

Міністерство культури і мистецтв України
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

КУЛЄВА Антоніна Яківна

УДК 782.1.03

**ВОКАЛЬНІ НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА ПРОБЛЕМА
ПЕРЕХІДНИХ ТОНІВ**

17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

А. Кулієва



00761922 (R)

48
Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі історії музики та музичної етнографії

Одеської державної консерваторії імені А.В.Нежданової

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
МАРКОВА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА
Одеська державна консерваторія
ім. А.В. Нежданової, професор кафедри історії
музики та музичної етнографії

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства
ГРЕБЕНЮК НАТАЛІЯ ЄВГЕНІВНА,
Харківський державний інститут мистецтв
ім. І.П. Котляревського, кафедра сольного співу,
професор

кандидат мистецтвознавства, професор
ШИП СЕРГІЙ ВАСИЛЬОВИЧ,
Південноукраїнський державний педагогічний
університет ім. К.Д. Ушинського

Провідна установа : Інститут мистецтвознавства фольклористики та
етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, відділ
музикознавства

Захист відбудеться "28" 11 2001 року на засіданні спеціалізованої вченої
ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора
наук у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського за
адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1/3, II поверх,
ауд. 36.

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

Автореферат розіслано "23" 10 2001 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства

І.М. Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність теми дисертації зумовлена її зв'язком з проблематикою теорії виконавства, що складає один з основних напрямків музикознавства. Особлива увага в останні роки приділяється розробці проблем вокального виконавства, які до останнього часу обминалися в теорії та історії музики. Ряд дисертаційних досліджень Н. Гребенюк, Т. Мадішевої, О. Стахевича, літературно-музикознавчі твори Х. Каррераса, А. Кисельова, Д. Лаурі-Вольпі, В. Чапліна, Л. Ярославцевої, та інших публіцистика та меморіальні матеріали видатних співаків містять чимало цікавих спостережень, що потребують теоретичного узагальнення та історико-стилістичної класифікації. Особливий сенс має вивчення історико-теоретичного потенціалу вокального виконавства у зв'язку з розвитком традицій шкіл в аспекті педагогічно-творчої спадкоємності. Вокальне виконавство як узагальнення досягнень конкретної школи, зокрема одеської вокальної школи, заслуговує на дослідницьку підтримку її творчих та теоретично-прикладних зусиль.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами визначається тим, що дана робота виконана згідно плану науково-дослідних робіт Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової, зокрема, планів науково-методичних праць кафедри історії музики та музичної етнографії і кафедри сольного співу Одеської державної консерваторії, вона представляє виконавський аспект міжкафедральної та міжвузівської теми "Українська музика в контексті культури".

Метою дисертаційного дослідження є розгляд педагогічно-творчого досвіду одеської вокальної школи, котра сформувалася на перетині українсько-російських співацьких традицій, інтенсивно збагачених іншими національними вокальними здобутками, зокрема італійським і німецьким оперним та оперно-кантатним співом, надбаннями французької вокальної школи. Відмічаючи суттєвість різнонаціональних впливів, зосереджуємо особливу увагу саме на італійських і німецьких витоках одеської вокальної школи. Таке трактування предмета розгляду пояснюється зв'язками одеської вокальної школи з "батьківщиною опери" Італією, з музично-культурними центрами Німеччини та Австрії. Закладені на цьому ґрунті підвалини одеської вокальної школи зумовлюють і теперішні процеси розвитку і національного відродження вокальної культури Одеси.

Об'єктом дослідження стали основні позиції прикладної теорії "перехідних тонів" і "примарного тону" італійської та німецької вокальних шкіл, інтерпретовані в контексті функціонального тлумачення принципу організації музичних засобів виразності. Практичне втілення ці теоретичні основи отримали саме в діяльності одеської вокальної школи, в якій розвиваються і вітчизняні традиції інтонаційного бачення виконавської діяльності та музикознавчого її розуміння.

Предмет дослідження – вокальні здобутки фахівців Одеської консерваторії, що базуються на національно-творчих традиціях та "вливаннях"

інших культур, без яких неможливе становлення професійного мистецтва. Походження вокальної кафедри Одеської консерваторії має українсько-російське коріння і пов'язане зі співацько-педагогічною діяльністю М. Глінки, Д. Леонової, А. Нежданової. В процесі свого формування та в діяльності видатних представників, зокрема Ю. Рейдер, О. Благовидової, І. Райченко, В. Селявіна, М. Огренича та інших, одеська вокальна школа творчо розвиває художньо-педагогічні досягнення італійських, німецьких, а також французьких і польських майстрів. Спираючись на різні національні школи у різні історичні періоди діяльності кафедри сольного співу можна обґрунтувати обставинами культурного буття та історичного прогресу. В даній роботі акцентуємо роль італійських та німецьких впливів, що за умовами культурного становлення Одеси, поряд із російськими художніми здобутками, які склалися на українському Півдні та Сході, виявилися найсуттєвішими.

Концепція предмета дисертаційного розгляду складається з огляду на теоретичні внески італійської та німецької вокальних шкіл у діяльність вітчизняних майстрів у тому спеціальному переломленні, яке спостерігаємо у сьогоденній роботі професорів Одеської консерваторії Н. Войцехівської, Г. Поліванової, А. Джамагорцян, Т. Мороз, О. Фоменко та ін.

Конкретними завданнями дисертаційного дослідження стають:

1) огляд історичних витоків сучасних принципів педагогічно-творчої роботи представників одеської вокальної школи, у тому числі їх внеску у теорію вокально-регістрової стратегії вираження, що має місце у концепції “перехідних тонів” та “примарного тону”;

2) аналіз репертуарних творів учбової та виконавсько-творчої практики, які покликані забезпечити стилістичну ерудицію та технічну майстерність вокалістів у ракурсі прийнятої концепції “перехідних тонів” та “примарного тону” як суттєвих показників та засобів художньої виразності;

3) висновки щодо вокальної драматургії, сформованої художньою стратегією виразності “перехідних тонів” та вокально-тембральним визначенням вираження “примарного тону” у співі вихованців одеських вокалістів.

Матеріалами досліджень виступають історіографічні матеріали, що містять відомості про одеську вокальну школу, про теоретично-практичні узагальнення художнього значення співу у перехідних тонах в італійській школі, про статус німецької теорії примарного тону в її трактуванні російсько-українськими митцями одеської школи, функціонально-опорне тлумачення виразних засобів художнього співу. Крім того, використовуються матеріали фахового усного вжитку музикантів – викладачів Одеси. Для аналізу вибрані твори представників української, російської, італійської та німецької оперних шкіл, що стали ґрунтом навчальної роботи та концертного виконання співаками одеської вокальної школи. Це твори М.І. Глінки, П.І. Чайковського, М.В. Лисенка, Б.М. Лятошинського, К.Ф. Данькевича, В.С. Губаренка, І.С. Баха, В.А. Моцарта, Дж. Верді, Дж. Пуччіні та ін.

