

О.Д.ШУЛЯР

ІСТОРІЯ ***ВОКАЛЬНОГО*** **МИСТЕЦТВА**



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ ІМ.
В. СТЕФАНИКА

О.Д.ШУЛЯР

ІСТОРІЯ
вокального
МИСТЕЦТВА

М о н о г р а ф і я

ЧАСТИНА І

для студентів мистецьких факультетів середніх

та вищих навчальних закладів

2-ге видання, перероблене та доповнене

Івано-Франківськ

2014 р.

УДК 784 (042.4)

ББК 85.314

Ш – 95

Історія вокального мистецтва: I ч. Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. - Івано-Франківськ, 2014.-391 с.

У першій частині монографії узагальнюється багатолітній досвід читання курсу лекцій з історії вокального мистецтва в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника кандидатом педагогічних наук, професором О.Д.ШУЛЯРОМ. В ній зосереджена увага читача на вузлових питаннях розвитку національних вокальних шкіл, що виникли одночасно з формуванням національних композиторських шкіл – італійської, французької та німецької, – їх творчі зв'язки та взаємовплив у процесі формування та розвитку.

Автор монографії аналізує методичні концепції відомих вокальних педагогів минулого з позиції сучасності та висвітлює виконавсько-педагогічні досягнення видатних майстрів вокального мистецтва.

Монографія розрахована на викладачів та студентів мистецьких закладів, широке коло читачів та шанувальників вокального мистецтва.

Допущено до видавництва Вченою Радою Інституту мистецтв, як монографічне видання для студентів вокальних відділень (та факультетів) вищих навчальних закладів, училищ культури та музичних училищ.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, протокол № 8 від 13 травня 2009 року.

Рецензенти: *доктор мистецтвознавства, професор Черепанин М.В.*

народний артист України, професор Ігнатенко В.Д.

кандидат педагогічних наук, професор Стасько Г.Є.

ШУЛЯР О.Д.

Інститут мистецтв Прикарпатського
національного університету
ім. В.Стефаника, 2014 р.

ВІД АВТОРА

Метою названої роботи є стислий виклад основних питань з навчального предмету «Історія вокального мистецтва», в якому зібраний і систематизований значний вокальний історико-теоретичний матеріал, здатний заповнити необхідну інформаційну нішу з проблеми і задовольнити запити сьогодення.

Обсяг матеріалу, поданий у книзі, звичайно, не претендує на повне висвітлення масштабного і складного шляху розвитку світового вокального мистецтва. Навчальне видання знайомить читачів з розвитком вокальної музики від найдавніших часів до сьогодення. Зокрема, розглядається питання періодизації історичного розвитку вокального мистецтва таких провідних у вокальному відношенні країн, як Італія, Франція, Німеччина, Росія та Україна, що ще не знайшли гідного відображення в сучасному українському музикознавстві.

Автор узагальнює творчий досвід найвидатніших теоретиків і практиків вокального мистецтва та обґрунтовує їх художньо-вокальні досягнення і теоретично-методичні поради, якими вони керувались в процесі своєї практичної діяльності.

Складне питання виховання співака і розвитку голосу було і залишається предметом гарячих суперечок, пов'язаних з удосконаленням вокальної техніки. Однак, творчі досягнення педагогів-вокалістів, які успішно готують молоде покоління співаків з бездоганною виконавською технікою, заслуговують всебічного вивчення. Особливо це стосується так званих педагогів-практиків минулого, практичний досвід яких ще й досі не знайшов чіткого відображення у теоретичній спадщині світової вокальної педагогіки.

Формування педагогічних навичок у вузі, як відомо, залежить від рівня і організації всього комплексу викладання предметів педагогічного циклу. У вокальній педагогіці найважливішим було і залишається формування грамотного і висококваліфікованого спеціаліста.

Цінність розробленого курсу полягає у науково-об'єктивному вивченні відомих вокальних шкіл і узагальненні творчих досягнень видатних співаків та вокальних педагогів. Робота охоплює широке коло науково-методичної інформації, пов'язаної з досягненнями вокально-

виконавської культури людства, що дозволяє збагатити навчально-теоретичну базу потрібними знаннями для успішного подолання проблемних питань..

