

Научная статья

УДК 78.087.612

DOI: 10.36871/hon.202402102

ОСОБЕННОСТИ ГОЛОСА СОПРАНО И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ: ТРАДИЦИЯ ПЕНИЯ И ВОЗМОЖНЫЕ ОБРАЗНЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

Нгуен Бао Иен

Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина,
Институт «Академия имени Маймонида»
115035, Российская Федерация, Москва, улица Садовническая, 52/45
baoyen.thanhnhac@gmail.com, ORCID 0009-0006-3227-821X

Статья посвящена описанию тембра голоса сопрано, его художественной семантике. Автор дает определение высокого певческого голоса сопрано. В качестве неотъемлемых свойств голоса выдвигаются техническая беглость и владение кантиленой. Рассматриваются колористические особенности сопрано, репертуар для него, связь голоса с возможными образными интерпретациями и эмоциональной сферой. Кратко обозначена история использования сопрано в операх зарубежных композиторов. Подчеркивается, что колоратурное сопрано типично для европейской оперы, в то время как русские композиторы предпочитают свойства лирического тембра. Отмечается, что вокально-эстетические особенности колоратурного сопрано подходят для воплощения сказочных образов. Зачастую сопрано представляет заглавное действующее лицо оперы, идеальный образ романтической героини. Исполнитель должен в совершенстве владеть техникой пения и в то же время уметь творчески трактовать музыкальное произведение в соответствии с его стилем. Важное значение имеет вербальный текст в опере, так как он влияет на формирование музыкальной ткани и может служить дополнительным средством выразительности. В русском музыкальном искусстве персонажи сопрано представлены ликами прекрасных героинь, существующих в пространстве исторических, эпических, лирических, комедийных, драматических, психологических сюжетов.

Ключевые слова: сопрано, репертуар, опера, исполнительство, вокальная партия, персонаж

Для цитирования: *Нгуен Бао Иен.* Особенности голоса сопрано и его интерпретация: традиция пения и возможные образные воплощения // Художественное образование и наука. 2024. № 2 (39). С. 102–109. <https://doi.org/10.36871/hon.202402102>

Original article

FEATURES OF THE SOPRANO VOICE AND ITS INTERPRETATION: SINGING TRADITION AND POSSIBLE FIGURATIVE EMBODIMENTS

Nguyen Bao Yen

Russian State University named after A. N. Kosygin
Institute "Maimonides Academy"
52/45 Sadovnicheskaya ul., Moscow, 115035, Russian Federation
baoyen.thanhnhac@gmail.com, ORCID: 0009-0006-3227-821X

© Нгуен Бао Иен, 2024

The article is devoted to the description of the timbre of the soprano voice and its artistic semantics. It provides the definition of the term and a brief overview of the use of voice in operas by foreign composers. Technical fluency and mastery of the cantilena are put forward as essential properties of the voice. The article examines the coloristic features of the soprano voice, the repertoire for it, the connection of the voice with possible figurative interpretations and the emotional sphere. It is emphasised that the use of *coloratura soprano* is typical for European opera, while Russian composers prefer the properties of the lyrical timbre. It is noted that the vocal and aesthetic features of the *coloratura soprano* are suitable for the embodiment of fabulous images. The soprano is often the title character of the opera, the ideal image of a romantic heroine. The performer has to be fluent in singing technique and at the same time be able to creatively interpret a piece of music according to its style. The verbal text in opera is important, as it affects the formation of the musical fabric and can serve as an additional means of expression. In Russian musical art, soprano characters represent beautiful heroines of historical, epic, lyrical, comic, dramatic, psychological works.

Keywords: soprano, repertoire, opera, performance, vocal part, character

For citation: Nguyen Bao Yen. Features of the Soprano Voice and Its Interpretation: Singing Tradition and Possible Figurative Embodiments. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 2 (39). P. 102–109. <https://doi.org/10.36871/hon.202402102> (In Russian)

ВВЕДЕНИЕ

Термин *soprano* происходит от итальянского слова *sopra* — «над, сверх». Источники определяют сопрано как высокий женский певческий голос с диапазоном от *c* первой до *c* третьей октавы с переходными нотами в середине второй октавы (от *e* до *fis*). В оперном искусстве применяется расширенная классификация (драматическое сопрано, лирико-драматическое, лирическое, лирико-колоратурное, колоратурное).

