

УДК 784.071.2: 781.22]:782.0

DOI 10.34064/khnum2-2911

Цзян Цінь

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 923225851@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-126107895

Тембр-амплуа колоратурного сопрано у смислових орієнтирах оперного твору

Наріжним питанням осмислення таємниць вокального мистецтва є специфіка звучання людського голосу, що зумовлює існування багатьох відповідних класифікацій. Тож метою пропонованої статті є окреслення базових підходів до трактування тембру-амплуа колоратурного сопрано в західноєвропейському оперному мистецтві.

Виявлено декілька різних трактувань поняття «колоратурне сопрано», історично перше з яких походить від техніки виконання. Також до колоратурних сопрано відносять співачок, які володіють відповідним діапазоном звучання. Зокрема, це видатна представниця української вокальної школи Євгенія Мірошниченко. Не викликає сумніву, що певні оперні партії призначені саме для виконання колоратурним сопрано, найчастіше це або молоді дівчата, або казкові персонажі. Тому в умовах сучасної оперної практики для адекватного втілення композиторського задуму оперного твору необхідно враховувати не тільки тембральні характеристики голосу конкретної співачки, але й її зовнішні дані та вік.

Ключові слова: *тембр, тембр-амплуа, колоратурне сопрано, вокальний стиль, оперне мистецтво.*

Постановка проблеми. Опера – один з найпопулярніших і, мабуть, найбільш складних для наукового осмислення музичних феноменів. Вже п'яте століття історія європейського мистецтва не просто

пов'язана, а багато в чому визначається розвитком опери, що обумовлює напрацювання незбагненої кількості наукових досліджень, присвячених тим чи іншим аспектам цього явища культури. Природньо, що увагу музикознавців при цьому незмінно привертає вокальний компонент, адже саме мистецтво співу є тим фактором, що вплинув на появу, еволюцію, чисельні реформи та сучасні трансформації *dramma per musica*.

Очевидно, що унікальність оперного мистецтва розкривається через синтез драматичного та музичного, проте маємо визнати й той факт, що основною домінантою оперного спектаклю є краса звучання людського голосу. І якщо у драматичному театрі для осмислення колізій сюжету нам необхідно чути й розуміти буквально кожне сказане на сцені слово, то в опері це не обов'язково й, скажемо більше – неможливо. Адже навіть коли спектакль йде на рідній нам мові ми скоріше відчуваємо, ніж розуміємо що саме люди співають. Проте це не заважає нам слідкувати за розвитком сюжету, що розкривається на поза понятійному, суто музичному рівні, де особливе значення людський голос. Саме тому, приналежність до конкретного амплуа в оперному мистецтві визначають не стільки за зовнішніми/акторськими даними, скільки за типом голосу співака. Мета пропонованої статті – окреслити базові підходи до трактовки тембр-амплуа колоратурного сопрано у західноєвропейському оперному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зазначимо, що питання специфіки співочих голосів й особливостей роботи з ним, завжди привертало увагу музикантів-практиків. Тож, напрацьована достатньо велика кількість відповідної науково-методичної літератури, серед якої звернемо увагу на перший україномовний підручник «Історія вокального мистецтва» Б. Гнидь (1997), де висвітлено етапи розвитку вокального мистецтва та історію становлення європейських національних шкіл, та посібник О. Стахевича «З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки», автор якої влучно зазначає, що «необхідно поставити проблему вокально-виконавських стилів, які фіксують і відображають особливості співу певної епохи. Ці особливості впливають на композиторську творчість і визначають характер вокального інтонування музичного твору, теситуру співу

й вокальний діапазон, формування типу голосу людини) (Стахевич О., 2013: 6). Також згадаємо про змістовну монографію «Історія вокального мистецтва» О. Шуляр (2014).

