

## Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру

Ярослав Комарніцький<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

<sup>2</sup>Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Анотація.** *Мета статті* — окреслити етапи становлення жанру опери, виявляючи основні чинники, що спонукали жанр до розвитку та змістово-стильової трансформації. *Результати дослідження.* Проаналізовано етапи еволюції оперного жанру на прикладі італійської опери. Окреслено змістово-образне наповнення оперних сюжетів, притаманних різним епохам; визначено етапи виникнення жанрових різновидів опер (opera seria, opera buffa, opera semiseria, романтична, веристська драма). Висвітлено питання появи оперних амплуа, етапи виникнення, розквіту та переосмислення вокального стилю bel canto, його вплив на розвиток вокальної стилістики. Зазначено, що сьогодення оперного театру демонструє значний потенціал оперного жанру через трансформацію та взаємодію з іншими музично-театральними жанрами. *Наукова новизна* полягає в комплексному підході до розгляду еволюції оперного жанру: окреслення змістово-тематичного наповнення оперного спектаклю, етапи формування типажів оперних героїв, зміну вокальної стилістики та естетики співу. *Висновки.* Трансформація оперного жанру демонструє його винятковий творчий потенціал, що породив численні моделі реалізації музичної драматургії в синтезі з театральною естетикою й вокальною виразністю. Історія італійської опери найбільш показово демонструє динаміку розвитку жанру та тенденції, що стали світовими трендами музичного театру. Розуміння естетико-стильових засад цих етапів стає невіддільним складником фахового потенціалу сучасного вокаліста, здатного реалізовувати себе в реаліях сьогодення театрального музичного простору.

*Ключові слова:* оперний жанр; спів bel canto; оперне амплуа; італійська опера; еволюція жанру

### Для цитування

Комарніцький, Я. (2025). Італійська опера в історичних процесах еволюції жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, 52, 100–110. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334066>

### Вступ

Опера — синкретичний музичний жанр, що має надзвичайно давні змістово-концептуальні джерела. Ідея відродження давньогрецької музичної трагедії водночас зі зміною історичних і культурних епох еволюціонувала від «драми, поставленої на музику» до різноманітних жанрових модифікацій: психологічних камерних мелодрам (і навіть монодрам), масштабних музичних перформансів, у яких синкретична природа жанру розкривалася в різних ракурсах. Саме синкретизм оперного жанру дозволяв йому активно вбирати в себе нові тенденції музичних інструментальних та вокальних жанрів, театрального мистецтва й навіть візуальних мистецтв, які вті-

лювалися в оформленні сцени, декораціях, костюмах.

Своєю чергою набула надзвичайна популярність оперного жанру ставала джерелом нових ідей для інших жанрів музичного мистецтва. Поява програмної музики, вокальних циклів з певним сюжетним наповненням, сценічних кантат підтверджують взаємовплив художньо-образних ідей між театральними-сценічними та інструментальними пластами музичної культури. Таким чином, дослідження етапів розвитку оперного жанру дозволяє виявити важливі мистецькі домінанти певних епох, окреслити естетико-стильові пріоритети мистецького простору Європейської культури.

Звертаючись до етапів розвитку оперного жанру, вважаємо доцільним зосередитися на іта-

лійській опері. Адже Італія, як батьківщина оперного жанру, кілька століть перебувала в авангарді розвитку його стильових засад, кристалізації нових оперних форм, пошуку різних комбінацій їх поєднання.

*Аналіз попередніх досліджень.* Чимало наукових розвідок висвітлюють різні грані зміни стилістики музичних епох, які знайшли своє відображення і в оперному мистецтві. М. Бондс (Bonds, 2013) розглядає періодизацію стильових епох музичного мистецтва в широкому спектрі інструментального та вокального пластів. І. Іванова, Г. Куколь та М. Черкашина, (1998), досліджують феномен опери в об'ємному періодичному вимірі від XVII до XIX століття, висвітлюючи питання жанрово-стильових трансформацій. Розвідки М. Черкашиної-Губаренко (2022, 2023) окреслюють важливі аспекти змістового наповнення оперних сюжетів, тісно пов'язані зі стилістикою музичної мови. У дисертації О. Корчової (2004), присвяченій феномену «авторського театру» Джакомо Пуччіні (Giuseppe Puccini), детально висвітлені історичні процеси розвитку європейського оперного театру.

Чимало наукових публікацій сфокусовані на певних проблемах, пов'язаних з історичним розвитком опери. Зокрема, В. Редя (2017) порушує питання ролі перехідних етапів розвитку культури загалом і музичного мистецтва зокрема. А. Соколова (2023), досліджуючи внесок у вокально-оперне мистецтво Італії композиторки Франчески Каччіні (Francesca Caccini), акцентує вплив жіночих голосів на вокальну стилістику та музично-виразові засади співу. Л. Шиленко (Shylenko, 2019) розглядає оперні постановки в контексті сучасних сценографічних тенденцій. Т. Буркацька (Буркацкая, 2018), присвячуючи свою роботу творчості Гаєтано Доніцетті (Gaetano Donizetti), значну увагу приділяє стилю *bel canto*, який знайшов надзвичайно яскраве втілення в його композиторському письмі. С. Кисла (2021) зосереджує увагу на образі Чіо-Чіо-Сан, аналізуючи творчі пошуки Джакомо Пуччіні. Н. Кречко та Н. Якобенчук (2020) розглядають роль хору в оперних творах Джузеппе Верді (Giuseppe Verdi) (на прикладі опери «Набукко»); оперну поетику Бєдржіха Сметани (Bedřich Smetana) (на прикладі опери «Лібуше») досліджує А. Татарнікова (2020). Н. Кречко та Я. Комарніцький (2024) звертаються до дослідження виконавської вокальної традиції, порівнюючи виконавські трактування арії Рудольфа з опери Джакомо Пуччіні «Богема».

**Мета статті** — окреслити етапи становлення жанру опери, виявляючи основні чинники,

що спонукали жанр до розвитку та змістово-стильової трансформації.