Обозначим особенности голоса сопрано.

1. Традиции пения: сопрано — это высшая женская голосовая партия, которая используется в опере и других классических музыкальных жанрах.

2. Возможные образные воплощения: голос способен выразить широкий диапазон эмоций и настроений, от нежности до страсти и гнева.

3. Технические сложности: исполнение требует высокой точности и гибкости голоса, а также контроля над дыханием.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Колористические особенности голоса напрямую связаны с его функциональной сферой. Для *колоратурного* сопрано (его диапазон включает расстояние от *c* первой до *f* третьей октавы) характерны пение в самом высоком регистре, подвижность, легкость, сила, владение возможностью исполнения самых виртуозных фиоритур, особый светлый, блестящий колорит голоса. Исследователи от-

мечают, что этот тип голоса лучше других предназначен для воплощения в музыке волшебного персонажа. *Лирико-колоратурное* сопрано при той же широте диапазона обладает более плотным, широким звучанием. Голос мягкий, способен исполнять кантилену, лирические партии, звучит ярко на протяжении всего диапазона.

Различая типы сопрано, исследователи (профессиональные вокалисты, педагоги) противопоставляют подвижность и виртуозность голоса насыщенности его звучания в нижнем участке диапазона. В работе, посвященной рассмотрению голосов расширенного диапазона, Е. Куфтырева дает следующее описание группы сопрано: этим голосам присущи «легкость звучания верхнего участка диапазона и способность к технике беглости, характерные для колоратурного сопрано, что в совокупности является ярким выразительным средством для воплощения музыкально-драматического образа и позволяет исполнять обширный репертуар для разных типов женских голосов (меццо-сопрано, драматическое, лирическое и колоратурное сопрано)» [5, 3]. Она же констатирует, что «высоким сопрано не хватает драматической составляющей при исполнении подобных партий в силу их тембральных особенностей. В результате музыкально-драматический образ, созданный с помощью вокально-технических средств высоких голосов, не получает полного воплощения, о чем неоднократно указывалось в трудах по музыкальной критике и музыковедению» [там же, 4].

В трудах по методологии вокального исполнительства приводится классификация голосов, в том числе и сопрано. В работе известного исследователя истории вокальной педагогики В. Багадунова [1, 476] дается характеристика разных школ пения, описание тембра, артикуляции, деления диапазона голоса на регистры, рекомендуемые упражнения. Уделяется большое внимание техникам звукоизвлечения и дыхания, их развитию.

В педагогической литературе в основном акцентируется технический, а не художественный аспект характеристики голоса: обозначаются критерии натурального тона, описывается техника дыхания и необходимые для ее развития упражнения, положение гортани, резонаторов как важных факторов голосообразования, дается описание регистров. Однако такой значительный для интерпретирования вопрос, как связь голоса с репертуаром, практически не затрагивается. До настоящего времени не существует трудов, целью которых становится исследование репертуара для сопрано.

В диссертациях, разрабатывающих исполнительский аспект, поднимается вопрос характеристики колористических свойств сопрано в связи с репертуаром, созданным для него. Так, В. Жаркова считает, что свойства колоратурного сопрано предназначены для воплощения образов волшебной сферы: «Сказочная же тематика в вокальной музыке становится просто невысказана без тембра колоратурного сопрано. В этом нас убеждают <...> “Руслан и Людмила” Глинки, “Сказка о царе Салтане”, “Снегурочка”, “Золотой петушок” Римского-Корсакова, “Соловей” Стравинского, “Сказки Гофмана” Оффенбаха и многое другое. А начал это триумфальное оперно-“колоратурное” шествие, безусловно, Моцарт, выведя обладательниц маленького голосового чуда на эту яркую и выразительную стезю» [3, 42]. Автор работы справедливо утверждает, что особенности тембра колоратурного сопрано рассчитаны на исполнение виртуозных партий: «Произведения повышенной технической сложности — “хлеб” для “колоратур”, в противном случае они будут совершенно неинтересны публике, так как просто не смогут конкурировать с лирическими и драматическими сопрано в их репертуаре» [там же, 41]. Исследователь акцентирует внимание на виртуозном аспекте как неотъемлемом свойстве самого голоса. Описывая партии для сопрано во времена В.-А. Моцарта, автор работы