Крім того, брак необхідної навчальної літератури навіть у спеціалізованих бібліотеках, (в тому числі праць класиків вокалу), вимагає професійного втручання спеціалістів. Тому, потреба певною мірою заповнити цю суттєву прогалину шляхом упорядкування пропонованої книги нарисів та матеріалів, побудованих за принципом хрестоматії, і стала головною метою автора, яким керувало щире бажання своєю працею дати можливість вокалістам і, особливо, молодим педагогам, вивчати досвід видатних співаків та вокальних педагогів минулого (і сучасности) і удосконалювати свою майстерність.

В с т у п

Для сучасної людини захоплення творчістю є важливою і невід'ємною складовою її життя, а всяка творчість - це завжди мистецтво, в основі якого передовсім лежить людський досвід, тобто, його емпірична (чуттєва) сфера буття. А отже, чим інтенсивніше розвивається мистецтво співу, тим багатший людський досвід.

Спів, як найбільш прийнятна форма практичного музикування у житті людини, є не тільки найдоступнішим видом мистецтва, а й віддзеркалення культурних надбань людства загалом, що й надає можливість співу посісти особливе місце у суспільстві.

Інструментом співака, як відомо, є його організм, (на відміну від музикантів-інструменталістів, що мають готові, створені людьми засоби творення звуку). Таким чином, співаку необхідно постійно, в процесі співу, настроювати свій голосовий апарат, пристосовувати до виконавської манери та художнього завдання. Необхідність постійної настройки голосового апарату, тобто зміна його акустичного і фізіологічного строю буквально для кожного звука, для кожної голосної і приголосної, - ось те, що суттєво відрізняє співака від інших виконавців і є найскладнішою формою діяльності вищої нервової системи людини. Тому, оволодіння хоча б елементарними вокально-технічними навичками вимагає неабиякої затрати сили та енергії впродовж тривалого періоду життя співака, а головне, відповідної вокальної школи.

Підготовка виконавців сольного співу здійснюється за принципами певної вокально-педагогічної школи і тому це поняття широке й різностороннє. Воно побічно включає той чи інший напрям у вокальній творчості композитора /стиль, музика/ та відповідне до характеру цієї творчості співацьке виконавство /стиль виконавства/ і певну, за визначенням відомого співака, вокального педагога, доктора мистецтвознавства Дмитра Аспелунда /1894-1947/ «цілеспрямовану, організаційну систему, сукупність принципів і прийомів навчання, виховання і освіти вокалістів, систему підготовки нових поколінь

співаків і педагогів для конкретної, історично змінюваної виконавської діяльності»¹.

Історичною батьківщиною створення школи т.зв. красивого співу була Італія. Ця школа культивувала звукоутворення, технічне оволодіння усіма його ресурсами, одночасно з використанням драматичної гри й пластичного мистецтва, костюмів, гриму, міміки, що було необхідною умовою оперного виконавства. У цій країні визначились і закріпились основні елементи технології оперного співу: теситура, дихання, діапазон голосу, сольфеджування і вокалізація, пасажі, трелі, динаміка звучання, регістри, інтонація тощо. Власне це дало основу для створення концепції про *споконвічні закони співу*, які зародилися в Італії і які начебто сформували загальнонаціональне світове вокальне мистецтво.

Створювались і змінювались стилі виконання, пройшли віки і було принесено багато жертв на вівтар цього культу. Італійці першими створили оперу, спочатку розраховану на невеличку музичну аудиторію, а згодом і на широке коло глядачів. Вимоги до якості співу(діапазону, тембрових барв, резонування, дикції, сили звучання, виразності виконання і технічних прикрас - пасажів, трелей тощо), були надзвичайно високими, що і надавало йому статусу елітного мистецтва, яке могли опанувати лише співаки, що відповідали цим критеріям. Вимоги стосувалися як технічного, так і емоційно-артистичного виконання, що значно регламентувало виконавську культуру. Так, наприклад, діапазони вокальних партій аж до XVIII ст. обмежувалися рамками одного грудного регістру, які становили приблизно дві/треті нинішніх стандартів діапазонів голосу.

З плином часу вокальний досвід поступово змінював і удосконалював вокальну техніку, що дозволило значно розширити діапазон голосу (дві з половиною - три октави). Поступово змінювалась і динаміка вокальних партій. Свого часу Баттістіні розповідаючи про свою роботу над оволодінням технікою, назвав її *«восьмирічною війною»*. Історія розвитку музики знає багато прикладів того, як праця над здобуттям майстерності (перш за все робота над технікою) давала виняткові результати. У своїй книзі *«Майстри співу»* Макс Штейніцар

¹ Аспелунд Д. Развитие певца и его голос. Музгиз, М.-Л., 1952, стр. 42.

