

Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка
Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

**«Специфікація оперного вокалу в історично-стильовому
аспекті від бароко до веризму»**

Виконала

Студентка 4 курсу
кафедри академічного співу
Черненко Аліна Олегівна

Науковий керівник: Доктор мистецтвознавства,
Професор кафедри історії музики
Єфіменко Аделіна Геліївна

Рецензент: Кандидат мистецтвознавства,
Професор кафедри академічного співу
Жишкович Мирослава Андріївна

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Класифікація оперних голосів бароко	
1.1. Особливості вокальних шкіл.....	6
1.2. Музично-стилістичні вимоги виконання барокових творів.....	9
1.3. Стиль bel canto та особливості його втілення в творчості провідних співаків.....	14
РОЗДІЛ 2. Особливості оперного виконавства в добу класицизму та романтизму	
2.1. Вплив оперної реформи К. В. Глюка на вокальне виконавство.....	20
2.2. Виконавські особливості в епоху романтизму: вплив оперної творчості Дж. Верді на зміну технічних характеристик голосу.....	24
РОЗДІЛ 3. Пізньоромантичні виконавсько-стилістичні вимоги	
3.1. Розгляд технічних особливостей «Вагнерівських голосів».....	28
3.2. Особливості виконання партій композиторів-веристів (на прикладі опер Дж. Пуччіні).....	34
Висновки.....	39
Список використаної літератури.....	43
Додатки.....	46

Вступ

Мистецтво академічного співу має довгий історичний розвиток. Починаючи своє професійне становлення від XVII ст., з кожною епохою воно набуває нових стилістичних рис та, відповідно, інших вимог до виконання. Для вокаліста надзвичайно важливо орієнтуватися в особливостях виконання творів різних епох та стилів. Музична педагогіка має глибокі історичні традиції і є динамічною галуззю знань, що постійно розвивається. Історичний контекст дозволяє побачити всі особливості і складнощі «нелегкого історичного шляху» професійної підготовки вокаліста, передбачити в цій підготовці форми і методи, накопичені століттями існування вокального мистецтва.

Вже перші відомості про професійних вокалістів з'являються в літературних пам'ятках античних цивілізацій: «Одіссея» та «Іліада» Гомера. В них описані образи народних співців-оповідачів – «аїдів», що виконували епоси і гімни радості, мужності тощо. Вважалося, що аїду при виконанні подібної музики необхідним було емоційне піднесення, вміння імпровізувати.

Натомість, епоха середньовіччя представила власні зразки вокального мистецтва. Чергування вокальних варіацій і речитативів демонструють стиль співу раннього християнства. Варіації поступово ускладнювались, і без особливої музично-технічної підготовки співак вже не міг з ними впоратись. Внаслідок цього, вперше виникає необхідність у створенні професійних співочих шкіл для виконавця.

Однак, розуміння вокального мистецтва як майстерності правильного голосоутворення з'явилося не раніше XVII століття. Виникла необхідність розробки складних вокальних технік, які стали цікавити не лише педагогів вокалу, а й музикантів-композиторів. Докладно розглядалися такі механізми сольного співу, як техніка володіння диханням, подача і розвиток звуку.

Кульмінаційним втіленням віртуозності, декоративності, звукових можливостей голосу, став спів сопрано XVIII століття в стилі «бельканто». В подальшому (XIX ст.), паралельно з бельканто, в багатьох європейських країнах розвиваються інші підходи до стилю виконавства та методики

викладання вокалу. Вони активізують емоційно-особистісний фактор психіки виконавця, зокрема, в творчості веристів, де головними стали слова і емоції з акцентом на експресивне вираження почуттів. Така історична еволюція вокального мистецтва, вимагає ретельного дослідження та опрацювання.

Отже, **актуальність** дослідження виконавських вимог до голосів в межах історичного розвитку від бароко до пізнього романтизму очевидна. Адже саме твори в межах зазначених епох та стилістичних течій, складають найбільшу частку виконавського репертуару вокалістів.

Об'єктом вивчення даної роботи стала вокальна методика виконання в контексті історичного розвитку (від бароко до веризму).

Предмет дослідження: стилістично-виконавські вимоги до вокалістів різних епох.

Мета даного дослідження полягає у вивченні витоків становлення і розвитку вокальної методики виконання в межах стилів від бароко до пізнього романтизму для сучасної професійної підготовки вокалістів до сценічного виконання.

Поставлена мета обумовлює наступні **завдання** роботи:

- подати класифікацію оперних голосів в різні епохи, починаючи від бароко до веризму;
- дослідити виконавську манеру та методику видатних вокалістів, враховуючи їх досвід та поради;
- окреслити головні виконавські вимоги, характерні для певного художнього стилю та епохи (бароко, класицизм, романтизм, веризм);
- зробити ґрунтовні висновки, узагальнивши відомості про композиторські вимоги до вокалістів в різну добу, акцентуючи на необхідності їх дотримання в сучасному виконавстві.

Основні методи дослідження, що застосовані в роботі:

- *аналітичний* – при вивченні наукової літератури;
- *структурно-системний* – при аналізі джерел;

- *теоретичний* – у вивченні концептуальних поглядів на голос, що проявляються у взаємозв'язку музично-виконавської майстерності та технічного аспекту становлення оперних голосів;
- *історичний* – при дослідженні послідовності шляхів розвитку і формування вокальних шкіл у взаємозв'язку з розвитком оперного мистецтва.

Новизна даної роботи полягає у спробі класифікувати та узагальнити розвиток вокальних вимог в процесі історичного розвитку. Дослідження дасть практичну можливість сучасним вокалістам краще орієнтуватися в стилістичних вимогах виконуваного репертуару, оперуючи набутими знаннями. Адже для сучасного виконавця вкрай важливо мати не лише красивий та повнозвучний голос, а й інтелектуальне наповнення.

Науковою базою роботи послужили наступні джерела: дослідження присвячені становленню та розвитку вокальної методики та педагогіки – В. Антонюк [1], І. Браудо [9], А. Варламова [10], Б. Гнидь [6], Ж. Закрасняної [11], Дж. Фішера [35]. Корисними для мого дослідження стали роботи та наукові праці, що висвітлюють розвиток вокальних шкіл в епоху бароко, в яких окреслені вимоги до вокалістів. Серед них О. Єрошенко [12], Е. Круглової [14], М. Лобанової [19], Р. Ролана [25], Е. Сімонової [27], А. Стахевич [28]. Окремі відомості, що стосуються особливостей стилю *bel canto*, його подальшого втілення в творчості Дж. Верді та Дж. Россіні, містяться в наступних працях та статтях: А. Бойко [3], Е. Басаргіної [5], І. Драч [10], Г. Маркесі [21]. Важливим аспектом роботи стало опрацювання висловлювань видатних та досвідчених вокалістів, які висвітлюють видатні музикознавці Л. Дмитрієва [9], А. Єфіменко [13], Д. Саміна [29], С. Олійник [24], Д. Коломієць [15]. Вокальні вимоги в період пізнього романтизму, зокрема в творчості веристів та операх Р. Вагнера, висвітлено в працях І. Богданової [4], О. Корчової [17], І. Нестьева [22], Э. Курта [18], А. Моравчіка [31], Ф. Спотса [36].

Структура роботи. Робота складається з 3-х розділів, 7-ми підрозділів, висновків, списоку літератури (36 позицій) та додатків. Загальний об'єм 47 сторінок.

Розділ 1. Класифікація оперних голосів бароко

1.1. Особливості вокальних шкіл

Батьківщиною опери вважається Італія (Флоренція). Часом виникнення прийнято вважати рубіж XVI-XVII століть. Перші опери – Drama per musica, створені діячами Флорентійської камерати: Якопо Пері (1561-1633, «Дафна», «Еврідіка») та Джуліо Каччіні (1550-1618, «Еврідіка»), і пов'язані з ідеєю відродження давньогрецької драми (Есхіл, Софокл, Еврипід).

Флорентійська камерата (з італ. Camerata – компанія, корпорація) – об'єднання поетів, музикантів, вчених, любителів музики з 1580 року, до складу якого, входили Якопо Пері, Джуліо Каччіні, поет Оттавіо Рінуччіні, Вінченцо Галілей (батько знаменитого астронома Галілео Галілея) – теоретик, композитор, лютніст і математик. У творах флорентійців переважав гомофонно-гармонічний склад (мелодія в супроводі гармонії, акомпанементу), що витіснило пануючу протягом декількох століть поліфонію.

Римська оперна школа: Стефано Ланді (1587-1639, «Святий Олексій»), Доменіко Мадзоккі (1592-1665, «Діалоги та сонети»). Характерними особливостями школи були пишність постановок, досконалість акторської майстерності, розкіш костюмів, посилений склад хору. Від виконавця вимагалось досконале володіння мовною декламацією і виразним співом, а також здібність перевтілюватись в комічні образи. 1620-1640 рр., відзначаються значним пануванням римської школи. Історичний контекст, також мав вагомий вплив на сюжети оперних постановок. Відомо, що могутня родина Барберіні (родичі папи Римського) були надзвичайно впливовими у цей період в Римі. Як зазначає А. Стахевич: «саме тому, в оперних сюжетах провідною лінією було зображення життя святих, вихвалення єзуїтів тощо» [28, с. 143]. В римській школі зародився жанр ораторії та кантати. Найвизначнішими майстрами тогочасних кантат вважаються Дж. Кариссими (1605-1674) і А. Страделла (1639-

1682). Вони розробили кантати мелодико-гармонічного складу у формі невеликої лірико-драматичної п'єси. Митці римської школи створили також речитатив *secco*, розробили форму арії та ансамблі, ввели в оперу елементи комічного. Головні риси римської школи: багаті декорації, оркестровий масштаб, потужний хоровий склад, театральність, мовна декламація, лише чоловічий спів кастратів, яким доручалось виконання й жіночих партій. Один із найвідоміших співаків-кастратів – Бальдазарє Феррі (1610-1680), для нього не існувало жодних технічних складнощів [19, с. 111].

Венеціанська оперна школа. Яскравим представником був Клаудіо Монтеверді (1567- 1639) – «Орфей», «Коронація Поппеї», «Повернення Улісса на батьківщину» (ці три опери цілком збереглися), «Аріадна» («Плач Аріадни» – єдиний збережений фрагмент цієї опери, зразок арії *lamento* («Жалобна пісня»)), творцем є К. Монтеверді, вона стала визначальною у формуванні стилю *bel canto*.

Відомо, що Монтеверді називали «майстром психологічного реалізму» [25, с. 148]. Як зазначає Г. Маркєзі: «Він ставив високі художні вимоги до співаків, вимагаючи не лише красивого повнозвучного відтворення, а й виразного інтонування, правдивого втілення різних емоційних градацій і станів героїв опери» [21, с. 196]. Зокрема, в опері «Коронація Поппеї» композитор застосовує широкий спектр вокальних форм: аріозо, арії (2-частинні і 3-частинні), ансамблі та дуети, суттєво розширює кількість співаків, ускладнює вокальні партії.

Як і в римській школі, в межах венеціанської школи вводилися комічні фрагменти в дію (інтермедії), що приваблювало городян. Внаслідок чого, формувався жанр опери-*buffa* [16, с. 17]. Характерною рисою творчості К. Монтеверді є акцент на музично-драматичне наповнення мелодії, а не на речитатив (як у флорентійців), що вимагає повноцінного комплексу музично-сценічного втілення.

Талановитими представниками венеціанської школи були педагоги та композитори Франческо Каваллі (1602-1676) і Марк Антоніо Честі (1623-1669).