упоминает о конкуренции колоратуры и исполнителей-кастратов, смене эстетических парадигм, стилистики пения и пристрастий композиторов, стремящихся к обнаружению новых особенностей голоса: «Композиторы словно внезапно обнаруживают необычайную прелесть в предельных верхних нотах самого высокого человеческого голоса, колоратурного сопрано, благодаря чему образы многих оперных героинь обретают новые грани» [там же, 42]. Говоря о вокально-эстетических предпочтениях Моцарта, Жаркова описывает образ идеальной певицы композитора: «На гибкость тембра указывает необходимость использования различных приемов звукоизвлечения, быстрого переключения с беглых пассажей мелкими длительностями на технику *legato* и *cantabile*. Широта диапазона и использование необычайно высоких нот... Разве не Моцарт первым решил фиксировать их в своей нотной записи и именно в ариях для “колоратур”?» [3, 149]. Обзор репертуара показывает, что в колоратурном сопрано соединяются «высочайшие технические трудности с драматической глубиной и богатством эмоциональных красок», [там же, 151] — так понимают композиторы специфику этого типа голоса. При этом тяготение композитора к использованию украшений ни в коей мере не противоречит передаче драматического содержания, эмоций в ариях.

В рамках стиля итальянского бельканто к голосу сопрано предъявляются требования беглости и виртуозности, техничности, импровизационности — с одной стороны, а с другой, — владение кантиленой, в которой возможно продемонстрировать красоту и богатство самого тембра.

Виртуозность как неотъемлемая часть стиля вокальной партии сопрано с течением времени постепенно уходит. Багадунов констатирует: «Фиоритурный стиль после Беллини и Доницетти в итальянской опере отступает на второй план и сохраняется у Верди лишь в партиях колоратурных и лирических сопрано, тогда как ранее подвижность голоса требовалась не только от драматических сопрано (Норма), но от меццо-сопрано, контральто (Розина) и даже от мужских голосов (Отелло — Россини). В последних операх Верди, даже в партии Аиды, которая считается в Италии лирической, колоратура не встречается совсем» [1, 211–212].

Голос — это сокрытый в человеческом теле инструмент, тесно связанный с организ-

мом и его сиюминутным состоянием, зависящим от физиологии, психики, настроения. В работе А. Трифоновой «Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен» голосовой образ связывается с эмоциональной сферой. Суть деятельности вокалиста излагается автором и характеризуется как «физический труд с высокой степенью управления и контроля всего организма, интенсивное нервно-психологическое и эмоциональное напряжение» [10, 17].

Вопросы исполнительства неразрывно связаны с интонированием, посредством которого, согласно теории Бориса Асафьева, происходит передача художественной информации. Учение об интонации Асафьева в свое время стало большим достижением русской музыковедческой науки. В своем исследовании Г. Консон делает вывод о том, что «несмотря на существовавшие к тому времени достижения в советском музыковедении, изучить интонацию в связи с интеллектуально-эмоциональными качествами человека в контексте окружающего мира и внедрить само понятие интонации в музыковедческую практику удалось только Асафьеву» [4, 78]. Известно, что интонацию ученый связывает практически со всеми свойствами музыки. «Асафьев изучил понятие интонации в формосодержательном плане и связал его с понятиями существа музыки и музыкальной семантики, смысла, образа, жанра, стиля, концепции, социума, эпохи и в целом — претворения действительности в музыку» [там же, 72–73]. Термин, заимствованный из языкознания, включает в себе динамические, темповые, мелодико-ритмические характеристики, фразировку и акцентировку речи и выполняет смыслообразующую функцию.