згадує Поліну Віардо, яка настільки відпрацювала свою техніку, що, блискуче володіючи широким діапазоном мецо-сопрано, експромтом зуміла виконати у Берлінській постановці опери Мейєрбера «Роберт-диявол» обидві жіночі партії: сопранову Аліси і колоратурну Єлизавети.

Варто згадати, що діапазон голосу Поліни Віардо, прекрасного музиканта, був понад три октави. Задля того, щоб досягти досконалості, вона працювала над собою до автоматизму, добиваючись бездоганного виконання і вправ, і вокальних творів. Віардо будувала свої тренування на так званих «*диявольських трелях*» з паганінієвської сонати *g-moll* для скрипки.

До сьогоднішнього дня побутує думка, що добре володіння технікою співу належить тільки італійцям, а всі охочі навчитися повинні співати саме в італійській манері, тобто, володіти італійською вокальною школою. Такі співаки, як Баттістіні чи Ансельмі, співачки Олімпія Боронат, Марія Гай чи Адель Боргі та інші, настільки досконало володіли, власне, італійською школою співу і зберігали такі співацькі традиції, які були б спроможні навіть відродити віртуозний стиль у вокальній культурі, якщо б сучасна їм музика бодай у деяких рисах еволюціонувала б у напрямку віртуозності. Однак, такою технікою володіли одиниці.

Відповідно до репертуарних вимог, поставлених перед співаком у певний період часу, змінювались і уклади вокальної школи. У першій частині монографії розглядаються:

- *стара італійська*, так звана *Флорентійська школа*. що бере початок від *Джуліо Каччіні* /1601 р./ - з характерним для неї прагненням до декламаційної виразності і монодії (майже як в античному театрі), як реакцію проти контрапунктів Нідерландської школи - до *П'єтро Тозі* /1723р./. Ця школа характеризується монотонним, неголосним співом під супровід невеликого оркестру, швидше навіть ансамблю, який розташовувався за сценою;

- *велика Болонська школа* /*Франческо Пістоккі та Антоніо Бернаккі*/; Болонська Філармонічна академія займає провідне місце в культурно-мистецькому житті Європи XVIII століття, виконуючи роль

загальнонаціонального центру музичного мистецтва. Філармонічна академія, що була заснована в 1666 році за ініціативою В. М. Карраті, об'єднала більше сорока існуючих до неї музичних закладів Болоньї. Вона являла собою організовану навчальну структуру з власними традиціями та правилами, що висвітлювалися в Статутах, Положеннях, Статтях та Законах. Поряд з капелами та академіями продовжували свою роботу приватні музичні школи, викладачами яких були видатні педагоги Ф. А. Пістоккі, А. Бернаккі.

- **венеціанська школа** пов'язана передусім з іменем **Клаудіо Монтеверді** - видатним майстром поліфонії, автором мадригалів і багатьох опер. К. Монтеверді став творцем справжньої музичної реалістичної драми-опери, саме тому його називають реформатором нового жанру. Він вважав, що слово є визначальним у мелодиці, проте його музика зовсім не схожа на твори композиторів флорентійської школи, завдяки її яскравій емоційності, експресивності. Він був видатним композитором, співаком і педагогом, що виховав чудових співачок: Катаріну Катанео, Катаріну Мар-Тінеллі. У рамках венеціанської школи стало можливим вводити комічні епізоди в дію - це приваблювало городян. Так зароджувався новий жанр опери - buffa. До кінця XVIII століття співаки-кастрати зникають зі сцени. У операх buffa і seria з'являються жіночі партії та їх виконавиці. Венеціанська вокальна школа була домінуючою у формуванні італійської вокальної школи **bel canto**, де ідея відродження стародавньої класичної трагедії швидко забувається, та висувається принцип тісного зв'язку між декламацією і мелодійно-плавною музикою, пройнятою ніжним ліризмом /поетичні кантилени Марка Антоніо Честі/ Серед композиторів венеціанської оперної школи слід виділити послідовників Монтеверді - **Франческо Коваллі** та **Марка Антоніо Честі** (серед опер цього композитора найбільш гучний успіх випав на долю «Золотого яблука», де звучав епізод про Паріса і Олени з історії Троянської війни);