## Результати дослідження

Зароджена на межі XVI–XVII ст. у мистецькому осередку «Флорентійська камерата» як відродження ідеї античної давньогрецької трагедії, «*drama per musica*» (драма через музику) швидко набула популярності. Вже протягом першого століття існування нова модель музичного жанру сформувала всередині власної структури різноманітні оперні форми, які набули самостійної концепції в сольному вокальному втіленні (арія, аріозо, каватина), ансамблево-хоровому співі (сольний ансамбль: дует, тріо, квартет; оперні хори та вокально-хорові сцени), в оркестровій музиці (увертюри, самостійні інструментальні епізоди тощо). Раннім операм був притаманний патетичний стиль висловлювання, заснований на естетичній основі теорії афектів (що максимально рельєфно проявилось в аріях героїв тогочасних оперних творів).

Одним із перших, хто звернувся до дослідження людських емоцій, аналізуючи їх у контексті взаємозв'язку з зовнішнім світом, став філософ Бенедикт Спіноза (Benedictus de Spinoza) (1632–1677). Більшість афектів, на його думку, є саме пристрастями, тобто такими психофізичними станами, що визначаються не лише самою людиною, але й зовнішніми причинами. У музичному мистецтві ідеї філософа знайшли виміри осмислення в пошуку мелодичних, ритмічних, тональних або ладових аналогіях емоційним станам — афектах.

Своєрідною лабораторією афектів та їх музичних еквівалентів, як відомо, став жанр мадригалу. Італійські композитори початку XVII століття, розробляючи новий музичний лексикон, намагалися віднайти засоби підсилити виразність окремих поетичних слів. Так з'являються *affetti* або мадригалізми — музичні фігури, покликані втілити певний емоційний стан: ... «зітхання» — пауза посередині слова або відокремлення за допомогою пауз всього слова; «море», «вітер» хвилеподібний мелодійний рух; «політ», «полум'я» — мелодійний рух, іноді зі стрибком вгору; «радість», «краса», «любов», «спів» — мелізматичні мелодійні фігури; «смерть» — стрибок вниз на напружений інтервал, хроматизм тощо. (Фоменко, 2019, с. 131–132)

Означені риторичні музичні фігури стали частиною мелодики оперних арій, у яких виразна вокальна кантилена поєднувалася з колоратурни-

ми прикрасами, що слугували посиленню образного емоційного стану афекту. Найбільш типовою для цього періоду стала тричастинна арія *al capo da fine*, у якій повторювана частина прикрашалася не виписаними композитором імпровізованими елементами колоратур: кожен виконавець мав можливість демонструвати свою технічну майстерність та досконале володіння голосом.

Такий тип арій був притаманним насамперед жанру *opera seria* (серйозна опера/ висока), яка базувалася на античній тематиці з підкресленою героїко-міфологічною або легендарно-історичною основою (що максимально відповідало естетиці станів афекту). *Opera seria* яскраво представлена у творчості Алессандро Скарлатті (Alessandro Scarlatti), Франческо Каваллі (Francesco Cavalli), Антоніо Честі (Antonio Cesti), Клаудіо Монтеверді (Claudio Monteverdi) (останній, зокрема, писав чудову музику в жанрі хорового мадригалу, що знайшло відображення в хорових епізодах опери «Орфей»). Хорова поліфонія загалом відіграла вагомий роль у розвитку опери, адже, крім власне хорових оперних сцен, напрацювання в цій сфері стали певним взірцем для побудови вокальних ансамблів солістів та фінальних оперних сцен, що об'єднували різні групи персонажів. Таким чином, у ранніх операх були знайдені базові музичні складові жанру: сольна вокальна, вокально-ансамблева, хорова, інструментальна (у вигляді супроводу й самостійних інструментальних епізодів). Кращі взірці ранніх опер донині залишаються в репертуарі низки оперних театрів, а арії, написані в означеній естетиці, стали основою навчального та концертного репертуару академічних співаків.

Народженому в Неаполі жанру *opera buffa* (комічна опера/низька), на відміну від *opera seria*, властиве звернення до побутових сюжетів, що часто мали певну алегорію з італійською комедією *dell'arte*. Мелодика *opera buffa* спиралася на більш прості інтонації з народнопісенною основою або на вербальні інтонемі, що реалізовувалися в виразній речитативній скоромовці. У цьому жанровому різновиді опери більше значення мала логіка розвитку сюжету, особлива типажність персонажів, легкий для сприйняття виразний мелодизм вокальних епізодів.

Саме в межах *opera buffa* почали формуватися амплуа *basso buffa* (з обов'язковим володінням вокальною скоромовкою), ліричного «любовного» тенора, баса/баритона-*cantante*, який міг легко змінювати ліричну та іронічну інтонацію, героїні (сопрано/мецо) субреточного типу — жвавої, веселої й водночас здатної до ліричних проявів. Серед найвідоміших композиторів, які писали в цьому жанрі, назвемо Джованні Перголезі (Giovanni

Pergolesi), Джованні Паїзієлло (Giovanni Paisiello), Доменіко Чімарозу (Domenico Cimarosa). Нового, більш глибокого сенсу — як у художньо-образній, так і в музичній сфері — жанр *opera buffa* набув згодом у творчості Джоаккіно Россіні (Gioachino Rossini) та Гаєтано Доницетті.

Наприкінці XVIII ст. з'явилися опери «*mezzo carattere*» («змішаного типу»), що почали об'єднувати в різних співвідношеннях героїчні, комічні, сентиментальні та пасторальні елементи: «Кордони між “високою” й “низькою” жанровими сферами порушувалися. На процес жанроутворення дедалі більше впливав сам сюжетний матеріал і спосіб його висвітлення. З'явилися такі жанрові різновиди, як історична опера, лірична опера, міфотворча драма, лірико-комічна й народно-побутова опери» (Черкашина-Губаренко, 2023, с. 151–152). Прикладом таких жанрових поєднань можуть слугувати опери *dramma tragicomico* (трагікомічна драма) Антоніо Сальєрі (Antonio Salieri) «Ахур ре д'Ормуз» / «Аксур, цар Ормуза» / (лібрето Лоренцо да Понте, 1778) та *dramma giocoso* (грайлива драма) Нікколо Піччіні (Niccolò Piccinni) «Cecchina, ossia La buona figliuola» / «Чеккіна, або Добра дочка» (лібрето Карло Гольдоні, 1760).