Проте останнім часом з'являється все більше досліджень, де фокус наукового пошуку спрямований не на технологію співу, а на взаємозв'язок художніх завдань, визначених авторським задумом оперного твору, та специфіки індивідуального виконавського стилю конкретного співака. Зокрема, увагу дослідників привертає феномен тембр-амплуа та його значення в оперному мистецтві. Тут назвемо статтю Є. Авраменка «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голосооброзу” (на прикладі драматичного тенора), де надано визначення поняття тембр-амплуа, яке трактується як «тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голос» (Авраменко, 2020: 94). Також важливими для нашої роботи є спостереження професора кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової В. Мітюшкіна, викладені у статті «Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака». Зокрема, неможливо не погодитися з тим, що «Тембр-амплуа є:

- для автора – точною художньо-звуковою фарбою в загальній палітрі твору;
- для глядача – певним типом характеру сценічного персонажа (ліричний, драматичний, характерний);
- для вокаліста – фізичними та психофізіологічними характеристиками його апарату, які він знає і, відповідно до яких, користується своїм вокальним апаратом» (Мітюшкін, 2020: 405).

Методологія дослідження спирається на поєднання історико-стильового, компаративного та інтерпретаційного підходів.

Виклад основного матеріалу. Історія західноєвропейського вокального мистецтва сягає декількох століть, протягом яких суттєво змінювалися зміст, мовленнєві ресурси, система жанрів та сфери му-

зикування. Це провокувало переосмислення звукозображальних й динамічних можливостей людського голосу й, відповідно, зміни підходів до класифікації співацьких голосів. Формування однієї з перших таких класифікацій у XII столітті було обумовлено розвитком поліфонічного мистецтва. Перехід від монодії до багатоголосся визначив необхідність розподілу функцій, й відповідно, осмислення специфіки чоловічих (адже жінки не співали у храмах) голосів. Таким чином склалася система, що подібна до сучасної:

- тенор;
- дискант (який пізніше отримав назву сопрано);
- альт;
- бас.

Ця класифікація зберігалася й п'ять століть потому, коли на концертних сценах почали звучати жіночі голоси, які позначали як сопрано або альт; вона була дієвою, адже тоді переважали ансамблеві форми музикування. Водночас, розвиток сольного вокального виконавства та оперного мистецтва, з характерним поєднанням музичної та драматургічної складових, вплинув на переосмислення виразних можливостей людського голосу. Так, якщо у вокальній традиції Ренесансу, що склалася з орієнтацією на простір собору, голос соліста мав звучати як аналог найвіртуознішого інструменту, то у передмові до «Нової музики/ *Le Nuove Musiche*» Дж. Каччіні (1602) зафіксовано нове бачення вокального мистецтва, що базується на відмові від імпровізованої колоратури, «більш придатної для гри на струнних чи духових інструментах, ніж для голосів», тяжінні до натурального звучання голосів та намаганні максимального наближення до мовленнєвого інтонування (Caccini, 1970).

Втім, як відомо, віртуозність ще довго панувала у вокальному мистецтві, вплинувши, крім іншого, й на формування стилю *bel canto*, розквіт якого пов'язаний з творчістю співаків-кастратів. Неперевершена майстерність останніх значно вплинула на оперне мистецтво тих часів, перетворивши музичну драму на низку розгорнутих, майже відокремлених номерів, основним художньо-естетичним завданням яких було вразити, приголомшити публіку. Більшість партій в італійських операх того періоду доручалася кастратам або

жінкам, адже звучання верхнього регістру мало виняткове значення у культурі Бароко. В інструментальному мистецтві відповідний голос, записаний у сопрановому ключі доручався скрипці, флейті, гобою, а у вокальному – сопрано, етимологія якого походить від італійського *sopra* та латинського *super*, що позначає верховенство цього голосу у партитурі. Захоплення звучанням сопранових голосів й обумовило той факт, що наприкінці XVII століття чоловічі та низькі жіночі голоси майже зникли з партитур «серйозних» опер, й навіть партії Ксеркса та Юлія Цезаря виконували жінки.

