

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

СТАХЕВИЧ Олександр Григорович

УДК 784 + 782

**МИСТЕЦТВО СОЛЬНОГО СПІВУ В
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ
XIX СТОЛІТТЯ**

17.00.03 - Музичне мистецтво

А в т о р е ф е р а т
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ - 1997

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Національній музичній академії ім. П.І.Чайковського.

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761793 (X)

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор
Черкашина-Губаренко Марина Романівна
НМАУ ім. П.І.Чайковського,
завідувач кафедри історії зарубіжної
музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, провідний
науковий співробітник
Пархоменко Лю Олександрівна
ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України

доктор мистецтвознавства, професор
Рожок Володимир Іванович
НМАУ ім.П.І.Чайковського

доктор мистецтвознавства, професор
Іваницький Анатолій Іванович
КДІ культури та фольклористики

Провідна установа: Одеська державна консерваторія
ім. А.В.Нежданової,
кафедра історії зарубіжної музики

Захист відбудеться "10 з листопада" 1997 року о 15 год. 30 хв.
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 50.27.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії ім. П.І.Чайковського за адресою: 252001, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 2-а поверх, ауд.36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

Автореферат розіслано "3" листопада 1997 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М.Коханик

Загальна характеристика дисертації

Актуальність теми. Мистецтво сольного співу невід'ємне від історії опери. Але дослідження проблем сольного співу - дуже рідкісне явище в музикознавстві. В сфері вокального виконавства, де переважають наукові праці методичного напрямку, проблематика історії мистецтва сольного співу практично не розроблена. Докторська дисертація присвячена вагомій і дуже складній та досить рідко висвітлюваній в музикознавчій літературі темі: еволюції класичного стилю бельканто і становленню, розвитку нового, сучасного нам, стилю вокального виконавства в оперній культурі Західної Європи XIX століття. Спроби осмислити феномен стилю бельканто в професійно-технічному плані здійснювались уже в першій половині XIX століття. Інтерес до стилю бельканто посилюється і в XX столітті - в працях, головним чином, зарубіжних авторів (E.Brand-Seltei, O.Merlin, C.L.Reid, К.М.Мазурін, В.А.Багадуров).

У вітчизняному музикознавстві подібне дослідження аналогів не має. Лише деякі питання стилю розглядаються в зв'язку з вивченням творчості композиторів (І.С.Драч) чи вокальної методики тієї епохи (Д.Г.Свтушенко та М.Михайлов-Сидоров). В останній час вивчення стилю бельканто отримало новий напрямок - його феномен трактується на рівні музичного мислення, інтеграції творчості та виконавства. Вибрана автором проблема взаємозв'язку творчості, виконавства, педагогіки дозволяє розкрити процес еволюції класичного бельканто в опері XIX століття саме в цих трьох аспектах. Дослідження вокально-виконавських стилів в зв'язку з розвитком оперного мистецтва здійснюється вперше. Цей ракурс дає можливість з'ясувати стан вокального виконавства та педагогіки в епоху найбільших оперних реформ.

Мета і задачі дослідження. Характерні риси класичного бельканто сформувались під впливом виконавського мистецтва співаків-кастратів, які розвивали й теоретичну думку вокальної педагогіки. В силу своєї фізіології співаки-кастрати встановили надзвичайно високий рівень перемини голосових регістрів в сольному співі (на с2-d2), єдиний для всіх типів чоловічих і жіночих голосів. Рівень регістрового переходу визначав відповідну технологію голосоутворення відкритого типу в яскравому, світлому тембрі звука. Класичний стиль бельканто являв собою дворегістровий стиль сольного співу з максимально високим рівнем регістрового переходу. Характер вокального інтонування, діапазон та теситура співу в оперному мистецтві тієї епохи в значній мірі формувались під впливом цього рівня регістрового переходу. Принципи бельканто, встановлені кастратами-сопраністами, використовувались й для виховання природніх чоловічих та жіночих голосів. Але на початку XIX століття, коли вплив співаків-кастратів значно послабився, результат такого пристосування став причиною кризи стилю бельканто та зміни оперного репертуару. В зв'язку з еволюцією його принципів виникають вокально-виконавські традиції звичайних співаків. Пристосування теоретичних і практичних установок класичного бельканто до процесу виховання природніх жіночих і чоловічих голосів сприяло виявленню їх співацьких можливостей, які значно відрізнялись від можливостей голосів співаків-кастратів. З'ясувати закономірності переходу від класичного стилю бельканто з високим рівнем перемини голосових регістрів у виконавстві, його традиціями, принципами, прийомами і технологією сольного співу до сучасного стилю оперного співу із відповідною технологією голосоутворення - мета дослідження. Рівень вокальної

майстерності виконавців визначається характером використання природи співацького голосу в оперному мистецтві як співаками, так і композиторами. Найважливішою умовою при цьому є поєднання реєстрового механізму і акустики голосового апарата, від якого залежить його діяльність в співі. **Задачі дослідження:** виявити як змінювався класичний стиль бельканто з характерним йому поєднанням реєстрового механізму і акустики голосового апарата; як формувався новий, сучасний стиль вокального виконавства звичайних співаків із своїм поєднанням реєстрового механізму та акустики голосового апарата; як змінювалось розуміння і використання природи співацького голосу в оперному мистецтві (композиторській творчості, виконавстві, педагогіці) і які в зв'язку з цим виникали тенденції розвитку сольного співу в XIX столітті.

Об'єкт дослідження - західноєвропейське оперне мистецтво, в рамках якого відбувався процес еволюції класичного стилю бельканто. **Матеріалом** дослідження вибрані: творчість і твори композиторів Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Мейєрбера, Дж. Верді; основоположні вокально-педагогічні праці Й. Шуберта, Г. Манштейна, М. Гарсія-сина, Ж. Дюпре, Г. Панофки; документи тієї епохи, які відображають виконавську майстерність визначних співаків. **Аналіз та співставлення** цих матеріалів дозволяють з'ясувати стан вокального виконавства та педагогіки в період найбільш значних реформ оперного мистецтва. Це важливо ще й тому, що в літературі з питань вокального мистецтва, рідко використовується **метод аналізу** оперної музики.

Наукова новизна результатів. Простежити еволюцію вокально-виконавських стилів в період реформування опери важко як музикознавцям, яким мало доступна специфіка сольного співу, так і співакам, вокальним педагогам, що не володіють методами музикознавчого дослідження. В цьому підході проявляється новизна праці при вирішенні поставлених мети і задач. В дисертації вперше розроблена концепція розвитку теорії й практики сольного співу в зв'язку з реформою західноєвропейської опери; висувається і розробляється на сучасному етапі науки про вокальне мистецтво проблема використання реєстрової природи співацького голосу, яка виступає в якості стерна теорії, методики й практики вокального виконавства і вокальної педагогіки.

Практичне значення дослідження визначається вивченням основ мистецтва, теорії й практики вокального виконавства XIX століття, які зберігають своє значення до нашого часу, в історичному аспекті. Матеріали дисертації можуть бути використані для створення посібника з історії і теорії оперного співу, для подальшої розробки важливих питань теорії й практики вокальної педагогіки.

Апробація праці. Дисертація обговорювалась на кафедрі історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського; результати і висновки виголошені автором на конференціях "Пам'ятні дати в історії музики як фактор руху наукової думки" (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, червень, 1993), "Італійська музична культура" (Російська академія музики, Москва, квітень, 1993), "Музична культура Європи в міжнародних контактах" (Суми, травень, 1994). За темою дослідження опубліковані монографія і ряд статей.

На захист вноситься концепція розвитку мистецтва сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох глав, висновків і бібліографії. Обсяг праці складає 395 сторінок. Список використаних джерел - 389 найменувань, 30 сторінок.

Основний зміст

У **вступі** обґрунтовується актуальність та необхідність дослідження обраної теми. Ставиться питання про формування в XIX столітті нової концепції дворегістрового стилю виконавства в оперному мистецтві. Регістрова природа голоса і акустичні можливості голосового апарата звичайних співаків визначали художню сферу оперного співу епохи романтизму. Реформа сольного співу була сприйнята в нових оперних жанрах і закріплена в романтичній музичній драмі.

В **першій главі** “Від Россіні до Мейєрбера: принципи класичного бельканто в опері першої половини XIX століття” розглядається питання про вплив стилю бельканто на творчість композиторів Дж.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті, Дж.Мейєрбера та його еволюцію в жанрі великої романтичної французької опери.

В оперному мистецтві XVIII століття стиль бельканто відрізнявся професійно-технічною і музично-естетичною досконалістю в тісному взаємозв'язку з оперною драматургією і вокальними амплуа. В першій половині XIX століття класичний стиль бельканто еволюціонує в силу змін кожного із компонентів. В процесі еволюції формувались співацькі традиції і народжувались оперно-виконавські стилі, специфіка яких повністю протилежна попереднім.

Але більш глибоке вивчення оперного виконавства виявляє поступовий характер еволюції і поступове, плавне, а не стрибкоподібне перетворення мистецтва сольного співу. Зміни в технології сольного співу, теорії та методах навчання, практиці оперного виконавства сприяли виявленню нових засобів художньої виразності, сценічної дії; розвитку, в першу чергу, емоційно-психологічної та драматичної, трагедійної сфери оперного мистецтва. Виникнення, становлення і розвиток національних оперно-вокальних шкіл посилювало кризу італійського бельканто. Величезний репертуар, в якому раніше виступали співаки-кастрати, замінювався новим, де їх участь не передбачалась.

В **підрозділі** “Мистецтво сольного співу в творчості Россіні” розглядається зв'язок оперних творів композитора зі стилем бельканто та його якісні зміни, особливо в останніх операх, написаних в Парижі. Россіні відзначав невисокий рівень музичної освіти більшості італійських співаків першої третини XIX століття. Композитор робив висновок, що ліквідація співаків-кастратів на оперній сцені стала причиною занепаду італійського бельканто. Лишивши виконавців права імпровізації, Россіні урівноважує кантілену і віртуозність. Між ними часто стирається межа. Мелодія стає пасажем-фіоритурою, пасаж-фіоритуря перетворюється композитором на мелодію. З фіксацією фактури вокального інтонування відразу постали питання трактовки співацьких голосів, використання їх можливостей, якостей, властивостей, природи. Дворегістровий стиль бельканто з високим рівнем переміни регістрів не сприяв диференціації співацьких голосів за індивідуальними властивостями кожного з них.

Необхідність реформи сольного співу на початку XIX століття виникла в зв'язку із змінами в області оперної драматургії та появою вокальних амплуа героїко-патріотичного

плана, формування яких відноситься вже до "Мойсея". Взаємозв'язок реформи вокального виконавства та драматургії опери виділяв Ж.Дюпре - перший виконавець партії Арнольда з опери "Вільгельм Телль" в Італії. Під впливом французького драматичного театру Росії зосереджується на проблемах сюжету й лібретто, в зв'язку з чим виконавська сторона стає підлеглою ідеям, художнім задачам, драматургії твору. Виконавська "свобода" не дозволялась. Ця тенденція ставала головною і визначала вокальну стилістику, амплуа ролей. Посилювався взаємозв'язок оперної мелодики, характера вокального інтонування і конкретних амплуа в їх співставленні між собою.

Колоратура, відокремлюючись як тип вокального інтонування, все більше ставала властивою ліричного плану ролям, створеним для високого й рухливого сопрано (лірико-колоратурного). Народжуваному драматичному амплуа і "сильним" персонажам більше відповідали широка кантілена і речитативного плану інтонування. Історико-релігійна і героїко-патріотична тематика, яка давала внутрішню психологічну напругу сценічних ситуацій, драму вибору вчинків, протилежність пристрастей та емоцій, вимагала від співаків використання нових прийомів художньої виразності, що стало причиною відходу від технології класичного бельканто, еволюції стилю, його підпорядкуванню художнім задачам оперної постанови.

Обмеживши владу співаків в оперному мистецтві, Росії типізує голоси з позиції композиторської творчості. Причому віртуозність мелодики комічних опер мало чим відрізняється від колоратури опер серйозних, а інколи й переважає їх. Сольні партії "Севільського цирюльника" (1816) більш віртуозні, ніж партії паризької редакції "Мойсея" (1827). Лише жанрова специфіка вокального інтонування відрізняє трактовку співацьких голосів і вимагала від співачки добре розвиненого грудного регістру на g-a1, h1 і фальцетного на c2-c3, d3, що було властиво класичному бельканто.

Партія Розіни, (як і партія Анджеліки з опери "Попелюшка") відноситься до партій низького сопрано, які розраховані на високий регістровий перехід. По мірі освоєння дворегістрового стилю бельканто співачки-низькі сопрано витіснили однорегістровий спів тільки грудним регістром в альтових і контральтових партіях, зайнявши їх положення в оперному мистецтві. В нових умовах оперного виконавства середини XIX століття низькі сопрано, що використовували в російському репертуарі розвинений грудний регістр та володіли рухливістю, перетворюються на колоратурні меццо-сопрано, особливий російський голос. Тембральна різниця між регістрами у співачок проявлялась значніше, ніж у кастратів-сопраністів. Тому в партіях сопрано комічних опер співацький діапазон не охоплював звуки третьої октави високих жіночих голосів і лише кульмінаціях досягав b2, h2.

Більшість жіночих партій в комічних операх Росії можна віднести до типу низького сопрано з високим регістровим переходом, а не сучасним меццо-сопрано з низьким рівнем переміни регістрів у виконавстві. Російська трактовка співацьких голосів в *buffa* та *seria* рівноцінна. Віртуозність - головний компонент вокальної стилістики серйозного жанру - яскраво проявляється в опері "Семіраміда" (1823). По емоційній напрузі партія Семіраміди передбачає драматичне амплуа сопранових ролей романтичного напрямку. При цьому високий регістровий перехід, міцне звучання грудного регістру, рухливість фальцетного, колоратура та кантілена надавали природній характер драматичному висловлюванню

Семіраміді в професійно-технічному відношенні.