Методи дослідження базуються на прийнятому у вітчизняному музикознавстві інтонаційному підході школи Б. Асаф'єва в Україні, на

виконавському аналізі в межах так званого цілісного аналізу, сформованого в працях В. Цуккермана, Л. Мазеля, В. Медушевського.

Наукова новизна одержаних результатів визначається:

- широтою історичного осягнення генезису та онтології одеської вокальної школи з підкресленням особливої ґрунтовності, крім українських, російських, італійських і німецьких традицій;

- постановкою проблеми про метод одеської вокальної школи як поєднання складових теорій “перехідних тонів” та “примарного тону” в функціональному контексті засобів музичної виразності;

- розумінням співацького голосу як інструмента вираження з функціональним принципом взаємодії регістрів у ньому, що базується на поєднанні теоретичних позицій західних вокальних шкіл з вітчизняними традиціями вокального виконавства;

- науковим обґрунтуванням концепції глінкінського вокалу як такої, що має принципові пересікання з вокальною драматургією німецької школи XVIII сторіччя;

- аналізом вперше в українському музикознавстві функціональної динаміки співу партій з кантат та опер українських, російських, німецьких та італійських композиторів, у тому числі “Так діють усі” В.А. Моцарта, “Набукко” Дж. Верді, що не отримали ще гідної їх художньої цінності уваги музикознавців.

Обґрунтованість і достовірність результатів дослідження досягаються методологічною зумовленістю їх положень, що розвивають надбання праць визначних музикознавців України Н. Горюхіної, І. Котляревського, І. Ляшенка, М. Черкашиної, а також апробованістю концепцій виконавства, розглянутих в дисертації, особистим досвідом співацької (солістка Туркменського державного театру опери та балету 1979–1992 рр.) та педагогічної роботи (асистентура Ленінградської консерваторії 1980–1983 рр., викладач сольного співу в Туркменській державній консерваторії 1979–1992 рр., в Одеській консерваторії з 1994 р. – по теперішній час).

Практичне значення дисертації зумовлено спиранням її проблематики на творчий та педагогічний досвід автора і вкоріненість її позицій в методику роботи класу спеціальності одеської вокальної школи, матеріали дисертації можуть бути використані в курсах історії музики, історії та теорії вокального виконавства у вищих та середніх музичних закладах.

Апробація результатів дисертації відбулася у виступах на міжнародних наукових конференціях (“Творча спадщина М.К.Реріха – безцінний дар людству”, Одеса, 1997 р.; “200–річчю від Дня народження О.С.Пушкіна”, Одеса, 1999 р.; “Олена Іванівна Реріх – діячка загальної доброти”, Одеса, 1999 р.; “Трансформація музичної освіти: культура та сучасність” Одеса, 1999 р.; Пам’яті академіка І.Ф. Ляшенка “Культурологічні проблеми української музики” Київ, 2000 р.), а також на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової.

Структура дисертації: робота складається з вступу, історико-теоретичного першого розділу та двох (другого та третього) аналітичних розділів, висновків і бібліографії. Обсяг праці складає 172 сторінки. Список використаних джерел – 152 найменування, 11 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У вступі обґрунтовується актуальність і науково-практична цінність теми дисертації, викладається мета, завдання, об'єкт, предмет, метод, дослідження, визначається новизна, теоретичне й практичне значення дослідження.

Спеціальним ракурсом дослідження є втілення у методику виконавського розгляду позицій стилістичного аналізу Б. Асаф'єва.

Розділ I. “Історичні умови формування одеської вокальної школи. Внесок італійських і німецьких майстрів в оригінальну вітчизняну концепцію “примарного тону” та “перехідних тонів” як засобів музикально-художнього вираження”

Розглядається питання про відомі українські та російські корені вокальної педагогіки Одеси, а також вплив італійських і німецьких майстрів на формування одеської співацької школи. Одеська вокальна школа опиралася на синтез українських, російських, італійських і німецьких художніх традицій, які, окрім інших, що не стали у даному випадку предметом розгляду, зумовили репертуарні тяжіння виконавців і педагогів. Уточнюємо ряд конкретних позицій цієї педагогіки. Одеська вокальна школа приділяла велике значення техніці володіння “перехідними тонами”. Виділення сфери “перехідних нот”, що складає паралель функціональному трактуванню “модуючих комплексів”, “функціонально-змінних утворень” класичної музичної, інструментальної в основі своїй системи, *“заповнює” ту “terra incognita” музикознавчого мислення*, яке націлене на “чисту музику” інструментального “вирівнювання” тембрів. В нашому дослідженні виділяємо вокально-виконавський ракурс концепції “примарного тону” та “перехідних нот” у розвиток ідей взаємодії італійської та німецької шкіл у вітчизняній вокальній педагогіці. Технічно-педагогічний аспект вчення про “перехідні ноти” (“міксти”) виділений О. Стахевичем, а в даному випадку акцентуємо *змістовно-концепційне значення ідеї “перехідних тонів” у вокальному мистецтві як спеціального переломлення функціонального принципу організації засобів музичної виразності*. Йдеться про розуміння “внутрішнього драматизму” співацького тембру, професійне володіння яким потребує “вирівнювання” регістрів. Але відносна їх нерівність, наявність спеціальної ділянки “перехідних нот” складає особливі “вібрації смислу”, які використовуються інтуїтивно або свідомо композиторами в побудові образної драматургії партій, заохочуючи виконавців виділяти ті ноти та їх змістовність. Цей феномен побудови емоційно-хвилюючої передкульмінаційної та частково кульмінаційної зон на “перехідних нотах” перебуває у центрі уваги даної роботи. Адже у використанні даного виразного ефекту солідаризувалися П. Чайковський, Дж. Верді, Р. Вагнер, інші зарубіжні а також українські та

російські митці, імена яких визначають репертуарний ґрунт виконавської творчості вокалістів. Усвідомлення єдності національних та позанаціональних, у першу чергу, українських та російських, а також італійських, німецьких традицій виконавства і педагогіки дозволяє теоретично узагальнити практику роботи представників одеської вокальної школи у музикознавчій термінології. Це паралель до функціонально-ладових взаємодій засобів музичної виразності – реєстрової змінності співацького діапазону.

Примарний тон як деяка опорність тембральної структури голосу протистоїть іншим тембро-якостям співацького діапазону, прийнятих в психології праці співака-викладача. Цей психологічний підхід в музикознавстві ХХ ст. пов'язують з розповсюдженням розумово-логічного механізму на всю творчу діяльність. У праці В. Холопової “Музика як вид мистецтва” вказується на психологізацію музикознавства як необхідний фактор розвитку останнього. Дослідниця зв'язує психологізацію музичної науки з трактуванням музики в просторових координатах, вказуючи на добре відомі музикантам ознаки архітектурності, просторової симетрії музикальної композиції. Психологізм підходу в музикознавстві заявлено “Психологією музики” Е. Курта, за допомогою якої пояснюється першість мелодичного начала в музичному вираженні.