Проте з часом естетичні настанови змінювалися й поступово вокальні педагоги починають використовувати техніку *bel canto* у роботі з натуральними голосами. Як зазначає О. Стахевич «Пристосування теоретичних та практичних установок класичного *Bel canto* до процесу виховання природних жіночих і чоловічих голосів сприяло виявленню їх співацьких можливостей, які значно відрізняються від можливостей голосів співаків-кастратів. Змінився характер використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві. Через це акустичні властивості голосового апарату виявилися зовсім іншими, що призвело до корінних перетворень співацької діяльності» (Стахевич, 2013: 8). Одним з наслідків цих перетворень стало уточнення класифікації співацьких голосів й кристалізація відповідних сценічних амплуа, що вперше сформувалися в опері-буффа, де «сопрано стає уособленням жіночої безпосередності, молодості, чарівності, в той час як менш привабливі героїні наділялися голосами з темнішим забарвленням – меццо-сопрано, контральто. Поруч з тенорами в опері-буффа почали співати баси, які не допускалися в неаполітанську оперу-серія. Басам доручалися комедійні ролі різних опікунів, старих холостяків, залицяльників» (Гнидь, 1997: 22).

Підкреслимо, що наявність усталених уявлень щодо взаємообумовленості певного типу голосу співака та типової поведінки його сценічного персонажу, стала важливою складовою розвитку оперного мистецтва. Адже композитори писали музику з урахуванням амплуа героїв, що, крім іншого, покращувало комунікацію з публікою. Проте поступово система співацьких голосів ще більше ускладнилася, що багато в чому пов'язано з оперною творчістю Дж. Россіні,

Дж. Верді, Г. Доніцетті та інших. У чоловічих голосах завдяки особливостям формування верхньої частини діапазону найбільш суттєві зміни відбулися у звучанні тенорів та баритонів, а от у жіночих йшлося про розшарування на колоратурне, ліричне та драматичне сопрано. Водночас, все більш відчутною стає тенденція психологізації оперного мистецтва, більш тонкої деталізації характеру діючих осіб: «так звана “романтична опера” вимагала нової школи співу. Захоплення колоратурами та вокальними “хитрощами” змінювались бажаннями виконавців глибше проникати у “світ схвильованої душі”». Підкреслена експресивність, живописність, одухотвореність співу, “лірична зачарованість” звуку, ставала характерною ознакою нового романтичного вокального стилю. В опері потрібно було не тільки виразно і красиво співати, але й “прагнути бути актором”» (Шуляр, 2014: 118–119). Все це разом призвело до нівелювання сталих канонів трактовки тембр-амплуа, хоча й сьогодні ми цілком погоджуємося з влучним висловом Б. Шоу щодо сутності опери, представлені як взаємини тенора-сопрано й баритона.

Тож, спробуємо більш детально проаналізувати яке саме місце в оперному спектаклі відводиться колоратурному сопрано. Для цього, перш за все, визначимося з використанням понять: амплуа, тембр-амплуа, колоратурне сопрано. У відповідній статті «Великої української енциклопедії» знаходимо відомості про те, що слово «амплуа» має французьке походження й означає «сукупність ролей, які за своїм характером і змістом відповідають сценічним даним актора» [<https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D1%83%D0%B0>]. У драматичному театрі налічують 17 амплуа, кожне з яких передбачає відповідність певним віковим та зовнішнім даним акторів. У якості прикладу наведемо найбільш поширені з них:

- чоловічі – герої, королі/старці, опікуни;
- жіночі – героїні, куртизанки, свахи.

Зрозуміло, що такі самі характерні персонажі діють і в оперних спектаклях, проте, на відміну від драматичного театру, немає вимог щодо обов’язкової відповідності зовнішніх даних актора та його сценічного героя. Більш важливим тут є тембр голосу, що виступає як носій певного художнього образу, «жанр опери диктує обов’язкову

