

Ім'я користувача:
Ольга Сергєєнко

ID перевірки:
1014959933

Дата перевірки:
07.05.2023 22:35:43 EEST

Тип перевірки:
Doc vs Internet

Дата звіту:
07.05.2023 22:37:50 EEST

ID користувача:
100006623

Назва документа: Диплом_Фоя

Кількість сторінок: 55 Кількість слів: 10335 Кількість символів: 73901 Розмір файлу: 5.95 MB ID файлу: 1014652461

0.64% Схожість

Найбільша схожість: 0.23% з Інтернет-джерелом (<https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-ope...>)

0.64% Джерела з Інтернету

15

Сторінка 57

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

0% Цитат

Вилучення цитат вимкнене

Вилучення списку бібліографічних посилань вимкнене

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
КАФЕДРА «МИСТЕЦТВО СПІВУ»

Вероніка Фоя Олександрівна

Дослідження підготовки оперного персонажа

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «СПВ»

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня
бакалавр

Науковий керівник:
Наталія Плонська

Київ 2023

Зміст

I. Вступ

- Мета та завдання дослідження;
- Актуальність теми дослідження;

II. Теоретичні аспекти підготовки оперного персонажу

- Вимоги до професійних оперних співаків:
 1. Професійні технічні вимоги до вокальної техніки.
 2. Професійні технічні вимоги до виконання речитативів.
- Підготовка актора в оперній театральній студії

III. Практичний досвід підготовки оперних персонажів

- Опис процесу підготовки оперного персонажу.
- Роль тренера, режисера та диригента в підготовці оперних співаків. Оперний персонал!
- Прослуховування, та як воно проходить?

IV. Експериментальна частина

- Методика аналізу опери у процесі підготовки оперного персонажу. Чому це важливо?
- Експериментальний досвід підготовки оперного персонажу «Belinda»
 1. Загальний аналіз
 2. Аналіз «Хрестики» та синопсис
 3. Вокально-технічний аналіз
 4. Костюми та грим
 - Результати експерименту
 - Аналіз результатів

V. Висновки та рекомендації

- Підсумки
- Рекомендації щодо підвищення ефективності процесу підготовки оперних співаків
- Перспективи подальших досліджень у цій галузі

VI. Список використаних джерел!

I. Вступ

- Мета та завдання дослідження

Завдання дослідження процесу підготовки оперного персонажу полягає у розкритті основних принципів та технік, які використовують оперні виконавці для створення витонченого та емоційно насиченого образу на сцені. Головна мета полягає в тому, щоб розібратися, яким чином оперні співаки формують свої вокальні та акторські якості, які етапи проходить вокальна та акторська підготовка, що допомагає виконавцеві розкрити свій талант та створити образ оперного героя. Завдання дослідження включає в себе аналіз особливостей підготовки, опис технік та методів, що використовуються для досягнення максимальної ефективності.

- Актуальність теми дослідження

Дослідження підготовки оперного персонажу є дуже актуальним, оскільки це може допомогти вокалістам, режисерам, хористам та усім учасникам оперного дійства краще розуміти та відтворити персонажів, їх історії на сцені.

Оперна вистава - це більше, ніж просто спів та музика. Він містить в собі також драматичну складову, яка передається через ролі персонажів. Тому, щоб ефективно підготувати роль, оперні співаки повинні знати та розуміти характери героїв, їх мотиви, почуття.

Отже, проведення дослідження підготовки оперного персонажу є важливим для покращення виконавської майстерності вокалістів та якості оперних вистав.

- Вимоги до професійних оперних співаків

1) Професійні технічні вимоги до вокальної техніки

Ціль технічної підготовки оперного співака заключається в тому, щоб викликати у глядача задоволення, як слухове, так і візуальне.

Як сказано в книзі "The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique" автора Річарда Міллера: спів - це система взаємопов'язаних факторів, таких як анатомія, фізіологія, психологія та активна музична фантазія. [13]

Співак, як і спортсмен, використовує тіло, а як музикант, виявляється одночасно і інструментом, і виконавцем. [16.1]

Знаючи будову голосового апарату, та працюючи з різноманітними вправами на гімнастику на артикуляцію, дихання відчуття свого тіла, ми по справжньому будемо розуміти, як відбувається процес звукоутворення.

Голосовий апарат людини відіграє важливу роль у процесі утворення звуків і мовлення. Він складається з декількох основних компонентів:

Дихальні органи: Дихальні органи включають легені, бронхи, трахею і дихальні м'язи. Вони забезпечують потік повітря, необхідний для створення голосу.

Голосові складки (голосові зв'язки): Голосові складки знаходяться всередині гортані і представляють собою дві складки тканини, які можуть змінювати своє положення і напругу. Коли повітря проходить через голосові складки, вони вібрують, створюючи звуки.

Резонатори: Резонатори включають гортань, ротову порожнину і носову порожнину. Вони підсилюють і модифікують звуки, створені голосовими складками, надаючи їм певний тембр і яскравість.

Мовленнєві органи: Мовленнєві органи включають язик, губи, зуби, піднебіння та нижню щелепу. Вони допомагають формувати слова і звуки, які ми вимовляємо, керуючи рухом повітря і створюючи артикуляційні контакти.

Усі ці компоненти працюють разом, щоб створювати голос і мовлення. Зміни в будь-якому з цих компонентів можуть вплинути на якість голосу або спосіб вимови звуків [24.ст.6/13].

Хочу поділитись з Вами найцікавішою вправою з книги «Tecniche corporee funzionali e pratica musicale»/«Тілесно-функціональні техніки та музична практика» Filippo Incigheri [25]. Давайте проведемо експеримент: спробуйте максимально повернути голову на право, увага не нахилити, а повернути. Подивіться за своє плече та занотуйте наскільки далеко ви можете бачити. Потім Вам необхідно повернутися в першочергове нейтральне положення, тепер починаємо масаж вухної раковини: великим, вказівним і середнім пальцями обережно помасажуйте вуха, починаючи з верхівки і повільно просуваючись до мочки.

Існує прямий зв'язок між напругою м'язів шиї і навколоушної області при дефіциті слухової уваги. Активація вуха використовується для зняття напруги в шиї та плечах і для спрямування уваги на слухову систему. У деяких людей надмірний вплив шуму або, у будь-якому випадку, тривожних звукових навантажень може «відключити» вуха. Під час масажу злегка відтягніть вуха назад. Нарешті потягніть мочку вуха вниз. Повторіть цей масаж тричі, зберігаючи постійне дихання. (Ця слухова вправа стимулює понад 400 точок акупунктури, точок, пов'язаних з багатьма психічними та фізичними функціями). Потім необхідно притиснути правою рукою вухну раковину до

4

слухового проходу, іншою рукою постукайте зверху по всій поверхні правої руки, спостерігайте за своїми відчуттями. Після виконання вправи Ви будете вражені на скільки у вас розслабились м'язи. Поворот голови буде мати набагато більшу амплітуду.

Абстрактні відчуття органів, які беруть участь у продукуванні звуку, є безперечно необхідною професійною виконавцю. Тому обізнані викладачі надають необхідні вправи для усвідомлення тіла, сприйняття лиця, рухливості язика, сприйняття очей, відчуття своїх резонаторів. Комплекс таких вправ ми називаємо: вокальна гімнастика. У цій роботі я не буду надавати перелік вправ, так як їх об'єм занадто великий, але надаю деякі з них:

1) Гімнастика губ:

Кілька разів висунути губи (ніби даруючи поцілунок); потім з закритим ротом посміхніться; відсунути нижню губу вгору (прикрити верхню); відсунути верхню губу вниз (щоб прикрити нижню губу); поверніться в положення поцілунку штовхайте губи вліво, а потім вправо; поверніть в положення посмішки з закритими губами; витягте губи трошки вперед та покладіть олівець на верхню губою (тримати його як вуса) декілька секунд. Всі елементи можна виконувати декілька разів; [21.ст. 22]

2) Гімнастика для язика:

Просуньте кінчик язика між верхньою губою і зубами; поведіть язиком по зубах верхніх зовнішніх, внутрішніх, нижніх зовнішніх та внутрішніх; притисніть язик до верхнього твердого піднебіння; погладьте язиком піднебіння; штовхайте язиком по черзі то у ліву, то у праву щоку та інші. [21.ст 22]

«Голос співака— це повітряний замок, який він будує!

Наші м'язи — слуги, які вкладають фундамент.

Наші нерви — це генерал, що віддає накази та вказівки.

Наш розум та уява, як архітектор проекту!
А володарем усього — є і буде залишатись душа».

Ф. Ламперті [10]

«Мистецтво співу - це мистецтво дихання!» [9.ст.5] тому перша вимога до вокальної техніки оперних співаків - це професійне співоче дихання.

По різному вдихаючи, ми створюємо й різні музичні інструменти. Співоче дихання, можна описати як опір м'язам, що забезпечують видих, який у співочому побуті називається опорою. Іншими словами діафрагмовий або абдомінальний тип дихання, тільки цей тип визнавався відомим італійськими майстрами, такими як Ламперті та Гарсія. Тому, вдихаючи ми маємо зразу мати позицію ноти, яку хочемо виконати. Так недосвідчені співаки починають змінювати позицію в процесі співу, шукаючи благозвучне звучання свого інструменту, тим самим створюючи дисонанс у слухача та неприємне враження.

