрано; колоратурний спів.

*Chakhoian Susanna, Honored Artist of Ukraine, Assistant Professor of academic singing, Kyiv Music Academy named after R.M. Gliere*

#### **Performing transformation of the main role in the opera "Lucia di Lammermoor" by G. Donizetti**

**The purpose of the article** is to trail regularities of vocal evolution which has formed the transition of stage operatic development from Rossini to Verdi and which has predetermined the performing tradition of Lucia's role in Donizetti's opera "Lucia Lammermoor" (1835) by light coloratura soprano in the second half of XIX century until the present day. **The methodology** of the study is based on the intonation approach to interaction of music and spoken word in B. Asafiev's school in Ukraine and which corresponds to the trend of hermeneutics research of the musicology study, as offered in works of L. Zima, E. Markova, A. Roshchenko. **The scientific novelty** of the work is determined by originality of historical approach to vocal intonation change which has been given birth by Italian romanticism in its dissociation from the R. Wagner approach and which has been accepted as leading approach in operatic performing tradition. This concept coincides with the author's independent analysis of the main heroine in Donizetti's opera. **Conclusion.** The role of Lucia in Donizetti's opera with its particular style of libretto and manifestation of both femininity and outstanding power resulting in madness forms the parallel to preceding operatic images of hers as well as contemporary images in the days of Donizetti. The composer's approach to F. Takkinardi-Persiani's interpretation of this role, however, points to a presentiment of the replacement of "Rossini" soprano by lyrical coloratura in the operas of Gounod. Still this replacement drove the performing of the dramatic role of Lucia by "light" coloratura sopranos -

from A. Patti to A. Galli-Kurci, from A. Nezhdanova to E. Miroshnichenko and last not least author of the essay in reference. It is sincerity and faithfulness to the beloved one rather than power of nature which determine the core values of Lucia, forming an analogy to heroines in psychodramas of V. Rebikov, whose genius as a treasure of the Ukraine South became a discovery at the musical theater nowadays. As a consequence "Lucia di Lammermoor" continuously occupies a significant place in the repertoire of Ukrainian opera houses.

**Key words:** performance transformation; semiseria; Rossini soprano; bel canto; lyrical soprano; coloratura singing.

Актуальність теми дослідження. У першій половині XIX сторіччя на хвилі Реставрації італійська романтична опера, представлена творчістю Дж. Россіні та його визнаних вихованців В. Белліні і Г. Доніцетті, пережила період захопленого визнання. Але згодом, із установленням вердієвського аклерикального диктату в сюжеті лібрето і перевагою декламаційності над фігуративним співом *bel canto*, опинилася закритою прогресистськими провагнеріанськими направленнями веризму і модерну. І тільки у прото-поставангардному культурному середовищі і вже впевнено у царині поставангарду 1970-х – 2000-х років італійський оперний романтизм, і з ним творчість Г. Доніцетті, отримали адекватне визнання у неповторно-національній якості виявлення тих романтичних засад.

Середина XIX ст. стала проявом вокальних переозінок, коли так звані россінівські сопрано з дворегістровим наслідуванням виразності й техніки кастратів-фальцетистів XVIII ст. були відсунуті ліричними і драматичними сопрано. З них перші (ліричні, колоратурні сопрано) представляли «урізани» регістрові показники – згідно з концепцією нової героїні жінки-дівчинки (про це докладно зазначено в роботі Ван Мінцзе [2]). Водночас драматичні сопрано відверто відтворювали прийоми співу «драматичного», «вердієвського» тенору, у якого мікста на високих нотах «баритонізувала» теноровий регістр і «знімала» фальцетний «солодкий» світлий спів, що йшов від глибин церковної традиції.

У вітчизняних умовах дослідження тих вокальних «зсувів» має певні напрацювання: це, зокрема, робота О. Стахевича [10], дисертації вихованок і спадкоємиць класу професора О. Маркової [1; 6; 8] та ін. Але аналіз переломного значення вокальної стратегії у втіленні її Г. Доніцетті і співачок, на яких він розраховував, створюючи той чи інший твір, – не ставав у центрі уваги названих та інших дослідників.

