

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

УДК 784.9:81'355:781.68 (043.3)

**КИРИЧЕК ДМИТРО ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ**

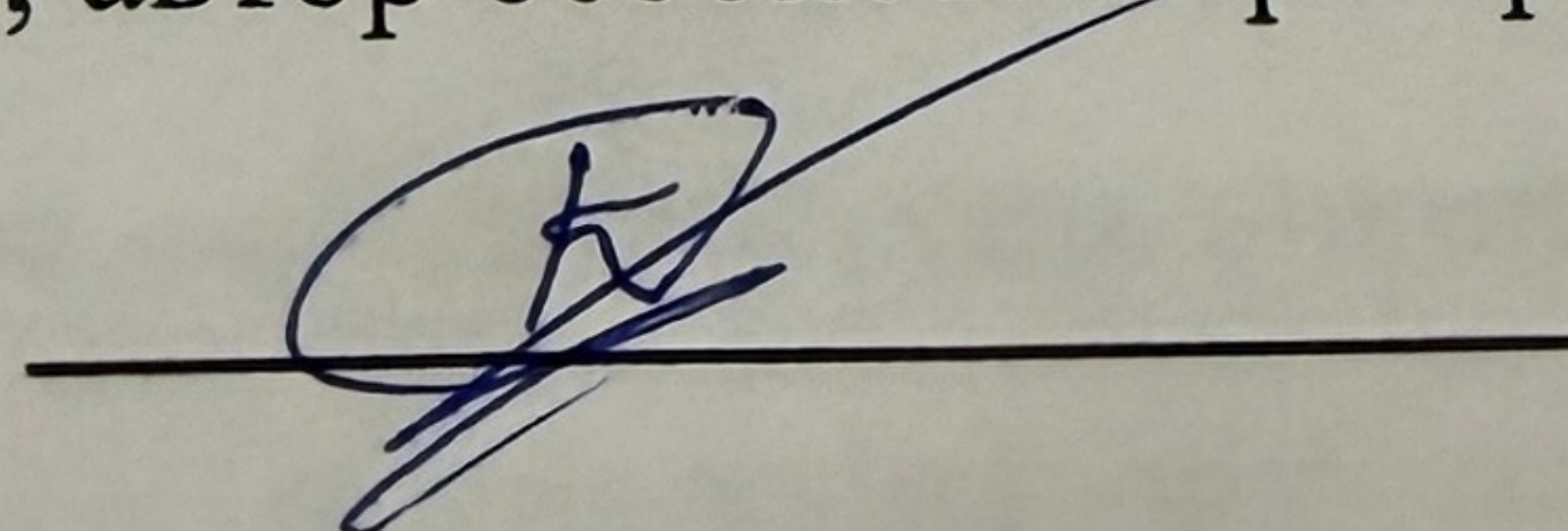
**ОРФОЕПІЯ ЯК КРОСКУЛЬТУРНА ДЕТЕРМІНАНТА  
ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ**

**Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»**

**Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. Усі розділи, під час написання яких використовувався штучний інтелект, автор особисто перевірів і відредагував

 **Киричек Д. О.**

**Творчий керівник:**

**Коваль Микола Олексійович.**  
професор, народний артист України

**Науковий консультант:**

**Д'ячкова Олена Анатоліївна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри історії світової музики

## АНОТАЦІЯ

**Киричек Д. О. Орфоепія як кроскультурна детермінанта виконавської інтерпретації вокальної музики.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

**Зміст анотації.** Наукове обґрунтування присвячено дослідженню феномену вокальної орфоепії та його ролі у вокальному виконавстві. Багатоаспектність явища розкривається через звернення до його історичних передумов, кроскультурних проявів та художньо-виконавського потенціалу. **Об'єкт** дослідження в роботі — практика мультилінгвального вокального виконавства як сфера взаємодії мовних і музично-культурних традицій, що передбачає освоєння та художнє втілення виконавцем властивого їм мовного, музично-інтонаційного, артикуляційно-фонетичного, вокально-технічного досвіду та уявлень про звучання. **Предмет дослідження** — вокальна орфоепія як чинник і носій кроскультурної взаємодії у виконавській інтерпретації вокальної музики.

**Актуальність** теми зумовлена особливостями виконавської практики сьогодення. Процеси глобалізації — міжнародна мобільність виконавців, система міжнародних конкурсів та космополітичний характер сучасної артистичної кар'єри — та діджиталізація музичної культури утворюють той контекст, у якому мультилінгвальність, що історично властива вокальному мистецтву, набуває нового масштабу, взаємодія різних мовних і музично-культурних традицій стає більш інтенсивною. Репертуар, сформований за таких умов, ставить перед виконавцем завдання не лише нормативної вимови, а й пошуку художньо переконливих засобів втілення кроскультурної взаємодії в музиці.

Особливої актуальності саме для вітчизняного мистецтвознавства проблема вокальної орфоєпії набуває у зв'язку з розширенням присутності українського вокального мистецтва в міжнародному виконавському просторі після 2022 року та зверненням до українського репертуару виконавців, для яких українська мова не є рідною. Водночас в українському музикознавстві художньо-виконавські функції вокальної орфоєпії та її роль у взаємодії різних мовно-вокальних традицій залишаються недостатньо систематизованими.

**Мета** роботи полягає у тому, щоб дослідити роль вокальної орфоєпії у кроскультурній взаємодії мовних і музично-культурних традицій у практиці мультилінгвального вокального виконавства та окреслити художньо-виконавські й методологічні засади роботи з нею. Поміж основних **завдань** дослідження — простежити історичні передумови, еволюцію вокальної орфоєпії та процес її термінологічного закріплення; охарактеризувати італійську, німецьку та українську мовно-вокальні традиції з погляду взаємодії їхніх артикуляційно-фонетичних, музично-інтонаційних і вокально-технічних параметрів; окреслити методологічні засади роботи над вокальною орфоєпією та можливості застосування цифрових інструментів для аналізу її виконавських проявів; проаналізувати орфоєпічні аспекти кроскультурної взаємодії у практиці виконання різномовного вокального репертуару та їхню роль у художній інтерпретації; виявити роль вокальної орфоєпії у формуванні та медіарепрезентації виконавського образу в кроскультурних і мультимедійних контекстах.

**Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні компаративного, семіотичного та виконавсько-інтерпретаційного підходів. Для поглибленого аналізу окремих проявів кроскультурної взаємодії застосовано метод case study (підрозділ 2.2). Для виявлення та характеристики окремого тематичного напрямку українського вокального виконавства на матеріалі цифрових стримінгових платформ у підрозділі 2.2.3. застосовано контент-аналіз. Для

об'єктивізації фізично-акустичного виміру вокальної орфоепії у підрозділі 1.3 застосовано спектральний аналіз.

**Наукова новизна** дослідження полягає в концептуалізації вокальної орфоепії як чинника і носія кроскультурної взаємодії у виконавській інтерпретації вокальної музики. Запропоновано розглядати орфоепічні параметри вокального виконання не лише в аспекті норм вимови, а й як складову художнього образу, безпосередньо пов'язану з культурно-лінгвістичними й музично-інтонаційними традиціями та особливостями вокальної техніки. На матеріалі окремих виконавських і рецептивних кейсів виявлено різні форми функціонування орфоепії у ситуаціях кроскультурної та інтермедіальної взаємодії. Окреслено можливості цифрових технологій для об'єктивізації фізично-акустичних параметрів вокальної орфоепії та розширення доказової бази її дослідження.

**Практичне значення** дослідження полягає у можливості застосування його результатів у виконавській та вокально-педагогічній роботі над мультилінгвальним академічним репертуаром.

У підсумку дослідження **доведено**, що у практиці мультилінгвального академічного вокального виконавства вокальна орфоепія виходить за межі нормативної вимови і набуває ширшого художньо-інтерпретаційного значення: через взаємодію мовних, музично-інтонаційних та вокально-технічних чинників вона бере участь у формуванні звукового образу твору та виступає одним із засобів кроскультурної взаємодії.

**Ключові слова:** вокальна орфоепія, вокальне мистецтво, виконавська інтерпретація, кроскультурна детермінанта, бельканто, міжкультурний діалог, вокальна школа, дикція, вокально-артикуляційний апарат.

## SUMMARY

**Kyrychek D. O. Orthoepy as a crosse-cultural determinant of performer interpretation of vocal music.** — Qualifying scientific work presented as a manuscript.

Scientific substantiation submitted for the degree of Doctor of Arts in specialty 025 “Musical Art” (field of knowledge 02 “Culture and Arts”). — National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

**Abstract Content.** The scientific substantiation is devoted to the study of the phenomenon of vocal orthoepy and its role in vocal performance. The multifaceted nature of this phenomenon is explored through its historical background, cross-cultural manifestations, and artistic and performative potential. **The object of the research** is the practice of multilingual vocal performance as a sphere of interaction between linguistic and musical-cultural traditions, involving the performer’s acquisition and artistic embodiment of the linguistic, musical-intonational, articulatory-phonetic, and vocal-technical experience inherent in these traditions, as well as conceptions of their characteristic sound. **The subject of the research** is vocal orthoepy as both a factor and a vehicle of cross-cultural interaction in the performer interpretation of vocal music.

**The relevance of the research topic** is determined by the specific features of contemporary performance practice. Processes of globalization — including the international mobility of performers, the system of international competitions, and the cosmopolitan nature of contemporary artistic careers — together with the digitalization of musical culture create a context in which multilingualism, historically inherent in vocal art, takes on a new scale and interaction between different linguistic and musical-cultural traditions becomes increasingly intensive. Repertoire shaped under such conditions confronts the performer not only with the task of achieving normative pronunciation, but also with the need to find artistically convincing means of embodying cross-cultural interaction in music.

The problem of vocal orthoepy has acquired particular relevance for Ukrainian art studies due to the expanding presence of Ukrainian vocal art in the international performance arena since 2022 and the growing engagement with Ukrainian repertoire by performers for whom Ukrainian is not a native language. At the same time, the artistic and performative functions of vocal orthoepy and its role in the interaction of different linguistic-vocal traditions remain insufficiently systematized in Ukrainian musicology.

**The aim of the study** is to investigate the role of vocal orthoepy in the cross-cultural interaction of linguistic and musical-cultural traditions within the practice of multilingual vocal performance, and to outline the artistic-performative and methodological principles of working with vocal orthoepy. Among the main **objectives** of the study are: to trace the historical prerequisites and evolution of vocal orthoepy, as well as the process of its terminological consolidation; to characterize the Italian, German, and Ukrainian linguistic-vocal traditions in terms of the interaction among their articulatory-phonetic, musical-intonational, and vocal-technical parameters; to outline the methodological principles of work on vocal orthoepy and the possibilities of applying digital tools to the analysis of its manifestations in performance; to analyze the orthoepic aspects of cross-cultural interaction in the performance of multilingual vocal repertoire and their role in artistic interpretation; and to identify the role of vocal orthoepy in the formation and media representation of the performer's artistic image in cross-cultural and multimedia contexts.

**The research methodology** is based on a combination of comparative, semiotic, and performance-interpretive approaches. The case study method is employed for an in-depth analysis of particular manifestations of cross-cultural interaction (Section 2.2). Content analysis is applied in Section 2.2.3 to identify and characterize a specific thematic strand of Ukrainian vocal performance on the basis of materials available on digital streaming platforms. Spectral analysis is employed in Section 1.3 to objectify the physical-acoustic dimension of vocal orthoepy.

The **scientific novelty** of the study lies in the conceptualization of vocal orthoepy as a factor and a vehicle of cross-cultural interaction in the performer interpretation of vocal music. The study proposes considering the orthoepic parameters of vocal performance not only in terms of pronunciation norms, but also as a component of the artistic image, directly related to cultural-linguistic and musical-intonational traditions as well as to the specific features of vocal technique. Drawing on selected performance and reception case studies, the research identifies different modes of functioning of orthoepy in situations of cross-cultural and intermedial interaction. The potential of digital technologies is outlined for providing objective evidence of the physical-acoustic parameters of vocal orthoepy and for strengthening the evidentiary basis of its study.

**The practical significance** of the study lies in the potential application of its findings in performance practice and vocal pedagogy when working with multilingual academic repertoire. The study **demonstrates** that, within the practice of multilingual academic vocal performance, vocal orthoepy extends beyond normative pronunciation and acquires a broader artistic and interpretive significance: through the interaction of linguistic, musical-intonational, and vocal-technical factors, it contributes to shaping the sonic image of a work and functions as one of the means of cross-cultural interaction.

**Keywords:** vocal orthoepy, vocal art, performer interpretation, cross-cultural determinant, bel canto, intercultural dialogue, vocal school, diction, vocal articulatory apparatus.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Киричек Д. О. Імідж українських баритонів Миколи Ковалю, Романа Майборода та Івана Пономаренка в мультимедійному просторі: аналіз і перспективи. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 4 (7). С. 69–75. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.11>
2. Киричек Д. О. Цифрові інструменти у дослідженні орфоепічних аспектів співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 143. С. 182–194. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342820>.
3. Киричек Д. О. Орфоепічна виразність як елемент художнього задуму фільму «Повернення Баттерфляй». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 97, т. 2. С. 80–85. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-2-11>.
4. Kyrychek D. Solomiya Krushelnytska: Between History and Myth. *Culture and Art as Means Shaping National Identity*. International scientific conference (Riga, March 4–5, 2026). Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2026. P. 103–106. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-26>
5. Kyrychek D. Orthoepy as a cross-cultural determinant of performer interpretation of vocal music / ISIPAE 2026 5<sup>th</sup> International Symposium on Interdisciplinary and Progressive Arts & Education (ISIPAE) February 28-March 1, 2026 Istanbul, Turkiye Proceedings Book Dr. Hasan Said Tortop Editor 2026, P. 29. e-ISBN Proceedings Book: 978-605-06724-2-8 e-Printed by: Genç Bilge (Young Wise) Publishing, Isparta (Turkiye) Published Date: February 28, 2026.
6. Киричек Д. О. Особливості втілення орфоепії культурного героя у фільмі Олега Фіалка «Повернення Батерфляй». *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Вип. 8 : Матеріали Восьмої Міжнародної наук.-практ. конф.ї (Київ, 7–9 листопада 2024 р.) Київ, 2025. С. 215–222. DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355541>.
7. Киричек Д. О. Використання цифрових технологій у дослідженні орфоепії виконавської практики. *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* : тези доповідей VI міжнародної наук.

конф. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України, Ін-т культурології НАМ України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Зеленогурський ун-т (Польща). (13–14 листопада 2024 р). С. 84–87. [https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf\\_docs/tesy/2025-01/Methodology\\_Tesy\\_13-14\\_11\\_2024\\_9.pdf](https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2025-01/Methodology_Tesy_13-14_11_2024_9.pdf)

8. Киричек Д. О. Українська баритональна школа в мультимедійному просторі сучасності. *Метастратегії екрану/мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму* : зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 31.10.2024 р.) Київ : ІК НАМ України, 2024. С. 92–96. URL: <https://mari.kyiv.ua/node/407>

### **ІНФОРМАЦІЯ ПРО НАУКОВУ АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри оперного співу та історії світової музики Національної музичної академії України. Матеріали дослідження системно та послідовно пройшли апробацію на міжнародних науково-практичних конференціях.

### **УЧАСТЬ У МІЖНАРОДНИХ ТА ВСЕУКРАЇНСЬКИХ НАУКОВО-ПРАКТИЧНИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ**

1. Orthoepy as a cross-cultural determinant of performer interpretation of vocal music. *ISIPAE 2026 5th International Symposium on Interdisciplinary and Progressive Arts & Education (ISIPAE)*. February 28-March 1, 2026 Istanbul, Turkiye. URL: <https://isipae.net/event-schedule>

2. Orthoepy as a cross-cultural determinant of performer interpretation of vocal music. *Music and Mediation Conference*. Elder Conservatorium of Music, University of Adelaide/ 9-10 June 2025.

3. Цифрові технології в аналізі орфоєпії вокального твору. *Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець* : програма всеукраїнської наук.-практ. конф. укр. т-ва аналізу музики і кафедри теорії та історії муз. виконавства / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (Київ,

25–26 квітня 2025 р.). URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Programa-konferentsiyi-V.G.Moskalenka-2025-dlya-NMAU.pdf>

4. Використання цифрових технологій у дослідженні орфоепії виконавської практики. *Проблеми методології сучасного Мистецтвознавства та культурології* : програма V міжнар. наук. конф. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України, Ін-т культурології НАМ України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Зеленогурський ун-т (Польща). (Київ, 13–14 листопада 2024 року) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. URL: <https://mari.kyiv.ua/node/406>

5. Особливості втілення орфоепії культурного героя у фільмі Олега Фіалка «Повернення Батерфляй». *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : програма VIII міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 7–9 листопада 2024 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. URL: [http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77\\_Programa-2024.pdf](http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/77_Programa-2024.pdf)

6. Українська баритональна школа в мультимедійному просторі сучасності. *Метастратегії екрану/мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму* : програма всеукраїнської наук.-практ. конф. (Київ, 31 жовтня 2024 р.) / Нац. акад. мистецтв України. Ін-т культурології НАМ України. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2024. URL: <https://mari.kyiv.ua/node/407>.

## АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

Програми творчого мистецького проєкту були апробовані у концертній та оперно-сценічній практиці, зокрема у концертах-іспитах і підсумковій презентації творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва:

**28.05.2025.** Киричек Д. О. Концерт аспіранта творчої аспірантури кафедри оперного співу. Київ, 2025. Опера студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Партія Гурмана з опери «Украдене Щастя» Ю. Мейтус.

**15.05.2026.** Киричек Д. О. Концерт аспіранта творчої аспірантури кафедри оперного співу. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зал імені академіка О. С. Тимошенка. Київ, 2026.

**10.06.2026.** Киричек Д. О. Творчий мистецький проєкт «Орфоепія як кроскультурна детермінанта виконавської інтерпретації вокальної музики» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Меморіальний будинок-музей М. В. Лисенка.

Програма проєкту охоплювала різножанрові твори, які концептуально поділяються на два основні музичні блоки: великоформатний оперний репертуар (арії) та камерно-вокальну лірику (романси й балади). Було виконано: *Костянтин Данькевич*. Арія Богдана з опери «Богдан Хмельницький»; *Франц Шуберт*. Балада «Лісовий цар» («Erlkönig») на вірші Йогана Вольфганга фон Гете; *Йоганнес Брамс*. «Як музика, в душі бринить» («Wie Melodien zieht es mir») на вірші Клауса Грота; *Франческо Паоло Тості*. «Остання пісня» («L'ultima canzone») на вірші Франческо Чімміно; *Микола Лисенко*. «Чого ж так поблідли троянди ясні» на вірші Генріха Гейне у перекладі Лесі Українки; *Франческо Паоло Тості*. «Ідеал» («Ideale») на вірші Кармело Еріко; *Семен Гулак-Артемовський*. Каватина Султана з опери «Запорожець за Дунаєм».

## З М І С Т

|                                                                                                                                                                               |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>АНОТАЦІЯ.....</b>                                                                                                                                                          | <b>2</b>  |
| <b>SUMMARY.....</b>                                                                                                                                                           | <b>5</b>  |
| Список опублікованих праць за темою роботи .....                                                                                                                              | 8         |
| Інформація про наукову апробацію результатів дослідження.....                                                                                                                 | 9         |
| Участь у міжнародних та всеукраїнських науково-практичних<br>конференціях .....                                                                                               | 9         |
| Апробація творчого мистецького проекту .....                                                                                                                                  | 11        |
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                                                                             | <b>14</b> |
| <b>РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНА ОРФОЕПІЯ ЯК МОВНО-МУЗИЧНИЙ<br/>ФЕНОМЕН: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>                                                                          | <b>22</b> |
| 1.1. Орфоепія у вокальному мистецтві: зміст поняття та особливості<br>його концептуалізації .....                                                                             | 22        |
| 1.2. Лінгво-вокальна типологія: орфоепічні передумови<br>кроскультурної детермінації вокального виконавства<br>(на матеріалі італійської, німецької та української мов) ..... | 31        |
| 1.3. Цифрові інструменти в дослідженні орфоепічних аспектів співу.....                                                                                                        | 38        |
| Висновки до першого розділу .....                                                                                                                                             | 53        |
| <b>РОЗДІЛ 2 ОРФОЕПІЯ ЯК НОСІЙ КРОСКУЛЬТУРНОГО<br/>ПОТЕНЦІАЛУ У ВОКАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....</b>                                                                               | <b>55</b> |
| 2.1. Репертуарна багатомовність у вокальному виконавстві:<br>італійська, німецька й українська орфоепічні традиції.....                                                       | 56        |
| 2.2. Семантизація вокальної орфоепії у медіалізованих формах<br>культурної репрезентації.....                                                                                 | 63        |
| 2.2.1. Орфоепія як засіб виразності в кінематографічній рецепції<br>образу Соломії Крушельницької у фільмі «Повернення<br>Баттерфляй».....                                    | 64        |

|                                                                                                                                                                        |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.2.2. Орфоепічна адаптація як форма міжкультурної емпатії:<br>український романс «Чорнії брови, карії очі»<br>в інтерпретації Пласідо Домінго .....                   | 73         |
| 2.2.3. Орфоепічні маркери виконавської індивідуальності<br>українських баритонів у мультимедійному просторі:<br>Микола Коваль, Роман Майборода, Іван Пономаренко ..... | 78         |
| Висновки до другого розділу .....                                                                                                                                      | 91         |
| <b>ВИСНОВКИ .....</b>                                                                                                                                                  | <b>93</b>  |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>                                                                                                                                | <b>100</b> |
| <b>ДОДАТКИ.....</b>                                                                                                                                                    | <b>109</b> |
| Додаток А Афіша вистави опери Юлія Мейтуса «Украдене щастя» .....                                                                                                      | 109        |
| Додаток Б. Афіша творчого проекту.....                                                                                                                                 | 110        |
| Додаток В. Показчик посилань до пункту 2.2.3 .....                                                                                                                     | 111        |

## ВСТУП

**Актуальність теми наукового обґрунтування зумовлена** особливостями виконавської практики сьогодення. Процеси глобалізації — міжнародна мобільність виконавців, система міжнародних конкурсів та космополітичний характер сучасної артистичної кар'єри — та діджиталізація музичної культури утворюють той контекст, у якому мультилінгвальність, що історично властива вокальному мистецтву, набуває нового масштабу, взаємодія різних мовних і музично-культурних традицій стає більш інтенсивною. Репертуар, сформований за таких умов, ставить перед виконавцем завдання не лише нормативної вимови, а й пошуку художньо переконливих засобів утілення кроскультурної взаємодії в музиці.

Особливої актуальності саме для вітчизняного мистецтвознавства проблема вокальної орфоепії набуває у зв'язку з розширенням наявності українського вокального мистецтва в міжнародному виконавському просторі після 2022 року та зверненням до українського репертуару виконавців, для яких українська мова не є рідною. Водночас в українському музикознавстві художньо-виконавські функції вокальної орфоепії та її роль у взаємодії різних мовно-вокальних традицій залишаються недостатньо систематизованими.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту.** Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконано на кафедрі оперного співу і відповідає темі № 2 «Виконавське мистецтво у сучасних дослідницьких вимірах: питання інтерпретації та педагогіки» перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів на 2025–2030 рр. Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України (Наказ 81-А від 30.04.2026, протокол № 12)

**Мета проєкту** — розкрити роль вокальної орфоепії як чинника кроскультурної взаємодії мовних і музично-культурних традицій у практиці

мультилінгвального вокального виконавства та окреслити художньо-виконавські й методологічні засади роботи з нею.

**Дослідницькі завдання проєкту:**

- простежити історичні передумови, еволюцію вокальної орфоєпії та процес її термінологічного закріплення;
- охарактеризувати італійську, німецьку та українську мовно-вокальні традиції з погляду взаємодії їхніх артикуляційно-фонетичних, музично-інтонаційних і вокально-технічних параметрів;
- окреслити методологічні засади роботи над вокальною орфоєпією та можливості застосування цифрових інструментів для аналізу її виконавських проявів;
- проаналізувати орфоєпічні аспекти кроскультурної взаємодії у практиці виконання різномовного вокального репертуару та їхню роль у художній інтерпретації;
- виявити роль вокальної орфоєпії у формуванні та медіарепрезентації виконавського образу в кроскультурних і мультимедійних контекстах.

**Об’єкт дослідження** — практика мультилінгвального вокального виконавства як сфера взаємодії мовних і музично-культурних традицій, що передбачає освоєння та художнє втілення у виконанні властивого їм мовного, музично-інтонаційного, артикуляційно-фонетичного, вокально-технічного досвіду та уявлень про звучання.

**Предмет дослідження** — вокальна орфоєпія як чинник і носій кроскультурної взаємодії у виконавській інтерпретації вокальної музики.

**Матеріал дослідження** — нотні й вербальні тексти, аудіо- та відеозаписи вокальних творів і виконавських інтерпретацій, залучених у творчому мистецькому проєкті й аналітичних кейсах роботи, а також цифрові акустичні та візуальні дані, отримані під час спектрального аналізу вокального звучання.

**Методологія дослідження** ґрунтується на поєднанні компаративного, семіотичного та виконавсько-інтерпретаційного підходів. Для поглибленого аналізу окремих проявів кроскультурної взаємодії застосовано метод case study (підрозділ 2.2). Для виявлення та характеристики окремого тематичного напрямку українського вокального виконавства на матеріалі цифрових стримінгових платформ у пункті 2.2.3. застосовано контент-аналіз. Для об'єктивізації фізично-акустичного виміру вокальної орфоєпії у підрозділі 1.3 застосовано спектральний аналіз.

**Теоретична база дослідження.** Наукове обґрунтування спирається на здобутки сучасного українського та зарубіжного музикознавства, вокальної педагогіки, історії виконавства, лінгвістики, зокрема фонетики та культурології. Для систематизації наявних напрацювань, які безпосередньо стосуються предмета дослідження, ми розподілили опрацьовану літературу на три тематичні блоки:

*1. Генезис та еволюція вокальних шкіл. У цей блок увійшли:*

— класичні трактати, присвячені принципам бельканто (П. Ф. Тозі [80], Д. Коррі [47] та М. Гарсія [57; 58]);

— роботи, у яких стилістика вокальних шкіл розглядається в історичному контексті у зв'язку з іншими школами (Б. П. Гнидь [12], О. Д. Шуляр [39; 40], Дж. Старк [78], Р. Міллер [72] та Дж. Поттер [75]) ;.