Успіху опери у великій мірі сприяла Ізабелла Кольбран (1785-1845). Співачка володіла не тільки видатним голосом та легкістю звучання, але й виключним естетичним смаком. Її творча діяльність - підтвердження того, як відбувався процес пристосування принципів старого бельканто у виконавстві звичайних співаків. Розпочавши кар'єру як контральто Кольбран згодом удосконалила техніку і перейшла на амплуа сопранових ролей опер-серія. Як контральто Кольбран використовувала грудний регістр великої протяжності і обмежений об'єм фальцетного звукоутворення. З освоєнням сопранового репертуару співачка поступово виявляла можливості фальцетного регістру на ділянці другої-третьої октави. В своїх пошуках Кольбран передувала Джулітті Паста, сформувавши практично універсальний тип жіночого голосу - абсолютне сопрано з високим рівнем регістрового переходу. В зв'язку з партією Семіраміді виникає паралель з Дж.Рігетті-Джорджи та написаними для неї партіями Розіни й Анджеліки. Трактовка жіночого голосу при цьому типізована.

Партія Семіраміді і кар'єра Кольбран відносяться до періоду пристосування (адаптації) професійно-технічних і музично-естетичних установок стилю класичного бельканто в партіях жіночого сопрано. Звідси й велике співацьке навантаження на ділянку b-b2 голоса, яка стала основою сучасного меццо-сопрано, що володіє віртуозністю. Установки класичного бельканто розкривали перш за все регістрову природу жіночого голосу та, одночасно, виявляли його невідповідність голосам кастратів-сопраністів. Побудова жіночих голосів відповідала регістровій природі, яка використовувалась в оперному мистецтві в природньому, натуральному вигляді. Міцне звучання грудного регістру, його переважання над фальцетним примушувало співачок опановувати партії низького сопрано чи контральто. І, навпаки, слабкий грудний регістр та переважання фальцетного (при єдиному високому у всіх типів голосів рівні регістрового переходу) дозволяли виконувати партії високого сопрано. У високого сопрано співацьке навантаження приходилось більше на верхній регістр. В партіях низького - навантаження розподілялось на обидва регістри (Розіна, Анджеліка, Семіраміда). У контральто - на нижній, в традиціях епохи класичного бельканто. Звідси й великий розрив в звуковисотному розташуванні партій сопрано і контральто, який стає помітним при співставленні партій Семіраміді і Арзаце.

В традиціях епохи бельканто роль Арзаце створена для жіночого контральто. В цій партії дворегістровий принцип сольного співу є основою професійно-технічної майстерності і визначав музично-естетичну сферу оперно-виконавського стилю. Через формування грудного регістру в першій октаві (а не тільки в малій) необхідно було виробляти дуже світлий ("білий") тембр, в зв'язку з чим не тільки сопрано, але й контральто мали "ліричний" характер звучання. Співацьке навантаження на низькі звуки першої октави було закономірним явищем навіть у сопрано. Регістровий перехід опинявся в області найбільшого співацького навантаження й переборювався стрибками, колоратурою, співставленням мелодичних фраз, мотивів, які займали більш низьке та високе розташування.

Тембральне співставлення регістрів в партії Арзаце - звичайний, улюблений художній прийом, який виявляв і удосконалював природу жіночого голосу, хоча й вимагав тривалого тренування з метою вирівнювання звукоутворень між собою. Партія Арзаце значно відрізняється

ся в звуковисотному відношенні не тільки від партії Семіраміди, але й Розіни, в яких використовується переважно верхній, фальцетний тип звукоутворення. Думка композитора про партію Розіни як контральтову є більш пізньою трактовкою голоса.

Трактівка цих типів голосів в опері "Мойсей" (1827) Россіні значно відрізняється від "Севільського цирюльника" і, дещо, "Семіраміди". Французькі співаки, які брали участь в прем'єрі, надавали велике значення акторському відтворенню оперних ролей, а не тільки вокальному. Невелика партія Сінаїди цілком відповідає стилю бельканто в сфері вокального інтонування. Але відмінною рисою від жіночих партій "Семіраміди" є менша роль віртуозності. Кантілена стає ведучим компонентом і лише доповнюється колоратурними вставками - невеликої тривалості пасажами, фіоритурами. В арії Сінаїди з другого акту звук h1 є опорним, концентруючим навколо себе інтонаційні обороти. Типовий і широко використовуваний Россіні прийом - стрибок від центрального звуку на широкий інтервал вгору та нисхідний пасаж до нижнього звуку першої октави, що потребує хорошого володіння регістровим механізмом голоса. Ефект досягається тільки при виконанні регістрового переходу високого рівня, який надає виконанню яскравість, піднесеність.

Міцне звучання грудного регістру на ділянці першої октави сильно впливало на формування вищезрештованого фальцетного, який треба було зміцнювати. Пристосуванням принципів класичного бельканто звичайні співаки розкривали можливості голосів, типізували індивідуальні якості регістрових звукоутворень - міцність, тембр, щільність звуку. Дворегістровий принцип виконавства з високим регістровим переходом був тією метою, до якої прагнули і співаки, і композитори. Він диктував використання в сопранових (високих) партіях двооктавного діапазону (h-c3, e3) і розвинену мелодику, що займала по вертикалі значний обсяг.

Пріоритет кантіленного співу, що позначився у французьких співаків, та драматичної сторони виконання сприяли еволюції вокального стилю Россіні і композиторів наступного покоління, які дебютували в Франції. Ця тенденція ставала національною рисою французької вокальної школи, визначаючи музично-естетичну сферу оперної мелодики романтичного плану. Новий тип оперної мелодики, що сформувався в "Мойсеї", відображає риси нового, романтичного розуміння стилістики бельканто.

Першим твором, в якому виявляється криза бельканто і перелом в ході еволюції вокально-виконавських стилів, став "Вільгельм Телль" (1829) Россіні. В історії опери россінієвському "Вільгельму Теллю" належить особлива роль. В цій опері була здійснена реформа сольного співу не тільки жінок, але й чоловіків, створена нова класифікація голосів з врахуванням проміжних - середніх типів (меццо-сопрано та баритона). Відповідно з характером конфлікту і особливостям головних персонажів формується новий тип оперної мелодики романтичного плану, що потребував більш міцних і сильних голосів. Виникає взаємозв'язок вокально-естетичних якостей співацького звуку (щільність, сила, об'єм, світлий і темний тембр, звучність і польотність, ступінь рухливості) і вокального інтонування.

"Вільгельм Телль" Россіні став "рубінним" твором, коли один стиль зі своєю технологією співу (класичний бельканто) змінювався другим з особливою технологією голосоутворення. При цьому вони не протиставлялись - нововведення розглядались як приватні прийоми, що удосконалювали "старий" стиль бельканто. Але музично-естетична різниця

була настільки значною, що викликала у Россіні неприязнь. Для Россіні мистецтво бельканто закінчилось разом з кастратами, а співаки молодшого віку досягали успіхів за рахунок природних даних, а не їх удосконалення.

Речитатив та романс Матільди з другої дії представляє малу, аріозну форму, яка пізніше часто використовувалась композиторами-романтиками. Россіні створив у романсі романтичний тип протяжної мелодії, яка постійно розвивається і оновлюється, сглажує структуру періоду, передбачаючи мелодіку Белліні, Доніцетті, Верді. Мелодія романса будується на оспівуванні тріольними оборотами опорних звуків as_1 , es_2 і b_1 , які ніби затримують її розвиток по вертикалі, але створюють своєю повторністю в трьохдольному ритмі і темпі *Andantino* плавний рух.

Цей концентричний принцип мелодійного розвитку відрізняється від його прояву в "Мойсеї" лише меншим обсягом співацького діапазону в експозиційній частині романса. Співацьке навантаження припадає на досить вузьку ділянку as_1 - es_2 . Подібний розвиток мелодичного матеріалу властивий однорігстровій манері сольного співу, але тільки фальцетним регістром без використання грудного. Такий підхід був характерний для високих сопрано, які навчалися в Паризькій консерваторії. Вокально-педагогічні установки консерваторії допускали зниження регістрового переходу до e_1 , f_1 при легкому й світлому звучанні фальцетно-мікстової ділянки голоса в першій октаві, тоді як для інших типів жіночих голосів встановлювався більш високий його рівень.

Ця тенденція була новою для багатьох італійських співачок, які приїздили в Париж. З освоєнням цього напрямлення вокальної педагогіки у співачок з більш міцними голосовими даними, як у Дж.Пасти, виявлялось звучання фальцетного регістру світлого, срібного тембру на ділянці f_1 - es_2 . Рухливість голосу не губилася. Але найбільш вигідне враження справляв кантиленний спів у поєднанні з віртуозними вставками, окремі протяжні звуки, динамічні відтінки і філіровка на високих нотах з нисхідним пасажем, як в доповненні першого куплету романса чи другого, де виписана ще й каденція в діапазоні es_1 - b_2 .

В процесі виконання співставляються (завдяки стрибкам та нисхідним мелодійним оборотам) не звукоутворення регістрів, а ділянки діапазона верхнього регістру (фальцетно-мікстова та фальцетно-головна). Це вимагало додаткового вирівнювання звучання по діапазону в середині фальцетного типу голосоутворення, крім зрівняння самих регістрів між собою відносно сили, міцності, об'єму, щільності й тембральних якостей. Завдяки першій виконавиці ролі Л.Чінті, яка володіла більш низьким регістровим переходом, ніж Кольбран, був виявлений новий тип голосу - ліричне сопрано, що рідко використовує грудний регістр нижче e_1 .

Россіні не виключає дворегістровий принцип співу, використовуючи його, хоча й короткочасно, в драматично напруженій арії Матільди з третьої дії. Провідне значення надається однорегістровому принципу сольного співу, який не існував в епоху класичного бельканто, - тільки фальцетним регістром жіночого голосу без використання грудного. Але й дворегістрова манера виконання також не відповідала класичному бельканто через знижений до e_1 , f_1 рівень регістрового переходу. Саме ця манера стає основою романтичного стилю вокально-оперного виконавства і застосовується в емоційно напружених сценах. Завдяки

зниженню реєстрового переходу виявилась можливість його уникнути, не використовуючи в оперній мелодії партії звуків нижче e1, і перейти на однореєстровий принцип оперного співу. Цей підхід формував нове розуміння стилю бельканто, причому без розмежування його класичних принципів і нововведень. В рамках класичного бельканто народжується і виділяється новий, романтичний оперно-виконавський стиль, протилежний по своїм музично-естетичним і вокально-технічним властивостям.

На початку XIX століття через високий реєстровий перехід класифікація оперних голосів зводилась практично до трьох універсальних типів: високого - сопрано жінок; середнього - жіночі контральто та тенори, які були споріднені за звучанням; низького - баси. Вони включали в себе проміжні типи й не допускали їх відокремлення за індивідуальними якостями. Їх різновиди виникали залежно від прояву реєстрової природи голосу в умовах високого реєстрового переходу, що визначало індивідуальні якості голосового матеріалу співака.

Освоєння жінками-контральто і тенорами двореєстрового принципу сольного співу було найважливішим завоюванням в оперному мистецтві, яке сприяло розкриттю реєстрової природи людського голосу незалежно від класифікації. Завдяки виділенню в оперній драматургії любовно-ліричної сфери тенор все більше утверджується на перших ролях творів як опер-*buffa*, так і *seria* нарівні з сопрано. По Стендалю, справжні тенори, які виступали в операх-*seria*, повинні були володіти фальцетом подібно співаку Давиде. Звичайні тенори в операх-*buffa* могли обходитись і без нього. Все ж двореєстровий принцип співу Росіні використав і в тенорових партіях комічних опер, зокрема в ролі графа Альмавиви з "Севільського цирульника". На прем'єрі роль виконав знаменитий М.Гарсія-батько (1775-1832), видатний виконавець та вокальний педагог першої третини XIX століття. Він не тільки блискуче володів двореєстровим принципом виконавства, але й став засновником школи цього напрямку в європейському оперному мистецтві та вокальній педагогіці XIX століття, не залишивши після себе методичних праць. Подив викликає такий факт: М.Гарсія-батько був першим тенором, який відтворював *c2 a piena voce (do di petto)*, тобто *c2* в грудному реєстрі (мабуть "відкритого" звучання), передбачивши відкриття Ж.Дюпре. Дюпре, без сумніву, міг знати про це, коли пізніше спробував повторити *c2* в грудному реєстрі. Так, каватина Альмавиви з першої дії *Ecco ridente in cielo* створена в діапазоні *fis-h1* з теситурою *g-g1*. Така ж теситура і канцони *Se il mio nome*. Високий перехід у тенорів диктував "відкрите" звучання голосу в обох реєстрах на зразок швейцарського *jodeln*.

Сучасними співаками партія Фігаро розглядається як баритонова. Погляд Росіні не співпадає з цією точкою зору. Перший виконавець ролі Луїджі Дзамбоні (1767-1837) був знаменитим бас-*buff* з двадцятип'ятилітнім сценічним досвідом (дебютував в 1791 році) в комічному амплуа. Крім того, на початку XIX століття партії баритона записували в тенорому ключі, тому що вони являли собою тип низького тенора. Росіні значно звищує теситуру басів комічного амплуа. Звищення басової теситури вгору - це тенденція, яка спостерігалась протягом всього XVIII століття. По діапазону *d-a1* каватина Фігаро з першої дії співвідноситься з партіями низьких тенорів. Співацька теситура припадає на ділянку *g-e1*, де звукоутворення мало відкритий характер. Композитор, піднявши теситуру баса вгору - в область низького тенора, висуває на перший план проміжний тип голосу, що визначається як бари-

тон. Він записав партію в басовому ключі: в ансамблях часто зустрічається низьке G. Звук a1 на слові bravo співали фальцетом, надаючи комічний ефект всій сцені і ніби перекривлюючи вигуки жінок. У виконанні каватини Фігаро сучасними співаками до нинішнього часу зберігається традиція співу фальцетом вставного c2 в каденції на слові "Фігаро". Загальний діапазон партії становить G-a1, а з використанням вставного фальцетного c2: G-c2. Конкретний діапазон та теситура співу баритонів встановиться пізніше, в середині XIX століття, в умовах нової оперно-виконавської традиції епохи романтизму.