Метою роботи є дослідження закономірності вокальної еволюції, яка склала перехідну часову ланку від россінівського до вердівського етапів оперного розвитку і

органічно зумовила вписування концепції партії Лючії в опері Доніцетті в репертуар «легких», колоратурних сопрано другої половини XIX сторіччя – і до сьогодні.

Наукова новизна роботи зумовлена оригінальністю історичного підходу до вокально-інтонаційних змін, народжених італійським романтизмом в його відмежованості від провагнерівського підходу, прийнятого в оперній виконавській стратегії у якості провідного на основі авторської самостійності принципів аналізу партії головної героїні в опері Г. Доніцетті.

Виклад основного матеріалу. Творчість Г. Доніцетті вибудовувалася з 1830-х по 1840-і роки, коли апогей россінівської традиції відверто корегувався «передвердієвськими» спрямуваннями виразності. І його героїні, будучи втілюваними голосовими нормативами россінівського вишколу, переходили в репертуар співачок, що передчували і відверто втілювали нові виразно-технічні засоби. Так сталося з партією Лючії з найвизначнішої опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур», яка мала ознаки типової «двоскладової» романтичної героїні, що втілювала ознаки «романтичної іронії» в поведінковому вираженні: ніжна й тендітна в життєвих стосунках, вона в «сомнамбулізмі божевілля» здатна на надчоловічу силу у душевному і фізичному виявленнях.

Партії сопрано в операх В. Белліні розраховані на втілення життєво несумісних рис вираження й поведінки, виправдання яких передбачає чи то психологію гіперартистизму (Норма в одноіменній опері, 1831р.), чи надлам божевілля (Ельвіра у «Пуританах», 1836 р.). Відповідно, партнерами таких героїнь ставали ліричні тенори, хоча ще з партії Арнольда у «Вільгельмі Теллі» Дж. Россіні (1839) силові дії героїв провокують утворення міксту на верхніх нотах заради надання суворой чоловічої «баритональної в тенорі» сили вираження.

Опера «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті була розрахована на виконання партії головної героїні Ф. Таккінарді-Персіані, а партнером став Ж. Дюпре, який і здійснив «тенорову революцію» в оперному вокалі у 1840-і роки.

Але, судячи з усього, тенденції того мікстового «баритонізованого» співу, мали місце уже і у 1830-ті роки. Таким чином, підбір виконавців для опери Доніцетті «Лючія ді Ламмермур», написаної у 1835 р., суттєво відрізнявся від того, що висунув В. Белліні у 1836 р. в «Пуританах».

І все ж, ключовим словом, яке вказувало на сутнісні риси «Лючії» Г. Доніцетті, є термін *semiseria* («напівсерйозна» у буквальному перекладі [3, 369]). Однак за суттю змісту слова вказує на зв'язок із церковним мистецтвом: «серйозність» синонімізувалася з вираженням високої радості, здатності *ушлявлення* Бога. Цим терміном відзначалася наявність в опері *високого вокалу фігуративного співу*, який Россіні назвав *bel canto*, переклавши грецьке слово «калофонія», яким зазначався духовний мелізматичний спів.

Цього роду високий вокальний тип вираження був органічним для співу кастратів і фальцетистів, тобто для чоловічих голосів – і це було в опері-*seria*, тобто у «серйозному» процерковно-радісному тонусі вираження в сюжетах драматичного наповнення, але відзначеного християнською смиренністю дій головних героїв.

Тип опери-*semiseria*, складений у творчості Дж. Россіні і його вихованців В. Білліні та Г. Доніцетті, всю церковну фігуративність передбачав для виявлення в жіночих партіях, які відповідали дворегістровому співу, схованої поліфонії у мелодійних побудовах, тобто причетність до церковного знаку у співі [10, 111]. Як справедливо відмічено в дисертації Ван Мінцзе, «зазначена спадкоємність щодо церковного стилю вираження проявлялася в особливого роді вмінні представити насичений вокал *тихого звучання у верхньому регістрі*, що зіставлявся з потужними й сильними «грудними» нотами» [2, 82]. І це все було засобами *героїзації* жіночого вокалу. І співачки рівня Дж. Паста, Дж. Грізі, М. Малібран, П. Віардо широко користувалися такими можливостями «осерйознювання» вокалу.