— роботи, у яких висвітлено вплив італійської традиції на формування професійних якостей українських співаків (М. В. Россіхіна [34], Л. О. Тоцька [18]).

*2. Лінгво-акустичні та фізіологічні аспекти вокальної вимови. У цьому блоці слід виокремити:*

— спеціалізовані навчальні посібники (В. Г. Антонюк [4], Д. Люш [29]);

— монографію (Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр та М. Ю. Сливоцький [14]);

— наукові розвідки з загальних питань фонетики та її впливу на спів (А. Ковбасюк [17], С. Власова [10], Т. О. Боровенська [8]);

— фундаментальні дослідження акустики та фізіології голосового апарату (А. Е. Aronson та D. M. Bless [41], R. J. Baken та R. F. Orlikoff [43], K. Bozeman [44], R. D. Kent та C. Read [63], J. Kreiman та D. Sidtis [64], а також J. Sundberg [77], J. H. Esling та J. G. Harris [55], M. Garellek [57], C. Gobl та A. Ní Chasaide [59], W. Styler [79], а також J. Y. Choi [45] та ін.;

— роботи що присвячено артикуляції та загальнолінгвістичним закономірностям вимови (P. Ladefoged та K. Johnson [66], J. Laver [67], F. D'Introno [49] та ін.).

3. *Орфоепія в контексті виконавської інтерпретації* розглядається в роботах В. Г. Антонюк [2; 3], Н. С. Можайкіної [31], А. Конопляник [23]. В. Реді та О. Гернеги [33], В. Гіголаєвої-Юрченко та Лі Дешун [11], та М. Р. Тисевич [35].

Більш детальний аналіз використаних джерел подається у відповідних розділах роботи.

**Наукова новизна дослідження** полягає в осмисленні вокальної орфоепії як чинника і носія кроскультурної взаємодії у виконавській інтерпретації вокальної музики. Орфоепічні параметри вокального виконання розглянуто не лише в аспекті норм вимови, а і як складову художнього образу, пов'язану з культурно-лінгвістичними, музично-інтонаційними традиціями та особливостями вокальної техніки. На матеріалі окремих виконавських і рецептивних кейсів виявлено форми функціонування орфоепії у ситуаціях кроскультурної та інтермедіальної взаємодії. Запропоновані у роботі аналітичні спостереження можуть бути використані:

*У виконавській практиці:* під час опрацювання артикуляційно-фонетичних і вокально-технічних особливостей різномовних творів, а застосовані цифрові інструменти — як допоміжний засіб аналізу акустичних параметрів вокального звучання. Свідоме застосування принципів модальної орфоепії та розуміння біомеханіки переходу від розмовного до вокально-артикуляційного режиму (із залученням технік *chiaro-scuro* та *Deckung*) дозволяє виконавцям ефективно долати фонетичні бар'єри. Це забезпечує

досягнення лінгвістичної і стилістичної автентичності при збереженні стабільної вокальної позиції, резонування та безперервності кантилени, нівелюючи ризики штучного звукоутворення.

*В освітньому процесі та вокальній педагогіці* сформульовані теоретико-практичні засади, а також запропоновані інструменти об'єктивного контролю вимови (зокрема, методи цифрового спектрального аналізу голосу) доцільно впроваджувати у навчальні та робочі програми закладів вищої мистецької освіти. Застосування цих матеріалів суттєво оптимізує та осучаснює викладання фахових дисциплін — «Сольний спів», «Камерний спів», «Оперний клас», «Сценічна мова», «Історія вокального мистецтва» та основ вокології — надаючи студентам чіткий алгоритм формування професійної ліричної дикції.

*У сфері культурної дипломатії та крос-культурної інтеграції* дослідження створює науково обґрунтоване підґрунтя для системної промоції української класичної вокальної спадщини на міжнародній арені, відкриває нові перспективи для інтеграції вітчизняного репертуару у світовий музичний простір. Практичні результати роботи можуть слугувати базою для розробки спеціалізованих фонетичних посібників та транскрипцій (із застосуванням стандартів IPA) для іноземних виконавців, які звертаються до української вокальної музики.

**Апробація програм творчого мистецького проєкту.** Програми творчого мистецького проєкту були апробовані у концертній та оперно-сценічній практиці, зокрема у концертах-іспитах і підсумковій презентації творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва:

**28.05.2025.** Киричек Д. О. Концерт аспіранта творчої аспірантури кафедри оперного співу. Київ, 2025. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ю. Мейтус «Украдене щастя», Партія Гурмана.

**15.05.2026.** Киричек Д. О. Концерт аспіранта творчої аспірантури кафедри оперного співу. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Зал імені академіка О. С. Тимошенка. Київ: 2026.

**10.06.2026.** Киричек Д. О. Творчий мистецький проєкт «Орфоепія як кроскультурна детермінанта виконавської інтерпретації вокальної музики» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Меморіальний будинок-музей М. В. Лисенка.

Первинні робочі гіпотези щодо функціонування вокальної орфоепії у виконавській практиці були сформульовані автором у магістерському дослідженні 2021 року. Їхнє подальше емпіричне опрацювання здійснювалося під час творчої роботи над такими проєктами та концертними програмами:

1. Ж. Бизе, «Кармен». Партії Ескамійо, Моралес, Данкайро. Оерна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського, режисер А. Маслаков, диригент Н. Якобенчук, 2021 р. *Французькою мовою.*

2. А. Дворжак, *Біблейські пісні*. Національна Філармонія України, Національний ансамбль «Київські Солісти», диригент Максим Ризанов, 2021 р. *Чеською мовою.*

3. Л. В. Бетховен, «Фіделіо». Партія Підзарро. «Київська опера» режисер А. Маслаков, диригент С. Голубничий, 2022 р. і «Staatstheater Meiningen» м. Майнінген, Німеччина, диригент Ф. Бах, 2022 р. *Німецькою мовою.*

4. С. С. Гулак-Артемівський, «Запорожець за Дунаєм», партія Султана Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023 р.

5. Benefitz-концерти у Німеччині міста Leipzig, Ziegen, Rendsburg, 2022 р.), тематичні концерти у великому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського та інших мистецьких залах міста Києва. У програмах концертів були представлені твори *українською, німецькою та італійською мовами.*

**Апробація результатів наукового обґрунтування** відбувалася на засіданнях кафедри оперного співу, засіданнях кафедри історії світової музики а також на 6 міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, зокрема, англійською мовою на конференціях: *5th International Symposium on Interdisciplinary and Progressive Arts & Education (ISIPAE) 28 February —*

*1 March, 2026 Istanbul, Turkiye; “Music and Mediation Conference”. Elder Conservatorium of Music, University of Adelaide. Australia. 9–10 June 2025.*

**Декларація щодо використання інструментів штучного інтелекту.**

У процесі роботи над текстом і джерельною базою наукового обґрунтування використовувалися інструменти штучного інтелекту *ChatGPT* і *Gemini* для інформаційного пошуку, систематизації матеріалів, а також допоміжного мовного та редакційного опрацювання тексту українською й англійською мовами. Результати, отримані за допомогою інструментів ШІ, перевірялися автором за доступними джерелами, верифікувалися та використовувалися після авторського опрацювання. Усі розділи, під час роботи над якими застосовувалися інструменти ШІ, перевірені й відредаговані автором особисто. Наукові положення, висновки та результати дослідження є власним інтелектуальним внеском автора.

**Публікації здобувача.** За темою творчого мистецького проєкту було опубліковано вісім одноосібних публікацій. Три з них — у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Культура й мистецтво» категорії «Б»:

1 *«Цифрові інструменти у дослідженні орфоепічних аспектів співу».*

2. *«Орфоепічна виразність як елемент художнього задуму фільму “Повернення Баттерфляй”».*

3. *«Імідж українських баритонів Миколи Коваля, Романа Майбороди та Івана Пономаренка в мультимедійному просторі: аналіз і перспективи».*

П’ять — у збірках матеріалів науково-практичних конференцій:

1. *«Solomiya Krushelnytska: Between History and Myth»*; 2. *«Orthoepy as a cross-cultural determinant of performer interpretation of vocal music»*; 3. *«Особливості втілення орфоепії культурного героя у фільмі Олега Фіалка “Повернення Баттерфляй”»*; 4. *«Використання цифрових технологій у дослідженні орфоепії виконавської практики»*; 5. *«Українська баритональна школа в мультимедійному просторі сучасності».*

**Структура наукового обґрунтування.** Дослідження містить анотації (українською та англійською мовами), вступ, два розділи, висновки, список літератури та додатки. Загальний обсяг роботи становить п'ять авторських аркушів (112 сторінок), з них основного тексту — чотири авторські аркуші (86 сторінок. Список використаної літератури містить 81 позицію (з них 41 — іноземною мовою), додатків — три.

## РОЗДІЛ 1.

### ВОКАЛЬНА ОРФОЕПІЯ ЯК МОВНО-МУЗИЧНИЙ ФЕНОМЕН: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Взаємодія слова і звуку належить до фундаментальних проблем вокального мистецтва. У фокусі цього дослідження — феномен вокальної орфоєпії та її функціонування як кроскультурної детермінанти виконавської інтерпретації вокальної музики. У першому розділі вокальна орфоєпія розглядається як мовно-музичний феномен, функціонування якого визначається взаємодією мовних норм, вокальної техніки та художніх завдань виконання. Послідовно звертаючись до історико-теоретичного, лінгво-вокального та фізично-акустичного аспектів орфоєпії, спробуємо окреслити передумови її подальшого розгляду як чинника кроскультурної взаємодії у вокальному мистецтві.

#### **1.1. Орфоєпія у вокальному мистецтві: зміст поняття та особливості його концептуалізації**

Поняття «орфоєпія» походить із грецької мови та буквально означає «правильна вимова». Уже сама етимологія поняття вказує на зв'язок між словом, його звуковою реалізацією та нормативністю мовлення. У контексті вокального мистецтва цей зв'язок набуває особливого значення, оскільки слово реалізується через голос і стає складовою художнього висловлювання. Тому орфоєпію доцільно розглядати не лише як сукупність лінгвістичних правил, а як систему норм, що у виконавській практиці взаємодіє з вокальною технікою, музичною інтонацією та художньою інтерпретацією. У вокальному мистецтві це співвідношення можна умовно представити тріадою «ГОЛОС — ВИМОВА — СЛОВО».

Слід одразу розмежувати поняття фонетики та орфоєпії, які часто помилково ототожнюють у мистецькому середовищі. Якщо фонетика вивчає звукову будову мови та акустичні властивості звуків, то орфоєпія спирається

на фонетичні закономірності й визначає нормативні принципи літературної вимови. У суспільному мовленні орфоепічна норма виконує важливу комунікативну функцію, сприяючи взаєморозумінню та впізнаваності мовного стандарту. Оволодіння нею є істотною складовою мовної компетентності, оскільки правильна артикуляція, наголос і особливості інтонування безпосередньо впливають на зрозумілість висловлювання.

У тональних мовах, зокрема в китайській, лексичний тон є одним із засобів розрізнення значень слів, тому його неправильна реалізація може змінити значення слова або ускладнити його розпізнавання. У нетональних мовах, таких як українська чи англійська, відхилення від орфоепічних норм також можуть створювати суттєві труднощі для розуміння мовлення. У цьому зв'язку орфоепічна норма залишається важливим чинником комунікації та предметом уваги лінгвістів, перекладачів і педагогів.

Орфоепічна норма може виконувати не лише комунікативну, а й соціально-маркувальну функцію: особливості вимови можуть сигналізувати про освіту, соціальне походження, професійне середовище або належність до певної мовної спільноти. Класична п'єса Бернарда Шоу «Пігмаліон» є виразним літературним прикладом такого соціального значення вимови: зміна мовленнєвої норми й мовленнєвої поведінки героїні стає одним із чинників зміни її соціального статусу.

У мистецьких практиках, зокрема в поезії, театрі, ораторському та вокальному мистецтві, нормативність вимови набуває не лише комунікативного, а й естетичного значення. Виразність слова тут залежить від характеру артикуляції, інтонації, ритму та способу його звукової подачі. Історично взаємодія мовлення, декламації та музичного начала виявлялася в різних формах задовго до формування сучасного поняття орфоепії. Одним із ранніх прикладів такої взаємодії є давньогрецький театр, де слово, ритм, декламація й музичний компонент функціонували у тісному взаємозв'язку.

З часом, завдяки кристалізації орфоепічних норм, у європейській культурі виникли такі явища:

— Поетична рима (яка цілком залежить від точної відповідності та резонансу звуків).

— Акторське мовлення (регульована дикція, свідомі паузи, зміщені наголоси).

— Ораторська інтонація (особливий ритм та мелодика мовлення).

Отже, орфоепія — це не просто набір сухих правил вимови, а багатовимірне явище, яке структурує наше мовлення, визначає культурну приналежність, слугує інструментом виразності в мистецтві та виконує важливі соціальні, естетичні й пізнавальні функції.

Ми ставимо за мету визначити поняття «орфоепія» саме в контексті класичної вокальної виконавської практики. У цьому специфічному випадку первісний зв'язок «голос — вимова — слово», який є центральним для побутового мовлення, потребує значного розширення. У цьому розширеному контексті голос є вже не просто фізичним носієм звуку, а мистецьким інструментом, здатним до широкого спектру емоційного та стилістичного вираження.

Проте, саме уявлення про *фонетичну оболонку слова* як найбільш відчутний бік орфоепії лежить в основі українських мистецтвознавчих розвідок на цю тему. Так, у своїх роздумах про сутність феномену орфоепії М. Тисевіч звертається до англійського вислову «*language is a dress of thought*» (мова — це одяг думки) [35, С.13]. Доповнимо, що цей вислів є відомою цитатою із нарису про Абрагама Каулі (*Life of Cowley*) англійського письменника Семюела Джонсона, із його циклу *Життя Англійських Поетів* (*Lives of the English Poets*, 1779–1781). М. Тисевич екстрапалює вислів Джонсона на музичний матеріал, і доволі прямолінійно пов'язує **фонетику певної мови у співі** з метафорою про «національний одяг вокального звука». [35, с. 13]. Звернемо увагу, що у Джонсона метафора «одягу думки» характеризує співвідношення думки та способу її словесного вираження; національно-культурного значення вона сама по собі не містить. Отже, запропоноване М. Тисевич перенесення метафори Джонсона у сферу

вокального мистецтва є продуктивним, але безпосереднє зближення понять мови й національної належності потребує уточнення.

Історія європейського вокального мистецтва демонструє, що мова твору далеко не завжди співвідноситься безпосередньо з національною належністю композитора, виконавця або аудиторії. Італійська, французька й німецька мови функціонували також як носії жанрових, стильових і виконавсько-шкільних кодів: достатньо згадати співіснування італійської та німецької оперних традицій у творчості В. А. Моцарта, французьких та італійських опер Д. Бортнянського або італомовного «*Demofonte*» М. Березовського. Тому в історії вокального мистецтва мова може виступати не лише знаком національної належності, а й носієм множинних культурних, жанрових і історико-стильових значень. Ця багатозначність створює передумови для її функціонування як чинника кроскультурної взаємодії.

З цієї позиції потребує уточнення й запропонований М. Тисевич образ вокаліста як «медіума між слухачем та культурою» [35, с. 13]. Отже у реальній виконавській практиці співак взаємодіє не з одним однорідним «культурним кодом», а з *кількома історично нашарованими системами*: мовною нормою, вокальною школою, жанрово-стильовою традицією, композиторським письмом та власною виконавською інтерпретацією. Орфоепічне рішення виникає саме на перетині численних культурних систем. Докладніше до такої моделі кроскультурної взаємодії звернемося у другому розділі роботи.

Специфіка вокальної орфоепії полягає у перетин мовного звучання, вокально-шкільної традиції та виконавської інтерпретації. У вокальному творі артикуляція слова залежить не лише від правил вимови, а й від мелодичної лінії, метроритму, фразування, жанру, стилю та конкретного художнього завдання. Унаслідок цього слово, зберігаючи свою лінгвістичну впізнаваність, водночас набуває тембрових, інтонаційних і артикуляційних характеристик, які починають працювати як складові музичного образу. Саме в цьому рухомому співвідношенні мовного й музичного вокальна орфоепія

постає як один із механізмів варіювання культурних сенсів у виконавській інтерпретації.

Для глибокого розуміння природи вокальної орфоепії необхідно звернутися до її фізіологічного підґрунтя. У мистецькій практиці часто використовують популярний афоризм майстрів бельканто *parlare come cantare, cantare come parlare* (говори як співаєш, співай як говориш). Можна припустити, що цей афоризм має численні історичні споріднення. Так дослідники вказують, Клаудіо Мотеверді та його сучасники запровадили поняття *parlar cantando* («говорити співаючи») або *recitar cantando*. У наступні століття (XVIII–XIX), час Золотої доби бельканто, поширився той двосторонній вираз, з якого ми почали.

Такі формули підкреслюють історичне прагнення зблизити природність мовлення і вокального висловлювання, однак не означають їх фізіологічної тотожності. Спів не є просто «подовженою мовою»: вокальна фонація змінює режим дихання, характер артикуляції, тривалість голосних, інтенсивність звука, резонансні характеристики та формантну структуру. Саме тому механізми вимови у співі потребують окремого розгляду.

Фізіологічний вимір вокальної орфоепії визначається тим, що мовлення у співі реалізується в умовах вокальної фонації, специфічної артикуляції та емоційно-виражальної налаштованості виконавця. Порівняно з повсякденним мовленням змінюються режим дихання, тривалість фонації, інтенсивність і висотна організація звука, його резонансні характеристики, а артикуляційні процеси координуються з музичним ритмом і мелодичною лінією. Внаслідок цього фонетична реалізація слова у співі не може цілком відтворювати модель повсякденної вимови: тривалість голосних, характер і час артикуляції приголосних, атака звука та акцентуація узгоджуються з музичним контекстом. Водночас ступінь і характер таких змін не є універсальними: вони залежать від конкретної мови, вокальної традиції, жанру і стилю, а також від художньо-емоційного змісту виконавської інтерпретації.

Історична ретроспектива вокального мистецтва демонструє, що ставлення до орфоепії змінювалося залежно від домінуючого стилю звуковедення: кантилени, колоратури або декламації.

В італійському бельканто головною метою було збереження плинності мелодії та вільного струменя повітря. За таких умов артикуляція приголосних мала координуватися з безперервністю вокальної лінії, не руйнуючи її мелодичного руху. Проте, з розвитком цієї стильової манери виконання (наприклад, у творах Дж. Россіні), навіть віртуозні колоратурні арії вимагали надчіткої артикуляції та ясної дикції для передачі блискучого змісту.

Іншу стильову манеру вокального виконання демонструють твори композиторів німецької школи, зокрема реформаторські опери Р. Вагнера, де особливого значення набуває декламаційний принцип співу (*Sprechgesang*). У вагнерівській музичній драмі мелодична лінія тісно пов'язується зі структурою мовлення, тому орфоепічна точність, акцентуація та виразність артикуляції стають особливо важливими для виконавського втілення драматичного змісту вагнеровської музики. Отже, комунікативна функція орфоепії не зникає, а трансформується відповідно до стильових завдань конкретного твору.

Для того, щоб зрозуміти крос-культурний вплив орфоепії на виконавську інтерпретацію, необхідно звернутися до типології мов. Автором класифікації мов на *Silbensprache* (мови складів) та *Wortsprache* (мови слів) є видатний німецький лінгвіст Петер Ауер (Peter Auer). У своїх працях (1993, 1994 pp.) він концептуалізував цей поділ, спираючись на більш ранні дослідження американських фонологів Патрісії Донеган (Patricia Donegan) та Девіда Стампе (David Stampe) 1978 року.

Згодом цю теорію детально опрацювали та розширили сучасні німецькі мовознавиці Рената Щепаняк (Renata Szczepaniak) та Дамаріс Нюблінг (Damaris Nübling) у 2000-х роках. Сьогодні ця класифікація є загальновизнаною у світовій фонології.

Українська та італійська мови належать до «мов складів». Вони є мовцецентричними: їх легко і зручно вимовляти, вони артикуляційно «не витратні», склади плавно перетікають один в одний (зазвичай за формулою «приголосний + голосний»), що створює ідеальні умови для вокальної кантилени. Проте для іноземного слухача в такому суцільному мелодійному потоці буває складно вичленувати окремі слова.

Натомість німецька мова є класичним прикладом «мови слів» (слухачкоцентричної). Слова в ній чітко ізольовані одне від одного (зокрема, завдяки твердій атаці голосних — *Knacklaut*, та оглушенню кінцевих приголосних), що робить текст надзвичайно зрозумілим для слухача. Однак для вокаліста це створює значні труднощі, оскільки артикуляційний апарат змушений працювати набагато інтенсивніше, долаючи нагромадження фрикативних приголосних.

Розглядаючи українську вокальну музику на світовій сцені, важливо враховувати орфоепічні особливості української мови. Її фонетична організація, зокрема відносна стабільність голосних і поширені відкриті складові структури, створює сприятливі умови для вокального звуковедення. Водночас окремі риси української фонетики можуть виявляти певну подібність до італійської мовно-вокальної моделі, однак таке зіставлення не означає їх тотожності.

Українська вокальна орфоепія передбачає збереження нормативних характеристик звуків у специфічних умовах співу. В академічній виконавській практиці особливого значення набувають чіткість і темброва стабільність голосних, зокрема в ненаголошених позиціях, де їхня якість не повинна втрачати мовної впізнаваності під впливом вокальної фонації. Важливою є також нормативна вимова українських шиплячих [ж], [ч], [ш]. Зокрема, український звук [ч] у літературній вимові має твердий характер, тому його надмірне пом'якшення змінює фонетичний образ слова й може порушувати орфоепічну впізнаваність українського звучання.

Актуальність запропонованої теми гостро впливає з численних політичних подій, які суттєво вплинули на життя людей у всьому світі останніми роками. На відміну від драматичного театру, комунікативна функція орфоєпії (проста передача інформації) у вокальному виконавському мистецтві часто відходить на другий план. Натомість колосально зростає значення орфоєпічно-впізнаваного образу та орфоєпічного символізму. У 2022 році музика стала життєво важливим каналом соціальної підтримки України. Оперні театри, концертні зали та цифровий простір соціальних мереж наповнилися незліченними професійними та аматорськими виконаннями українських пісень та Національного Гімну. Багато інших пісень, особливо тих, що пов'язані з потужною політичною присутністю України (найвідоміша з яких — пісня січових стрільців «Ой у лузі червона калина»), виконувалися музикантами з різних країн світу саме українською мовою.

У цьому глобальному процесі орфоєпія постала як надзвичайно важлива деталь звукового образу. Виконання пісні українською мовою іноземцями перестало бути просто вокальним експериментом; воно перетворилося на глибокий символічний акт, де фонетична точність демонструвала рівень поваги та емпатії до культури.

Окрім суто індивідуальних виконавських досягнень, вокальна орфоєпія відіграє життєво важливу, глобальну роль у збереженні колективної пам'яті нації та її нематеріальної культурної спадщини. В історії світової музики жанри, композиторські стилі та манери виконання нерозривно пов'язані з мелодикою та ритмікою конкретних мов та виконавською технікою професійних шкіл. Коли співак ретельно вивчає орфоєпію оригіналу, долаючи труднощі іноземної фонетики, він не просто заучує текст, а набуває практичного досвіду того, як певна мова звучить у межах конкретної музичної традиції. Разом із мовною нормою він засвоює історично сформовані способи інтонування, артикуляції та співвідношення слова з музичною фразою. У власній інтерпретації ці елементи не відтворюються

механічно: виконавець співвідносить мовну норму з музичною інтонацією та художніми завданнями конкретного твору, визначаючи ступінь їх інтерпретаційної доцільності.

У цьому сенсі вокаліст стає своєрідним орфоепічним *білінгвістом*: він набуває здатності працювати з різними культурними моделями звучання і співвідносити їх у власній інтерпретації. Орфоепія при цьому перестає бути лише мовною нормою і стає одним з інструментів виконавця, через який виявляються смислові зв'язки вербальної та музичної мов.

Отже, проведений теоретико-історичний аналіз дозволяє позначити вокальну орфоепію як мовно-музичний феномен, зміст якого не вичерпується нормативністю вимови. У процесі співу мовний матеріал функціонує в умовах вокальної фонації, специфічної артикуляції та художньо-емоційної налаштованості виконавця, тому фонетична реалізація слова закономірно трансформується відповідно до музичного контексту, жанру, стилю та вокальної традиції. Ці зміни не скасовують лінгвістичної впізнаваності слова, але включають його звучання до структури музичного образу.

Водночас мова у вокальному мистецтві не може розглядатися лише як безпосередній знак національної належності. Історична практика демонструє її множинні зв'язки з вокальними школами, жанрами, стилями та композиторськими традиціями; тому виконавець взаємодіє не з одним однорідним культурним кодом, а з комплексом історично нашарованих мовних і музичних систем. Саме на їх перетині формується конкретне орфоепічне рішення.

Отже, орфоепія у вокальній інтерпретації має рухомий і ситуативний характер: її комунікативна, естетична та символічна функції змінюють свою вагу залежно від художнього завдання конкретного твору і культурного контексту виконання. Саме ця варіативність дозволяє розглядати вокальну орфоепію як один із чинників кроскультурної взаємодії, що визначає подальшу логіку дослідження.

## **1.2. Лінгво-вокальна типологія: орфоепічні передумови кроскультурної детермінації вокального виконавства (на матеріалі італійської, німецької та української мов)**

Орфоепія — один із найбільш помітних та «промовистих» аспектів вокального виконання. Проте в ситуації концерту або музичної вистави лінгвістичні норми вимови тексту вступають у взаємодію з іншими складовими художнього цілого й набувають значення, що є ширшим за коректність вимови. У межах запропонованого підходу орфоепічні особливості розглядаються як складова художнього образу, що пов'язана з культурно-лінгвістичними й музично-інтонаційними традиціями. У вокальному творі можуть перетинатися різні світи звучання — мовлення персонажа або ліричного героя, автора словесного тексту, композитора, а в окремих випадках і перекладача. Тут і зараз вони набувають звукового втілення завдяки виконавцеві та його володінню вокальною технікою.