Бачення Є. Назайкінським, В. Холоповою, І. Котляревським, О.Марковою та іншими музикознавцями виконання як органічної складової художньої форми в музиці спонукає з довірою сприйняти “психологізм” прикладної співацько-викладацької концепції “примарного тону”. Італійська вокальна педагогіка, яка спрямована на вирівнювання реєстрів і в ідеалі орієнтується на “ілюзію однореєстрового співу” в кастратів, базується на грудному реєстрі, що має ґрунтовне значення у постановці голосу. Відповідно при двореєстровому співі в голосах вердівської школи високий реєстр “підтягується” до грудного засобом техніки співу перехідних тонів та підкресленням тембральних показників грудного реєстру. Функціональна установка двореєстрового співу є очевидною, бо йдеться про вироблення оперного тембру-амплуа з яскраво вираженим опорним реєстром і типом техніки, притаманної для цього реєстру. З урахуванням того, що перехідні тони утворюють у співацькому діапазоні спеціальну тембрально-технічну зону, можемо говорити про їхнє особливе функціональне навантаження у співацькому діапазоні, а саме: “підкреслення” опорного реєстру.

За спостереженням педагогів-практиків, грамотна звучна вимова перехідних тонів зумовлює красу кульмінаційних нот. Це “керування” опорним реєстром з перехідної зони складає співацьку “стратегію”, котру композитори використовують інтуїтивно чи свідомо, але завжди слушно й хвилююче-переконливо.

Становлення вокалу в пересіканнях з інтервальною координацією мелодійно-гармонічних відносин висотних показників музичної системи дозволяє функціонально поставитися до трактування реєстрових усталень у співацькому діапазоні. Зона же перехідних нот, сутність якої в сучасному вокалі – “злагодити” розбіжності грудного та високого реєстрів, виконує ту

змінну (“медіантову”) функцію, яка оздоблює “забарвленням” характерні ноти ведучих регістрів у тембрах-амплуа. Знову напрошується паралель до явищ гармонічно-ладових відносин, коли послідовності I-VI-IV давали “знак архаїчної церковності” у музиці романтиків і, водночас, робили “нефіксованою” тонуку у терцовому ряді акордового ланцюга. Зона перехідних нот, яка в оперному співі покликана спеціально “відтінити” кульмінаційні фрагменти (чи своєрідно “замінити” їх) в практиці певних вокальних шкіл, у тому числі одеської, як така, що співпадає з ділянкою “примарного тону”, стає базовою у виробленні співацької індивідуальності артиста. Ряд партій, що стали предметом артистичної діяльності автора дослідження, майже “провокують” розробку “перехідної зони” в якості художньо-стильового опорного комплексу. Методика аналізів, інтонаційно цілісних у своїй основі, містить виконавські описи із спеціальним акцентуванням співу в перехідних нотах як втіленнях специфічно музичної змістовності: “порівня людського духу” над прозою життя – вимовлення – вираження. Тому необхідною умовою пропонованих аналізів залишається “історичний приступ”, у межах якого вокаліст вибирає необхідні ракурси розуміння оперної “мистецької правди” вокалізації відомих (й часто “заспіваних”) партій. Необхідною умовою таких аналізів залишається, як у традиційному музикознавстві, порівняння драматургії цілого твору й драматургії партії.

Розділ II. “Про регістрові стосунки вокальних партій опер М.І. Глінки , П.І. Чайковського та українських композиторів”

Аналізуються в прийнятому ракурсі партії сопрано з опер “Життя за царя”, “Руслан і Людмила” М. Глінки; “Євгеній Онегін”, “Пікова дама” П. Чайковського; “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського; “Наталка-Полтавка” М. Лисенка; “Назар Стодоля” К. Данькевича; “Золотий обруч” Б. Лятошинського та “Листи кохання” В. Губаренка.

М. Глінка, вчитель та натхненник одеської співацької традиції, зумовлює в наших аналізах ту точку відліку, від якої сягає становлення оперної майстерності в нерозривнім зв'язку з народною, духовно-церковною музикою у її вокально-виразній, тобто регістрово-драматургічній сутності. Органічне переплетіння в художній стилістиці М. Глінки російських та українських коренів складає дещо природне і для витоків культури Одеси у цілому, статус якої влучно охоплюється назвою-алегорією “Південна Пальміра”, що сприймалося як паралель Північній, тобто Санкт-Петербурга. Фіксуємо такі ознаки вокальної партії Антоніди:

- 1) зосередженість вокалу на виспівуванні опорних і кульмінаційних “точок” перехідних нот та на межі з ними $e^2 - g^2$, відсутність драматичних “злетів” до високих сопранових нот;
- 2) узагальненість сценічної поведінки та словесно-текстових висловлень, інтонаційна спряженість партії з основними драматургічними “точками” твору;
- 3) насиченість, суттєвість грудних нот у виспівуванні партії Антоніди; поряд з “полегшеними” фрагментами подання верхнього регістру вони виступають в

певних паралелях до контрастів тембрів-регістрів – практики народного та старовинно-церковного співу.

Глінкінський репертуар надзвичайно важливий для відпрацювання виразності звучання перехідних тонів, з одного боку, а з іншого – досягнення особливого роду рівності регістрів, які створюють школу сольного співу.

У даній роботі підкреслюємо залежність трактування партії Тетяни з опери “Євгеній Онегін” від концепції тематичних витоків твору. Останні, що традиційно розглядалися з позицій драматургії лейтмотивів як втілення драми в музиці, тим більш “реалістичної драми”, характеризують цей твір П. Чайковського. Аналіз тексту опери дозволяє вийти на нові лінії трактування образу героїні відповідно до неокласичних та постмодерністичних тенденцій музики кінця ХХ сторіччя. Саме оркестрові звучання та мотиви Тетяни, вкладені в ансамблеві сцени, в музику “сцен-ситуацій”, утворюють узагальнення, гідне мистецької уваги та артистичної довіри при сценічному втіленні образу героїні. Образ Тетяни у П. Чайковського набуває пророчих ознак втілення особистості, спрямованої до Майбуття, до Мрій у тому звеличеному значенні, яке підіймають на щит символісти і митці ХХ століття. “Передсерійні” вкраплення в темі Тетяни прикмет висловлювання усіх інших героїв надають вказаному комплексу концентрованої змістовності, надіндивідуального значення. Тим самим “мрія Тетяни” споріднюється з темами-серіями опер-притч ХХ століття. Тетяна в Чайковського – сильний владний характер, вона виявляє дієвість природи, а також виражає високий рівень інтелектуального самоконтролю вчинку. Все це свідчить про якість високого інтелектуального співу, що наслідує традиції І. Баха та М. Глінки і вимагає високотехнічного вираження, складаючи спеціальну задачу вокалістики – виконавиці партії Тетяни.

Поряд з представниками російського оперного вокалу українські класики виглядають у репертуарі співаків скромніше, але колоритно й привабливо, підкорюючи слухачів мелодійною ширістю народно-національного висловлення, що має не лише пересікання з російським художнім ареалом, але й суттєві відміни від останнього.