Г. Доніцетті, як і його італійські колеги-сучасники, запозичуючи сюжети для своїх опер з різних національних джерел, відверто «італізували» їх, тим самим, вказуючи на уподібненість доль різнонаціональних персонажів діячам італійської історії. Сюжет «Лючії», запозичений з твору В. Скотта, поперше, попадав у коло проблематики «кельтської хвилі», яка з моменту публікації Дж. Макферсоном у 1767 р. «Поем Оссіана»

надихала Європу цікавістю до західного православ'я і пам'яттю про нього у кельтів Британії в опорі їх завоюванням англів-скандинавів:

«На рубежі XVIII-XIX сторіч Європу захлинула справжня 'кельтоманія'. Всі інтелектуали, всі освічені люди того часу вважали своїм обов'язком привселюдно виявляти інтерес до кельтської спадщини: захоплено вивчати кельтські 'дивини', вести гарячі диспути про те, кого, власне, вважати кельтами чи відносити до них, наприклад, скандинавів і древніх фракійців. Цей сплеск кельтоманії викликаний був публікацією знаменитих 'Поем Оссіана' Дж. Макферсона – твору, що заволодів розумами читачів спочатку в Британії, а потім і у всій Європі...» [12, 525].

Саме ім'я Вальтера Скотта, автора роману, який надихнув на створення численних опер, символізувало для романтиків першої половини XIX сторіччя пам'ять про події кромвелівського протистояння британсько-кельтському культурному типу. Родове ім'я В. Скотта як представника расової єдності ірландців-шотландців зазначало для інтелектуалів Європи доторканість до питань «кельтської хвилі», до расово-етнічних зіткнень, які потрясли Європу у постнаполеонівському розподілі національно-релігійних тяжінь.

Расовий конфлікт болісно відзначився в Британії громадянськими війнами XV–XVI ст., надав унікального соціально-релігійного забарвлення подіям Англійської революції і Реставрації. Цей зріз соціально-етнічних конфліктів, засвідчений сюжетом роману В. Скотта, написаного у 1819 р. на основі реальних подій 1669 р. [7], коли винищення шотландсько-бриттських родів потомками англів-норманів виводило на етнічний обрис Британію у кінці XVII ст. як Англію. І, видно, що такого типу «бачення громадянської війни» було актуальним і для Італії напередодні Гарібальдійських війн, і для інших країн Європи. До Доніцетті за цим романом були створені італійські опери М. Карафа де Колобрано, А. Маццукато, а також – твір датського композитора І. Бредалія, лібрето для якого готував Г.-Х. Андерсен [7]. Опера Доніцетті відтіснила вказані композиції 1819–1835 рр., давши новаційне перетворення жанру *semiseria*.

У центрі композиції постав образ Лючії, втілений голосом Ф. Таккінарді-Персіані, який дещо принципово не вписувався у «россінівське сопрано»: «Її голос був описаний

як *солодкий* (курсив – С. Ч.) і легкий з блискучим верхнім регістром і той що володіє чудовою спритністю... Вона була однією з перших сопрано категорії 'Соловейко', який передував таким, як Дж. Лінг, А. Патті, ...А. Галлі-Курчі...» [7].

Епітет «солодкий» вказував на похідність такого тембрального надбання від церковної «калофонії», синонімізованої з «солодкістю» нижніх верхніх нот співу кастратів-фальцетистів та ліричних тенорів, які покликані були відображувати і «россінівські сопрано», і народжувані ним в опозиції «ліричним колоратурам», що утворили оперне амплуа у середині XIX ст. у французькій *ліричній* опері (див. про це в роботі Ван Мінцзе [2]). Партія Лючії виділяється «солодкістю» в дуетних сценах Прологу і в знаменитій «арії божевілля» передфінального положення в композиції «Il dolce suono mi sorpi di sua voce»). Певний контраст до них складає дует її з Енріко з першої дії, вихідна тема якого, подана в партії брата, що несамоовито ненавидить обранця Лючії, представляє собою маршеподібний варіант теми дуету Прологу, вальсові обриси ритму якого знаменують поринання у мрії кохання й Надії.

