

Цитування:

Ван Юйці. Вокал мецо-сопранових партій у творах Дж. Верді і Ж. Бізе. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 255–260.

Ван Юйці,

аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-0722-3106>
851375061@qq.com

Wang Yuqi. (2024). Vocals of Mezzo-Soprano Parts in the Works of G. Verdi and G. Bizet. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 255–260 [in Ukrainian].

ВОКАЛ МЕЦО-СОПРАНОВИХ ПАРТІЙ У ТВОРАХ ДЖ. ВЕРДІ І Ж. БІЗЕ

Метою дослідження постає прослідковування ознак тембру-амплуа у носіїв мецо-сопранового голосу, на матеріалі опер славнозвісних майстрів Дж. Верді і Ж. Бізе, при тому що цей темброво-регістровий колорит співу охоплює персонажів вкрай різних і за віком, і за соціальним становищем, і за національно-етнічними показниками. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, зокрема Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Рощенко, О. Соколової, ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. **Наукова новизна** вирішується тим, що вперше в Україні і в Китаї висунуто тлумачення мецо-сопранового тембру у якості тембру-амплуа, тобто регістрово-тембральні характеристики голосу у єдності із сценічно-поведінковими і пластично-мімічними показниками, знаходячи спільне у персонажів принципово різних за соціально-психологічними, етнічно-національними, епохально-історичними та ін. ознаками. Вперше у вказаному ракурсі проаналізовані знамениті партії з опер Дж. Верді і Ж. Бізе. **Висновки.** Тембр-амплуа мецо-сопрано в операх Дж. Верді та творів Ж. Бізе виявляється у тому, що образи жінки-матері, жінки-спокусниці і т.ін. різняться в соціально-психологічному, національному, географічно-історичному аспектах, але їм притаманний виражений маскулінно-силовий ініціативний склад, всі тяжіють до *пісенних* номерів, але віддалених від простоти побутових проявів пісенності, до пластики виявлення владності, силовій установки в стосунках з оточуючими, що визиває акцентуації сильних нот у низькому і середньому регістрах. А це складає історичне відділення цього типу співу від «россінівських» сопрано, які суміщали різномемброві і різнофактурні верхній і нижній регістри, з яких, від середини XIX сторіччя, верхній наділив «легкістю» ліричні сопрано, а нижній – мецо-сопрано постромантичної формації.

Ключові слова: тембр-амплуа, мецо-сопрано, россінівські сопрано, стиль в музиці, епохальний стиль в музиці, індивідуальний музичний стиль, вокал, опера, музичний жанр.

Wang Yuqi, Postgraduate Student, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Vocals of Mezzo-Soprano Parts in the Works of G. Verdi and G. Bizet

The purpose of this study is to trace the signs of timbre-role in mezzo-soprano voice carriers, based on the material of the operas of the famous masters G. Verdi and G. Bizet, despite the fact that this timbre-register flavour of singing covers characters extremely different in age and social status, and by national and ethnic indicators. **The methodological basis** is the intonation approach of the B. Asafyev school in the works of Ukrainian musicologists, including T. Verkina, O. Kozarenko, I. Lyashenko, O. Markova, O. Roshchenko, O. Sokolova and others, using scientific comparative-stylistic, hermeneutic, biographical-descriptive, analytical-typological, research methods. **The scientific novelty** is determined by the fact that for the first time in Ukraine and China the interpretation of the mezzo-soprano timbre as a timbre-role was put forward, namely, indicators, finding common ground in characters fundamentally different from social-psychological, ethnic-national, epoch-historical signs. For the first time, the famous parts from the operas of G. Verdi and G. Bizet are analysed in this perspective. **Conclusions.** The timbre-role of the mezzo-soprano in the operas of G. Verdi and the works of G. Bizet is revealed in the fact that the images of a woman-mother, a woman-seductress differ in socio-psychological, national, geographical and historical aspects, but they are characterized by a pronounced masculine and forceful initiative composition, they all gravitate to song numbers, but distant from the simplicity of everyday manifestations of song, to the plasticity of revealing authority, a power attitude in relations with others, which causes accentuation of strong notes in low and middle registers. And this constitutes the historical separation of this type of singing from the "Rossinian" sopranos, who combined different timbres and various textures of the upper and lower registers, of which, from the middle of the 19th century, the upper gave "lightness" to the lyric sopranos, and the lower to the mezzo-sopranos of the post-romantic formation.