*У контексті академічної освіти, вокальна орфоепія передбачає перманентне перебування виконавця в ситуації різних лінгвістичних культурних перетинів. Для українського академічного співака професійна освіта історично пов'язана із засвоєнням європейської традиції академічного вокалу та її репертуарного канону [1; 12; 22; 39]. Італійська й німецька, поряд із французькою, належать до центрального корпусу мов класичного вокального репертуару та професійної *lyric diction*; у цьому дослідженні саме перші дві залучено до порівняння з українською мовою. [48; 54]. У мистецтві академічного співу фонетика цих мов не просто обслуговує зміст, вона безпосередньо формує технологію звукотворення. Специфіка академічної підготовки таким чином створює передумови для кроскультурної детермінації виконавських рішень: орфоепічні особливості різних мов входять художні інструменти до професійного досвіду співака і можуть використовуватися як палітра засобів художньої виразності.*

Це впливає на зміну погляду на мову та її орфоепію не стільки як на комунікаційний інструмент, скільки як на певний матеріал мистецтва. Розглянемо цю ситуацію більш докладно.

У межах запропонованої в роботі лінгво-вокальної типології італійська, німецька та українська мови зіставляються не за географічною ознакою, а з погляду особливостей їхньої артикуляційно-фонетичної організації та її взаємодії з вокальним звукоутворенням.

**В італійській вокально-педагогічній традиції** робота над орфоепією тісно пов'язана із загальними принципами вокального звукоутворення, зокрема *appoggio* [18; 72; 78], *legato* та збереженням виразної якості голосних. Чіткість і відносна артикуляційна визначеність італійських голосних сприяють безперервності вокальної лінії, однак у професійному співі їхня артикуляція може коригуватися залежно від теситури, динаміки та акустичних завдань виконання. Тому італійська вокальна орфоепія постає не як механічне відтворення мовленнєвої норми, а як її пристосування до вимог академічного звукоутворення.

Однією з характерних рис італійської вокальної орфоепії є відносна артикуляційна стабільність голосних звуків у процесі співу. На відміну від мов, у яких вимова окремих голосних може передбачати складнішу артикуляційну динаміку, італійська вимова сприяє збереженню чіткої якості голосних та загальної безперервності вокальної лінії. Водночас у професійному співі ця артикуляційна стабільність не є абсолютною: спосіб артикуляції голосних може коригуватися відповідно до теситури, динаміки та акустичних завдань виконання.

У вокально-педагогічній традиції формування італійських голосних пов'язується з узгодженою роботою артикуляційного та резонаторного апарату. Одним із важливих естетико-технічних орієнтирів італійського академічного співу є принцип *chiaroscuro* — поєднання світлих і темних забарвлень вокального тембру [72; 78]. У цьому контексті робота над

вимовою спрямована на збереження чіткості голосних без порушення вільного звукоутворення та кантилени.

Особливого значення в італійській орфоєпії набувають здвоєні приголосні (*consonanti doppie*), тривалість яких має смислорозрізнявальне значення. У вокальному виконанні їхня артикуляція потребує співвіднесення з тривалістю наступної голосної та загальною логікою *legato*. Водночас виразна артикуляція здвоєних приголосних може виконувати ритмічно-акцентну функцію, посилюючи енергію словесно-музичної фрази без порушення кантилени.

Італійська мова історично та об'єктивно визнана базовою в академічному вокалі. Як «мова складів» (*Silbensprache*) («мов складів»). Для її фонетичної організації характерне поширення відкритих складів і значна кількість слів, що завершуються на голосний звук, що створює ідеальні умови для безперервного дихального потоку. Усе це додатково пояснює особливу історичну роль італійської мови у формуванні європейської традиції бельканто.

Історично еталон італійської орфоєпії кристалізувався в межах Болонської та Неаполітанської шкіл (Ф. Пістоккі, А. Бернаккі, Н. Порпора). Головним критерієм виразності тут виступала «чистота емісії», яка була б неможливою без специфічного ставлення до італійських голосних. На відміну від більшості європейських мов, італійські голосні [a], [e], [i], [o], [u] характеризуються абсолютною стабільністю — вони не мають дифтонгізації та не змінюють своєї артикуляційної форми в залежності від наголосу.

Для виконавця італійська орфоєпія стає інструментом налаштування високої резонаторної позиції. Використання активної, «близької» артикуляції приголосних на кінчику язика та губах забезпечує ефект *voce avanti* (голос попереду). У вокально-педагогічній практиці артикуляційні особливості італійської мови традиційно пов'язуються зі сприятливими умовами для збереження *legato*, чіткості голосних і резонаторної організації академічного звука [46; 72; 78]. Орфоєпічна норма італійського співу базується на принципі

*legato*, де приголосні звуки сприймаються не як перепони, а як пружні мікроімпульси, що «підштовхують» наступну голосну. Це створює феномен «світлого» тембру (*chiaro*), який є обов'язковою умовою для виконання творів епохи бароко та класичного бельканто (Россіні, Белліні, Доніцетті).

**Німецька вокальна культура** репрезентує діаметрально протилежний полюс — «мову слів» (*Wortsprache*). Якщо італійська модель орієнтована на естетизацію звуку, то німецька орфоепія підпорядкована інтелектуальній та семантичній чіткості тексту. Вона базується на принципі *Sprachmelodie* (мелодики мовлення), де кожен приголосний є «ритмічним драйвером» вокальної фрази. Якщо в італійській школі приголосний — це точка, то в німецькій *Lied* — це вектор.

Розглянемо специфіку німецьких закритих голосних та їхнього впливу на «сфокусованість» звуку. Німецька мова має велику кількість вузьких голосних ([y], [ø]), які вимагають від співака надзвичайно точного налаштування губного апарату та специфічного «переднього» натягу піднебіння.

Особливий виклик для виконавця становлять німецькі консонантні кластери (наприклад, у словах *Schmerz*, *Kraft*). У німецькій традиції ці скупчення приголосних не мають права розривати вокальну лінію. Замість цього, вони використовуються як інструмент психологічного напруження. Співак використовує енергію вибухових приголосних ([p], [t], [k]) для створення емоційного акценту.

Критичним аспектом німецької орфоепії є поняття *Vokalneinsatz* — специфічного початку звучання голосної після паузи або іншої голосної [53]. Використання легкого твердого приступу (*glottal stop*) додає німецькому співу інтелектуальної чіткості та структурності. Це робить німецьку мову ідеальним інструментом для передачі філософського змісту: кожне слово стає окремим архітектурним об'єктом у вокальному просторі. Німецька орфоепія вимагає від виконавця не просто співу, а «викарбуваного»

промовляння на диханні, де кожен приголосний є каркасом, на якому тримається емоційна напруга твору.

Німецька фонетична система характеризується значною консонантністю: велика кількість закритих складів та скупчення приголосних (кластери) вимагають від співака значно більших енергетичних затрат на артикуляцію. [6; 53; 54] Ключовим інструментом виразності тут стає тверда атака голосних (*Knacklaut*), яка в італійській школі вважається дефектом, а в німецькій *Lied* — необхідним засобом акцентування змісту.

Для виконавця німецький репертуар стає викликом принципу *legato*. Орфоепічна виразність досягається через так званий «артикуляційний спротив»: співак змушений миттєво долати скупчення приголосних, не втрачаючи при цьому опори дихання (*appoggio*). Це формує специфічний німецький вокальний тембр — глибокий, фарингеальний, насичений обертонами. У творах Брамса чи Шуберта мова стає каркасом емоції, де кожна фонетична деталь (оглушення приголосних у фіналі слів, гострота проривних звуків) слугує для передачі внутрішнього драматизму, перетворюючи спів на «омузичену декламацію».

Українська вокальна орфоепія, попри свою схожість з італійською, має унікальну «вертикаль» звуку. Як зазначають провідні дослідники української вокальної школи В. Г. Антонюк та О. Д. Шуляр, фундаментальною етнокультурною основою національного академічного співу є опора на емоційно наповнене та щире слово [1; 40].

Звернемось до природи українського звуку [и], який не має прямих аналогів в італійській чи німецькій мовах. Цей звук вимагає від співака специфічної «середньої» позиції язика, яка часто стає причиною вокальних затисків у недосвідчених виконавців. Професійна українська орфоепія вимагає наближення звуку [и] до [е] або [і] залежно від теситури, що забезпечує збереження вокальної позиції.

Ще одним унікальним аспектом є функціонування м'яких та напівпом'якшених приголосних. В українському співі вони додають тембру

особливої елегійності та «тепла», що корелює з концепцією кордоцентризму. Проте надмірне пом'якшення приголосних може призвести до «розпливчастості» артикуляції та втрати польотності звуку. Тому українська школа вимагає балансу: тверда, «свинцева» опора на приголосний при збереженні м'якості вокального виходу.

Крім того, слід виділити проблему йотованих голосних ([я], [ю], [є], [ї]) на початку фрази. В українському академічному співі йотація має бути максимально короткою, щоб не перетворюватися на «дифтонгічний хвіст», який дестабілізує гортань. Українська мова, завдяки своїй природній мелодиці, дозволяє співаку досягати ефекту «мовленого співу», де орфоепія стає невидимим містком між душею виконавця та вухом слухача. Це робить українську систему найскладнішою для технічного опанування, оскільки вона вимагає італійської техніки, німецької дисципліни слова та суто національної емоційної наповненості.

Українська мова в контексті вокальної типології посідає проміжне, синтетичне місце. За своєю милозвучністю вона наближається до італійської моделі (співвідношення голосних і приголосних), проте має власну унікальну акустичну природу, яку ми визначаємо як «кордоцентричну» (орієнтовану на емоційну наповненість звуку).

Аналіз української вокальної орфоепії дозволяє виявити низку критичних викликів для академічного співака:

1. *Проблема чистоти голосних:* У побутовому українському мовленні часто спостерігається явище «наближення» ненаголошених голосних (наприклад, [о] звучить як [у], [є] як [и]). У вокальній практиці така редукція є неприпустимою, оскільки вона миттєво руйнує високу позицію звуку і позбавляє голос «польотності».

2. *Твердість приголосних як національний маркер:* На відміну від російської вокальної традиції, українська вимагає збереження твердості шиплячих ([ч], [ш], [ж]). Їхнє пом'якшення («сюсюкання») у співі розцінюється як втрата національної стилістики.

3. *Тембральна модуляція*: Українська вокальна школа, спираючись на італійську технологію, додає до неї специфічну слов'янську тембральну густоту. Це вимагає від співака вміння поєднувати «близьку» італійську артикуляцію з глибоким грудним резонуванням.

Засвоєння принципів італійської вокальної техніки не означає механічного перенесення італійської артикуляційної моделі на український текст. Збереження нормативних особливостей української вимови, зокрема характеру приголосної артикуляції, залишається необхідною умовою стилістично й мовно переконливого виконання [3; 10; 17]. Справжня майстерність полягає у синтезі: використанні італійської кантилени для розгортання українського мелосу.

Проведений лінгво-вокальний типологічний аналіз італійської, німецької та української мов доводить, що орфоєпія функціонує не лише як мовна норма, а як безпосередній чинник вокального звукоутворення, що впливає, зокрема, на емоційну палітру інтерпретації. Італійська модель, спираючись на артикуляційну статику голосних, принцип *arroggio* та активну «близьку» артикуляцію, формує «передню» резонаторну позицію (*voce avanti*) і виступає історичним фундаментом бельканто. Німецька система, натомість, орієнтована на семантичну чіткість слова: принцип *Sprachmelodie*, особлива роль приголосних кластерів і глотального розділення (*Knacklaut*) впливають на характер вокальної артикуляції. Українська вокальна орфоєпія посідає синтетичне, проміжне положення: наближаючись до італійської милозвучності, вона водночас формує власний характер звучання, який у роботі образно визначаємо як *кордоцентричний*: тверда приголосна основа тут поєднується з м'якістю вокального виходу та виразною емоційною спрямованістю

Для сучасного академічного виконавця розуміння технічних відмінностей трьох розглянутих мовно-вокальних традицій ключових мов вокальної класики стає однією з передумов професійної роботи з мультилінгвальним репертуаром. Зміна мови виконання передбачає не лише

опанування її нормативної вимови, а й корекцію артикуляційних та вокально-технічних навичок відповідно до особливостей певної мовно-вокальної традиції. Засвоєні в професійній практиці орфоепічні моделі різних мов таким чином утворюють своєрідну палітру виконавських засобів художньої виразності, а орфоепія набуває значення одного з чинників кроскультурної взаємодії у вокальному виконавстві.

Отже, констатуємо, що у вокальному мистецтві орфоепічна детермінація постає однією з передумов кроскультурної мобільності співака, оскільки перехід між різними мовно-вокальними традиціями передбачає корекцію артикуляційних та вокально-технічних навичок відповідно до їхніх акустичних особливостей і художніх завдань конкретного виконання.

### **1.3. Цифрові інструменти в дослідженні орфоепічних аспектів співу**

У сучасному вокальному мистецтві одним із ключових елементів, що визначають художню якість та емоційне сприйняття виконання, є орфоепія. Вокаліст не лише інтерпретує музичний і драматичний задум композитора, але й забезпечує чітке та виразне донесення тексту, від якого багато в чому залежить сприйняття і розуміння твору слухачем у межах певної культурної традиції. У добу швидкого розвитку цифрових технологій відкриваються нові можливості для об'єктивного аналізу вокального виконання, що дозволяє суттєво підвищити точність та ефективність педагогічних підходів та виконавської практики.

Одним із ключових завдань вокального педагога є формування у молодого співака усвідомленого володіння тембровою палітрою голосу, що являє собою індивідуально-виразовий спектр тембрових відтінків, доступних у межах його виконавської техніки. Цей феномен охоплює здатність керувати голосом відповідно до художніх завдань твору, інтонаційних вимог, мовної артикуляції та стилістичних особливостей репертуару.

Параметрами тембрової палітри постають:

1. Частотна структура (спектр) — розподіл енергії по гармоніках<sup>1</sup>.
2. Формантна конфігурація — активність F1, F2, іноді F3<sup>2</sup>.
3. Інтенсивність звуку (амплітуда) — на різних ділянках спектру.
4. Акустичні центри резонансу голосу, на які орієнтується виконавець, коли опановує певні техніки вокалізації — грудний, гортанний, фарингеальний, ротовий, носовий.
5. Тембральна модуляція — здатність змінювати звук із збереженням вокальної тесситури та амплуа виконання.
6. Мовно-орфоепічні компоненти — артикуляційні відмінності голосних/ приголосних, що впливають на темброве забарвлення звуку.
7. Психоакустичні чинники — суб'єктивне сприйняття «кольору» голосу слухачем.

Питання формування тембрової палітри голосу, зокрема темного й світлого звучання (*scurо* — *chiarо*), тісно пов'язане з репертуарною специфікою, образною природою музичного матеріалу, а також із крос-культурними вокальними традиціями певних національних музичних шкіл.

Розглянемо цей феномен на дещо подібних феноменах італійської та німецької вокальних шкіл, які пов'язані з характеристичним протиставленням «світлого» та «темного» звучання. Світле звучання (*chiarо*) зазвичай асоціюється з образами юності, невинності, надії, божественного осяяння та ліричного світла. Такий тембр активно використовується в італійській вокальній школі доби бельканто (В. Белліні, Г. Доніцетті), у партіях легких ліричних сопрано та тенорів (Норіна з «Дон Паскуале» або Неморіно з

---

<sup>1</sup> Гармоніки (англ. *harmonics*) — складові частоти складного звуку, які є кратними до основної (найнижчої) частоти, що визначає висоту звучання. Іншими словами, коли співак продукує певний тон (основну частоту, *fundamental frequency*), водночас з нею завжди звучить набір додаткових, вищих частот, що утворюють гармонічний спектр. Наприклад, якщо основна частота дорівнює 220 Гц, її гармоніками будуть частоти 440 Гц, 660 Гц, 880 Гц тощо.

<sup>2</sup> Форманти (від лат. *formans* — «той, що формує») — найбільш виражені, підсилені резонансні області звукового спектру, які визначають акустичні характеристики голосних звуків. Кожна форманта характеризується певним частотним діапазоном і відповідає за формування тембрової специфіки голосу.

«Любовного напою»). Темне звучання (*scuro*), навпаки, асоціюється з глибиною, трагізмом, демонічністю, внутрішньою напругою, використовується для створення образів смерті, влади, скорботи або містичної сили (Скарпія у Дж. Пуччіні, Голландець у Р. Вагнера, Мефістофель у Ш. Гуно).

У стилістичному аспекті темброві контрасти відіграють важливу роль в історично інформованому виконавстві: в музиці бароко переважає ясність і дзвінкість тембру, тоді як романтична епоха тяжіє до розширення тембрової палітри. У ХХ столітті композитори, як-от Ріхард Штраус чи Дмитро Шостакович, навмисно закладали у вокальні партії різкі контрасти між світлим і темним тембром, що вимагає від виконавця надзвичайної пластичності голосу.

Темброва палітра голосу є не лише фізіологічною чи акустичною категорією, а й глибоко семантичним і стильовим інструментом, що вимагає усвідомленого застосування у зв'язку з репертуаром, культурною традицією та історичним контекстом.

Зокрема, питання темного та світлого звучання голосу, а також створення різнопланової виконавської інтерпретації постають як базові у процесі навчання. Досягнення темного тембру пов'язане з активізацією нижньої резонансної зони, зниженням позиції гортані, розширенням глоткового простору та використанням покритого (темного) звуку, тоді як світле звучання формується за рахунок зменшення об'єму у фарингеальному просторі.

Викладач вокалу має не лише вербально окреслити ці феномени, але й надати студенту інструментарій для їх усвідомленого відтворення. У цьому контексті надзвичайно цінним стає використання цифрових засобів візуалізації звуку. Науковий підхід базується у даному разі на застосуванні спектрограмного аналізу, що дозволяє візуально фіксувати (віддзеркалюючи певні фізико-акустичні параметри — наприклад, частоту в герцах,

обертонове наповнення) зміну частотної структури голосу, зокрема співвідношення між низькими, середніми та високими формантами.

Ця проблематика дотепер не знайшла висвітлення у вітчизняному науковому дискурсі. Знайдено низку наукових публікацій, автори яких торкаються суміжних тем та методик. Ці розвідки можуть слугувати теоретичним та методологічним підґрунтям для подальших досліджень. Зокрема, Ірина Тукова [37] у статті «Візуалізація форми музичного твору (до проблеми аналізу музики другої половини ХХ — початку ХХІ століття)» досліджує застосування візуального представлення звукової хвилі як інструменту для аналізу форми музичного твору. Основна увага зосереджена на оркестровій музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Авторка пропонує розглядати графік звукової хвилі як форму «акустичної партитури», що відображає динамічні зміни, щільність матеріалу, контрасти та хвилеподібні структури в часі. Такий графічний аналіз дозволяє виявити принципи формотворення без звернення до традиційної нотної фіксації. Дослідження підтверджує актуальність візуального аналізу звуку як інструменту не лише для композиторської аналітики, а й для вокального аналізу в педагогіці та дослідницькій практиці. Наше використання Sonic Visualiser з метою фіксації орфоепічних та тембрових характеристик цілком відповідає тій самій ідеї — наблизити суб'єктивне сприйняття до об'єктивної візуалізації звуку.

У колективному дослідженні «Система синхронізації тексту пісень у реальному часі на основі хроматичних та фонетичних ознак для класичного вокального виконання» розроблено інноваційну систему синхронізації вокального тексту з аудіо в реальному часі, спеціально призначену для класичного вокального репертуару [69]. Автори запропонували ефективний метод, що поєднує аналіз хроматичних та фонетичних характеристик співу. Хроматичні ознаки (*chromagram*) дозволяють відстежувати мелодичні зміни, тоді як фонетичні (*phonetic posteriorgram*, PPG) — акустичні особливості вимови голосних та приголосних звуків, що важливо для точного

відтворення тексту. Основними інструментами аналізу, використаними в цьому дослідженні, були:

1. *Chroma* — аналіз мелодичних компонентів звуку.
2. *Phonetic posteriorgram* (PPG) — акустична модель для фонетичної характеристики співу на основі CRNN (конволюційних рекурентних нейронних мереж).
3. *Dynamic Time Warping* (DTW) та *Online Dynamic Time Warping* (OLTW) — алгоритми для синхронізації аудіо з текстом у реальному часі.

У межах нашого дослідження цей матеріал є цінним, оскільки підтверджує перспективність поєднання фонетичного аналізу та спектральних характеристик голосу для вокального виконання. Зокрема, використання фонетичних ознак, які є аналогічними спектрограмам, що використовуються нами в програмі *Sonic Visualizer*, дозволяє уточнювати інтерпретацію вокального твору не лише за мелодичними, але й за орфоепічними характеристиками.

У дослідженні «Конверсія співочого голосу з розділеними репрезентаціями вокаліста та вокальної техніки за допомогою варіаційних автоенкодерів» представлено інноваційний підхід до моделювання співочого голосу за допомогою варіаційних автоенкодерів (VAE), які дозволяють розділяти та незалежно аналізувати особистісні характеристики вокаліста (тембр, голосові особливості) та його вокальну техніку (вібрато, дихальна техніка тощо). Автори використовують *Gaussian Mixture Variational Autoencoders* (GMVAE), що дозволяє створювати незалежні латентні репрезентації цих характеристик, таким чином забезпечуючи глибокий аналіз та контроль над вокальною інформацією [68].

Основними інструменти аналізу слугували:

- Варіаційні автоенкодери (VAE) — алгоритми машинного навчання, які дозволяють кодувати та декодувати спектральні характеристики голосу.
- *Gaussian Mixture Variational Autoencoders* (GMVAE) — удосконалена модель VAE з можливістю кластеризації голосових ознак.

— *Mel*-спектрограми — основний матеріал для аналізу голосових характеристик.

У контексті нашого дослідження цей матеріал може бути корисним завдяки методологічному аспекту (підтверджує перспективність та ефективність цифрових інструментів аналізу вокальних характеристик, зокрема спектрограмних методів, що перегукується з використанням програми *Sonic Visualizer*), а також розширенню аналітичного інструментарію. Запропонована авторами технологія дозволяє точніше виокремлювати індивідуальні особливості вокаліста та окремі технічні прийоми, що може посилити аргументи щодо важливості об'єктивізації виконавських параметрів через цифрові технології.

У статті «Цінність оригінального тексту в оперній вокальній партитурі: зміст та вимова» Траян Ічім розглядає роботу вокаліста з іншомовним текстом оперного лібрето як послідовний процес, що передбачає його переклад і осмислення поза музикою, опрацювання вимови та подальше поєднання слова з музичним матеріалом. Особливу увагу автор приділяє точності вимови, чіткості дикції та артикуляції, аналізуючи типові труднощі італійської та французької мов. Серед практичних засобів роботи пропонуються підрядковий переклад лібрето, слухання зразків мовлення носіїв мови, робота з мовними консультантами та фонетичні вправи [61].

Для нашого дослідження важливим є сам принцип поетапного переходу від розуміння іншомовного тексту до його вокальної реалізації. У такій моделі орфоепічна робота постає не як ізольоване виправлення вимови, а як складова підготовки художньої інтерпретації, у якій значення слова, його фонетична форма та музична інтонація мають бути узгоджені виконавцем.

Підхід, запропонований Т. Ічемом, можна поєднати із спектральним аналізом (за допомогою *Sonic Visualizer*), що дасть можливість візуалізувати особливості вимови та дикції на об'єктивному рівні. Особливо цінною є ідея про поетапне вивчення тексту, яка може бути адаптована для структуризації

методики вокального навчання, де візуалізація спектрограми виступатиме ефективним допоміжним засобом на останньому етапі роботи з текстом.

Спільним для всіх згаданих робіт є прагнення об'єктивізувати складні феномени вокальної інтерпретації — орфоепію, дикцію, тембр, інтонацію — шляхом їх аналітичного осмислення і цифрової фіксації. Це створює міждисциплінарний простір, де співіснують філологічна точність, виконавська майстерність та цифрова інженерія, що особливо актуально в умовах сучасної глобалізованої концертної практики.

Методологічне підґрунтя дослідження засноване на комплексному підході, що включає методи акустичної фонетики, спектрального аналізу через використання цифрових інструментів (*Praat*, *Wavesurfer*, *Sonic Visualiser*, *Audacity*). В основі дослідження лежить аналіз спектрограм, що дозволяє об'єктивно оцінювати акустичні параметри звукового сигналу. Методика включає попередню підготовку аудіозаписів (відокремлення голосу від музичного супроводу, якісна цифрова обробка звукового матеріалу), їх сегментацію на окремі фрагменти для детального аналізу, вивчення формантної структури голосних звуків та їх акустичних характеристик. Також використовуються порівняльно-типологічний та міжкультурний методи для визначення особливостей вокальних шкіл, зокрема німецької та італійської.

Проблематика дослідження виходить з того, що для оперного співака орфоепія є важливою не тільки як дотримання мовних норм, але і як суттєвий фактор художньої виразності. Особливості дикції, артикуляції та особливо техніки виконання голосних звуків створюють основу для глибокого та емоційно насиченого виконання. У процесі становлення вокальної майстерності молодий співак стикається з низкою ключових питань: як сформувати темне або світле звучання голосу, як досягти різноплановості виконавської інтерпретації та як керувати власним тембральним спектром. Розв'язання цих питань безпосередньо залежить від фахового педагогічного

супроводу, а також від наявності дієвих методичних інструментів, які дозволяють візуалізувати й об'єктивувати результати вокальної роботи.

Саме в цьому контексті актуальним постає застосування цифрових технологій, зокрема спектрографічного аналізу, що відкриває нові можливості у викладанні вокалу. Зокрема, за допомогою візуалізації акустичних параметрів голосу (формант, інтенсивності, частотної структури) можна наочно показати співакові різницю між «світлим» (відкритим, *chiaro*) та «темним» (затемненим, *scuro*) звучанням. Така методика не лише сприяє кращому розумінню фонетичної природи звуку, але й формує у виконавця здатність свідомо керувати тембровими відтінками свого голосу залежно від художнього завдання.

Кожна мова має свої унікальні орфоепічні характеристики, але вокальна орфоепія вимагає специфічних навичок поєднання норм розмовної мови та вокального мистецтва.