Подібно трактуються басові голоси в партіях дона Базіліо (перший виконавець Б.Боттічеллі) і Бартоло (перший виконавець Дз.Вітареллі). Оригінальна тональність арії Базіліо на тон вище загальноприйнятої в сучасному виконавстві: D-dur. Діапазон арії Базіліо, відповідно, складав cis-fis1. Використання переважно верхньої частини голосу, де найбільш яскраво формується відкритий звук, складало специфіку низьких чоловічих голосів комічної опері у порівнянні з серйозною. Бас-buff початку XIX століття співав в діапазоні й теситурі сучасного баритона. В рамках жанра опери-buffa звичайні співаки пристосовували дворегістровий принцип бельканто до високого регістрового переходу, завдяки чому розкривались оперно-виконавські можливості чоловічих голосів. Використання регістрового механізму в оперному мистецтві було основоположною традицією епохи бельканто, якої дотримувався Росіні і яка складала характерну рису італійської вокальної школи.

Більш природнім було використання фальцета в репертуарі серйозних опер. Як стверджує музичний критик Edwart, на прем'єрі опери "Семіраміда" невелику тенорову партію короля Ідрено (Re dell'Indo) виконав англієць Saint-Clair - Сен-Клер чи Синклер, відомості про якого, мабуть, загублені. Ця роль розрахована на дворегістровий спів, віртуозну вокалізацію згідно стилістики класичного бельканто. Використання фальцета і відкритий характер звука грудного регістра сприяли в процесі їх порівняння між собою виробленню "ліричного" звучання голоса, світлого тембра. Співацьке навантаження в партії Ідрено припадає, завдяки фальцету, на ділянку a-g1, a1, хоча діапазон використовується більш широкий.

Основний метод вокального інтонування - мелодійне варіювання, який насприяє оновленню різновидів колоратури. Відкритий "білий" звук на c1-g1, a1 надавав голосу легкість, яскравість і свободу звучання. Співацьке навантаження, що визначає теситуру виконання, падає на g-g1, a1 в загальному діапазоні c-d2. Нота c2, що декілька раз виписана в мелодичному матеріалі, не мала в фальцеті особливих труднощів. Складною проблемою було з'єднання та зрівнювання звучання голосових регістрів, формування єдиного тембра по діапазону, який в арії з другої дії досягав A-d2. Освоєння тенорами дворегістрового принципа співу дозволило розкрити можливості чоловічого фальцету, але ставило в залежність від його якостей звучання грудного регістру. Тому навіть в драматично напружених ситуаціях зберігалось ліричне амплуа тенорів.

Басову партію Аззура на прем'єрі виконав один з найкращих співаків Філіп Галлі (1783-1853). Кар'єру Галлі починав як тенор й добре володів фальцетом, але після хвороби перейшов на басові партії, які співав відкритою манерою протягом всього діапазону. Це призводило інколи до детонації, яку відмічав Стендаль. В Італії басы часто використовували фальцет на сцені. Тому партія Аззура співвідноситься з теситурою сучасного високого баса -

низького баритона. Розвиток мелодійного матеріалу тяжіє до верхньої частини діапазону, нерідко повторюються колоратури тенора. Саме верхня частина голосу з найбільш ефективним звучанням у відкритій манері, на яку падає максимальне співацьке навантаження, визначає теситуру партії. Віртуозність вимагала від баса легкого відтворення звуку й баритонального (з сучасної точки зору) тембра. В ансамблях партія Аззура найнижча, хоча нижче Аs вокальне інтонування не сягає, але за віртуозністю не поступається сопрано чи контральто. Характерна риса розвитку мелодійного матеріалу - висхідне направлення руху від низьких до високих нот.

В опері "Мойсей" інтерес викликає тенорова партія Аменофа, яку виконував знаменитий Адольф Нуррі (1802-1839). Нуррі співав відкритим і міцним грудним звуком до верхнього b1. Вище - фальцетом. Дворегістровий принцип кастратів-сопраністів став культивуватися у французькій оперно-вокальній школі першої половини XIX століття, зокрема в жанрі великої романтичної опери. Цей факт має значення в зв'язку з реформою технології співу тенорів, яка відбулася через десять років після прем'єри "Мойсея".

Партія Аменофа свідчить про великі можливості французького тенора Нуррі. Виділення побічної любовної лінії з відносно самостійним конфліктом в драматургії опери сприяло її драматизації (розрив Аменофа і Анаїди в останній дії), ускладнювало перипетії головного - релігійного конфлікту. В ліричній сфері "Мойсей" передбачає вокальні ампли "сильних" характерів романтичної музичної драми. Кантилений спів лежить в основі вокальної мелодики Аменофа, співацька теситура a-gis1 витримана більш конкретно. На g1 припадають склади з закритими голосними u, i, що сприяло формуванню мішаного звуку (мікста) в грудному регістрі. Але gis1, a1 вже поєднані з голосними a, o, відкритого характеру.

За Гароде (професор Паризької консерваторії того часу), мішане голосоутворення використовувалось тенорами на останніх звуках грудного регістру, передуючи регістровому переходу на фальцет. Тому Нуррі міг здійснювати прикриття звуку завдяки закритим голосним на ділянці g1-b1. Високе h1 Нуррі співав міцним фальцетним мікстом. Фальцет за щільністю наближався до грудного регістру і використовувався обмежено, але співаки змушені були удосконалювати і знаходити відповідні засоби покращання його якостей.

З сучасних позицій цю партію розглядають не як ліричну, а навпаки, драматичну через насиченість не тільки високими, а й низькими звуками, характерними для баритона, а також високу теситуру співу в діапазоні H-cis2. Спроба Росіні створити драматичний оперний твір з гострим конфліктом виявила протиріччя дворегістрового стилю виконавства, сприятливого для любовно-ліричних епізодів і несприятливого в драматично насичених сценах.

В басових партіях характер вокального інтонування більш індивідуальний, речитатив і кантилена переважають над віртуозністю. Появі співучого, кантиленного речитатива сприяла особлива трактовка образу Мойсея як релігійного вождя, величного і впевненого у своїй меті. На прем'єрі партію Мойсея виконував Н.П.Левассер (1791-1871) - співак з великим голосом і прекрасною вокальною школою, який, пише Г.Панюк, віртуозно володів фальцетом. В сольних епізодах переважає, як правило, речитативний характер інтонування, який наближався або до кантиленного співу, або до мовних вигуків. Разом з тим зберігається і форма речитативу, який підтримується лише акордами оркестру. Кантилена властива більше

ансамблевим сценам, подібній до молитви Мойсея з четвертого акту - мелодія по черзі виконується головними персонажами опери з хором. Розгорнутих сольних епізодів, арій, сцен партія Мойсея практично не має, якщо не вважати сольний епізод з першого акту невеликою арією. Такий підхід не співвідноситься з операми-seria XVIII століття, де характеристика головних героїв розкривається в їх Soli.

Поєднання речитатива з кантіленним співом, використання декламаційних прийомів вокального інтонування без віртуозності передбачає оперну мелодику музичної драми епохи романтизму і відображає зміни стилю бельканто в зв'язку з трактовкою низьких чоловічих голосів.

Партія Фараона, як і Мойсея, також не має розгорнутих арій чи сольних сцен. Відсутність сольних номерів у головних діючих осіб, висування низького чоловічого голосу на перший план, перевага речитативного інтонування над кантіленною мелодією при мінімальній віртуозності та підвищена роль оркестрового супроводу є результатом змін оперно-естетичних установок в кінці 20-х років XIX століття. В "Мойсеї" всі жіночі і чоловічі партії, крім басових, розраховані на дворегістровий принцип виконавства з високим і єдиним рівнем переміни голосових регістрів. Россіні використовує три типи голосів - сопрано, тенор і бас. Альтові партії відсутні навіть в хорівій партитурі.

В "Вільгельмі Теллі" роль вокальних ефектів різко знижена заради зближення драми і опери. Але дворегістровий принцип виконавства чоловіків на відміну від жінок не дозволяв їм виявити можливості драматичного співу. Партія Арнольда в порівнянні з ролю Аменофа із "Мойсея" доповнюється драматургічною функцією героїчного плану. Ця особливість персонажа - Арнольд як образ народного героя - сприяла формуванню амплуа лірико-драматичного і героїчного тенора, дала поштовх реформуванню технології сольного співу тенорів саме у "Вільгельмі Теллі". Значимість персонажу залежить не тільки від музичних і літературних здобутків драматургії опери, але й інтерпретації ролі. Звідси необхідність в нових засобах виразності вокального мистецтва.

На початку сценічного життя опери відомі дві видатні інтерпретації ролі - першого виконавця А.Нуррі, якому призначалась партія Арнольда, та його спадкоємця Ж.Дюпре, який увів в оперно-виконавську практику тенорів грудні прикриті звуки на ділянці a1-c2. Розширення грудного регістру прийомом прикриття звуку вище b1 Дюпре встановив задовго до свого знаменитого паризького дебюта (1837). В 1831 році в італійському місті Лукка була здійснена перша постановка "Вільгельма Телля" на батьківщині композитора. Співак згадував, що вся партія відповідала його голосу. І тільки заключні такти великої арії на дуже високих звуках бентежили його. Героїчний заклик Арнольда передати звичайними засобами, тобто фальцетом, на думку Дюпре було неможливо. Був необхідний сильний ефект, яким і став грудний звук прикритого характеру на c2.

Паризький дебют Дюпре в партії Арнольда закріпив успіх співака і нової манери формування верхів грудного регістру у тенорів. Сам Россіні, не сприймаючи нововведень Дюпре, все ж говорив, що визнанням своєї опери він зобов'язаний не Нуррі, а Дюпре. Дюпре не здогадувався, що розширюючи грудний регістр вище b1, здійснив докорінну реформу сольного співу чоловіків. Тим паче, що його трактовка партії Арнольда продовжувала традицію

двореєстрового стилю оперного співу. Для цього була вагома причина.

В дуеті Арнольда і Вільгельма Телля з першої дії високі звуки і співацька теситура встановлюються вже на початку номера. Без сумніву, і Нуррі, і Дюпре повинні були володіти легким і вільним голосоутворенням, яскравим і світлим тембром звука, щоб перебороти настільки високу теситуру співу. Навантаження падає на верхню ділянку діапазону, виявляючи схожість з жіночим контральто. Наступне проведення початкового епізоду здійснюється на тон вище і тепер чотири рази повинно звучати с2. Ці ноти озвучувались обома співаками фальцетом - освоєння с2 прийомом прикриття в грудному регістрі (це найскладніша вокально-педагогічна і виконавська проблема) надзвичайно складно в умовах ліричної музики.

Кульмінацією "переродження" образу Арнольда є заключна арія з четвертої дії. Саме заклик до боротьби в останній частині арії виявив необхідність в нових засобах виконання. За використанням двореєстрового принципу арія аналогічна дуету Арнольда і Вільгельма з першої дії. Світлі і ніжні, елегічного характеру спогади про батька складають основу емоційного стану Арнольда в першій частині арії. Заклучний розділ виступає контрастом. Мелодичний розвиток досягає неабиякого розмаху. Звучання фальцета явно не відповідало характеру заклика до помсти в заключних тактах арії, що усвідомлював Дюпре. Новий прийом виявив нові акустичні можливості реєстрової природи співацького голосу і, відповідно, новий характер роботи голосового апарату у виконавстві. В зв'язку з цим необхідна була перебудова у вокально-технічному відношенні педагогіки сольного співу.

Серед ролей для низьких голосів виділяється партія Вільгельма Телля, хоча й не має розгорнутого сольного номера. Образ розкривається, взаємодіючи з іншими персонажами. Але вокальне інтонування партії Телля нічим не поступається за своїм розмахом мелодії сольних номерів. Широкий співацький діапазон першого виконавця Г.Б.Дабад'є дозволив Росіні використати високі ноти баса f1, g1 у відкритій манері голосоутворення, властивій однореєстровому стилю оперного виконавства тієї епохи, крім низьких G, F. Партія фіксує відокремлення в серйозному жанрі середнього чоловічого голосу баритона, який співвідносився з партіями басів, тоді як в комічних операх цей тип голоса ближче до низьких тенорів. Використання високих звуків в басовій партії формувало тип драматичного баритона, що проявляється в дуеті Телля і Арнольда. В серйозному жанрі діапазон, теситура і звуковисотне розташування баритональної партії тільки визначались по відношенню до баса, тенора і не були ще встановленими остаточно.

Драматичне амплуа ролі Телля відрізняє не кантиленна мелодія і віртуозність, а аналогія з речитативом кантиленного характеру, - передбачення аріозної мелодики більш пізніх романтичних опер. Висування і відокремлення середнього типу голоса чоловіків, яке почалося спочатку в "Севільському цирюльнику", а потім в "Вільгельмі Теллі", остаточно відбудеться пізніше і в зв'язку з освоєнням технології прикриття звуку на верхній ділянці грудного реєстра, тобто в зв'язку із зниженням рівня внутріреєстрового переходу від відкритого до прикритого звучання. У "Вільгельмі Теллі" одночасно проявляється і криза стилю класичного бельканто, і народження нового, романтичного оперно-виконавського стилю. Творчість Росіні - це етап активного пристосування принципів класичного стилю бельканто кастратів-сопраністів до можливостей звичайних співацьких голосів.