Для одеської школи важливим у процесі навчання є освоєння творів С. Гулака-Артемівського, учня М. Глінки, котрий спеціально для Д. Леонової написав партію головної героїні Оксани.

Опера “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського має в історії музики особливе призначення. По-перше, це був перший твір російської та української музики, котра виразила ідеї шістдесятників, втілила ідеали “кучкістів” у музичному жанрі. По-друге, в опері показаний конфлікт батьків і дітей, котрий відображає і Р. Вагнер у своїх “Майстерзінгерах” (до речі, він приїжджав в Росію в рік написання “Запорожця”, в 1863 р.). Тема “конфлікту” поколінь характерна для творчості українського композитора С. Гулака-Артемівського. Партія Одарки втілює силу й владність “української Валькірії”, енергія якої зумовила образну вибудову основних ансамблевих дуетних сцен опери. Одарка – це високе легке сопрано у задумі композитора, що відповідає силі й молодості героїні, а рухливість її голосу підкреслена співставленнями з

партією Оксани. Мецо-сопрано в оригіналі партії Оксани співвідноситься із знаменитими партіями героїнь Дж. Россіні (Попелюшка, Розіна). Ця особа владна і романтична, в ній також немає побутової лагідності, покірливості. Оксана втілює “лінію дітей” у вираженні болючої теми шістдесятників – теми “глухоти” різних генерацій щодо взаємного розуміння.

В “Запорожці за Дунаєм”, як і в “Руслані”, сюжет вибудований за принципом: випробування – прощення – спасіння. Звідси, як і в “Руслані”, особлива урочистість, ясність і величність фіналу. В цьому плані вирішено і № 22 – це не *allegro*, не “танок”, як іноді допускають в постановках, а сильний мецо-сопрановий заспів Оксани і могутнє *tutti* хору. “Запорожець” має риси героїко-драматичної опери в межах комедійного жанру, подібно до творів Р. Вагнера, Б. Сметани, Ж. Бізе та інших високоталановитих представників шістдесятих років XIX сторіччя.

“Наталка Полтавка” М. Лисенка – І. Котляревського була написана в переломні 1889-1890 рр., коли здійснилася переорієнтація на новий стиль. Г. Адлер вказує на кінець 70-х років як початок стилю модерн в європейському та світовому мистецтві. В музичному театрі це означало “подолання” традиційної оперності, виходи на засади “епічного” театру з підкресленням умовності дії та відвертим використанням фольклорної простоти з відповідними наслідками трактування партій головних героїв.

Опера Б. Лятошинського “Золотий обруч” складає суттєву віху в становленні української оперної школи. Послідовник Р. Вагнера та О. Скрибіна Б. Лятошинський був переконаним новатором в оперній драматургії, що спонукала негативне ставлення до нього у 30-40-ті роки XX ст. Тематика опери підпорядковується повному співвідношенню мотивів, складаючи в сумі монотематичний комплекс. Фактурна антитеза тем русинів і татар не виключає їх логічної пов’язаності за принципом героя-супротивника: масштаби героїчності у драмі акцентуються масштабністю протидій “антигероїв”, співвідносних між собою силою та дієвістю. Це драматургічне поєднання тем-образів опери поширюється і на характеристику персонажів – зрадник Тугар Вовк тембрально-теситурно співвідноситься із Захаром Беркутом, обидва є низькими голосами. Але теситурно боярин-зрадник тяжіє до високих позицій (ознака істеричності вимовлення), тоді як партія Захара базується на повноті можливостей басового співу, якому підвладним є весь регістровий діапазон “могутнього басу”. В цьому плані партія Захара перегукується з характеристикою Сусаніна, хоч у сюжеті його особа скоріше наближається до Тараса Бульби М. Гоголя – М. Лисенка: не себе приносить в жертву на вівтар Вітчизни, а своїх синів, уподібнюючись до вічнозавітного Авраама, який налаштував Богові своє дитя. В цій позиції Захар Беркут становить певну паралель до Вотана з “Кільця Нібелунга” Р. Вагнера. Споглядальність та відстороненість від пристрастей надають йому рис персоніфікованого Дажбога в скелях Зелеменя. В особі Беркута, оточеного старцями-жерцями, є щось подібне до “старців – людських праотців” з “Весни священної” І. Стравінського. Партія Мирослави складає відчутний нерв музично-драматичного розвитку, втілює один з найкращих персонажів українського

оперного репертуару. Висока опера і партія Мирослави як найсуттєвішої лінії змісту твору спирається на героїчно-містеріальне спрямування, ритуалізацію подій. Знімається психологізм; неодноразово відзначені паралелі з Р. Вагнером відкоректовані умовністю стосунків сюжету.

“Назар Стодоля” К. Данькевича – твір, що написаний за соціальним замовленням. До творчості Т.Г. Шевченка в Україні композитори зверталися неодноразово. В Одесі ця драма Т.Г. Шевченка вже була відмічена талановитою музикою Петра Ніщинського. Партія Галі на фоні співу служниць у елегантній тональності g-moll знову акцентує регістр першої октави. Як і в романтичних операх Дж. Верді, таке прилюдне оплакування своєї долі вимагає від виконавиці неабиякої сили звучання: К. Данькевич застосував веристський прийом унісонного співу в кульмінації і в підході до неї. У співачки в партії трапляються звуки g^2 , as^2 , f^2 , які потребують від сопрано певного навантаження і того драматичного наповнення, що відзначає “ідеальний голос” в класиці.

Одним з чудових сучасних оперних творів є моноопера В. Губаренка “Листи кохання”. “Ніжність” – це ніби головний герой опери, що допомагає героїні в останні години її життя. Сюжетно-змістовно опера подає ідеальний стан душі жінки, котра побудувала неможливе, тобто словами листів оточила коханого після своєї смерті живим диханням ніжності. Реалізацією цього дивного образу є спів переважно в зоні перехідних тонів, які втілюють красу духу творчого зусилля.

Аналіз оперних партій М. Глінки, П. Чайковського та ряду представників української класики ХІХ–ХХ ст., вживаних в практиці одеських педагогів-співаків, дозволяє зробити певні висновки.

По-перше, очевидною для М. Глінки та його сучасників є тенденція зосередження співу в “грудному” регістрі, з використанням високого (штучного) регістру як “оспіваючого” допоміжного, аж до “зняття” смислово-кульмінаційних напружень з високих нот. Використання М. Глінкою “вирівняних” тембрів, сопрано з міцним звучанням першої октави й перехідних нот перетинається з практикою народного мистецтва. Від М. Глінки до його учня С. Гулака-Артемовського простежується установка на виділення в партіях молодих героїв рис багатирства й узагальнення, які спрямовані не на вольове самоствердження, а на репрезентацію спокійної й незрушної сили.

По-друге, від П. Чайковського й М. Лисенка простежується процес наростання ролі високого регістру як носія кульмінаційних злетів. При цьому “перехідна зона” займає суттєве місце, “заміщаючи” кульмінації на перших етапах розвитку драми. Але головною функцією перехідних нот стає “підготовка” кульмінацій, що повною мірою експлуатується у творах Б. Лятошинського, К. Данькевича.