Цифрові технології надають сучасним дослідникам і виконавцям потужні інструменти аналізу звуку. Серед найбільш ефективних програм, які використовуються для акустичного аналізу співу, варто відзначити такі:

— *Praat* — широко застосовується для фоновимірювання, аналізу спектру, частоти, інтенсивності та формант, забезпечує візуалізацію звукових хвиль і спектрограм;

— *Wavesurfer* — зручний у використанні аналізатор, що дозволяє оцінювати інтонацію, частотні характеристики та інші параметри голосу;

— *Sonic Visualiser* — програма для поглибленого аналізу музичного матеріалу, що дає можливість досліджувати гармоніки, накладати анотації, вивчати тембр та ритмічні особливості;

— *Audacity* — більше редактор звукових файлів, але завдяки функціям візуалізації амплітуди та частотного аналізу є дуже корисним для базового аналізу вокальних записів.

Особливу увагу приділено програмі *Sonic Visualiser*, розробленій у *Centre for Digital Music (C4DM)* при *Queen Mary University of London*. Цей

інструмент дає змогу детально аналізувати спектри, ритмічні структури, частоти, форманти та тембри. Його функціонал є надзвичайно важливим для досліджень у сфері вокальної акустики, інтонаційних характеристик і в загальному музично-освітньому процесі.

Методологія використання *Sonic Visualiser* передбачає попередню підготовку аудіоматеріалу: відокремлення голосу від супроводу, збереження у високоякісному форматі (наприклад, WAV), розділення запису на окремі фрази або слова. Це дає змогу детально досліджувати кожен елемент вокального виконання. Далі матеріал завантажується у програму та створюється спектрограма, яка надає чітке візуальне уявлення про орфоепічні характеристики виконання, включаючи баланс тембральних особливостей звучання.

Як результат дослідження було виявлено: чим ширше, темніше звучання, тим більше залучаються низькі частоти. І навпаки, чим «плоскіше» і «біліше» звучання, тим більше залучаються високі частоти. Ідеальним вважається баланс між світлим (*chiaro*) та темним (*scuro*) звучанням, коли низькі й високі частоти мають приблизно однакову амплітуду та інтенсивність. Аналіз спектрограм дозволяє визначити, як співаки професійно маніпулюють своїм голосовим апаратом для досягнення різних інтерпретаційних ефектів, що є важливим внеском у практику вокального виконання.

Теоретичною основою такого дослідження є акустична фонетика, яка описує параметри звукових хвиль та особливості їх сприйняття слухачем. Під час аналізу голосних звуків важливими є такі параметри, як форманти, амплітуда, тембр, частота та гармонічна структура. Сучасні цифрові програми дають можливість вимірювати ці параметри з високою точністю та робити висновки щодо вокальної техніки виконавця.

Крім традиційних аспектів орфоепії, дослідники звертають увагу на міжкультурні особливості виконання. Наприклад, техніка *chiaro-scuro* в італійській традиції вокалу та її німецькі відповідники *Deckung* (затемнений

голос) та *Offene Stimme* (відкритий голос) показують, як специфічні вокальні техніки залежать від культурного контексту. Аналізуючи ці параметри за допомогою *Sonic Visualiser*, можна визначити ступінь наближення до ідеального вокального звучання та адаптувати педагогічні рекомендації для вокалістів.

Для демонстрації методики цифрового аналізу орфоепічних аспектів вокального виконання у цьому дослідженні було обрано драматичну баладу «Лісовий цар» («*Erlkönig*») Ф. Шуберта на вірші Й. В. Гете (1815). Аудіоматеріалом для спектрального аналізу в програмі *Sonic Visualiser* слугував запис вокального виконання німецького баритона, одного із найвідоміших співаків другої половини ХХ століття Германа Прейя (Hermann Prey), диригент Джеймс Лівайн (James Levine) (Відень, 1986)<sup>3</sup>.

Особливо високо оцінюється інтерпретація співаком вокальних циклів Франца Шуберта — зокрема «*Die schöne Müllerin*», «*Winterreise*, «*Schwanengesang*». Також він виконував романси Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера, вважався одним із найтонших інтерпретаторів німецької *Lied* у післявоєнний період. У виконанні Г. Прейя балада «*Erlkönig*» постає як зразок виняткової орфоепічної точності, глибокої вокальної інтонації та стилістичної зрілості, що дозволяє говорити про створення повноцінної колористичної партитури тексту. Співак не лише технічно розрізняє чотири образи — наратора, дитину, батька і лісового царя, — але й надає кожному з них власного тембрового забарвлення, інтонаційну лінію, темп і артикулювання.

Методика підготовки матеріалу до аналізу передбачала наступні етапи роботи:

1. Вибір фрагментів: було відібрано ключові репліки персонажів (батька, сина, лісного царя) для аналізу специфіки вокального тембру та дикції.

---

<sup>3</sup> Посилання на запис: <https://www.youtube.com/watch?v=iVb9wJte1fE>

2. Обробка запису: голос було відокремлено від фортепіанного супроводу для чистоти акустичного аналізу.

3. Експорт у формат WAV: із максимальним бітрейтом.

4. Фрагментація: матеріал поділено на мікроепізоди (по окремих реченнях).

5. Створення спектрограм: здійснено у *Sonic Visualiser* за допомогою інструментів *Spectrogram Layer* та *Waveform View*.

Подальший аналіз здійснювався в межах корелеції явищ орфоепії і їх спектрального віддзеркалення, що дало змогу простежити зв'язок між особливостями вимови, тембральними характеристиками голосу та їхнім акустичним відображенням на спектрограмі.

*Орфоепія та спектр: взаємозв'язок.*

Ключова увага була зосереджена на звуковій палітрі голосних звуків, їхньому тембральному балансі та впливі на орфоепічну виразність.

*Темний звук (Scuro):*

— Характеризується підсиленням нижніх формант (F1, F2).

— На спектрограмах це проявляється більшою інтенсивністю і яскравістю в діапазоні 250–775 Гц.

— На спектрограмі видно чітку, інтенсивну горизонтальну лінію в районі 516 Гц, що характерно для «темного» тембру, який зазвичай асоціюється з округленими, глибокими голосними звуками ([o], [u], [ɔ]).

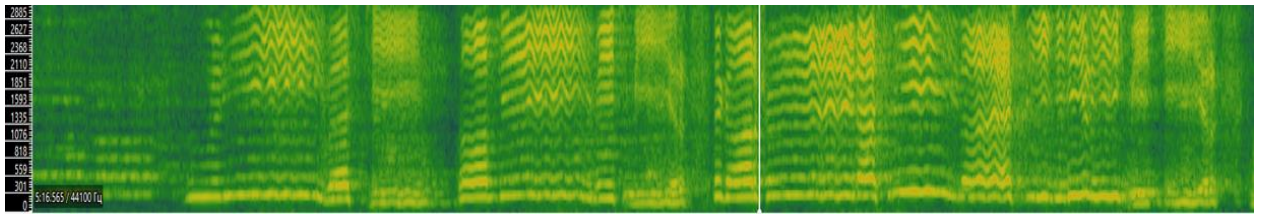
*Світлий звук (Chiaro):*

— Має більш виражені високі форманти, інтенсивніше звучання в діапазоні вище 1000 Гц.

— На спектрограмі проявляється як хвилясті, яскраві структури (форманти), які помітні в діапазоні 1033–2842 Гц.

— Особливо виразно проявляється у формі «зигзагів», що вказує на вібрато і резонансні якості голосу. Це характерно для більш відкритих голосних звуків ([a], [ɛ], [e]).

## Репліка Лісового царя

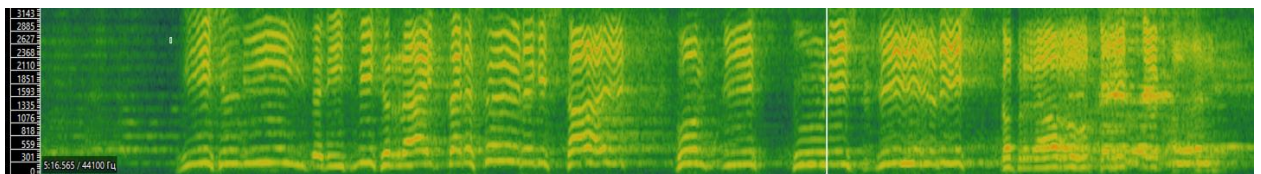


*Du liebes Kind, komm geh' mit mir («Люба дитино, ходімо зі мною»)*

На спектрограмі видно переважання високих частот (1500–3000 Гц), інтенсивність яких має яскраво виражене жовто-червоне забарвлення. Це свідчить про використання «світлого» тембру, що асоціюється з ілюзорною м'якістю інфернального образу.

## Приклад 1.2

## Репліка Лісового царя



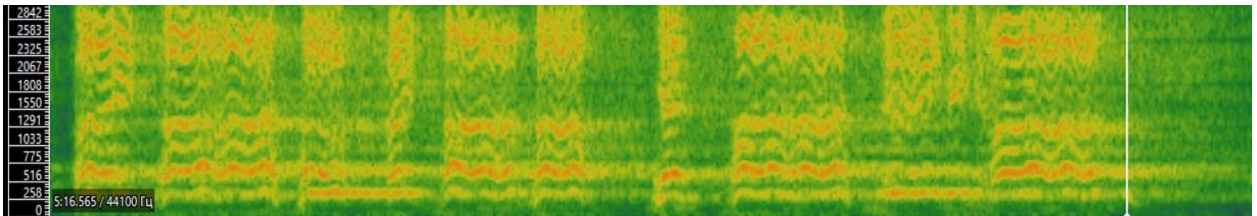
*Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt, Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt! («Я люблю тебе, мене приваблює твоя гарна фігура, і якщо ти не хочеш, я застосую силу!»)<sup>4</sup>.*

Тут спостерігається зростання енергії низьких частот (до 800 Гц), що вказує на темніше, глибше звучання, але превалює все ж таки вища амплітуда саме високих частот, співак знаходиться в образі Лісового царя. Звуки /a/, /o/ набувають особливої ширини, що є ознакою використання опущеної гортані:

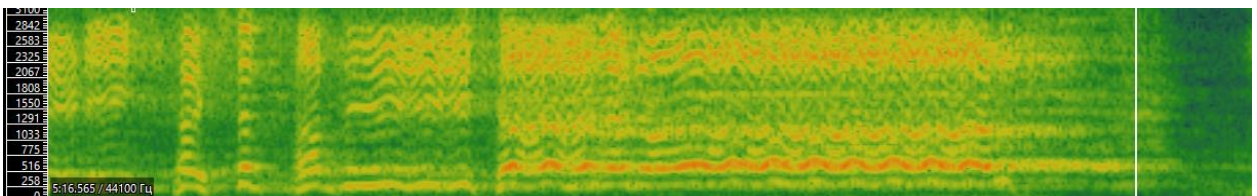
<sup>4</sup> Тут і далі фрагменти тексту наведені за власним перекладом.

## Дитячий голос

*Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort? («Татусю, татусю, невже ж таки ти...»)*



*Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? («Ти мавок не бачиш? — Їх очі, рому!...»)*



У прикладі спостерігається домінування низькочастотного регістру (0–1000 Гц), різкі піки формант, що характерно для напруженого крику. Вимова голосних набуває «темних» характеристик, що видно через зменшення амплітуди верхніх формант. Це єдиний фрагмент, де видно виразну активізацію низьких частот (до 1000 Гц) — з глибоким червоним забарвленням на спектрограмі. Артикуляція чітка, з використанням покритого звучання, характерного для стану страху й кульмінаційної напруги.

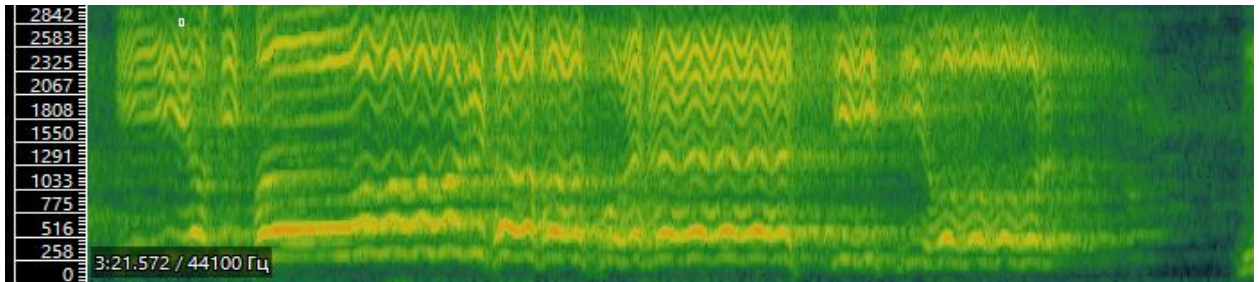
Далі наведено приклад спектрального аналізу арії Белькоре з опери Гаetano Доніцетті «Любовний напій» в інтерпретації ліричного баритона Лео Нуччі (Відень, 2005), що дозволяє дослідити акустичні параметри звучання з урахуванням тембрової специфіки та орфоепічної точності виконавця<sup>5</sup>. Його вокальну майстерність характеризує поєднання технічної довершеності, драматичної виразності та виняткової орфоепічної точності. Завдяки ясній

<sup>5</sup> Лео Нуччі (Leo Nucci, нар. 1932) — видатний італійський баритон, відомий насамперед інтерпретацією оперних партій Дж. Верді. Посилання на запис: <https://www.youtube.com/watch?v=a3n3Fa2Awo8>

дикції, збалансованому тембру та гнучкій вокальній лінії Нуччі став еталоном для поколінь співаків, особливо у виконанні партій Ріголетто, Жермона, Белькоре та ін.

#### Приклад 1.4

##### Репліка Белькоре

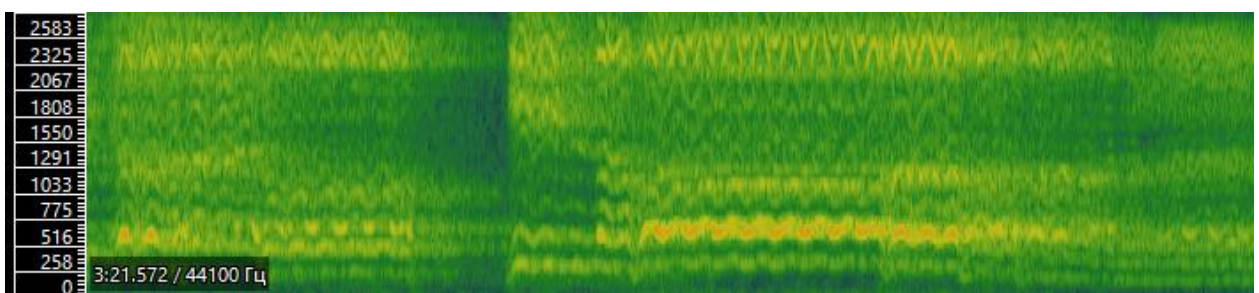


*Io ti porgo questi fior* («Пропоную вам ці квіти»)

На цій спектрограмі представлений збалансований вокальний тембр із виразними якостями *chiaro-scuro*, де спостерігається як стабільна наявність низьких, так і чітко виражених високих формант. Це вказує на якісну вокальну техніку з контрольованим використанням темного та світлого тембрів.

#### Приклад 1.5

##### Репліка Белькоре



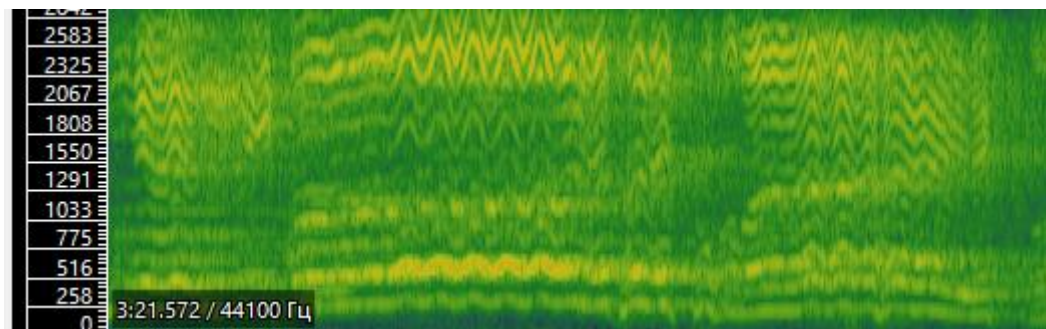
*fin la madre dell'amor* («аж до самої богині любові») — інтенсивність в низьких частотах, розспівується голосна «a» у слові «*madre*».

Чітко виражена нижня горизонтальна форманта (близько 516 Гц) має інтенсивне забарвлення (помаранчевий колір). Це свідчить про насиченість низькочастотних обертонів, що характерно для темного, більш округлого і глибокого тембру. Темний звук має тут досить стабільний та інтенсивний

характер, підтримуючи вираженість низьких частот протягом усього фрагменту. Верхні форманти (від 1550 Гц до 2583 Гц) наявні, але менше виражені. Вони помітні у вигляді хвилястих смуг, які відповідають за ясність і «прозорість» звучання. Верхні форманти виражені менш яскраво порівняно з попередньою спектрограмою, що вказує на переважання більш темного забарвлення голосу. Фрагмент має яскраво виражений темний тембр із менш вираженим світлим забарвленням. Інтенсивність нижніх формант свідчить про цілеспрямоване вокальне забарвлення з акцентом на глибину й об'ємність звучання.

#### Приклад 1.6

##### Репліка Белькоре



*ne riporto il tuo bel cor — за винагороду я отримаю твоє прекрасне серце*

Представлена спектрограма є ще одним прикладом добре збалансованого звучання. Тут одночасно присутні виразні низькі форманти, що формують глибину тембру (*scuro*), та яскраві високі форманти, які забезпечують дзвінкість і прозорість (*chiaro*). Такий баланс вказує на вокальну техніку високого рівня, що забезпечує якісний, виразний, об'ємний тембр.

Як головний підсумок цього підрозділу зазначимо — вокальна орфоепія — яку ми у попередніх розділах описували через культурні, виконавські й навіть метафоричні характеристики звучання, має також *фізично-акустичний вимір*. Її акустичні прояви можуть бути зафіксовані незалежно від їх вербального опису в різноманітних цифрових форматах, зокрема у формі спектрограм та інших візуальних зображень звукового

спектра, які можуть піддаватися подальшому аналізу. Проведене дослідження підтверджує, що цифрові інструменти акустичного аналізу (*Praat, WaveSurfer, Sonic Visualiser, Audacity*) відкривають нові можливості для об'єктивізації окремих орфоепічних та тембрових характеристик вокального виконання, що дозволяє співвідносити метафоричні характеристики звучання з вимірюваними акустичними параметрами — формантною структурою, частотним розподілом та інтенсивністю.

Можливість фіксації, вимірювання та зіставлення окремих акустичних проявів орфоепії за допомогою цифрових дослідницьких інструментів відкриває численні перспективи використання цифрових технологій в освіті та творчій роботі вокаліста, зокрема в роботі з іншомовним оперним і камерним репертуаром, що потребує опанування нормативних, діалектних та історичних орфоепічних моделей.

### **Висновки до першого розділу**

У першому розділі уточнено зміст поняття вокальної орфоепії та окреслено особливості її функціонування у виконавській практиці. Проведений теоретико-історичний аналіз дав підстави розглядати вокальну орфоепію як мовно-музичний феномен, зміст якого не вичерпується нормативністю вимови. У процесі співу мовна норма реалізується в умовах вокальної фонації, специфічної артикуляції та художньо-емоційної налаштованості виконавця, тому фонетичне звучання слова трансформується відповідно до музичного контексту, жанру, стилю та вокальної традиції, не втрачаючи своєї лінгвістичної впізнаваності. Водночас мова у вокальному мистецтві функціонує не лише як знак національної належності, а як носій множинних історико-культурних, жанрових, стильових і виконавських значень; конкретне орфоепічне рішення формується на перетині цих систем. Отже, вокальна орфоепія має рухомий і ситуативний характер, а її комунікативні, естетичні та символічні функції змінюються залежно від художнього завдання й культурного контексту виконання.

Лінгво-вокальний типологічний аналіз італійської, німецької та української мов показав, що орфоепічні моделі безпосередньо пов'язані з особливостями вокального звукоутворення, артикуляції та характером художньої виразності. Перехід між різними мовно-вокальними традиціями потребує від виконавця корекції артикуляційних і вокально-технічних навичок, а засвоєні орфоепічні моделі утворюють своєрідну палітру виконавських засобів. У цьому сенсі *орфоепічна детермінація постає однією з передумов кроскультурної мобільності співака* та одним із чинників кроскультурної взаємодії у мультилінгвальному вокальному виконавстві.

Цифровий аналіз виконавських інтерпретацій показав, що *вокальна орфоепія має фізично-акустичний вимір*, а окремі характеристики звучання, описувані в культурних, виконавських і метафоричних категоріях, можуть бути співвіднесені з вимірюваними акустичними параметрами. Цифрові інструменти акустичного аналізу дають змогу фіксувати, вимірювати та зіставляти окремі її прояви за параметрами формантної структури, частотного розподілу та інтенсивності, доповнюючи слухову оцінку об'єктивованими даними. Це розширює методологічні можливості дослідження вокальної орфоепії та перспективи застосування цифрових технологій у роботі з іншомовним оперним і камерним репертуаром, зокрема з нормативними, діалектними та історичними орфоепічними моделями.

## РОЗДІЛ 2

### ОРФОЕПІЯ ЯК НОСІЙ КРОСКУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦІАЛУ У ВОКАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У цьому розділі вокальна орфоепія постає не лише детермінантою кроскультурної ситуації, а й носієм її художнього потенціалу. Сама по собі мовно-культурна відмінність ще не гарантує однаково сильного кроскультурного ефекту. Потенціал такої ситуації може бути *прихованим, актуалізованим, посиленням або, навпаки, майже знятим* конкретною виконавською інтерпретацією. «Нативна» вимова може посилити художній ефект, або, навпаки звести нанівець усю роботу над інтерпретацією твору. Наприклад, досконала українська вимова італійця — зірки бельканто, який би вирішив виступити з концертом в Україні легко б стерла дистанцію між «своїм» і «чужим». Ситуація «бездоганної вимови» знищила б ефект зустрічі культур, конкретні форми реалізації якої становлять предмет подальшого аналізу.

Таке розуміння кроскультурності співвідноситься із соціосеміотичним підходом Г. Кресса, який розглядає культуру як сукупність матеріальних і нематеріальних семіотичних ресурсів, сформованих у *процесі соціальної взаємодії*. [курсив мій — Д. К.] Повторно долучаючись у конкретних ситуаціях взаємодії, ці ресурси не лише відтворюються, а й переосмислюються, а їх повторюваність сприяє набуттю впізнаваності та певної конвенційності [65]. У межах нашого дослідження *орфоепічні маркери* розглядаються як один із таких культурно сформованих ресурсів, *значення якого актуалізується у виконанні* та може надалі закріплюватися й розширюватися у процесі медіальної репрезентації.

## 2.1. Репертуарна багатомовність у вокальному виконавстві: італійська, німецька й українська орфоепічні традиції

Практичним фундаментом нашого дисертаційного дослідження та його головним емпіричним матеріалом виступає спеціально сформований творчомистецький проєкт. Логіка обрання вокальних творів для цієї програми була продиктована не лише суто виконавськими або теситурними завданнями баритонового амплуа, а насамперед необхідністю створення репрезентативної *кроскультурної орфоепічної матриці*.

Кожен із залучених творів слугує своєрідним лінгво-вокальним маркером, що дозволяє простежити еволюцію виконавських завдань: від відтворення «чистих» еталонів європейських вокальних шкіл до їхньої глибокої орфоепічної та художньої асиміляції в українському фонетичному просторі. Відтак, репертуарна архітектура нашого дослідження концептуально поділена на два взаємопов'язані блоки.

**Перший блок — «Європейські орфоепічні еталони»** — покликаний продемонструвати володіння базовими, діаметрально протилежними лінгво-вокальними системами (*Silbensprache* та *Wortsprache*). До нього увійшли:

**Ф. П. Тості, романси «Ideale» та «L'ultima canzone».** Ці твори обрані як абсолютний зразок італійського бельканто та камерної лірики. Вони дозволяють проаналізувати механізми формування «світлого» тембру (*chiaro*) та фізіологічної кантилени, де італійська мова складів вимагає від виконавця максимальної нейтралізації приголосних заради безперервності звукового потоку.

**Ф. Шуберт, балада «Лісовий цар» («Erlkönig»).** Твір інтегровано до репертуару як найвищий еталон німецької драматичної *Lied* та вершину тембрально-орфоепічної режисури. З огляду на поліфонію образів, балада вимагає від співака філігранного володіння техніками *chiaro-scuro* (світлого та темного звукоутворення) у поєднанні з жорсткою артикуляцією. Аналіз цього твору дозволяє простежити, як фонетичний каркас німецької мови стає

інструментом для миттєвої психологічної трансформації виконавця (від інфернальної вкрадливості Смерті до панічного жаху Дитини).

**Й. Брамс, солоспів «Wie Melodien zieht es mir».** На противагу драматизму Шуберта, цей солоспів залучено як репрезентант німецького філософського ліризму. З орфоепічної точки зору, його аналіз розкриває специфіку інтелектуального інтонування, де вокаліст змушений долати артикуляційний спротив складних кластерів приголосних заради збереження вокального *legato*.

**Другий блок — «Українські кроскультурні перехрестя»** — є центральним для доведення нашої наукової гіпотези. Він демонструє, як українська вокальна орфоепія здатна адаптувати та транслювати іноземні стилістичні коди. Цей блок представлений такими творами:

**М. Лисенко, солоспів «Чого ж так поблідли троянди ясні» (на вірші Г. Гейне).** Твір обрано як унікальний приклад німецько-українського перехрестя. Він дає можливість дослідити процес «тембральної модуляції»: як німецька екзистенційна туга (*Sehnsucht*) та жорстка поетична структура Гейне адаптуються до м'якої української вокальної фонетики через техніку затемнення звуку (*scuro*).

Важливим для побудови виконавської інтерпретації цього твору є врахування персонального мовно-слухового досвіду М. Лисенка. Під час навчання у Лейпцигу композитор безпосередньо перебував у німецькомовному музичному середовищі [13], а звернення до поезії Г. Гейне посіло помітне місце в його камерно-вокальній творчості [13]. Дослідники виокремлюють дванадцять романсів і два дуети Лисенка на вірші Гейне, які утворюють цикл, типологічно близький до вокальних циклів західноєвропейських романтиків першої половини XIX століття [13; 30]. Солоспів «Чого ж так поблідли троянди ясні» входить до цього корпусу і створений на текст українського перекладу Лесі Українки. Отже, німецька мовно-вокальна традиція в цьому випадку може розглядатися не як зовнішня стилістична аналогія, а як один із мовно-вокальних та орфоепічних

контекстів, особисто й творчо освоєних композитором. Для виконавця цей біографічний і творчий досвід може слугувати додатковим аргументом для залучення окремих прийомів німецької орфоепічної моделі у виконанні українського тексту.