Вказана тема дуету Лючії та Едгара складає також основу і передфінальної «арії божевілля». І на кожному етапі втілення того образу високої любові можливості подання голосу у партії головної героїні досить різко змінюються. Відзначена «солодкість» співу, яка так прикрашає і чарує в дуеті і в «арії божевілля», явно відступає в дуеті з Енріко, де протистояння неприборкованої нічим несамоовитості брата активізує «щільне» звучання середнього й нижнього регістрів у вокалі Лючії.

Цю сторону вокального навантаження партії Лючії, похідної від дворегістрового втілення в традиціях «россінівських сопрано», реалізувала в 1953 році М. Каллас, продемонструвавши той заряд силового виявлення, який отримав логічне продовження в акті вбивства нав'язаного подружжя, лицаря й того, що знав про неоднозначне відношення до нього нареченої. Здійснення такої, загалом, помсти, потребує неабиякої сили і фізичної, і моральної, – відтак сукупні артистичні і співочі можливості М. Каллас сходилися якраз у втіленні цього доречного для *semiseria* образу. Тому виконання Каллас цієї ролі склало подію історичного значення у розвитку традицій вокалу Дж. Паста, Дж. Грізі та ін.

І якщо згодом ліричний ідеал виконання ролі Лючії співвідносили із виконанням

Е. Груберової [14, 221], то виступ в 1983 році Л. Аліберті в Німецькій опері в Берліні [14, 512] закріпив втілення драматичного пафосу цієї ролі у розвиток позиції М. Каллас.

Адже сюжетна канва «Лючії ді Ламмермур» із централізацією дії навколо цього паранормального виявлення особистості склала безпосереднє продовження «Сомнамбули» і діянь Ельвіри в «Пуританах» В. Белліні, і, тим більш, Лючії із вищеназваного ряду композиторів, які написали опери на той же сюжет. Вибір Г. Доніцетті на роль Лючії саме співачки, яка формувала амплуа «соловейка» у випередження відкриття ліричного колоратурного сопрано як центральної ролі у французькій ліричній опері Ш. Гуно надає ним виробленій концепції *semiseria* неповторні риси вибудови жанрового різновиду ліричної опери, яка протистояла драматичним перебільшенням романтизму Дж. Мейєрбера і Ф. Галеві, і була намічена операми Дж. Верді «Луїза Міллер», «Травіата» (1849, 1853), Р. Вагнера «Лоенгрін» (1848).

За вказаними датами уловлюється органічна новаційного відчуття Г. Доніцетті «вітру перемін» в еволюції жанру *semiseria*. У 1840 р. композитор написав оперу «Фаворитка», яка продовжила вже на рівні драматургії ті ліричні зосередження, які втілювала виконавсько-вокальними показниками Ф. Таккінарді-Персіані. Саме брак «сильного характеру» у героїні, яка не здатна боротися, але тільки щиро вірити і жертвовно любити, викликав свого часу недовіру до постановочних можливостей цього, як ми тепер вважаємо, шедевр у Доніцетті. З приводу відновлення інтересу до цієї опери італійського майстра у поставангардне буття від кінця XX сторіччя автор дослідження щодо жанру ліричної опери Ван Мінцзе відмічає наступне:

«Відродження у сучасності постановок цієї опери Доніцетті складає вирішальну ланку для повернення в лоно опери – музичної драми вихідних лірично-сакральних показників. Поновлення в сучасних умовах музики романтичної опери спричинило більш уважне ставлення й до ліричних довердієвських партій героїв, головним достоїнством характеру яких виступає вірність, релігійна смиренність і нескінченна здатність замилювання красою, як це маємо в музичному втіленні розглянутої опери італійського майстра першої половини XIX ст. [2, 94].