- **неаполітанська національна школа** (типова італійська), де часто, на шкоду зв'язку між словесним текстом і музикою культивується

чистий мелодизм та інші віртуозні вокальні школи Італії. Її засновником і продовжувачем традицій венеціанської школи вважається *Алессандро Скарлатті*, автор 115-ти опер, а його послідовниками - *Джованні Баттіста (Драгі) Перголезі, Никола Порпора, Леонардо Лео*. А.Скарлатті створив класичний зразок опери seria. У цей час складається вокальний стиль bel canto: вокальні партії прикрашаються складними вокальними елементами, застосовується імпровізація, а мистецтво співака оцінюють за складністю колоратурних прикрас. Особливе місце у вокальній творчості того часу займають співаки-кастрати, про майстерність яких склалися легенди.

- *французька вокальна школа* бере початок від методу Паризької консерваторії (*Жан-Батист Берар, Жілбер-Луї Дюпре*) до праць *Мануеля Гарсія* (сина), винахідника та науковця вокальної методики, автора «Повного трактату про мистецтво співу», створення ларингоскопу. Водночас, фундатором французької вокальної школи був *Ж.Б.Люлі*. Цій школі притаманний декламаційний стиль, що бере початок від декламації розспіву поетів і акторів французької класичної трагедії XVI століття.

- *німецька фонетична школа /Юліус Гей, Гуго Гольдшмідт та інші німецькі педагоги/*. Гуго Гольдшмідт у своїй праці багато уваги приділяє фонетиці німецької мови, на якій, головним чином, і буде свій метод викладання. Надто деталізованими й ускладненими є його поради щодо положення язика. Його метод викладання вважається еkleктичним: з одного боку, в ньому проявляється намагання дати старанно підібрані і науково перевірені тогочасні прийоми навчання, а з другого – прийоми сольмізації, характерні для старої італійської школи XVII ст., поряд з рекомендацією деяких вокально-технічних прийомів Каччіні та Юліуса Гея, котрий зумів впровадити заповітні мрії Р.Вагнера про здійснення реформи вокальної освіти, тобто, реформи викладання співу на основі національної фонетики та на принципах підкреслено декламаційного стилю виконання.

- *німецька школа примарного тону*, до якої відносяться *Фрідріх Шмідт*, творець нового напрямку вокально-педагогічної думки, що був заснований на принципі так званого примарного тону; *Мюллер-Брунов*

(*Müller*), який свої основні спостереження виклав у праці «Звукоутворення, або навчання співу» що стосуються голосотвірної функції голосового апарату, зокрема, правильної функції дихання та звукоутворення як основи всього вокально-виконавського процесу; **Пауль Моляр Брунс** у примарному тоні вбачав можливість розширення діапазону голосу співака до двох з половиною октав, надання йому свободи і сили звуку, а одночасно, й сприяння зміні тембрових барв та однорегістрового звучання в межах діапазону, а також **Г Армін**;

- **нова італійська вокальна школа /Франческо Ламперті** та його послідовники/; Ламперті - один із найвидатніших вокальних педагогів ХІХ століття, що притримувався принципів нової італійської школи співу, (так званої школи Дж.Россіні). Местро навчав співаків умінню правильно розподіляти дихання (грудо-діафрагмований тип), для вокальних вправ застосовував склад "*la*", вважаючи його основним звуком складу (в італійській вимові вимовляється в слові *l'anima* - душа) і рекомендував (на противагу французькій школі) співати здебільшого вокалізи, добиваючись максимальної звучності, виразності та рухливості голосу для максимальної передачі співаком замислу композитора. Автор написав декілька робіт з вокальної педагогіки, в яких коротко виклав принципи свого методу, що стосуються, головним чином, правильної вимови, фразування, а також рухливості, як засобу збереження гнучкості, свіжості голосу співака.