**С. Гулак-Артемівський, Каватина Султана з опери «Запорожець за Дунаєм».** Ця арія є ідеальним майданчиком для дослідження італійсько-українського оперного синтезу. Її включення до програми дозволяє проаналізувати, як італійська стилістика *opera buffa* (техніка *parlando*, швидка зміна артикуляції) імплементується в український фонетичний простір.

Важливо, професійне становлення С. Гулака-Артемівського включало систематичне навчання італійської вокальної техніки, опанування італійської мови та практику виконання італійського оперного репертуару у Флоренції [Россіхіна, 34]. Такий персональний мовно-вокальний досвід композитора може слугувати одним з історико-біографічних аргументів для залучення прийомів італійської орфоепічної моделі у виконавській інтерпретації його українськомовних вокальних творів.

**К. Данькевич, Арія Богдана з опери «Богдан Хмельницький».** Твір слугує прикладом вітчизняного героїчного *бельканто*. Його обрання зумовлене необхідністю дослідити, як масштабна італізована вокальна лінія поєднується з твердою, епічною вимовою українських приголосних, утворюючи специфічний драматичний симбіоз.

Отже, запропонований творчий проєкт є не просто концертним виступом, а багатовекторним художнім дослідженням. Усвідомлення цієї репертуарної логіки дозволяє нам перейти до безпосереднього аналізу заявлених мистецьких перехресть

Сучасна виконавська практика доводить, що сольна вокальна програма співака — це не просто еклектична збірка різножанрових творів, а складна кроскультурна матриця. Інтерпретатор, який володіє розумінням орфоепічної детермінанти, перетворює свій артикуляційно-голосовий апарат на

універсальний інструмент трансляції різних національних кодів. Аналіз репертуарної моделі, що охоплює італійську, німецьку та українську вокальні традиції, дозволяє простежити еволюцію виконавських завдань: від відтворення «чистих» європейських стильових еталонів до їхньої художньої асиміляції в українському фонетичному просторі.

Фундаментом для розуміння кроскультурних перетинів є аналіз первинних вокально-лінгвістичних моделей. У цьому контексті італійська камерна лірика, зокрема спадщина Франческо Паоло Тості (романси *Ideale* та *L'ultima canzone*), репрезентує абсолютний еталон акустичної реалізації мови складів (*Silbensprache*).

З фізіологічної та психоакустичної точок зору, виконання творів Тості вимагає від баритона максимальної нейтралізації приголосних звуків заради безперервності вокальної лінії. Італійська орфоепія тут працює на створення феномену світлого тембру (*chiaro*). У виконанні актуалізується характерне для італійської вокальної традиції відчуття «передньої» позиції звука (*voce avanti*), пов'язане з його зібраністю, ясністю та резонансною спрямованістю. У романсі *Ideale* важливим виконавським завданням стає філірування звука на відкритих голосних із збереженням свободи фонації та без надмірного м'язового напруження. Приголосні в такій кантиленній моделі виконують роль легких артикуляційних «пружин», що допомагають переходу від одного складу до іншого, не порушуючи загальної плинності вокальної лінії. У цьому виявляється естетика бельканто, де орфоепічна організація слова узгоджується з вимогами кантиленного звуковедення.

Діаметрально протилежну виконавську стратегію диктує німецька *Lied*, яка є яскравим репрезентантом мови слів (*Wortsprache*). У солоспіві Йоганнеса Брамса *Wie Melodien zieht es mir* баритон стикається з парадоксальним завданням: створити ілюзію безперервного ліричного потоку (на що вказує сама назва твору — *Як мелодії ваблять мене*) за умови використання об'єктивно жорсткої, перенасиченої приголосними німецької фонетики.

Орфоепічна парадигма Брамса вимагає інтелектуального інтонування. Виконавець не може просто «розчинити» приголосні, як у Тості, оскільки саме кластери приголосних та тверда атака голосних (*Knacklaut*) несуть у собі семантичне та емоційне навантаження німецького філософського ліризму. Для збереження *legato* співак вдається до мікро-затримок на сонорних приголосних та глибокого фарингеального резонування, яке огортає «гострі» кути німецької фонетики теплим, насиченим обертонами тембром. Таким чином формується німецький вокальний ліризм: він виростає не з вільного фонетичного потоку, а з подолання артикуляційного спротиву.

Усвідомлення цих двох полюсів дозволяє перейти до аналізу складніших мистецьких перехресть, де європейські концептуальні моделі втілюються через українську мову. Яскравим прикладом такого фонетико-емоційного синтезу є солоспів Миколи Лисенка «Чого ж так поблідли троянди ясні» на вірші Генріха Гейне («*Warum sind denn die Rosen so blass*»).

У цьому творі співак-інтерпретатор постає перед надскладним завданням: передати гостроту та екзистенційну тугу німецького романтизму (*Sehnsucht*) засобами української «мови складів». В оригінальному тексті Гейне біль ліричного героя підкреслюється жорсткою фонетикою. Натомість українська орфоепія у співі вимагає округлості та м'якого переходу між звуками.

Компенсація відсутності німецьких лінгвістичних «опор» відбувається за рахунок свідомого управління тембровою палітрою, зокрема техніки затемнення звуку — *scuro*. Для передачі романтичної безвиході співак змушений формувати українські відкриті голосні [o], [a], [i] з більшим об'ємом у фарингеальному просторі та стабільно низькою позицією гортані. Відбувається так звана «тембральна модуляція болю»: голосні залишаються фонетично правильними, але їх акустичний центр тяжіє до нижніх грудних резонаторів. Українська орфоепія тут виступає гнучким художнім інструментом, що успішно асимілює та транслює іноземний культурно-емоційний код, зберігаючи при цьому національну кантиленну ідентичність.

Іншим вектором кроскультурної детермінації є імплементація італійських оперних форм на український ґрунт. Розглянемо цей процес на двох контрастних прикладах баритонового репертуару: Каватині Султана з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та Арії Богдана з опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича.

Каватина Султана є еталонним зразком адаптації стилістики італійської *opera buffa* (характерної для Дж. Россіні та Г. Доніцетті) до української мови. Для цього стилю ключовою є володіння технікою *parlando* (швидкого, мовленнєво-декламаційного співу). Українська мова в розмовному варіанті не має тієї гострої ритміки, що притаманна італійським подвоєним приголосним. Отже, перед виконавцем постає завдання підпорядкувати українську орфоепію жорсткій італійській метриці.

У речитативно-рухливих фрагментах Каватини приголосні мають вимовлятися гіперактивно, коротко та переноситися максимально близько до зубів і губ. Вокальне дихання працює дрібними, пружними поштовхами діафрагми, забезпечуючи кожному складу окрему енергетичну опору. Це гарантує збереження високої позиції *voce avanti*. Перехід до кантиленних частин арії вимагає миттєвого орфоепічного перемикання до широкого *legato*, що свідчить про феноменальне взаємозбагачення: українська фонетика набуває італійського ритмічного блиску та віртуозності.

Водночас, Монолог-арія Богдана («*Небо беззоряне...*») К. Данькевича презентує кардинально інший тип італійсько-українського перехрестя — вітчизняне героїко-драматичне *бельканто* (наближене до естетики пізніх опер Дж. Верді). Якщо у Каватині Султана домінує буфонна легкість артикуляції, то партія Богдана вимагає монументальності, трагічної глибини та масштабної звукової емісії.

Орфоепічне завдання баритона тут полягає у поєднанні широкої, італізованої вокальної лінії (*legato assai*) з твердою, епічною вимовою українських приголосних, які виконують функцію несучих конструкцій для великого драматичного звуку. Уже сама початкова фраза «*Небо беззоряне,*

*темрява ночі...»* вимагає від співака використання глибокого тембрального затемнення (*scuro*) для передачі внутрішнього тягара полководця. Співак має уникати надмірної редукції або артикуляційного пом'якшення, яке могло б послабити монументальний характер образу. Українське слово в Арії Богдана має звучати вагомо, з відчуттям широкої вокальної опори та виразною артикуляційною основою. Дзвінкі приголосні [б], [д], [з], а також активний [р] формуються чітко й енергійно, виконуючи роль своєрідних артикуляційних «трамплінів» для повнозвучних голосних. У результаті виникає взаємодія двох начал: масштабність італійського оперного звуковедення й техніка *appoggio* поєднуються з виразною українською приголосною основою та епічною вагомістю артикуляції.

Аналіз репертуарної моделі, побудованої на творах Ф. П. Тості, Ф. Шуберта, Й. Брамса, М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського й К. Данькевича, створює своєрідну панораму орфоепічних виконавських завдань українського співака — від відтворення європейських орфоепічних еталонів до їхньої художньої асиміляції в українському фонетичному просторі.

Перший блок програми засвідчив виразну контрастність італійської та німецької лінгво-вокальних систем. Італійська кантилена у творах Ф. П. Тості передбачає нейтралізацію приголосних заради безперервності вокальної лінії та формування світлого тембру *chiaro*, тоді як у німецькій традиції *Lied*, представлений творами Ф. Шуберта та Й. Брамса, артикуляційний спротив приголосних і їхніх кластерів стає одним із чинників семантичної та емоційної виразності.

Другий блок продемонстрував адаптивний потенціал української вокальної орфоепії у взаємодії з іншими мовно-вокальними традиціями. Важливим аргументом для вибору виконавських засобів тут може виступати персональний орфоепічний досвід самих композиторів. М. Лисенко під час навчання у Лейпцигу опанував німецьку мову та безпосередньо перебував у німецькому мовному й музичному середовищі. У солоспіві «Чого ж так поблідли троянди ясні», написаному на український переклад поезії Г. Гейне,

цей біографічний контекст дає виконавцеві підстави враховувати німецьку мовно-вокальну модель як один із можливих орфоепічних орієнтирів інтерпретації.

Ще виразніше такий механізм виявляється у творчості С. Гулака-Артемовського, професійний вокальний досвід якого формувався, зокрема, в італійському мовному середовищі та практиці італійського оперного співу. Тому використання у Каватині Султана таких засобів, як артикуляційна легкість і *parlando*, може бути обґрунтоване не лише жанровою природою номера, а й персональним вокально-орфоепічним досвідом композитора.

В обох випадках українськомовний твір може виконуватися із залученням орфоепічних прийомів, пов'язаних з іншою мовно-вокальною традицією. Саме таке поєднання українського мовного матеріалу з німецькою або італійською орфоепічними моделями виявляє кроскультурний потенціал вокальної орфоєпії.

Інший тип кроскультурної взаємодії демонструє Арія Богдана К. Данькевича, де масштабна вокальна лінія, пов'язана з традицією бельканто, поєднується з посиленою вагою української приголосної основи та епічним характером артикуляції.

Отже, робота над цією концертною програмою показує, що орфоєпія у вокальному мистецтві постає не статичною нормою, а пластичним художнім інструментом кроскультурної взаємодії. Засвоєння різних мовно-вокальних моделей дозволяє виконавцю співвідносити й поєднувати стилістичні коди різних національних вокальних традицій у межах єдиної репертуарної програми, коригуючи власні артикуляційні та вокально-технічні навички відповідно до художніх завдань конкретного твору.

## **2.2. Семантизація вокальної орфоєпії у медіалізованих формах культурної репрезентації**

Під семантизацією вокальної орфоєпії у цьому дослідженні розуміється процес закріплення й розширення значень, уже актуалізованих у

виконавській практиці, завдяки їх медіальній фіксації, повторному відтворенню та поширенню. Потрапляючи у простір широкої культурної рецепції, орфоепічні характеристики можуть набувати стійкої асоціативної форми, ставати впізнаваними маркерами виконавця, культурної традиції або способу її репрезентації та, зрештою, входити до спільного культурного словника аудиторії.

### **2.2.1. Орфоепія як засіб виразності в кінематографічній рецепції образу Соломії Крушельницької у фільмі «Повернення Баттерфляй»**

Ім'я всесвітньовідомої української співачки Соломії Крушельницької відоме майже кожному українцю. Вулиці, названі на її честь, численні публікації у мас-медіа, спеціалізовані телепередачі та радіоефіри утворили ефект «постійної присутності» постаті Соломії Крушельницької в українському культурному просторі. Завдяки цьому вона постає перед сучасною аудиторією не лише як історична особистість, але й як символ національної гордості та взірць музичного таланту.

Водночас найбільш поширеною характеристикою особистості Соломії Крушельницької у медіапросторі є визначення її як «легендарної співачки». Цей епітет, часто використаний без належного пояснення чи глибокого аналізу, сприяє формуванню дещо романтизованого образу, що виходить за межі конкретних біографічних фактів. На наш погляд, два чинники — постійна присутність у культурному просторі та статус «легенди» — утворили умови для міфологізації постаті Соломії Крушельницької в українській культурі. Вона поступово набуває рис «культурного героя», якого сприймають не лише через призму досягнень у сфері вокального мистецтва, але й як символ ідентичності, який об'єднує минуле, сучасне та майбутнє України.

У випадку Соломії Крушельницької втілення образу співачки у художніх та документальних творах неминуче пов'язане з відтворенням

образу її голосу. У цьому випадку поняття «голосовий образ» не зводиться лише до тембру: його найбільш помітною складовою є орфоепія — історично зумовлена культура вимови, артикуляції та співвідношення мовлення і співу. Голос Соломії Крушельницької зберігся у записах, тому його звучання може трактуватися як своєрідний звуковий документ свого часу. У художніх інтерпретаціях образу Соломії Крушельницької цей документальний вимір, а також наші уявлення про нього, поєднуються з реконструкцією і творчою гіпотезою авторів монографічних художніх текстів про Соломію. Виконавці, які втілюють образ співачки на екрані або у вокальній партії, неминуче зіставляють орфоепічні норми музичних документів минулого з власною мовною та вокальною практикою. Успіх такої художньої інтерпретаційної роботи значною мірою залежить від вдало знайдених пропорцій цього зіставлення. Саме в цій зоні між відтворенням і переосмисленням звукового образу Крушельницької для виконавця відкривається певний кроскультурний потенціал — як перетин різних культур вимови, історичних епох, соціальних середовищ і музично-виконавських традицій.

Орфоепія у створенні культурного образу Соломії Крушельницької виступає як засіб міжкультурного діалогу, оскільки дозволяє точно передати вокальні нюанси різними мовами, якими співала Крушельницька — італійською, французькою, німецькою, українською тощо. Орфоепія стає тим «містком», який дозволяє глядачам і слухачам у всьому світі зрозуміти не лише текст, але й відчувати емоційний та культурний контекст музичних творів.

Крім того, орфоепія дозволяє передати особливості вокальної школи, якої дотримувалася Соломія Крушельницька, зберегти автентичність виконання і водночас продемонструвати унікальність її техніки. Вивчення орфоепії в контексті виконавської діяльності Соломії Крушельницької допомагає зрозуміти, як її спів став еталоном вокальної майстерності для наступних поколінь співаків, а також яким чином її творчість інтегрувалася у світову концертну практику.

Важливим є також те, як саме головна героїня фільмів і досліджень постає у контексті міжкультурного діалогу. Її виконання арій і пісень мовами різних народів стає прикладом того, як музика долає кордони й об'єднує різні культури. Соломія Крушельницька не лише представляла Україну на світовій сцені, але й збагачувала її культурний образ, привносячи у своє виконання найкращі традиції європейської вокальної школи. Це підкреслює важливість її постаті для сучасності, адже саме через таких діячів майбутні покоління можуть формувати своє уявлення про інтеграцію української культури у глобальний контекст. Отже, дослідження ролі орфоепії у творчій діяльності Соломії Крушельницької та її відображення у сучасному мистецтві має важливе значення не лише для збереження її спадщини, але й для розуміння її внеску у формування культурного діалогу між Україною та світом.

У фільмі Олега Фіалко за романом Валерії Врублевської «Повернення Баттерфляй» (1982) головну роль Соломії Крушельницької виконала акторка Олена Сафонова, а озвучувала героїню Гізела Ципола, завдяки чому фільм отримав ще один жанровий план — фільм-опера.

*Повернення Баттерфляй* змальовує ключові моменти кар'єри С. Крушельницької, і як кульмінацію — тріумф у ролі Чіо-Чіо-Сан в опері «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні. Фільм також звертається до її боротьби з життєвими труднощами, особистими випробуваннями та відданістю мистецтву.

Стрічка О. Фіалко передає трагізм і водночас велич постаті С. Крушельницької, розкриваючи її шлях як великої оперної діви, яка через свій талант і неймовірну силу духу вписала своє ім'я в історію світової музики. У фільмі також спостерігається тенденція радянської героїзації головного персонажу: Соломія Крушельницька подається через призму відданості справі, з акцентом на її професійні досягнення, але без детального портрету її особистого життя та почуттів.

Тріумфальний виступ Соломії Крушельницької в опері *Мадам Баттерфляй* зберігається в культурній пам'яті через архівні записи, рецензії

та біографії. Її ключову роль у відродженні опери підкреслюють музеї, театральні виставки та музикознавчі дослідження. Львівський музей-садиба Крушельницької експонує матеріали, пов'язані з цим виступом. Щорічні меморіальні концерти та фестивалі вшановують її внесок у світову оперу, зокрема її вирішальну роль у перетворенні «Мадам Баттерфляй» на шедевр оперного мистецтва.

Одним із центральних аспектів дослідження є аналіз орфоєпії у фільмі «Повернення Баттерфляй». Цікавим є той факт, що орфоєпія виступає важливим засобом формування звукового портрету Крушельницької, об'єднуючи три рівні:

**1. Побутова вимова.** Вимова головної героїні, виконана літературною українською мовою, відіграє важливу роль у створенні її образу. Репліки, наповнені багатством української мови, не лише підкреслюють її інтелектуальність, але й демонструють глибокий зв'язок із рідною культурою, незважаючи на багаторічну міжнародну кар'єру. Така мовна точність створює враження освіченості та внутрішньої шляхетності героїні, одночасно слугуючи ключовим засобом художньої виразності. Це допомагає глядачам побачити в ній не лише талановиту співачку, а й особистість, яка свідомо зберігає та несе українську ідентичність у світовий контекст. Вибір літературної мови для побутових реплік відображає її культурний вибір і водночас натякає на міжкультурний діалог, що супроводжує життя артистки на сцені та поза нею.

**2. Орфоєпія оперного співу.** Виконання оперних арій демонструє її професіоналізм, досконале володіння вокальною технікою та здатність передати емоційну насиченість твору. Немає сумніву у технічній досконалості та якості оперного звуку у Гізели Циполи. Це дійсно дуже гарна і талановита співачка, яка займає високу позицію у світовому рейтингу оперних дів XX століття. Особливо хочеться виділити арію Чіо-Чіо Сан з опери «Мадам Баттерфляй», ми вважаємо, що рівень виконання арії знаходиться на дуже високому рівні, у голосі Циполи навіть майже немає цієї

радянської манери, що робить спів дуже близьким за орфоепічним академізмом до справжніх італійців, а отже і до Соломії Крушельницької. Єдина різниця між ними, що тембр Гізели більш драматичний, а до виконання немає питань.

**3. Звучання народної пісні.** У фільмі звучать українські народні пісні, які відображають національну ідентичність Крушельницької та її глибинний зв'язок із фольклорними традиціями. Наприклад, під час виконання пісні «Вівці мої, вівці» головна героїня демонструє цілком природну українську вокальну вимову з характерними протяжними голосними та споглядальним настроєм. Голос Гізели звучить професійно та якісно, проте варто відзначити певну специфіку її виконавської манери. Вона радше тяжіє до естетики та стилістичних норм радянської вокальної школи. Натомість оригінальному співу Соломії Крушельницької була властива органічна інтеграція бездоганної української орфоепії з традиціями західноєвропейського бельканто. Саме ця вишукана європейська культура звуковидобування дозволила видатній співачці уникнути шаблонності, притаманної багатьом пізнішим вітчизняним виконавцям. Попри цю стилістичну відмінність, загальне вокальне втілення звучить переконливо та зберігає український колорит. Ці три рівні у фільмі поєднуються в орфоепічний універсалізм, що підкреслює академічний характер виконання та гармонійно поєднує українську й світову музичну спадщину. Академічний колорит орфоепіки посилює основні смислові акценти фільму — шлях крізь труднощі до слави та героїчну відданість справі «ціною душі». Така символізація сюжету має дещо ідеологічний нахил. Проте, фільм як і інші художні прочитання образу Соломії Крушельницької, заслуговує на більш детальне дослідження.

Орфоепія не лише формує звуковий образ героїні, але й виконує ідеологічну функцію, наголошуючи на значущості збереження національної ідентичності. Ідеологічна складова фільму спрямована на увічнення пам'яті про Соломію Крушельницьку як про національного героя та видатну особистість. Акцент зроблено на її професійних досягненнях, які

супроводжуються героїчним пафосом. Режисер Олег Фіалко зумів передати велич її постаті через низку художніх прийомів. Олена Сафонова якісно демонструє нам образ Соломії Крушельницької. Використання вокалу Гізели Циполи є досить влучним, адже вона визнана однією з найкращих виконавиць партії Мадам Баттерфляй у світі. Спів Гізели Циполи є унікальним, звісно, це різні співачки, але ми все одно відчуваємо технічну довершеність і емоційну силу голосу. Саме такою постає у пам'яті легендарна Соломія.

Значним елементом є також показ контрасту між сценічним життям Крушельницької та її особистим життям, яке свідомо залишається поза увагою. Це підкреслює її як людину мистецтва, яка жертвує приватними інтересами задля високої мети.

Передача унікальності голосу Крушельницької у фільмі стала одним із головних викликів для режисера. Її голос, який мав феноменальний діапазон і глибокий емоційний вплив, важко відтворити через кінематографічні засоби. Рішення використати архівні записи є спробою зберегти автентичність звучання та підкреслити неповторність співачки. У цьому контексті фільм «Повернення Баттерфляй» демонструє можливості сучасних медійних інструментів для популяризації культурного спадку. Використання аудіовізуальних прийомів створює багатошаровий образ Крушельницької, поєднуючи музичний, літературний і кінематографічний аспекти. Саме художня поетизація постаті Соломії Крушельницької сприяла посиленню міфологізації не тільки постаті Крушельницької, а і її голосу.

Голос Соломії Крушельницької часто описують як унікальне явище у світовій опері. Він поєднував в собі силу, технічну досконалість та емоційну глибину, що дозволило їй зайняти чільне місце серед найвидатніших оперних співачок свого часу. Критики та сучасники в описах своїх вражень від її голосу підкреслювали кілька ключових аспектів:

***Діапазон та технічна майстерність.*** Голос Крушельницької мав великий діапазон, охоплюючи як ліричні, так і драматичні партії. Вона була

відома своєю здатністю виконувати як сопранові, так і мецо-сопранові ролі з рівною легкістю. Критики захоплювалися її здатністю переходити від ніжних, ліричних нот до драматичних кульмінацій.

**Тембр і виразність.** Одна з найяскравіших характеристик її голосу — багатий, теплий і насичений тембр. Вона вміла передавати найтонші відтінки емоцій, що робило кожне виконання надзвичайно глибоким та емоційно насиченим. Її голос відзначався чистотою і благородством звучання, що надавало її інтерпретаціям особливої виразності.

**Музична чутливість.** Крім технічної досконалості, Крушельницька вирізнялася надзвичайною музичною інтуїцією та здатністю до інтерпретації. Вона вміла проникати в сутність кожної ролі, надаючи їм глибини та драматизму. Її вміння інтерпретувати складні музичні твори зачаровувало слухачів і отримувало високу оцінку музичних критиків.

**Зірковий статус у суспільстві.** Критики з Італії, Франції, Аргентини та інших країн називали її голос «божественним», «неповторним» і «величним». Наприклад, після виступів у Мілані її порівнювали з «недосяжною богинею сцени», а аргентинська преса писала, що її голос «охоплює серця слухачів, зворушуючи найглибші почуття» [22, с. 25], «С. Крушельницька — це таке складне явище, що люди навіть не розуміють, що їх найбільше вражає, коли вони її слухають чи на неї дивляться.» [22, с. 17].

Поступово у художньому просторі культури голос співачки перетворився на її «Alter ego», яке отримало «своє», «додаткове» життя.

В цілому, з часом постать Соломії Крушельницької набула пам'яті української культури чітких ознак *культурного героя* [7; 17], — як персонажу (художня література), який пов'язаний із певним музичним текстом (партія Чіо-Чіо-Сан) і який має надлюдські, надприродні якості (голос).

Чому Крушельницька є цікавою для майбутніх поколінь молодих співаків? Соломія Крушельницька — співачка, яка поєднала українську та італійську вокальні традиції, стала символом культурного діалогу та натхнення для поколінь співаків. Її творчий шлях, що припав на перетин

двох вокальних шкіл, демонструє унікальну синергію мов, культур та традицій, які зробили її феноменом у світовій опері.

Молоді співаки можуть знайти в особистості Крушельницької приклад гармонійного поєднання культур. Її творчість була результатом злиття українських та європейських традицій, що проявилось у її манері виконання, репертуарі та орфоепічній майстерності. Українська вокальна школа, яка ґрунтується на природній співучості мови та мелодійності, у творчості Крушельницької збагатилася італійськими вокальними стандартами, що підкреслюють технічну досконалість та художню витонченість.

Італійська мова, відома своєю вокальною зручністю, стала для Крушельницької ідеальним інструментом для розкриття її таланту. Природна співучість української мови дозволила їй легко адаптуватися до італійської орфоепії, а це, в свою чергу, сприяло досконалому виконанню арій на італійській мові. Для молодих співаків цей аспект є надзвичайно важливим, адже демонструє, як рідна мова може бути основою для освоєння міжнародного репертуару.

Ключем до успіху Соломії Крушельницької стало не лише її природний талант, але й здатність до міжкультурної комунікації. Її творчість виростала на основі взаємодії української та італійської мов, які мають багато спільного в орфоепічному аспекті. В обох мовах велике значення надається вокальній мелодійності, чіткій артикуляції та гармонійному звучанню. Це дозволило Крушельницькій не лише зберегти, а й підкреслити автентичність своєї української вокальної природи у виконанні італійських опер. Молоді співаки можуть взяти цей досвід як приклад того, як інтеграція різних мовних і культурних традицій здатна розкрити нові грані виконавської майстерності. Комунікація мов і культур, яка відбувалася в творчості Крушельницької, є джерелом натхнення для сучасних та майбутніх митців, які прагнуть знайти власний унікальний стиль. Її творчість демонструє, що успіх у мистецтві можливий за умови синтезу національного та світового, індивідуального та універсального.