По-третє, російські та українські автори свідомо підтримують зв'язок з фольклорною традицією й церковним співом щодо трактування низького регістру в функції “базового” (“тонікального”), тоді як високий регістр має принципово “допоміжне” значення. У зв'язку з цим пропонується перегляд підходів до партії Людмили з “Руслана” М. Глінки в аспекті літургійності цього твору в концепції Б. Асаф'єва.

Розділ III. “Регістрові взаємодії у вокальних партіях композиторів Італії та Німеччини XVIII – XX ст.”

Проводиться аналіз вокальних арій з кантат І.С. Баха; з опер “Так діють усі”, “Чарівна флейта” В.А. Моцарта; з творів Р. Вагнера; з опер “Набукко”, “Травіата”, “Отелло” Дж. Верді; “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні. Навчальний репертуар студентів Одеської консерваторії, як і України в цілому, завжди мав значну кількість вокальних творів Баха. Стилiстично різноспрямовані арії Баха чудово відшліфовують вокальну техніку, тому що бахівський бароковий метод поєднує класично-оперні елементи з базовою для нього співацькою багаторегістровою хоровою технікою.

Прихована поліфонія арій Баха передбачає легкість переходу з регістру в регістр, що певною мірою несумісно з оперною традицією. Вважаємо, що ці “рудименти” хоральності в мелодиці Баха складають дещо споріднене з українсько-російською школою вокалу, також органічно зв’язане з традиціями хорового співу–розспіву. Спирання на кантатно-ораторіальні духовні здобутки відчувається у Баха не тільки у техніці фактурного обігу, але і у сповіданні ідеї, що надихала той обіг. Зокрема, це релігійне упокорювання Вищому, смирення артистичного “ego” заради досягнення ясності духовного бачення світу. Тому істотне значення має не італійський оперний, вольовий егоцентризм самовираження в могутній “монодійності” співу, але і складне розшарування багатства мелодії на “приховані” голоси. Вокалісти добре знають, як важко знайти тонус виконання арій Баха, бо в них спостерігається “приглушене” вираження пристрастей, в яких відразу “задаються” кульмінаційні виповнені звуки і відсутня змога “фоново” дати окремі фрагменти заради накопичення “головної” кульмінації. Те кульмінаційне натхнення “у виспівуванні” одної найголовнішої “точки” – ознака саме оперного вокалу, але не бахівського виконання кантат. “Стримування” вокальної оперної експресії у поліфонізованій мелодиці Баха має не тільки національний, але і загальноєвропейський музично-культурний ґрунт.

Арія Баха демонструє драматичний спів не за рахунок теситурного підвищення співу в кульмінації – та остання виступає у ліричному обрисі “високого початку”. Драматизм “нарощується” розшаруванням ліній прихованого багатоголосся і риторичною напругою “генеральної паузи”.

Вокал арій Баха визначає суттєву ознаку німецької мистецької традиції, що запліднила, за логікою концепції І.Ф. Ляшенка, пошуки “багатозвуччя в мелодії” аж до полістилістики Б. Ціммермана та авангарду К. Штокхаузена у XX столітті.

Виконавство допомогло належним чином популяризувати твори В.А. Моцарта, до цього часу неоднозначно оцінювані в мистецтві, зокрема його опери “Так діють усі” на італійський текст та “Чарівну флейту”. Опера “Так діють усі” – винятковий твір у спадщині Моцарта, оскільки за текстом це опера–buff, але з погляду на ансамблеве виконання більшості номерів (домінують дуети, терцети) її жанр наближається до французької комічної опери.

Носієм позиції Моцарта може бути трактування партії головної героїні Фьорділіджі, котра поставлена першою у переліку дійових осіб; тембр—амплуа сопрано, її національність позначена “неаполітанка”. Цей етнічно-національний колорит визначає причетність до класики *bel canto* неаполітанської школи, тобто наявність максимальної реєстрової вирівняності діапазонів та блискучої техніки.

Фьорділіджі уособлює ідею “типової жінки”, котра від природи підлягає еротичному захопленню. І ця “любовна млість типової жінки” показана в її ідеально красивій та “технічній” партії, написаній в тональностях E—dur—A—dur, у тональностях “ідеального стану”. В її партії присутні множинні ознаки ліричної експресії, драматичних нюансів, але вони підкоряються всеохоплюючій якості Покою, Краси. Тому в першому ж фрагменті її партії суттєве значення мають пасажі оспівування з хроматичними звуками, що охоплюють надзвичайно низький для сопрано реєстр. Вся опера складає “літургію—пасіон Еросу”, “гру випробувань”, в яких індивідуальне начало “поглинається” надособовим узагальненням. Стереотип поведінки здійснюється у наближенні до ритуаліки: Моцарт зробив в цій опері крок у напрямку до “епічного” умовного театру, в якому персонажі представляють не стільки живий характер, стільки тип, ідею — стимул ситуації.

Опера “Чарівна флейта” складає чи не найбільшу загадку мистецького світу. Майже всі коментатори творчості Моцарта підкреслюють бурлескний, буфонний характер цієї опери, що справедливо, оскільки вона призначена для народного німецького театру. Символіка опери асоціювалася з масонськими ритуалами, з котрими Моцарт був добре знайомий. Але в музикознавчій літературі обминали драматизм концепції цієї опери, який добре відчують актори, котрі беруться за виконання партій твору. В навчальній літературі завжди протиставляють арії Цариці Ночі I та II дій, виходячи з логіки сюжету. Але це не відповідає концепції її образу у зв'язку з образами—символами опери. Цим пояснюється і схильність ряду виконавців “полегшити” арію помсти.

У виконанні ряду закордонних співачок, на нашу думку, висвітлюється драматична масштабність партії Цариці Ночі. Підкреслюються не “коларатурні” верхи, а могутній драматичний центр партії, що підсилює натуру пристрасну і сильну. Історичний контекст сприйняття образу Зарастро привніс переконливий “реалізм вираження” нестримного гніву у висловленні Цариці Ночі на адресу Мудреця.

В сучасному репертуарі зростає інтерес до виконання музики Р. Вагнера, а симфонічні фрагменти з “Тангейзера” складають “хрестоматійний” репертуар філармонійних виступів. Особливо цікавою є партія Елізабет, добродійної принцеси, що своєю лагідністю привела до покаяння героя-грішника. Майже бахівська вокальність, що сполучає хорал та італійську аріозність, визначає драматургію співу партії Елізабет в опері Р. Вагнера: звучання на перехідних нотах кульмінацій—витоків із “закріпленням” їх у фінальних злетах.

Опера Р. Вагнера “Лоенгрін” небезпідставно належить до найулюбленіших творів серед виконавців: сам композитор завершальну оперу—містерію “Парсіфаль” написав як прелюдію до подій і подвигу Лоенгріна —

Посланця Грааля. Каюття Ельзи у третій яві III дії відтворює “ідеальний” план E-dur із звучанням h². Так на “найвищій точці” драматичного напруження, закінчується партія Ельзи, знаменуючи “подолання безволля” заради волествердження, яке приводить до трагічної розв’язки.