На початку XIX ст. у Венеції набули популярності одноактні опери, які теж відображали пошук нових градацій жанру: *dramma sentimentale*, *dramma di sentimento* (або *farsa sentimentale*). Комічні опери з яскравою сентиментальною складовою стали попередниками *opera semiseria* (напівсерйозна опера) або романтичної драми *bel canto* (за різною термінологією).

Означений жанр ствердився на оперній сцені у 1820-ті рр. У ньому тісно переплелися нові художньо-образні ідеї, пов'язані з поєднанням трагічних, ліричних та сентиментальних образів, що зворушувало й хвилювало публіку. У романтичній драмі сформувалися більш широкий спектр різнохарактерних амплуа, які вирізняли персонажів опери (а не афекти або «театральні маски»); чітка структура послідовного розвитку драматургії; жанрові різновиди сольних, ансамблевих, хорових номерів. Саме в цей час кристалізувалися так звані структури *la solita forma* (за термінологією мистецтвознавця й композитора Абрамо Басеві (Abramo Basevi), що стали зразками не лише для арій, але й для розгорнутих фіналів з хорами та ансамблями, «... які пов'язані з динамікою драматичної дії: *tempo d'attacco*, *pezzo concertato*, *tempo di mezzo*, *stretta*» (Черкашина-Губаренко, 2022, с. 18).

Зокрема, опери, які належать до жанру *opera semiseria*, мали, як правило, двоактну структуру, в якій чітко простежувалася логіка драматургії: інтродукція, зав'язка, розгортання конфлікту,

розв'язка, епілог. Ця структура складалася з сольних, ансамблевих, хорових, сольних-хорових номерів, які так само набули певних типових ознак. Сценам інтродукції чи епілогу властиві хорові сцени або арії героя/героїні з хором. Вихідні арії героя чи героїні (каватини) здебільшого відзначалися наявністю ліричної частини арії та *cabaletti* (куплет, строфа), яка часто мала активний рух та стрибкоподібну мелодичну побудову (Аміна / «Сомнамбула», Лінда / «Лінда де Шаміні», Норма / «Норма» В. Белліні, Розіна / «Севільський цирюльник» Джоакіно Россіні). В оперних ансамблях сформувалися характерні типи дуєтів: любовний дует героя та героїні; сентиментальний дует люблячого батька/наставника та доньки/ підопічної; комічні дуєти героя/ героїні і слуги/ друга-жартівника та їх варіанти.

У центрі сюжетики ранньої романтичної опери — історія кохання, що розвивається на тлі сімейного конфлікту, соціальної нерівності, трагічних життєвих обставин тощо. Любовний трикутник порівняно з оперою-*seria* набув нових романтизованих граней. Його типовими персонажами стали молода беззахисна дівчина (*prima donna*, здебільшого сопрано), яка увібрала у себе кращі чесноти; герой — коханий героїні, сміливий, шляхетний і люблячий юнак (зазвичай тенор); антигерой-злочин (переважно баритон/бас, іноді тенор) — жадібний тиран, який мріє одружитися з головною героїнею або отримати її спадок / титул / багатство.

Крім амплуа основних персонажів (героїня, герой, антигерой), сформувалися інші типові образи: благородний старець (отець/покровитель/сюзерен, здебільшого баритон); характерний комічний веселун або невдаха-простак (переважно *basso buffo*, простолюдин / слуга). До певної міри ці амплуа збереглися і в більш пізніх оперних жанрах, набувши більш складних і багатогранних характеристик. Як приклад, образ прекрасної, ніжної, люблячої, але безпорадної дівчини, яку має врятувати сміливий і вірний герой, став центром романтичної драми/опера *semiseria*. Водночас більш активні, волелюбні й норавливі героїні залишалися персонажами опера *buffa* та опер «*mezzo carattere*», що мають вагомий комічний складову.

Вказані жанрові варіанти сягнули піка свого розвитку у творчості видатних композиторів Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні (Vincenzo Bellini) та Гаetano Доніцетті, чия творчість ознаменувала початок «золотого віку» італійської опери — найвищого розквіту він набув у творчих досягненнях Джузеппе Верді та Джакомо Пуччіні.

Аналізуючи процес розвитку оперного мистецтва в Італії, неможливо оминати еволюцію співу

*bel canto* (прекрасний спів), що став естетичним надбанням італійської музичної культури й слугував основою вокальної естетики жанру. Хоча ця тема лежить за межами означеної нами мети дослідження, вважаємо важливим окреслити естетичні джерела культури оперного співу та її поступової трансформації з епохи «ангельського співу» кастратів до епохи активного залучення жіночих голосів та «натуральних тембрів» чоловічого голосу.

Термін *bel canto* з'явився значно пізніше, ніж сама техніка та її естетичні засади. Вважається, що вперше це словосполучення застосував Джоаккіно Россіні, підкреслюючи емоційно-естетичну складову співу, що зворушує душу. На сьогодні ця термінологія має значно ширше коло тлумачення стосовно самої техніки акустичного співу, виконавського стилю, стилю композиторського письма, італійської вокальної традиції. Вважається, що засади вокального стилю *bel canto* сформувалися у контексті розвитку жанру опера *seria*. Цей період вокального мистецтва тісно пов'язаний зі школою співу кастратів та фальцетистів. Спів кастратів був домінуючим на етапі формування так званого «бравурного бельканто» у XVIII ст. Естетичні засади такого типу звучання голосу перебувають у площині церковного наслідування «ангельському співу», що підносило сприйняття сюжету опери та оперних героїв на високу планку оспівування високоморальних чеснот. Зокрема Буркацька (Буркацкая, 2018) висвітлює тему зв'язку візантійської культури церковного співу («калофонії» / прекраснозвучний/) з православною та католицькою вокальною традицією.