Keywords: timbre-role, mezzo-soprano, Rossini sopranos, style in music, epochal style in music, individual musical style, vocal, opera, musical genre.

Актуальність теми дослідження зумовлене невід'ємністю інтересу виконавців і публіки до композицій Дж. Верді та Ж. Бізе, персонажі опер яких визивають численні інтерпретації, вихідним і стрижневим показником яких є певні тембрально-голосові і сценічно-пластичні вираження. Єдність цих співацьких і поведінково-виразних особливостей дозволяє робити артистичні класифікації, корисні при пошуках несподіваних і переконливих виконань класичних партій класичних опер. Регістрово-тембральні показники дозволяють виділити виразність мецо-сопранового вокалу за його спеціальним сценічним призначенням у постромантичну добу. Однак вокальна класифікація невідривна від сценічно-театрального призначення, що виводить на користування терміном тембр-амплуа, уведеного в науковий обіг професором О. Марковою (див. [3; 5]). Знайдений класифікаційний показник був апробований на аналізі виразності ряду голосів, але поки минався розгляд мецо-сопранових здобутків, що й породило тематику даної роботи.

Метою дослідження постає простеження ознак тембру-амплуа в носіїв мецо-сопранового голосу, на матеріалі опер славнозвісних майстрів Дж. Верді і Ж. Бізе, при тому що цей темброво-регістровий колорит співу охоплює персонажів вкрай різних і за віком, і за соціальним становищем, і за національно-етнічними показниками.

У творах Дж. Верді партії для мецо-сопрано займають почесне місце, зокрема це Азучена в «Трубадурі», Амнеріс в «Аїді», Еболі в «Дон Карлосі» та ін. Трубадур становить пізній (1853) прояв *semi-seria*. Нагадуємо, що «напівсерйозна» (як буквально переводять термін *semi-seria*) опера склалася у продовження культури *seria*, тобто «серйозної», значить, церковної опери з моральним проявом характерів і подання історичних та міфологічних подій. Як і в церковному мистецтві, сюжетно-текстова основа тут підпорядковувалася віртуозній «алілуйності» звучання, в сюжеті істотні були символізації високої моралі, які навмисно порушували історичні і міфологічні перипетії. В опері «Трубадур» Дж. Верді символічним є звернення до іспанських подій і циганської природи головної, за суттю, героїні твору.

Символізм іспанського колориту «Трубадура» визначався значимістю революційних подій, які охоплювали країну від 1823 року, бурхливі соціальні струси на Кубі, єдиний, але найбагатший й уцілілий колонії Іспанії, повстання рабів в якій жило

політичну пресу від 1840-х. Циганська національна ідея в романтичній Європі звучала в різних ракурсах неодноразово, поєднуючись зі соціальними рухами возвольного-протестуючого характеру. При цьому етнографічна точність фіксації циганського образу мало цікавила названих та інших художників, дорогим їх було розуміння актуального політичного сенсу «циганського питання», що асоціювалося з політичними діями на захист «пригноблених і ображених». Верді зберігає (1853) від п'єси А. Гарсія Гутьєрреса (1836) історичну демонстративну «натяжку» про спорідненість героя Манріко з бідною гнаною циганкою, яка в історичному реальному контексті позбавляла б цього персонажа лицарського звання – і історичний граф ді Луна ніколи б не викликав на дуель нерівного йому за статусом противника.