Повністю тетралогія Р. Вагнера рідко ставиться, але центральні композиції “Валькірія” та “Зігфрід” завжди мали великий попит у співаків. Партія богатирші Брингільди концентрує вокал героїв Вагнера – богів та людей-обранців, кровно зв’язаних із божественним колом. В опері “Зігфрід”, яка є зразком картинно-епічного твору, драматична партія Брингільди відтіняє основний героїчно-величний тон музики. Тільки в сценах з Брингільдою Зігфрід досягає свою основну, героїчну лицарську тему, яка ритмічно й контурно-мелодично споріднена з лейттемою Валькірій.

Фактично висотності e², g² і найближчі до них є стрижневим комплексом партії, що забезпечує рівновагу високого та низького регістрів. Хоча високі ноти акцентуються, все-таки партія вимагає особливої рівності звучання і вміння надати насиченості низьким сопрановим нотам.

Аналіз творів Дж. Верді різних періодів засвідчує італійську традицію, яка всебічно охопила виконавську практику вокалістів України й Одеси. Спадкоємці Верді – веристи усвідомлювалися одеськими майстрами співу у значенні органічного продовження здобутків автора “Набукко”, “Травіати” й “Отелло”. Партія Абігаїль складає “випробування на міцність” голосу й майстерності співачок сопрано (діапазон від h до c³), а головне потребує насичення на всіх регістрових ланках, сполучення опорності голосу з колоратурною гнучкістю. Розгляд партії Абігаїль показує, що для втілення вольового підйому, драматичного напруження голосу Верді свідомо “відштовхується” від перехідних нот з кульмінацією на верхніх звуках діапазону.

Опера “Отелло” Дж. Верді – унікальна у жанровому виявленні композиції: це – опера-трагедія, написана на лібрето вериста А. Бойто за безжально скороченим текстом В. Шекспіра. Музична драма в творчості Р. Вагнера (“Загибель богів”) приходить до ідеї опери-трагедії. Дж. Верді у національно-оригінальному варіанті вибудував аналогічну концепцію, виходячи з традицій “semiseria”, виражальні можливості типології якої ще не оцінені в повній мірі унікознавцями. Трагедійна “заданість” розв’язки викликає до життя унікальну драматургію монотематичної зумовленості образів: вихідні і завершальні теми твору (“тема грози” і “тема кохання”) складають “quasi – серійні” послідовності, що, як “знак біди”, наскрізь “пронизують” композиційне ціле. Послідовність септакорду складає (як і в “Трістані” Вагнера!) певний “кістяк” тематичних утворень опери, надаючи їм смисловий нахил “надсадженості”, а нахил гармонійності прирікає від початку високі поривання благородних персонажів твору на катастрофічні наслідки.

Теми Кохання стають “точкою відліку” для характеристики Дездемони, високість душевних якостей якої складають “недоторкану цінність” вираження в оперних партіях. В характеристиці Дездемони, де майже всі прояви тематизму

пов'язуються з "ідеальною" тональністю E/e чи мелодійною опорністю e^1-e^2 , знаходимо інтерваліку "септакорду катастроф".

Аналіз вокальних партій опер Дж. Верді, найбільш вживаних в учбовому й концертному репертуарі вокалістів, засвідчує:

- 1) вповненість співу в сопранових партіях ґрунтується на наповненості звучання першої октави й перехідних нот – із яскравим "вибухом" у кульмінаціях на a^2-c^3 ;
- 2) майже "магічне" значення висотності $e^2 - f^2$ у висловленні емоційної повноти вираження героїнь – і у функціонування їх як "зони відштовхування" для кульмінаційного злету.

Опери "Богема", "Мадам Баттерфлай", "Тоска" Дж. Пуччіні невідступно присутні у виставах оперного театру і оперної студії Одеської консерваторії. Особливе місце належить "Мадам Баттерфлай", виконання якої прославило багатьох співачок різних міст України. Ця опера має символічну ознаку мислення ХХ ст.: героїня – мати з дитиною, "Східна мадонна". Подібна образна позиція неможлива в попередні століття, коли героїні жили почуттями й афектами, а виконання сімейного обов'язку асоціювалося з "несвободою волі".

Опера "Мадам Баттерфлай" Дж. Пуччіні успадковує драматичну концепцію вокалу Дж. Верді, доповнюючи її драматургією ліризму та псалмодичного, мелодекламаційного співу першооперних творів.

Розгляд оперних партій, арій й сцен з кантат та ораторій італійських та німецьких композиторів, вживаних в репертуарі одеських вокалістів, дозволяє зробити певні висновки на предмет трактування в них регістрових переходів й тактики "перехідних тонів" в їх естетико-художній сутності.

По-перше, суттєвим є зв'язок з хоровим багатоголоссям в сольних побудовах І.С. Баха, прихована поліфонія мелодій якого потребує співу на опорі дихання в різних регістрах, незалежно від тембру-амплуа голосу. Ця ознака регістрового мислення простежується і в творах В.А. Моцарта, і в композиціях Р. Вагнера, хоч "поліфонізація монодії" не притаманна цим майстрам.

По-друге, сфера "перехідних нот" для італійця Дж. Верді і для німецьких авторів, В.А. Моцарта та Р. Вагнера, складає суттєву сферу опорностей ("регістрової тонічності") порівняно з медіантовою функцією в гармонії, бо "прилучається" до опорного низького регістру й "заміщає" кульмінації-витоки, початкові злети на кульмінаційні "точки" на початку драми. Особливе значення набувають висотності e^2 , f^2 у сопранових партіях як носії "медіантової" регістрової сфери, змістовно закріпленої в сприйнятті також ефектами "лейттональностей" (прикладом є тональність E/e , F/f у характеристиці ідеальних героїнь у Дж. Верді й Р. Вагнера).

По-третє, відродження старовинних співацьких прийомів в музиці пізніх Дж. Верді, Дж. Пуччіні, а також у Р. Вагнера спрямоване на "навантаження" перехідних нот як "прилучених" до низького регістру так і тих, що заміщають та нагнічують кульмінаційну сферу.

ВИСНОВКИ

Розгляд оперних партій, переважно сопранових, відповідно до фахових зацікавлень автора дослідження, в аспекті естетико-художнього змісту співу на “перехідних нотах” у творах видатних митців, дозволяє ствердити суттєвість їх драматургічного й виразно-семантичного значення. Кількісне переважання цього “незручного” “перехідного” регістру у відповідальних моментах партій не може пояснюватися інакше, як змістовною “навантаженістю” його звучання, значущістю, що йде поза його мовно-інтонаційної чи мовно-тематичної зумовленості. Суть складає те, що послідовності “перехідних тонів”, сама назва яких вказує на деяку технічну недосконалість озвучування, виконують найзначнішу драматургічну функцію передкульмінаційних й кульмінаційних побудов. Попереднє спостереження особливості художньої насиченості нот, які знаходяться на межі “реалій натуральних тонів” та “естетики штучного регістру”, демонструють органіку “дифузії” життєподоби та мистецької умовності звучання, тобто втілюють саме художній зміст вокального вираження.