Твір Каваллі «Весілля Фетиди і Пелея» (1639) вперше було офіційно названо «оперою», що в перекладі з італійської означає – виріб (праця). Важливою подією в 1637 році стало відкриття першого демократичного оперного театру «Сан Касьян» [19, с. 164].

Неаполітанська оперна школа. У Неаполі в 1537 році була відкрита перша консерваторія (conservatorio в пер. з італ. – притулок). Спочатку консерваторією називали притулки для сиріт, де дітей також навчали музиці. Але поступово музика посіла перше місце в системі освіти і консерваторії перетворилися на музично-навчальні заклади, які готували виконавців і композиторів, та були відомі, насамперед, своїми співаками.

Алессандро Скарлатті (1660-1725) – основоположник неаполітанської оперної школи (більше 125 опер, найвідоміші «Великий Тамерлан», «Мітрідат Евпатор», «Сципіон в Іспанії»). Саме в Неаполі складається жанр опери-seria («Серйозна опера»). Характерні риси опери-seria: помпезність, пишне оформлення, зображення батальних сцен, стихійних лих, дивовижних перетворень героїв. Герої опер – боги, полководці, імператори, які здійснюють подвиги. При цьому, часто головний герой алегорично відтворював знатну персону, яка замовила оперу, що перетворювало твір в дифіраμβ замовнику [28, с. 156]. Неаполітанська оперна школа підсумувала досягнення римської і венеціанської шкіл.

Важливим новаторством в 30-х роках XVII ст. в неаполітанській школі стала практика колоратури, яка до кінця XVIII ст. буде визначальним показником віртуозності. Вокальні партії насичувались значною кількістю технічних пасажів, набуваючи інструментального характеру. До виконавців ставились непрості вимоги- обов'язковим було вміння імпровізувати. Вважалося, чим більш насичені та складніші колоратурні прикраси, тим вище оцінюється талант співака [25, с. 118]. Цінувалися такі професійні якості вокалістів як тембральне багатство голосу і однорідність його звучання у всіх регістрах, вміння співати кантиленою, технічна гнучкість, досконалість швидкості виконання, володіння імпровізацією [14, с. 148].

Особлива перевага надавалась співакам-кастратам. Варварська операція, що проводилась для збереження високих та дзвінких голосів хлопчиків, активно підтримувалась серед церкви. Це пояснювалось необхідністю виконання високих теситур вокальних партій в духовних творах¹. Однак в кінці XVIII століття відбулися суттєві зміни- перевага почала надаватися тенорам, що пов'язано з розвитком опери-seria та опери-buffa, кастрати були витіснені з оперної сцени.

Таким чином, шлях розвитку італійської опери від кінця XVII-го й впродовж усього XVIII ст. пов'язаний з діяльністю флорентійської, римської, неаполітанської та венеціанської школи. Зародившись в творчості гуртка Флорентійської камерати зі зразків драми греко-римлян, з розвитком опера перетворилася на ефектне дійство. Твори тогочасних композиторів були насичені віртуозними вокальними фіоритурами, включно з імпровізаціями солістів. На сцені буквально відбувалось змагання професійних майстрів. Незважаючи на кризу, яку пережила італійська опера у XVIII ст., вона знайшла шляхи її подолання. Співаки-кастрати були замінені тенорами, з інтермедії зародилася оригінальна народна опера-buffa. Італія стала країною-лідером в оперному мистецтві, лишаючись взірцем для багатьох країн та зберігши цю позицію і в наш час.

1.2. Музично-стилістичні вимоги виконання барокових творів

Особливості виконання барокових вокальних творів пов'язані з естетикою історичної доби. Українська музикознавиця І. Драч визначає belcanto як «історично визначений тип оперного інтонування, що сформувався в Італії у результаті найтіснішої взаємодії композиторської та вокально-виконавської творчої діяльності» [10, с. 107]. Отже, belcanto передбачає творчу кооперацію композитора і вокаліста.

¹ В ті часи жінкам заборонялося співати в церкві.

Одним з найважливіших досягнень бароко є створення теорії афектів. З її виникненням критерії пафосу і вираження людських пристрастей стали превалюючими. «У кожній мелодії ми повинні ставити собі за мету відобразити будь-який рух душі» – ця думка Йоганна Маттезона стала загальноприйнятою [25, с. 134]. У Німеччині розробляється теорія рецепції музики. Musicus poeticus покликана вірно визначати об'єкти зображення та засоби, за допомогою яких передається афект, щоб викликати цілком регламентовану реакцію у слухача. К. Монтеверді окреслив три основних афекти: гнів, впевненість і смиренність, або благання [16, с. 27]. Цієї схеми дотримувались впродовж цілої епохи.

Теоретики також додали обґрунтування афектів любові, печалі (або співчуття), сліз, плачу, радості або веселощів і радості, здивування, завзятості і відваги, страху і муки, відчаю, невірності та ін. Всі ці афекти, покладені в основу барокових арій. Фактичне втілення теорія афектів, реалізувалося на практиці через музичну інтонацію. З виконавської точки зору, особливий інтерес викликали загальні принципи визначення афекту, коротко викладені Йоганном Йоахімом Кванцом у 1758 р.: «Афект можна визначити шляхом аналізу а) тональності твору; б) інтервальних складових; в) дисонансів, що зустрічаються в творі; г) вказівок характеру руху» [25, с. 97].

Однією з головних проблем вокального виконавства у стилі бароко було питання вибору відповідних художніх засобів виразності, котрі б сприяли втіленню афекту. Саме тому, була розроблена система афектів з описом їх характерних особливостей і прикладами з музичних творів. (Прикл.1)

Важливою була передача певного афекту через відповідну інтонацію. Наприклад, твір, у якому втілений афект любові, виконувався ніжним голосом, афект радості – легким, збудженим, афект скарги – кричущим (афектованим) або страдницьким. Для виконавців XVII століття це були нові обов'язкові вимоги, що акцентували вміння використовувати тембр голосу як еквівалент афекту, втіленому в арії. Виконавський стиль бароко вимагав від співака потужної творчої та художньо-технічної активності і ретельної обробки дрібних деталей: деталізованої динаміки, темпу, артикуляції, зафіксованої в нотах.

Феномен вокального стилю бароко охоплює великий період часу – від кінця XVII, до першої половини XVIII століття. У добу бароко панівною була колоратурна техніка. Вокальні школи того часу вимагали високої вокальної позиції поряд із навичками поєднання кантиленного звучання та віртуозною рухливістю голосу (необхідні вимоги для всіх типів голосів). Складність оволодіння колоратурою залежала від технічних можливостей співаків, тому композитори призначали оперні арії та сольні номери конкретним виконавцям. Завдяки дослідженню Йоганна Кванца, в XVIII столітті вокальні прикраси були диференційовані і поділені на дві групи: «істотні», що визначали французьку манеру («wesentliche Manieren») [17, с. 55] - її нотований зразок представляє різні форшлагі, шлейфери, групетто, трелі, і «довільні» – італійська манера («willkürliche Manieren»), більш імпровізаційні. У виконавській практиці обидві «манери» найчастіше з'єднуються.

У сучасному вокальному мистецтві, найбільшою проблемою інтерпретації музики бароко залишається орнаментация і імпровізація. У барокову добу, вважалося, що якщо вокаліст не варіює мелодійну лінію при повторенні першої частини арії *da capo* у каденціях і речитативах, спів вважається непридатним, позбавленим майстерності [25, с. 178]. У вивченні цих проблем вокалісту необхідно концентруватися на двох основних завданнях: забезпечити вокально-технічний бік виконання і створити оригінальну версію, що включає імпровізацію в каденції і варіювання нотного тексту при повторенні арії *da capo*. У бароковому вокально-технічному процесі виконання розрізняється дві форми звуковідтворення. До першої відноситься маркатований спосіб виконання мелізматичної орнаментики, звуки якої, необхідно легко брати і акцентувати. До другої – «політні» пасажі, рулади або легатний спосіб, що вимагає більшої координації гортані і легкого подиху, а також точної інтонації.

У бароковому вокальному мистецтві існують певні технічні правила, що визначають стилістику виконання епохи. У складі головних навичок – вміння розподіляти голос динамічно. Вимога, що постала перед співаками доби бароко, полягала у необхідності володіння передачею гнучкості звучання. Для

досягнення еластичного гнучкого вокалу, співаки інтонували в *messadivoce* – спеціальний термін, що трактувався як мистецтво філігранного звучання і динамічного збагачення витриманих нот. Філігранність була основою вокального мистецтва того часу.

У барокових творах важливе місце займає розуміння і вірний вибір темпу. Велика кількість музичних творів доби бароко не містять авторських, а іноді й редакторських темпових позначень. Але навіть у тих випадках, коли композитор вказує темп або він досить правдоподібно відновлюється редактором, все таки не можна виявити абсолютне значення темпів, так як до початку ХІХ століття не існувало метронома². Трактування темпу розглядалося як спосіб передачі встановленого кола образів і емоцій. Анна Марія Челлоні зауважувала: «Темп – душа музики» [6, с. 164]. Темпова організація була одним з найважливіших засобів вираження того чи іншого афекту. Суттєве значення в передачі душевних переживань мав не стільки темп, скільки характер руху.

Є. Круглова зазначала: «Саме в цей час в нотах з'являються основні темпові позначення: *Allegro* (1596), *Largo* (1601), *Adagio* (1610), *Presto* (1611), *Grave* (1611), *Lento* (1619); дещо пізніше – *Andante* (1687), *Allegretto*, *Andantino* (ХVІІІ ст.)» [14, с. 24]. Тільки частина цих позначень враховує ступінь рухливості: *Adagio* – повільно, *Presto* – швидко. Але більшість з них вказує на характер руху: *Allegro* – радісно, весело, *Andante* – спокійно, *Largo* – широко. Співаки епохи бароко могли легко визначити рух музичного твору, адже вони порівнювали його з танцювальною музикою, образи якої, займали особливе місце не лише в інструментальній, але й у вокальній музиці бароко. Як правило, у бароковому вокальному репертуарі означені жанрові витоки з популярними на той час танцями. Так виникають арії-сарабанди, арії-гавоти.

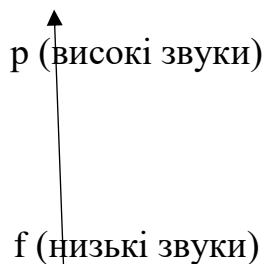
На межі ХVІ-ХVІІ ст. в музичному мистецтві домінувала темпова якість, яка пізніше отримала назву *tempo rubato* – «вкрадений час». Як зазначає Є. Сімонова: «вперше це поняття в 1723 р. застосував П'єр Франческо Тосі у

² Перший механічний метроном, подібний до сучасних моделей, сконструював Д. Н. Вінкель у 1812 р. в Амстердамі та вдосконалив І. Н. Мельцель у 1816.

трактаті «Міркування про співаків старовинних і сучасних, або Примітки з приводу співу» («Opinioni de'cantori ...») [27, с. 187]. Отже, однією з проблем, що виникають при виконанні барокової музики, є прийом *rubato*, якому властиве вільне зрушення в межах незмінного основного темпу.

У творах кінця XVII – середини XVIII ст. особливе місце в музичному мистецтві займала динаміка. Міхаель Преторіус вказував на необхідність динамічно розподіляти всі нюанси голосу, що сприяє точній передачі того чи іншого афекту [14, с. 10]. Динаміка, узгоджена з особливостями і характером вокальної партії, була основою вираження пристрасті.