Така естетика повністю відповідала ідеї жанру опера *seria*, де головними персонажами традиційно були боги, легендарні міфічні герої, королі та полководці.

Техніка «бравурного бельканто» передбачала розвиток акустичного резонантивного співу, який дозволяв співакові утримувати монотемброве звучання в широкому звуковисотному діапазоні, застосовувати тривале дихання (спів довгих вокальних фраз на одному диханні), майстерно філірувати звук, виконувати різноманітні глісандо, пасажи, фіоритури, трелі завдяки набутій рухливості голосу, що й формувало блискучий віртуозний стиль, у якому переважала колоратура. У цей період естетична краса голосу, демонстрація технічних можливостей співака домінували над логікою сюжетного розвитку спектаклю та «життєвою вірогідністю» образу оперного героя. Багатство сценічних декорацій та вбрання персонажів, «ангелоподібний» і водночас неймовірно складний за технікою спів кастратів та фальцетистів заворожу-

вали глядача, занурюючи його в нереальний світ божественної міфології.

Трансформація ідеї оперного спектаклю, що поступово відбулася через розвиток більш реалістичних жанрів *opera buffa*, *mezzo carattere*, а згодом романтичної *semi-opera* (від лат. *semi-* «напів-», букв. «напів-опера»), почала змінювати естетичні засади співу. Творчість Джоаккіно Россіні, Саверіо МеркадANTE (Saverio Mercadante), Вінченцо Белліні, Гаetano Доніцетті відкрила новий етап стилю бельканто, який можна розглянути вже крізь призму композиторського письма. Традиції італійського бельканто у творчості цих композиторів набули найвищого розвитку і знайшли нове глибоке художнє втілення, позбувшись надмірної складності віртуозного стилю співу, що часто був самоціллю. Краса мелодії стала головним носієм художньо-образного змісту, в якому вагому роль починає відігравати жіночий вокал, адже поява ампула романтичної героїні відкрила новий етап розвитку жіночих голосів і виявила багатство градацій вокальних фарб «натуральних» голосів.

Період ранньоромантичної опери називають інколи епохою «класичного» бельканто, підкреслюючи довершеність поєднання технологічної та художньої сторони зазначеної манери співу, або епохою «романтичного бельканто» (що відповідає естетиці тогочасної музичної стилістики). В означений період зростає роль точного відтворення композиторського нотного тексту, зони імпровізаційних елементів стали чітко визначеними епізодами каденцій, художньо-образний зміст арій почав чітко співвідноситися з ампула персонажа та загальною драматургією спектаклю. Володіння вокальною кантиленою, тембральною рівністю, різними видами філірування звуку, портаменто, штрихів та віртуозною технікою співу продовжували бути необхідною складовою вокальних умінь, але водночас помітну роль починає відігравати емоційна щирість та художньо-образна переконливість.

Звертаючись до італійської опери XIX ст., необхідно зважити на історичні процеси, що безпосередньо впливали на розвиток італійського мистецтва. Новий етап розвитку національної опери в Італії тісно пов'язаний із зародженням національного руху Рісорджименто. Повстання 1820 р. в Неаполітанському королівстві ознаменувало початок активної боротьби італійців проти австрійського володарювання, за об'єднання єдиної національної держави — Італії — на основі духовної та географічної єдності. Боротьба тривала понад п'ятдесят років і безумовно знайшла різновекторні прояви піднесення національного духу в італійській культурі. Саме до цього періоду належить

епоха найвищого розквіту італійської опери, що постала практично провідним музичним жанром італійської композиторської школи, в якому відбилися ідеї національного відродження.

Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доніцетті й Джузеппе Верді стали музичними символами бурхливого історичного періоду становлення нової ідентичності італійської нації на тлі визвольної боротьби та ідей об'єднання Італії. Водночас ідеї національного відродження мали різне музичне втілення. В операх Джоаккіно Россіні нові ідеали представлені в життєрадісних образах героїв, сповнених реалістичних рис; в операх Вінченцо Белліні прагнення епохи відчуваються в темах боротьби проти чужоземних загарбників, в операх Гаetano Доніцетті — у тонкому ліризмі вишуканого мелодизму вокальних ліній з підкресленою «італіанізацією» імен та поведінкових елементів персонажів» (Буркацкая, 2018, с. 231).

Водночас варто зазначити, що дух Рісорджименто в операх Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доніцетті виявився скоріше на рівні естетично-емоційного художнього відгуку, тоді як творчість Джузеппе Верді стала справжнім рупором ідей відродження Італії і навіть певним символом національного визвольного руху. Одна з перших опер Джузеппе Верді — «Набукко» — принесла йому справжнє визнання та славу й була прийнята сучасниками як заклик до боротьби за незалежність. Опера сповнена героїчним і релігійним пафосом, яскравими образами персонажів і вагомим значенням хорових сцен, що уособлюють сподівання та волелюбний дух народу. Недарма найвідомішою сценою в «Набукко» став хор «*Va, pensiero*» («Лети, думко») з третього акту опери, який до сьогодні практично вважається неофіційним гімном Італії.

Довгий творчий шлях Джузеппе Верді розкрив його композиторський геній у різних площинах художньо-естетичних та жанрово-стильових вимірів оперного мистецтва. Оперна тріада 1850-х рр. («Ріголетто», «Трубадур», «Травіата») ознаменувала народження «нової оперної драми» й вивела жанр на зовсім інше бачення його синтетичності та змістового наповнення. Бажання відтворити сильні, часто суперечливі й правдиві характери персонажів на зламі історичних та особистісних етапів життя вимагало нових підходів до індивідуалізації музичних образів головних героїв, пошуку музичної драматургії, що реалізує їх взаємодію й водночас створює художню єдність спектаклю. Це привело до нового бачення традиційних оперних жанрів і форм (арій, речитативів, ансамблів), у яких речитативний та аріозний стилі все помітніше інтегрувалися, а мелодика вокаль-

них партій персонажів — презентантів різних образних сфер — ставала все більш індивідуалізованою. Обраний Джузеппе Верді підхід ознаменував відмову від більшості традицій стилістики бельканто, але вокально-технічні засади та естетичні напрацювання цієї манери співу залишалися вагомим базисом італійської вокальної оперної школи, на якій ґрунтується, зокрема, й вокальний мелодизм Джакомо Пуччіні.