Внаслідок аналітичних узагальнень набуває значення положення-постулату таке ствердження: *саме “перехідні тони” оперного співу зосереджують “художню правду” вокального висловлення*, мовно-конкретно демонструючи поєднання якостей “природності” й “штучності” заради мистецької “ілюзії життєподоби” оперної вокалізації.

Термінологічний парадокс полягає в назві тонів “перехідними”, тобто “допоміжними”, що не виражають їхню поетичну-музичну суть, подібно до “посередництва” гармоній “медіант” у ладовій системі класико-романтичної музики.

Термін “оспівування”, вимовлення “піднесеним” звучанням, що переходить межі мовного діапазону і тільки “торкається” штучного співу на високих нотах, орієнтує нас на естетичні засади ділянки “перехідної” послідовності як зосередження поетики оперно-співацького мистецтва. Остання вимагає майстерності заради вираження того, що “не життєподібне” й “не штучне” одночасно. Майже містичного змісту набуває угруповування цього регістру “оперної поетики” навколо висотностей *e – і в жіночих, і в чоловічих голосах: таємничий зв'язок з тонікальністю “ладу мі” старожитності та релігійного співу.*

Міжнародні стосунки представників одеської вокальної школи заохотили до пошуку “загального знаменника” в творах, партіях та ідеях принципово різних, етимологічно не зближених. Аналіз же регістрових взаємодій в партіях оперної та кантатно-ораторіальної літератури різних національних шкіл, що започаткували діяльність одеських вокалістів, дозволяє зробити наведені спостереження-висновки.

Трактування регістрів у співацькому голосі підпорядковане тому типу функціональних взаємодій, які визначили ладово-фактурне мислення музики в цілому, стильові показники якої покладено в основу національної творчості.

Російсько-українська та німецька композиторсько-виконавські школи мають перетини, і це завжди засвідчує творчість І.С. Баха, В.А. Моцарта, М. Глінки в розумінні лірико-епічного як базового стилю мислення. У сфері вокалу це означає спирання на грудний регістр високого голосу, аж до розташування там кульмінацій (“вершин–витоків” більшою мірою) в зоні “перехідних” тонів. Високий регістр використовується у В.А. Моцарта та М. Глінки більш широко, ніж у І.С. Баха, але не стільки у функції кульмінаційного співу, а більше як “колоритування”. Звідси наявність ніби “двох тембрів-амплуа” в одному голосі (партії Цариці Ночі, Людмили), коли верхній регістр йде в “легке” сопрано, “провокуючи” трактування партії як колоратурної, але треба враховувати, що низький (грудний) регістр є наповненим і вимагає ефектів “сильного” сопрано. У зв’язку з цим пропонується перегляд стереотипів сприйняття образу Людмили – “кокетуючої дівчини” – на користь богатирського ества “подруги Руслана”. Продовження цієї традиції маємо в партіях опер П. Чайковського, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка та ін.

Перехідний регістр набуває того типу “медіантового” значення системи функціональних взаємодій, який відповідає аналогіям “слабкої тоніки” гармонічно-функціональних відносин музичної спадщини бароко-класицизму. Німецька педагогічна теорія “примарного тону”, яка не знає регістрового закріплення співацької опорності на виконавський комплекс індивідуально-тембрально базових нот, “зворотним світлом” підтримує вказану концепцію нестійкого регістрового розмежування. Адже в ній виділяється певна регістрова “ділянка” на становище “стрижневого” тембру, навіть коли це може співпадати з перехідними тонами. Вбачається зв’язок розглядуваної німецької практики вокалу з хоровим трактуванням регістрів, що найбезпосередніше проявляється в обіходному церковному співі. Його рудименти знаходимо в описах вміння “розспівників” та спадщини французької школи, що походить від “готичного” стилю, які пересікаються – через візантійсько-ірландські витоки – з новгородсько-старомосковською традиціями.

Аналіз партій з опер Р. Вагнера показує їх принциповий збіг з італійською школою відносно розуміння драматичних кульмінацій у “штучному” регістрі та свідоме “заготовлення” тих кульмінаційних напружень “хвилюючим” співом на “в.о. кульмінацій” перехідних нотах. Одночасно у Р. Вагнера знаходимо зв’язок із старонімецькою вокальною школою “зближення” грудного-опорного регістра із опорностями на перехідних нотах, які у ролі “вершин–витоків” скеровують вокал ґрунтуватися на низьких нотах, з демонстрацією риторичного напруження у точці “золотої перетину” за вокально-мелодійними прийомами, що мають мовну символіку умовно-знакових засобів.

Партії українських і російських майстрів, твори яких органічно “увібрав” репертуар одеських вокалістів, демонструють їх зв’язок з “вокальною стратегією” опер М. Глінки, в яких володіння різними регістрами не знімає опорності грудного тембру й “тонального” значення перехідних нот у “вершинах–витоках” співу. Це пересікання з німецькою та італійською

школами на різних етапах їх історичного розвитку. Привертає до себе увагу вагомість, як і у Дж.Верді, висотностей $e^2-f^2-fis^2$, перехідних нот, у ролі мелодичних устоїв. Відверто та ознака виявлена в творах П. Чайковського, М. Лисенка, разом з тяжінням до лейттонального значення тих опорностей. Але в партіях опер П. Чайковського маємо збіги з трактуванням цих опорностей в функції передкульмінаційної зони драматичних злетів з кульмінаціями у високому регістрі. Та на відміну від італійських авторів, П. Чайковський уникає значень “ідеалізації” через E/e , підкреслюючи ігрову амбівалентність моральних ознак, що виступають від “ідеальності” висотностей “ладу мі”.

Названі позиції у користуванні співацькими діапазонами вказують на принципове пересікання виразності вокалу російської, німецької, італійської та української шкіл.

Аналіз опер українських майстрів ХХ ст., зокрема Б. Лятошинського й К. Данькевича, демонструє наслідування принципів класичної школи із схильністю до глінкінської “голосової стратегії”, згідно з якою верхній регістр виконує допоміжну функцію по відношенню до нижнього. Регістрові переорієнтації засвідчують зміни мислительних акцій, культурних орієнтирів, спрямованих на підкреслення природності мовного (грудного) регістру чи високого (штучного) як “нестабільної рівноваги” загальнолюдського й індивідуально-мистецького в художньому висловлюванні.

Динаміка регістрових взаємодій утворює могутній резерв розширення виразних можливостей співацького голосу аж до “нової універсальності” вокалу у ХХ сторіччі, коли не тільки регістрові зміни грудний – штучний – перехідний утворюють інтонаційну спряженість якостей виразу. На таку змінність “накладається” вокальність–авокальність звукової подачі, сонористика на противагу до усіх вищеназваних співацьких ефектів, розгалужуючи, ускладнюючи інтонаційно-функціональну систему музичних смислів.