Наряду с остальными музыкальными константами особое место в работе Асафьева занимает тембр и его связь с музыкальной интонацией. Ученый справедливо отмечает, что благодаря смене тембра возможно переосмысление, новое слышание и постижение одной и той же интонации. Согласно этой теории «словарь» вокальной партии формируется в соответствии с возможностями инструмента, в данном случае — голоса. В свою очередь, последующее воспроизведение музыкальной ткани, ее реализация, интерпретирование произведения сопряжено с особенностями индивидуальной исполнительской манеры. Музыкальная выразительность возникает в процессе становления музыкального образа путем интонирования.

Тембр голоса способен транслировать физиологические и эмоциональные сигналы. Именно поэтому каждый голос индивидуален по своей окраске и эмоциональному наполнению, узнаваем на слух. Ему принадлежит персональный диапазон образных характеристик, присущий ему согласно его уникальным тембровым качествам.

Основной задачей вокалиста является воплощение художественного образа. Сценическая интерпретация вокальной партии в ситуации оперной постановки очень важна для певца. Голос в опере — это не только инструмент, а прежде всего, *персонаж*, герой, обладающий своей собственной индивидуальной характеристикой, способной демонстрировать грани образа, трансформироваться под влиянием движений сюжета. Певец на сцене выступает не только как исполнитель вокальной партии, но также и как актер: «Вокалист и образ — одно целое в момент исполнения», — совершенно справедливо указывает в своей работе В. Трифонова [10, 15]. Голосовой портрет творится непосредственно в процессе исполнения, пения, связан с субъективным восприятием.

Интерпретируя характер образа, следует понимать, что главным режиссером спектакля является композитор — автор музыкальной партитуры. Все особенности драматургии, развития характера персонажа, движения его души, манера поведения и поступки в опере заложены в его вокальной партии. Е. А. Ручьевская указывает, что «тематизм, сформированный в опере, в вокальной и программной музыке, связан с конкретной образностью, с понятийным рядом» [7, 23]. Как совершенно справедливо замечает И. Силантьева, «приоритетным приемом присвоения эмоционально-чувственного наполнения персонажа является впевание вокальной партии» [8, 23]. Идентификация с персонажем, смена его состояний, убедительный показ трансформации героя в совокупности со сменой его вокального языка опираются на творческую энергию при доминирующей роли музыкального фактора.

Таким образом, соответствующие настройки для выражения артистом чувств и эмоций, поведения героя содержатся в музыкальной ткани партитуры. Артисту необходимо точно интерпретировать созданный композитором музыкальный текст не только своей партией, но и других номеров, в том числе осознавать роль увертюры, настраивающей на необходимое психологическое и эмоциональное со-

стояние и вводящей в атмосферу действия. Недостаточно изучить только содержание оперы, ее либретто. Случаи несовпадения музыкального и событийного рядов достаточно часты. Так, в музыкальном искусстве XX столетия встречаются образцы, где музыкальное воплощение противоречит тексту, привнося элемент двойственности в трактовку сценической ситуации.

Возможные образные воплощения для сопрано, как правило, в оперном спектакле могут быть представлены диапазоном романтических героинь, обычно это главное действующее лицо. Исследователи указывают на особые драматургические свойства голоса сопрано. Зачастую подобного типа голос выбирается композитором, который является одновременно драматургом и режиссером своей оперы, для характеристики персонажей и образов, не обладающих особой психологической подвижностью, им в некоторой степени присуща эмоциональная статичность, поверхностность, холодноватость, объективность. Тембр голоса, лишенный грудного глубокого звучания, не предназначен для передачи глубоких чувств, драматических переживаний.

При необходимости композитор вводит в драматургию своего произведения одну или несколько партий, порученных одинаковым голосам. Любопытное наблюдение высказывает В. Жаркова об ариях сопрано в творчестве В.-А. Моцарта: «Австрийский гений осмелился не только поручить главную роль обладательнице данного хрустального тембра, но и ввести в оперу ее прямую конкурентку с подобным же серебристым звонким голосом. Две ведущие “колоратуры” в одной опере встречаются только у него: Челия и Юния в “Луции Сцилле”, Илия и Электра в “Идоменея”, мадам Херц и мадемуазель Зильберкланг в “Директоре театра”, Блонда и Констанция в “Похищении из сераля”. И самое интересное в этом то, что подобная конкуренция вовсе не приводит к сумбуру и распаду сюжетной линии, а напротив, драматургически вполне оправдана» [3, 26–27].