виражену приналежність вокаліста до певного типу голосу та певного тембру-амплуа» (Мітюшкін, 2020: 404). Тобто, композиторський задум оперного твору містить уявлення не просто про висотні характеристики голосу конкретного персонажу, а саме про його темброве забарвлення (наприклад, ліричний чи драматичний тенор, або середнє чи колоратурне сопрано). Погодимось тут із думкою В. Мітюшкіна про те, що «музичний оперний образ є постійним, не схильним до змін трактування. Саме рішення вистави може бути парадоксальним, але типовість вокально-сценічного образу не зміниться – у рамках музичної партитури це просто неможливо, адже теситура вокальної лінії, щільність оркестрування і т. п. специфіка музичного матеріалу не дозволяє іншому типу голосу (навіть іншому тембру-амплуа цього типу голосу) переконливо прозвучати у цьому матеріалі. Іншими словами, для здійснення вокальної партії необхідний лише певний тип голосу і лише певного тембру-амплуа. Спроби відступу від цього правила ламають всю конструкцію конкретного оперного твору та порушують “правила комунікації” оперного театру як особливого жанру сценічного мистецтва (Мітюшкін, 2020: 407–408).

Проаналізуємо в цьому аспекті вокально-сценічний потенціал колоратурного сопрано, зазначивши, що й досі існує декілька різних трактувань цього поняття. Історично перший з них, походить від техніки виконання, а саме «прикрашування вокальної партії технічно блискучими, віртуозними пасажами, трелями, руладами і т. ін.» (Велика українська енциклопедія), що стало основою колоратурного стилю, який панував у вокальній музиці у XVII–XIX століття. Зауважимо, що в той час колоратура як технічний прийом використовувалася вокалістами будь-якого типу голосів. Найвідоміший й найяскравіший приклад цього – опера «Попелюшка» Дж. Россіні, де навіть партія баса вирішена у колоратурному ключі.

Що ж стосується саме визначення «колоратурне сопрано», маємо визнати, що використання такого поняття, під яким мається на увазі «високий жіночий голос з необхідною для виконання колоратури гнучкістю й рухливістю» (Велика українська енциклопедія), не є загальноприйнятим. Значна кількість вокальних педагогів схилиються до думки, що найбільш відповідним практиці є такий розподіл жіно-

чих голосів: сопрано – меццо-сопрано – контральто. Хоча неможливо заперечувати той факт, що в історії вокального є видатні співачки, однієї з показових характеристик голосу яких була саме здатність співати у високому регістрі. Відомо, що діапазон відомих колоратурних сопрано сягає від до першої октави до фа третьої, а деякі співачки володіли діапазоном у чотири октави. Це, зокрема українка Євгенія Мірошниченко, «видатна італійська співачка XVIII століття Лукреція Агуарі та сучасниця Євгенії Мірошниченко французька Робен Мадо» (Велика українська енциклопедія). Тут також необхідно згадати про ще одну видатну представницю українського вокального мистецтва, колоратурне сопрано М. Донець-Тессейр, яка наголошувала на тому, що робота з високими жіночими голосами має свою специфіку.

Звернемося до інших класифікацій жіночих голосів, що пов'язані не тільки з технічними та звуковисотними характеристиками голосу, але й композиторськими стилями (тобто, певною системою музично-мовленнєвих ресурсів, спрямованих до досягнення відповідного художнього результату). Так, в італійській практиці система розмежування жіночих голосів дуже розлога. Тут розрізняють: сопрано любовне (*amoroso*), легке, ліричне, лірико-драматичне (*spinto*), драматичне, россінієвське, беллінієвське, доніцеттієвське, вердієвське, пуччінієвська, вагнерівське, сучасне (*moderno*) тощо. Як бачимо, тут немає визначення колоратурного сопрано, хоча, розуміючи специфіку оперної творчості згаданих композиторів, можна провести певні аналогії. Так, не викликає сумніву призначення партій Ельвіри («Пуритани» В. Белліні), Лакме («Лакме» Л. Деліба), Джильди («Ріголетто» Дж. Верді), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні).