Крушельницька вчить, що важливо не лише технічно досконало володіти вокалом, але й розуміти контекст і культуру виконуваних творів. Молоді співаки, надихаючись її прикладом, можуть розвивати свій талант через вивчення різних мов, культур і музичних стилів, не втрачаючи при цьому своєї індивідуальності.

Подальша еволюція міфологізованого образу Соломії Крушельницької в українській культурі з часом загострила питання втілення звукового світу співачки. Питання «як передати її головну, божественну якість», її «голос» окреслило найбільш вразливу зону майже для інтермедіальних художніх рішень образу. Найчастіше, автори обирають найпростіший і найкоротший шлях цитування раритетних аудіозаписів голосу С. Крушельницької.

Унікальною і водночас парадоксальною інтерпретацією образу співачки став балет Мирослава Скорика «Повернення Батерфляй». на лібрето Валерії Врублевської.

Загалом, Творчість Соломії Крушельницької є яскравим прикладом того, як взаємодія мов, культур і традицій може створити унікальний мистецький феномен. Її досвід є надзвичайно цінним для молодих виконавців, які прагнуть знайти свій шлях у світі оперного мистецтва, зберігаючи при цьому зв'язок із рідною культурою.

У контексті теми роботи дослідницький кейс, пов'язаний з образом Соломії Крушельницької, дозволяє виявити зв'язок орфоепії з культурною пам'яттю та національною репрезентацією у мистецтві. Важливо не тільки те, що у фільмі О. Фіалко підкреслено мультикультурний «універсалізм» співачки, а й те, що медіальна реконструкція її звукового образу бере участь у формуванні образу культурного героя. Тобто у цьому випадку виявлено, що орфоепічна характеристика *може семантизуватися через художню репрезентацію історичної постаті* у медіапросторі.

### 2.2.2. Орфоепічна адаптація як форма міжкультурної емпатії: український романс «Чорнії брови, карії очі» в інтерпретації Пласідо Домінго

Практичне підтвердження теоретичних викладок про роль орфоепії як кроскультурної детермінанти вимагає аналізу конкретних виконавських актів, де відбувається зіткнення різних лінгво-акустичних світів. Найбільш репрезентативним у цьому контексті є досвід Пласідо Домінго — митця, чий творчий шлях є еталоном вокальної глобалізації. Його звернення до українського романсу «Чорнії брови, карії очі» під час виступу в Києві 2019 року стало не лише актом культурної дипломатії, а й складним лінгво-вокальним експериментом.

Романс «Чорнії брови, карії очі» посідає особливе місце в українській музичній культурі. Попри поширене сприйняття його як народного, твір має чітко визначене авторське походження, що накладає на виконавця додаткові зобов'язання щодо збереження художньої цілісності. Текст Костянтина Думитрашка (1814–1886) — «До карих очей» — є зразком українського романтизму, де інтимна лірика поєднується з фольклорною символікою.

Для іноземного інтерпретатора семантика цього твору є викликом. Зміст романсу базується на філософії «фатального погляду» та нездоланної пристрасті, що корелює з іспанською концепцією *duende* або італійською оперною пристрасністю. Це створює первинний емоційний місток для виконавця: П. Домінго сприймає український мелос не як екзотичний декор, а як глибоко споріднену емоційну субстанцію. Присвята виступу пам'яті Анатолія Солов'яненка додає інтерпретації особливої «тембральної щирості», що є ключовою для українського кордоцентризму.

Аналіз виконання П. Домінго з точки зору вокальної фоніатрії та лінгвістики виявляє закономірні процеси фонетичної інтерференції. Оскільки іспанська та українська мови належать до типології «мов складів» (*Silbensprache*), вокаліст не відчуває дискомфорту в управлінні дихальним

потокком (*arroggio*). Проте розбіжності в артикуляційній базі створюють специфічні орфоепічні особливості.

**Голосні та проблема редукації:** В українській мові звук [и] ([I]) є специфічним резонаторним викликом. Для іспаномовного виконавця він є нетиповим, що призводить до його осциляції у бік [i] або [e]. У виконанні Домінго ми спостерігаємо «італізацію» українських голосних: вони стають більш вузькими та сфокусованими, що забезпечує кристальну чистоту звуку, але дещо нівелює слов'янську об'ємність.

**Консонантна адаптація:** Українська орфоепія вимагає твердості шиплячих приголосних ([ч], [ш]). В іспанській артикуляції звук [ч] ([tʃ]) є палаталізованим (м'яким). Відтак, фраза «Чорнії брови...» у виконанні Домінго набуває італійського «співучого» забарвлення, де приголосні стають максимально короткими та м'якими, підпорядковуючись законам *legato*.

**Ритмічна модуляція:** Перенесення іспанської ритміки (з її чіткою акцентуацією на передостанньому складі та специфічною енергетикою) на український текст створює ефект «іноземного акценту», який, проте, не сприймається як помилка. Це і є феномен «вокального конленгу» — створення нової художньої мови, де фонетичні девіації стають засобом індивідуалізації образу.

Успіх інтерпретації П. Домінго полягає у пріоритеті емоційного змісту над фонетичною точністю. Це підтверджує тезу про те, що вокальна орфоепія у світовій практиці функціонує як інструмент *кроскультурної емпатії*. Виконавець свідомо йде на «артикуляційний компроміс»: він адаптує свій апарат до незвичного матеріалу, зберігаючи при цьому фундамент власної вокальної школи.

Для української аудиторії таке виконання стає актом депровінціалізації національної музики. Коли співак такого масштабу застосовує принципи глобального бельканто до українського романсу, він доводить його універсальність. Фонетичні «невідповідності» у цьому контексті сприймаються як доказ живої взаємодії культур, де «чуже» слово стає

«своїм» через спільну вокальну фізіологію та емоційну відкритість. Отже, кейс Пласідо Домінго є блискучою ілюстрацією того, як орфоепія, попри лінгвістичні бар'єри, стає детермінантою, що об'єднує різні виконавські традиції в єдиному світовому мистецькому просторі.

Виконання Пласідо Домінго українського романсу «Чорнії брови, карії очі» 2019 року в Києві неможливо розглядати суто як вокальний номер. Це складний *акт міжкультурної комунікації*, коріння якого сягає глибокої професійної та особистої дружби між іспанським майстром та легендарним українським тенором Анатолієм Солов'яненком. Присвята цього виступу пам'яті друга надала виконанню особливої «тембральної щирості», яка в українській філософській традиції визначається як кордоцентризм (філософія серця).

З наукової точки зору, цей вибір ілюструє вищий рівень орфоепічної емпатії: коли іноземний виконавець свідомо виходить за межі своєї мовної зони комфорту, щоб знайти спільний емоційний знаменник із національною культурою. Використання мови оригіналу в такому контексті стає кроскультурною детермінантою, що трансформує стандартну оперну емісію у глибоко інтимну ліричну сповідь.

Аналізуючи виконання П. Домінго, ми спостерігаємо феномен «фонетичної маски». Співак, чий артикуляційний уклад сформований на іспано-італійській базі, мимоволі накладає її на українську лексику. Оскільки обидві мови належать до «мов складів» (*Silbensprache*), вокаліст зберігає ідеальну лінію *appoggio* (опори), проте акустична реалізація окремих фонем зазнає трансформації.

Найбільш яскравим проявом орфоепічної адаптації є робота виконавця з українським звуком [и]. В іспанській та італійській мовах цей звук відсутній, а його артикуляційна форма (середньо-високе підняття язика) є незручною для співака, звиклого до італійської «близькості» звуку. У виконанні Домінго ми чуємо тенденцію до вузького формування цього звуку, що наближає його до [i] або [e].

Проте, з вокальної точки зору, така «девіація» є абсолютно виправданою. Виконавець зберігає високу резонаторну позицію (*voce avanti*), не дозволяючи звуку «завалитися» в потилицю, що часто трапляється при спробі іноземців надто старанно вимовити глибоке українське [и]. Це створює ефект «італізованої української мови», де сонорність голосних переважає над їхньою етнографічною точністю, забезпечуючи кристалъну польотність тембру.

Українська орфоепія вимагає твердості шиплячих приголосних ([ч], [ш], [ж]). Проте в романській артикуляційній традиції звук [ч] ([tʃ]) є палаталізованим. У фразі «Чорнії брови...» Домінго демонструє м'яку, «співучу» атаку приголосних.

З погляду кроскультурної інтерпретації, така м'якість не є помилкою. Навпаки, вона перетворює український приголосний на легкий «трамплін» для наступної голосної, що є фундаментом техніки бельканто. Співак застосовує стратегію артикуляційного полегшення: він не бореться з незвичними для нього приголосними, а «розчиняє» їх у вокальному потоці. Це призводить до виникнення «вокального конленгу» — унікальної фонетичної надбудови, де українські слова звучать з іспанською пластикою, створюючи новий художній простір.

Ще одним аспектом, що потребує аналізу, є перенесення іспанської ритмічної моделі на український мелос. Іспанська мова характеризується чіткою, майже інструментальною акцентуацією. Домінго привносить цю енергію в український романс, що особливо відчутно у фразі «...для мене ви смерть...». Замість традиційної для української школи споглядної туги, він надає фразі оперного драматизму та динамічної напруги, властивої для героїчних партій Дж. Верді.

Це свідчить про те, що орфоепія у виконанні іноземного майстра діє як медіатор: вона не просто копіює звуки, а адаптує їх під психофізику виконавця. Такий підхід робить українську лірику зрозумілою для світового

слухача, оскільки вона одягається в універсальні шати світового вокального еталона.

Загалом виконання «Чорнії брови, карії очі» Пласідо Домінго демонструє, що:

1. На прикладі виконання Пласідо Домінго українська фонетика виявляє значний потенціал адаптації до вокально-технічних навичок, сформованих у романській мовно-вокальній традиції.

2. Окремі фонетичні девіації не обов'язково руйнують художню переконливість виконання, якщо вони пов'язані зі збереженням звичної для виконавця вокальної технології та резонаторної чистоти.

3. Орфоепічна адаптація сприяє входженню українського вокального репертуару в міжнародний виконавський простір та його освоєнню виконавцями інших мовно-вокальних традицій. У розглянутому прикладі український романс виходить за межі локального культурного контексту та постає у просторі міжнародної академічної сцени.

Цей досвід є важливим для сучасного виконавця, оскільки демонструє один із можливих шляхів роботи з різними мовно-вокальними моделями без втрати засад сформованої вокальної техніки та без надлишкового «розчинення» в іншій вокальній традиції.

Аналітичний кейс Пласідо Домінго виявляє адаптивний потенціал вокальної орфоепії. Звернення іноземного виконавця до українського репертуару передбачає пристосування до іншої артикуляційної системи, однак не вимагає повної відмови від засад власної вокальної школи. Водночас показово, що неідеальна вимова в цьому випадку не руйнує художньої переконливості виконання: у контексті сценічної ситуації та особистої присвяти сама *чутність культурної дистанції може набувати значення щирого комунікативного жесту*. Отже, кейс Пласідо Домінго показує, що *орфоепічна адаптація може ставати формою міжкультурної емпатії*, а фонетична відмінність — частиною художнього й комунікативного ефекту інтерпретації.

У більш широкому контексті подібні кейси дослідження кроскультурних вокальних практик показують, що співак може виступати своєрідним культурним медіатором, а виконання іншомовного або культурно віддаленого репертуару — формою творчого «перекладу», в якій традиція водночас зберігається й трансформується [69].

### **2.2.3. Орфоепічні маркери виконавської індивідуальності**

#### **українських баритонів у мультимедійному просторі:**

**Микола Коваль, Роман Майборода, Іван Пономаренко**

Українська культурна спадщина швидко рухається в напрямі цифровізації. А події останніх років тільки прискорили цей процес. Цікавість до вітчизняної культури зросла у всьому світі. Онлайн-платформи, відеохостинги та стрімінгові сервіси представляють українських виконавців у міжнародному цифровому контексті. Головною особливістю цього контексту є численні можливості для повторного прослуховування записів, їх порівнянь, моментального зіставлення виконавських версій музичного твору представниками різних шкіл та історичних періодів, співаками різних рівнів майстерності та обдарування: від початківців — до легенд сцени.

Завдяки специфіці мультимедійного простору, з'явилися унікальні можливості для дослідження історії українського вокального виконавства по конкретних записах та зразках. Наприклад, ті українські баритони, які здобули популярність до цифрової епохи, завдяки сучасним технологіям залишаються у мультимедійному просторі і сьогодні. Йдеться про записи Дмитра Гнатюка, Михайла Гришка, Юрія Гуляєва, Анатолія Мокренка. Цифрові артефакти їх творчості активно впливають на поточний процес музичного життя, підтримують та уточнюють класичні еталони виконання ключових текстів баритонального репертуару. Водночас у мультимедійний простір сьогодні потрапляють раритетні записи українських співаків, чийі імена не так добре відомі широкому колу слухачів. Проте, в минулому їх творчість заклала фундамент слави української баритональної школи. Йдеться

про Арсена Арсенко (Попсуйшапко), Андрія Добрянського, Олександра Врабеля, Петра Ончула. Багато сторінок цифрового архіву присвячено також головним героям статті — Миколі Ковалю, Роману Майбороді та Івану Пономаренку.

В цілому, на сьогодні склалася доволі велика цифрова хрестоматія як з історії українського виконавства, так і з історії української вокальної педагогіки та різноманітних підходів до творчих аспектів роботи вокалістів. Таким чином ми можемо констатувати: 1) фіксацію факту наявності української баритональної школи у світовій мережі (зі всіма ознаками соціальної затребуваності такої присутності); 2) номінацію у культурному просторі іміджу «трьох славетних українських баритонів» — Миколи Ковалю, Романа Майбороди та Івана Пономаренка (за аналогією зі славетною італійською тріадою зіркових тенорів),

Серед відомих українських баритонів, які здобули міжнародне визнання і стали класиками вокального мистецтва, Роман Майборода, Микола Коваль та Іван Пономаренко — посідають особливе місце. Їхні записи сьогодні сприймаються як репрезентативні зразки української баритональної традиції: вони зберігають темброву красу голосів українських співаків і можуть слугувати еталонними зразками вокального звучання для наступних поколінь виконавців.

Внесок цих митців у розвиток українського вокального мистецтва неоціненний. Їхні записи залишаються важливими джерелами для вивчення та популяризації національної музичної спадщини. Вони слугують натхненням для нових поколінь виконавців, які прагнуть зберегти традиції української вокальної школи, водночас адаптуючи їх до сучасного мультимедійного простору та викликів глобалізації.

Серед найпопулярніших записів Івана Пономаренка, Миколи Ковалю та Романа Майбороди на YouTube особливо вирізняються твори, що розкривають їх багатий тембр і майстерність у національному та світовому репертуарі. Ось деякі з них: українські пісенні шлягери «Ніч яка місячна»,

«Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Якби мені не тиночки», з оперного мистецтва найбільш поширені фрагменти та номери опер Дж. Верді (Ріголетто / «Ріголетто», Ренато / «Бал-маскарад», Жермон / «Травіата»), опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (партія Остапа), партія Султана з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» та інші.

Записи Р. Майбороди, М. Коваля та І. Пономаренка на *YouTube* представлені в кількох жанрових форматах: це концертні записи, оперні вистави, телевізійні фільми, теле-та радіопередачі, та оцифровані студійні записи. Розглянемо приклади:

*Концертні записи* (з акомпаніатором або оркестром) демонструють майстерність виконавців у різних сценічних умовах<sup>6</sup>. Вони є певним документальним свідченням сценічної популярності співака та соціальної затребуваності його майстерності. Звісно, доля концертних записів у світовому цифровому архіві неоднозначна. Публікації виступів вокалістів в соціальних мережах мають певні технічні та юридичні обмеження. До технічних слід віднести спорадичність самих трансляцій, нерівність технічних умов (професійний телезапис концерту в філармонії буде відрізнятися від запису виступу на аматорську камеру або смартфон), та можливі акустичні недосконалості результату (дисбаланс звуку, луна концертної зали, сценічне хвилювання співака, тощо). До юридичних обмежень слід віднести авторські права на звуковий продукт, які належать не тільки співакові, а й концертній інституції, оркестру, акомпаніатору та композитору, або його нащадками. Проте, сьогодні, концертні записи М. Коваля, Р. Майбороди та І. Пономаренка настільки важливі для вітчизняної культури, що, на щастя, усі ці обмеження перетворюються на

---

<sup>6</sup> Запис 08.03.2015. В. А. Моцарт. Арія фігаро. Опера «Весілля Фігаро». Виконує Іван Пономаренко URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5RbSHWpzJ8w> (Доступ 10.08.2026).

Запис 23.11.2011. В. Івасюк. Слова В Вознюк. Пісня «Відлуння». Виконує Роман Майборода. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=m-8-gd\\_Q6FI](https://www.youtube.com/watch?v=m-8-gd_Q6FI) (Доступ 15.08.2026).

Ж. Бізе, Куплети Ескамільйо, опера «Кармен». Виконує Микола Коваль та симфонічний оркестр Київського музичного інституту імені Р. М. Глієра. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RXg0lspHpVI> (Доступ 10.11.2026).

“формальні похибки”, які вдячні користувачі соціальних мереж долають (або ігнорують) у своїй свідомості.

Слід зазначити, що концертні записи виступів з оркестром або акомпаніатором «трьох славетних українських баритонів» не мають статистичної рівномірності. Навіть більше, характер змісту відео спрямовує нашу увагу на певні амплуа кожного із співаків. Показовими є записи концертних виступів Івана Пономаренко на сцені Національної опери України імені Т. Г. Шевченка, Миколи Ковалю з молодіжним симфонічним оркестром Київського музичного інституту імені Р. М. Глієра та записи концертних виступів Романа Майбороди з пісennими хітами його брата, Платона Майбороди. Таким чином цифровий простір формує для кожного співака певні іміджеві акценти — «оперний співак» (Іван Пономаренко), «професор, наставник молоді» (Микола Коваль), «представник родини Майбород, палкий пропагандист музики свого брата» (Роман Майборода). Проте, дослідження інших жанрів цифрових артефактів вносять певні корективи та посилюють або розхитують такі іміджеві спрямування для кожного співака.

*Оперні вистави*<sup>7</sup> належать, безумовно, до важливих відеодокументів причетності співака до історії вокального мистецтва. Будь-яка оперна роль — це не просто довготривалий музичний тест на майстерність, а й певна характеристика внутрішнього світу вокаліста, його персональний вибір типу музичних образів, і, врешті-решт, свого власного «ліричного героя». Але аналіз статистики оперних вподобань співака має певні похибки, які

---

<sup>7</sup> Дж. Верді. Опера «Аїда» (Іван Пономаренко у ролі Амонасро та Людмила Монастирська в ролі Аїди) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LVxiUWDsh7o> (Доступ 15.06.2026).

Дж. Верді. Дует Жермона та Віолетти. Опера «Травіата». Виконує Іван Пономаренко (у ролі Жермона), 07.11.2013 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s5hwPoUWSQ0> (Доступ 10.05.2026).

Дж. Верді. Партія Набукко. Опера «Набукко». Виконує Іван Пономаренко Part 3 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9SK5htoE0VA> (Доступ 18.06.2026).

Р. Леонкавалло. Арія Сільвіо. Опера «Паяци». Виконує Роман Майборода URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dmwnIuVA78A> (Доступ 12.07.2026).

М. Лисенко. Партія Остапа. Опера «Тарас Бульба». Виконує Микола Коваль URL: [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_-JXKcOeSA](https://www.youtube.com/watch?v=1_-JXKcOeSA) (Доступ 19.07.2026).

зумовлені оперною політикою певних театрів у пені часи. Так у мультимедійному просторі статистична перевага записів оперних вистав та сцен опер належить Івану Пономаренко. Із західноєвропейської класики це образи, які створено співаком, переважно в операх Дж. Верді — «Аїда», «Набукко», «Ріголетто», «Травіата». Проте, саме такий репертуарний перелік зумовлено головним чином, також і схильністю оперних театрів до постановки оперних шлягерів. Важливу роль також відіграв факт вибіркової відеозаписів спектаклів.

Творчість Миколи Ковалю у мультимедійному просторі сьогодні представлена записами опери М. Лисенка «Тарас Бульба»<sup>8</sup> та низкою інших оперних вистав, обумовлених специфікою 1980–1990-х років.

Оперні образи Романа Майбороди у цифровому просторі представлені в записах опер Г. Доніцетті «Лючія ді Ляммермур» та Р. Леонкавалло «Паяци».

*Телевізійні фільм-опери, музичні фільми та їх фрагменти*<sup>9</sup> та *Монографічні телевізійні та радіо передачі*<sup>10</sup> — є важливими документами доби. Жанр телевізійної фільм-опери та музичних фільмів був доволі популярним у радянські часи і, безумовно, очікує на спеціальне дослідження. Звернемо увагу на цікаві раритети, що представлено у цьому жанрі. Йдеться про запис каватини султана із опери С. Гулака-Артемовського та фільм А. Вількенса та Є. Слободянюка «Моя Софія» (СП «Спліт», Кіностудія НАН

---

<sup>8</sup> М. Лисенко. Опера «Тарас Бульба» (Микола Коваль у ролі Остапа) URL: [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_-JXKcOeSA](https://www.youtube.com/watch?v=1_-JXKcOeSA) (Доступ 06.06.2026).

<sup>9</sup> Кінофільм «Моя Софія». Музика О. Костіна. Роль графа Потоцького виконує Іван Пономаренко URL <https://www.youtube.com/watch?v=eljkl2K5UI> (Доступ 12.04.2026).

С. Гулак-Артемовський. Каватина султана. Опера «Запорожець за Дунаєм». Виконує Іван Пономаренко URL <https://www.youtube.com/watch?v=4-0qglRfh7Y>

<sup>10</sup> Роман Майборода у телевізійній передачі «Роман Майборода — обличчя України». «Українська мова», 19 серп. 2012 р. URL <https://www.youtube.com/watch?v=wum0JD1sYVM> (Доступ 25.06.2026).

Микола Коваль у телевізійній передачі «Класик-прем'єр». НТКУ. 1999 р. 27 трав. 2017 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A7tNfxE3ZPA> (Доступ 10.07.2026).

Євгенія Мірошніченко. Згадки Романа Майбороди. 3 черв. 2024 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh0Ub1X54AU> (Доступ 23.07.2026).

Роман Майборода «Вердівський баритон» 2006. Ukrainian Opera Artists 20<sup>th</sup> Century. 29.08.2012 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S2IvMZwF2tE> (Доступ 03.05.2026).

України, Кіностудія «Артнікс», 1996 рік). В обох цифрових артефактах представлено постать Івана Пономаренка.

Формат цифрових записів телевізійних та радіопередач сьогодні має, безумовно, просвітницьке та популяризаторське спрямування. Проте, для нас важливим є ілюстративний матеріал, який, як правило, добирався авторами передач із приватних та інших, як правило, недоступних широкому загалу користувачів, архівів. У результаті відео створюють своєрідний аудіовізуальний образ, додаючи до вокалу вербальний та візуальний контекст, який допомагає глядачам краще зрозуміти атмосферу творів, особливо коли сам співак розповідає що почував в той чи інший момент творчості. У кількісному відношенні лідером-учасником таких програм, що представлено у мультимедійному просторі є Роман Майборода.

*Радіо- і студійні записи:* Велика кількість записів на YouTube — це оцифровані аудіозаписи на платівках, на радіо студіях або в інших умовах професійного звукозапису. Часто у такому контенті до звукових доріжок додаються слайд-шоу або зображення самого співака, що дозволяє зосередитися на чистому звучанні його голосу. Як правило, у такому форматі викладено камерні вокальні форми — романси, солоспіви, обробки народних пісень<sup>11</sup>, або оперні шлягери<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> М. Лисенко. Слова І. Франка. Романс «Безмежнеє поле». Виконує Іван Пономаренко. 28.04.2017 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n3onpm9RpKk> (Доступ 15.03.2026).

Г. Майборода. Слова А. Міцкевича, переклад М. Асєєва. «Пісня Мандрівника». Виконує Іван Пономаренко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRpO6hYlQCg> (Доступ 12.07.2026).

Г. Майборода. Вірші В. Сосюри. Романс «Троянди». Виконує Роман Майборода, фортепіано — Ольга Нечипоренко, Київ, 1984. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=zw3ZC\\_KНАНМ](https://www.youtube.com/watch?v=zw3ZC_KНАНМ) (Доступ 19.08.2026).

М. Лисенко. Слова Г. Гейне. Романс «Чого ж так поблідли троянди ясні». Виконує Микола Коваль, фортепіано — Світлана Орлюк. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wqvLjz3uGzw> (Доступ 12.04.2026).

Народна пісня «А у полі вярба». Виконує Микола Коваль. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GMSpPfvwzZo> (Доступ 11.04.2026).

В. Філіпенко. Вірші Л. Рева. пісня «Здрастуй, Києве мій». Виконує Роман Майборода, оркестр укр. радіо, Київ, 1974. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=120iith4s9k> (Доступ 20.08.2026).

Розмаїття цифрових артефактів дозволяє зробити певні узагальнення щодо творчого портрету кожного із співаків.

**Роман Майборода** — поміж представників плеяди видатний українських баритонів отримав творчу репутацію представника відомої музичної династії Майбород. Але при цьому вокальна кар'єра співака не була легкою. У Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського, куди він намагався вступити до навчання, не одразу оцінили його талант та голос. Тільки завдяки неймовірній праці та вірі в свої сили Роман Георгійович досягнув успіху у вокальній кар'єрі. Можу охарактеризувати його як дуже проникливого інтерпретатора, який гарно володів італійською вокальною мовою, дуже добре проникав у ліричний світ твору та доносив його специфіку до слухача. Інтерпретації Романа Майбороди мали посилену емоційну експресію, що дозволяє в цілому, визначити їх стилістику як «ліричну». На YouTube у виконанні Романа Майбороди представлено достатньо творів, щоб поціновувачі могли оцінити багатство тембру співака та посилену виразність його виконань. Поміж них: 1) арії з опер українських композиторів, таких як Микола Лисенко та Костянтин Данькевич, де його баритон надає образам героїв особливої виразності й сили; 2) арії з опери італійських композиторів, переважно Джузеппе Верді.