Звертаючись до проблеми реформування оперного жанру у XIX ст., неможливо обійти постать Ріхарда Вагнера (Richard Wagner), навіть зосереджуючись на історії еволюції саме італійської опери. Постать цього видатного композитора-новатора мала величезний вплив на всіх його сучасників, зокрема і тих, хто був на відверто протилежних естетико-світоглядних позиціях і реалізовував інакші музично-композиційні моделі.

У статті «Художній твір майбутнього» (*Das Kunstwerk der Zukunft*), натхненній філософією Людвіга Фейєрбаха і присвяченій йому, Ріхард Вагнер писав: «Так само як людина не звільниться, доки не прийме радісно узи, що поєднують її з Природою, так і мистецтво не буде вільним, поки у нього не зникнуть причини соромитися зв'язку з життям» (Wagner, 1850, p. 8).

Ставлячи за мету максимальне наближення оперної драми до життя, Вагнер створює безперервну музичну тканину, в яку влітаються діалоги, монологи героїв, що переростають у наскрізні вокально-симфонічні та хорові сцени. Роль оркестру в його операх набуває нового значення, що далеко виходить за межі акомпанувальної функції — оркестр стає одним із головних носіїв художньо-образної сфери. Вокальні партії мають скоріше речитативний характер із яскравим акцентом на інтонаційну виразність подачі слова, певної думки та стають частиною загальної звукової вокально-інструментальної палітри. З часом творчість Р. Вагнера, що сягнула піка популярності після смерті композитора, почали сприймати як «квінтесенцію всього нового й передового» (Іванова та ін., 1998, с. 11).

Для Джузеппе Верді, музика якого завжди мала головним чинником художньої виразності *вокальну основу і яскравий мелодизм*, такий шлях був далекий. Але певні музичні та художні ідеї, що їх реалізував Ріхард Вагнер, вплинули, зокрема, й на творчість Джузеппе Верді. У пізніх операх німецького маестро роль оркестру набуває більш вагомого значення, а оперні сцени з наскрізним типом розвитку мають все помітніше місце в конструкції оперної вистави.

Ще одним важливим засобом музичної виразності, елементом музичного мислення та загалом

оперної драматургії другої половини XIX ст. стало застосування лейтмотивів. Вважається, що як драматургічний прийом лейтмотив був сформований ще наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Але саме у творчості Ріхарда Вагнера ідея системи лейтмотивів набула всієї повноти змістово-формотворчої композиторської концепції, стала одним із провідних компонентів музичної драматургії. Його лейтмотиви характеризують не лише певного персонажа, але й сили природи, символічні предмети або місцевість, емоції та навіть ідеї. Переплетіння лейтмотивів у контрапунктах музичної фактури створює складну систему взаємодії, розвитку й трансформації художніх образів.

Джузеппе Верді також застосовував лейтмотиви, але в його операх вони були менш розвиненими щодо інтонаційної трансформації та взаємодії. Як правило, лейтмотиви в Джузеппе Верді характеризують найбільш важливу емоційну сферу головних героїв (лейтмотив кохання Віолети; лейтмотив Аїди, жерців, ревнощів/кохання Амнеріс), драматичні обставини або символи, що ставали рушійною силою драматургії опери (лейтмотив сили долі в опері «Сила долі», мотив прокляття в опері «Ріголетто» або поцілунку в опері «Отелло»). У пізніх операх Джузеппе Верді (особливо в «Отелло») значення лейтмотивів суттєво виросло й стало одним із чинників наскрізного музичного розвитку драматургії твору.

Характеризуючи еволюцію оперного жанру в Італії XIX ст., неможливо обійти мистецьку течію *веризму*, що знайшла реалізацію в літературі, живописі та музичному театрі. Веризм був спрямований на відображення дійсності внаслідок реалістичного й навіть натуралістичного мистецького втілення. Група італійських письменників, до якої входили Джованні Верга (Giovanni Verga) та Доменіко Чамполі (Domenico Ciampoli), виступили зі статтями, в яких ставили питання актуальної тематики для літературних жанрів, зокрема роману. На їх погляд, сентименталізм, пригодницький жанр мали поступитися соціальній тематиці, що вивчає психологічні аспекти стосунків між людьми без романтизованих прикрас.

У музичному мистецтві цей напрям презентує багато композиторів, серед яких найвідомішими є Руджеро Леонкавалло (Ruggero Leoncavallo), Умберто Джордано (Umberto Giordano), П'єтро Масканьї (Pietro Mascagni). Композитори веристського напрямку безумовно надихалися творчістю Джузеппе Верді та Ріхарда Вагнера. Тяжіння до наскрізного драматургічного розвитку, застосування лейтмотивів та багатства оркестрових барв поєднувалося в них із красою вокального мелодизму й підкреслено емоційними характеристиками.

ками персонажів. Веристи розширили уяву щодо естетики оперного співу: вокальні партії наповнилися складними регістровими зіставленнями, співом на вищому емоційному щаблі із застосуванням верхнього або нижнього регістрів, невокальними засобами виразності (риданнями, криком). Проте цей напрям подарував нам видатні за своєю красою вокальні мелодії, серед яких, певно, найвідомішою є арія Каніо з опери Руджеро Леонкавалло «Паяци» «*Recitar/ Vesti La Giubba*» («Актор / Одягни піджак...»).