«Опора на надійний торс настільки важлива ще й тому, що завдяки їй знімається напруга з голосових зв'язок – з цих неймовірно тонких чутливих мембран – і переноситься на діафрагму, яка, по суті, не що інше, як добре розвинена сильна мускулатура. Варто її тренувати, і вона стане винятково міцною. Якщо правильно спираєш голос, тобто правильно використовуєш діафрагму, можеш співати значно довше - цілий вечір і протягом усього життя - без будь-яких ознак втоми», - цитата з книги: «Я, Лучано Паваротті, або Сходження до слави»

До прикладу, італійські майстри радили співати перед запаленою свічкою. Якщо при співі полум'я вагалось, значить, йшов витік повітря або зі звуком, або при вимові, що, як ми розуміємо, не дуже добре. [9.ст.5/10]

Бельканто - легато напряду залежить від вимови, зокрема ми поговоримо про базову фонетику італійської мови:

- Список артикуляторів для кожного приголосного: - П, Б, М =нижня і верхня губа; - F, V = нижня губа і верхні зуби; - Т, Д, Н = верхівка язика і верхні зуби; - S, Z = спинка язика і верхні зуби; - L, R = верхівка язика і верхні зуби; - В, Г = передня спинка язика і початок ряду верхніх зуб; - Гн, Гл = спинка язика тверде піднебіння; - К, Gh = корінь язика і м'яке піднебіння. [21.ст. 26]
- 2 однакові приголосні (попередній голосний закінчується на приголосний, а наступний приголосний відноситься до наступного голосного) наприклад, слово - tutto (ТууууТ- Тооооо), дуже будьте обережні, якщо подвійний приголосний не написаний, щоб не вимовити його з подвоєною енергією!
- 2 різні приголосні (перша та друга приголосна вимовляються разом, на початку наступної голосної);
- приголосні на початку слів, яким передує слово, що закінчується на голосний, зазвичай вимовляються з подвійною енергією, особливо односкладові;
- “r” треба вимовляти завжди на акуто, тобто з високою формантою;
- ніколи не відокремлюємо артиклі від слів, а також їх від прикметників. Наприклад, «l'anima», «la mia mamma», «bell'uomo»;
- серед голосних В італійській мові ми розпізнаємо 7 голосних: i, é (від céra) ВІДКРИТА ,o (від broken), è (від bello), ò (від còsa), a. [21.ст.19]Тобто, А, `Е (відкрита), Ё (закрита), І, `О (відкрита), О' (закрита), У (це «у»

7

італійською). Викладачі вокалу мають знати про цю різницю так як від вимови залежить значення слова. Наприклад, legge («Е» chiuso/закритий) означає «читати», legge («Е» aperto/відкритий) - «закон». Єдині голосні, які в італійській мові відрізняються, це «е» та «о». Ці голосні завжди вимовляються закрито, коли вони не знаходяться в наголошеному складі (наприклад, regular і popular);

- голосні мають мати позиційні характеристики інших, тобто асимілювати їх один до одного, щоб досягти максимального легато. «А» має мати характеристики «О». Можна сказати учню таким чином: коли ми співаючи «А», думай про «О». Так само «Е» закрита схожа на наше «Є» має характеристики «И»; «Е» відкрита - «І» та «И». Наприклад, слово «perché» «чому» - «Е» закрита; «è» глагол є відкритим звуком (questo è il mio numero/це мій номер). «У» завжди закрита «ріù», має характеристики «И» та інших. А ось «О» може бути як відкрита, так і закрита - залежить від того, де стоїть голосна, якщо наприкінці слова, то майже завжди - вона закрита «futuro», з іншої сторони, якщо голосна має акцент то вона може бути як відкрита, так і закрита: «spedì» - відкрита. Тому, треба бути уважними та у разі запитань звертайтеся до словника. Це правило відноситься також до «Е». [16.2]

Вправа

Я поділюсь з вами однією вправою з багатьох в моєму арсеналі:

Вимовляємо всі слоги на легато, максимально тягнучи, приголосний короткий. Один приголосний - це одна фраза, тобто всі на одному диханні. Пам'ятаємо всі фонетичні правила перелічені зверху.

Надалі, можна ускладнити завдання: вимовляємо голосну на стокато після кожного приголосного у фразі по 8 разів. Намагаємось цю вправу виконати на одному диханні.

Увага!

«S» та «Z» - прикусить олівець, для того щоб зменшити кількість свистячих призвуків, потім спробуйте без олівця.

ma	mc	me	mi	mo	mu	Ra	Rc	Re	Ri	Rc	Ro	Ru
ba	bc	be	bi	bo	bu	ra	rc	re	ri	ro	ru	
pa	pc	pe	pi	po	pu	gra	gc	ge	gi	go	gu	
va	vc	ve	vi	vo	vu	gla	glc	gle	gli	glo	glu	
fa	fc	fe	fi	fo	fu	ca	cc	ce	ci	co	cu	
na	nc	ne	ni	no	nu	ca	cc	ce	ci	co	cu	
da	dc	de	di	do	du	ga	gc	ge	gi	go	gu	
la	lc	le	li	lo	lu	qua	quc	que	qui	quo	quu	
						sa	sc	se	si	so	su	
						za	zc	ze	zi	zo	zu	
						za	zc	ze	zi	zo	zu	
						dza	dzc	dze	dzi	dzo	dzu	

Щоб виконати цю вправу правильно, вам необхідно мати викладача, який знає італійську мову та вміє чути та виправляти помилки. Наприклад, якщо у вас в партитурі є поєднання приголосних «LCA». Є дуже велика вірогідність, що ви будете ковати «L». Викладач має побачити цю помилку. Або «Qua», хтось може вимовляти занадто повільно і вийде «Куа», коли має бути дуже швидко «КВ».

Уславлений співак Паккьяротті писав у своїх мемуарах, що «той, хто вміє правильно дихати і правильно вимовляти слова, вміє співати» [10.ст.8]

«У співі немає жодних секретів, жодних інших можливостей у голосі, окрім резонансу. Тому резонатор – цей правильний механізм голосоутворення – не можна втрачати за жодних ситуацій. Втративши резонанс, перестаєш бути співаком...» Дженнаро Барра, італійський вокальний педагог театру Ла Скала!

9

[11.ст.7] Річард Міллер також писав, що резонанс - це ключовий елемент, який впливає на спектр та якість звуку. Всі професійні співаки маємо шукати місце де є найбільша кількість резонансу, щоб не втомлюватись занадто швидко.

Як писав Стендаль, хоча людський голос має обмежену гучність, він має більший діапазон кольорів та ефектів, ніж будь-який інший музичний інструмент. Під діапазоном кольорів, я розумію, тембральне забарвлення.

Для кращого розуміння технічних вимог до професійного оперного співака розглянемо декілька прикладів характеристик відомих оперних виконавців:

- У 1695 році Джованні Андреа Бонтемпі (відомий італійський співак-кастрат) згадував про здібності іншого кастрата Бальдассаре Феррі (1610–1680) такими словами: «повний технічний контроль над гучністю, діапазоном, висотою, швидкістю та тембральним забарвленням..» [3.ст.281]
- Ось як Джуліо Строцці намагається передати вокальну сутність ранньої оперної співачки Анни Ренці в 1644 році: «... у неї плавна та не швидка вимова, немає перебільшення чіткості, голос повний, дзвінкий, не різкий та не хрипкий, не ображає вас надмірною тонкістю; яка виникає внаслідок перевантаження горла, її голос має багато тепла і достатньо вологості... У неї є вдалі пасажі [прикраси], жвава трель, також подвійна...їй випало виконати всю оперу щонайменше двадцять шість разів, повторюючи її практично щовечора, не втрачаючи жодного карата свого театрального темпераменту та найдосконалішої техніки».

«Вібрато - це не вібрація (штучне відробо або тремоляція), а природні ненав'язливі коливання голосових зв'язок під час процесу співу, який залежить від комплексної конструкції голосового апарату та вміння співака правильно

організувати процес голосовидобування», - цю фразу повторювала мій покійний викладач вокалу Ірина Олексіївна Матусевич.

«Правда, людський голос тремтить сам по собі, але лише настільки, щоб залишається прекрасним; це в природі голосу...Але як тільки ви переходите межу, це вже не гарний спів, це суперечить природі!» [4.ст. 159–61.]

«Артикуляція, дихання та звук мають бути синхронними», - ще одна відома фраза Ірини Олексіївни Матусевич. Так наприклад, для Джузеппе Верді чітка вимова та колір тону були дуже важливими у виконанні співака. [5]

Маю зазначити, що «Співак ніколи не перестає вчитися: прогрес співака, який працює над своїм мистецтвом, закінчується лише тоді, коли закінчується його життям; втрата голосу не зупиняє його розвиток, бо справжній процес співу перш за все є розумовою роботою...

Одного співака у похилому віці, який все втратив голос, якимось запитали, чи він ще час від часу співає, Гарат, так звали оперного співака на пенсії, відповів: «Ні, це неможливо; але мій розум співає в тиші, і я ніколи не співав краще...» [6]

Россіні говорив: «Хто співає на італійський лад, співає все життя»

2) Професійні технічні вимоги до виконання речитативів

Залежно від контексту, технічні вимоги до виконання речитативів можуть бути різними. Однак загалом, речитатив - це музична форма, яка використовується в опері, ораторії та інших вокальних творах, характеризується виконанням співом музичного матеріалу, що імітує мовлення та є рушієм драматургії опери. На відміну від арій, які можна вважати зупинкою в драматургії. Про види та вимоги до виконання арій поговоримо в наступному параграфі.

Основні технічні вимоги до виконання речитативів можуть залежати від конкретної музичної композиції та її стилю, а також від творчої інтерпретації виконавця. Технічні вимоги включають:

1. Чіткість і виразність дикції виконання тексту, який потрібно передати слухачам;
2. Дотримання ритмічної структури речитативу, в залежності від типу речитативу, включаючи правильну артикуляцію і інтонацію;
3. Гнучкість голосу для передачі різних емоцій і настрою, настрою тексту.
4. Різноманітність темпу і інтонації відповідно до характеру тексту.
5. Збереження ритму та музичної мелодії, які супроводжують речитатив.
6. Використання жестів і міміки для підсилення виразності виступу.

Речитативи зустрічаються в операх, починаючи з епохи бароко до раннього Доницетті, були переважно "recitativo secco". (Італійське слово «secco» означає «сухий») [12.ст.21]

Сухий речитатив - це особлива форма співу у опері, яка полягає в тому, що виконавець співає мелодію з акомпанементом «basso continuo», виконаний як на клавесині, так і будь-якому інструменті бароко, зокрема «basso continuo» інколи виконують поліфонічно переклад для декількох інструментів. Текст необхідно декламувати зі швидкістю мовлення на різній висоті. Сухий речитатив часто використовується в опері для того, щоб передати діалог між персонажами, а правильна швидкість повинна бути визначена природним темпом мови, який залежить від текстового змісту. Крім цього, маємо зазначити, що акомпанемент сухого речитативу переважно завжди імпровізували. Тобто, «basso continuo» або інакше «basso numerato» - гармонічно пронумерований бас, на основі якого будь-який інструмент міг виконувати свої імпровізації.



Одна з можливих вправ, яка дуже допомагає у відтворенні та розумінні тексту, - це промовляння репліки.