Частина перша

Розділ I. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. ВИТОКИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Історія вокального мистецтва веде початок від найдавніших часів. У багатьох європейських країнах найбільш знаний був художній спів, елементи якого використовувалися під час обрядових дійств: похоронної ходи, ритуальних сцен, а пізніше, при веденні хороводів, під час виконання колядок, щедрівок, обжинкових свят тощо. Такі зразки художнього співу до нас доходять ще з часів раннього середньовіччя (VIII—IX ст.), зазнаючи, зазвичай, гонінь з боку церкви і панівного на той час класу дворянства. Більшість зразків, що дійшли до нас, збереглися здебільшого у вигляді текстів та залишались у пам'яті народу (музика тоді майже не записувалась). У ті часи музичне письмо знали переважно монахи, яких не цікавили мелодії народних пісень. Багато текстів народних пісень та частково музика дійшли до нас від епохи хрестових походів. Складали ці пісні мандрівні музиканти: рицарі-трубадури, трувери, міннезінгери, народні співаки - менестрелі та шпільмани.

Однак вокальне мистецтво (мелодійне, зрозуміле і пошановане в народі) часто зазнавало нападок і заборон з боку представників церкви. Воно благотворно впливало на розвиток усього музичного мистецтва одночасно оновлюючи і церковну музику.

Поступово світська музика набуває щораз більшого значення. Композитори складають не тільки церковну музику, а й різноманітні за тематикою світські багатоголосні пісні. Розвивається також інструментальна музика. У XV—XVI столітті улюбленим інструментом стає лютня (струнно-щипковий інструмент). На ній виконуються мелодії різноманітних танців та варіації народного мелосу. З XVII століття лютню витісняють клавішні інструменти — *клавесин*, *клавічембало*, *клавікорди* — інструменти струнні, але вже з клавіатурою, на яких можна було грати обома руками одночасно, виконуючи мелодію та акомпанемент. Цей інструмент стає найпоширенішим: будучи водночас сольним, він мав бути обов'язковим у складі оркестру, що почав формуватися у XVII столітті.

Особливо бурхливий розвиток світської вокальної (опери, кантати) та інструментальної музики стосується епохи Відродження. У музиці до кінця XVII століття панує поліфонічний стиль. Поряд з поліфонією почала розвиватися музика, в якій переважає головна мелодія, супроводжувана гармонійним акомпанементом. Така музика отримала назву гомофонно-гармонічну. Цей стиль пов'язаний, головним чином, з народженням і розвитком опери, що відноситься до XVII та XVIII століття протягом якого опера проходить складний шлях розвитку.

Спочатку це була патетико речитативна музика; поступово до неї вводять арії, хори; зростає значення оркестру. Тематика опер спочатку обігрувала теми пов'язані з античною міфологією. Однак до кінця XVIII століття ця тематика продовжує домінувати, але вже в опері з'являються історичні та побутові сюжети. У міфологічних же операх щораз більше впроваджується віртуозний стиль, який не надто впливає на зміст опери. Вся увага спрямовувалась на зовнішні вокальні та сценічні ефекти.

На початку XVIII століття з'являється новий тип опери на побутові сюжети, часто сентиментальні, іноді з елементами сатири, комізму, з широким використанням речитативу та народної мелодики. Вона тяжіла до простої, життєвої тематики. У ній відсутні віртуозні арії. Ця опера в Італії дістає назву опера-*buffa*, тобто комічна (наприклад, «Служниця пані» **Джованні Баттіста Перголезі** (*Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736 pp*). і писалася на протипагу умовно-статистичній «серйозній опері» (опера-*seria*). Вона вимагала визначеного типу виконавця, наділеного живим і захоплюючим комедійним талантом. У опера-*buffa* кастрати майже не співали. Головні дійові особи: старі скупердяї-неодружені, доктори-шарлатани, безтурботні женихи, виконували басову партію. В серйозній опері, де провідну роль грали кастрати – сопраністи, улюбленці театральнo-оперної публіки XVIII століття, басы цінувались набагато менше.



Таке ж дійство відбувається і у Франції в середині XVIII століття. Опера на побутові теми з розмовними вставками дістає назву «комічної». Розвивається боротьба за простоту, життєвість, драматизм опери. У ній широко використовується народна пісня.



Творцем нового типу опери був **Крістоф Вільбальд Глюк** (*Christoph Willibald Ritter von Gluck, 1714—1787 pp.*). Новий тип опери був близьким до сучасної опери, оскільки, простота і природність поєднувалися в ній з драматизмом. К. В. Глюк вважається реформатором оперного мистецтва, відкривши нові шляхи розвитку жанру, наголосивши на важливості підпорядкування всіх засобів виразності єдиному драматургічному задуму. Глюк був різнобічно обдарованим музикантом — він грав на багатьох інструментах, співав, добре знав особливості балетного мистецтва. Разом з віденським балетмейстером і лібретистом Г. Анджоліні, створив і, поставив на сцені кілька хореографічних драм. Глюк був також видатним оперним диригентом. Діяльність Глюка сприяла підвищенню рівня оперного виконавства тому, що композитор ставив перед артистами складні й відповідальні завдання.