Час дії п'єси і опери – XV століття, тобто пік боїв Реконквісти – асоціювався з соціально-визвольними акціями XIX століття. І в цьому ж ключі психологічної правди вірності соціальній справедливості від кровноспорідненої генези борців за ідеали Свободи і Добра вирішувалися структури образів-персонажів. Цей принцип соціальних перехресть, відповідних соціальних відносин склали органічну частину буття століття романтизму – а історичні порушення в п'єсі А. Гарсія Гутьєрреса склали зрозумілу сучасникам символіку. Драматургічна «картинність» *semi-seria* широко була відпрацьована в творчості Г. Доніцетті. Дж. Верді використовував зазначену традицію, позначивши кожен з дій чи центральною подією чи ім'ям героя (І акт «Дуель», II «Циганка», III акт «Син циганки», IV «Страта»). В контексті викриття тиранії та зла моральні поведінкові зусилля, що здійснювалися Азученою як справедлива відплата за мучеництво матері, ніяк не знижують пафосу захисту прав її, принижованої і гнаної.

Як бачимо, в будові опери названої героїні приділена майже уся II дія, тоді як у I вона не бере участі, а в III–IV актах її поява пов'язана, в основному, з ансамблевими сценами. І, тим не менш, партія Азучени становить епіцентр музичних акцій, хоча має місце і сопранова, очевидно героїчна партія Леонори. Надзвичайно важливим компонентом виразності партії Азучени виступає дана композитором *тональна символіка e-moll*, котра має спеціальну змістовну наповненість в музиці XIX століття. Відомо, що сфера *E-dur - e-moll* трактувалася

романтиками як "тональності ідеальних станів». Це і тональність *E-dur* Третього етюду ор. 10 Ф. Шопена, який зв'язується у сучасників композитора з визнанням в ньому образу Батьківщини – Польщі, це і тональність справедливої жертвовної смерті героїв у фіналі «Норми» В. Белліні, це, нарешті, партії Джильди в «Ріголетто» і Дездемони в «Отелло», що втілюють ідеальні образи жіночої лагідності і краси.

Трактування партії Азучени в опорі на *e/E* і найближчі родинні до них (*g - G*) вказує на ідеальний тонус подачі даного образу. Цей же тональний символ вказує і на сценічний образ «старої циганки»: танцювальні елементи в її знаменитій Пісні налаштовують на красиву пластику жесту і загалом на «циганську грацію» поведінку-руху на сцені. Не забуваємо, що перша згадка про «страшну» циганку в хорі Прологу витримується в *E-dur*, що від початку вводить ідеальний коректив у злі слова про неї.

Доручення партії Азучени мецо-сопрано має певний подвійний сенс, що йде від традицій «россінівських» голосів і народжуваної концепції драматичного сопрано – мецо-сопрано в протистоянні ліричному сопрано дитячих-жіночих образів. Від XVIII століття йшла традиція називати мецо-сопрано як «звужене» сопрано по відношенню до головного голосу вистави і, відповідно, «вкорочений» прояв ідеальних поведінкових рис персонажу. І це обмеження тембральних проявів породжувало також менш інтенсивно висунуту віртуозність, яка була знаком церковно-героїчного виявлення характеру і в *seria*, і в *semi-seria*. Повноти віртуозного наповнення партії, яке показове для співу Леонори, в музиці Азучени не проглядається. Однак в її Пісні II дії виражені високі церковні знаки, які «піднімають» даний образ над статусом «звуженого сопрано». Це псалмодія початкової фрази (звучання на h^1), яка підпорядкована мелодійній фігурі Кільця, заявляючи душевну високість героїні, а також загальна *спокутна* послідовність *catabasis* в мелодиці (опірності $h^1 - a^1 - g^1 - fis^1$ у 8-мітакті подання теми). Мецо-сопранова партія Азучени вирішена з підкресленням тих вольово-силових проявів голосу, який зв'язувався із середнім і нижнім регістрами «россінівського» сопрано. Звідси владний прояв материнської турботи і дочірньої відданості у відплаті за смерть матері.