Теорія регістрово-функціональної організації співацького голосу “еманіпує” в мистецтвознавстві “чистий вокал” як провідник **духовних** джерел душевності, на відміну від інструменталізації музичного мислення, образно-точно зафіксованого словами: “мова душі”.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Кулієва А.Я. Про нові аспекти виконання партії Тетяни в опері “Євгеній Онєгін” П.Чайковського // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Вип.8. Музичне виконавство. Книга п'ята. – Київ, 2000.- С. 104-113.
2. Кулієва А.Я. Концепція національної традиції І.Ляшенка і виконання арій духовних кантат І.С.Баха // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. №1 (4).- 2000.- С. 89-95.
3. Кулієва А.Я. Одесская вокальная школа в её связях с итальянской и немецкой певческими традициями // Музичне мистецтво і культура. Науковий

вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. Випуск 1. – Одеса: Астропринт, 2000.- С. 357-364.

Апробація дисертації

1. Кулиева А.Я. Метамузыкальный аспект исполнения вагнеровских произведений. // Тематический сборник по матер. Междунар. конф. “Творческое наследие Н.К.Рериха – бесценный дар человечеству”. – Изд.2-е, испр./ Редактор-составитель Е.Г.Петренко. – Одесса, 1997.- С.92-94.
2. Кулиева А.Я. Теория примарного тона в практике работы педагога вокалиста // Культурологічні проблеми музичної україністики Вип.2. Ч. 2 / Редактор-упорядник О.М.Маркова. – Одеса: Астропринт, 1998.- С.98-99.

Кулієва А.Я. ВОКАЛЬНІ НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА ПРОБЛЕМА ПЕРЕХІДНИХ ТОНІВ. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, 2001.

Дисертація присвячена проблемі національних пересікань вокальних шкіл у формуванні методу педагогічної та творчої діяльності вокалістів одеської школи. Підкреслюється ґрунтовність російсько-українських, італійських і німецьких традицій в становленні концепції функціональної регістрової змінності вибудови виразних можливостей співацького голосу, яка склалася у педагогів та виконавців Одеської консерваторії. На матеріалі оперних партій, що є здобутком особистого співацького та педагогічного досвіду автора, апробується ідея дисертації про широкий теоретичний зміст технологічної теорії перехідних тонів та психолого-педагогічного вчення про примарний тон. В аналізі розглядаються партії з кантат І.С. Баха, опер В.А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Верді, М. Глінки, П. Чайковського, Б. Лятошинського, М. Лисенка, К. Данькевича, В. Губаренка, що дозволяє узагальнити певні думки в аспекті виявлення вокальної драматургії функціональної змінності регістрів співацького голосу.

У висновках зазначені оригінальні результати дослідження механізму функціональної взаємодії регістрових показників співацького голосу.

Ключові слова: перехідні тони, примарний тон, регістрова функціональність, оперний голос, стратегія, драматургія вокальних партій.

Кулиева А.Я. ВОКАЛЬНЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И ПРОБЛЕМА ПЕРЕХОДНЫХ ТОНОВ. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Киев, 2001.

Проблема вокальной педагогики и певческих регистровых переходов, рассмотренная в контексте эстетико-искусствоведческих представлений об интонационном сопряжении функциональных противоположностей опорных и неопорных комплексов, получает расширительную трактовку. А именно: функциональный принцип взаимодействия регистров в певческом диапазоне

оперного исполнителя, в котором натуральные тоны (сравниваем с представлением немецкой школы XIX века о примарных тонах) трактуются в качестве опорного регистрового качества.

Особый эстетический смысл обретает практика так называемых переходных нот, которые в творчестве великих оперных композиторов XVIII-XIX вв. эстетически осмыслиются как выразительный эффект «воспарения души», приближения души к Духу. Такой подход составляет специфику оперной трактовки певческого диапазона. Свидетельство этому - расположение ответственных в драматургии партий ведущих героев произведений классиков, предкульминационных и кульминационных зон, в ряду переходных нот. Предлагается интонационный, целостный анализ наиболее значимых участков оперных партий, со специальным акцентированием выразительного смысла, в этом технически «неудобном», но эстетизированном оперными примерами «возвышенного над обыденностью» пении.

Выдвинутые положения апробируются анализами сопрановых партий, составивших базу педагогической и творческой деятельности автора исследования. В результате обнаруживаются смысловые нюансы, неуловимые традиционным музыковедческим и исполнительски-технологическим анализом. Подобно эстетике медиантовых гармоний в искусстве романтизма, построение стратегии вокального оперного выражения с ориентировкой на переходные тоны, создает особого рода комплекс «преодоления функциональных тяготений» регистровых показателей, создавая выразительный момент творческого откровения звучания.

Выдвинутый подход позволяет объяснить специфику «неудобных арий И.С. Баха», отчасти В.А. Моцарта и, особенно, М. Глинки, от которого ведет свою творческую родословную одесская вокальная школа, с позиций связи с идеей «одухотворения» партий и пения в целом.

Ключевые слова: переходные тона, примарный тон, регистровая функциональность, оперный голос, стратегия, драматургия вокальных партий.

Kuliyeva Antonina Yakivna NATIONAL VOCAL TRADITIONS AS PROBLEM OF TRANSIENT TONES. – Manuscript.

Dissertation for a degree of candidate off Fine Arts in the speciality 17.00.03 – art of music. – The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2001.

The dissertation is dedicated to the problem of national intersections of various vocal schools in the process of forming a method of pedagogical and creative of Odessa school vocalists.

The priority of Russian-Ukrainian, Italian and German traditions in developing the functional register change for formulating expressive possibilities of a singer's voice conception built up among teaching staff and performers of the Odessa conservatoire is underlined. Having taken material of opera parts which are results of the author's personal experience as a singer and a teacher, the idea of this dissertation concerning wide theoretical contents of the technological theory of transient tones and the psychological-pedagogical doctrine of a primary tone is aprobaded. Parts from cantatas by J. S. Bach, W. A. Mozart's, R. Wagner's,

G. Verdi's, M Glinka's, P. Chaikovsky's, B. Lyatoshinsky's operas are examined in the process of analysis. It enables to obtain original results in investigating the mechanism of a functional interaction of characteristics of vocalist's voice in the aspect of an exposure of vocal tenseness during a functional change of registers of a singer's voice.

Key words: transient tones, a primary tone, registry functionality of singer's voice, vocal parts tenseness, interpretation, register.

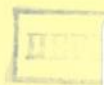
Підписано до друку 15.10.2001 р. Формат 60x90/16.
Ум.друк.арк. 0,9. Обл.-вид.арк. 0,9.
Тираж 100. Зам. 20.

Видавництво "Науковий світ"
Свідоцтво ДК № 249 від 16.11.2000 р.
03150, м.Київ – 150, вул. Горького, 51, оф. 1211.
227-01-89, 419-38-44

451972

АВ 49.844

Мист.



МИСТ