Однією з найгостріших проблем, пов'язаних з точним прочитанням динамічних відтінків музики бароко, є їх «умовність». У старовинній музиці дуже рідко можна зустріти як і темпові, так і динамічні позначення, що пояснюються, в першу чергу, жорсткими вимогами до типу виконавця творів бароко. Виконавець повинен був володіти широкою освіченістю як в області теорії і історії музики, так і в сфері фізіології та акустики. Різноманітність динамічних нюансів і відтінків, залежала не тільки від умінь і таланту співака, але й від акустики концертних приміщень, від стилістичних вимог, від специфіки супроводу, смаків публіки. Таким чином, важливим було вміння самостійно знаходити і вірно розподіляти драматургію динаміки музичного твору. Динамічні вказівки композиторів доби бароко, орієнтують вокалістів на так звану «терасоподібну» динаміку. З вокально-виконавської позиції, барочна динаміка розглядається як трикутна, що ґрунтується на плавному з'єднанні *forte* і *piano* в просторі звукового діапазону від низу до верху



Саме до такої вокальної динаміки схилиються рекомендації викладачів співу XVII століття, що пов'язані з динамічно вірним розподілом голосів протягом усього звукового діапазону [19, с. 143]. Щоб вирішити динамічні

завдання твору, вокальні педагоги виробили таке правило: при русі вгору гучність голосу повинна трохи знижуватися, тобто нижній тон завжди повинен звучати повнозвучним *forte*, а верхній береться м'яким *piano*.

Отже, при визначенні загального динамічного плану, музиканту потрібно, у першу чергу, звернути увагу на ритмічний рух творів в цілому. Як правило, повільному руху відповідає динамічний нюанс *piano*, а швидкому – *forte*. У повільних частинах творів атака звуку повинна бути невеликої сили, з поступовим *crescendo*. Інший підхід використовується в швидких частинах, в яких довгі звуки необхідно співати енергично, активно, поступово зменшуючи їх милозвучність, проспівувати їх з відчуттям «наколювання». Однак звукова атака, завжди повинна бути точною і в той же час, м'якою при повній свободі голосового апарату, а сам звук при цьому – «дихаючим».

До характерних особливостей динаміки бароко відноситься також ефект відлуння, який застосовується при повторенні частини музичного твору з метою передати контраст звукового простору. Ефект відлуння використовувався не тільки для контрастного розподілу гучності звуку з метою варіювання матеріалу, але також і як «зміна звукового забарвлення, пов'язаного з просторовим контрастом» [19, с. 143]. У вокальній практиці цей прийом часто демонструвався зміною регістрів.

Отже, згідно розглянутих вище основних положень, художніх і технічних принципів, а також сучасних тенденцій інтерпретації барокових творів, підіб'ємо попередній підсумок. Основне завдання вокаліста-інтерпретатора барокового репертуару полягає у максимально чіткому розкритті художнього образу засобом передачі провідних афектів і їх донесення до слухача. Таке завдання можливо втілити за умови поєднання стилістичних норм і традицій минулого, із сучасними досягненнями вокально-технічного барокового репертуару.

1.3. Стиль *bel canto* та особливості його втілення в творчості провідних співаків

Центральне місце у західноєвропейській музичній культурі впродовж трьох століть (XVII-XIX ст.), займала італійська опера. Отже belcanto передбачає творчу кооперацію історичної доби (з італ. «Bel canto» – прекрасний спів). Як писав Г. В. Ф. Гегель: «Природа наділила італійців даром мелодійного вираження, і в їх старовинній церковній музиці ми знаходимо поряд з найбільшим релігійним благоговінням, одночасно чисте почуття примирення. Якщо навіть душу і охоплює глибока скорбота, то залишається все ж краса і блаженство» [7, с. 405].

Оперний стиль бельканто традиційно визначається з досить тривалим періодом в історії розвитку італійської музики – від «патетичного» бельканто в творчості К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Честі, А. Скарлатті, до класичного бельканто, представленого в операх Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді [3, с. 62]. Техніка бельканто розвивалася багатьма композиторами, представниками різних італійських шкіл: К. Монтеверді, А. Скарлатті, Д. Б. Перголезі, Г. Ф. Генделем І. А. Гассе. А найбільш відомими виконавцями бельканто є Е. Карузо, А. Пертіле, Дж. Лаурі-Вольпі, Б. Джильї і Т. Скіпа.

Бельканто виникло як техніка дихання, як говорили майстри болонської школи: «Мистецтво співу – є мистецтвом дихання» [11, с. 154]. Бельканто – система перетворення техніки дихання у мистецтво. Дихання вводиться в творчий процес. А стиль бельканто – це поєднання естетичної, художньої та технічної іпостасей мистецтва. Треба зазначити, що бельканто органічно поєднує колоратурний спів (з італ. «Coloratura» – прикраса) із кантиленим співом (з ітао. «Cantilena» – пісенька). Колоратура – віртуозний, технічно складний спів (складні пасажі і мелізми). Кантилена – співуча мелодія, що вільно ллється. Ці види співу, можливі за умови вірної техніки голосотворення. Мелодії таких видів є у ліричних аріях благання, скарги, скорботи (кантилена), є дуже віртуозними в бравурних аріях помсти, гніву чи радості (колоратура). Колоратура (віртуозність у володінні вокальними прикрасами) і кантилена (легкість, краса і мелодійність співу) – це дві відмінні риси бельканто.

Основою західноєвропейської вокальної школи, стала італійська школа – батьківщина бельканто. Ось так характеризують бельканто світові музиканти, теоретики і практики:

І. Ульєв: «В Італії не прийнято говорити про прийоми бельканто. Техніка бельканто – це національне надбання, таємниця» [9, с. 183].

Б. В. Асаф'єв: «Саме в Італії виникло найбільш гостре і досі небачене відчуття життєвої сили, бо саме там, найбільш яскраво виявляється музикальність і художня чуттєвість народу. Саме так виник найбільш прогресивний вокальний стиль бельканто - природний, заснований на одному лише диханні, спів. Можна сказати, що до цього музика була ритмічною інтонацією, висловлюванням, вимовою, зараз же вона заспівала, і дихання стало її основним фундаментом» [9, с. 179].

А. Ф. Лосєв: «У бельканто відбувається самоствердження особистості людини з її принциповим і непохитним світоглядом» [11, с. 174].

А. Є. Хоффманн: «бельканто – це і вокально-виконавська школа, і стиль композиторської творчості, і педагогічна традиція» [3, с. 21-22].

Особливості техніки бельканто можна зрозуміти, лише звернувшись до думки професіоналів. Важливими є висловлювання солістів Teatro alla Scala – центру бельканто у світі. Адже саме «Ла Скала» став колискою світової опери, і саме тут відбулося становлення бельканто як національного музичного здобутку Італії, який вплинув на світове оперне мистецтво.

Тоті даль Монте (сопрано) зауважувала, що спів повинен бути підтриманий максимально дисциплінованим диханням, яке має бути повним, але не надмірним. «Найважливіше в диханні – це вибрати правильне звукоутворення, синтез голосу разом з диханням. Вірно взяте дихання не утримується, якщо емісія звуку голосу не вірна» [9, с. 186]. При цьому виконавець і голосовий апарат повинні бути вільними, підборіддя м'яким, горло нерухомим, мова природньою, а діафрагма завжди в стані постійної напруги. Виконавські вимоги складаються з двох позицій: верхня частина вокаліста є піднятою і статичною, нижня – вільною, розслабленою, опущеною. Голос повинен резонувати в голові, а не в носовій порожнині. Звуки, немов,

«виливаються» з горла. «Тільки в поєднанні дихання з голосом, криється секрет правильного співу. Легато – основа бельканто» [16, с. 98].

Ірис Адамі-Коррадетті (сопрано): «Необхідний змішаний тип дихання, адже в роботі беруть участь і грудна клітка, і нижні ребра. Все повинно бути спокійним, легким, природнім, без надмірних зусиль, але видихати треба стримано. Коли співаєш, треба працювати диханням, яке досягається резонаторними порожнинами, а не м'язами. Не можна форсувати розвиток, це веде до зламу голосу, не можна кричати. Потрібно співати так, щоб не втомлюватися. Найкраще щоб губи були спокійним, і було менше переміщень, які стомлюють голос» [9, с. 135].

Мірелла Френі (ліричне сопрано): «У співі дихання повинне бути вільним, натуральним – це добре для горла і допомагає брати нову фразу або важкий хід. Важливо, щоб рот був відкритий широко, але не надмірно, форма вільна і округла. Чим вище нота, тим ширше рот. Спів проводиться диханням, яке потрібно подавати дозовано, поступово, і це дає плавне звуковедення. Краще не використовувати грудне дихання. Взагалі в співі важливий стан фізичної свободи» [9, с. 275].

Микола Гяуров (бас), багато в чому згоден з Тоті даль Монте з приводу позицій обличчя, положення язика та рота. Микола Гяуров зауважує, що треба правильно стояти (вільно, прямо, без напруги), щоб правильно співати. Для нього дихання і звукоутворення нероздільні. «М'язи живота тримають дихання, «опору» звуку треба встановити в районі діафрагми, нижніх ребер, реберної дуги. Коли весь корпус співає, звучить, тоді голос більш насичений, більш багатий обертонами» [16 с. 39-52].

Магда Оліверо (сопрано): «Дихання – це база співу, яке реалізується діафрагмою. Вдих через ніс, при цьому дихання відбувається злагоджено в області бічних м'язів, живіт завжди залишається підтягнутим» [9, с. 128].

Джульєтта Сімionato (меццо-сопрано): «У співі потрібно слідувати природі, не можна робити нічого штучного, спеціального. Потрібно співати в «масці» (використовувати верхні резонатори). У співі практично завжди

повинна резонувати голова, а звуки однакові за забарвленням без інтервалів» [9, с. 56].

Габрієлла Туччі (сопрано): «Дихати потрібно глибоко і натурально, як в житті. Голос завжди звернений тільки вперед. Горло – це фортепіано, це інструмент, який виробляє звук, але на фортепіано досить торкнутися клавіші, і звук готовий, а співакові необхідно його створювати. У співі слід пов'язувати всі звуки, робити їх єдиними по звучанню, будувати їх хроматично, рівно, один над іншим» [14, с. 133].

Фьоренцо Коссотто (меццо-сопрано): «Головне в техніці – це повний діапазон і його рівність. Перше, що технічно правильно треба вміти робити – це великі букви, а потім вже все інше: техніка швидкості, техніка легато, стрибків, прикрас і т.п.» [14, с. 145].

П'єро Каппуччіллі (баритон): «Головне досконала дикція. Робота діафрагми – база співу, важливе також мецо-воче – спів, що будується на роботі діафрагми при невеликому посиленні дихання» [14, с. 146].

Сесто Брускантіні (баритон): «Подих потрібно брати і по всьому колу – і в боки, і в спину, в поперекову частину. Якщо ми хочемо отримати голос, однаково забарвлений протягом всього виконання, то повинні використовувати і грудний, і головний резонатори в рівній мірі на всьому діапазоні, від найнижчої ноти до найвищої. Необхідно правильно відкривати рот і артикулювати губами приспівуючи різні голосні» [9, с. 19].

Франко Тальявіні (лірико-драматичний тенор): «Тільки при правильному диханні можна взяти верхні звуки. Головний резонатор відчутний більш яскраво, ніж грудний. Якщо правильно брати верхню ноту, то, як правило, паморочиться голова» [14, с. 132].

Стиль бельканто здійснив вагомий вплив і на українську вокальну школу, що підтверджує досвід та успіх українських співаків та співачок.