В підрозділі “Белліні і традиції класичного бельканто” розглядається вокальна стилістика опер композитора і їх співвідношення з виконавськими тенденціями того часу. Протягом короткого творчого життя вокальний стиль Белліні, як і россінієвський, мав великі зміни. В ранніх творах, з яких виділяється “Пірат” (1827), Белліні розвивав класичні традиції бельканто неаполітанської школи - школи Дж.Крешентіні. Починаючи з “Сомнамбулі” (1831) та “Норми” (1831) і завдяки зустрічі композитора із Дж.Пасти, характер вокального інтонування, мелодичний малюнок вокальних партій, особливо сопранових, відповідають вже більш сучасній нам технології сольного співу і відображає специфіку мікстового звучання співацького голосу.

Дворегістровий принцип виконавства, не зважаючи на зниження рівня переміни звукоутворень і формування мішаного звучання, зберігається в романтичній опері як наслідок стилю класичного бельканто і перетворюється в засіб художньої виразності. Белліні і Паста дали нову трактовку цьому принципу оперного виконавства з урахуванням мішаного звуку в центрі співацького діапазона. Якщо в епоху класичного бельканто в центрі діапазона сопрано традиційно знаходився регістровий перехід, який розподіляв його на дві рівноцінні частини в першій і другій октаві, то в партії Норми його місце зайняв внутрірегістровий перехід від мікстового (мішаного) звучання фальцета (перша - початок другої октави) до наступного фальцетно-головного звучання верхів (друга - початок третьої октави).

Партія Норми поставила перед сопрано того часу, особливо перед молодшим поколінням, зовсім нові задачі в оперному виконавстві. Після Паста і завдяки “Нормі” сопрано змушені були змінювати принцип голосоутворення. Ця роль, дуже популярна на той час, сприяла впровадженню в оперно-виконавську практику жінок мікстового звучання фальцетного регістру їх голоса. В цьому смислі “Норма” реформувала класичний стиль бельканто. Навіть мелодика партії Адальджизи є залежною від мелодики партії Норми і трактується як сопранова, а не меццо-сопранова.

Характер вокального інтонування, встановлений в “Нормі”, ще більше властивий останнім двом операм композитора - “Беатріче ді Теяда” (1833) і “Пуритани” (1835). Зміщений вниз у виконавській практиці сопрано регістровий перехід приводить часто до помилкової думки, що його можливо уникати навіть в процесі навчання, а грудний регістр розвивати не обов'язково і навіть шкідливо. Завдяки такій позиції втрачались традиції і природній механізм формування мішаного звуку (мікста) у високих сопрано.

Пристосування дворегістрового принципу бельканто в нових естетичних умовах досягло своєї кульмінації в “Пуританах”. Вокальне інтонування партії Ельвіри розраховано на можливості фальцетного регістра співачки. Із зниженням регістрового переходу і виявленням мікстового звучання фальцетного регістру у жінок співацька теситура концентрується на рівні внутрірегістрового переходу від мікста до головного звучання верхніх нот голоса. В партії Ельвіри був встановлений тип вокальної мелодії, властивий сучасному лірико-колоратурному сопрано, хоча загальний діапазон складає h-des3.

Перетворення сольного співу чоловіків, у порівнянні з жінками, відбувалося менш помітно. Причина в тому, що співачки, подібні Дж.Пасти, навіть в ліричні ролі додавали виконавського драматизму. В чоловічому репертуарі найбільш поширене амплуа оперного

героя-коханця дозволяло використовувати у виконавстві фальцет і не сприяло драматизації ролі. В останніх творах Белліні зберігаються традиційні типи високого і низького тенора, які в більшій чи меншій мірі застосовували фальцет у співі. Яскравими представниками цих напрямків були Д.Донзеллі і Дж.Рубіні. Так, в теноровій партії Полліона (виконавець Д.Донзеллі) фальцет обмежений однією нотою с2 в каватині з першої дії. Партія фіксує переважно однорегістровий спів, де проявляються нові якості: 1. виділення і централізація співацьких ділянок c1-g1, as1, які визначають звуковисотне розташування партії, і 2. g-a1, b1, де переважно розвивається мелодичний матеріал. Це найбільш звучні ділянки голоса у тенорів, які користуються відкритим звучанням в грудному регістрі. Саме ця манера співу Донзеллі з баритональною щільністю звучання голоса відображає процес формування виконавського стилю сильних тенорів середини XIX століття.

Завдяки Донзеллі і Рубіні в останніх творах Белліні “Беатріче ді Тенда” и “Пурітанах” співставляються два типи вокального інтонування, які залежали від переважно однорегістрового чи дворегістрового принципу співу. Партія Артура з “Пуритан” у виконанні Рубіні є вищим і останнім етапом дворегістрового виконавства тенорів такого плану, як М.Гарсіабатьо, А.Нуррі, напередодні реформи Ж.Дюпре. Завдяки дворегістровому принципу сольного співу Белліні не виділяє в діапазоні тенора середню ділянку голоса, концентрує мелодичний матеріал на верхній частині грудного голосу відкритого звучання. Подібна трактовка високого чоловічого голоса в партії Артура протилежна його трактовці в партії Полліона. Різниця однорегістрового і дворегістрового принципу вокального виконавства очевидна. Кожен з них передбачає свій тип вокального інтонування, поєднання яких у співацькій практиці неможливе.

Більшою стабільністю відрізнялось виконавське мистецтво співаків з низькими голосами. Стилістика вокальних партій і характер вокального інтонування визначались більше індивідуальними методами розвитку музичного матеріалу. Нижні звуки в басових партіях опер Белліні використовуються досить рідко. Трактовка голосів відрізняється від росінієвської завдяки виділенню в співацькому діапазоні октави, в рамках якої варіюється мелодичний матеріал. Звідси мелодична винахідливість Белліні, яка визначає вокальний стиль його останніх опер.

Вокальний стиль останніх опер Белліні визначив напрямок, шлях розвитку оперно-виконавських стилів XIX століття. Ці опери були найбільш репертуарними. Ранні твори ставали менш доступними через міцний взаємозв'язок з технологією класичного бельканто. Вони розділили долю багатьох опер XVIII століття, відновлення постановок яких зв'язано із складністю відтворення оперно-виконавського стилю того часу. Сучасна технологія співу змушує співаків робити купюри та створювати редакції вокальних партій. Популярність останніх творів Белліні сприяла розвитку технології співу на зразок Дж.Паста і Дж.Грізі, що спричиняло значні перетворення і в вокальній педагогіці, і в композиторській творчості.

В творчості Белліні завершився етап прямої адаптації принципів класичного бельканто XVIII століття і розпочався період їх творчого осмислення в нових музично-естетичних умовах оперного мистецтва. Його твори сприяли перетворенню принципів і прийомів класичного бельканто на засоби драматичного співу, ява про які в сучасному

оперному виконавстві значно ширша поняття “бельканто”.

В підрозділі ““Лючія ді Ламмермур” Г.Доніцетті і вокальна реформа 30-40-х років XIX століття” розглядається процес виникнення нового вокально-виконавського стилю в діяльності співаків молодшого покоління. На відміну від Россіні і Белліні, Доніцетті не зв’язував себе з конкретним колом співаків. Його вокальний стиль має як сильний відбиток традицій класичного бельканто, так і характерні риси нового вокально-виконавського стилю. Після Россіні та Белліні і перед появою Дж.Верді, Доніцетті здійснює пошук нового напрямку розвитку оперного мистецтва в рамках визнаних жанрів шляхом їх оновлення, опираючись на молоде покоління виконавців. Цей період його творчості співпадає з етапом активних реформ мистецтва сольного співу.

В оперному виконавстві 20-30-х років Дж.Паста була ключовою фігурою, яка стимулювала творчість багатьох композиторів. Зустріч з нею Доніцетті під час створення “Ганні Болейн” стала рубежем і в його творчості. В “Ганні Болейн” перетворенням в сопранових партіях був супутний процес пристосування дворегістрового принципу класичного бельканто в чоловічих (тенорових) партіях, які виконував Рубіні. Інше явище спостерігається в “Лючії ді Ламмермур” (1835), яку вперше виконували Ф.Персіані (1813-1867) - Лючія, Ж.Дюпре - Едгар, Д.Коселлі (1801-1855) - Генріх.

Сопранова партія Лючії фіксує значні зміни вокального стилю навіть по відношенню до останніх опер Белліні. Зниження регістрового переходу одразу стає очевидним в каватині з першої частини опери. Звуковисотне розташування повільного розділу каватини Лючії нижче, ніж в сопранових партіях беллінієвських опер, практично співвідноситься з сучасним типом високого меццо-сопрано, що володіє колоратурою. Партія Лючії - одна з перших ролей, що передбачає появу в оперному мистецтві сильних жіночих голосів. Цю властивість партії відмітила М.Каллас, вказуючи на її драматичну колоратуру і досить низьку теситуру співу.

Персіані, слідуючи за Паста і користуючись грудним регістром у співі нижче f1, ще більше сприяла становленню дворегістрового стилю вокального виконавства з низьким, характерним для сучасних жіночих голосів, рівнем регістрового переходу. В зв’язку з цим фальцетно-мікстове звучання сопрано набувало силу, щільність, “драматизм”. В результаті розвитку цих якостей теситура знижувалась і концентрувалась на середній ділянці діапазона, виявляючи з часом труднощі формування фальцетно-головного звучання і проблему його розвитку. Не випадково сучасні співачки, виконуючи роль Лючії, як правило переносять нижні звуки на октаву вгору, або ж уникають їх, замінюючи нисхідний рух фіоритур на висхідний. Звідси існування двох редакцій партії: авторської, яка піддається купюрам, і анонімної виконавської.

Характер мелодики в каватині визначають такі стильові риси: виділення медіума як центра вокального інтонування, єдиного і типізованого на протязі всього номера; збіг співацької теситури з ділянкою медіума, на який падає максимальне співацьке навантаження; варіювання і рух мелодичного матеріалу переважно в межах центральної ділянки голосу; охоплення всього співацького діапазона в кульмінаційних і заключних розділах Solo. Подібний характер інтонування ставить складну задачу: зблизити фальцетно-мікстове звучання центру з тембром фальцетно-головної ділянки вище f2.

В партії Лючії утверджується однорегістровий принцип співу тільки фальцетним регістром сопрано з переважанням мікстового звучання, а не головного, що удосконалює однорегістровий стиль оперного співу сопрано. Дворегістровий спів максимально обмежується, хоча й не уникається зовсім. Доніцетті використовує найбільш звучну ділянку g1, a1-g2 фальцетного регістру як центральну на протязі всієї партії. Вокальне інтонування рідко виходить за її межі. В епоху бельканто такий характер мелодійного розвитку був неможливий, тому що не відповідав технології співу.

Співставлення фальцетно-мікстової і фальцетно-головної частини діапазона спостерігається в фінальному кuartеті. Завдяки взаємозв'язку діапазона і теситури встановлюється звуковисотне розташування "сильного" сопрано (сучасного лірико-драматичного), що володіє рухливістю і філірвою. Меццо-сопрановий характер партії Лючії очевидний. Як і Белліні, Доніцетті використав діапазон b-c3, виділяючи центр f1-g2 і значно менше крайні його ділянки. Через зниження регістрового переходу грудний регістр зміщується вниз і мало використовується. Все співацьке навантаження сконцентроване на фальцетному типі голосоутворення. Це цілком протилежно сучасній її трактовці як лірико-колоратурній.

Завдяки становленню дворегістрового стилю виконавства з низьким рівнем переміни голосових регістрів, почався процес типізації єдиного по своїй протяжності і якостям сопрано. Тип жіночого голосу, що охоплює обидва регістри, встановлюється як зразок сильного сопрано, який потім використав Верді. Цей тип "абсолютного" голоса, подібно російсько-контральто, був перехідним в процесі еволюції стилю бельканто і з часом перетвореним, з одного боку, на лірико-колоратурне, а з іншого, - на лірико-драматичне сопрано. Хоча сопранові партії, подібно Лючії і останніх опер Белліні, були малочисленими, вони, будучи популярними і репертуарними, значно впливали на шлях подальшого розвитку оперно-виконавських стилів.

"Лючія ді Ламмермур" опинилась в центрі реформи сольного співу чоловіків. Інтерес викликає перш за все розрахована на майстерність та голосові можливості Ж.Дюпре тенорова роль Едгара. За період від італійської прем'єри "Вільгельма Телля" до прем'єри "Лючії" Дюпре удосконалював новий принцип звукоутворення (прикриття високих звуків грудного регістру), а не оволодів ним раптом, без ніяких зусиль. Цей процес відображає партія Едгара.

Перші сторінки музичного тексту ролі в дуеті з Лючією виявляють схожість не з мелодикою російсько-контральто тенорових партій чи Полліона в "Нормі" Белліні, а з мелодикою партій Артура в "Пуританах". Як це не парадоксально, вокальний стиль ролі Артура і спів Рубіні споріднені, а не протилежні вокальному стилю Едгара и співу Дюпре, складаючи єдиний напрям оперного виконавства того часу. Спорідненість тенорових партій вказаних опер Белліні і Доніцетті перш за все в трактовці високого чоловічого голосу, його природи, діапазона і теситури.

Як і у Белліні, мелодичний малюнок Едгара у згаданому дуеті не перевищує межі октави-децими g-b1. На високі звуки найчастіше приходяться відкриті голосні а, е, о. Але при підході до них на нижче розташованих звуках використовується голосна "і", яка сприяє прикриттю звука в грудному регістрі. Виникає необхідність в прийомі "відкрито-прикрито" і формуванні, відповідно, внутрірегістрового переходу, який в той час здійснювався Дюпре і

тенорами дуже високо на a1, b1, тому що замінював регістровий перехід, пересунувши його максимально вгору до d2. В результаті партія Едгара озвучувалась переважно у відкритій, властивій дворегістровому стилю бельканто, манері. Завдяки відкритості звучання тенорового голосу з'ясувались загальні, однакові риси стилів старого і нового зразка, а також на деякий час зрівнювались їх протилежні якості.