Партія Азучени відзначена низкою номерів, жанрова природа яких позначена як пісня (Пісня з II дії № 8) Пісня з терцета III дії

№ 17, Пісня в *G* і в *g* з дуеттіно IV акта №21). Жанр пісні в опері призначений для персонажа, більш низького соціального стану. Однак високі церковні знаки в мелодиці Пісень вказують на моральну *обраність* героїні. Звертає на себе артикуляційна вишуканість подачі мелодики в Піснях Азучени, в котрих акцентуація, спів з синкопами, стакато, мовленнєва «розірваність» з паузами ніби протистоїть кантіленному співу. Однак кантіленість визначена «прихованою вальсовістю», яка з часів «Лючії» Г. Доніцетті відповідала ідеальності вираження (всі Пісні Азучени в ритмі 3/8, відзначені «ширяючою» танцювальністю, опоетизований в «опері вальсів», в «Травіаті», створений в один рік з «Трубадуром»).

Одночасно партія Азучени рясно пронизана пунктирними, які пов'язуються з проявом чоловічого начала і відверто концентровані в партії Манріко (також відрізняють мелодику Хору циган з II дії № 7, Хору солдат з III акту № 16). Показово, що найяскравіший номер Манріко – Стретта, фактично, у жанрі кабалетти, тобто бойової лицарської пісні (№ 18 з III дії) – має мелодійну співвіднесеність (псалмодичний зачин) з Піснею Азучени (№ 8 з II акту). А загальний мелодійний контур цієї Стретта чітко підпорядкований контуру Хреста (див. опірні висотності $e^2 - g^1 - g^2 - h^1$), що «укрупнює» хресну клятвеність дуеттіно № 21 в IV акті.

Так музично виявляється та душевна контактність, яка відрізняє відносини Манріко й Азучени, і в цьому ж ключі здійснюється опора «сина циганки» на пісенні жанрові номери в його партії (від Пісні I дії до Кабалетти в акті III), правда, зазначених набагато більш віртуозним звучанням – з захопленням граничних нот тенорового діапазону та ін. Партія Азучени спрямована на яскраве звучання низьких нот в її співі, зокрема d^1 і h малої октави – останнє показово для нижньої межі «россінівського» *героїчного* сопрано.

З трьох героїнь опер Ж. Бізе – «Шукачі перлин», «Джаміле», «Кармен» – одна взагалі позбавлена персонажа в мецо-сопрановому поданні, одна друга і третя представлені в тембрі мецо-сопрано. Звертаємо увагу на те, що у всіх трьох найбільш відомих операх Ж. Бізе головний персонаж – жіночий, дія всіх трьох опер відбувається поза Франції (Індія в «Шукачах перлів», Алжир в «Джаміле» і в «консервативній» Іспанії в «Кармен»). Однак химерний з першого перегляду географічний

набір чітко орієнтований на актуальні для часу Бізе політичні уподобання.

Так, до Індії визначився інтерес у Європі в 1856 р., коли повстання сипаїв проти гніту англійців визначило поворот у внутрішній політиці багатьох країн. Письменник Ж. Верн присвятив свій науково-фантастичний роман «20 тисяч льє під водою» герою антианглійського повстання Капітану Немо, а опери – названа Ж. Бізе, «Лакме» Л. Деліба, «Падмаваті» А. Русселя та ін., – розвивали ідею волелюбності і національної гордості представників Індустану.

Арабсько-алжирський колорит і «Намуни» де Мюссе, і «Джаміле» Бізе підігрітий був колоніальними нападами Франції, що почалися в 1830 р. і які були засуджені прогресивними колами країни. Що стосується «Кармен» з її іспанським колоритом, то традиція Франції ще від XVII–XVIII століть (роман А. Лессажа «Жиль Блаз», комедії П. Бомарше) до П. Меріме, за новелою котрого написана опера Ж. Бізе, вказувала на користування іспанським колоритом для характеристики рідних звичаїв, з політичних або морально-соціальних причин неможливих для обговорення в країні. Однак в опері Ж. Бізе є номер, який до новели П. Меріме не мав ніякого стосунку, але відповідав політичним настроям Франції 1870-х років: це Хабанера, тобто пісня Гавани, столиці Куби, події національної революції з якій від 1874 р. не сходили з вуст любителів політичних новин.