Софія Соловій (сопрано): «Стиль бельканто тісно пов'язаний з текстом, з драматургічною ситуацією, з емоцією, яку в той чи інший момент переживає персонаж. Коли герой чи героїня хочуть передати свої страждання, любовні переживання, або розповісти про ліричні моменти минулого, в музиці

з'являється кантилена, безкінечна мелодія, яку треба «співати серцем». Якщо ж розповідь чи діалог стає активним, драматично напруженим, вокальну партію насичують фіоритури, пасажі у швидкому темпі, які теж, звичайно, необхідно не просто технічно виспівати, а відчутти і передати слухачам відповідні емоції» [13].

Наталія Степаняк (сопрано). Співачка наголошує на впливі та проникненні бельканто в українську вокальну школу, міркуючи про рівень оперних українських театрів. «Кушплер Ігор Федорович, останній рік життя був завідувачем кафедри, встиг повністю змінити підхід до навчання, зробити багато майстер-класів, налагодити двосторонні зв'язки з Норвегією. Те, що він робив, і є висока опера. Глядач ХХІ століття має безліч можливостей. Він не буде дивитися статичну оперу протягом трьох годин. Місія співаків робити оперу цікавою. Люди прийдуть, якщо давати їм якісний продукт. У Європі те, що ти маєш співати ідеально, навіть не обговорюється, це норма. Натомість співак має бути індивідуальністю, особистістю, розумним і «підкованим». Вимова, стиль, техніка виконання, те, як ти поводишся на сцені – чотири ключові якості» [15].

Михайло Малафій (тенор). «Техніка співу бельканто, також залежить від вокальної школи, манери співу, якої співака навчили у музичній академії педагога. Якщо займатися правильно, майстерність співу розвивається і її потрібно постійно підтримувати» [24].

Таким чином, на основі висловлювань видатних вокалістів минулого та сучасності зробимо загальний висновок. Спів – комплексний процес, в якому важливі всі частини голосового апарату, а дихання є надважливим компонентом. У виконавця відбувається голосове з'єднання на всій ділянці діапазону без інтервальних стрибків. Таким чином, співак отримує чарівний тембр при повному контролі дихання. Ознаками «прекрасного співу» є часте застосування меццо-воче, дімінуендо, володіння легато, колоратурою і кантиленою. Головне пам'ятати, що в співі важливий правильний психофізичний стан, тобто правильне вокальне виконання при відповідній

драматургії. В співі потрібно слідувати природі, все повинно бути гармонійним і натуральним.

Бельканто – важка праця, яку дослідники порівнюють з працею професійного спортсмена. Це щоденна праця протягом цілого життя. Важливою особливістю даної виконавської техніки є її здатність зберегти голосовий апарат протягом тривалого часу. Бельканто є і розвиваючим середовищем, і засобом розвитку, що допомагає формувати багатогранну особистість сучасних вокалістів і сприяти їхньому професійному довголіттю. Бельканто – це особлива свобода і музикальність вокального виконання, здатність імпровізувати, вміння правильно виконувати завдання вокально-художнього характеру.

Розділ 2. Особливості оперного виконавства в добу класицизму та романтизму

2.1. Вплив оперної реформи К. В. Глюка на вокальне виконавство

XVIII ст. – доба нових пошуків вдосконалення опери, еволюції образних і художніх уявлень, розвитку іншого інтонаційного й оркестрового мислення, оновлення засобів художньої виразності. До середини XVIII ст. відбулася криза опери-seria, виявився ідейно-художній занепад. Мистецтво витонченого бельканто, яке колись слугувало способом передачі душевних станів героїв опери, тепер набуло обділеного культу колоратурного голосу. Кількість і типи арій склалися в певну ієрархію, що залежала не лише від значимості героя твору, а й від статусу запрошеного на його роль співака [7, с. 127].

Арії були перенасичені численними колоратурними пасажами, що мали одну лише мету – демонстрацію віртуозної техніки співака. «В XVIII ст. італійська барокова опера здавалася жахливим нагромадженням несмаку: вона була святом всередині свята, карнавалом всередині карнавалу» [28, с. 166].

Внаслідок такого надмірного акценту на майстерності використання голосу, опера перетворилася в змагання майстрів вокального мистецтва. Це призвело до творчих пошуків композиторів, які прагнули посилити в опері-seria роль драматичного речитативу – поглибити виразність співу, розширити функції оркестру.

Реформи передбачали перебудови, що стосуються змін декорацій, костюмів, вокальної техніки та акторської гри. Безглузда віртуозність почала сприйматися як насильство над голосовою природою співака. Однак не можна однозначно сказати, що попередній період оперного розвитку нікого не влаштував. Справа в тому, що він призначався, головним чином, для аристократичних кіл суспільства і не був орієнтований на широку аудиторію.

Реформи К. В. Глюка (1714-1787) є наслідком теоретичних положень, повністю забезпечених практичним (музично-сценічним) їх втіленням. Він зміг вплинути на три великі європейські музичні школи (німецьку, французьку та італійську). Це сталося завдяки тому, що він «належав до всіх трьох, не будучи замкненим в межах жодної з них» [25, с. 203], використовував для своїх творів італійську мелодію, французьку декламацію, німецький Lied, ясність латинського стилю, природність комічної опери, величну серйозність німецького мислення.

В своїй оперній творчості, К. Глюк здійснив своєрідний синтез комічної опери і героїчної драми. Він намагався пов'язати і розвинути дію опери, вкласти в неї єдність, зробити речитатив правдивим і драматичним, слідуючи природі. Єдність полягала в наступному: «Інструменти, всі звуки, навіть самі паузи, повинні прагнути до єдиної мети – виразності; зв'язок між словом і співом повинний бути настільки тісним, щоб текст здавався так само створеним для музики, як музика для тексту» [25, с. 196].

Принципи реформи К. Глюк виклав у передмові до «Альцести» в 1769 р. і до «Парису та Олени» в 1770 р. [30, с. 154] Він знайшов односторонців у сфері музичної драматургії на шляху до реформи опери-seria, зокрема французького поета Ш. С. Фавара (спільно створили 7 музичних комедій) і італійського драматурга і поета Р. Кальцабіджі (разом з балетмейстером Г. Анджоліні

вперше створювали так звані «Танцювальні драми», балет раніше не сприймався всерйоз).

Концепція опер Глюка заснована на провідній ідеї конфлікту між почуттям і обов'язком, що виражає героїко-етичну тему та втілюється шляхом підвищеної уваги до мовної виразності, просодії та мелодекламації. У 60-і рр. XVIII ст. Глюк почав здійснювати свою оперну реформу, переглянувши в операх «Орфей і Евридика» і «Альцеста» драматургічну концепцію опери-seria. В них композитор прагне до зв'язності всіх частин твору між собою. Глюк прийшов до висновку, що драматичне враження створюється завдяки правильному вибору супроводжуючих співака інструментів.

Проаналізуємо композиторські речитативи й арії. Як вже було зазначено раніше, головною метою композитора було поєднання музики і драматичної дії, підпорядкування всіх елементів оперного спектаклю. Звідси, арія в операх К. Глюка перестає бути суто концертним номером, що демонструє вокальну майстерність співаків. Вона органічно включається в розвиток драматичної дії і будується не за звичайним стандартом, а відповідно до стану почуттів і переживань героя. Для підкреслення драматичного фактору він принципово відмовився від замкнутих оперних форм (речитатив, арія), від їх великих розмірів. Кожна арія у Глюка є втіленням однієї пристрасті, одного почуття. При цьому ніде немає ні мелодраматичного надриву, ні сентиментальності» [7, с. 90]. В його аріях статика проявляється в речитативному розгортанні тематизму, в остинатній оркестровій фактурі, в незмінності ритмічних формул, лейттембрів і спрямованості на виявлення одного афекту.

Речитативи в традиційній опері-seria слугували лише необхідною зв'язкою між концертними номерами; крім того, дія розвивалася саме в речитативах, а в аріях зупинялася. Натомість, в операх К. Глюка речитативи відрізняються музичною виразністю, наближаються до аріозності співу, хоча і не оформлюються в закінчену арію. Драматична виразність речитативів К. Глюка – велике досягнення в сфері оперного мистецтва. Якщо в багатьох аріях виражено один стан, то в його речитативах зазвичай передається динаміка почуттів, переходи з одного стану в інший. Наприклад, в цьому відношенні

примітний монолог Альцести в в 3-й дії опери (біля воріт Аїда), де Альцеста прагне піти в світ тіней, щоб дати життя Адмету, але не може на це наважитися; в цій сцені з великою силою передана боротьба та емоційні протиріччя [30, с. 200].

К. Глюк наблизив вокал до виразної мови, звів до мінімуму кількість персонажів, обмежив звичне прагнення виконавців до імпровізаційного трактування, збільшив акторську функцію співака, в опері співак тепер був одночасно і актором. К. Глюк вимагав чіткості у всьому, вважаючи, що будь-яке відхилення від авторського тексту призведе до порушення задуму твору. «Більш-менш довга зупинка на тій чи іншій ноті, зміна темпу, занадто великий підйом сили голосу, недоречно зроблена каденція, трель, пасаж, можуть зруйнувати не лише сцену, а й оперу» [27, с. 350].

Вокальні партії К. Глюка – драматичні і насичені. В них неможливо сховатися за зовнішніми віртуозними ефектами, адже кожна деталь сповнена сенсу. Музика супроводжує поезію, поглиблюючи смислове наповнення і не перериваючи драматичне дійство. Саме тому, її вкрай важко виконувати. Голоси співаків повинні бути сильні і патетичні, без зривів в мелодраматизм. Самі ж арії в операх К. Глюка висловлюють певне почуття, і є логічним завершенням речитативу. Це не дає співакам можливості розслабитися.

В цілому, глюківська реформа завершила півстолітній пошук возз'єднання сценічної, поетичної та музичної функції, причому драматичній функції відводилася найважливіша роль. Хоча кінець XVIII ст. і славиться класичним періодом бельканто, якому властиві блискучий віртуозний стиль, що перевантажений колоратурними прикрасами, від співака вимагалась вже реалістична передача почуттів виконуваного персонажа.

Провівши паралель до XXI ст., можна виявити, що постановка опер К. Глюка в сучасному оперному театрі є проблематичною. Сучасний театр не здатний слідувати традиціям К. Глюка. Проблема полягає в тому, що композитор далеко не скрізь уточнив свої побажання що до тексту, не залишивши виконавського коментаря відносно темпу, агогіки, артикуляції. Як зазначає Р. Ролан: «вокальні партії мають виконуватись в оригінальних

тональностях, оркестр – грати відповідно епохи створення твору, дотримуватися кількості і відповідності тембрів, звукового балансу, штрихів, нюансів виконання тощо [32, с. 189]. Тому стосовно сценічних та акторських втілень виникають певні труднощі. Вкрай рідко можна підібрати необхідний інтонаційно-емоційний образ, що дозволить розкрити справжній сенс твору, і одночасно торкнутися почуттів і думок сучасного глядача.

Складність виконання опер К. Глюка полягає в тому, що крім вокальної техніки, співаки повинні володіти особливим артистизмом, здатністю перевтілення, тобто максимально достовірно передавати міміку і пластику. Спів має бути емоційно насиченим, фразування бездоганим, нюансування ювелірним, містити одночасно і м'якість, і напругу.