Найбільш ж поширеною у сучасній оперній практиці є *Fach System*, створена у диригентом Рідольфом Клойбером у середині минулого століття. Ця система «базується на аналізі виконавських властивостей оперних співаків і систематизує їх щодо запитів сучасного оперного виконавства, враховуючи не тільки сам голос, але й психотип людини та вокальну майстерність, які й утворюють відповідність з певним фахом» (Кречко, Рязько, 2022: 48) Задля визначення відповідності співака певному типу голосу (й відповідно певному сценіч-

ному амплу) ураховуються не тільки діапазон, теситура, рухливість, тембр голосу, але й фізичні характеристики та вік. Так, у класифікації за системою Fach знаходимо декілька згадувань про колоратуру – ліричне колоратурне сопрано, колоратурне меццо-сопрано, драматичне колоратурне сопрано. Важливо, що цей поділ достатньо умовний. До партій, призначені для драматичного колоратурного сопрано (наприклад, Донна Анна або Цариця Ночі в операх В. Моцарта) «часто звертаються ліричні колоратури або ліричні сопрано, що розуміють всю специфіку певної партії та власні професійні можливості. Так, лірична колоратура, що володіє дзвінким і сріблястим тембром, але може додати певні “м’які” і “теплі” тембральні фарби у свій голос і має доволі озвучений середній регістр, може звернутися до окремих партій з цієї групи. Або ліричне сопрано, що вільно співає в крайньому верхньому діапазоні й здатне в деяких моментах “облегшити” звук заради рухливості голосу, також може у свій арсенал залучити ряд партій означеного фаху» (Кречко, Ряжко, 2022: 51).

Проте є і протилежна думка. Так, українська співачка Наталія Степаняк зазначає, що: «репертуар сопрано є надзвичайно широким. Кожна співачка може знайти свій відповідний фах. Під фахом я розумію наступне: є барокові співаки, “моцартівські”, “вагнерівські”, є ті, хто досконало володіють технікою виконання опер Пуччіні. Є виконавці, які поєднують декілька фахів. Але надзвичайно рідко буває так, щоб оперний співак був блискучим в усіх напрямках та стилях» (Степаняк, 2021). Крім того, необхідно зазначити, що останнім часом суттєво змінилися вимоги оперних режисерів щодо підбору головних героїв спектаклю; ураховується не тільки голос, а й вік та зовнішні данні виконавців. Тож, у якості **висновків дослідження** висловимо думку, що володарки колоратурного сопрано «приречені» на виконання партій молодих дівчат та представниць потойбічного світу. Так, як, наприклад, це передбачено в опері Ж. Оффербаха «Казки Гофмана», де за задумом композитора жінка-мрія постає перед головним героєм у декількох іпостасях, сутність якої виражається через обрання певного вокального тембру: Стелла та співачка Антонія – сопрано, лялька Олімпія – колоратурне сопрано, куртизанка Джульєтта – меццо-сопрано.

ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура*, 30 (1), 89–96.
- Велика українська енциклопедія, <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D1%83%D0%B0>
- Гнидь, Б. (1997). *Історія вокального мистецтва* (Підручник). Київ, НМАУ, 1997. 320 с.
- Євгенія Мірошниченко актриса й співачка від Бога. (2015). *Музика*, 2 жовтня, <http://mus.art.co.ua/evheniya-miroshnychenko-spivachka-j-aktrysa-vid-boha/>
- Кречко, Н., Рязько, О. (2022). *Практика*, 5 (1), 46–55, <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/258147/255192>
- Мітюшкін, В. (2020). Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*, 30 (2), 400–413, <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/582/957>
- Степаняк, Наталія (2021). Проживати кожен день і ставати кращою версією самої себе. *Музика*, 26 травня, <http://mus.art.co.ua/nataliia-stepaniak-prozhyvaty-kozhen-den-i-stavaty-krashchoiu-versiieiu-samoii-sebe/>
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. (Посібник). Вінниця: Нова книга, 176 с.
- Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва*. (Монографія). Ч. II. Івано-Франківськ: ПНУ, 360 с.
- Saccini, G. *Le Nuove Musiche*. Ed. H. Willey Hitchcock. Madison, 1970

REFERENCES

- Avramenko, Ye. B. (2022). Timbre as a tool for expressing operatic “voice” (on the example of a dramatic tenor). *Music art and culture*, 30 (1), 89–96 [in Ukrainian].
- Velyka ukrainska entsyklopediia, Retrieved from <https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%BC%D0%BF%D0%BB%D1%83%D0%B0> [in Ukrainian].
- Hnyd, B. (1997). *History of vocal mysticism* (Handyman). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian]
- Krechko, N., Riazhko, O. (2022). *Practice*, 5 (1), 46–55. Retrieved from <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/258147/255192> [in Ukrainian].