История репертуара для сопрано сравнительно молода и начинает свой отсчет со времени искусства барокко. Активное появление сопрано в концертной практике происходит с рождением оперы. Особый символический смысл тембра приобретает в музыкальном искусстве барокко символику ангельского пения и поэтому отождествляется с высокими и благородными понятиями и явлениями.

В разные исторические периоды в творчестве различных композиторов задачи, ставящиеся перед вокалистами, дифференцировались. Женские голоса, исполняющие музыку Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, должны были обладать легкостью и подвижностью, исполнение партитур Р. Вагнера предполагает присутствие монолитности и силы, отмечают исследователи [6, 246]. Определенный голос мог также обозначать ту или иную образную характеристику персонажа: комичность присуща баритонам, тенора обычно воспринимаются в качестве героев-любовников, бас зачастую предстает человеком старшего поколения, волшебником или мудрецом. Из этого есть, безусловно, исключения.

В итальянской опере XVII–XIX столетий партии для сопрано были широко представлены в операх композиторов и в репертуаре прославленных певцов. Великие мастера, для которых «красота вокала была главной эстетической ценностью и художественной сутью» [11, 4], создали настоящие шедевры для голоса сопрано. Исследователи подчеркивают, что для европейской оперы более типично применение колоратурного сопрано, в русской же опере, наоборот, более частое использование лирического варианта голоса.

Каждый из композиторов, сделавших свой вклад в развитие оперного жанра, создал целый ряд женских персонажей, поражающий множеством психологических портретов. Музыкальные характеристики и партии героинь Г. Перселла (Дидона), К. Глюка (Эвридика), В.-А. Моцарта (Сюзанна, Церлина, Памина, Царица Ночи, Деспина), К. М. Вебера (Агата), Г. Доницетти (Анна Болейн, Лючия, Мария Стюарт), В. Беллини (Амина, Имоджене, Норма), Р. Вагнера (Изольда, Зиглинда, Брунгильда, Эльза), Дж. Верди (Джилльда, Виолетта, Аида, Дездемона, Леонора, леди Макбет, Абилайль), Ж. Оффенбаха (Олимпия, Джульетта, Антония, Стелла), Ш. Гуно (Маргарита, Джульетта), Дж. Пуччини (Манон, Мими, Тоска, Чио-чио-сан, Минни, Турандот, Лиу, Лауретта), Ж. Бизе (Микаэла), Р. Штрауса (Саломея, Электра) представляют сокровищницу для репертуара сопрано, удивительно разнообразную палитру возможностей этого голоса по тесситуре, силе, степени подвижности, сформировавшихся, безусловно, в соответствии с образом героини. Наиболее ярким в этой веренице портретов является образ злой феи в опере-мистерии В.-А. Моцарта

«Волшебная флейта». В жанровом отношении ария Царицы Ночи представляет собой арию мести, но музыкальная характеристика этого персонажа содержит и комические, и пародийные черты [9, 115], что становится возможным благодаря условности сказочного сюжета. Амбивалентный образ Царицы Ночи является одним из гениальнейших воплощений женского портрета в творчестве Моцарта, символизирующим философскую идею единства мрака и света в гармонии бытия. В мифологическом сюжете оперы Р. Вагнера «Валькирия» представлен образ девы-воительницы. Фабула произведения обнаруживает наличие нескольких валькирий, кроме заглавного персонажа — Брунгильды, «поющих» голосами сопрано, меццо-сопрано и контральто.

Расцвет школы исполнительства в XX столетии приводит к осознанию композиторами ценности ресурса сопрано и созданию для него современного репертуара. Л. Б. Дмитриев в своей работе четко формулирует принципы связи исполнительской традиции с корпусом литературы для голоса: «Рождение и формирование национальной вокальной школы тесно связано с национальной оперой — определяющим жанром в области вокального искусства. Национальная опера с присущими ей особенностями предъявляет к певцу свои требования как в отношении общего характера исполнительской манеры, так и в чисто вокальном отношении. Драматургия оперы, используемые композитором выразительные средства — характер и tessitura вокальных партий, плотность и динамика оркестрового сопровождения и т. п. определяют голосовые приспособления певцов. Певческая манера профессиональных певцов в каждой национальной школе пения определяется, прежде всего, характером музыки, которую им приходится исполнять» [2, 9–10].