В одноактній «Джаміле», зробленої за казкою у віршах «Намуна» А. де Мюссе (1832), а це, в певній мірі, була реакція на захоплення Алжиру Францією у 1830, опера ж поставлена у 1872 р., а в ній висунута ідея «скутої узами рабства Кармен». Лагідна, але потужна воля героїні повертає серце могутнього правителя в сторону, бажану для Джаміле. За лібрето це «комічна» опера або «оперета» [1], але це «долається» музикою Ж. Бізе. І хоча в коментарях до опери не знаходимо згадок про «сильний характер» («Не дивлячись на відсутність драми і сильних характерів в лібрето ...» [1]), все ж «в душі М. Равеля», а «не Ш. Гуно» написана музика, яка характеризує натуру неабияку і потужну, — головне, партія Джаміле становить певний варіант предтечі Кармен. Опера успіху не мала, але з захопленням була прийнята Г. Малером і Р. Штраусом, а в Парижі не ставилася аж до 1938 р. Все сказане свідчить про соціально-естетичну вибудованість композиторського мислення Ж. Бізе, який

підійшов до творення "Кармен", будучи озброєним досягненнями у французькій ліричній опері, «орієнтальну» гілку якої він створив в «Шукачах перлів».

Звертаємо увагу на полемічний ракурс ідеї лібрето «Шукачів перлів»: очевидні аналогії до драми Норми з однойменної опери В. Белліні, – героїні і Белліні, і Бізе є служницями культу, що виключає їх участь в любовних стосунках. Але кривава розв'язка «Норми» не збігається з милостивими діями Зурги, що суперничає з головним героєм «індійської» опери Бізе, в числі кращих номерів якої справедливо називають ідилічні сольні і драматично-мстиві хорові сцени. «Джаміле», в якій за лібрето є пряма аналогія до фіналу роману А. Дюма «Граф Монте-Крісто», містить вельми вільну, але відчутну аналогію до інтриги Розіни, головної героїні «Севільського цирульника» П. Бомарше і опери Дж. Россіні. А сила характеру героїні комічної опери вирішена була композитором трактуванням її партії для «россінівського» сопрано, тобто для голосу, що володіє могутнім об'ємом співу кастрата-фальцетиста і котрий представляв героїв, сильних духом, але зовсім абстрагованих від прямого силового тиску. Джаміле – це не ліричне сопрано дівчинки-жінки ліричної опери, це «силовий сколок» від «россінівського» голосу – мецо-сопрано: Бізе виявив неабияку здатність відчувати і знаходити нетривіальні рішення в боротьбі за виразність партій.

Паралеллю до «Джаміле» за хронологією створення була композиція за *проверистською* п'єсою А. Доде «Арлезіанка» у вигляді музики до вистави, де за межі дії винесена «прекрасна спокусниця з Арлю». А це вже становить парадоксальний поворот історичної обумовленості буття Провансу: Арль був за старих часів опорою французького Православ'я, закладеного, як і в Галлії з центром в Марселі, *королями Меровінгами*, надзвичайно ревними послідовниками Візантійського віросповідного благочестя (див. [6,61–77]). Звідси «перевернуті» цінності французької історії і у А. Доде, і у Ж. Бізе, які обертаються *відмовою від оперного дійства в цілому*, в музиці «віртуальна» героїня, позначена назвою п'єси, взагалі не отримує звучущої характеристики, теми головних героїв – всі чоловічі – вирішені в ієрархії представництва надіндивідуальної традиції, втіленої базово в *хорових сценах*.