Більшість співаків, як правило, перебільшують з речитативом *secco*. Навіть Моцарт скаржився, що співаки "співають" занадто багато, тож проблема не нова. Найпростішим вирішенням проблеми є усунення "лінії" *legato*. [12.ст.39]

Recitativo accompagnato - це музична форма, що використовується в опері, ораторії та кантатах. Ця форма передбачає, що співак виконує музичний епізод, що супроводжується оркестром. Він відрізняється від *recitativo secco* (сухого речитативу), який супроводжується зазвичай лише одним інструментом.

Recitativo accompagnato використовується для виразної передачі сильних емоцій або важливих подій в дії. У ньому використовується більше інструментів, ніж в *recitativo secco*, що дозволяє композитору створювати більш складні та емоційні музичні тканини.

Доніцетті використовував інший метод для роботи з діалогом. Він писав оркестрову тему, яка виконувалася за співом «*parlando*» (Парландо означає "розмовляючи") [12.ст.40]

Речитативо «*parlando*» є одним з видів речитативу, який використовується в опері та інших вокальних жанрах. У речитативо «*parlando*» співак зазвичай співає слова з максимально близькою до мовлення інтонацією, але на відміну

13

від «recitativo secco» він не має ніякої ритмічної свободи, хоча і невелику темпову.

У порівнянні з сухим речитативом, речитативо "rattando" є більш експресивний та емоційний. Він зазвичай використовується для передачі діалогів або невеликих роздумів персонажів опери.

У речитативо "recitativo accompagnato" оркестр підтримує та посилює музичну лінію співака. Це дозволяє створити більш динамічний та виразний звук, ніж у сухий речитатив чи речитатив "rattando". Він зазвичай використовується для передачі більш складних емоцій.

- Підготовка актора в оперній театральній студії

Nicholas Till

- «In all art the road to appreciation lies through reflection...» [3.ст.16]
 - «У будь-якому мистецтві шлях до розуміння лежить через роздуми...»

«Роль драми у підготовці оперного виконавця»

Р. Вагнер описав у своїй книзі «Опера та драма» 1980 року, на мою думку, важливу проблему історичного розвитку опери, яка була особливо актуальною для власного оперного розвитку композитора: «Музика, як спосіб вираження, була цілком, тоді як драма - лише спосіб реалізації музичного тексту» [2] Так наприклад, у епоху бароко глядач не приходив дивитись оперу Скарлатті, він приходив слухати Фарінееллі. Тобто, голос був Можемо зробити висновок, що важливою характеристикою підготовки оперного співака є баланс тексту (поезії) та музики, яка виражається у мелодії, а також гармонії супроводу (оркестру) - вертикальної глибини музичного образу.

14

Йоганн Вольфганг фон Гете, який керував Веймарським придворним театром між 1790 і 1817 роками, стверджував, що опера створює окремий світ. «Коли опера дійсно гарна, — казав він, — вона створює власний маленький світ, у якому все відбувається за ustalеними законами...». [3.ст.332]

Критичний інтерес до визначення «актор-співак» - є важливою областю в оперних дослідженнях. Побудова сценографічної організації та театральної постановки опери для виконавця дуже важлива, тому що всі дії актора зокрема залежать від технології сцени, особливостей сценічного костюму та гриму. Згадаємо останню сцену опери «Sonnambula» Вінченцо Белліні, де Аміна має виконати один доволі складний акробатичний маневр, спускаючись з даху під час соннамбулістичної атаки; або зухвалий стрибок Тоски з опери «Тоска» Джакомо Пуччіні.

Під час репетицій в оперній студії, маестро театральної підготовки, режисер-постановник, обов'язково продемонструє макет технології сцени та розповість про функціональні особливості її побудови.



Мал.1 Макет сцени для опери «Dido e Aeneas» Henry Purcell, робота колишнього оперного режиссера-постановщика Rosalba Trevisan, яка багато років працювала у театрі “La Fenice” Venezia. Зараз вона викладає у Консерваторії Джузеппе Тартіні Трієсте; предмет «Artoscenica».

Цікавий момент який має знати оперний виконавець - назви сторін, коли режисер каже право - це ліво.

15

Сторони залежать від погляду глядача!

III. Практичний досвід підготовки оперних персонажів

- Опис процесу підготовки оперного персонажу

Підготовка оперного персонажу - це складний процес, який включає в себе різноманітні аспекти:

- 1) Розуміння ролі. Актор повинен розуміти психологію та мотивацію свого персонажа, його характер та поведінку, щоб втілити даний персонаж в життя. Цей процес довгий, так як ви маєте проаналізувати багато аспектів. На цьому етапі вам допоможе метод оперного аналізу «Хрестики» та інші види аналізу, які ми розглядаємо у розділі IV. Експериментальна частина: «Методика аналізу опери у процесі підготовки оперного персонажу. Чому це важливо?»
- 2) Робота з музикою. Співак повинен знати партитуру своєї ролі, мелодію та лірику, а також розуміти техніку співу та музичну інтерпретацію. Цей етап в театрі розуміється, як робота з тренером. На цьому етапі дуже в пригоді стане розділ II. Теоретичні аспекти підготовки оперного персонажу: «Історія опери її розвиток, виконавські принципи залежно від епохи!»

Оперний тренер - це музичний професіонал, який працює з оперними виконавцями (співаками) і допомагає їм вивчати музичні партії, працювати над виразністю та інтерпретацією ролі.

Наприклад, «Regnava nel silenzio» з опери Доніцетті «Лючія ді Ламмермура», відомі сопрано співають деякі каденції цієї арії по-різному, додаючи високі ноти тут і там, як вони вважають за потрібне, а тренер слугує фільтром для інтерпретацій та варіацій співака. З іншої сторони головні прикраси другої частини «Cabaletta» будуть майже однаковими, так як на варіації цієї частини вже встановлене кліше відомими співаками, такими як Марія Каллас.[12.ст.27]

Інший важливий момент, використовувати записи для вивчення нот - не найкраща ідея. Використання їх для вивчення стилів, старих традицій тощо може бути чудовою ідеєю. Як сказав Тібор Козма, "Вивчайте записи до або після, але не замість". Під цим він мав на увазі вивчення записів перед особистим вивченням ролі (вивчення форму і загальний темп), потім слухати нові ідеї після того, як роль вивчена, але ніколи не використовуйте запис для того, щоб вивчити ноти та інтерпретацію ролі. [12.ст.36]

- 3) Фізична підготовка. Співак повинен тренувати своє тіло, дихання та голос, щоб бути готовим до виступу на сцені. Ця умова детермінована, тобто щоб бути оперним виконавцем необхідно регулярно тренуватись протягом усього життя. На цьому етапі можете звернутись до розділу II. Теоретичні аспекти підготовки оперного персонажу: «Вимоги до професійних оперних співаків. 1) Професійні технічні вимоги до вокальної техніки»;
- 4) Репетиції. Співак повинен брати участь в репетиціях, де він працює над своїм виконанням та взаємодіє з іншими співаками, акторами та диригентом. Цим етапом керує режисер.

Однією з важливих етапів підготовки персонажу є ансамблі. Тренер зазвичай влаштовує окремі репетиції для ансамблевих номерів. Артикуляція в ансамблі також повинна бути чіткою і збалансованою. Але багато композиторів писали з різною артикуляцією для різних учасників ансамблю - це допомагає відмежувати одного персонажа або групу персонажів від інших. Тренеру та учасникам ансамблю необхідно знати такі нюанси. [12.ст.37]

- 5) Співак повинен співпрацювати з оперним режисером, який допомагає розробляти концепцію вистави та візуальне втілення персонажів.

Оперний режисер - це творча особистість, яка відповідає за режисуру оперних вистав. Він вирішує, як будуть виглядати декорації, костюми, освітлення та інші аспекти вистави, а також взаємодіє зі співаками, диригентом і оркестром.

Є один важливий момент, який ми не можемо пропустити. Якщо занадто рано почати працювати над «драматургією» твору - це може призвести до того, що співаки ніколи не будуть технічно підготовленими. [12.ст.38]

Для успішної підготовки оперного персонажу дуже важливо знати історію костюмів та гриму епохи в якій відбуваються основні дії даної опери, це важливо не тільки для режисера, але й для виконавця.

Для розширення своїх знань можна звернутись до відомих оперних енциклопедистів: Руссо, Берні, Фетіс, Реглі, Шмідль.

Зокрема у музеї Шмідля я була особисто, крім колекції костюмів різноманітних відомих оперних співаків та колекції інструментів, театральних макетів, там знаходиться неймовірна оперна бібліотека. Крім цього, експонати костюмів представлені у його колекції, належать саме співакам. Цікавий факт, що на той час співак «виконавець» мав самостійно створювати свій костюм для вистав, вкладаючи свої кошти та сили. На щастя зараз оперні театри самостійно

18

підключаються про надання та підготовку всіх матеріалів для постановки оперної вистави.

Про те як аналізувати костюм на грим ми поговоримо у розділі IV.

Експериментальна частина: «Костюм та грим, як аналізувати?»

- Роль тренера, режисер та диригента в підготовці оперних співаків. Оперний персонал!

Думаю пояснювати хто такий тренер не потрібно, так як це зрозуміло з попереднього розділу. Натомість я розповім деякі цікаві факти про специфіку роботи тренера.

Тренери повинні вивчати оркестрові партитури досконало, щоб вміти трактувати клавір та надавати оперному співаку необхідну інформацію про стиль, традиції, склад оркестру, вимоги історично обґрунтованого виконання та інші нюанси від яких залежить агогічне та технічне трактування вокальних, хороших партій. Це також вимагає розуміння відмінностей вокальної постановки та орнаментики у всіх стилях від Монтеверді до Бріттена та Гласса.

Так наприклад, якщо тренер не достатньо розібрався в оркестровій партитурі четвертої дії фіналу "Весілля Фігаро", кульмінаційне "Ні, ні, ні, ні, ні, ні, ні, ні" супроводжується струнними в унісон. Але на останній ноті, яку в деяких клавірних виданнях подають як ще один унісон, насправді є дуже помітна секунда з «horns» ріжками. Це нищівний дисонанс вказує на жорстокість графа та на його загибель.[12.ст.22] Тому тренер, повинен знати яку лінію грає гобой, яку перші скрипки, а яку валторни, чи альти, щоб удосконалювати інтерпретацію оперного виконавця.