2.2. Виконавські особливості в епоху романтизму: вплив оперної творчості Дж. Верді на зміну технічних характеристик голосу

Оперна творчість Джозеппе Верді (1814-1901) складає 26 творів. Кращі опери 40-х років – «Набукко» (1842 рік), «Ломбардці», «Ернані» (1843 рік), «Битва при Леньяно» (1849 рік). Як і більшість інших опер цього періоду, вони написані на історичні сюжети, в центрі яких – боротьба народів за свою свободу. Подібні сюжети були дуже близькі італійській публіці тих років, так як Італія була охоплена національно-визвольним рухом (Risordgimento). Не випадково, що італійці називали Дж. Верді «маестро італійської революції» [6, с. 124]. Для всіх названих опер характерна яскравість стилю, демократизм музичної мови. В них багато масових сцен, героїчних хорів. Головний їх недолік – відсутність тонко окресленої індивідуалізації героїв.

Особливе місце в ранньому періоді творчості займають дві опери: «Макбет» (1847 рік, перше звернення до В. Шекспіра) і «Луїза Міллер» (1849

рік, за драмою Ф. Шіллера) – перші зразки нового стилю. У «Макбеті» вперше Дж. Верді створює складний і суперечливий образ (леді Макбет), «Луїза Міллер» відрізняється від попередніх творів камерністю і психологізмом. 1851 рік відкриває новий період оперної творчості композитора. З'являється знаменита тріада: «Ріголетто» (1851), «Трубадур» (1851), «Травіата» (1853). Починаючи з цього періоду, кожний новий твір Дж. Верді відзначений своєрідністю.

Всі опери, створені в 50- 60-ті роки залишилися в репертуарі донині. Крім трьох названих, це «Сицилійська вечірня», «Бал-маскарад», «Сила долі», «Дон Карлос», і завершує цей період опера «Аїда» (1871). Саме в операх цього періоду чітко простежуються основні оперні принципи Дж. Верді: прагнення до захоплюючої драматичної дії; виразність і пластичність вокалу; гнучкість оперних форм, які поєднують традиційні оперні номери (арії, ансамблі) і наскрізні сцени.

Оперне мистецтво Італії переживає в 1870-80 роки період пошуків і боротьби напрямків. Дж. Верді вважав, що італійська музика переживає небезпечну кризу. Він був твердо переконаний, що для відродження національного мистецтва необхідне вивчення і пропаганда вокальної музики старих італійських майстрів (насамперед – Дж. Палестрини) і італійської класичної опери [34, с. 156].

До останнього, третього періоду відносяться два твори: опера «Отелло» (1886 рік) і опера «Фальстаф» (1893 рік). У вокальному стилі обох опер вагома роль відведена декламації. Деякі критики відзначали, що все краще і нове в цих творах пов'язано з впливом Р. Вагнера [4, с. 234]. Сам композитор був глибоко переконаний, що вагнерівська оперна реформа, з її відмовою від традиційних оперних форм і аріозності, згубна для італійської опери [30, с. 165].

Верді вважав неприпустимим панування в опері інструментального початку. «Опера є опера, а симфонія – симфонія» – говорив він [36, с. 175]. Л. Соловцова виділяє три головні компоненти оперної творчості Дж. Верді: неперевершене відчуття драми, вокальну природу його творчості, мелодія як квінтесенція всього, що повинен показати музикант в опері [34, с. 97]. Дж.

Верді – найбільший музичний драматург свого часу. Робота над оперою для нього починалася з роботи над лібрето. Головні вимоги Дж. Верді до лібрето – гострі, драматичні ситуації, що розкривають людські характери. Адже композитор був людиною, здатною всією душею реагувати на трагічне. Дж. Верді брав активну участь в створенні лібрето, в розробці сценарію.

Насолода красивим голосом та мелодією, було основою любові італійців до опери. Головний тип голосу, що присутній в операх Дж. Верді – «ліричне» сопрано. Воно утвердилося на оперній сцені пізніше, ніж колоратурне, розквіт цього голосу відбувається саме в епоху Дж. Верді та Дж. Пуччіні. Сила цього голосу, в основному, сконцентрована в середньому регістрі і в більш насиченому тембрі. Для таких голосів, композитори часто писали виразні, часом навіть «патетичні» кантиленні арії з посиленою підтримкою оркестру.

Найбільша складність, що постає при виконанні творів Дж. Верді – оволодіння діапазоном, адже в багатьох його операх суттєво розширюються межі регістрів, причому як для жіночих, так і для чоловічих партій. Як правило, присутнє «пониження регістрового переходу у жіночих голосах, і його підвищення у чоловічих», внаслідок чого, виникає потреба «уникати внутрішньо регістрового переходу, вирівнювати виконавський діапазон із декількома змінами в характері голосоутворення співаків» [7, с. 157]. Це було зумовлено потребою передавати відповідні образи та емоційні стани героїв. Дж. Верді часто вимагав від співаків використання широкого спектру тембральних барв, обираючи їх у залежності від необхідного образного наповнення – від приглушеного напівспіву до скандування.

Для композитора важливим був вибір тих вокалістів, які були б придатні для втілення драматичних ролей. Виникла необхідність у створенні сильного звуку, який мав бути зразком для подальшої музичної практики. «Сильний звук- результат змішаного виду голосоутворення, що залежить від прийому прикриття звуку – стає новим еталоном вокального виконання в оперному мистецтві. Така зміна вокально-виконавського стилю була викликана зміною репертуару» [27, с. 89].

Завдяки операм Дж. Верді відбулося завершення еволюції стилю *bel canto*. Завдяки операм Дж. Верді сформувалась нова класифікація чоловічого голосу – «вердіївський баритон», особливо в героїчних партіях. Щодо жіночих голосів, то розрізняється декілька типів – універсальне сопрано, що має надзвичайно об'ємний вокальний діапазон (головні ролі вердіївських героїнь). Композитор значно розширив репертуар і для мецо-сопрано, вимоги виконання були споріднені з універсальним сопрано, проте, з меншим використанням крайніх високих звуків. І мецо-сопрано, і контральто мало важливу функцію для драматичного значення опери. Такий тип голосів мав втілювати драматичні та глибокі образи, частіше в якості другорядних персонажів.

Протягом усього творчого шляху ми можемо виявити у Верді постійний прогрес, зміни в характері використання співочого голосу. Його мелодії завжди виразні, рельєфні, обов'язково драматургічно виправдані. Дуже часто до найвиразніших вокальних тем Верді використовує в якості акомпанементу дуже прості форми супроводу. На думку критиків, частовживані «вальсові» акомпанементи, вносять в музику Верді момент тривіальності, вульгарності [35, с. 123]. Однак мелодії композитора настільки гарні, що завдяки досить скромному супроводу, їх виразність лише посилюється.

Вокальний стиль композитора відрізняється різноманітністю: це і традиції бельканто (арії Джильди), і драматична декламація (образ Монтероне, арія Ріголетто, ряд характеристик Аїди і Амнеріс, образи Отелло і Яго), романсове походження (партія Жермона, багато тем Віолетти, сцена Ріголетто з дочкою і ін.), пісенність (опора на пісенні ритмо-інтонації, допомагає створити легковажний образ Герцога в «Ріголетто»). Така різноманітність вокальних типів, дозволяє робити характеристики героїв, психологічно більш точними.

В останній період творчості відбувається зміна стилю Дж. Верді, композитор стає нетерпимим до всього формального. Він проти арії, як самоцілі, часто заміняючи традиційну арію коротким епізодом, однією або декількома вокальними фразами. Яскравий приклад – перший вихід Отелло, під час якого, традиційна «вихідна» арія замінена одним переможним закликком, що за одну мить блискуче змальовує образ героя-переможця. В цілому, у

вокальному стилі пізніх опер посилюється роль декламаційного типу. У «Фальстафі» Верді опирається саме на мовну виразність у вокальних характеристиках героїв. Грані між речитативом і кантиленою стають відсутні. Таким чином, дві останні опери можна назвати реформаторськими творами. Дж. Верді, як і Р. Вагнер, поклав в їх основу принцип безперервного розвитку музики, відповідно до розвитку сценічної дії, домігшись зовсім іншого художнього результату.

Отже, оперна реформа К. Глюка відіграла важливу роль в музичній культурі, вплинувши в подальшому й на творчість італійців. Обмеживши імпровізаційну свободу співаків, посиливши декламаційну виразність в речитативах, вдосконаливши вокальні форми, композитор значно розвинув оперне мистецтво. К. Глюк вимагав від виконавців досконалої вокальної та акторської інтерпретації. Натомість, в творчості Дж. Верді суттєво розвиваються типи голосів: «ліричне» сопрано, мецо-сопрано, баритон. Розширюється їх діапазон, виразові та технічні можливості, підпорядковуючись образу та драматичній функції героя.

Розділ 3. Пізньоромантичні виконавсько-стилістичні вимоги

3.1. Розгляд технічних особливостей «Вагнерівських голосів»

Кожне нове століття привносить нові віяння в оперне мистецтво. Друга половина XIX-го ст. демонструє інші вимоги до вокалістів та стилістичні тенденції. Більше того, не всі виконавці могли виконувати певний репертуар, особливо якщо мова йде про опери визначного реформатора Ріхарда Ванера (1813-1883). Внесок композитора в світову культуру визначається, перш за все, його оперною реформою, без якої неможливо уявити подальшу долю оперного жанру. Особлива схильність Р. Вагнера до літератури і музики привела до того, що ці мистецтва з'єдналися в його творчості в опері. Р. Вагнер прагнув до оновлення оперного жанру, свої переконання він виклав у ряді

теоретичних робіт 1849-51 років: «Опера і драма», «Музика майбутнього», «Про призначення опери», «Про акторів і співаків», «Мистецтво і революція» і ін. [5, с. 124].

Здійснюючи оперну реформу, Р. Вагнер прагнув до втілення глобального, загальнолюдського змісту на основі легенд і міфів німецько-скандинавського епосу; до єдності музики і драми; до безперервної музично-драматичній дії. Це втілилось у використанні речитативного стилю в операх, симфонізації опери на основі лейтмотивів, відмові від традиційних оперних форм (арій, ансамблів).

У своїй творчості Вагнер ніколи не звертався до сучасної тематики, до зображення повсякденного життя (виняток – «Нюрнберзькі мейстерзінгери»). Єдиним гідним літературним джерелом опери він вважав міфологію. Як зазначає О. Корчова: «композитор постійно підкреслював значимість міфу, який в усі часи залишається правдивим» [17, с. 105]. Лібрето до своїх опер Р. Вагнер найчастіше писав сам.

Центральна ідея вагнерівської реформи – синтез мистецтв. Він був переконаний в тому, що лише в спільній дії музика, поезія і театральна гра здатні створити всеосяжну картину життя. Подібно К. Глюку, провідну роль в оперному синтезі Р. Вагнер відводив поезії, а тому приділяв величезну увагу лібрето. Прагнення до повного синтезу музики і драми призвело композитора до опори на декламаційний стиль.

У музичній драмі Р. Вагнера музика розвивається суцільним, безперервним потоком, не перериваючись сухими речитативами або розмовними вставками, стирається грань між аріями і речитативами. Цей музичний потік постійно оновлюється, змінюється і не повертається до вже пройденого етапу. Таким чином, вільна сцена може бути сольною, ансамблевою, масовою, змішаною (наприклад, сольною з включенням хору). Головними факторами розвитку є внутрішній, психологічний вплив (боротьба пристрастей, зміни настроїв). Звідси – перевага оповідного елемента над сценічно дієвим елементом опери Р. Вагнера різко відрізняються від опер Дж. Верді, Ж. Бізе.