У цьому плані показовою є позиція Ж. Бізе в його останній і творчо кульмінуючій опері «Кармен». Тут головна героїня – це

«спрощена і огрублена» Розіна, циганський вигляд якої категорично відокремлює її від проаристократично орієнтованої героїні П. Бомарше і Дж. Россіні. Зауважимо, названа героїня опери Бізе і подібні їй персонажі представляють характери бунтарські, які беруть на себе чоловічу ініціативу і чоловічу ж вибудованість-концентрованість у поданні заявленої ідеї, гордо приймають мучеництво і смерть, незважаючи на демонстративне і підкреслюване в лібрето плебейство їх вигляду і поведінкову сценічну стратегію.

У довідковій літературі наведено широкий спектр трактувань образу Кармен, поява якої було несподіваним для цінителів французької ліричної опери, для комічної опери. У радянському музикознавстві конфлікт Кармен і Хозе розглядався з класових позицій. Однак Б. Асаф'єв бачив деякий зв'язок Кармен з образом Дездемони в трагедії Шекспіра «Отелло» [1]. Образ Кармен, що відрізняється драматичної індивідуальністю, вимагає виключно талановитих виконавців, що призводить до частих проблем, пов'язаних з пошуком співаків. Так, Марія Каллас, хоча і записала партію Кармен, жодного разу не виступила в цій ролі на публіці. Х'ю Макдональд вважає, що у французькій опері ніколи раніше не було такої фатальної жінки, як Кармен, а поза Франції «нащадками» можна вважати Соломію з однойменної опери Ріхарда Штрауса і Лулу з однойменної ж опери Альбана Берга.

Пошуки виконавиці ролі Кармен були непростими для композитора. У пресі часто фігурувало ім'я Зюльми Буффар, яка співала головні ролі в багатьох творах Ж. Оффенбаха. У вересні головна роль була запропонована Марі Розе, але та відмовилася, коли дізналася, що Кармен за сюжетом вмирає на сцені. Після цієї невдачі почалися переговори з Селестіною Галлі-Мар'є, які тривали кілька місяців у підсумку, співачка зуміла домовитися з постановниками. М. Шапої обрана була для ролі Мікаели: незважаючи на свою молодість, виконувала головні партії в лондонському театрі Друрі-Лейн [4]. Про виконання Кармен Галлі-Мар'є один критик висловився як «втілення пороку», а в одній з газет написали: «Яка правдивість, але який скандал!» [4]. Серед тих, хто схвалив і підтримав Бізе, був К. Сен-Санс [4].

Сучасне прочитання образу Кармен містить антитези початкової скандальності в його подачі - в співвідношенні з ліризацією персонажа, яка за більш ніж столітній строк його існування визначився органічно і навіть

надмірно. Показовими є виконавські рішення Кармен, що співвідносять її образ з можливостями «россінівського» сопрано. Йдеться про виконання А. Нетребко – як ролі Кармен, так і Мікаели, яка, судячи з зробленої виконавської версії, гостро усвідомила «розрізаність» складного жіночого характеру на складаючі його антитези «маскулінної» енергетичної зарядженості і принципового відмежування від неї.

Зауважимо, цей же феномен культурної пам'яті про натхнення голосового подання ролі від виразної сумарності «россінівського» сопрано, спостерігаємо у виконанні М. Каллас Кармен, сумарна сопранова охопленість якої не викликає сумнівів ні у самої співачки, ні у її слухачів- цінителів (і це останнє підкреслюється розміщенням в концертах, поряд з партією Кармен – арії Цариці Ночі із «Чарівної флейти» В. Моцарта).

Наведені виконавські альтернативи створюють багатство виборів трактування Кармен, плебейський-скандальний вигляд якої (при очевидності «мужності і фаталізму» в поданні) має тенденцію – і до акцентуації фемінності. Тим більш, що соціально принижений пласт персонажів, який відзначає дію опери, перестав бути для оперного слухача-глядача сучасності дратівливим: приклади опери-модерн, в яких нерідко діють відверті представники «дна», залишають «фабричному середовищу» розглядуваної опери деяку соціальну легітимність.