Інша проблема з якою стикаються тренери - це пошук найбільш критичного видання даної опери. Коли Антоніо з «Весілля Фігаро» вривається у двері у фіналі другої дії, він скаржиться, що хтось стрибнув з вікна на його квіти. У перекладі зазвичай квіти трактують, як "герань" таким чином змінюючи зміст. В оригіналі "garofani", означають маленьку рожеву квітку, дуже характерну в Італії. Правильно наголос необхідно ставити на другий склад, але майже у всіх редакціях наголос був на третій. Це може бути помилкою Моцарта або простою помилкою друкаря. Навіть якщо це помилка Моцарта, редактор повинен був її виправити. У наступному ж речитативі наголос на слові стоїть правильно. Звичайно, деякі композитори схиляються до неправильних наголосів. Іноді це може бути навмисно, примха композитора, щоб надати уривку незвичного звучання та виразності. "Кармен" Бізе - яскравий тому приклад з безліччю незвичайних акцентів. [12.ст.19]

Коли у співака виникає музична проблема, тренер повинен знайти спосіб її вирішити. Тому, оперний тренер має брати уроки вокалу. Хоча він не буде навчати співака вокалій техніці, але знання голосу точно допоможе тренеру зрозуміти, як саме повинен співати співак музику Верді, а також поглибить його здатність отримувати найкращі результати від співака з мінімальними зусиллями.

Коли починається етап репетицій з диригентом. хороший тренер корегує якомога точно темпи творів, які задає диригент, включаючи їх у свої наступні репетиції. Наприклад, тренер може написати в партитурі "трохи швидше" або "більш витримано". Під час перерви в театральній або музичній репетиції коуч може поставити питання, дати пропозицію. Але диригент може мати дуже вагомі причини не робити певних речей.

Один диригент, який залишається невідомим, одного разу диригував постановкою "Травіати". Під час дуету Віолетта/Жермон у другому акті, на

20

словах «Ansoa riu vivo» диригент наполягав робити акцент на vivo. Це був сильний, стрімкий поспіх. Тренер і співаки скаржилися, що темп був занадто швидкий. Коли тренер сказав те ж саме, диригент досить войовничо запитав, чому занадто швидкий. Тренер вказав на те, що в цьому темпі дисонанси, які Верді розміщує далі в пасажі, і пролітають так швидко, що їх не встигаєш помітити. І тому заради того, щоб створювати більше напруження, швидший темп зменшував напруження дисонансу. Диригент погодився з такою оцінкою, і він уповільнив темп до традиційного. [12.ст.40]

У 1998 році американська сопрано, неймовірна Рене Флемінг, потрапила в скандальну історію, яку один журналіст назвав «поліцією оперного стилю» в Ла Скала в Мілані. [7]

Під час виконання головної ролі в опері Доніцетті «Лукреція Борджія». Флемінг зіткнулася з опозицією диригента Джанлуїджі Джелметті, коли вона ввела деякі апподжиатури у свої вокальній партії.

Джелметті «перебільшено поважає нотацію». Але оскільки такі композитори, як Доніцетті, зазвичай залишали довжину апподжиатури на розсуд виконавців, вони не записували їх у свої партитури. Апподжиатура — це життя мелодії, вона, головним чином, надає витонченості фразі [10.86ст.], і прийнято зазвичай трактувати апподжиатуру, в залежності від епохи, як наступна нота ділиться на два, в залежності від агогічного прочитання оперного виконавця апподжиатура може бути довше. Тож, повернемось до нашої історії: напруга, яка виникла під час підготовки до виступів, призвела до скандалу у Ла Скала на прем'єрі, під час якої, за словами одного журналіста: «панував загальний хаос і Джелметті впав».

З цієї ситуації можемо зробити висновок, що роль диригента у підготовці оперного персонажу є настільки важливою, наскільки і тренера, та режисера;

усі аспекти у підготовці важливі, до тих пір, поки оперна діва не стикається з супротивом у своїй трактовці музичного тексту.

Тож, ми можемо розділити музикантів на дві категорії: «музикант недоторканого музичного тексту» та «грамотний інтерпретатор нотного тексту». Таким чином під час підготовки «Dido e Anea» я зіткнулись з суперечкою між тренером нашого оперного виконавського складу Silvano Zabeo, представника першого типу музикантів; та нашого вокального консультанта, мого викладача, колишньої оперної діви, зокрема Ла Скала, Paoletta Marrosci, представниці другого типу музикантів.

Режисер-постановник працює з командою дизайнерів та з помічником режисера-постановщика працюють над створенням концепції постановки твору, а також обговорює зі співаками їхні індивідуальні характери у світлі цієї концепції. [12.ст.41]

"Режисер - це людина, яка вмє працювати з багатьма іншими людьми і ділитися з ними своїм баченням. Якщо ви не можете зробити цього, то вам немає сенсу бути режисером." - Адріан Холл (The Director's Voice: Twenty-One Interviews) [15]

Інший важливий учасник оперної команди - хореограф, щоб навчити їх танцю (наприклад, вальсу в "Летючій миші" чи мазурці в "Євгенія Онєгіна»), або для того, щоб проінструктувати їх про поставу та стилістичні вимоги. [12.ст.44]

- Прослуховування, та як воно проходить?

Моменти на які необхідно звернути увагу при прослуховуванні:

- якщо ви берете на прослуховування культовий твір Рахманінова, наприклад культовий твір Рахманінова на прослуховування (без

22

попередньої домовленості з акомпаніатором), мабуть, не найкраща ідея. Розглянемо кабалетту з опери "Лючія ді Ламмермур" до арії Лючії з першого акту: "Quando rapito in estasi". Те, що написано, і те, що співається, досить відрізняються, як через звичайні інтерпретації, так і через несподіваних (неписаних) темпових змін. Необхідно позначити всі моменти, на які акомпаніатор має звернути увагу в партитурі;

- Багато режисерів говорили, що прослуховування починається на вході. Те, як співак тримається і поводить в цій непростій ситуації багато говорить режисеру про те, як співак буде реагувати на несподівані ситуації під час виступу. Коли виходиш на сцену ніколи не дивись на ноги!
- Режисер бере до уваги "костюм" і помічає манери поведінки. Прослуховування не слід розглядати як час для роздумів: «Будь ласка, полюбите мене!». Це слід сприймати як час для насолоди мистецтвом та актом співу: «Ось він я».
- У разі проведення прослуховування у маленькій кімнаті де фортепіано посередині, а у учасника немає місця де стати, необхідно шукати світло: акторською мовою це називається "знайти світло", і це може показати режисерові деяку цінну інформацію про співака, а саме, про те, як він справляється з відволіканням світлом.
- Якщо заздалегідь не було сказано інакше, перше, що співак повинен зробити, це представити себе та твір. Назва твору має бути названа мовою оригіналу.
- У ролі необхідно бути до самого кінця. Після виступу аудитор може задати кілька запитань, відповідати на них необхідно якомога чітко та наповнено.
- На другому відборі завжди повинен бути представлений роздрукований список можливих творів (так званий репертуарний лист), другий можливий твір для виконання обирається з цього списку.

Два варіанти розмови з аудитором:

23

1. Програшний варіант

Аудитор: Дуже гарно. Ви випадково не знаєте іншу арію?

Співачка: Іншу арію?

Аудитор: Іншу арію, яку співає персонаж у тій самій опері!

Співак: А, це. Ні.

Аудитор: Що ще є у вашому репертуарі?

Співачка: Що?

Аудитор: Який репертуар ви вивчали?

Співачка: Моцарта, Россіні, Брамса, Доніцетті. Трохи французької музики.

Аудитор: А ви танцюєте?

Співачка: Ні.

Аудитор: Що ще ви маєте з собою?

Співачка: О, я не знаю.... Гадаю, що міг би заспівати...

Думки "Аудитора": Ні, це не те, що я хочу почути...

Аудитор: що ми почули достатньо. Дякую.

2. Виграшний варіант

Аудитор: Дуже гарно. Ви випадково не знаєте іншу арію?

Співачка: Я вивчаю її, але вона ще не зовсім готова до виконання сьогодні.

Аудитор: Зрозуміло. Що ще є у вашому репертуарі?

Співачка: Я вивчаю арії з "Дон Жуана" та "Весілля Фігаро" Моцарта.

Придивляюся до арії з "Севільського цирульника". Я працював над арією з опери "Лючії ді Ламмермур". Готував добірку Брамса для сольного концерту наступного місяця. І ще я маю кілька мелодій Рейнальдо Хана для того ж сольного концерту.

Аудитор: Де відбудеться цей концерт?

Співачка: У моєму старому коледжі. Я повертаюся як випускник, щоб заспівати для них.

Аудитор: Це гарна ідея. А Ви вмієте танцювати?

24

Співачка: У мене була лише невелика формальна підготовка, але я танцювала чечітку в шоу "Все можливо" в старших класах. І я ще добре танцюю бальні танці.

Аудитор: Це дуже корисно. Що ще ви маєте з собою?

Співачка: Я привезла з собою арію з "Фауста" Гуно і арію з "Манон" Массне.

Аудитор: Давайте послухаємо Гуно.
(після Гуно)

Аудитор: Дякую.

Співак: Дякую. (Збирає музику і впевнено виходить)

Нічого не коментуйте і не питаєте, «дякую» означає, що прослуховування закінчено.

Рекомендації, щодо одягу та макіяжу для послуговування. про одяг для прослуховування вокалістів. Чоловікам простіше: вони повинні одягнути костюм (піджак і штани підійдуть), сукня сорочку і краватку (сорочки з черепаховою шиєю також прийнятні). Кишеньковий носовичок кишенькова барсетка теж підійде, але ніякого видимого пірсингу на тілі (за винятком, можливо, маленької сережки). сережки). Жінки повинні одягнути "вечірню" сукню, тобто щось, що ошатне, але не надто формальне. Жінки можуть носити деякі прикраси. Чоловіки та чоловіки і жінки повинні бути готові до вуличного макіяжу, особливо якщо місцем прослуховування є велика сцена. Сценічне світло може зробити обличчя бляклим. Блондинкам часто потрібно злегка пофарбувати брови. Аудитор повинен бачити обличчя, але воно не повинно виглядати гротескно.

Весь матеріал вище оснований на інформації з книги [12.ст.55-68]

IV. Експериментальна частина

25

- Методика аналізу опери у процесі підготовки оперного персонажу. Чому це важливо?