В русском музыкальном искусстве персонажи сопрано представлены ликами прекрасных героинь, существующих в пространстве исторических, эпических, лирических, комедийных, драматических, психологических сюжетов. Особое значение в русской музыке имеет сказочная тематика, обладающая собственными особенностями воплощения. В операх Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Стравинского, Прокофьева можно наблюдать галерею разнообразных женских образов, партии которых поручены голосу сопрано. Определенный тембр может соответствовать в драматургии обра-

зу прекрасной девы или злой фурии (Фата Моргана из оперы С. С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам») и использоваться как инструмент, подчеркивающий степень экспрессии персонажа, акцентирующий его претенциозность, пронзительность. В операх модерна раскрываются возможности сопрано в интерпретации образа волшебной птицы, демонстрирующей непостижимые способности (Лебедь-птица, Соловей).

Наибольшее постоянство в использовании голоса сопрано в партии *центрального* персонажа демонстрируют оперы Римского-Корсакова. Эволюция оперного творчества композитора показывает встраивание идеального женского образа в разные сюжеты, в результате чего он переживает ряд перевоплощений. Его интерпретация в операх Римского-Корсакова представляет собой переходную ступень от романтической версии к версии XX столетия в трактовке модерна, где он понимается как амбивалентный и вбирает черты прекрасной дамы и женщины-вамп. Непостижимые способности персонажа неизбежно вызывают потребность в демонстрации таких же возможностей певицей.

Партии сопрано опер на сказочный сюжет русских композиторов являются огромным полем для артистического воплощения, ценным ресурсом в творческой практике актрисы музыкального театра. В сценической ситуации бинарность, характерная для них, требует от исполнительницы способности к перевоплощению для изображения, с одной стороны, неуловимой гипнотической изменчивой сущности колдовской природы, с другой, — теплоты человеческих чувств. Между полюсами от властной и мстительной фурии до эфемерной возвышенной феи пролегает огромный эмоциональный диапазон. Воля, эмпатия, творческая энергия и собственный жизненный опыт певицы способствуют конструированию аффективной партитуры виртуального персонажа. Героини произведений Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Стравинского, Прокофьева демонстрируют многообразие типажей, обилие музыкальных воплощений, бытующих в русской культуре. Материал вокальной партии, лежащий в основе драматургии образа, а также реализация психологической партитуры персонажа требуют как незаурядного таланта и профессионализма певца, так и способности к перевоплощению в актерской игре на сцене.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сопрано широко используется в лирических, романтических, комических, фантастических, трагедийных, эпических фабулах произведений европейских композиторов. Яркая краска голоса, блеск в предельно высоком регистре представляются для авторов декоративным ресурсом. Появление прекрасной девы, пение которой подобно залившимся птичьим руладам, становится самодостаточным изобразительным элементом спектакля. Удивительные возможности певиц, для которых были написаны партии, стали неиссякаемым источником вдохновения и творческих идей.