Партія Едгара в дуєті відрізняється численним поєднанням "і" з відкритими голосними в умовах достатньо високої теситури, що значно менше властиво партії Артура в "Пуританах" Белліні. Виникає традиція вокально поставленого, афектованого співу при переході від прикритого до відкритого звучання, як засоба драматизації виконання. Несподівано є каденція, де композитор запропонував тенору проспівати верхній es2 стрибком від f1. Отже, партія Едгара в дуєті охоплює діапазон f-es2, властивий більше Рубіні, ніж, здавалось, Дюпре. Каденція розрахована на дворегістровий спів з розширеною в грудному реєстрі ділянкою прикритого звучання. На прем'єрі опери Дюпре міг відтворити ноти h1, c2 не фальцетом, а прикритим звуком грудного реєстру.

Близкучий успіх, якому композитор, як він сам говорив, зобов'язаний був виконавцям, закріпив досягнення Дюпре в Неаполі. Після визнання в Неаполі - колиці бельканто - зважитись на дебют з новою оперно-виконавською манерою в Парижі було вже неважко, хоча й відповідально. З часом переміна відкритого звука на прикритий стає основною властивістю співу чоловіків. Партія Едгара виявляє риси нового вокально-виконавського стилю тенорів, в основі якого - однорегістровий принцип співу з використанням мішаного голосоутворення і прийома прикриття звука. Становлення цього стилю здійснювалось в межах стилю бельканто з високим регістровим переходом на d2 (як у кастратів-сопраністів), установленим Дюпре завдяки прикриттю звука грудного реєстру на a1-d2. Цим і пояснюється вражаюча схожість в трактовці співацького голосу і характера вокального інтонування партій беллінієвського Артура і доніцеттєвського Едгара.

З часом, в силу непотрібності фальцета чоловіків і зниження рівня внутрірегістрового переходу, а також удосконалення техніки прикриття, однорегістровий стиль співу чоловіків нових тембральних якостей набуває приватні риси, протилежні стилю бельканто. Прикриття звуку в грудному реєстрі чоловіків дало поштовх формуванню сучасної класифікації голосів та виділенню баритона як типа голосу. До цього часу баритон розглядався або як високий бас комічного плану, або як низький тенор, партія якого записувалась в теноровому ключі. Прикриття звука сприяло типізації конкретного діапазона і теситури співу баритонів.

Партія Генріха - ще один крок у формуванні класу баритонів, але вже в період безпосередньої реформи сольного співу чоловіків. Ця роль дає трактовку голосу в сучасному його розумінні. Доніцетті визначив класичне звуковисотне розташування баритонів партії при сприянні Д.Коселлі. Типізується в першу чергу теситура, яка виявляє найбільш звучну ділянку голосу. Верхня частина голосу (f-f1, g1) використовується як основна співацька. На високі ноти приходяться переважно відкриті голосні. Закриті голосні з'являються на більш низьких нотах малої октави. Так в співацькій практиці формувався важливий прийом: відкривати верхні звуки грудного реєстру чоловіків на основі позиції попередньо прикритих звуків

центру голоса (f-cl).

Оперна мелодика і специфіка мови примушувала співаків знижувати внутрірегістровий перехід, зрушуючи при цьому регістровий максимально вгору. В результаті в грудному регістрі формувалась досить широка ділянка якісно нового в тембральному відношенні прикритого голосовідтворення, на який знизу впливав відкритий характер звукоутворення, а згори - фальцетний тип. Звідси і труднощі з формуванням верхніх звуків грудного регістру чоловіків в процесі постановки голосу. Характерне і використання баритона в опері - він відокремлюється від низьких тенорів як контрастуючий у всьому: від властивостей голосу до положення ролі в драматургії твору. Здійснюється розрив баритональних і тенорових ролей з метою їх розмежування.

Вокальна стилістика “Лючії” значно відрізняється від репертуарних опер того часу, знаменуючи активне становлення нових вокально-виконавських стилів в італійській романтичній опері. Твір Доніцетті опинився в центрі реформи мистецтва сольного співу, визначивши її подальший напрямок. Успіху реформи в загальноєвропейському масштабі сприяв жанр французької великої романтичної опери, який остаточно утвердився з появою паризьких творів Дж.Мейєрбера.

В підрозділі “Гугеноти” Дж.Мейєрбера в художній культурі французького романтизму” розглядається кульмінаційний етап еволюції стилю класичного бельканто в європейській оперній культурі. Дж.Мейєрбер - один з перших композиторів, який почав розробляти ідею драми в оперному мистецтві романтичного напрямку. З цією метою в опері “Гугеноти” композитор використав естетичну концепцію французького романтизму, художні принципи французького історичного роману, а також запозичений у драми “метод картин”. Як стверджував сам композитор, історія і сильні драматичні характери складають справжній елемент його творчості. Тільки драма, за Мейєрбером, здібна передати ідеї духа та зобразити героїв. Такий підхід визначив не тільки драматургію “Гугенотів”, а й вокальну стилістику твору.

Збереженню бельканто сприяла вокально-виконавська манера французьких співаків, перших виконавців опери: А.Нуррі (Рауль), Н.П.Левассера (Марсель), П.Дерівіса (граф Сен-Брі), М.Фалькон (Валентина), Ж.Дорюс-Гра (Маргарита). Але творчі задачі композитор вирішує відповідно до ідеї поєднання літературної драми і опери та нових тенденцій розвитку оперного виконавства. Як і в останніх творах Россіні, Белліні і Доніцетті, тип вокального інтонування відображає нові технічні й художні можливості співаків. З шістнадцяти діючих осіб опери лише дві належить жіночим персонажам: Маргарита Валуа і Валентина. Для жіночого голосу призначена також роль пажа Урбана, яка продовжує традиції персонажів-трагесті опери-seria. В оригіналі всі партії створені для сопрано.

Як відомо, творчість Мейєрбера та, зокрема, “Гугеноти” витримали сильну критику сучасників композитора. Найбільшій критиці піддавались партії Маргарити і Урбана, які відповідали естетиці та стилю класичного бельканто. Особливо помітна різниця при порівнянні вокального інтонування партії Маргарити і романтично піднесеної, емоційно насиченої ролі Валентини. Разом з тим, зі стилем бельканто ролі Маргарити і Урбана зв'язує лише колоратура. Мелодія арії Маргарити з другої дії не розрахована на переважно дворегістровий спів з

високим рівнем регістрового переходу. Навпаки, - і в цьому новиза і популярність партії Маргарити - арія призначена для виконання тільки фальцетним регістром мікстово-головного звучання без використання грудного регістру.

На оперній сцені закріплювалась протилежна принципам класичного бельканто манера звукоутворення, якою володіла Ж.Дорж-Гра (1805-1896), відома як Ж.А.Ж.Стеенкісте. Німецький вокальний педагог Г.Панюфка писав, що співачка практично не користувалась грудним регістром свого голосу, який до того ж і "не звучав" на ділянці c1-f1. Тому співачка максимально знизила регістровий перехід, користуючись внизу діапазона виключно фальцетно-мікстовим звучанням голосу. Ця романтична традиція оперного виконавства, що формувалась головним чином в Парижі, ставала в Європі, завдяки великій популярності мейєрберовських "Роберта-диявола" та "Гугенотів", загальноприйнятною.

Вплив стилю бельканто виявляється суто в музично-естетичному плані, тоді як в професійно-технічному відношенні і за структурою мелодики арії Маргарити проявляються властивості романтичного вокально-виконавського стилю. Арія Маргарити являє собою вдалу, романтичну стилізацію класичного бельканто з його поєднанням кантилени і віртуозності (як у Белліні чи Доницетті). При збереженні "зовнішнього" боку стилю бельканто специфіка вокально-виконавського стилю докорінно змінена. Тут фіксується становлення однорегістрового, тільки фальцетним мікстово-головного звучання регістром, стиля сольного співу. При цьому встановлювався єдиний характер звукоутворення, створюючи умови для пошуків тембральних барвів в межах одного і того ж регістру. Нижня ділянка використовується мінімально, геть до його виключення. Верхня - найбільш ефектно в кульмінаціях, будучи тісно поєднана із центральною, де головним чином і відбувається розвиток музичного матеріалу. Такий тип оперної мелодики встановлюється спочатку в партіях високого сопрано, а потім поступово освоюється іншими голосами.

Драматична, емоційно напружена партія Валентини дає уяву про романтичний тип сопрано. За відгуком Г.Панюфки, перша виконавиця ролі М.Фалькон мала голос меццо-сопрано з легкими високими звуками, сильним звучанням грудного регістру на c1-g1 та міцними, озвученими в фальцетному регістрі, середніми звуками. Партія Валентини - одна з перших драматичних романтичного плану оперних ролей, яка потребує великого й сильного голосу. В оперному мистецтві до Верді утверджувався тип "сильного" сопрано і "сильної" героїні.

Якщо стилізація бельканто сприймалась близькою до класичного зразка, то народжуваний романтичний напрямок оперного співу привів до змін не тільки його технології, а й характеру вокального інтонування в музично-естетичному плані. Поряд з широкою кантиленою і віртуозністю в "Гугенотах" з'явилась мелодика малих форм з мовними оборотами. Останні в свою чергу сприяли формуванню різноманітних типів мелодичного речитативу, який дозволяв розвивати велику емоційність в драматичних сценах. Виникає драматичне амплуа жіночого сопрано. Дворегістровий принцип сольного співу із зниженням до e1, f1 регістровим переходом і фальцетно-мікстовим звучанням голосу стає важливим засобом художньої виразності.

Цей підхід проявляється в сцені і дуєті Валентини й Марселя з третьої дії. За емоційною напругою і драматизмом дует контрастує партіям Маргарити і Урбана, дуєту Маргарити

і Рауля з другої дії. Дуєт Валентини і Рауля з четвертої дії є кульмінацією любовної інтриги. За динамікою розвитку, емоційно-психологічним впливом він не має аналогів в оперній музиці до Мейєрбера. М.К.Фалькон в творах Мейєрбера завершила процес еволюції вокального виконавства, розпочатий в Парижі Дж.Пасти в россінієвських операх. Нова манера дворегістрового співу з пріоритетним використанням фальцетно-мікстового регістра, а не грудного, сприяла формуванню і виділенню меццо-сопрано і драматичного сопрано як середніх типів жіночих голосів.

Не менша, якщо не більша трансформація відбулася з партією Рауля. Реформування сольного співу тенорів здійснювалось буквально в процесі вистав "Гугенотів". Залежно від професійно-технічних і художньо-виконавських можливостей співаків значно мінялась інтерпретація вокальних партій, емоційно-психологічна та образна сфера. Виявити драматичне амплу головних ролей стало можливим завдяки використанню мікстового звучання і прикриття звуку.

Дворегістрова манера А.Нуррі лежала в основі не тільки партії Рауля, а й всіх творів жанру великої романтичної опери, в перших виставах яких він брав участь. Якість його голосу визначала головним чином ліричну спрямованість інтерпретації партії. Виконання ролі новою манерою Дюпре різко змінює характер персонажа. Теситура сцени появи Рауля з першої дії стає високою, а звучання *as1, b1* - щільним, міцним, сильним. М'які риси Рауля одержують мужній характер. Поява героя стає більш ефектна.

Відмова від фальцета і нова технологія звуку вже на початку твору впливали на сприйняття опери, драматизуючи партію Рауля навіть в ліричних епізодах. Якщо для Нуррі висока теситура була природною, то у Дюпре вона провокувала сильну подачу звуку, особливо прикритих мікстово-грудних *a1-c2*. Динамічні тонкощі ставали проблематичними. Ефект досягався саме за рахунок міцного "драматичного" звучання голосу. Деяка "фемінізація" тенорової ролі, зайва м'якість пропадали. Рафіновану витонченість Дюпре замінив відкритою емоційністю. Дворегістровий принцип явно не співвідносився з драматичною ситуацією і героїчними, мужніми рисами Рауля в дуєті з Валентиною із четвертої дії. Тому ефект заміни фальцета прикритими звуками грудного регістра був приголомшуючим.

Більш спокійно здійснювалась еволюція вокального стилю в партіях для низьких голосів. Дворегістровий принцип виконання тут не був головним, але характер мелодики змінюється завдяки збільшенню речитативного співу. Розробка драматичних ситуацій і зміна манери звукоутворення дозволили зблизити музичну і сценічну, побутову мову, тобто знаходити нові взаємозв'язки між музичним і мовним інтонуванням. Характер вокального інтонування впливає на діяльність голосового апарату в співі, яка в значній мірі залежить від фонетики мови.

Еволюція сольного співу передувала і була однією із сторін, складовою перетворення оперного мистецтва в XIX столітті. Ареною еволюції оперно-вокальних стилів став жанр романтичної великої французької опери. Саме в цьому жанрі, починаючи з россінієвського "Вільгельма Телля", активно здійснювався процес реформування сольного співу. В "Гугенотах" виділяється легкий (Маргарита) і сильний (Валентина) тип сопрано, меццо-сопрано (Урбан). Здійснюється докорінна реформа співу тенорів і низьких чоловічих голосів. Зміни в

технології сольного співу сприяли розкриттю конфліктних ситуацій, емоційно-психологічної та образної сфери твору. Партія Рауля вперше представляє драматичне амплуа тенорів.