Аналіз опери є складним та багатограним завданням. Методики, якими користуються в Ла Скала, можуть варіюватись залежно від конкретної ситуації та мети аналізу. Однак, основні етапи аналізу опери можуть включати наступні:

1. Аналіз музичної частини - цей етап включає аналіз музичних тем, мелодій, гармонії, ритму, оркестрових та вокальних партитур, а також динаміки та темпу. Оцінка техніки виконання співаків та оркестру також може входити до цього етапу.
2. Аналіз лібрето - цей етап включає аналіз тексту опери, оцінку сюжету, розвитку сюжету та характерів персонажів.
3. Аналіз режисури - цей етап включає аналіз режисерських рішень, таких як вибір сценографії, костюмів та освітлення, а також оцінку режисерських ідей та того, наскільки вони відповідають оригінальному твору.
4. Аналіз емоційної та психологічної складової - цей етап включає аналіз того, як співаки та актори передають емоції та настрої персонажів, а також те, наскільки глибоко їхні інтерпретації відображають емоційну та психологічну складову твору.

Після проведення аналізу на кожному з цих етапів можуть бути зроблені висновки про загальний враження від вистави, а також можуть бути запропоновані певні рекомендації щодо поліпшення виконання опери.

Але більш детально ми розглянемо метод, завдяки якому можемо проаналізувати саме оперних персонажів, тобто аналіз лібрето, взаємодію героїв між собою та їх мотиви, емоційно-психологічну складову. За цим

26

методом, для більш ефективної роботи в майбутньому з режисером, ми можемо також проілюструвати банальну сценографію.

Першою оперою для демонстрації методу, якому мене навчила Rosalba Trevisan, я обрала, Mozart «Don Giovanni». Цей метод вона називається «Crocette», що з італійської перекладається як «Хрестики»

- Процес аналізу «Хрестики»

Зверху необхідно зазначити назву опери, композитора, лібретиста, коли була перша прем'єра, де відбуваються події опери та в який період, на основі якого літературного твору заснована драматургія та які інші опери були створені на цій основі.

З лівої сторони зазначені герої в наступній колонці типи їх голосів, також прописуємо хор та додаткові персонажі. Знизу малюємо де відбувається подія «елемент режисури», та пишемо назву локації. Кожна колонка нумерується починаючи з 1 та символізує вихід нового персонажа, його смерть або важливу зміну в драматургії, тобто одну дію. З іншого боку листа прописується опис кожної дії. Коли на сцені з'являється новий персонаж, хрестик необхідно обвести кружком, коли герой покидає сцену необхідно намалювати стрілку. Коли змінюється локація - змінюється сцена та почнеться нова. І так описуючи кожен сцену.



Хочу звернути увагу, що не важлива кількість сцен, на які поділяється акт, важливо побачити цілісний твір саме з Вашої точки зору. Тому що, перш за все, персонаж знаходиться у подіях описаних в лібрето та у комунікації з іншими

27

героями. Таким чином ви можете запам'ятати всі взаємодії між героями, розвиток сюжету, проаналізувати на поверхневому рівні характери всіх персонажів.

Приклад:



Надалі, необхідно пройти ще декілька етапів аналізу. По-перше, прочитати першоджерело, для «Don Giovanni» - це Джузеппе Гайцан «Камерний гість» та дізнатись передісторію свого героя, таким чином зрозуміти його мотиви.

Більш детально ми розглянемо цей спосіб у наступному параграфі, а саме експериментальний досвід підготовки оперного персонажу **«Belinda»**

Окремо ми розглянемо аналіз костюму і гриму оперного персонажа.

- Костюм та грим, як аналізувати?

Аналіз костюмів та гриму в опері є важливим процесом, який допомагає розуміти сценічні образи персонажів та передати атмосферу та настрої оперного твору. Цей процес передбачає ретельне вивчення костюмів та гриму,

їхнього змісту, стилю, кольорів, матеріалів та інших елементів, що характеризують персонажів.

Основні кроки аналізу костюмів та гриму для оперних персонажів:

Дослідження історичного контексту

Вивчення історичного контексту та культурного середовища, в якому розгортається опера, є важливим кроком у процесі аналізу. Це допомагає зрозуміти традиції та звичаї, що вплинули на стиль костюмів та гриму.

Вивчення сюжету та характеристик персонажів

Аналіз костюмів та гриму передбачає вивчення особливостей сюжету та характеристик персонажів. Це включає розуміння ролі персонажа у сюжеті, його статусу, вікових та соціальних характеристик, емоційного стану та інших важливих аспектів, які можуть вплинути на вибір костюмів та гриму.

Аналіз стилю та кольорів

Ретельний аналіз стилю та кольорів костюмів та гриму допомагає визначити, які образи та емоції передаються через ці елементи. Кольори можуть мати символічне значення або відображати настрій та атмосферу сцени.

Вивчення матеріалів та фактур

Аналіз матеріалів та фактур костюмів допомагає виявити особливості та техніки, які були використані для створення сценічного образу. Це може включати вивчення текстилю, візерунків, драпірувань, оздоблення та інших елементів, що створюють унікальний вигляд костюмів.

Оцінка гриму та аксесуарів

Грим та аксесуари є важливими елементами оперного образу, які можуть підкреслювати або змінювати характер персонажа. Аналіз гриму включає

оцінку технік нанесення, кольорів та стилю, а також вивчення аксесуарів, таких як прикраси, головні убори, взуття та інші реквізити.

Зіставлення з іншими постановками

Порівняння костюмів та гриму з іншими постановками того ж оперного твору може допомогти виявити інтерпретаційні різниці та стилістичні варіації. Це також може вказувати на традиційні або новаторські аспекти даної постановки.

Критичний аналіз та оцінка

Після вивчення всіх вищезазначених аспектів костюмів та гриму, наступним кроком є критичний аналіз та оцінка. Це передбачає роздуми про те, наскільки ефективно костюми та грим відображають характер персонажів, підкреслюють атмосферу та настрій сцени, а також сприяють загальному сценічному зображенню твору.

Тож, аналіз костюмів та гриму для оперних персонажів є важливим процесом, який допомагає розкрити суть сценічних образів та атмосферу оперного твору.

- Експериментальний досвід підготовки оперного персонажу «**Belinda**»

- Перший етап «Загальний аналіз»

Опера «Dido e Aeneas» Henry Purcell (1659-1695) - опера в трьох діях на лібрето (англійською) Нейхема Тейта, засноване на четвертій книзі «Енеїди» Вергілія. Для розуміння своєї ролі перш за все я прослухала аудіокнигу Вергілія, щоб ознайомитись з першоджерелом.

Перша вистава опери була в Лондоні, а саме в жіночому пансіоні Джозіаса Пріста, жовтень або грудень 1689 року. Виконавці: вихованки жіночого пансіону, за винятком партій Енея та хористів, доручених вестмінстерським професіоналам.

Дійові особи: Дідона, цариця Карфагенська (мецо-сопрано); Белінда (сопрано); перша Дама (мецо-сопрано), Мага(сопрано); перша відьма (мецо-сопрано), друга відьма (мецо-сопрано), ельф або дух (сопрано), Еней, троянський царевич (тенор), моряк (тенор). Хор придворних і народу Карфагену, воїнів, моряків, відьом.

Сюжет

Дія перша. Царський палац Карфагена. Белінда закликає сестру Дідону до спокою, але марно, бо серце цариці роздирає кохання до прибулого іноземного гостя, доблесного, як її батько Анхіз, і прекрасного, як її мати Венера. Белінда та перша дама, запевняє Дідону, що гість Еней відповідає їй взаємністю, хор придворних також закликає до цього. Входить Еней зі свитою, зізнається Дідоні в коханні і благає царицю прийняти його, незважаючи на те, що вона закликає його забути свої почуття і продовжити свій шлях, слідуючи своїй долі. Еней запевняє що він зможе побороти долю. Белінда звертається до Купідона (Любові), яка втручається, щоб здійснити цей союз, і дія завершується величним хором і танцем.

Дія друга, сцена перша. Печера відьом. Чаклунка скликає відьом і відкриває їм свій план - відняти Енея у Дідони і спричинити загибель Карфагену. Для досягнення своєї мети вона хоче послати до Енея свого ельфа (Душу) під виглядом Меркурія з фальшивим посланням від Юпітера: щоб Еней покинув Карфаген і Дідону та пішов слідом за своєю долею завойовника.

Сцена друга. Гай біля міста. Поки Еней, Дідона та Белінда зі свитою полюють, вони потрапляють у бурю, яку здійняла чаклунка, щоб повернути царицю до палацу. Белінда закликає товариство поспішати додому, і хор повторює її заклик. Усі залишають ліс. Еней теж збирається йти, але до нього приєднується дух під виглядом Меркурія, який наказує йому покинути місто тієї ж ночі. Еней з болем бачить, які страшні жертви йому доведеться витримати, щоб коритися долі, і проклинає богів, які насилають ночі плачу, ще до того, як минула ніч радості.

Дія третя. Берег, з грубими і простими матросами флоту Енея. Моряки отримали наказ збиратися в дорогу, вони з задоволенням готуються знову вирушати в плавання. Виконуючи танець, чаклунка та відьми передбачають радість неминучої загибелі Дідони і бажають загибелі флоту Енея. Настав час прощання. Дідона описує Белінді свій відчайдушний сум від того, що назавжди втратила своє кохання. Еней, схвильований докорами Дідони, на мить замислюється над тим, щоб не їхати і підкоритися велінням Любові, а не Юпітера, але врешті-решт схаменувся і картає себе за слабкість. Розбита горем, королева заявляє, що готова розділити його долю. Проникливо коментує дивні суперечності людських пристрастей, які не дають шляхетним душам прийняти зручні компроміси, вона вбиває себе мечем, який подарував їй Еней. Залишившись наодинці з Беліндою, Дідона, покинута, вмираючи, співає свою похоронну пісню: в екстремальному акті кохання вона просить, щоб її помилки не завдали Енею горя. Опера закінчується трагічною і фінальною тишею, хор запрошує Любов розкидати пелюстки троянд над нещасною мертвою королевою. [19. Ст 23/24]

- Другий етап «Хрестики»



Наступним кроком став аналіз опери за системою «Хрестики». Вибором режисера стала редакція Бенджаміна Брітена. Тоді я запитала, чому саме ця редакція? На що отримала відповідь: Брітан був перш за все музикантом, тому його редакція найбільш зручна для реалізації. Натомість музикознавці, як редактори не знайомі з музично виконавськими труднощами.