- Mityushkin, V. (2020). Timbre-role as a biological characteristic of the vocal apparatus and a creative instrument of an opera singer. *Music art and culture*, 30 (2), 400–413, <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/582/957>
- Stepaniak, Nataliia (2021). Live every day and become the best version of yourself. *Music*, May 26. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/nataliia-stepaniak-prozhyvaty-kozhen-den-i-stavaty-krashchoiu-versiieiu-samoi-sebe/> [in Ukrainian].
- Stakhevich, O. G. (2013) *On the history of vocal performance styles and vocal pedagogy*. A manual. Vinnytsia: Nova Kniga, 176 p. [in Ukrainian].
- Shulyar, O. D. (2013) *History of vocal art*. (Monograph). Part II. Ivano-Frankivsk, 360 p. [in Ukrainian].
- Caccini, G. *Le Nuove Musiche*. Ed. H. Willey Hitchcock. Madison, 1970

Jiang Qin

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: 923225851@qq.com
ORCID iD: 0000-0003-126107895

The timbre-role of the colouratura soprano in the semantic reference points of an opera work

Statement of the problem. *Opera is one of the most popular and most difficult musical phenomena for scientific comprehension. The attention of musicologists is consistently focused on the vocal component, because it is the art of singing that has affected the emergence, evolution, numerous reforms and modern transformations of *dramma per musica*. While in dramatic theatre, in order to comprehend the plot's conflicts, we need to hear and understand literally every word spoken on stage, in opera this is not necessary and does not prevent us from following the development of the plot, which is revealed on a musical level, where the beauty of the human voice is of particular importance. Therefore, belonging to a certain role in opera is determined by the type of singer's voice.*

The purpose of this work is to outline the basic approaches to the interpretation of the timbre-role of the colouratura soprano in Western European opera.

Results and conclusion. *The history of Western European vocal art goes back several centuries, during which the content, language resources, genre systems and areas of music-making have changed significantly. This provoked a rethinking of the sound-expressive and dynamic capabilities of the human voice and changes in approaches to the classification of singer's voices. For example, in the twelfth century, the transition from monody to polyphony determined the need to divide the functions of male voices (because women did not sing in churches). A system similar to the modern one was developed: tenor; discant (later named soprano); alto; bass.*

However, the development of solo vocal performance and opera art influenced the reconsideration of the expressive capabilities of the human voice. If in the Renaissance vocal tradition, the soloist's voice was supposed to sound like an analogue of the most virtuoso instrument, then gradually requirements for natural voice sound were formed. However, virtuosity prevailed in vocal art for a long time, influencing the formation of the bel canto style, the heyday of which is associated with the work of castrato singers. However, over time, aesthetic guidelines changed, and gradually vocal teachers began to use the bel canto technique in their work with natural voices. One of the consequences of these transformations was the clarification of the classification of singing voices and the crystallisation of the corresponding stage roles.

Let us analyse the vocal and stage potential of the colouratura soprano in this aspect, pointing out that there are still several different interpretations of this concept. Historically, the first of them comes from the technique of performance, but as for the definition of "colouratura soprano" itself, its use is not generally accepted. A significant number of vocal teachers are inclined to believe that the most appropriate distribution of female voices is the following: soprano – mezzo-soprano – contralto.

Nevertheless, in the Fach System, which is the most widespread in contemporary opera practice, we find references to colouratura: lyric colouratura soprano, colouratura mezzo-soprano, and dramatic colouratura soprano. And while this division is conditional and does not deny the performance of roles

*intended for a different voice, the requirements of contemporary opera directors to match not only the voice, but also the age and appearance of the performers to the chosen character still make their own adjustments. herefore, as a **conclusion of the study**, we would like to express the opinion that colouratura sopranos are “doomed” to perform the roles of young girls and representatives of the otherworld.*

Keywords: *timbre, timbre-role, colouratura soprano, vocal style, opera art*

Стаття надійшла до редакції 27 жовтня 2022 року