Лірична опера після драматичних перебільшень італійського, і особливо

французького романтизму 1830-х – 1840-х років, відроджувала сакральні основи оперного дійства, народженого традиціями містерії (про це в дисертації В. Осипової [8] в розвиток позицій «Історії опери» Г. Кречмара [4]). Містеріальність Р. Вагнера як творця «Лоенгріна» закріплена визнанням цього напрямку його творчості, концентрованого в завершуючому творчий шлях композитора «Парсіфалі», опері-містерії в авторському визначенні, що сюжетно і драматургічно безпосередньо продовжує «Лоенгріна». В свою чергу французьку ліричну оперу формував Ш. Гуно, який мав духовний сан абата і усвідомлено повертав оперні перипетії до християнських цінностей Віри.

Дж. Верді, що брав участь у становленні ліричної оперної концепції вищезазначеними творами 1849 і 1853 років, не мав відвертих тяжіннь до церковних цінностей. Скоріш навпаки, – образи церковного деспотизму займають чимале місце в його найзначніших операх. Але геній Верді, налаштований на уловлювання національного тяжіння до тих чи інших духовних переваг, дуже точно орієнтував на естетизацію сакральних вимірів подій – як це масмо в «Дон Карлосі», де він категорично відмежовується від п'єси Ф. Шіллера в тотальному засудженні образу Короля Філіппа і закінчує оперу «не по Шіллеру», що до сьогодення демонструється в німецьких виставах: вердієвський фінал не приймається, підкреслюється шіллерівська відчайдушна антицерковність.

Як відомо, і Г. Доніцетті, вписуючись в ідеали Рісорджіменто, святі для россінівського та построссінівського покоління, не мав такого зосередження на монархізмі і релігійності, як величний автор «Севільського цирюльника» і «Вільгельма Телля» (про це в монографії М. Гремплер [13]). Однак національні переваги в розумінні Рісорджіменто як невідривного від релігійного тла соціодіяльності надавали композиторові особливої чутливості до сакральних стимулів оперного вираження. Найкраще свідчення – трактування партії Лючії, дорученої «соловейку з солодким голосом» Ф. Таккінарді-Персіані, де кульмінацією виявлення того виразного комплексу стає знаменита «арія божевілля».

Як вже відзначалося, лірична розгорнутість колоратури в цій арії у «змагальному» паралелізмі з флейтою-стаккато представляла актуальний для епохи Реставрації одухотворений салонний виразний штрих: то епоха Дж. Фільда і Ф. Шопена, що грали на «легких», «флейтових» фортепіано,

звук яких у душі флейти-стаккато відтворював ідеалізовану клавесинність як ознаку шляхетного й релігійно-спокутного вираження (главою одного з найвпливовіших салонів Парижа був Дж. Россіні, де він нерідко демонстрував фортепіанну віртуозність «легкої»-політної гри). Таким чином, флейтове звучання паралельно голосу засвідчувало причетність до духовного акту жертвовної спокути, виявлення якої складає суть сценічних подій.

Колоратура у співацькій практиці кастратів і фальцетистів виражала одухотворену готовність до подвигу, виключаючи декламаційно-силові виявлення характеру, зосередженого на виявленні християнських чеснот Вірності і Подвижництва. Наявність колоратурного співу у россінівських героїнь засвідчувала готовність до втілення Високого, принципово минаючи звучання forte на високих нотах. І цей церковний знак у співі безперечно дотримувався, а партія Лючії в арії божевілля також вибудована в ліричній зосередженості, яка надає вираженню вишукану тендітність і щирість.

Висновки. Партія Лючії в опері Г. Доніцетті 1835 р. за особливостями лібрето і традицією «виправдання божевіллям» поєднання тендітної жіночості і позарядової силової виявленості складає паралель до передуючих їй і сучасних оперних образів. Але налаштованість композитора на виконання цієї партії Ф. Таккінарді-Персіані вказує на відчуття ним перспективи зміни «россінівських» сопрано на ліричну колоратуру опер Ш. Гуно. А це стало реальністю виконання драматичної партії Лючії «легкими» колоратурними сопрано: від А. Патті – до А. Галлі-Курчі, від А. Нежданової – до Є. Мірошніченко. Не силою характеру, але щирістю й вірністю обранцю вирішується образна суть Лючії, що дозволяє провести аналогію з героїнями психодрам В. Ребікова, геній якого як надбання Півдня України складає відкриття сьогоденного музичного театру, ніби продовжуючи органіку прийняття розглянутої опери Доніцетті, що від 1970-х років впевнено займає почесне місце в репертуарі української опери.