Синопис

з акцентом на аналізі саме персонажу «Belinda»

Дія перша

Місце подій: замок правительки

Карфагену



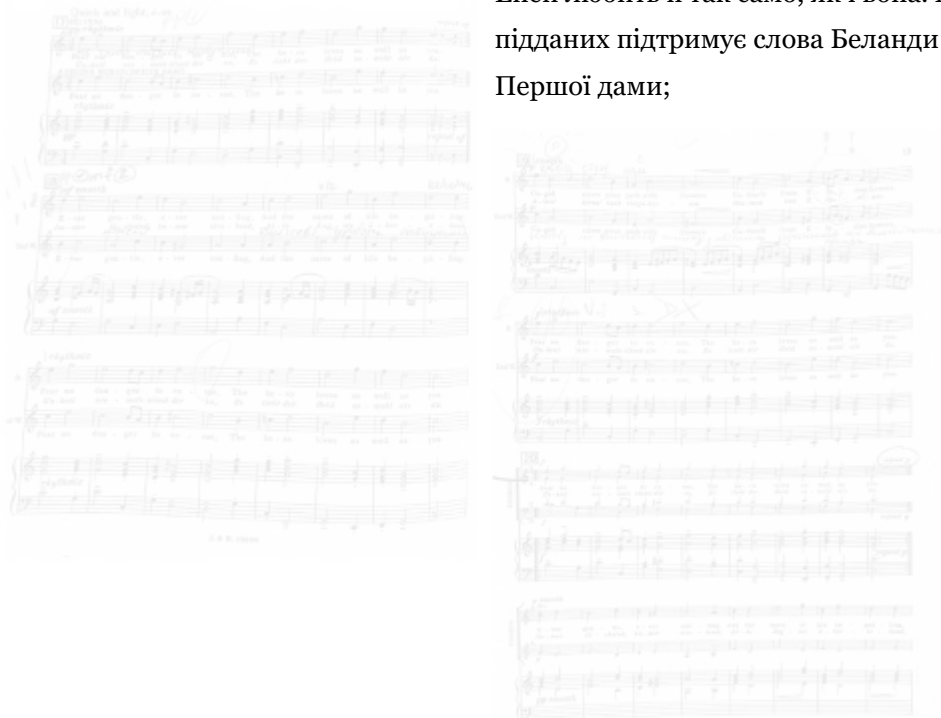
- 1) Белінда просить свою сестру, царицю Карфагену не сумувати: «Shake the cloud from off your brow», переклад: струси хмаринки зі своїх вік;
- 2) Піддані Дідони (хор) теж підтримують прохання Белінди;
- 3) Дідоне виражає свої враження від турніру з Троянцями. Розуміємо, що Дідоне закохана в Енея;
- 4) Белінда простить сестру не приховувати свої переживання, вона впевнена, що Карфаген буде захищений, а Троя відроджена. Піддані підтримують слова Белінди. «When monarchs unite, how happy their state...», переклад: Коли монархи разом, який щасливий народ...»;

5) Дідоне
оспіває доблесть
Анхіза, батька Енея

34

та Венери, його матері. Белінда не розуміє чому сестра так сумує, вона вважає, що такі сильні емоції зможуть розтопити серця Троянців. Дідоне зізнається, що вона закохана в Енея, але дуже боїться цих почуттів;
(Синопис, дія перша, 5)

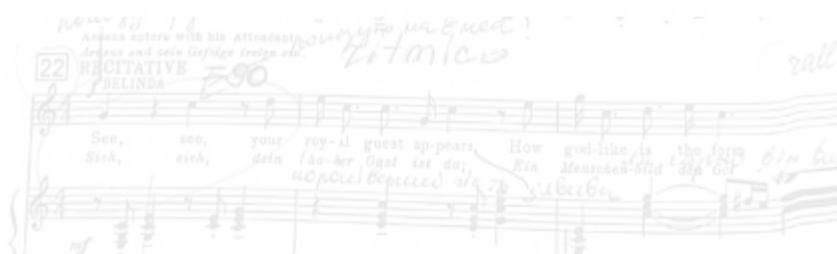
- 6) Белінда у дуєті з Першою дамою заспокоюють царицю, запевняють, що Еней любить її так само, як і вона. Хор підданих підтримує слова Беланди та Першої дами;



(Синопис, дія перша, 6)

- 7) Беланда представляє гостя, прийшов Еней. Він просить царицю звернути на нього увагу. Дідоне впевнена, що цей союз забороняє сама доля, але Еней наголошує, що поборить долю. Хор підданих співає про Купідона,

який



35

поранив їхні серця. Еней просить Дідоне бути з ним, хоча б заради імперії;

(Синопис, дія перша, 7)

- 8) Розуміємо, що Дідоне хоче бути з Енеєм, Беланда теж щаслива співає «Pursue the conquest love, her eyes confess the flame», переклад: «Переслідуй, підкорюй любов, її очі наповнені полум'ям». Хор підданих пророкує що найближчим часом цю новину будуть знати всюди в Карфагені.



(Синопис, перша дія, 7)

Друга дія

Перша сцена, місце подій: печера відьом

- 1) Головна відьма розмовляє зі своїми сестрами, і наголошує, що Карфаген буде горіти, дух з'явиться на її поклик;

36

- 2) Відьми підтримують головну чародійку та виражають свою ненависть до цариці Карфагену. Хор відьом сміється злодійськи;
- 3) Перша та друга відьми впевнені, що мають це зробити. Головна відьма збирається попросити Духа перетворитись на Меркурія та наказати Енею якнайшвидше залишити Карфаген та Дідону. Хор відьом знову сміється;
- 4) Перша та друга відьми у дуєті закликають шторм, їхні сестри їм відповідають.

Тим часом сцена друга, місце подій: охотнічі луки

- 1) Белінда описує природу та охоту, як чесну та благородну гру, всі насолоджуються відпочинком;
 - 2) Друга дама починає розповідати історію про Актеона на цих полях, якого переслідувала доля та власні охотнічі пси і покусали йому руку;
 - 3) З'являється Еней з окровавленим мечем, повідомляє, що це Венус вбив чудовисько. Всі вражені, але тут Дідоне чує грім;
 - 4) Белінда просить всіх повернутись до міста і покинути охотнічі луки, тому що тут немає ніякого покрову, щоб захиститись від дощу, всі покидають сцену крім Енея;
- (Синопис, друга дія, друга сцена,4)
(Синопис, дія друга, друга сцена,1)



37

- 5) З'являється дух у обліку Меркурія, і наказує Енею покинути Карфаген. Еней змушений підкорятися долі, проклинає небо;
- 6) Коли Еней теж покидає сцену, з'являються відьми, вони дуже раді, що «прекрасні гаї розкололись»;

Дія третя

Місце подій: Карфагенський порт

- 1) Спочатку з'являються моряки, всі готуються до довгої подорожі;
- 2) Перший моряк сміючись наголошує, що Троянці, які зараз заспокоюють своїх карфагенських коханок, обіцяють обов'язково повернутись, але цього ніколи не станеться; моряки щасливі танцюють;
- 3) коли моряки йдуть працювати з'являються відьми, вони святкують перемогу та збираються наслати шторм на Енейський флот в океані, пророкують, що Карфаген горітиме у вогні та щасливо танцюють;
- 4) Коли відьми йдуть геть в порту з'являється цариця, вона розбита і пророчить свою падіння. Белінда ще вірить у любов та сподівається, що Еней насправді дуже сумує через це рішення;



5) З'являється Еней та повідомляє про наказ Меркурія, Дідоне вважає, що має померти. Еней раптово змінює рішення, він хоче залишитись, але Дідоне проти, вона наказує йому йти геть. Еней покидає сцену;



6) Народ Карфагену (хор) повідомляють народну

38

мудрість, а саме великі люди іноді не бачать логічного способу досягти найжаданішого. Дідоне вбиває себе мечем, який їй подарував Еней і на смертному одрі просить Белінду дати їй руку. Зі останньої арії Дідоне розуміємо, що вона б хотіла зробити більше для своєї держави, їй шкода через свої помилки, просить запам'ятати її, але смерть вже прийшла;

(Синопис, дія третя, 4)

7) Піддані та Белінда оплакують смерть цариці: «з опущеними крилами прийшов Купідон та розсипав троянди на її могилі.

- Скорочений вокально-технічний аналіз

По-перше маю ще раз нагадати, що дана опера відноситься до епохи бароко, тому прошу переглянути параграф II. Теоретичні аспекти підготовки оперного персонажу: «Історія опери її розвиток, виконавські принципи залежно від епохи! 1) Бароко історичний опис та виконавські принципи». Параграф II є основою підготовки оперного персонажу, перш за все ви маєте зрозуміти до якого музичного періоду відноситься персонаж та які принципи та правила виконання. Візьмемо для прикладу Арієту 1 «Shake the cloud from off your brow»

Перегляньте малюнок (синопис, дія перша, 1). Розглянемо декілька найважливіших моментів.

1) Динаміка першої фрази - форте, в сьомому такті маємо апподжиатуру - це довгий форшлаг, одна з прикрас. З вокальним тренером ми вирішили, залишитись в квадратурі такту та поділити половинну на дві четверті.

2) З самого початку ми маємо внутрішню дольову синкопу, така мелодійна фактура натякає нам, що Белінда легка на підйом, вона

39

трошки різка особистість, для неї все дуже просто, головне щоб було весело.

- Четвертий етап - аналіз гриму та костюмів

I. Костюми

Дідона

Головна героїня опери, цариця Дідона, представлена в розкішному вбранні, що відображає її високий статус та велич. Зазвичай костюм складається з довгої, облягаючої сукні з багатими драпіруваннями, вишивкою та золотими орнаментами. У головній героїні можуть бути також аксесуари, такі як корона, сережки та намисто.

Еней

Костюм Енея, героя-троянця, повинен відображати його силу, відвагу та мужність. Зазвичай він складається з короткої військової туніки, шолома, меча та щита. Костюм може бути доповнений деталями у вигляді металевих бляшок, що символізують доспехи, а також багатою вишивкою.