Основні принципи реформи Р. Вагнера намітилися в його операх 1840-х років («Летючий голландець», «Тангойзер», «Лоенгрін») і широко реалізувалися в наступних оперних творах, особливо в тетралогії «Перстень Нібелунгів». Про оперні реформи Р. Вагнера багато і бурхливо сперечалися, більшість його ідей піддавалися різкій критиці. Тим не менш, його ідеї згодом вплинули на розвиток оперного мистецтва наступних поколінь (наприклад, використання лейтмотивів, симфонізація опери, велика роль оркестру, ідея декламаційної опери).

Вагнерівські опери, ставлять нові завдання для виконавців, які перш за все, пов'язані зі сценічною витривалістю. Опері композитора тривають по 4 години, а деколи й довше, що є не легким завданням для вокаліста. Вагнерівський спів вимагає надзвичайної гучності та сили голосу; безперервності, довготривалого дихання; чітко сформульованої та спроектованої німецької дикції на вокальній тестурі середнього діапазону. Не кожен вокаліст може адаптувати свій голос для подолання цих складнощів, або навіть, змінити свій основний тип голосу. Звук і зусилля співака повинні подолати труднощі музичного завдання, таким чином, відповідаючи героїчній ідеології, покладеній в основі опер Вагнера. Як міркував Баррі Міллінгтон: «лейбл «Вагнеріанин», завжди несе в собі вагу героїчної естетичної (і політичної) ідеології композитора. Партії композитора вимагають великих голосів, які без сумніву необхідні» [32, с. 5]. Сутність «великого» голосу, полягає в гучності і проникливості. Цей звук вражаюче звучить в оперному театрі, але в меншому просторі звучання можна перевантажити.

Дзвінка, габаритна якість вагнерівського співу, перетворилася на міжнародну школу співу, в якій співаки зосереджуються на вихованні ретельно проникливого, яскравого звучання. Ця школа, базуючись на звучності, протиставляється байройтській школі – підходу, заснованому на ідеалах, котрі підтримувала Козіма Вагнер, коли вона керувала Байройтським фестивалем (1886-1906), розпочатим після періоду жалоби за чоловіком в 1883 році. Козіма заснувала цю школу в 1892 р. з хоровим диригентом Юліусом Кнізе (1848–1905), і вони спільно надали чіткість декламації тексту, що за твердженням

Дж. Фішера, було первісним наміром Річарда Вагнера. «Козіма побоювалася співу бельканто і відкидала його як «термін зловживання» [35, с. 530]. На відміну від своєї дружини, Р. Вагнер, ставився до бельканто більш позитивно або, принаймні, неоднозначно. Адже школа бельканто, сьогодні вважається найздоровішим методом вокалу для співаків. Незважаючи на те, що він мало думав про співаків які все ж таки внесли свій стиль італійського бельканто в німецький оперний спів, Р. Вагнер захоплювався, зокрема, мелодійним стилем В. Белліні, та ідеалізував вокальну красу Йосипа Тихачека, тенора, який співав в манері бельканто.

Тим не менше, Козіма та Кнізе навчали та тренували співаків у Байройті зосереджуючись на мовленні, що пізніше стало відомо як *Sprechgesang* («мовна пісня»). Намагаючись задовольнити бажання чіткості дикції, багато співаків розвивали схильність до вимови приголосних настільки інтенсивно (*Konsonanten-Spuckerei*), що їх засуджували за «гавкання», замість того, щоб співати свої голосові лінії. «Байройтська кора», стала відомим симптомом погіршення голосу, внаслідок прагнення співаків задовольнити переконання Козіми, що текст слід говорити більше, ніж співати [35, с. 9]. Тим не менш, в Байройті, як і в інших міжнародних школах співу, на рубежі століть, всі «вагнерівські» співаки прагнули гучності. Вони звертались до вокальних педагогів, які могли б допомогти їм засвоїти техніки, що включають не ідеї резонансу чи фонації, а дисциплінування дихання.

Однією з вимог, що дозволить правильно виконувати твори Вагнера, є проблема дихання. Протягом останнього десятиліття XIX ст., простежувався підхід до вокальної техніки, яка підкреслювала нижнє положення гортані, те, що Мануель Гарсія II називав *voix sombrée*, а італійці – *voce di petto* [35, с. 524]. Це положення гортані дозволяло співакам відтворювати силу грудного голосу та мовні звуки вище і голосніше. Для того, щоб втілити подібну техніку, необхідно було набирати більше повітря, сильніше та швидше, що давало більше обсягу. Чим більший тиск повітря, тим гучніший звук.

Є два важливих аспекти дихальної техніки – як саме робиться подих, і як він використовується під час голосової фрази (управління диханням).

Вокалізуючи, співак має намагатися зберегти відчуття повноти, розширення грудної клітки / живота і підтримувати його до самого кінця вокальної фрази, перш ніж закінчити звук і знову дихати. І саме ця система управління диханням, дозволяє виконувати довгі вокальні фрази в партіях Р. Вагнера.

Вагнерівські сопрано зазвичай грають міфічних героїнь. Ці голоси мають бути значні, часто щільніші за тоном, надзвичайно потужні та, в ідеалі, рівномірно збалансовані у всіх голосових регістрах. Спосіб виконання потребує задіяння більшої частини тіла, щоб надати твердий звук. Багато головних ролей в операх композитора, вимагають надзвичайної вокальної стійкості протягом опери. Крім того, у багатьох з цих ролей є тривалі монологи (тривалістю від п'ятнадцяти до двадцяти п'яти хвилин), які перевіряють вокальну витривалість. Прикладами можуть бути «Спалення Брюнгільди» з «Перстня Нібелунгів», «Розповідь і прощання» Лоенгріна, «Прощання» Вотана). Окрім того, щоб співати над вагнерівським посиленням оркестром, вокалісту потрібен потужний, дзвінкий тембр. Саме тому, при диханні важливе задіяння всього тіла, що створить підґрунтя для впевненого звукового балансу.

Окрім цього, опери Вагнера потребують від виконавця досягнення «вокальної» зрілості. А. Моравчік вказує на поняття «життєвий цикл» вагнерівського виконавця: «...це непосильний спів для молодих співаків, натомість більше можливостей виконати гідно партії Вагнера у співаків старшого віку, коли дозрівають драматичні голоси, і більша увага, приділяється візуальним та театральним цінностям в оперному виконанні» [40, с. 34].

Класифікація Вагнерівських голосів. Драматичне сопрано – сильний і потужний голос, здатний співати у великих оркестрах, але з нижчим діапазоном: від В малої октави до С третьої октави. Це тип оперного сопрано з насиченим, емоційним голосом, який може заспівати або перевищити гучність повного оркестру (що було для Вагнера визначальним). Зазвичай цей голос має нижчу теситуру, ніж інші сопрано, і темніший тембр, щільніші за тоном, надзвичайно потужні та, в ідеалі, рівномірно збалансовані у всіх голосових регістрах. Вагнерівські сопрано, зазвичай, грають міфічних героїнь. Успішні вагнерівські сопрано рідкісні, і часто вагнерівські ролі виконують італійські

драматичні сопрано. Приклади героїнь драматичних сопрано (Ельза «Лоенгрін», Кундрі «Парсіфаль», Ізольда «Трістан і Ізольда», Брунгільда «Перстень Нібелунгів», Сента «Летючий голандець»).

Драматичне меццо-сопрано – часто схоже на діапазон ліричного меццо (G малої октави – A/B другої октави), але з більш повним звучанням і нижчою теситурою. Драматичні меццо іноді повинні виступати поряд із драматичними сопрано, і тому їх голоси повинні рельєфно прослуховуватись, незважаючи на спів у нижній теситурі (Ортруда «Лоенгрін», Фріка «Валькірія»).

Контральто – справжнє контральто з темним, глибоким голосом зустрічається досить рідко. Також ці партії регулярно співають більш важкі меццо, з хорошими низькими нотами. Діапазон – F малої октави – F/G другої октави (Ерда «Перстень Нібелунгів»).

Хельдентенор (C малої октави – B першої октави). Спочатку хельдентенор був голосом, який потрібен для виконання тенорових партій в операх Р. Вагнера. Але не у всіх його операх потрібен хельдентенор, в ранніх операх тенорові партії може виконувати навіть ліричний тенор. Партії, де потрібен хельдентенор це – Зігмунд, Зігфрід, Фро, Парсіфаль і Трістан. В інших партіях можуть співати володарі й інших типів голосів. Хоча в Лоенгріні, Тангойзері і Мейстерзінгерах на головних ролях бажані хельдентенора, сам Р. Вагнер цей термін не використав, але дуже точно описав якими мають бути співаки, які виконують партії в його операх. Всі партії практично не мають високих нот. Відповідно, хельдентенор не зобов'язаний володіти верхнім C. Звучність оркестру у Р. Вагнера відрізняється градаціями від р до громового f, (вагнерівський оркестр є максимально щільним по фактурі), і співак може співати в будь-який з цих моментів. Таким чином, хельдентенор повинен володіти сильним голосом з яскравим тембром, здатним прорізати оркестр, але вміти співати і м'яко при необхідності. Ну, і сама назва голосу Хельд (з нім. Held – герой) означає, що тембр співака повинен бути не тільки яскравим, але і володіти певним героїчним звучанням.

Ну і останнє – тривалість партій для хельдентенора. В середньому від години до півтора-двох годин співу. Тобто, хельдентенор повинен бути дуже

вокально витривалим, вміти проспівувати всю партію, не втрачаючи героїчного забарвлення голосу. Також треба розуміти, що хельдентенор – це ще й дещо інше музичне мислення. Приклади хельдентенора (Давід «Нюрнберзькі мейстерзінгери», Міме «Перстень нібелунгів»).

Драматичний тенор (Heldentenor, *tenore di forza / robusto*) – діапазон до В великої октави – В першої октави, з потужним голосом, здатним співати над великими оркестрами (Зігфрід «Перстень Нібелунгів», Трістан, «Трістан і Ізольда», Зігмунд «Валькірія», Тангойзер «Тангойзер», Парсіфаль «Парсіфаль»).

Драматичний бас-баритон – діапазон від G великої октави до G першої октави, наділений рисами баса і баритона. Зазвичай має досить вільний як верх, так і низ, але без профундових нот. Р. Вагнер написав кілька найбільших ролей для бас-баритона, але жодна з них не схожа на Ганса Сакса «Нюрнберзькі мейстерзінгери». Він задумливий і мудрий, у нього є почуття гумору і щось таке в характері, що робить його одним з найбільш людських та інтригуючих персонажів в опері – з надзвичайно різноманітною музикою в репертуарі. Від веселої «Пісні шевця» з 2-ї дії до монологу «Життя» з 3-ї дії. Іншими захоплюючими персонажами для бас-баритона у Р. Вагнера є Летючий Голландець і потужна (трьох-оперна) роль бога Вотана в «Перстні Нібелунгів».

Важкий бас (*Seriöser Bass*) – іноді поділяється на ліричний та драматичний, діапазон F великої октави – C першої октави. Це найнижчий голос, темний та глибокий (Король Генрі «Лоенгрін», Король Марк «Трістан і Ізольда» Герман «Тангойзер»).

Таким чином, вимоги до виконання вагнерівських партій для сучасних вокалістів є надзвичайно складними. Його твори вимагають сценічної витривалості, специфічного типу голосу, що здатен звучати на рівні великого оркестру, гучності та сили, володіння особливою технікою дихання, чіткості вимови тексту та володіння мелодекламацією. Окрім того, внаслідок переважання драми над музикою, від співака вимагається майстерна акторська гра та проникнення в міфологічні німецькі образи.