**Микола Коваль** також є одним із визначних представників української баритонової школи. Технічна досконалість його голосу спрямована на відтворення в інтерпретаціях сили драматизму. Представлені на YouTube записи доводять його бездоганну майстерність та вміння працювати з

---

<sup>12</sup> К. Данькевич. Монолог Богдана. Опера «Богдан Хмельницький». Виконує Іван Пономаренко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r-dXphWuegI> (Доступ 11.08.2026).

М. Лисенко. Арія Остапа. Опера «Тарас Бульба». Виконує Микола Коваль, заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України. Диригент — народний артист України Володимир Сіренко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hGPn1YEobaw> (Доступ 16.07.2026).

Р. Леонкавалло. Пролог опери «Паяци». Виконує Роман Майборода., Київ, 1986, оркестр Українського Радіо, диригент С. Литвиненко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VWzwtLU0ww> (Доступ 09.06.2026).

різноплановим матеріалом, від української народної пісні до патетичних та психологічно складних оперних арій.

Серед найпопулярніших записів Миколи Олексійовича Ковалю на YouTube — арія Остапа з опери М. Лисенка «Тарас Бульба», романси М. Лисенка «Чого ж так поблідли троянди ясні», та «У сні я плакав». Ці записи мають високий рейтинг переглядів. Такий успіх пояснюється не тільки неординарним вибором творів, а й глибоким розумінням співака щодо особливостей музичного втілення національного характеру в музиці.

У технічному аспекті, в арії Остапа голос М. Ковалю гарно звучить з оркестром майже на всьому діапазоні, практично вся теситура має тембральну єдність, насичений звук та багатство тембру ніде не втрачаються. У мультимедійному просторі у виконанні М. Ковалю представлені також фрагменти з відомих опер світової класики. В арії Ренато з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді М. Коваль відтворює страждання і розпач ображеного друга. У виконанні розкрилося особливе вміння співака передавати емоційну глибину і психологічну складність персонажа.

**Іван Пономаренко** отримав визнання як співак із тембром неймовірної краси та технічною досконалістю виконання. Безумовно така сполука професійних якостей піднімає І. Пономаренка на вершину світового олімпу оперного співу, і ставить його ім'я поряд із найвидатнішими баритонами світу.

Серед найпопулярніших записів Івана Пономаренка на YouTube — безумовно, оперні вистави, про які вже йшлося у статті. Але разом із масштабними роботами співака привертають також увагу і його роботи у камерних жанрах. Поміж них надзвичайно популярний солоспів А. Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова Івана Франка, який, як відзначають слухачі, у виконанні Пономаренка набуває неперевершеної виразності та ніжності. Поміж інших камерно-вокальних творів в мультимедійному просторі у його виконанні представлені «Безмежне поле» М. Лисенка, пісенний хіт «Ганзя», обробки народних пісень «Повій вітре», «Чорні брови», «Ніч яка місячна», «Черемош» та інші.

У репертуарі усіх трьох славетних баритонів — Р. Майбороди, М. Ковалю та І. Пономаренка, що представлено у мультимедійному просторі прослідковується поступове формування класичних шлягерів «баритонального» репертуару. Тому доречним буде порівняння інтерпретацій співаків одного й того ж самого твору.

Наприклад на платформі *YouTube* представлено арію Ренато з опери «Бал Маскарад» Дж. Верді у виконанні М. Коваль та І. Пономаренка. Хочеться відмітити глибоке розуміння контексту образу, яке властиве обом виконавцям. Арія є однією з найбільш драматичних і трагічних в опері. Вона передає злість, розчарування й біль героя, зрадженого коханням. Обидва виконавці мають досконале інтонування, проте вирішальним чинником, який вплинув на популярність обох інтерпретацій стала певна «атрактивність» тембру. І. Пономаренко має більш багатий і характерний тембр, який виділяється навіть серед інших видатних співаків — «вердівців», як наприклад українця Романа Майбороди чи італійця П'єро Капучілі. Натомість інтерпретація М. Ковалю має більшу драматичну виразність та патетику. Обидва співаки володіють на високому рівні технікою дихання, проте на загальне враження у цьому аспекті впливає фактор невимушеності. Дикція співаків у професійному плані на однаковому рівні, але в обох виконавців бракує більшої коректності італійської вимови (подвоєння та палаталізація приголосних). Обидва співаки ефективно співпрацюють з оркестром та залишаються у рамках оперних канонів. У обох співаків є відчуття зв'язності звуку (між грудним і головним регістрами). Обидва використовують «світлу» основу техніки звуку, що безумовно, є однією з сильних сторін їх майстерності.

Як висновок зазначимо, що виконання І. Пономаренка та М. Ковалю арії Верді демонструють різні технічні підходи до однієї музики. Мета інтерпретації І. Пономаренка — відтворення класичного еталону звучання вердівських шедеврів. М. Коваль у ролі — потужний емоційний

«транслятор» драматизму. Поглиблення італійської орфоепії та стилю бельканто могло б ще більше розкрити потенціал обох виконавців.

Спільним твором в репертуарі Миколи Коваля та Романа Майбороди є арія Остапа з опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Обидва виконавці драматичні баритони, на відміну від ліричного амплуа «Вердівського баритону» Івана Пономаренка. Виконання Миколи Коваля є більш емоційним, з відповідною подачею звуку, Роман Майборода співає більш спокійно, зважено, мудро. Співак начебто посилює просторовість звуку, його повноту та об'єм. Микола Коваль співає без додаткового звукового форсування, що є типовим для стилю та багатьох світових оперних зірок. Риси персонажу опери М. Лисенка органічно поєднуються з тембральним колоритом голосів і М. Коваля і Р. Майбороди. Чисте інтонування, звук, якісний запис голосу. На жаль, у цифровому просторі представлені тільки аудіозаписи М. Коваля, натомість Р. Майборода зафіксований також і на відео, що дозволяє скласти враження про його акторську гру та майстерність. Це важливо, адже ми можемо бачити його артикуляцію, поєднання сценічного руху із текстом й міміку. Це робить сприйняття музики більш насиченим та надає додаткове задоволення при прослуховуванні оцифрованих записів у мультимедійному просторі наодинці.

Слід окремо відмітити неповторну однорідність звуку Миколи Коваля на всьому діапазоні, що відрізняється від дещо іншого вокального підходу Романа Майбороди. Можливо, це пов'язано з італійською школою співу, яку Роман Майборода отримав у Європі. На прикладі його творчої майстерності ми можемо прослідкувати певний синтез італійського бельканто з українською професійною вокальною традицією. Роман Майборода звучить більше як європеєць в українській музиці. Натомість тембр та звук Миколи Коваля є впізнаваним еталоном суто українського виконавського стилю. У подальшому ця невеличка риса «фонетичних генів» вплинула на сценічну долю і Романа Майбороди і Миколи Коваля. Майстерність у поєднанні із фонетичними особливостями голосу принесли Роману Майбороді імідж

майстра сценічних перевтілень. У Національній Опері України його цінували за вміння посилювати експресію образів європейських композиторів і доносити її до слухача. Натомість Микола Коваль був неперевершеним в образах української культурної традиції. Але обидва були майстрами художньо довершених та переконливих інтерпретацій.

Світовий контекст побутування цифрових версій записів українських баритонів формує також цікавий напрям подальших досліджень, що пов'язані з орфоепією. Для багатьох користувачів соціальних мереж українські співаки стають носіями еталонного звучання української мови. З іншого боку безмежність цифрового простору утворює доволі провокативні умови щодо порівнянь виконання оперної класики італійською мовою українськими та італійськими зірками. (Прикладом таких «провокацій» з боку соціальних мереж може бути стрічка рекомендованих роликів на *YouTube*, яка, як можна припустити, формується по назвах вистав та рейтингу переглядів того чи іншого твору).

Щодо орфоепічних норм української вимови у співі можна сказати, що всі виконавці (з акцентом на інтерпретаціях Миколи Ковалю та Романа Майбороди) співають природньою українською мовою. Загалом якщо порівнювати італійську й українську вимову з порівняльних аналізів цифрових артефактів обраних баритонів, то можна стверджувати, що в обох мовах яскраво виражені чисті голосні звуки ([a], [o], [i], [e], [y]), які легко інтегруються в вокальну техніку. В обох мовах фрази природно лягають у мелодійний контекст завдяки багатству голосних і плавності переходів між ними. Обидві мови вирізняються ясною дикцією, що дозволяє легко розуміти текст у співі. У вокальній італійській та українській мовах голосні відіграють ключову роль, а приголосні є більш м'якими та співучими, особливо в позиціях між голосними. Українська та італійська використовують чіткі наголоси, які визначають ритмічний малюнок вокальної лінії. Усі ці знання будуть корисними для поколінь молодих співаків, щоб якісно створювати образ героя, чи то українського чи італійського.

Загалом, представлені у віртуальних соціальних мережах записи свідчать, що українська баритональна школа є унікальним явищем, що зберігає культурну ідентичність і відповідає вимогам світової музичної сцени.

Щодо рис виконавства, притаманних саме українській баритональній школі у світовому контексті (з урахуванням специфіки цифрового простору), пропонуємо виокремити такі ознаки:

1. *Тембральний колорит.* У поширених у довідниковій літературі характеристиках М. Ковалю, Р. Майбороди та І. Пономаренка особливе місце посідають згадки про красу та темброву індивідуальність їхніх голосів.

2. *Емоційна інтенсивність звучання.* Для українських баритонів характерна не тільки увага до емоційного змісту музичного образу, який розкривається через тембр, вокальну артикуляцію, фразування та виразність слова, а й певна емоційно-інтонаційна впізнаваність їхньої сценічної манери. У народній пісні, камерній музиці й опері емоційна виразність орфоепії набуває різних забарвлень — відповідно до жанру, стилю та виконавського завдання.

3. *Репертуар.* Проаналізовані артефакти мультимедійного простору дозволяють зазначити, що українські баритони представлені тут у широкому репертуарному діапазоні, який охоплює як українські, так і світові класичні твори.

4. *Зв'язок із народнопісенною традицією.* Важливою складовою репертуару українських баритонів є українська народна пісня, виконання якої підтримує зв'язок академічного вокалу з національною співочою традицією.

5. *Поєднання традицій вітчизняного та світового вокального мистецтва.* Українська вокальна школа формувалася у взаємодії з італійською традицією бельканто, поєднуючи її технічні принципи з підходами вітчизняної школи співу. З одного боку, це співвідноситься з уже розглянутими в роботі випадками орфоепічної білінгвістичності у творах С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка; з іншого — демонструє художній потенціал кроскультурної взаємодії у виконавській інтерпретації вокальної музики.

Подальша перспектива розвитку цієї теми пов'язана із дослідженням представлених у соціальних мережах виступів українських співаків. На початку кар'єри українські баритони (і не тільки) використовують соціальні мережі (*Instagram, Facebook, TikTok*) та відеоплатформи для просування власної творчості.

Звернення до кейсу трьох баритонів дає змогу висвітлити ще один із механізмів семантизації орфоєпії. Цифровий простір не тільки зберігає записи виконань, а й вибірково закріплює певні риси образу виконавця, та поступово створює вибіркові вокально-мовні «іміджеві акценти». Можливість широкої аудиторії цифрових платформ, зокрема *YouTube*, багато разів повертатися до зафіксованого звучання сприяє тому, що як орфоєпічний стиль виконавця, так і окремі орфоєпічні рішення у виконанні певних творів можуть набувати стійкості та впізнаваності, та перетворюватись на семантичні маркери виконавського образу або образу звучання відомого музичного твору.

Отже, розглянуті кейси дозволяють простежити різні механізми семантизації вокальної орфоєпії у медіалізованому культурному просторі. Орфоєпічні характеристики, актуалізовані у конкретному виконанні, можуть набувати додаткових значень залежно від способу їх художньої репрезентації, культурного контексту та подальшої рецепції. У випадку Соломії Крушельницької вони залучаються до реконструкції звукового образу культурного героя і пов'язуються з культурною пам'яттю та національною репрезентацією; у виконанні Пласідо Домінго чутність іншомовної орфоєпічної адаптації може ставати знаком культурної дистанції та міжкультурної емпатії; у цифрових репрезентаціях українських баритонів багаторазова доступність записаного звучання сприяє закріпленню окремих орфоєпічних рис як упізнаваних маркерів виконавського образу та звукового образу музичного твору. У розглянутих кейсах сам факт концерту Пласідо Домінго дещо випадає із медіального контексту. Але ми беремо до уваги не

тільки сам концерт а й численні пости у соціальних мережах саме виконання співаком українського романсу.

Отже, орфоепічне значення виникає у виконанні, але медіальне середовище здатне його *закріплювати, повторювати, розширювати й перетворювати на впізнаваний культурний маркер*. Розглянуті кейси дозволяють також конкретизувати саме розуміння кроскультурності, використане у цій роботі. *Якщо на початковому теоретичному рівні вона постає як ситуація перетину різних культурних і мовно-вокальних традицій, то подальший аналіз виявляє її як процес їхньої взаємодії у конкретній виконавській ситуації. Орфоепічні моделі при цьому не просто співіснують: виконавець актуалізує, поєднує й переосмислює культурно сформовані способи звучання відповідно до художнього завдання.*

Отже, медіалізація не створює орфоепічного значення сама по собі, але створює умови для його повторного відтворення, закріплення та розширення. У такому контексті вокальна орфоепія постає не тільки характеристикою конкретного виконавського акту, а й *елементом культурної репрезентації*, значення якого може зберігатися, трансформуватися і набувати нової впізнаваності у просторі публічної рецепції. Саме цей процес дає змогу говорити про *семантизацію вокальної орфоепії через її медіальне закріплення*.

### **Висновки до другого розділу**

У другому розділі вокальна орфоепія розглянута як носій кроскультурного потенціалу, який актуалізується у конкретній виконавській інтерпретації. Аналіз репертуарної моделі, побудованої на творах Ф. П. Тості, Ф. Шуберта, Й. Брамса, М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського та К. Данькевича, показав, що перехід між різними мовно-вокальними традиціями передбачає не механічне відтворення норм вимови, а корекцію артикуляційних і вокально-технічних навичок відповідно до художніх завдань твору. Водночас українськомовний твір може виконуватися із залученням орфоепічних прийомів, пов'язаних з іншою мовно-вокальною

традицією. У такому поєднанні українського мовного матеріалу з німецькою або італійською орфоепічними моделями проявляється кроскультурний потенціал вокальної орфоепії. Орфоепія, Отже, постає не статичною нормою, а пластичним художнім інструментом кроскультурної взаємодії.

Розгляд кейсів Соломії Крушельницької, Пласідо Домінго та українських баритонів М. Ковалю, Р. Майбороди й І. Пономаренка дозволив простежити різні механізми семантизації вокальної орфоепії. У кінематографічній репрезентації образу С. Крушельницької орфоепічні характеристики беруть участь у реконструкції звукового образу культурного героя та пов'язуються з культурною пам'яттю і національною репрезентацією. Кейс П. Домінго виявляє адаптивний потенціал орфоепії: неідеальна іншомовна вимова не обов'язково руйнує художню переконливість виконання, а сама чутність культурної дистанції за певних умов може набувати значення комунікативного жесту та ставати формою міжкультурної емпатії. Аналіз цифрових репрезентацій українських баритонів показав інший механізм: багаторазова доступність записаного звучання сприяє закріпленню окремих орфоепічних рис як упізнаваних маркерів виконавського образу та звукового образу музичного твору.

Отже, кроскультурний потенціал вокальної орфоепії не є сталою властивістю самого мовного матеріалу: характер і ступінь його реалізації залежать від конкретної виконавської інтерпретації, культурної ситуації та подальшої рецепції. Орфоепічне значення виникає у виконанні, тоді як медіальне середовище створює умови для його повторного відтворення, закріплення й розширення. У цьому процесі вокальна орфоепія може переходити від ситуативної характеристики конкретного виконавського акту до стійкого елемента культурної репрезентації. Саме така взаємодія виконавської інтерпретації, кроскультурної ситуації та медіального закріплення розкриває її художньо-комунікативний потенціал у сучасній вокальній практиці.

## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження вокальної орфоєпії у практиці мультилінгвального вокального виконавства дозволило розглянути її не лише як систему нормативної вимови, а як мовно-музичний феномен, що функціонує у взаємодії мовних, артикуляційно-фонетичних, музично-інтонаційних і вокально-технічних чинників. Такий підхід дав можливість простежити різні рівні функціонування орфоєпії — від мовної норми та вокального звукоутворення до художньої інтерпретації, кроскультурної взаємодії та медіальної репрезентації. Відповідно до поставлених у роботі завдань сформульовано такі висновки.

*1. Простежено історичні передумови, еволюцію вокальної орфоєпії та особливості її термінологічного закріплення.* Теоретико-історичний аналіз показав, що поняття орфоєпії первісно пов'язане з нормативною організацією вимови, однак у процесі розвитку професійного мовлення та вокального мистецтва сфера його функціонування поступово розширювалася. У співі норми вимови вступають у безпосередню взаємодію з музичною інтонацією, метроритмом, артикуляцією, диханням, резонуванням та іншими умовами вокального звукоутворення. Саме тому вокальна орфоєпія не може бути зведена до механічного перенесення норм повсякденного мовлення у спів. Вона постає як специфічна форма художньої роботи зі словом і звуком.

Теоретико-історичний аналіз дозволив також виявити *рухомий і ситуативний характер* функціонування вокальної орфоєпії. Мовна норма у співі реалізується у взаємодії з вокальною традицією, жанром, стилем, музичною інтонацією та конкретним художнім завданням. Водночас мова у вокальному мистецтві функціонує не лише як знак національної належності: її звучання може бути пов'язане з історично сформованими жанровими, стильовими та виконавсько-шкільними значеннями. Тому конкретне орфоєпічне рішення виникає на перетині кількох мовних і музично-культурних систем.

2. Охарактеризовано італійську, німецьку та українську мовно-вокальні традиції з погляду взаємодії артикуляційно-фонетичних, музично-інтонаційних і вокально-технічних параметрів. Проведений лінгво-вокальний типологічний аналіз підтвердив, що орфоепічна модель певної мови безпосередньо пов'язана зі способом організації вокального звукоутворення і тому впливає не лише на зрозумілість тексту, а й на тембровий характер та художню виразність виконання.

Італійська модель у роботі охарактеризована через стабільність голосних, принцип *appoggio*, активну «близьку» артикуляцію та орієнтацію на безперервність кантилени; ці характеристики історично пов'язані з традицією бельканто та формуванням «передньої» резонаторної позиції (*voce avanti*). Німецька мовно-вокальна система більшою мірою орієнтована на семантичну чіткість слова: значущими для вокальної артикуляції стають приголосні та їхні кластери, глотальне розділення (*Knacklaut*), принцип *Sprachmelodie*, співвідношення мовленнєвого каркаса й музичного *legato*. Українська вокальна орфоепія в аналізованому матеріалі виявляє здатність поєднувати кантиленність і виразну роль приголосної основи, утворюючи власний характер співвідношення слова, артикуляції та вокального звука.

Порівняння трьох моделей показало, що зміна мови виконання потребує від співака не лише засвоєння нового фонетичного стандарту, а й *корекції артикуляційних та вокально-технічних навичок*. У професійному досвіді співака засвоєні орфоепічні моделі різних мов можуть утворювати своєрідну палітру виконавських засобів. У цьому сенсі орфоепічна детермінація постає однією з передумов кроскультурної мобільності виконавця: перехід між мовно-вокальними традиціями пов'язаний зі здатністю перебудовувати артикуляційний режим, не втрачаючи технологічної цілісності голосу та відповідності художньому завданню. Цей результат безпосередньо підводить до розуміння мультилінгвального вокального виконавства як практики взаємодії не лише різних мов, а різних моделей звучання.

3. *Окреслено методологічні засади роботи над вокальною орфоєпією та можливості застосування цифрових інструментів для аналізу її виконавських проявів.* Одним із важливих результатів дослідження стало підтвердження того, що вокальна орфоєпія поряд із культурними, виконавськими та образними характеристиками має фізично-акустичний вимір. Окремі прояви вокального звучання можуть бути зафіксовані, візуалізовані, виміряні та зіставлені за допомогою цифрових засобів акустичного аналізу.

Застосування програми *Sonic Visualiser* продемонструвало можливість співвідносити слухові й виконавські характеристики звучання з вимірюваними акустичними параметрами — формантною структурою, частотним розподілом, інтенсивністю та іншими характеристиками звукового спектра. Спектральний аналіз у такому разі не підміняє слухову або художньо-інтерпретаційну оцінку, а доповнює її *об'єктивованими акустичними даними*. Це особливо важливо під час роботи з характеристиками, які у виконавській практиці традиційно описуються метафорично — наприклад як «світле» або «темне» звучання. Цифровий аналіз дозволяє співвідносити такі визначення з фізично фіксованими особливостями звучання, не зводячи при цьому художній результат до сукупності акустичних показників.

4. *Проаналізовано орфоєпічні аспекти кроскультурної взаємодії у практиці виконання різномовного вокального репертуару та їхню роль у художній інтерпретації.* Матеріалом цього етапу стала, зокрема, репертуарна модель творчого мистецького проєкту, що об'єднала твори Ф. П. Тості, Ф. Шуберта, Й. Брамса, М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського та К. Данькевича. Аналіз показав, що репертуарна багатомовність передбачає не механічну зміну мов виконання, а послідовне перемикання між різними мовно-вокальними моделями та відповідними способами артикуляційної й тембрової організації звучання.

Перший блок програми дозволив зіставити контрастні принципи італійської та німецької вокальної орфоепії: орієнтацію італійської кантилени на безперервність звукового потоку та активнішу структуротворчу роль приголосних у німецькій традиції Lied. Другий блок засвідчив можливість взаємодії різних орфоепічних моделей *усередині українськомовного виконання*. Важливим інтерпретаційним аргументом у випадках М. Лисенка та С. Гулака-Артемовського постає персональний іншомовний і вокально-орфоепічний досвід самих композиторів: знання Лисенком німецької мови та його перебування у німецькомовному середовищі, а у Гулака-Артемовського — професійне становлення співака в італійському мовному й оперному середовищі. Цей біографічний контекст не означає прямої залежності змісту творів від країни навчання, однак може слугувати виконавцеві аргументом для залучення окремих прийомів відповідної мовно-вокальної традиції.

Отже, український мовний матеріал у солоспіві М. Лисенка може поєднуватися з окремими прийомами німецької мовно-вокальної моделі, а у Каватині Султана С. Гулака-Артемовського — з артикуляційною рухливістю та *parlando*, пов'язаними з італійською оперною практикою. Інший тип взаємодії демонструє Арія Богдана К. Данькевича, де масштабна лінія, пов'язана з традицією бельканто, співвідноситься з посиленою вагою української приголосної основи та епічним характером артикуляції. Саме такі випадки показують, що кроскультурність орфоепії може виявлятися не лише під час переходу співака з однієї мови на іншу, а й через взаємодію кількох орфоепічних і вокально-стильових моделей у межах одного українськомовного твору.

Особливий аспект кроскультурної взаємодії виявлено у кейсі Пласідо Домінго. Його виконання українського романсу *показало адаптивний потенціал вокальної орфоепії*: іншомовний виконавець пристосовується до незвичної артикуляційної системи, але водночас зберігає основи сформованої вокальної школи. Неідеальна вимова в такій ситуації не обов'язково руйнує художню переконливість. У конкретному сценічному й комунікативному

контексті сама чутність культурної дистанції може набувати додаткового значення, а орфоепічна адаптація — ставати формою міжкультурної емпатії.

Отже, проведений аналіз підтверджує, що *кроскультурний потенціал орфоепії не реалізується автоматично через сам факт зустрічі різних мов або культур*. Його характер залежить від конкретної інтерпретації. Виконавець може посилити культурну дистанцію, скоротити її, залишити чутною або перетворити на частину художнього образу. Саме в цьому сенсі вокальна орфоепія у виконавській практиці постає пластичним художнім інструментом кроскультурної взаємодії.

5. *Виявлено роль вокальної орфоепії у формуванні та медіарепрезентації виконавського образу в кроскультурних і мультимедійних контекстах*. Аналіз кейсів Соломії Крушельницької, Пласідо Домінго, та трьох українських баритонів — Миколи Ковалю, Романа Майбороди та Івана Пономаренка показав, що значення орфоепічних характеристик не обмежується моментом сценічного виконання. У медіальному просторі зафіксоване звучання стає об'єктом повторного прослуховування, зіставлення, художнього переосмислення та культурної рецепції. Унаслідок цього окремі орфоепічні риси можуть набувати стійкості й упізнаваності та включатися до формування образу виконавця або образу звучання музичного твору.

У випадку Соломії Крушельницької медіальна реконструкція звукового образу співачки у фільмі О. Фіалка «Повернення Баттерфляй» бере участь у художньому конструюванні образу культурного героя. Орфоепічна характеристика тут співвідноситься з культурною пам'яттю, національною репрезентацією та уявленням про мультикультурний універсалізм виконавиці. Це дозволяє говорити про *семантизацію орфоепії через художню репрезентацію історичної постаті*.

Інший механізм виявлено на матеріалі цифрових репрезентацій українських баритонів. Мультимедійний простір не тільки зберігає записи виконань, а й вибірково закріплює певні риси творчого образу співака. Багаторазова доступність зафіксованого звучання на цифрових платформах

сприяє тому, що орфоепічний стиль виконавця або окремі орфоепічні рішення конкретного виконання можуть ставати впізнаваними семантичними маркерами виконавського образу та звукового образу музичного твору.

На цій основі у роботі під *семантизацією вокальної орфоепії* запропоновано розуміти процес закріплення й розширення значень, уже актуалізованих у виконавській практиці, завдяки їх медіальній фіксації, повторному відтворенню та поширенню. Медіалізація не створює орфоепічного значення сама по собі: первинно воно формується у конкретному виконавському акті. Проте медіальне середовище здатне підтримувати його повторюваність, сприяти закріпленню асоціацій, трансформації та набуттю нової культурної впізнаваності. У такий спосіб ситуативна орфоепічна характеристика окремого виконання за певних умов може перетворюватися на стійкіший елемент культурної репрезентації.