Отже, огляд історично сформованих виконавських рішень Кармен дає змогу зробити такі узагальнення:

- мецо-сопранове навантаження партії Кармен створило ідеальні умови для «реалістичної маскулінізації» цього жіночого образу, в якому сильні ноти середнього і нижнього регістрів змагаються з силовими ж проявами чоловічих голосів, в ряду яких - драматичні прояви тенора й баритона;

- мецо-сопранове забарвлення партії Кармен містить, завдяки наявності альтернативного персонажа Мікаели, ліричного сопрано дитяче-жіночого звучання, потенціал зв'язку з виразністю «россінівського» сопрано, що і реалізують такі парадоксальні виконавиці цієї ролі як А. Нетребко і М. Каллас.

Наукова новизна статті вирішується тим, що вперше в Україні і в Китаї висунуто тлумачення мецо-сопранового тембру у якості тембру-амплуа, тобто регістрово-тембральні характеристики голосу у єдності із сценічно-поведінковими і пластично-мімічними

показчиками, знаходячи спільне у персонажів принципово різних за соціально-психологічними, етнічно-національними, епохально-історичними та ін. ознаками. Вперше у вказаному ракурсі проаналізовані знамениті партії з опер Дж. Верді і Ж. Бізе.

Висновки. Співвідносячи різні, але володіючи деякою смисловою спільністю прояви маскулінної ініціативи і сили в жіночому образі, констатуємо: тембр-амплуа мецо-сопрано в операх Дж. Верді та творів Ж. Бізе виявляється у тому, що образи жінки-матері, жінки-спокусниці й ін. різняться в соціально-психологічному, національному, географічно-історичному аспектах, але їм притаманний виражений маскулінно-силовий ініціативний склад, всі тяжіють до *пісенних* номерів, але віддалених від простоти побутових проявів пісенності, до пластики виявлення владності, силової установки в стосунках з оточуючими, що визиває акцентуації сильних нот у низькому і середньому регістрах. А це складає історичне відділення цього типу співу від «россінівських» сопрано, які сумішали різнометрові і різнофактурні верхній і нижній регістри, з яких, від середини XIX сторіччя, верхній наділив «легкістю» ліричні сопрано, а нижній – мецо-сопрано постромантичної формації.

Література

1. Жорж Бізе. URL: prostokniga.com.ua/spravochniki/pisateli/rating/id/1199661 (дата звернення: 02.02.2024).
2. Історія одного шедеву. URL: radiovan.fm/station/article/38385 (дата звернення: 2.03.2024).
3. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одеса, 2015. 532 с.

4. Кармен. URL: <https://ua.wikipedia.org/wiki/Кармен> (дата звернення: 2.03.2024).

5. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиріч. *Вісник НАКККиМ*. 2023. № 3. С. 122-177.

6. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.

7. Трубадур Дж. Верді. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Трубадур> (дата звернення: 2.03.2024)

References

1. Georges Bizet. (n.d.). Retrieved from: prostokniga.com.ua/spravochniki/pisateli/rating/id/1199661 [in Ukrainian].
2. The Story of One Masterpiece. (n.d.). Retrieved from: radiovan.fm/station/article/38385 [in Ukrainian].
3. Kaminskaya-Markova, E. N. (2015). Methodology of Musicology and Problems of Music Culturology. To the 50th anniversary of pedagogical activity. Odesa [in Russian].
4. Carmen. (n.d.). Retrieved from: <https://ua.wikipedia.org/wiki/Carmen> [in Ukrainian].
5. Markova, O. M. (2023). Concept of Timbre-Role and Philosophy of Voice in the Dynamics of Musicological Research of the Last Decades. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 122–177 [in Ukrainian].
6. Muravska, O. (2017). East-Christian Paradigm of the European Culture and Music XVIII-XX Century. Odesa [in Ukrainian].
7. Troubadour by G. Verdi. (n.d.). Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Troubadour> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.04.2024

Отримано після доопрацювання 10.05.2024

Прийнято до друку 17.05.2024