3.2. Особливості виконання партій композиторів-веристів (на прикладі опер Дж. Пуччіні)

На розвиток оперної творчості Джакомо Пуччіні (1858-1924) особливо вплинули нові тенденції, що сформувалися в мистецтві кінця XIX – початку XX століття. Для цієї епохи властиві великі реалістичні зміни в області оперного театру, відбувається оновлення італійської опери.

Провідною реалістичною течією італійської літератури, музики та образотворчого мистецтва був веризм. Термін виник ще в XVII столітті і вживався лише в образотворчому мистецтві в живописі бароко [22, с. 754]. Пізніше, на рубежі 70-80-х років XIX століття він знову відродився після об'єднання Італії. Для веристів було важливо відобразити в творі чисту правду, непросту дійсність, розкрити в існуючих соціальних умовах образ простого, бідного чоловіка. Теоретичні засади веризму, близькі принципам французького натуралізму, які можна простежити в перших романах відомого письменника Еміля Золя: «Тереза Ракен» (1867) і «Мадлен Фера» (1868) [22, с. 753].

Оперний веризм виник в 1890-і роки під впливом вериської драми. Для нього характерні: особлива увага до переживань героїв; гострі драматичні конфлікти; стиль, заснований на яскравих емоціях. Головний принцип веризму полягав у показі сучасної італійської дійсності. Героями оперних творів ставали сільські жителі, бідні городяни, представники богемної частини суспільства. Особлива увага приділялась життєвим драмам, заснованих на любовних конфліктах.

Опери веристів відрізняються іронією і яскравою емоційною виразністю музики. Творчість веристів віддалилася від героїко-романтичних традицій В. Белліні, Г. Доніцетті та раннього Дж. Верді. Яскравими прикладами перших оперних творів веризму, що належали новому стилю, є опера з однією дією П. Масканьї «Сільська честь» (1890) і опера в двох діях з прологом Р. Леонкавалло «Паяци» (1892).

Великий вплив веризм здійснив на оперну творчість Дж. Пуччіні, що особливо проявляється в сюжетах опер «Манон Леско», «Богема», «Мадам Батерфляй» і «Сестра Анжеліка». Також, як і в творах веристів, в операх Пуччіні показано життя простих людей, обділених долею. Прагнучи показати глибину особистої драми, Дж. Пуччіні, подібно П. Масканьї та Р. Леонкавалло, надав оперній драматургії більш динамічний характер, залишивши вокальну віртуозність і замінивши складні арії лаконічними аріозо.

Незважаючи на схожість творчих пошуків Дж. Пуччіні з композиторами-веристами, в його творчості присутні принципи, що відрізняють його опери від творів веристів. Жодна з опер Дж. Пуччіні не показує сучасну італійську дійсність. Іноді композитор звертався до тем, пов'язаних з рідною Італією, але минулих часів (Рим в 1800 році в опері «Тоска») [23, с. 108]. Найчастіше композитор представляв в своїх операх сучасні та історичні сюжети, в яких показані долі героїв інших країн. Нерідко місцем дії в операх ставали такі великі міста світу, як Париж («Богема»), Флоренція («Джанні Скіккі»), Пекін («Турандот»), Нагасакі («Мадам Батерфляй»). Маєстро говорив так: «Я пишу для людей всіх рас» [23, с. 89].

Композитор звертався до сюжетів, взятих у сучасних драматургів Франції, США і класиків Італії. Сюжетну основу опер композитора склали твори таких письменників як А. Прево («Манон Леско»), В. Сарду («Тоска»), Д. Беласко («Мадам Баттерфляй»), К. Гоцці («Турандот») та ін. Вони не мали нічого спільного з письменниками веристської течії, тому опери Дж. Пуччіні набагато різноманітніші в жанровому плані.

Композитор є одним з останніх великих італійських майстрів оперного *bel canto*. Основні риси властиві індивідуальній творчій манері його письма: зворушливий оперний сюжет з рисами мелодраматизма; ефектність жанрових сцен; безперервність музично-драматичного розвитку; співоча, виразна мелодія; змішаний стиль вокальної мелодики, що поєднує кантилену з драматичною декламацією; багатий фарбами оркестр, що не заступає голос; багатогранні оперні образи.

Дж. Пуччіні уважно ставився до вибору драматургічного матеріалу, ніколи не забуваючи про тісний зв'язок музики і дії в опері. Однією з улюблених тем композитора стала тема «втрачених ілюзій». Вона розкривається в операх «Манон Леско», «Богема», «Госка», «Мадам Батерфляй». Особливу увагу він приділяв жіночим ліричним образам, які зайняли центральне місце в опері (Манон, Мімі, Мадам Батерфляй). Висока трагедійність в операх композитора замінюється сентиментальністю. Яскрава творча індивідуальність Дж. Пуччіні проявляється у виразній, співочій, гнучкій, ритмічно багатій мелодії, яка є основним засобом музичної виразності. Вокальна партія в операх композитора – це комплекс кантилени та речитативних інтонацій. Як зазначає І. Нестьєв: «Вокальна мелодія – широко розспівана, по-італійськи темпераментна, насичена палкими почуттями» [23, с. 155].

На відміну від оркестру Р. Вагнера, оркестр Дж. Пуччіні насичений фарбами, ніколи не перекриває голоси співаків, яким належить головна роль в драматургії опери. Відзначимо, що Пуччіні використовував всі технічно виражальні можливості інструментів оркестру. Таким чином, музична стилістика опер Дж. Пуччіні націлена на глибоке і психологічно тонке розкриття музичних образів, емоційного стану героя.

Опери Дж. Пуччіні насичені різними виконавськими складнощами. Музика гнучко слідує за зміною сценічних образів. В операх практично немає завершених оперних номерів; невеликі аріозо плавно переходять в співочу декламацію – речитативи і діалоги, а тому вимагають від вокаліста значної концентрації на збереженні образу і емоційної характеристики.

Основний тип співу в операх Дж. Пуччіні – аріозний. Зазвичай, аріозо будується на чергуванні різних видів мелодії: ліричної, піднесеної, патетичної. Мелодії його партій дуже великі за діапазоном, в них поєднуються декламаційно-речитативні і кантиленні риси. Динамічні контрасти, широкі стрибки мелодики, різкі тональні зрушення – все це характеризує образи героїв в операх Пуччіні.

З жіночих голосів композитор надає перевагу ліричним сопрано (легкий голос, без значної колоратури, що здатен втілити різні нюанси та емоційні зміни настрою героїв – Лаурета «Джанні Скіккі», Мімі «Богема», Лю «Турандот», Мюзета «Богема»). Вагома драматична функція належить й драматичним сопрано (голос із більшою силою та потужністю, ніж ліричне сопрано – Мадам Батерфляй, Манон Леско, Флорія Тоска, Турандот). Так, наприклад, партія Турандот, вимагає сильного високого голосу та здатності з легкістю відтворювати глибокі драматичні моменти. Проте й розкриття саме історії героїв також є викликом для співачок, вимагає проникливої та переконливої акторської гри. З чоловічих голосів в партіях присутні: ліричний тенор (Родольф «Богема», Пінкертон «Мадам Батерфляй», Каварадоссі «Тоска», Калаф «Турандот»); баритон (за типом баритону Верді), Джек Ренс «Діва Заходу», Джанні Скікі «Джанні Скікі»; бас (Коллін «Богема», Сакристан «Тоска»).

Вимоги до виконання партій Дж. Пуччіні у вокальному аспекті мають багато спільного з партіями Дж. Верді, адже обидва композитори демонструють вокальну школу *bel canto*. Проте в операх Пуччіні від вокаліста вимагається більш правдиве втілення сценічних образів, посилена диференціація в динаміці, звуковій градації та агогіці, вміння цільно поєднувати аріозні номери вокального типу з речитативами. Композитор доручає голосу завдання висловити душу героїв: від гнучкого речитативу до крику, ридання або плавної кантилени, що долають напругу мелодійної лінії. Технічно, голос має бути гнучким та спроможним до відтворення різних емоційних змін.

Таким чином, друга половина ХІХ ст. висуває нові виконавські вимоги до співака. Відбувається розподіл вокалістів на «вагнерівців» та веристів, які мають володіти певним технічним комплексом для реалізації завдань, що ставить композитор. Не кожен співак міг одночасно виконувати репертуар Р. Вагнера та Дж. Пуччіні, хоча опора композиторів на мелодекламацію та аріозність (речитативність), відмова від замкнених номерів дещо подібна. Натомість, партії Р. Вагнера вимагають від виконавця вокальної зрілості, гучності та сили голосу, сценічної витримки (адже опери тривають 4 і більше

годин), особливої техніки дихання, чіткої мелодекламації. На відміну від Р. Вагнера, у Дж. Пуччіні музика домінує над драмою, зокрема панує надзвичайний мелодизм. Вокальні партії композитора для жіночих голосів це переважно ліричні сопрано – технічно гнучкі, тембрально насичені, з багатим різноманіттям динамічних та агогічних градацій, спрямовані на показ душевних переживань та емоцій героїв.

Висновки

Вимоги до голосів в різні епохи, починаючи від доби бароко до пізнього романтизму, залежали від стилістики композиторських творів та оперних реформ. Професійне становлення вокальних шкіл від кінця XVII-го й впродовж

усього XVIII ст. було пов'язано з діяльністю флорентійської, римської, неаполітанської та венеціанської школи. Серед жіночих голосів перевага надавалась колоратурному сопрано, яке впровадили майстри неаполітанської школи. До виконавців ставились не прості вимоги – широкий діапазон верхнього регістру, тембральне багатство голосу і однорідність його звучання у всіх регістрах, вміння співати кантиленою, технічна гнучкість, швидкість виконання, обов'язкове вміння імпровізувати, акторська майстерність. Вважалося, чим насиченіші та складніші колоратурні прикраси, тим вище оцінювався талант співака. У сучасному виконавстві, найбільш складними проблемами інтерпретації музики бароко є: орнаментация, володіння гнучкістю звучання (так зване *messadivoce* – мистецтво філігранного звучання і динамічного збагачення витриманих нот), розуміння і вірний вибір темпу. Основне завдання вокаліста-інтерпретатора барочного репертуару полягає у максимально чіткому розкритті художнього образу засобом передачі провідних афектів і їх донесення до слухача.

В роботі було розглянуто професійну думку відомих солістів Teatro alla Scala та українських світових співаків що до техніки співу *bel canto*. Бельканто – важка, щоденна праця протягом цілого життя, яку співаки порівнюють з працею професійного спортсмена. Ця техніка є і розвиваючим середовищем, і засобом розвитку, що допомагає формувати багатогранну особистість сучасних вокалістів і сприяти їхньому професійному довголіттю.

Важливим етапом розвитку оперного мистецтва стали реформи К. В. Глюка. Він синтезував у своїх творах італійську мелодію, французьку декламацію, німецький *Lied*, природність комічної опери, величну серйозність німецького мислення. Композитор наблизив вокал до виразної мови, звів до мінімуму кількість персонажів, обмежив звичне прагнення виконавців до імпровізаційного трактування, збільшив акторську функцію співака. К. Глюк вимагав чіткості у всьому, вважаючи, що будь-яке відхилення від авторського тексту, призведе до порушення задуму твору. Вокальні партії К. Глюка – драматичні і емоційно насичені, без зривів в мелодраматизм. Спів має бути з бездоганним фразуванням, містити одночасно і м'якість, і напругу. Постановка

опер К. Глюка в сучасному оперному театрі є проблематичною, адже він далеко не скрізь залишив виконавські коментарі відносно темпу, агогіки та артикуляції.