Опера "Гугеноти" стала вершиною перетворення мистецтва бельканто. Стилзація бельканто співвідносилась з мистецтвом зовнішньо блискучого виконання. Романтична спрямованість - з пошуками осмисленої сценічної мови. Із поєднання цих двох манер виникла романтична модель стилю бельканто, яка визначила вокальне виконавство в оперному мистецтві XIX століття. Ця модель була тісно зв'язана з проблемою трагічного героя. Його пошуки супроводжували реформу музичного театру і появу жанра романтичної музичної драми, яким передував жанр французької великої романтичної опери.

В підрозділі попередніх висновків викладаються результати дослідження еволюції стилю бельканто на її початковому етапі. Розвиток вокального виконавства в опері першої половини XIX століття характеризується тенденцією пристосування вчення про співацький голос епохи класичного бельканто в умовах наступаючого романтизму. Ця обставина обумовила під впливом реформ сценічного мистецтва зміни в сфері сольного співу, оперно-виконавської практики. Останній період творчості кожного з композиторів (Россіні, Белліні, Доніцетті, Мейєрбера) відображає найбільш активні перетворення вокального стилю. Ранні твори цих авторів одержували, як правило, нове життя у вигляді виконавських редакцій. Причина в тому, що ці твори, розраховані на дворегістровий принцип сольного співу з високим регістровим перехідом, пізніше виконувались в умовах романтичного стилю з більш низьким рівнем перемиї звукоутворень у співі (жінки) та розширенням вгору грудним регістром (чоловіки). Епоха від Россіні до Мейєрбера та великої французької опери є рубежем, коли повністю оновлюється оперний репертуар.

У другій главі "Бельканто і жанр музичної драми: Верді і драматичний спів в Італії" досліджується еволюція вокально-виконавського стилю в творчості Верді. На відміну від Вагнера, який визначив тенденцію протиставлення стилю бельканто, Верді розвивав тенденцію збереження досягнень стилю бельканто як національної традиції. Протистояння цих тенденцій визначало, по-перше, як протистояння національних шкіл, так і гостру конфліктність розвитку кожної з них, по-друге, ставали характерною ознакою розвитку оперного мистецтва в інших європейських державах.

Разом з тим, повністю уникнути впливу стилю бельканто було неможливо не одному визначному композитору чи виконавцю. Його характерні риси ставали складовою частиною нової оперної культури, естетичним елементом, який органічно проявлявся в жанрі музичної драми епохи романтизму. Три типи вокального звуковедення: кантілена, віртуозність, речитатив, - в нових взаємозв'язках між собою формували оперну мелодику музичної драми. Поєднання кантілени і речитатива, значне зменшення віртуозності геть до її зникнення визначало характер вокального інтонування, сприяло виникненню аріозно-декламаційного вокального стилю. Не меншу роль в цьому процесі мали питання відтворення звучання голосів, співацької манери голосоведення, типа звукоутворення. Зміни в області драматургії знаходять адекватне втілення в звучанні співацьких голосів, акторських можливостях виконавців, удосконалюються ліричні та драматичні амплуа героїв. Друга половина XIX століття - період формування співаків-акторів, голосові засоби яких повинні були відповідати їх ак-

торському таланту. Цей основоположний принцип став головним в жанрі романтичної музичної драми.

В процесі формування жанру музичної драми на перший план висуваються типи сильних - як негативних, так і позитивних - героїв, змінюється конфліктна сфера творів. Тема помсти займає майже головне місце в конфлікті багатьох опер Верді. Конфлікт набував рефлексивного характеру і вимагав посилення емоційно-психологічної сфери діючих героїв, міцних, приголомшливих пристрастей. Жанр музичної драми зажадав використання експресивних типів голосів, виконавців з новою технологією сольного співу подібно до того, як опера-seria не могла обійтись без співаків-кастратів. Вердієвський репертуар, освоєння якого має особливі труднощі, став необхідною для виховання співацького голосу школою. Найголовніша складність - в оволодінні своїм голосовим матеріалом, роботою голосового апарату в зв'язку із зниженням регістрового переходу у жінок та підвищенням у чоловіків, необхідність переборювати внутрірегістровий перехід, вирівнювати співацький діапазон з двома змінами в характері голосоутворення співаків.

Виконавці повинні бути підготовлені на ролі драматичного амплуа. Захоплюючись "сильним співом", Верді, по суті, відмовляється від стиля вокального виконавства, розробленого зусиллями Россіні, Белліні, Доніцетті, и створює свій - лірико-драматичний. Сильний звук - результат формування мішаного типа голосоутворення і прийома прикриття звуку - стає новим еталоном сольного співу в оперному мистецтві.

В підрозділі "Жіночі персонажі і типологія співацьких голосів" розглядається питання відбору композитором сильних жіночих голосів, становлення однорегістрового стилю виконавства при умові попереднього дворегістрового розвитку голосового матеріалу і подальшого використання в оперному мистецтві можливостей виключно фальцетного типу звукоутворення мікстового (мішаного) звучання. В цьому смисл еволюції стиля бельканто, суть становлення вокального стилю жіночих партій в другій половині XIX століття.

В період 40-х років рівень регістрового переходу вже не був строго фіксованим і міг здійснюватись на кожній ноті загальнорегістрової ділянки e1-a1. Необхідність зрівняти звучання голосових регістрів співачки спонукала, ущільнюючи фальцет, формувати "мішаний" звук (мікст). Прийом співставлення звукоутворень голоса у співі розкривав і загострював тембральну різницю між ними, виявляв значні відміни кожного з них. Високий рівень переміни голосових регістрів виявився непридатним в жанрі музичної драми з технічних причин. Але завдяки ефекту регістрової лямки, особливо в драматично насичених, трагедійних сценах, вигравала художня область вокального виконавства. В творах того часу з'явилися "несамовиті" партії сопрано, яким сприяли оперно-естетичні установки епохи - принцип контрасту, що поширювався і на регістрову природу голоса.

Зустріч із Дж.Стреппоні (1815-1897) та її творча доля визначили відношення композитора до мистецтва сольного співу. В "Навуходоносорі" (1842) для сопрано створені ролі Абігайль і Фенени, розраховані на дворегістровий стиль виконавства и максимальне використання у співі голосових регістрів. Голос трактується як всеохоплююче сопрано великого діапазону (b-c2), що дозволяло прийомом співставлення звукоутворень створювати несамовитий характер персонажа. В партії Абігайль протиставлення регістрових тембрів використо-

увалось як художньо-виразний засіб досягнення найбільшої напруги в сцені і арії з другої дії. В опері зберігається поділ ролей за принципом першого і другого положення, що був характерний для епохи бельканто. Сопранові партії другого положення трактуються як середній тип сопрано, а не низький голос, з дещо обмеженим використанням його можливостей. Цей тип жіночого голосу в більшій мірі використовував щільний мікст фальцетного регістру при меншому діапазоні за рахунок його верхньої ділянки. Стрибки, висхідні і нисхідні пасажі, каденції, фразування, що охоплює півтори октави, співучий речитатив в жіночих партіях “Навуходоносора” створюють тип вокального інтонування, який буде удосконалюватись в наступних операх Верді.

Пошуки можливостей знизити регістровий перехід до f1 і обмежити грудний регістр у співі з метою перенести все співацьке навантаження на фальцетно-мікстовий тип звукоутворення визначився у Верді після здійснення постановок “Аттілі”, “Макбета” (1847) і внаслідок першої подорожі композитора за кордон в Лондон (в зв'язку з постановкою “Розбійників”), Париж, де нові вокально-педагогічні установки по цим питанням були зафіксовані в “Методі Паризької консерваторії”. З оперної тріади Верді - найбільш репертуарних творів композитора - відкривається новий етап розвитку мистецтва сольного співу. Тріада виявила особливі риси вокального стилю Верді, в основі якого - максимальне використання фальцетного регістру жінок і, в зв'язку з цим, зниження рівня перемини голосових регістрів до e1, f1. Встановлюється дворегістровий стиль оперного співу з низьким рівнем регістрового переходу. З'являється диференціація партій сопрано в рамках його універсального, абсолютного типу.

В партії Джільди (“Ріголетто”, 1851) збереглися деякі риси класичного бельканто відносно цього типу сопрано, але кантілена, віртуозність, речитатив і їх різні модифікації формують психологічно виразну оперну мелодіку. В XIX столітті роль виконувалась більш драматично, ніж у XX, коли образ Джільди набув яскраво вираженого ліричного характеру, а низькі звуки малої та першої октави не виконуються і за сучасною традицією вставляються високі ноти третьої октави. Жанр музичної драми вимагав максимальної розробки голосового матеріалу співаків в драматичній сфері.

В опері “Трубадур” (1853) ця специфіка виявляється значніше завдяки контрасту жіночих персонажів (Леонора і Азучена). Головна властивість партії Леонори в тому, що співацьке навантаження падає на фальцетно-мікстову ділянку верхнього регістру, розкриваючи можливості і якості жіночого голосу. Партія ж Азучени, яка трактується на основі низького сопрано, розрахована на дворегістровий принцип співу з регістровим переходом на f1, fis1, g1 в загальному діапазоні as-c3 універсального жіночого голосу. Використання фальцетного міксту на f1-d2, який замінив на цій ділянці грудний регістр низьких сопрано попередньої епохи, стало основою формування типа жіночих голосів як мецо-сопрано.

В “Травіаті” (1853) Верді розвиває тенденцію обмеження широкого діапазону універсального сопрано низу і згори (приблизно на терцію) і виділяє малу співацьку ділянку, де головним чином здійснюється вокальне інтонування. Вердівська мелодика змушувала виконавців змінювати звичні установки класичного бельканто. Співставлення контрастуючих регістрів, як прийом драматичного співу, починає втрачати свою значимість. Встановлюєть-

ся нове звучання жіночого голосу, навіть інший характер відтворення звуку. Фальцетний мікст зажадав корінної перебудови технології співу і, відповідно, процесу виховання оперних співаків. З фіаско першої постанови "Травіати" з'ясувався розлад максимально інтегрованої в Італії системи педагогічної, виконавської і композиторської діяльності, які стали визначатись як незалежні сфери творчості. Ця система переросла рівень тільки музичної практики, як було в епоху класичного бельканто, і почала складатися на більш високому та складному теоретичному рівні.

У вердівській системі жіночих голосів опер "Трубадур" і "Бал-маскарад" (1859) виділяються три типи: універсальне сопрано з найбільш широким діапазоном, яке використовувався виключно в партіях першого положення; меццо-сопрано з більш обмеженим використанням крайніх верхніх звуків, але близьким універсальному сопрано звуковисотним розташуванням музичного матеріалу; і контральто - низький голос. Меццо-сопрано і контральто використовувались головним чином в партіях другого положення, але які вже мають в творах важливе драматургічне значення. Зниження регістрового переходу виявляло різницю в природі жіночих голосів. В основі ж вердієвської класифікації - сильні від природи співацькі голоси.

В наступних операх "Сила долі" (1862), "Дон Карлос" (1867) і "Аїда" (1871) вердівські типи жіночих голосів диференціюються незалежно від рівня регістрового переходу. Разом з тим дворегістровий принцип сольного співу з'єднав їх в одну класифікаційну систему, сприяв максимальному розвитку голосових даних виконавців без втрати жодного типу звукоутворення. Завдяки цьому принципу стиль бельканто зберігав своє основоположне значення і в новій класифікації, надаючи голосам дещо "несамовитий" характер навіть в партіях аристократичних персонажів. Крім того, в "Силі долі" представлені, по суті, вердієвський тип сопрано із зниженим регістровим переходом (Леонора) і російський з більш високим його рівнем, який визначався як меццо-сопрано.

Подібне співставлення голосів розвивається в "Дон Карлосі" та "Аїді". Меццо-сопранові партії цих творів (Еболі і Амнеріс) одержали статус першого положення. Драматургічною основою виведення другої головної жіночої ролі стає амплуа жінки-суперниці в любовно-ліричній лінії. При формуванні меццо-сопрано роль та використання грудного регістру збільшується зі збереженням основоположного значення фальцетно-мікстового звучання в центрі голосу. Використання ж фальцетно-головного звучання верхів поступово зменшується з тенденцією скорочення діапазона шляхом виключення з оперно-виконавської практики меццо-сопрано h2-c3. Якщо звуковисотне розташування діапазона вердієвського сопрано і меццо-сопрано співпадають, то співацька теситура, на яку падає максимальне навантаження в співі, різна - більш висока у сопрано и більш низька у меццо. На відміну від цього звуковисотне розташування контральто виявляється нижче і за діапазоном, і за теситурою. Так, діапазон партії Еболі складає b-ces3 і не поступається за об'ємом і звуковисотним розташуванням музичного матеріалу партії Єлизавети. Але теситурні відмінності дуже значні.

Контраст сопрано і меццо-сопрано в названих операх Верді крім професійно-технічних відмін мають контраст і драматургічний: ролі сопрано після "Трубадура" все більше представляють образи невинно страждаючої жінки; ролі меццо-сопрано - образи-антагоністи, ак-

тивність і динаміка сценічної дії яких є додатковою пружиною драматургії твору. В "Аїді" конфліктна сфера любовної лінії визначена суперництвом Аїди і Амнерис. Тип універсального сопрано використовувався Верді як еталон жіночих голосів. Перетворення вокальної технології Верді здійснював шляхом зміни характеру вокального інтонування без руйнування італійських традицій бельканто. В опері "Отелло" Верді, не вдаючись до технології співу партії Дездемони, але добиваючись від першої виконавиці Р.Панталеоні менш драматичної і більш глибокої в лірико-психологічному плані трактовки образу (відповідно амплу страждуючої героїні), змушував співачку знизити регістровий перехід і розвивати мікстово-голове звучання фальцетного регістру (в пісні про іву з четвертої дії), співаючи так всю партію.