Відьма

Костюми відьом, що мешкають у печері, зазвичай виготовляються зі штучної шкіри, тканини та декоративних елементів. Можуть використовуватися різні текстилі та фактури, щоб створити образ загадкових, зловісних та відлякувальних істот. Головні елементи костюмів відьом можуть включати плащі, капюшони, шляпи та маски.

Хор

У опері "Дідона та Еней" хор відіграє важливу роль, представляючи голоси народу Карфагена, троянських воїнів та інших персонажів. Костюми хору повинні відповідати загальному стилю вбрання основних героїв та

40

відображати характерні риси кожної групи персонажів. Зазвичай використовуються різні відтінки та фактури тканин, щоб створити більш різноманітний образ.

II. Грим

Дідона

Грим Дідони повинен підкреслювати її жіночність та велич. Зазвичай використовуються ніжні та природні кольори, такі як рожевий, персиковий або бежевий. Основні акценти ставляться на очі та губи, використовуючи туш для вій, підводку для очей та блиск для губ.

Еней

Грим Енея має відображати його мужність та відвагу. Зазвичай використовуються коричневі або сірі відтінки, щоб підкреслити контур обличчя та рельєфність м'язів. Брови можуть бути акцентовані підводкою для брів, що додає образу виразності.

Відьма

Грим відьом повинен створювати образ зловісних, відлякувальних та загадкових істот. Використовуються темні кольори, такі як чорний, синій або зелений, для створення контрасту та глибини. Очі та губи можуть бути акцентовані яскравими тінями та помадою. Можуть використовуватися також штучні шрами, бородавки та інші реквізити, щоб доповнити образ відьми.

Хор

Грим для хору повинен бути менш виразним, ніж для основних героїв, але водночас підкреслювати характери різних груп персонажів. Для цього можуть використовуватися приглушені кольори, акценти на ключових елементах обличчя (наприклад, очі або губи), а також різні техніки гриму, щоб виділити особливості кожного персонажа.

Костюми та грим для опери "Дідона та Еней" Генрі Перселя відіграють важливу роль у створенні атмосфери та відображенні характерів героїв. Вони допомагають створити яскраву сценічну картинку та передати глядачеві настрій та емоційність твору. Уважний підхід до деталей костюмів та гриму є необхідним для досягнення успіху в постановці цієї вічно класичної опери.

Велінда

Костюм та грим для Велінди — сестри Дідони, цариці Карфагена, з опери "Дідона та Еней".

I. Костюм Велінди

Велінда, сестра Дідони, є важливим персонажем у сюжеті опери. Вона виступає як радниця та підтримка своєї сестри, і її костюм повинен відображати її гідність та зв'язок з Дідоною.

Сукня

Костюм Велінди, як правило, складається з елегантною сукні, що відповідає стилю та колористиці сукні Дідони, але менш розкішний. Зазвичай використовуються ніжні, приглушені кольори, такі як блакитний, лляний або пастельні відтінки.

Аксесуари

До аксесуарів Велінди можуть входити намисто, сережки та інші прикраси, але менш пишні, ніж у Дідони. Вони допомагають підкреслити її статус.

II. Грим Велінди

Грим для Велінди повинен підкреслювати її жіночність, ніжність та зв'язок з сестрою, Дідоною. Зазвичай використовуються природні кольори та техніки, що створюють ніжний та свіжий образ.

Основа

Для підготовки обличчя Велінди може використовуватися легка основа та коректор, що допомагають створити рівний тон шкіри та приховати будь-які недоліки. Бронзер та рум'яна можуть наноситися дуже дискретно, щоб підкреслити контури обличчя та додати свіжості.

Очі

Макіяж очей Велінди має бути ніжним та виразним. Зазвичай використовуються світлі тіні, такі як перлинні або бежеві відтінки, щоб підкреслити очі та створити ефект природної краси. Туш для вій та підводка для очей можуть використовуватися для створення віялого погляду та акценту на очах.

Губи

Губи Велінди мають бути акцентовані ніжними кольорами, такими як рожевий, персиковий або нюдовий. Блиск для губ або помада зволожуючого ефекту можуть використовуватися для створення здорового, сяючого вигляду губ.

Костюми та грим для Велінди, сестри Дідони з опери "Дідона та Еней" Генрі Парселя, допомагають створити елегантний та гідний образ, що відображає її близький зв'язок з царицею Карфагена. Її костюм та грим передають її ніжність, жіночність та допоміжну роль у сюжеті опери. Уважний підхід до створення образу Велінди є необхідним для передачі емоційної глибини та відтворення атмосфери твору на сцені.

Результати експерименту

27 травня в Театрі Верді в місті Муджа Італія я виконаю свою першу роль, яку готувала багато місяців. Досвід який я отримала в процесі є неоцінним.

- **Аналіз результатів**

Я безперечно готова до виконання цієї ролі на всі сто відсотків. Але справжню аналітику роботи, я можу провести тільки після виконання цієї ролі. Тому на даний момент важко сказати. Перш за все вся робота яку в виконала, щоб зрозуміти та втілити максимально ефективно мій персонаж, має доволі сформовану структуру та логічну послідовність, тому в майбутньому я можу використовувати цю роботу для моїх наступних ролей.

V. Висновки та рекомендації

- **Підсумки**

Маю наголосити, що для викладачів вокалу на рівні Музичної Академії (Консерваторії) та професійних співаків, необхідне знання англійської, французької, італійської та німецької мови. У випадку не знання цих мов список професійної вокальної літератури залишається на рівні радянських дослідницьких робіт. До радянської літератури немає довіри, вона застаріла, а нових перспективних видавців немає, або під новою назвою виходить та сама застаріла інформація з радянських часів. Тому маю високу мотивацію крім італійської та англійської вивчити німецьку і французьку мови.

На жаль мені не вистачило часу прочитати всі літературні джерела, які я підбрала для виконання дипломної, але все таки сподіваюсь, що було достатньо інформативно. Маю за мету обов'язково продовжувати збагачувати та доповнювати свої знання. Я впевнена, що в майбутньому на основі цієї

44

роботи я напишу книгу, яка стане гарним джерелом професійної вокальної літератури для українських молодих співаків.

- Рекомендації щодо підвищення ефективності процесу підготовки оперних співаків

- 1) Найважливіший аспект ефективності - це вокальна база, яку надає педагог. Викладач вокалу має мати вокальний слух! Тому що, по перше, викладачі без слуху, які можливо не погано співають самі, не чують помилки своїх учнів, не виправляють їх і навіть не можуть розуміти, який жахливий непрофесіоналізм породжують. Такі діти-випускники «Академії», а саме професійно скалічені «співуни», якщо і знайдуть роботу в якійсь музичній школі, продовжують калічити інших дітей. Ця парадигма знищує майбутнє української оперної школи.
- 2) Другий пункт на, мою думку, - це розумний підбір репертуару. Історія опери має надто багато співаків, які були наділені сильним голосом, але втратили його через такі причини, як брак терпіння і, можливо, вказівок від обізнаних наставників. Співаки хочуть співати важливіші ролі. Вони складніші драматично та музично (що робить їх веселішими!). Гонорари за виконання великих ролей також вищі. На жаль, жодна Церліна ніколи не отримує зарплату Джільди, тому співачка намагатиметься отримати важчий або вищий репертуар. Найяскравіший приклад - це Нетребко. Ще одна причина в тому, що оркестри стають гучнішими. Найтихіший звук уже не такий шепіт, як колись, а найгучніший звук інколи набагато голосніший, ніж очікували композитори. Третя причина зникнення сильних голосів полягає в самих театрах, які також виростили з економічних причин. Щоб виплачувати зарплату, яку вимагають співаки та оркестри, публіка зросла до понад 3000 місць. Метрополітен-опера вміщує 4000 місць! Не обов'язково бути акустиком, щоб знати, що голос,

45

який звучав насичено та гучно в залі на 1500 місць, звучатиме досить мізерно в залі на 4000 місць!

- Перспективи подальших досліджень у цій галузі

Сфера досліджень підготовки оперного персонажу постійно розвивається і набуває нових перспектив, враховуючи сучасні технології, теорії та практику. Ось деякі з цих перспектив:

- 1) Використання технологій у підготовці: Застосування віртуальної реальності, доповненої реальності та інших технологій для підготовки співаків до ролей, дозволяючи їм відточити свої навички акторської майстерності, сценічного руху та взаємодії з іншими виконавцями.
- 2) Міждисциплінарність: Інтеграція знань з психології, нейронаук, лінгвістики, історії мистецтв та інших дисциплін для розвитку більш глибокого розуміння творчого процесу створення оперного персонажу.
- 3) Фізична підготовка: Зосередження на розвитку тілесної підготовки співаків, включаючи роботу над підтримкою, гнучкістю, силовими тренуваннями та координацією рухів, що сприятиме кращому сценічному виконанню.
- 4) Розширення репертуару: Пошук нових та недооцінених творів та композиторів, що допоможуть розширити репертуар оперного мистецтва та забезпечити нові можливості для співаків та аудиторії.
- 5) Створення культурно-чутливих постановок: Дослідження способів адаптації оперних постановок до сучасних культурних контекстів, забезпечуючи повагу до різних культур і традицій.

- 6) Розвиток акторської майстерності: Зосередження на розвитку акторської майстерності співаків, зокрема технік рольового аналізу, методів Станіславського, Майкла Чехова та інших, що допоможе співакам глибше вивчити свої ролі та створити переконливі образи на сцені.
- 7) Екологічна та соціальна відповідальність: Вивчення та реалізація методів екологічної та соціальної відповідальності у постановках оперних вистав, зокрема зменшення впливу на довкілля та розширення доступу до оперного мистецтва для широкої аудиторії.
- 8) Співпраця з іншими видами мистецтва: Встановлення партнерства з танцювальними, театральними, кінематографічний та іншими мистецькими групами для створення інноваційних та цікавих оперних вистав, які відображають сучасні художні візії.
- 9) Залучення молоді: Розробка освітніх програм та ініціатив для залучення молодого покоління до оперного мистецтва, навчання їх вокальним, акторським та музичним навичкам, а також організація майстер-класів, воркшопів та конкурсів для молодих співаків.
- 10) Оновлення підходів до режисури: Вивчення нових та експериментальних підходів до режисури та постановки опер, що допоможе оживити класичні твори та залучити нову аудиторію.