Подальший розквіт оперного мистецтва пов'язаний з творчістю Дж. Верді. Композитор суттєво розширює межі регістрів як для жіночих, так і для чоловічих партій. Дж. Верді вимагав від співаків використання широкого спектру тембральних барв, обираючи їх залежно від необхідного образного наповнення – від приглушеного напівспіву до скандування. Голоси його партій характеризуються сильнішою звучністю, часто використовуються високі звуки та досить рідко низькі. В його творчості сформувалась нова класифікація чоловічого голосу – «вердівський баритон», особливо в героїчних партіях. Серед жіночих голосів переважає універсальне ліричне сопрано, що має надзвичайно об'ємний діапазон (переважно головні ролі). Композитор розширив репертуар і для мецо-сопрано, вимоги виконання споріднені з універсальним сопрано, проте з меншим використанням високих звуків. І мецо-сопрано, і контральто покликані втілювати драматичні та глибокі образи. У вокальному стилі пізніх опер, посилюється роль декламаційного типу.

Друга половина ХІХ-го ст. демонструє інші вимоги до вокалістів. Внесок Р. Вагнера в світову культуру визначається, перш за все, його оперною реформою, без якої неможливо уявити подальшу долю оперного жанру. Композитор прагнув до єдності музики і драми; до безперервної музично-драматичної дії. Це втілилось у використанні речитативного стилю в операх. Дзвінка та габаритна манера вагнерівського співу, перетворилося на міжнародну школу співу. Основні типи голосів в операх Р. Вагнера: драматичне сопрано, драматичне мецо-сопрано, контральто, хельдентенор, драматичний тенор, драматичний бас-баритон, важкий бас. Вимоги до виконання вагнерівських партій для сучасних вокалістів є надзвичайно складними. Його твори вимагають сценічної витривалості, вокальної зрілості, специфічного типу голосу, що здатен звучати на рівні великого оркестру, гучності та сили, володіння особливою технікою дихання, чіткості вимови тексту та володіння

мелодекламацією. Такі вимоги відповідають героїчній ідеології, покладеній в основу опер Р. Вагнера.

Виконання опер веристів ставить перед вокалістом децю інші виконавські вимоги. Прагнучи показати глибину особистої драми, Дж. Пуччіні надав оперній драматургії динамічніший характер, залишивши вокальну віртуозність і замінивши складні арії лаконічними аріозо. Основний тип співу в операх Дж. Пуччіні – аріозний, будується на чергуванні різних видів мелодії: ліричної, піднесеної, патетичної. Мелодії його партій дуже великі за діапазоном, в них поєднуються декламаційно-речитативні і кантиленні риси. Динамічні контрасти, широкі стрибки мелодики, різкі тональні зрушення – все це характеризує образи героїв в операх Дж. Пуччіні. З жіночих голосів композитор надає перевагу ліричним та драматичним сопрано, з чоловічих голосів – ліричний тенор, баритон. В операх Пуччіні від вокаліста вимагається посилена диференціація в динаміці, звуковій градації та агогіці, вміння цільно поєднувати аріозні номери з вокального типу речитативами. Технічно, голос має бути гнучким та спроможним до відтворення різних емоційних змін.

Таким чином, в другій половині ХІХ ст. відбувається диференціація вокалістів на «вагнеріанців» та веристів, які мають володіти певним технічним комплексом для реалізації завдань, які ставлять композитори. Сучасний виконавець має володіти широким репертуаром, засвоюючи здобутки різних вокальних шкіл та напрямків, щоб гідно конкурувати на міжнародному рівні.

Список використаної літератури

1. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Управлінська ідея, 1999. 24 с.
2. Букина Т. Г. Создавая историю: оперная реформа Р. Вагнера как социальная стратегия. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozdavaya-istoriyu-opernaya-reforma-r-vagnera-kak-sotsialnaya-strategiya/viewer> (Дата звернення 29.03.2021)
3. Бойко А. Вокальний стиль belcanto як провідний метод сучасної освіти. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nz_p_2015_13_9_62.pdf (Дата звернення 6.04.2021)
4. Богданова І. В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини ХІХ століття. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2013_2_7.pdf (Дата звернення 30.03.2021)
5. Басаргина Е. Г. Традиции классического бельканто в камерно-вокальных произведениях Дж. Россини. *Культурная жизнь юга России*. 2018. Вып. 2 (69). С. 30-33.
6. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. К.: НМАУ, 1997. 320 с.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах: Т.3. М.: Искусство, 1971. 621 с.
8. Гирфанова М. Е. Теория такта Михаэля Преториуса. Теория и история музыкального искусства. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Вып. 4, 2013*. С. 3-15
9. Дмитриев, Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги о технике пения [Текст]. Москва, 2002. 188 с.
10. Драч І. С. Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. URL: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-fb128cd9-cd07-41b5-bb42-6c0a5cdf38d6/c/107.pdf> (Дата звернення 2.04.2021)

11. Закрасняна Ж. Розвиток вокальної майстерності співака. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1018992.pdf> (Дата звернення 30.03.2021)
12. Єрошенко О. В. Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів.
Вісник Харківської державної академії культури. 2018. №1. С. 49 –56
13. Єфіменко А. Вокальна специфіка belcanto Розділ II. Вокальна специфіка belcanto та історизм постановки «Анни Бoleйн» (режисер: Стефано Маццоніс ді Пралафера). «Збруч». URL: <https://zbruc.eu/node/93945> (Дата звернення 10.04.2021)
14. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: Монография/РАМ им. Гнесиных. Москва, 2008. 213 с.
15. Коломієць Д. «Не люблю поверховості у музиці та людях». Співачка Наталія Степаняк про те, як зробити оперу сучасною та цікавою. Zahid.net.
URL: https://zaxid.net/ne_lyublyu_poverhnevosti_u_muzitsi_ta_lyudyah_n148_2681 (Дата звернення: 20.03.2021)
16. Круглова Е. В. О современном исполнении вокальной музыки барокко. Музыка и время. 2006. № 10. С. 22-27.
17. Корчова О. Вагнер і Пуччіні. *Київське музикознавство: зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра*. Вип. 8. Київ, 2002. С. 102–109.
18. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Р.Вагнера. Москва, 1975. С. 46.
19. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 250 с.
20. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 2017. 688 с.
21. Маркези Г. Опера: путеводитель от истоков до наших дней. М.: Музыка, 1990. 383 с.

22. Нестьев И. Веризм. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.], гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. С. 753–754.
23. Нестьев И. Джакомо Пуччини. М. : Музыка, 1966. 168 с.
24. Олійник С. Співак має бути на сцені постійно. Михайло Малафій. «Збруч». URL: <https://zbruc.eu/node/103087?fbclid=IwAR3i6PbSkbsqri5LxlUM9k5iOXjsQjWrF8eG4hN3ZbEi33GepqKFIEnmRiU> (Дата звернення: 14.04.2021)
25. Роллан Р. Опера XVIII века в Италии, Франции и Германии. М.: Искусство, 1987. 254 с.
26. Рихард Вагнер. Оперная реформа. Boutique project. URL: <https://www.boutique-project.ru/reading/articles/232> (Дата звернення 26.03.2021)
27. Симонова Э. Искусство арии в итальянской опере барокко (от канцонетты к арии *da capo*): Дис. канд. искусствоведения. М., 1997. 186 с.
28. Стахевич А. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
29. Самин Д. 100 великих вокалистов. М. : Вече, 2004. 231 с.
30. Черкашина М. Размышления о феномене оперы .Музык. акад. 1995. No1. С. 53-60.
31. Moravcsik Andrew. Where Have The Great Big Wagner Voices Gone? URL: <https://www.princeton.edu/~amoravcs/library/Final%20Chapter%20Moravcsik%20v2%20Comments.pdf> (Дата звернення: 11.04.2021)
32. Millington, Barry. 2012. The Sorcerer of Bayreuth: Richard Wagner, His Work and His World. Oxford and New York: Oxford University Press. P. 4-7
33. Sopran Alt Tenor Bass Wie wir Stimmtypen in Kategorien einteilen können. URL: <https://stimmbildungonline.de/sopran-alt-tenor-bass> (Дата звернення 14.04.2021)
34. Talarowski Studio für Gesang, Berlin. URL: <https://www.studio-fuer-gesang-berlin.de/artikel/belcanto-erfahrung-und-wahrnehmung/> Дата звернення 21.03.2021)

35. Fischer, Jens Malte. 1992. "Sprechgesang or Bel Canto: Toward a History of Singing Wagner." Trans. Michael Tanner. In *Wagner Handbook*, ed. Ulrich Müller and Peter Wapnewski, trans. John Deathridge. Cambridge, MA: Harvard University Press, 524–546.
36. Spotts, Frederic. 1994. *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. New Haven and London: Yale University Press. P. 8-10

Додатки

Прикл. 1 (Таблиця афектів доби бароко)

Афект	Інтонаційні засоби	Позначення
Афект любові (ніжності, пристрасті, надії)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ «Слабкі» інтервали ▪ Синкопи ▪ Дисонанси ▪ Спокійний, плавний і м'який рух ▪ «Різкі» клаузули ▪ Мажорна тональність ▪ Помірний темп ▪ Мелодія широкого дихання ▪ Витончені мелодійне звучання 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ speme (надія) ▪ l'amina adorata (обожнювана душа) ▪ Idolo mio (мій кумир) ▪ amore (любов) ▪ amante (люблячий) ▪ fedele (вірний) ▪ caro mio ben (улюблений мій) ▪ diletto (коханий) ▪ mio core (моє серце) ▪ fiamma (полум'я) ▪ fuoco (вогонь)
Афект радості	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Мала кількість дисонансів ▪ Заборона на їх вільне застосування ▪ Заборона на використання зменшених і збільшених інтервалів ▪ Мажорна тональність ▪ Швидкий темп ▪ Стрімкий і легкий рух ▪ Мелодична фігурація по звукам акордів ▪ Рухомий внутрішньоскладовий розспів ▪ Героїчна тематика 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ gioia (радість, захоплення) ▪ delizia (відрада) ▪ gaudio (насолада, радість) ▪ felice (щасливий) ▪ volare (літати) ▪ giubilo (радість) ▪ brilliare (блискуче) ▪ vittoria (перемога) ▪ esultare (радіти) ▪ audace (сміливий) ▪ gloria (слава) ▪ battaglia (бій) ▪ guerra (війна)
Афект гніву (ненависті, люті, помсти, заздрості, ревнощів)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Широкі стрибки ▪ Гамоподібні злети і падіння ▪ Переважання віртуозних колоратур ▪ Мінорна тональність ▪ Стрімкий, нестримний рух ▪ Фігурації по звуках 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ furia (лють) ▪ sdegno (гнів) ▪ furor (сказ, несамовитість) ▪ vendetta (помста) ▪ collera (гнів) ▪ crudel (жорстокий) ▪ pena (покарання) ▪ traditore (зрадник)

	акордів (в тому числі диссонуючих) в широкому діапазоні	<ul style="list-style-type: none"> ▪ crudelta (жорстокість)
Афект печалі (жалоби)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Характерні фрігійський, дорійський, еолійський лад ▪ Плавність, співучість, <ul style="list-style-type: none"> ▪ Мелодична фігура "saltus duriusculus" (жорсткий хід ▪ Повільний темп ▪ Жорсткі інтервали ▪ Хроматичні ходи на збільшену секунду, зменшену кварту ▪ "Passus duriusculus" ▪ "Фігура пауз" (фігура мовчання) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ sen mi palrita (душа тріпоче) ▪ batte il cor (серце б'ється) ▪ ombra di timor (тінь страху) ▪ io moriro (я вмираю) piangero (плачу)