**Узагальнюючи результати дослідження,** можна позначити головний висновок нашого дослідження на даному етапі. *Вокальну орфоепію доцільно визначити як мовно-музичний феномен, у якому нормативність вимови взаємодіє з вокально-технічними, музично-інтонаційними, стильовими, культурно-семантичними та інтерпретаційними чинниками.* У виконавській практиці орфоепічна норма не відтворюється механічно: співак співвідносить її з музичною інтонацією, вокальною традицією та художнім завданням конкретного твору. *Саме у виконавському акті орфоепія з мовної норми перетворюється на один із інструментів інтерпретації.*

Проведений аналіз показав, що *кроскультурність орфоепії у вокальному виконавстві доцільно розглядати не лише як факт перетину різних культурних традицій, а як динамічний процес взаємодії культурно сформованих мовно-вокальних ресурсів, визначається конкретною виконавською ситуацією та може отримувати подальше семантичне закріплення у медіальному просторі.*

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з розширенням кола мовно-вокальних традицій, залучених до порівняльного аналізу;

докладнішим вивченням нормативних, діалектних та історичних орфоепічних моделей; розвитком цифрових методів дослідження вокального звучання; а також із подальшим аналізом механізмів медіальної фіксації та культурної семантизації виконавських характеристик. Окремим перспективним напрямом є дослідження того, як виконавець у практиці мультилінгвального співу формує індивідуальну систему переходів між різними мовно-вокальними моделями, зберігаючи власну вокально-технічну основу й водночас адаптуючи її до художньої специфіки конкретного репертуару.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Історичні та етнокультурні джерела українського вокального мистецтва. Українська вокальна школа: етнологічно-лінгвістичний аспект. 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. С. 8–42.
2. Антонюк В. Г. Вокальна Педагогіка (Сольний спів). Київ : Віпол, 2007. 174 с. ISBN 966-95270-4-9.
3. Антонюк В. Г. Орфоепія в художньому співі. Київ : Українська ідея, 1999. 19 с. ISBN 966-7638-06-5.
4. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посіб. для вищих муз. навч. закладів. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
5. Балабко О. Кімоно для Баттерфляй. Із життя Соломії Крушельницької : роман. Чернівці : Букрек, 2022. 319 с. ISBN 978-966-997-104-3
6. Барабаш І. А. Deutsch für Sänger: посібник з німецької мови для вокалістів. Дніпро : Ліра, 2023. 156 с. ISBN 978-966-981-704-4.
7. Бентя Ю. В. Культурний герой сентименталізму в жанрово-стильовій картині світу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 241 с. URL: [https://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser\\_Yu\\_V\\_Bentya.pdf](https://www.mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_Yu_V_Bentya.pdf) (дата звернення: 16.04.2026).
8. Боровенська Т. О. Фонетика італійської мови. Теорія та практика : методичні рекомендації з італійської мови для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Харків, 2022. 58 с. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/90141157-4fed-4944-b22b-5a62c87c2cef/content> (дата звернення: 08.02.2026).
9. Врублевська В. Соломія Крушельницька. Київ : Дніпро, 1986. 357 с.
10. Власова С. Орфоепічні закономірності української літературної мови у співацькій практиці. *Імідж сучасного педагога*. 2019. Вип. 4. С. 73–76. DOI: [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4\(187\)-73-76](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-4(187)-73-76).
11. Гіголаєва-Юрченко В., Лі Дешун Bel canto і китайська вокальна фонетика: гендерний вимір міжкультурного діалогу. *Наукові збірки*

*Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2025. Вип. 54. С. 21–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-03>.

12. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 319 с.

13. Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 19–37.

14. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін. / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2010. 336 с. ISBN 978-966-640-272-4

15. Кияновська Л. О., Комаревич І. Л. Соломія Крушельницька і українська мистецька емансипація в Галичині. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 22–34. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276550>.

16. Ковтун Н. Структурно-функціональний аналіз архетипу культурного героя : монографія. Житомир : ЖДУ ім. Івана Франка, 2019. 182 с.

17. Ковбасюк А. Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. Львів, 2012. Вип. 11. С. 117–122.

18. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. 2012. Вип. 107. С. 208–217.

19. Киричек Д. О. Імідж українських баритонів Миколи Коваля, Романа Майбороди та Івана Пономаренка в мультимедійному просторі: аналіз і перспективи. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. Вип. 4 (7). С. 69–75. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.11>

20. Киричек Д. О. Цифрові інструменти у дослідженні орфоепічних аспектів співу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. Вип. 143. С. 182–194. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342820>.

21. Киричек Д. О. Орфоепічна виразність як елемент художнього задуму фільму «Повернення Баттерфляй». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. Вип. 97, т. 2. С. 80–85. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-2-11>.

22. Колесник Є., Кочерга А. Становлення принципів оперного виконавства в контексті генези української вокальної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 2. С. 116–134. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(59\).2023.295425](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(59).2023.295425).

23. Конопляник А. Роль слова і дикції у вокальному виконавстві та педагогіці на прикладі творчості Василя Дудара : бакалаврська робота / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2021. 42 с. URL: [https://lnma.edu.ua/nauka/plan-naukovo-doslidnoji-roboty/robotu\\_zdobyvachiv/bakalarski\\_robotu/bakalavrski\\_roboty\\_2021/](https://lnma.edu.ua/nauka/plan-naukovo-doslidnoji-roboty/robotu_zdobyvachiv/bakalarski_robotu/bakalavrski_roboty_2021/) (дата звернення: 10.04.2026).

24. Коляда І. Соломія Крушельницька. Харків : Фоліо, 2019. 121 с. ISBN 978-966-03-8838-3.

25. Коляда І., Дрозденко В. Соломія Крушельницька та радянська влада: від зірки зі світовою славою до забуття. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті* : зб. наук. пр. за матеріалами всеукраїнської наук.-практ. конф. з міжнародною участю (Львів, 11–12 червня 2020 р.) / Львівський нац. мед. ун-т ім. Данила Галицького. Львів, 2020. С. 178–182. ISBN 978-617-7196-23-4.

26. Коноров О. О. Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора (виконавський автокоментар). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2024. Вип. 71. С. 139–158. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-7108>.

27. Кривець Н. З історії українсько-німецьких музичних зв'язків у ХІХ ст. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. 2014. Вип. 23. С. 67–83. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu\\_2014\\_23\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mzu_2014_23_6)

28. Лисенко І. М. Співаки України : енциклопедичне вид. Київ : Знання, 2012. 639 с.

29. Люш Д. Розвиток і збереження співацького голосу. Київ : Муз. Україна, 1988. 144 с. ISBN 5-88510-005-5.

30. Маклюк Д. М. Баритон у камерно-вокальній творчості М. Лисенка. *Аспекти історичного музикознавства : збірник наукових статей*. Харків : Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2022. Вип. 26. С. 37–52. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-2603>.

31. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Київ : Ліра-К, 2018. 216 с. ISBN 978-617-7320-16-5.

32. Ніколаєва Л. Українська музика в репертуарі Соломії Крушельницької. *Збірник праць Тернопільського осередку НТШ*. Т. 4 : *Видатні постаті в українській культурі і науці*. 2008. С. 59–67.

33. Редя В., Гернега О. Специфіка співу німецькою мовою (на прикладі арії Паміни з опери Вольфганга Амадея Моцарта «Чарівна флейта»). *Київське музикознавство*. 2025. Вип. 3. С. 231–243. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.31>.

34. Россіхіна М. В. Вплив італійської вокальної школи на професійне становлення українських співаків (кінець XVIII — початок XIX століття). *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 219–225. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238727>.

35. Тисевич М. Р. Вокальна орфоєпія: типологічний та порівняльно-співставний аналіз: магістерська робота : 025 Муз. мистецтво / Ніжинський держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин, 2023. 94 с.

36. Турчак Л. І. Соломія Крушельницька в українському та світовому музично-театральному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 38. С. 31–39. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.464>.

37. Тукова І. Г. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини XX — початку XXI ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 3. С. 115–124.

38. Шталь Т. В., Дмитрієв Г. Б. SMM як сучасні технології маркетингу. Бізнес Інформ. 2019. № 12. С. 446–452. DOI: <https://doi.org/10.32983/2222-4459-2019-12-446-452>.
39. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Частина 1. 2-ге вид. Івано-Франківськ : ПНУ, 2014. 391 с.
40. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Частина 2. 2-ге вид. Івано-Франківськ : ПНУ, 2014. 360 с.
41. Aronson A. E., Bless D. M. Clinical Voice Disorders. 4th ed. New York : Thieme, 2009. 301 p. ISBN 978-1-58890-662-5.
42. Adams A. Unstressed E's and O's in Italian Lyric Diction: A Comparison of Diction Texts. Journal of Singing. 2003. Vol. 59, no. 4. P. 333–339. URL: <https://search.proquest.com/openview/e6bdedd56b34649d/1?pq-origsite=gscholar&cbl=971> (Accessed: 23.06.2026).
43. Baken R. J., Orlikoff R. F. Clinical Measurement of Speech and Voice. 2nd ed. San Diego : Singular Publishing Group, 2000. 726 p. ISBN 978-1-56593-869-4.
44. Bozeman K. Practical Vocal Acoustics: Pedagogic Applications for Teachers and Singers. Lanham : Rowman & Littlefield, 2013. 138 p. ISBN 978-1-57647-240-5.
45. Choi J. Y., Hasegawa-Johnson M., & Cole J. Finding intonational boundaries using acoustic cues related to the voice source. The Journal of the Acoustical Society of America. 2005. Vol. 118, no. 4. P. 2579–2587. URL: <https://doi.org/10.1121/1.2005953> (Accessed: 05.07.2026).
46. Cheek T., Toccacfondi A. Perfect Italian Diction for Singers: An Authoritative Guide. Lanham : Rowman & Littlefield, 2022. 250 p. ISBN 978-1-5381-6340-5.
47. Corri D. The Singer's Preceptor, or Corri's Treatise on Vocal Music. London : Chappell & Co., 1810. 2 vol. URL: [https://imslp.org/wiki/The\\_Singer%27s\\_Preceptor\\_\(Corri,\\_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/The_Singer%27s_Preceptor_(Corri,_Domenico)) (Accessed: 05.01.2026).

48. Phonetic Readings of Songs and Arias / B. Coffin, R. Errolle, W. Singer, P. Delattre. 2nd ed. Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1994. 400 p
49. D'Introno F., Del Teso E., Weston R. Fonética y fonología actual del español. Madrid : Cátedra, 1995. 478 p. URL: <https://www.nypl.org/research/research-catalog/bib/b12446974>
50. Colorni E. Singers' Italian: A Manual of Diction and Phonetics. New York : Schirmer, 1970. 162 p. ISBN 0-911320-03-2 URL: <https://archive.org/details/singersitalianma00colo> (Accessed: 17.06.2026).
51. DOP : dizionario italiano multimediale e multilingue d'ortografia e di pronunzia / redatto in origine da B. Migliorini, C. Tagliavini, P. Fiorelli ; riveduto, aggiornato e accresciuto da P. Fiorelli, T. F. Bórri. Roma : Rai Eri, 2010. 2 vol. (CXXXIII, 1253 p.). ISBN 978-88-397-1478-7
52. Elliott M. Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices. New Haven : Yale University Press, 2006. 384 p. ISBN 978-0-300-10932-0.
53. Lanzrein V., Cross R. The Singer's Guide to German Diction. New York : Oxford University Press, 2018. xv, 294 p. URL: <https://library.rcmusic.com/cgi-bin/koha/opac-ISBDdetail.pl?biblionumber=49500>
54. Adams D. A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French. 3rd ed. New York : Oxford University Press, 2022. xv, 325 p. ISBN 978-0-19-763950-4. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780197639504.001.0001>
55. Esling J. H., Harris J. G. States of the glottis: An articulatory phonetic model based on laryngoscopic observations. A Figure of Speech: A Festschrift for John Laver / eds. W. J. Hardcastle, J. Mackenzie Beck. Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005. P. 347–383. URL: <https://www.researchgate.net/publication/311558717> (Accessed: 05.07.2026).
56. Garellek M. The phonetics of voice. The Routledge Handbook of Phonetics / eds. W. F. Katz, P. F. Assmann. London : Routledge, 2019. P. 75–106. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429056253-5>.

57. García M. *École de Garcia : traité complet de l'art du chant. 1re partie.* Paris : l'auteur, 1840. 67 p. URL: [https://catalogue.bnf.fr/ark%3A/12148/cb43004209h?utm\\_source](https://catalogue.bnf.fr/ark%3A/12148/cb43004209h?utm_source)

58. García M. *École de Garcia : traité complet de l'art du chant en 2 parties.* Paris : l'auteur, 1847. 2 fasc. 83 p.; 107 p. URL: [https://catalogue.bnf.fr/ark%3A/12148/cb43004210q?utm\\_source](https://catalogue.bnf.fr/ark%3A/12148/cb43004210q?utm_source)

59. Gobl C., Ní Chasaide A. Voice source variation and its communicative functions. *The Handbook of Phonetic Sciences* / eds. W. J. Hardcastle, J. Laver, F. E. Gibbon. 2nd ed. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010. P. 378–423. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444317251.ch11>

60. Grabowski E. J. *Acoustic Measurement in Phonetics: Current Practices and Future Directions : dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Linguistics / University of California, Berkeley.* Berkeley, 2024. 78 p. URL: <https://escholarship.org/uc/item/37s1x1sg> (Accessed: 04.01.2026).

61. Ichim T. The Valuation of the Original Text in an Opera Vocal Score: Meaning and Pronunciation. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts.* 2022. Vol. 15 (64), Special Issue. P. 79–86. DOI: <https://doi.org/10.31926/but.pa.2022.15.64.3.9>

62. Bonada Sanjaume J. *Voice Processing and Synthesis by Performance Sampling and Spectral Models : PhD thesis / Universitat Pompeu Fabra.* Barcelona, 2008. 250 p. URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/7555> (Accessed: 17.05.2026).

63. Kent R. D., Read C. *The Acoustic Analysis of Speech.* 2nd ed. San Diego : Singular Publishing Group, 2002. 352 p. ISBN 978-0-7693-0112-9.

64. Kreiman J., Sidtis D. *Foundations of Voice Studies: An Interdisciplinary Approach to Voice Production and Perception.* Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2011. 504 p. ISBN 978-0-631-22297-2. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781444395068>

65. Kress G. Thinking about the notion of ‘cross-cultural’ from a social semiotic perspective. *Language and Intercultural Communication*. 2012. Vol. 12, no. 4. P. 369–385. DOI: <https://doi.org/10.1080/14708477.2012.722102>
66. Ladefoged P., Johnson K. *A Course in Phonetics*. 6th ed. Boston, MA : Wadsworth/Cengage Learning, 2011. xiii, 322 p. ISBN 978-1-4282-3126-9
67. Laver J. *The Phonetic Description of Voice Quality*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980. ix, 186 p. ISBN 0-521-23176-0
68. Luo Y.-J., Hsu C.-C., Agres K., Herremans D. Singing Voice Conversion with Disentangled Representations of Singer and Vocal Technique Using Variational Autoencoders. 2020 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP). IEEE, 2020. P. 3277–3281. DOI: <https://doi.org/10.1109/ICASSP40776.2020.9054582>
69. Maestri E., Wilson R. Singing Translators and Mobile Traditions: Cross-cultural Performances of Italian Folk Music in Contemporary Australia. *LEA — Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*. 2017. no. 6. P. 141–156. DOI: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-22334>.
70. Mahaney C. L. *Diction for Singers: A Comprehensive Assessment of Books and Sources* : dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts / Ohio State University. Columbus, 2006. 419 p. URL: [https://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1148931700](https://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1148931700) (Accessed: 05.07.2026).
71. *Italian Language for Singers: Open Source Useful Materials from EOALAB* / R. Faroldi, R. Mascia, M. Leoni. European Opera Academy. 2024. 44 p. URL: [https://europeanopera.academy/wp-content/uploads/2024/02/ITALIAN-FOR-SINGERS-OPENSOURCE-MATERIALS-\\_DEF.pdf](https://europeanopera.academy/wp-content/uploads/2024/02/ITALIAN-FOR-SINGERS-OPENSOURCE-MATERIALS-_DEF.pdf) (Accessed: 25.05.2026).
72. Miller R. *English, French, German and Italian Techniques of Singing: A Study in National Tonal Preferences and How They Relate to Functional Efficiency*. Scarecrow Press, 1977. 257 p. ISBN 978-0-8108-1020-4
73. Park J., Yong S., Kwon T., Nam J. A Real-Time Lyrics Alignment System Using Chroma and Phonetic Features for Classical Vocal Performance.

2024 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP). IEEE, 2024. P. 1371–1375. DOI: <https://doi.org/10.1109/ICASSP48485.2024.10445926>.

74. Paton J. G. Gateway to Italian Diction: A Guide for Singers. Van Nuys, CA : Alfred Music, 2004. 128 p. ISBN 978-0-7390-3541-5.

75. Potter J. Tenor: History of a Voice. New Haven : Yale University Press, 2009. 320 p. ISBN 978-0-300-16002-4.

76. Semotiuk A. J. Solomea: Star of Opera's Golden Age. RODOVID, 2023. 466 p. ISBN 978-617-7482-52-8. URL: <https://www.buysolomeabook.com/> (Accessed: 07.08.2026).

77. Sundberg J. The Science of the Singing Voice. DeKalb, Ill : Northern Illinois University Press, 1987. 214 p.

78. Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto : University of Toronto Press, 2003. 352 p. ISBN 978-0-8020-8614-3. URL: <https://utorontopress.com/9780802086143/bel-canto> (Accessed: 28.05.2026).

79. Styler W. On the acoustical features of vowel nasality in English and French. The Journal of the Acoustical Society of America. 2017. Vol. 142, no. 4. P. 2469–2482. DOI: <https://doi.org/10.1121/1.5008854>.

80. Tosi P. F. Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato. Bologna : L. dalla Volpe, 1723. 118 p. URL: <https://www.loc.gov/item/05039773/> (Accessed: 07.02.2026)

81. Tagliavini C. La corretta pronuncia italiana : corso discografico di fonetica e ortoepia. Bologna : Capitol : C.E.B., 1966. 2 vol. 26 sound discs. 323 p. URL: [https://openlibrary.org/books/OL17308879M/La\\_corretta\\_pronuncia\\_italiana](https://openlibrary.org/books/OL17308879M/La_corretta_pronuncia_italiana) (Accessed: 07.08.2026)

## ДОДАТКИ

## Додаток А Афіша вистави опери Юлія Мейтуса «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»



**Великий Зал**  
імені Героїв України  
Василя Сліпака

середа **28.05** 2025  
**18:00**

Опера Ю. МЕЙТУСА

# УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ

Режисер-постановник –  
Валентина **АНДРЕЄВА**  
Творчий керівник –  
Сергій **ШУТЬКО**  
*в. о. професора, заслужений діяч мистецтв України*  
Диригент-постановник –  
Алла **КУЛЬБАБА**  
*доцент, народна артистка України*  
Диригент –  
Антон **БУЛАНЕНКО**  
Концертмейстер –  
Арсен **ЯКОВЕНКО**  
Хореограф-постановник –  
Тетяна **ТЕРЛЕЦЬКА** *доцент*  
Художник-постановник –  
Олена **КУЦА-ЧАПЕНКО**  
Декоратор-бутафор –  
Наталія **РЕБРОВА**  
Помічник-режисера –  
Олена **ТЕТЕРЯ**  
Хормейстер –  
Марта-Марія **СТРЕЛЬЦОВА**

**ВИКОНАВЦІ:**  
Анна –  
Тетяна **ЧАЙКА**  
Михайло –  
Дмитро **КИРИЧЕК**  
Микола –  
Ярослав **КОМАРНІЦЬКИЙ**  
Настя –  
Наталя **ПАНАЙОТОВА**  
Бабич –  
Олексій **СЛЮСАР**  
Війт –  
Антон **БОЙКО**  
Парубок –  
Єлисей **ЗЕМЛЯНУХІН**

Вокальний та  
танцювальний ансамбль –  
*студенти кафедри  
оперного та камерного співу,  
хорового диригування*

## ДОДАТОК Б. АФІША ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

Міністерство культури України  
 Національна музична академія України  
 Музей видатних діячів Української культури  
 Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса  
 Саксаганського, Михайла Старицького

Концерт- іспит на  
 здобуття освітньо –  
 творчого ступеня  
 “Доктор мистецтва”  
 у межах творчого  
 мистецького проекту:

ОРФОЕПІЯ ЯК КРОС-  
 КУЛЬТУРНА  
 ДЕТЕРМІНАНТА  
 ВИКОНАВСЬКОЇ  
 ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Творчий керівник – народний артист  
 України, професор кафедри  
 оперного співу

Коваль Микола Олексійович

Науковий консультант – кандидатка  
 мистецтвознавства, доцентка  
 кафедри історії світової музики  
 Д'ячкова Олена Анатоліївна

10.06.2026  
 16:00



**Дмитро Киричук**

(баритон)

аспірант творчої аспірантури  
 кафедри оперного співу

**Ольга Щепетнова**

(фортепіано)

У програмі арії та романси  
 українських, німецьких та  
 італійських композиторів

Меморіальний будинок-музей  
 М.В.Лисенка  
 вхід вільний

## ДОДАТОК В. ПОКАЖЧИК ПОСИЛАНЬ ДО ПУНКТУ 2.2.3

### Записи Івана Пономаренка:

В. А. Моцарт. Арія фігаро. Опера «Весілля Фігаро». Виконує Іван Пономаренко Запис 08.03.2015.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5RbSHWpzJ8w> (Доступ 10.08.2026).

Дж. Верді. Опера «Аїда» (Іван Пономаренко у ролі Амонасро та Людмила Монастирська у ролі Аїди).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LVxiUWDsh7o> (Доступ 15.06.2026).

Дж. Верді. Дуєт Жермона та Віолетти. Опера «Травіата». Виконує Іван Пономаренко (у ролі Жермона). 07.11.2013.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s5hwPoUWSQ0> (Доступ 10.05.2026).

Дж. Верді. Партія Набукко. Опера «Набукко». Виконує Іван Пономаренко Part 3. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9SK5htoE0VA> (Доступ 18.06.2026).

Кінофільм «Моя Софія». Музика О. Костіна. Роль графа Потоцького виконує Іван Пономаренко.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eljkl2K5UI> (Доступ 12.04.2026).

С. Гулак-Артемівський. Каватина султана. Опера «Запорожець за Дунаєм». Виконує Іван Пономаренко. URL

<https://www.youtube.com/watch?v=4-0qglRfh7Y>

М. Лисенко. Слова І. Франка. Романс «Безмежнеє поле». Виконує Іван Пономаренко. 28.04.2017.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n3onpm9RpKk> (Доступ 15.03.2026).

Г. Майборода. Слова А. Міцкевича, переклад М. Асєєва. «Пісня Мандрівника». Виконує Іван Пономаренко.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xRpO6hYlQCg> (Доступ 12.07.2026).

К. Данькевич. Монолог Богдана. Опера «Богдан Хмельницький». Виконує Іван Пономаренко URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r-dXphWuegI> (Доступ 11.08.2026).

### Записи Романа Майбороди:

В. Філіпенко. Вірші Л. Рева. пісня «Здрастуй, Києве мій». Виконує Роман Майборода, оркестр Українського радіо, Київ, 1974.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=120iith4s9k> (Доступ 20.08.2026).

Р. Леонкавалло. Пролог опери «Паяци». Виконує Роман Майборода. Київ, 1986. Оркестр Українського Радіо, диригент С. Литвиненко.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VWzwktLU0ww> (Доступ 09.06.2026).

Г. Майборода. Вірші В. Сосюри. Романс «Троянди». Виконує Роман Майборода, фортепіано — Ольга Нечипоренко, Київ, 1984.

URL: [https://www.youtube.com/watch?v=zw3ZC\\_KНАНМ](https://www.youtube.com/watch?v=zw3ZC_KНАНМ) (Доступ 19.08.2026).

Роман Майборода «Вердівський баритон» 2006. Ukrainian Opera Artists 20-th Century. 29.08.2012 р.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S2IvMZwF2tE> (Доступ 03.05.2026).

- Євгенія Мірошниченко. Згадки Романа Майбороди. 3 черв. 2024 р.  
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh0Ub1X54AU> (Доступ 23.07.2026).  
 Запис 23.11.2011 р. В. Івасюк. Слова В. Вознюка. Пісня «Відлуння».  
 Виконує Роман Майборода.  
 URL: [https://www.youtube.com/watch?v=m-8-gd\\_Q6FI](https://www.youtube.com/watch?v=m-8-gd_Q6FI) (Доступ 15.08.2026).  
 Р. Леонкавалло. Арія Сільвіо. Опера «Паяци». Виконує Роман  
 Майборода.  
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dmwnIuVA78A> (Доступ 12.07.2026).  
 Роман Майборода у телевізійній передачі «Роман Майборода —  
 обличчя України». «Українська мова», 19 серпня 2012 р.  
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wum0JD1sYVM> (Доступ 25.06.2026).

### **Записи Миколи Коваля:**

- Микола Коваль у Телевізійній Передачі «Класік-прем'єр». НТКУ.  
 1999 р. 27 трав. 2017 р.  
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A7tNfxE3ZPA> (Доступ 10.07.2026).  
 Ж. Бізе, Куплети Ескамільйо, опера «Кармен». Виконує Микола Коваль  
 та симфонічний оркестр Київського музичного інституту імені Р. М. Глієра.  
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RXg0lspHpVI> (Доступ 10.01.2026).  
 М. Лисенко. Партія Остапа. Опера «Тарас Бульба». Виконує Микола  
 Коваль. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_-JXKcOeSA](https://www.youtube.com/watch?v=1_-JXKcOeSA) (Доступ  
 19.07.2026).  
 М. Лисенко. Слова Г. Гейне. Романс «Чого ж так поблідли троянди  
 ясні». Виконує Микола Коваль, фортепіано — Світлана Орлюк.  
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wqvLjz3uGzw> (Доступ 12.04.2026).  
 Народна пісня «А у полі вярба». Виконує Микола Коваль.  
 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GMSpPfvwzZo> (Доступ 11.04.2026).  
 М. Лисенко. Арія Остапа. Опера «Тарас Бульба». Виконує Микола  
 Коваль, заслужений академічний симфонічний оркестр Національної  
 радіокомпанії України. Диригент — народний артист України Володимир  
 Сіренко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hGPn1YEobaw> (Доступ  
 16.07.2026).