*Література*

*References*

1. Бояренко Т. Инструментализм арий bel canto XVIII-XIX вв.в концертном исполнении с фортепиано. Канд.диссертация, 17.00.03 – муз.искусство, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2014. 164 с.

2. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж.Пуччіні). 17.00.03. Одеська національна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса 2020.179 с.

3. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва: Музыка, 1972. 526 с.

4. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.

5. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2003. № 4. С. 45-52.

6. Мирзоян Е. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и эволюционное взаимодействие в творчестве выдающихся композиторов и певцов. Канд.диссертация, 17.00.03 – муз.искусство, ОНМА имени А.В. Неждановой. Одесса, 2017. 174 с.

7. Опера «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти [Г.Маркези в пер.Е.Гречаной. URL: <https://www.belcanto.ru/lucia.html> 5.03.2021. (дата звернення: грудень 2020).

8. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы. Канд. диссертация. 17.00.03, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2003. 181 с.

9. Русаков Е. Еще раз о bel canto. Музыкальная жизнь. 2006. № 1-2. С. 1-5.

10. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.

11. Таккинарди-Персиани Ф. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Таккинарди-Персиани\\_Фанни](https://ru.wikipedia.org/wiki/Таккинарди-Персиани_Фанни) 5.03.2021. (дата звернення: грудень 2020).

12. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Москва: Изд. ЭКСМО; С.-Петербург.: Мидгард, 2005. 800 с.

13. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.

14. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 S.

1. Bojarenko T. (2014). Instrumental type of bel canto arias XVIII-XIX cent. in concert performance with piano. Cand.Thesis, 17.00.03 – musical art, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova ONMA name A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukraine].

2. Van Ming Cze (2020). The lyrical semantics of feminine image in operatic creative activity of G. Donicetti, C. Gounod, N. Rimskiy-Korsakov, J. Puccini. Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (Ph.D.) by specialty 17.00.03 – Musical art. Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odesa [in Ukraine].

3. Konen V. (n.d.). The History of the foreign music. The Issue third. Germany, Austria, Italy, France, Poland since 1789 before medium XIX century. Moscow, Muzyka [in Russian].

4. Kretschmar G. (1925). History of the opera. Leningrad, Academia [in Russian]

5. Kruglova E. (2003). Some problems to interpretation of vocalof musics the epoch baroque. *Old-time music* № 4, 2003. pp. 45-52 [ in Russian].

6. Mirzoyan E. (2017). The art of choral and solo of vocal: unity of the genesis and evolutionistic interaction in creative activity of prominent composers and singers. Dissertation for the degree of Ph.D. of Arts 17.00.03. Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa [in Ukraine].

7. The oper «Lucia di Lammermoor» G. Donizetti [G. Marcesì, translation E. Grechana (2021). URL: <https://www.belcanto.ru/licia.html> [in Russian].

8. Osipova V. (2003). Christian-mystery continuum of operatic art: genesis, evolution, prospects. The Candidate's thesis. 17.00.03. Odesa state music academy of the name A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian]

9. Rusakov E. (n.d.). Once again about bel canto Music life, № 1.2. P. 1-5. [in Russian]

10. Stahevich A. (2000). The art bel canto in Italian opera XVII-XVIII century. Harkov [in Ukrainian].

11. Takkinardi-Persiani F. (2021). URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Таккинарди-Персиани\\_Фанни](https://ru.wikipedia.org/wiki/Таккинарди-Персиани_Фанни) [in Russian].

12. The pagan deity of West Europe. The encyclopedia (2005). Moscow: Izd. EKSMO; S.-Peterburg: Midgard [in Russian].

13. Grempler M. (1996). Rossini and Native land. Kassel: G. Bosse Verlag [in Germany].

14. Roesler Curt A., Hohl Siegm (2000). The big operatic guidebook. Works, composers, performers, opera houses. Gütterslohn, München [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 12.10.2020  
Отримано після доопрацювання 02.11.2020  
Прийнято до друку 09.11.2020*