У ХХ ст. опера зазнала значної кількості трансформацій, пов'язаних насамперед з «епохою синтезів», активною взаємодією як з іншими жанрами музичного театру (балет, пантоміма тощо), так і з суміжними видами мистецтва — інколи ці твори важко навіть назвати операми.

Нові тенденції набули в подальшій творчій практиці музичного театру інтенсивного розвитку, їхнє значення важко переоцінити. Жага оновлення жанру виявлялася в різних напрямках — дослідники відносять до них загальне оновлення оперної системи, зміну співвідношення різних елементів оперного спектаклю, «мовні» новації тощо (Іванова та ін., 1998, с. 186). Але своїм поступом у сучасну епоху опера зобов'язана творчим прозрінням композиторів, які відкривали її нові горизонти у ХІХ ст. У їх числі — Джакомо Пуччіні, який не лише завершив «велику епоху італійської опери», але й відкрив двері музичного театру сучасної епохи. Листи композитора дають можливість відчувати, наскільки важливим для нього було бачити на сцені людей, сповнених справжніх емоцій, що їх глядачі/слухачі можуть зрозуміти й розділити. «Є певні закони, яких має дотримуватися театральна композиція, вона повинна зацікавити, здивувати, розворушити чи розсмішити. Наш вчинок повинен зацікавити й здивувати» (Puccini, n.d., p. 283). Джакомо Пуччіні проходить свій власний шлях, продовжуючи кращі традиції італійської опери та відкриваючи нові сенси у жанрі опери-драми, звертаючись до глибинних людських емоцій та почуттів.

Оперна драма Ріхарда Вагнера перебуває в площині міфології, акцентуючись на філософському *протистоянні добра і зла*, на виборі між обов'язком та почуттями, доленосним призначенням та особистими бажаннями. В операх Джузеппе Верді домінує *драма дій протистояння*, що втягує у свій вир усіх навколишніх («Травіата», «Трубадур», «Сила долі», «Отелло») і навіть цілі народи («Набукко», «Дон Карлос», «Аїда»). Драматургія спектаклю базується на зіткненні характерів, життєвих позицій та власних інтересів героїв, насамперед це драма боротьби особистостей.

В операх Джакомо Пуччіні присутня скоріше *драма почуттів, внутрішньої боротьби* з самим собою. Роберто («Віллісі»), Едгар («Едгар»), Пінкертон («Мадам Баттерфляй») практично не мають протиборчої сторони. Драматична колізія у цих операх виникає як наслідок хибного морального вибору героя, який руйнує власне життя та життя коханої жінки. Рудольф («Богема»), Руджеро («Ластівка») прагнуть щастя з коханою, але непереборні обставини долі (соціальна прірва, смерть від хвороби) знищують їхні сподівання на щастя.

Співвідношення музичного та драматичного складників стає однією з центральних тем, відбиваючи тенденції, що характеризують процес розвитку європейського музичного театру на межі століть: «... ця проблема набуває “двоірності” — вона реалізується у творчості окремого композитора й одночасно є культурно-стильовою особливістю розглянутого історичного періоду розвитку світової опери» (Кисла, 2021, с. 23).

Означений підхід — у площині мистецьких пошуків, притаманних перехідному періоду порубіжжя ХІХ–ХХ ст., коли зменшення концентрації подій драми давало змогу заглибитися в емоційно-психологічне підґрунтя вчинків героїв. У фокусі уваги композиторів постає внутрішній світ людини, дилема вибору та відповідальності за свої вчинки, процесу каяття й прозріння.

«Герой» такого оперного театру постає як людина зі складним душевним світом, його образ виходить за межі клішованих амплуа й потребує нових художньо-образних і вокально-інтерпретаційних підходів. У площині вокально-фахової термінології з'являються поняття на кшталт «вагнерівський», «вердівський», «пуччінівський» співак, що характеризують не тільки певні властивості голосу (силу звуку, діапазон, тембральні якості) але й акторські можливості виконавця, емоційний потенціал, нюанси тембральних барв голосу, здатність до демонстрації психологічної трансформації та розвитку персонажу.

Сьогодення сучасної опери демонструє різні тенденції. Ми бачимо виконавців, що спеціалізуються на певній музичній стилістиці. Наприклад можна відмітити поновлення популярності барокової музики, повернення до автентичного виконання оперних партій тенорів-фальцетистів, вивчення відповідних манер і технік співу. З іншого боку нагальною вимогою для сучасного співака стає певна універсальність, здатність переконливо втілювати образи оперних персонажів різних музичних епох. Співаючи героя опери раннього романтизму, співак має розуміти жанрово-стильову специфіку цього періоду, яка відобразатиметься

як у певних вокально-технічних прийомах і естетичних засадах, так і в сценічному втіленні образу, який повинен відрізнятися від образів героїв опер пізнього романтизму, веризму чи реалізму порубіжжя сторіч.

XX ст. відкрило нові жанрово-стильові грані опери. Моноопера («Людський голос» Франсіса Пуленка (Francis Poulenc), «Чекання» Арнольда Шенберга (Arnold Schönberg), «Ніжність» Віталія Губаренка...) демонструє максимальну фокусацію на психологічно-емоційному стані особистості. Рок-опера («Ісус Христос — суперзірка» Ендрю Ллойд Веббер (Andrew Lloyd Webber), «Моцарт, рок-опера» Дов Аттья (Dove Attia) та Альберт Коен (Albert Cohen)...) поєднує естетику звучання рок-ансамблю з класичним оркестром, різні манери співу (від академічного, що базується на техніці *bel canto*, до сучасних технік, притаманних стилістиці рок-музики) та сучасні засоби оформлення сценічного простору.

Наведені приклади демонструють невичерпний потенціал оперного жанру, який зберігає кращі традиції опер XVIII–XIX ст., що продовжують успішно репрезентуватися на оперних сценах, та здатність до новацій та експериментів. Оперний виконавець повинен відповідати цим тенденціям, вміти адаптувати свій творчий потенціал до сучасних запитів і водночас правильно оцінити перспективи власного професійного розвитку.