Сопрано в операх русских композиторов используется для воплощения сказоч-

ной тематики и демонстрирует органичное прорастание этого тембра в ткань сюжета. Тембр голоса призван изобразить бесплотность и невесомость волшебного персонажа — девы, находящейся между иным и реальным миром. Бессмертие, легкость перехода между этими мирами, призрачность свойственны героиням. Для русского музыкального искусства характерны гибкие, подвижные образы, для которых имманентными оказываются противоположные свойства: очарование, нежность, поэтичность, теплота сочетаются в них с властностью и жестокостью, гипнотическими способностями влиять на другие персонажи, очаровывать, а также перенимать их черты, «сливаясь» с чужим музыкальным языком.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии : учебное пособие : в 3 ч. Ч. 2. СПб. : Планета музыки, 2020. 476 с.
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 2000. 366 с.
3. Жаркова В. А. Концертные арии В.-А. Моцарта для колоратурного сопрано: эволюция вокального стиля (исполнительский аспект) : дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2015. 259 с.
4. Консон Г. Р. Метод целостного анализа художественных текстов. М. : Книга по требованию, 2012. 410 с.
5. Куфтырева Е. Л. Развитие голосов расширенного диапазона в процессе профессиональной подготовки вокалистов : автореф. дис. ... кандидата педагогических наук. М., 2013. 23 с.
6. Николаев Д. В. Феномен оперного голоса // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. С. 245–247.
7. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1977. 160 с.
8. Силантьева И. И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.09. М., 2007. 50 с.
9. Трифанова В. П. Ария Царицы ночи в аспекте символики и интерпретации // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 115–121.
10. Трифонова И. А. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен : автореф. дис. ... кандидата философских наук. Тюмень, 2011. 22 с.
11. Хоффман А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2008. 26 с.

REFERENCES

1. Bagadurov V. A. Ocherki po istorii vokal'noi metodologii [Essays on the History of Vocal Methodology : textbook : in 3 parts]. Part 2. Saint Petersburg, 2020. 476 p. (In Russian)
2. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noi metodiki [Basics of Vocal Technique]. Moscow, 2000. 366 p. (In Russian)
3. Zharkova V. A. Kontsertnye arii W. A. Mozarta dlya koloraturnogo soprano: evolyutsiya vokal'nogo stilya (ispolnitel'skii aspekt) [W. A. Mozart's Concert Arias for Coloratura Soprano: the Evolution of Vocal Style (performance aspect)]. Candidate dissertation. Moscow, 2015. 259 p. (In Russian)

4. Konson G. R. Metod tselostnogo analiza khudozhestvennykh tekstov [Method of Holistic Analysis of Literary Texts]. Moscow, 2012. 410 p. (In Russian)
5. Kuftyreva E. L. Razvitie golosov rasshirenogo diapazona v protsesse professional'noi podgotovki vokalistov [Development of Extended Range Voices in the Process of Vocalists' Professional Training]. Candidate dissertation abstract. Moscow, 2013. 23 p. (In Russian)
6. Nikolayev D. V. Phenomenon of the Opera Voice. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. 2007. P. 245–247. (In Russian)
7. Ruch'evskaya E. A. Funktsii muzykal'noi temy [Musical Theme Functions]. Leningrad; Moscow, 1977. 160 p. (In Russian)
8. Silant'eva I. I. Problema perevoploshcheniya ispolnitelya v vokal'no-stsenicheskom iskusstve [The Problem of Transformation of Performer in Vocal and Scenic Art]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 2007. 50 p. (In Russian)
9. Trifanova V. P. The Aria of the Queen of the Night in the Aspect of Symbolism and Interpretation. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. 2017, no. 12. P. 115–121. (In Russian)
10. Trifonova I. A. Akademicheskoe vokal'noe iskusstvo kak sotsiokul'turnyi fenomen [Academic Vocal Art as a Socio-Cultural Phenomenon]. Candidate dissertation abstract. Tyumen, 2011. 22 p. (In Russian)
11. Hoffman A. E. Fenomen bel'kanto pervoi poloviny XIX veka: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'skoe iskusstvo i vokal'naya pedagogika [The Phenomenon of Bel Canto in the first half of the XIXth century: Compositional Creativity, Performing Art and Vocal Pedagogy]. Candidate dissertation abstract. Moscow, 2008. 26 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Нгуен Бао Иен — аспирант кафедры музыковедения Института «Академия имени Маймонида» (Социалистическая Республика Вьетнам). Научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент Финкельштейн Ю. А.

Information about the author:

Nguyen Bao Yen — Postgraduate student at the Department of Musicology (Socialist Republic of Vietnam). Scientific Supervisor — Finkelstein Yu. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 15 марта 2024 года; одобрена после рецензирования 11 апреля 2024 года; принята к публикации 15 апреля 2024 года.

The article was submitted March 15, 2024; approved after reviewing April 11, 2024; accepted for publication April 15, 2024.