Ці перспективи в сфері досліджень підготовки оперного персонажу можуть сприяти розвитку оперного мистецтва, відкрити нові можливості для співаків та забезпечити надихаючі і незабутні вистави для аудиторії. Ось ще кілька перспектив у сфері досліджень підготовки оперного персонажу:

- 11) Психологічна підготовка: Розробка методів та підходів до психологічної підготовки співаків, зокрема зосередження на стрес-менеджменті, підтримці психічного здоров'я та підготовці до виступів.
- 12) Онлайн-ресурси та платформи: Розробка та впровадження онлайн-ресурсів та платформ для підготовки оперних співаків, що забезпечують доступ до освітніх матеріалів, майстер-класів, консультацій з викладачами та можливостей спілкування з колегами.
- 13) Науково-методичні дослідження: Проведення наукових досліджень, що стосуються вокальної техніки, репертуару, акторської майстерності, режисури та інших аспектів підготовки оперного персонажу, а також розробка нових методів навчання та практики.
- 14) Етнопедagogічні та культурологічні аспекти: Вивчення традицій, культурних особливостей та історичних контекстів різних оперних шкіл та стилів, що дозволить співакам та творчим групам створювати більш автентичні та культурно чутливі постановки.
- 15) Здоров'я голосу та профілактика травм: Розробка методів профілактики та догляду за голосом, що допоможуть співакам зберігати здоров'я голосових зв'язок та уникнути перевантаження або травм.
- 16) Адаптація та транскрипція: Вивчення можливостей адаптації та транскрипції оперних творів для різних голосів, інструментів та ансамблів, що допоможе розширити репертуар та забезпечити доступ оперного мистецтва для широкого кола виконавців.
- 17) Гендерні аспекти оперного мистецтва: Дослідження гендерних аспектів у створенні оперних персонажів, репертуару та постановках, сприяючи більшій свідомості та рівноправності в оперному світі.

- 18) Оперна педагогіка та навчання: Розробка нових методів, курсів та програм для навчання майбутніх оперних співаків, режисерів, диригентів та інших фахівців, враховуючи сучасні підходи до освіти та технології.
- 19) Менеджмент та маркетинг в оперному мистецтві: Вивчення ефективних стратегій та підходів до менеджменту та маркетингу оперних театрів, фестивалів та інших культурних заходів, що сприятиме фінансовій стабільності та розвитку цієї сфери.
- 20) Інклюзія та доступність оперного мистецтва: Розробка стратегій і програм, які сприятимуть інклюзії та доступності оперного мистецтва для різних соціальних груп, включаючи осіб з інвалідністю, малозабезпечених та віддалених громад.
- 21) Оперні постановки в незвичайних просторах: Експериментування з постановками опер у незвичайних амфітеатрах, відкритих просторах, архітектурних спорудах та інших місцях, що може привернути нову аудиторію та розширити сприйняття оперного мистецтва.
- 22) Співпраця з новими медіа: Розробка проектів у співпраці з новими медіа, такими як 3D-проекції, інтерактивні інсталяції та мультимедійне мистецтво, які забезпечують сучасне та інноваційне представлення оперних постановок.
- 23) Створення нових оперних творів: Сприяння композиторам та лібретистам у створенні нових оперних творів, що відображають сучасні теми та виклики, а також співпраця з іншими видами мистецтва для створення новаторських форм оперного мистецтва.

- 24) Освітні та соціальні програми: Розробка та реалізація освітніх та соціальних програм, спрямованих на підвищення обізнаності про оперне мистецтво, навчання молодих людей та надання можливостей для кар'єрного розвитку талановитих співаків з різних середовищ.
- 25) Історичні дослідження та відродження: Вивчення забутого та маловідомого репертуару, зокрема з рукописних джерел та архівів, що допоможе відродити цінні оперні твори та збагатити сучасний репертуар.
- 26) Оперні фестивалі та конкурси: Організація та підтримка міжнародних оперних фестивалів та конкурсів, які сприяють розвитку молодих талантів, обміну досвідом та міжкультурному діалогу.
- 27) Використання технологій у вокальному навчанні: Застосування сучасних технологій, таких як віртуальна реальність, доповнена реальність та інші цифрові засоби, для підвищення ефективності вокального навчання та підготовки оперного персонажу.
- 28) Музична наука та опера: Вивчення музикознавчих, акустичних та психоакустичних аспектів оперного мистецтва, що дозволить краще розуміти особливості вокальної техніки, виразності та взаємодії з оркестром.
- 29) Оперні постановки для дітей та молоді: Розробка спеціальних оперних вистав для дітей та молоді, забезпечуючи доступ до оперного мистецтва для наймолодших глядачів та виховуючи майбутню аудиторію.
- 30) Експериментальні форми оперного мистецтва: Створення експериментальних форм оперного мистецтва, які об'єднують традиційні

та новаторські елементи, сприяючи пошуку нових форм виразності та розширенню меж оперного мистецтва.

- 31) Крос-культурна співпраця: Сприяння крос-культурним проектам та співпраці між оперними театрами, співаками, режисерами та композиторами з різних країн, стимулюючи обмін ідеями, творчими підходами та культурними традиціями.
- 32) Підтримка молодих талантів: Організація майстер-класів, стипендіальних програм та інших ініціатив, які допоможуть розвивати молодих талантів та надавати їм можливість для професійного зростання в оперній сфері.
- 33) Аудіо- та відеозаписи оперних вистав: Розвиток технологій аудіо- та відеозапису оперних вистав, що дозволить забезпечити високу якість записів та розширити доступ до оперного мистецтва для широкої аудиторії.
- 34) Розвиток діалогу з аудиторією: Застосування інноваційних методів комунікації з аудиторією, таких як соціальні медіа, публічні лекції, зустрічі з творчими командами та інтерактивні заходи, що забезпечують підтримку інтересу до оперного мистецтва.

Дотримуючись цих напрямів досліджень та підходів, оперна галузь може продовжити свій розвиток, адаптуватися до змінюваних культурних та соціальних умов, а також забезпечити свою релевантність та успіх у майбутньому. Врахування потреб сучасної аудиторії, використання новітніх технологій та зосередження на розвитку талантів можуть допомогти оперному мистецтву зберегти свою унікальність та привабливість для широкого кола любителів музики. Завдяки співпраці між співаками, режисерами, композиторами, музичними педагогами та іншими фахівцями, оперна галузь

51

може розкрити свій потенціал та забезпечити неперервність та розквіт оперного мистецтва для майбутніх поколінь.

VI. Список використаних джерел:

1. "The Birth of Tragedy" (1872) by Friedrich Nietzsche - в цій книзі Ніцше розглядає міфологію та оперну музику як засоби досягнення духовної глибини.
2. "Opera and Drama" (1852) by Richard Wagner - у цій книзі Вагнер висловлює свої погляди на роль оперних персонажів та їхній взаємозв'язок з музикою.
3. "The Cambridge Companion to Opera Studies" (2012) - це збірник статей відомих авторів про історію опери та її різні аспекти, включаючи аналіз оперних персонажів.
4. Ludwig Nohl «Mozarts Briefe nach den Originalen» (Salzburg: Mayer, 1865)
5. The History of an Opera in Letters and Documents (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978). ст.193 (платна книга)
6. «Hahn, On Singers and Singing» ст.49
<https://archive.org/details/onsingerssingingoohahn/page/n11/mode/1u>
7. Стаття у журналі «Independent» журналіст Edward Seckerson, «The Last Diva»
8. Артур Елсон «Критична історія опери», що розповідає про розвиток опери різних шкіл, з описом оперних шедеврів (Лондон: Seeley and Co., 1905), стор. 101.
9. «Мистецтво оперного співу. Італійська вокальна школа. Його Величність Звук» Олексій Олексійович Стебляк;
10. «Початковий теоретико-практичний посібник до вивчення співу. Мистецтво співу за класичними переказами. Технічні правила та поради учням та артистам. Щоденні вправи у співі» Франческо Ламперті;
11. «Резонансна техніка співу та мовлення» Володимир Петрович Морозов;
12. «Opera Coaching: Professional Techniques and Considerations» Алан Монтгомері;
13. «The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique» by Richard Miller - ця книга досліджує вокальну техніку, яка є ключовою для успішного виконання оперних арій, а також надає поради щодо розвитку вокального інструменту;

14. «Opera as Drama» New and Revised Edition Joseph Kerman;
https://archive.org/details/operaasdrama000okerm_m6t3/page/39/mode/1up
15. "The Director's Voice: Twenty-One Interviews" автора Алана Шнітке - збірка інтерв'ю з відомими режисерами оперних постановок;
<https://archive.org/details/directorsvoicetwoobart/page/n10/mode/1up?view=theater>
16. 1. «Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica»; 2. «Esercizi per la consapevolezza corporea»; (docente prof. Rosalba Trevisan);
17. Belcanto.ru - російський сайт з цікавими статтями, на жаль крім достовірної інформації та цікавих статей, у контексті можна побачити пропагандистський російський націоналізм. <https://www.belcanto.ru/juan.html> ;
18. «Я, Лучано Паваротті, або Сходження до слави» автор Лучіано Паваротті
<https://readli.net/chitat-online/?b=344695&pg=1>;
19. «Repertorio lirico dall 1795» / «Оперний репертуар з 1795»;
20. Сайт на якому можна знайти всю необхідну інформацію про Верді
http://www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/?page_id=445 ;
21. Walter Peraro «Esercizi di pronuncia. Per attori, cantanti, speaker e professionisti della voce»
22. Гнидь «Історія Вокального мистецтва»
23. Helen M. Greenwald - The Oxford Handbook of Opera-Oxford University Press, USA (2014)
на моєму гугл диску:
https://drive.google.com/file/d/1oLTvRD_2Iryj1JhPhGROKW847JLd7fQp/view?usp=drivesdk
24. А.Г. Менабені «Методика навчання сольному співу»
25. «Tecniche corporee funzionali e pratica musicale» Filippo Incigheri

Схожість

Джерела з Інтернету

15

1	https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-opera-studies/voices-and-singers/9774043D6298DEE1F3E0A...	0.23%
2	https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Miller_(singer)	0.19%
3	https://koukim.com/files/publicna_informatsiya/profil_i_osvitnikh_prohram/bak_oop_2021/zvuk_.pdf	0.12% <small>12 джерел</small>
4	https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-opera-studies/introduction-opera-studies-today/72B879B9C4..	0.1%