## Висновки

Здатність жанру опери до розвитку та трансформації вражає. Зароджена ідеєю відродження античної драми, опера пройшла шлях кристалізації в різних змістово-жанрових векторах — *opera seria* *opera buffa*; об'єднання кращих досягнень цих жанрових граней в операх *semi-seria*; пошуку нових художньо-змістових ідей в опері-драмі; відкриття нових мультижанрових синтезів на сучасному етапі. Всі ці етапи супроводжувалися виявленням нових засобів виразності музичної драматургії, її театрального складника та вокальної виразності.

Висвітлення панорами оперного жанру тісно пов'язане з ключовими моментами формування та історичного поступу італійської опери. Італія, що є батьківщиною оперного жанру, кілька століть перебувала в авангарді розвитку його стильових засад, кристалізації нових оперних форм, пошуку різних комбінацій їх поєднання. Розвиток її жанрово-стильових та композиційно-структурних елементів, вдосконалення та еволюціонування вокальної техніки *bel canto*, що сформувалася в надрах італійської опери раннього Бароко; визначила

знакові культурно-історичні події, які безпосередньо вплинули на мистецьке життя Італії, зокрема на концептуальні зміни в тематиці оперного спектаклю.

Зіткнення характерів, життєвих позицій та власних інтересів героїв стає насамперед драмою боротьби особистостей. Зазначені тенденції вплинули на появу різних типів амплуа оперних героїв, в рамках яких генеруються характерні засоби вокальної виразності: буфонадні скоромовки, ламентозні «зітхання», героїчні «кабалети» тощо. Кристалізація певних типажів згодом замінюється індивідуалізацією образів. Порівнюючи провідну тематику опер в контексті кількавікового розвитку, спостерігаємо рух від глобальної драми «світового рівня» до драми індивіда, яка «стає глобальною».

XIX ст. увійшло в історію музичного мистецтва як кульмінаційна епоха в історії оперного театру. Саме в цей період розкрилися й сягнули повноти розвитку всі його ресурси. Оперний жанр став емоційною домінантою багатьох національних композиторських шкіл і джерелом нових образних градацій та музично-виражальних засобів для багатьох європейських композиторів.

На сучасному етапі ми спостерігаємо переосмислення принципів збереження стильових традицій різних історичних періодів у виконавській практиці. У «вокальних школах» з'являються напрями, що спеціалізуються на виконанні виключно барокового репертуару або ранньоромантичної стилістики. Поняття «вердівський співак» часто застосовують, підкреслюючи певний тип вокально-виразових можливостей виконавця і його яскраву професійну домінанту. З іншого боку ринок праці вимагає від сучасних співаків готовності до певної універсальності й гнучкості в освоєнні різного за музичною стилістикою вокального матеріалу. В цьому контексті вивчення етапів розвитку оперного жанру, зміни його естетико-стильових і змістово-художніх засад є актуальним питанням сучасного вокального виконавства та оперології. Дослідження питання трансформації художньо-змістовних сенсів оперного спектаклю, що приводять до змін естетики музичної мови, появи нових інтонаційних моделей, тісно пов'язані з образами оперних героїв та їх вокальним втіленням.

*Наукова новизна* представленої роботи полягає в комплексному підході до розгляду еволюції оперного жанру, в окресленні змістово-тематичного наповнення оперного спектаклю, етапів формування типажів оперних героїв, зміни вокальної стилістики та естетики співу.

*Перспективи подальших досліджень.* Осмислення вокально-виконавських процесів у контек-



сті історичної ретроспективи становлення оперного жанру дозволяє ґрунтовніше аналізувати тенденції розвитку музичного театру сьогодення, має багатовекторний потенціал наукового осмислення в сучасній оперології та дослідженні інтерпретаторської сфери.

### Список посилань

- Буркацкая, Т. В. (2018). Лирическое как выразительное качество в операх Г. Доницетти. *Музичне мистецтво і культура*, 2(27), 224–236.
- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., & Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери. Західна Європа XVII–XIX століття* (М. Черкашина, ред.). Заповіт.
- Кисла, С. (2021). Образ Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» у контексті оперних пошуків Джоаккіно Пуччіні. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 37(2), 21–26. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-4>
- Корчова, О. О. (2004). *Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Кречко, Н., & Комарніцький, Я. (2024). Виконавська традиція в академічному співі: вокально-педагогічний та інтерпретаційний аспекти. *Вісник науки та освіти*, 5(23), 1047–1060. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5\(23\)-1047-1060](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5(23)-1047-1060)
- Кречко, Н., & Якобенчук, Н. (2020). Роль хору в оперних творах Джузеппе Верді (на прикладі «Набукко»). *Імідж сучасного педагога*, 3(192), 77–80. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-77-80](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-77-80)
- Редя, В. Я. (2017). Перехідні періоди в історії музичної культури: проблеми вивчення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(36), 38–46.
- Соколова, А. (2023). Феномен композиторки Франчески Качіні в контексті італійської музичної культури епохи Бароко. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 95–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282462>
- Татарнікова, А. А. (2020). Специфіка відтворення ідеї національного славлення в оперній поетиці Б. Сметани (на прикладі опери «Лібуше»). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 42, 148–154. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207644>
- Фоменко, Н. В. (2019). Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus Phantasticus» (на прикладі «хроматичної фантазії» Й. С. Баха). *Культура і сучасність*, 2, 130–136. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190621>
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2022). Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18(1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385)

- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2023). Аспекти сучасного оперознавства: пригоди оперних сюжетів. *Мистецтвознавство України*, 23, 150–161. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297538>
- Bonds, M. E. (2013). *A history of music in Western culture* (4th ed.). Pearson Education.
- Puccini, G. (n.d.). *Letters of Giacomo Puccini* (G. Adami, Ed.). Internet Archive. Retrieved January 19, 2025, from <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up>
- Shylenko, L. (2019). Concepts of stage performances at world's contemporary opera house. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 40, 128–134. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172692>
- Wagner, R. (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. O. Wigand.