Дворегістровий принцип вокального виконавства Верді утвердив в регістрово-мікстовій якості звучання співацького голосу. Дворегістровий принцип оперного співу з регістровим переходом на f1 став основоположним в оперному мистецтві епохи, визначивши генеральну лінію виконавства жіночих голосів, а універсальний тип сопрано - еталоном в мистецтві сольного співу. Художній ефект регістрової ломки жіночого голосу сприяв появі в оперній літературі ролей циганок (Азучена, Преціозілла, у Бізе - Кармен, у Мейєрбера - сцена циганок в "Тугенотах"), ревнуючих жінок (Еболи, Амнерис) та виділенню цих ролей як меццо-сопранових партій, партій низького сопрано. В оперно-вокальному виконавстві встановились два напрямки: 1. максимальне використання дворегістрового принципу бельканто в драматичних ситуаціях творів, 2. обмежене використання дворегістрового принципу бельканто з наступним переходом до однорегістрового принципу сольного співу на основі регістрових мікстів в лірико-психологічних сценах. Саме в жанрі музичної драми епохи романтизму повністю була здійснена реформа сольного співу, початок сучасного стилю оперного виконавства.

В підрозділі "Чоловічі голоси di forza і вердієвські герої" розглядається становлення стилю драматичного оперного співу в чоловічих ролях опер Верді. Вердієвські співаки були контрастом росінієвським та беллінієвським і визначили характерні риси мистецтва сольного співу в Італії. Найбільш значні зміни в звучанні голосів відбулися у тенорів і баритонів. Слідом за ними змінили манеру голосоутворення і басы.

У порівнянні з жіночими голосами у чоловіків значно більшу складність має внутрі-регістровий перехід від відкритого в центрі до прикритого звучання верхів грудного регістру. Вирішувалась ця проблема аналогічно до регістрового переходу у жінок - шляхом зниження рівня внутрірегістрового переходу при підвищенні регістрового з грудного регістра на фальцет. Важливу роль в процесі становлення стилю драматичного співу чоловіків мала саме ділянка прикритого грудного мікста і збільшення його об'єму від максимально низького рівня внутрірегістрового до максимально високого рівня регістрового переходу.

Спочатку ця ділянка становила декілька звуків a1-b1. Дюпре розширив її до a1-c2, cis2, пересунувши регістровий перехід максимально вгору. Наступний етап становлення драматичного стилю співу - поступове зниження внутрірегістрового переходу і розширення прикриття вниз при збереженні високого регістрового переходу на cis2, d2 (у тенорів). Цей процес сприяв виділенню баритона як середнього типу чоловічого голосу. Звищення регістрового і зниження внутрірегістрового переходів складає основу технології сольного співу чо-

ловіків і докорінно змінює характер голосоутворення, манеру звукоподачі (атаку звука), установку співацького дихання та артикуляційного апарату. В зв'язку з цим визначаються нові акустичні можливості і тембральні якості співацьких голосів. Формування звука мікстового характеру виявилось найбільш складною проблемою в процесі становлення стиля драматичного співу, актуальною і в сучасному оперному мистецтві.

В жанрі музичної драми через підвищену емоційно-динамічну сферу від чоловічих голосів потрібна була і фізична витримка. Збільшилось співацьке навантаження на голосовий апарат. Захисними механізмами сольного співу стали взаємозалежні технологія прикриття звука і явище резонанса. Вердівські співаки, здавалось, успадкували від епохи класичного бельканто однорегістровий стиль оперного співу. Але перехід від відкритої манери звукоутворення до прикритої в грудному регістрі був би неможливий без того короткого в історії мистецтва сольного співу періоду дворегістрового виконавства тенорів, баритонів, а інколи й басів. Дворегістровий принцип сольного співу чоловіків підготував розвиток технології прикриття і сприяв виявленню нових акустичних можливостей голосового апарату. Без реформи оперної драматургії ці нововведення були б нереалізовані.

Специфіка і вокально-естетичні установки стиля бельканто в 40-ві роки ще міцно зберігали свої позиції у співі чоловіків. Разом з тим ця тенденція суперечила художнім принципам жанра музичної драми, основу якого складали гострі конфліктні ситуації і надзвичайна емоційність. Легке, світле, яскраве звучання голосу тенорів не відповідало драматичному, героїчному пафосу таких ролей як Ернані, Форесто ("Ернані", "Аттіла"). Партія Форесто за своїми вокальними характеристиками аналогічна партіям, які створені з врахуванням дворегістрового принципу співу тенорів. Мелодійний матеріал розвивається у межах октави нони g, a-a1. В процесі еволюції сольного співу тенорів роль Форесто набувала драматичного характеру. Але високий рівень внутрірегістрового переходу від відкритого до прикритого звучання дозволяв зберігати світлий і яскравий тембр ліричних голосів. Це ставало властивістю вердівських тенорів, яка зберігалась і при зниженні внутрірегістрового переходу. Першим виконавцям подібних партій доводилось підсилювати звучання голосу, перебудувати манеру співу, змінювати естетичні погляди у виконавстві. Всі ці перетворення були викликані процесом формування жанру музичної драми в творчості Верді.

Перші спроби знизити внутрірегістровий перехід здійснювались в партіях баритонів. Розвиток цієї тенденції спричинив зниження його рівня і в партіях тенорових. Цей процес був би неповний без здійснення ще більшого зниження в басових партіях. У виконавчій практиці з'являються прийоми розробки внутрірегістрового переходу - один з них: закриті голосні (i, u), які сприяють формуванню прикритого звучання, передують на низьких нотах діапазона відкритим голосним (a, e, o) на високих нотах, тобто відкрите звучання високих нот голосу формувалось на основі прикритого звучання низьких. Цей прийом, залежний у співі від фонетики мови, поступово знижував рівень внутрірегістрового переходу в чоловічих партіях.

Верді відходить від традицій ліричного співу, характерного для вокального виконавства першої половини XIX століття, і формує традиції драматичного оперного співу. Композитор відбирає співаків з більш міцними голосами, які дозволяли виражати драматизм ролі,

емоційний накал у виконанні, що не могли дати легкі голоси з їх віртуозністю. Завдяки удосконаленню прийому прикриття звука легкий ліричний баритон (по суті, низький тенор) перетворюється на сильний тенор (di forza), високий бас - на драматичний баритон, басы з міцними голосами переборюють теситуру високого баса. Співаки з могутніми природними даними, які раніше співвідносились з низькими типами голосів, тепер інтенсивно удосконалюють верхню частину діапазона і освоюють високі чоловічі партії.

Поєднання діапазона B-g1 і теситури as-es1 в партії Ріголетто стало характерною ознакою вердівських баритонів. Опера "Ріголетто" відкрила новий етап становлення вокального виконавства і, завдяки великій популярності, "вихвала" цілу плеяду співаків молодшого покоління. Успіх опери визначив відношення Верді до прем'єр наступних своїх творів. Естетичні принципи бельканто набувають важливого значення в опері "Трубадур". В любовно-ліричних сценах співаки з сильними голосами повинні були співати легко й красиво, м'яко і невимушено, без форсування, як і співаки з легкими голосами типу Рубіні, чи Гуаско. Партія Манріко висунула проблему внутрірегістрового переходу як одну з найголовніших у вокальному виконавстві, встановивши його рівень на e1-g1, де у жінок здійснювався регістровий перехід. Ділянка f1-d2 у тенорів і сопрано опинилась в межах прикритого звучання голосу з тією різницею, що у чоловіків - це ділянка мікста грудного регістра, а у жінок - мікста фальцетного регістра. Стиль бельканто з відкритою манерою голосоутворення поступово перетворювався в новий вокально-виконавський стиль драматичного співу з прикритою манерою звукоутворення. Загальною основою цих направлень залишалась регістрова природа співацьких голосів, яка проявлялась в якісному відношенні по-різному.

В опері "Травіата" новаторські пошуки в сфері вокального виконавства досягають кульмінації. Провал прем'єри твору визначив рубіж, коли перебороли нові тенденції. В "Травіаті" сильним чоловічим голосам треба було виявити перш за все лірико-психологічну сферу твору, а не драму, подібну до "Ріголетто", чи "Трубадур". Традиційно лірична сфера італійської опери підкоряла собі нову манеру голосоутворення. Сильним голосам слід було розробляти легкість, м'якість, рухливість - якості, що властиві співакам з дворегістровою технологією виконавства. З музично-естетичних позицій здійснювалось поєднання старих, випробуваних часом, традицій бельканто і нових тенденцій сольного співу.

Із зниженням внутрірегістрового переходу знижувався й рівень звуковисотного розвитку мелодичного матеріалу, змінювалось співвідношення діапазона і теситури співу. Партії з більш високою теситурою співу в діапазоні сильного тенора починають розглядатися як ліричні, а з більш низькою в тому ж діапазоні - як драматичні. Значним досягненням співаків з сильними, драматичного плану, голосами було освоєння ліричної сфери жанра музичної драми.

В "Аїді" поєднання яскраво вираженої ліричної сфери твору з драматичним співом сильних чоловічих голосів встановлюється як провідна тенденція оперного виконавства, що мала великий вплив на співаків наступних поколінь. В двох останніх операх Верді "Отелло" (1887) і "Фальстаф" (1893) співаки з сильними голосами виявляють свої можливості в лірико-драматичному і комічному амплуа. Володіння фальцетом в партії Фальстафа обов'язкове - композитор вказує цілі фрази, які повинні виконуватись цим регістром.

В "Отелло" мовні установки оперного співу набувають важливого значення. Мелодійно-

розпівний речитатив визначає тип вокального інтонування. Переважно речитативний тип вокальної мелодики дозволив гнучко і більш тонко використати модуляції мовних оборотів, деталізувати емоційно-психологічну сферу виразними смисловими нюансами, які недоступні кантиленній мелодії з узагальненим характером емоційного стану. На основі речитативного типу вокального інтонування і кантиленного типу співацького звуковедення досягається мовна виразність оперного співу, що проявляється як вокально озвучена мова кантиленного характеру. Мовна виразність вокального інтонування, як нова якість оперної мелодики Верді, завершує найскладніший етап реформи класичного стилю бельканто і розвитку драматичного стиля вокального виконавства в оперному мистецтві Італії другої половини XIX століття.

В підрозділі попередніх висновків подаються головні моменти розвитку італійської вокальної школи у зв'язку з жанром музичної драми і драматичним стилем виконання.

В третій главі “Вокально-виконавська практика і теорія сольного співу епохи романтизму” досліджується еволюція теорії і практики сольного співу, яка відбувалася в результаті формування жанра музичної драми.

В підрозділі “Вокально-педагогічні установки класичного бельканто і природньо-наукові основи сольного співу. Жіночі голоси” розглядаються питання, пов'язані з вихованням жіночих голосів. Вокально-методичні трактати початку XIX століття викладають основні положення вчення про співацький голос епохи класичного бельканто. Принцип максимального розвитку регістрової природи всіх типів голосів був головним в теорії і практиці вокальної педагогіки. Класифікація залежала від високого рівня регістрового переходу. Якщо фальцетний регістр у жінок досягав звуків третьої октави, то сопрано класифікувались як високі. При досягненні a2 чи b2 сопрано відносили до низьких. В зв'язку з тим, що однорегістровий принцип сольного співу (тільки грудним регістром жінок) в операх вже не використовувався, голоси альтів і контральто цього типу в операх відсутні. На зразок сопрано їм доводилося також освоювати фальцетний регістр і дворегістровий принцип виконавства, розвиваючи діапазон в об'ємі низького сопрано.

Поступово в теорії і практиці усвідомлювалось основоположне значення фальцетного регістра, який встановлювався у жінок як головний співацький. Роль грудного регістра (більшого чи меншого об'єму) набувала допоміжного характеру. Освоєння альтами і контральто фальцетного регістру і обов'язковий розвиток у сопрано грудного призводило до відсутності чітких типів співацьких голосів і створювало умови для існування універсального типу жіночого голосу надзвичайно широкого діапазону з дворегістровою побудовою і високим рівнем перемини звукоутворень у виконавстві. Універсальний тип сопрано являв собою розвинений в малій-першій октаві грудний регістр і в другій-третьій - фальцетний, з'єднані в єдиний діапазон на межі b1-c2. За вихованням і побудовою цей тип голоса був аналогічний голосам кастратів-сопраністів. Таким універсальним, “абсолютним” сопрано володіли І.Кольбран, Дж.Паста, М.Малібран і - на початку кар'єри - П.Віардо-Гарсія, Г.Мерік-Лаланд, на початку сценічної діяльності - Р.Пізароні.

Проблема використання регістрової природи співацьких голосів в оперному мистецтві зберігає свою актуальність і в наступну епоху романтизму. Освоєння дворегістрового принципу бельканто звичайними співаками стало більш успішним і продуктивним за умовою зни-

ження реєстрового переходу до рівня e1-f1 і у жінок, і у чоловіків. При цьому методика виховання співацьких голосів, технологія і механізм з'єднання голосових реєстрів, випрацьовані співаками-кастратами, не змінювались. Але при зниженому рівні переходу з реєстра в реєстр за допомогою технології і механізму з'єднання звукоутворень виявлявся звук "мішаного" характеру - реєстрові міксти (voix mixte sombre). В цьому і полягає зміст кризи класичного бельканто кастратів-сопраністів, суть творчого пристосування їх принципів до можливостей звичайних співаків.

В силу необхідного розвитку реєстрових мікстів на ділянці f1-d2, es2 почав формуватися і новий тип дворегістрового сольного співу, який поступово змінив характер вокального інтонування в опері епохи романтизму. Між тим, традиція дворегістрового стилю бельканто з високим рівнем переміни голосових реєстрів, яка виключала можливість формувати мікстове звучання обох реєстрів, не здавала своїх позицій, особливо в Італії, до кінця XIX століття. Виявлення мішаного голосовідтворення визначило подальшу еволюцію дворегістрового стилю бельканто з високим рівнем переміни голосових реєстрів у виконавстві і є однією з причин його якісної зміни. Випрацьовуванню мішаного голосовідтворення стали надавати самостійного значення і виділяти медіум в діапазоні жіночих голосів (за Гароде, і у тенорів) в окремий реєстр. Так з'являється триреєстрова теорія побудови жіночого голосу.