### References

- Bonds, M. E. (2013). *A history of music in Western culture* (4th ed.). Pearson Education [in English].
- Burkatskaya, T. V. (2018). Liricheskoe kak vyrazitel'noe kachestvo v operakh G. Donitsetti [Lyrical as expressive quality in opera of G. Donizetti]. *Music Art and Culture*, 2(27), 224–236. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/487/871> [in Russian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2022). Poetyka opernoho zhanru [Poetics of the opera genre]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 18(1), 17–25. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260385](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260385) [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2023). Aspekty suchasnoho operoznavstva: Pryhody opernykh siuzhetiv [Aspects of contemporary opera studies: Adventures of opera stories]. *Art Research of Ukraine*, 23, 150–161. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.297538> [in Ukrainian].
- Fomenko, N. V. (2019). Afekt v teorii ta vykonavskii praktytsi "Stylus Phantasticus" (na prykladi "khromatychnoi fantazii" Y. S. Bakha) [The Affect of "Stylus Phantasticus" Theory in Performing practice (based on the example of J. S. Bach's "Chromatic Fantasy")]. *Culture and Contemporaneity*, 2, 130–136. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190621> [in Ukrainian].
- Ivanova, I. L., Kukol, H. V., & Cherkashyna, M. R. (1998). *Istoriia opery. Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittia* [History of opera. Western Europe 17th–19th centuries] (M. Cherkashyna, Ed.). Zapovit [in Ukrainian].
- Korchova, O. O. (2004). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchhini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)* [Giacomo Puccini's musical theater in the artistic context of the first quarter of the

- 20th century (based on the composer's late works)] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Krechko, N., & Komarnitskyi, Ya. (2024). Vykonavska tradytsiia v akademichnomu spivi: Vokalno-pedahohichnyi ta interpretatsiinyi aspekty [Performing tradition in academic singing: Vocal-pedagogical and interpretative aspect]. *Bulletin of Science and Education*, 5(23), 1047–1060. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5\(23\)-1047-1060](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-5(23)-1047-1060) [in Ukrainian].
- Krechko, N., & Yakobenchuk, N. (2020). Rol khoru v opernykh tvorakh Dzhuzeppe Verdi (na prykladi "Nabukko") [The role of the choir in the operas of Giuseppe Verdi (on the example of "Nabucco")]. *Image of the Modern Pedagogue*, 3(192), 77–80. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-77-80](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-77-80) [in Ukrainian].
- Kysla, S. (2021). Obraz Chio-Chio-San z opery "Madam Batterfliai" u konteksti opernykh poshukiv Dzhoakkino Puchchini [The image of Chio-Chio-San from the opera "Madam Butterfly" in the context of Giacomo Puccini's opera search]. *Current Issues of the Humanities*, 37(2), 21–26. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/37-2-4> [in Ukrainian].
- Puccini, G. (n.d.). *Letters of Giacomo Puccini* (G. Adami, Ed.). Internet Archive. Retrieved January 19, 2025, from <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.62075/page/n233/mode/2up> [in English].
- Redia, V. Ya. (2017). Perekhidni periody v istorii muzychnoi kultury: Problemy vyvchennia [Transitional periods in the history of music: The problems of learning]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3(36), 38–46 [in Ukrainian].
- Shylenko, L. (2019). Concepts of stage performances at world's contemporary opera house. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, 128–134. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172692> [in English].
- Sokolova, A. (2023). Fenomen kompozytorky Franchesky Kachchini v konteksti italiiskoi muzychnoi kultury epokhy Baroko [The phenomenon of the composer Francesca Caccini in the context of Italian musical culture of the Baroque era]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 48, 95–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282462> [in Ukrainian].
- Tatarnikova, A. A. (2020). Spetsyfika vidtvorennia idei natsionalnoho slavlennia v opernii poetytsi B. Smetany (na prykladi opery "Libushe") [Specifics of translating the idea of national glorification into the opera poetics of B. Smetana (the case of opera Libuše)]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 42, 148–154. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207644> [in Ukrainian].
- Wagner, R. (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft* [The artwork of the future]. O. Wigand [in German].

## Italian Opera in Historical Processes of the Genre Evolution

Yaroslav Komarnitskyi<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup>National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

<sup>2</sup>Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Abstract.** *The aim of the article* is to outline stages of the opera genre formation, identifying main factors that prompted this genre to develop and transform in terms of its content and style. *Results.* The stages of the opera genre evolution are analysed using the example of Italian opera. The content and imagery filling of opera plots inherent in different eras are outlined; the stages of emerging opera genre varieties (opera seria, opera buffa, semiseria, romantic, verist drama) are determined. The study highlights the emergence of opera roles, stages of emergence, flourishing and rethinking of the bel canto vocal style and its influence on the development of vocal stylistics. It is noted that the present-day opera theatre demonstrates unique potential of the opera genre through the transformation and interaction with other genres of music and theatre genres. *The scientific novelty* consists in a comprehensive approach in studying the evolution of the opera genre: outlining the content and thematic filling of the opera performance, the stages of forming types of opera heroes, changes in the vocal stylistics and singing aesthetics. *Conclusions.* The transformation of the opera genre demonstrates its exceptional creative potential, which gave rise to numerous models of the implementing musical dramaturgy in synthesis with theatrical aesthetics and vocal expressiveness. The history of Italian opera most clearly shows the dynamics of the genre development and the tendencies

that have become global trends in the musical theatre. Understanding the aesthetic and stylistic principles of these stages becomes an integral component of the professional potential of a modern vocalist, able to realise himself in the realities of today's theatrical musical space.

*Keywords:* opera genre; bel canto singing; opera role; Italian opera; genre evolution

## Відомості про автора

**Ярослав Комарніцький**, аспірант, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна; викладач, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна. ORCID iD: 0000-0002-7978-8130, e-mail: Jzkoma@gmail.com

## Information about the author

**Yaroslav Komarnitskyi**, PhD Student, National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine; Assistant, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-7978-8130, e-mail: Jzkoma@gmail.com