Із створенням триреєстрової теорії виникали проблеми і питання, рішення яких знаходили за допомогою природньо-наукових досліджень. Спробу зберегти дворегістрове вчення і дати йому наукове обґрунтування, а мішаному типу голосовідтворення - пояснення, здійснили Ст.де Маделен ("Фізіологія співу", 1840; "Повна теорія співу", 1840) і М.Гарсія-син ("Нотатки про людський голос", 1840; "Повний трактат про мистецтво співу", 1-е вид. 1847, 2-е вид. 1856). Відстоюючи в "Нотатках" дворегістрове вчення про співацький голос, М.Гарсія-син в "Трактаті" дає триреєстрову побудову діапазона - явна поступка співацькій практиці. Положення про реєстрову природу і структуру діапазона співацького голосу складають основу теорії і методики, а також класифікації оперних голосів, з'ясування властивостей кожного типу. Гарсія зберігає в незмінному вигляді один з принципів бельканто (розвиток і розробка голосових реєстрів співака) і з'єднує його з новим (акустичним) підходом, який виявляє індивідуальні якості голосів.

Дворегістровий принцип бельканто був основою теорії нового вокально-виконавського стилю і в жанрі музичної драми епохи романтизму. Книга німецького вокального педагога Г.Панюфки "Мистецтво співу" (1853) відображає трактовку співацьких голосів в середині століття (співаків другого покоління після Дж.Паста і Ж.Дюпре) і зв'язані з нею зміни в практиці оперного виконавства, вокальної педагогіки. Основою теорії і практики сольного співу Панюфка визнає дворегістрове вчення. Важливо не випускати вправ, які тренують реєстровий перехід, пише Панюфка, і тут потрібні знання реєстрової природи. Важливо не виключати зовсім обробку грудного реєстра жіночих голосів і обов'язково приступати до його розвитку якщо не з самого початку навчання, то дещо пізніше.

Принцип одночасного використання обох реєстрів в педагогіці сольного співу і оперному виконавстві, характерний для епохи XVIII століття, зберігається як основоположний і отримує подальший розвиток в епоху романтизму. Принципи дворегістрового стилю бель-

канто були основою професійно-технічної підготовки оперних виконавців. Регістровий механізм обумовлював теорію і практику вокальної педагогіки, методику формування, розвитку і вирівнювання діапазона, процесу постановки голосу, а також співвідношення і взаємодію теорії і практики, визначаючи головний елемент, стрижень, навколо якого групувались допоміжні засоби його обробки, прийоми і способи виховання співака і його голоса.

В підрозділі “Процес постановки голосу і чоловічі голоси” розглядаються проблеми виховання сильних чоловічих голосів (*di forza*). Якщо жіночі голоси концентрувались навколо універсального, абсолютного типу сопрано, то класифікація чоловічих голосів залежала від використання дворегістрового чи однорегістрового принципу виконавства. Контраст, відносна протилежність даних принципів обумовила більш різку зміну вокального стиля в чоловічих партіях оперних творів у порівнянні з жіночими. Це створювало яву про стрибкоподібний характер еволюції оперного виконавства чоловіків. Тенори, які використовували у співі фальцет, розглядалися як високі легкі. Ті, що уникали фальцет, класифікувались як низькі. Розвиток фальцетного регістру у чоловіків мав важливе значення в процесі постановки голосу. В залежності від цієї теоретичної установки формувалась і методика навчання.

Мікстове звучання на початку століття не розглядалось як окремий регістр і використовувалось для кращого з'єднання грудного регістру з фальцетом в єдиний діапазон, тобто мало прикладне значення. Звідси його характеристика, яку дає професор паризької консерваторії Гароде, - “відомий штучний звук”. Співаки з більш сильними голосами не могли зрівняти між собою відкритий звук грудного регістру і фальцет через значну різницю в звучанні. Тому використовуючи “штучний звук” і розширюючи його в об'ємі, тенорам вдавалось зрушити регістровий перехід вгору, ближче до рівня c_2 , удосконалюючи таким чином однорегістровий принцип сольного співу. При цьому фальцет і дворегістровий принцип не уникались. Навпаки, вони були основою розширення “штучного звуку”. Саме розвиток грудного мікста вгору на основі принципів дворегістрового стиля бельканто спричинив відкриття прийому формування прикритих звуків верхньої частини грудного регістра у чоловіків, визначивши подальшу реформу вокального мистецтва.

З'ясувалось, що прояв специфіки регістрової природи у чоловіків і жінок різний і залежить від основного співацького регістра (грудного чи фальцетного), що не виключає обов'язковий розвиток і удосконалення другого регістра в якості допоміжного. Визначилось природне розмежування чоловічих і жіночих голосів. Це не означало відмову від дворегістрового принципу бельканто і максимального розвитку обох регістрів в процесі постановки голосу. Тепер поняття “бельканто” починає визначати не стільки стиль співу, скільки досконале володіння своїми голосовими засобами, манерою звуковедення, кантиленою і рухливістю, що лежать в його основі.

Значення і роль Дюпре - в розширенні ділянки формування грудного мікста за допомогою прикриття звука вгору до c_2 , cis_2 . Регістровий мікст і прикриття звука із допоміжних засобів з'єднання регістрів перетворюється при однорегістровому співі в основоположне звучання співацького голосу, зовсім іншої тембральної якості і протилежного його прототипу епохи класичного бельканто. Заслуга Дюпре - у використанні мішаного звуку грудного регі-

стра не на реєстровому переході (a1-b1) заради з'єднання грудного відкритого звукоутворення з фальцетом (як рекомендував Гароде), а ще вище - на a1-c2, з'єднуючи тепер прикритий звук грудного реєстру з фальцетом.

Подальший розвиток нової манери голосовідтворення здійснювався шляхом зниження рівня внутріреєстрового переходу від відкритого звука грудного реєстра на прикритий при збереженні високого рівня реєстрового від прикритого звука грудного реєстра на фальцет, особливо в низьких чоловічих партіях (баритонів і басів). Так, Гарсія-син рекомендує знищувати не реєстри, а різницю в звучанні між ними, зберігаючи властивий їм тип звукоутворення, тобто основний механізм формування звука.

Удосконалення процесу постановки голосу у Гарсія-сина здійснювалось за напрямком: від реєстрової природи і побудови діапазона співацького голосу (з реєстровим і внутріреєстровим переходами) через виявлення акустичних властивостей і якостей голосових реєстрів (відкритий, світлого тембра звук - прикритий, темного тембра мікст) до фіксації роботи голосового апарату в співі (низький тип дихання; стійке положення гортані; щільність смикання голосових складок; розширення глотки; формування голосних).

В процесі постановки голосу, що фіксують автори - послідовники класичного бельканто, реєстровий механізм співацького голосу підкоряв і об'єднував навколо себе установки по розвитку дихання, виявленню акустичних ефектів голосового апарату, координації його діяльності в момент фонації. Якщо не враховувати і не вдосконалювати реєстровий механізм в процесі навчання, то ігнорується дана природою основа, яка необхідна для створення повноцінної теорії сольного співу на сучасному науковому рівні. У Гарсія-сина і Панофки всі прийоми і засоби спрямовані на розвиток і удосконалення реєстрового механізму, виявлення акустики голосового апарату і формування мішаного (мікстового) звучання на невеликій ділянці діапазону одночасно з координацією функціонування його, апарата, органів. Виявлення закономірностей процесу постановки голосу - проблема, яка виростала в ході еволюції вокального виконавства, вимагаючи свого рішення і на сучасному етапі оперного мистецтва.

В **підрозділі** попередніх висновків дається підсумок положень третьої глави дисертації. В XIX столітті виникає складне питання про взаємозв'язок реєстрового механізму і акустики голосового апарату, який визначає його діяльність у співі. Еволюція стилю класичного бельканто виявила необхідність створення теорії вокального виконавства звичайних співаків. Виникає нова тенденція надати фонетико-акустичним методам самостійного значення і створити відповідну теорію сольного співу, яка б не залежала від реєстрового механізму співацького голосу. З виникненням національних вокально-оперних шкіл з'явилась проблема взаємозв'язку вчення про співацький голос, на основі якого - реєстровий механізм навчання, і фонетико-акустичних теорій, що створювались у той час. Ця проблема потребує окремого дослідження.

В **заклучному** розділі дисертації подаються висновки дослідження еволюції вокально-виконавських стилів в оперній культурі Західної Європи XIX століття. Розкривається залежність стилю сольного співу від провідних жанрів оперного мистецтва, які вимагали певне використання природи співацького голосу у виконавстві і, відповідно, вокальній педагогіці.

Еволюція класичного бельканто супроводжувала реформу оперного мистецтва. В оперному мистецтві XIX століття дворегістровий принцип бельканто виконував подвійну функцію: у виконавстві він був могутнім засобом художньої виразності; у вокальній педагогіці - основоположним принципом розвитку голосового матеріалу співаків. Головна складність - у встановленні взаємозв'язку між регістровим механізмом співацького голосу і акустикою голосового апарату. Саме цей взаємозв'язок визначає діяльність голосового апарату в співі, рівень вокальної майстерності виконавця.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: Исследование. - Киев: НМАУ им.П.И.Чайковского, 1997. - 272 с.

2. Стахевич А.Г. Верди и Вагнер - пути эволюции вокального стиля в европейской опере 40-х годов XIX века // Проблемная аура австро-германского романтизма: Сб. научных трудов / Руков. и общ. ред. Л.С.Неболюбова, ред. А.Г.Стахевич. - К.: Госконсерватория им.П.И.Чайковского, 1993. - С.95-111.

3. Стахевич А.Г. О феномене певцов-кастратов в итальянской опере // Музыка Западной Европы - классика и современность (творчество, исполнительство, педагогика): Сб. научных трудов / Сост. и ред. А.Г.Стахевич; Под общ. ред. М.Р.Черкашиной. - К.: Госконсерватория им.П.И.Чайковского, 1994. - С.3-17.

4. Стахевич А.Г. Типы вердиевских голосов в опере "Травиата" // Музыка Западной Европы XVII-XIX веков: творчество, исполнительство, педагогика: Сб. научных трудов. - Сумы, 1994. - С.22- 35.

5. Стахевич А.Г. Западноевропейские традиции оперного исполнительства и опера "Демон" А.Г.Рубинштейна (к проблеме становления русской вокальной школы) // Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах: Сб. статей по материалам Всеукраинской конференции 10-11 мая 1994 года / Сост.и ред. А.Г.Стахевич. - Сумы: СГПИ им. А.С.Макаренко, 1995. - С.67-88.

Стахевич О.Г. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - Музичне мистецтво. - Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 1997.

Дисертація присвячена проблемі еволюції класичного стилю бельканто та формуванню сучасного вокально-виконавського стилю в західноєвропейській оперній культурі XIX століття. Вперше розроблена концепція розвитку вокального мистецтва в зв'язку з реформою опери XIX століття. Розкривається залежність вокально-виконавських стилів від провідних оперних жанрів. В основі концепції перетворення вокально-виконавських стилів - взаємозв'язок регістрового механізму співацького голосу і акустики голосового апарату, що обумовлює сольний спів. Акцентується складна проблема регістрового переходу та її вирішення у вокальному виконавстві співаків-кастратів та звичайних співаків.

Ключові слова: стиль, бельканто, регістр, звукоутворення, опера, принципи, реформа, голос, персонаж, трактат.

Стахевич А.Г. Искусство сольного пения в западноевропейской опере XIX века.- Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 - Музыкальное искусство. - Национальная музыкальная академия им.П.И.Чайковского, Киев, 1997.

Диссертация посвящена проблеме эволюции классического стиля бельканто и формирования современного вокально-исполнительского стиля в западноевропейской оперной культуре XIX века. Впервые разработана концепция развития вокального искусства в связи с реформой оперы XIX века. Раскрывается зависимость вокально-исполнительских стилей от ведущих оперных жанров. В основе концепции преобразования вокально-исполнительских стилей - взаимосвязь регистрового механизма певческого голоса и акустики голосового аппарата, которая обуславливает сольное пение. Акцентируется сложная проблема регистрового перехода и ее решение в вокальном исполнительстве певцов-кастратов и обычных певцов.

Ключевые слова: стиль, бельканто, регистр, звукообразование, опера, принципы, реформа, голос, персонаж, трактат.

Stahevych A.G. The vocal singing art in the West European opera of the XIX century.- Manuscript.

The doctor's of musical art thesis on specialty 17.00.03 - Musical art. - National Musical Academy named after P.I.Chaykovsky, Kyiv, 1997.

This thesis is devoted to the problem of the classic Bel Canto style evolution and the formation of the modern vocal performing style in the West European opera culture of the XIX century. For the first time the conception of the vocal style development is worked out in the connection with the opera reform of the XIX century. The dependence of the vocal performing styles of the leading opera genres is discovered. The core of the vocal performing styles reformation lies in the interaction of the register mechanism of the singing voice and the voice apparatus acoustics which causes the vocal singing. Complicated problem of the register change and its decision in the solo performance of the castrated male-singers and usual singers is stressed.

The key words: style, Bel Canto, register, sound formation, opera, principles, reform, voice, character, treatise.

451565

АВ 38.785

Мист.

ПЕРЕВІРНО 2007

Підписано до друку 15.10.1997р. Формат 60x84/16.

Тир. 100. Зам. 79.

Віддруковано на ризографі у ВВП "Мрія-1" ЛТД.

244030, Суми, Кузнечна, 2.

Мист