Найвизначнішими оперними композиторами Німеччини були **Карл Марія Вебер** (*Carl Maria von Weber, 1786-1826 pp.*). Вебер вважається першим німецьким композитором, який глибоко розумів склад національної музики і підняв національний німецький фольклор до високої художньої досконалості. Він протягом всієї своєї діяльності залишився вірним національному напрямку і його опери лежать на тому фундаменті, на якому Вагнер побудував «Тангейзера» й «Лоенгріна». «Чарівний стрілець» став першою національною романтичною німецькою оперою. Жанр опери - романтичний «зінгшпіль».



та **Ріхард Вагнер** (*Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883 pp.*) – Він відомий насамперед завдяки операм, які пізніше почне називати «музичними драмами». Композитор здійснив значний вплив на європейську культуру на межі століть, особливо в стилі модернізму. Автор опер «Лоенгрін», «Тангейзер», «Перстень Нібелунгів»

та ін.



Провідну роль в оперному мистецтві другої половини XIX століття відіграє італійський композитор *Джузеппе Верді (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901 pp.)*. Він був і є одним із найулюбленіших і найвідоміших оперних композиторів, музиці якого вирізнялася мелодійністю, доступністю, щирістю. Найпопулярнішими його операми є: «Травіата», «Ріголетто», «Аїда», «Бал-маскарад», «Трубадур», «Отелло», «Фальстаф». На сьогоднішній день вони є в репертуарі найвідоміших оперних театрів і вважаються найвидатнішим творінням усіх часів. Верді був одним із перших композиторів, що спеціально вишукував сюжет для лібрето, який би найкраще відповідало особливостям його композиторського дару. Працюючи в тісному співробітництві з лібретистами і знаючи, що саме драматична експресія є головною силою його таланту, він домагався виключити з сюжету «непотрібні» деталі й «зайвих» героїв, залишаючи лише персонажі, у яких клекочуть пристрасті, і сцени, багаті драматизмом.

та французький композитор *Жорж Бізе (Alexandre-César-Léopold Bizet, 1838-1875 pp.)*. Жорж Бізе набув всесвітню популярність як автор одного, але дуже популярного твору. В історії музики такі випадки нечасті. Цим твором стала опера "Кармен".



Послідовниками відомих композиторів Россіні, Верді та Бізе, були кращі представники оперного мистецтва XIX і початку XX ст. До них належать французькі композитори: *Шарль Гуно (Charles François Gounod, 1818-1893 pp.)* - автор всесвітньо відомої опери «Фауст» — яка займає одне з найпочесніших місць серед творів композиторів XIX століття. Він увійшов в історію музики як один з основоположників нового напрямку в оперному жанрі, що згодом отримав назву «лірична опера». У якому б жанрі композитор не працював, він завжди віддавав перевагу мелодичному розвитку. Композитор вважав, що мелодія завжди буде найчистішим виразником людської думки.



Цих поглядів дотримувався і *Лео Деліб (Clément Philibert Léo Delibes, 1836-1891 pp.)*. У 1865 році композитору принесли визнання кантата «Alger» і балет «Струмок», поставлений 1866 року у Grand Opera. У 1870-х роках Деліб став автором великих опер - «Так сказав король» («Le roi l'a dit»), «Жан де Нівель» («Jean de Nivel»), «Лакме» («Lakmé»), а також балетів «Коппелія» і «Сільвія», що вважаються найвідомішими з творів композитора.

Крім вищеназваних композиторів, у цьому напрямку працювали: чеський композитор Сметана, автор опери «Продана наречена»; італійські композитори Пуччіні, автор опер «Мадам Баттерфляй», або «Чіо-Чіо-сан», «Богема» і «Флорія Тоска» та Леонковалло, автор опери «Паяци», а також польський композитор Монюшко, автор опери «Галька» та ін.

У XVII ст. розвиток гомофонно-гармонічного стилю викликав піднесення інструментальної музики. Великого значення набуває клавесин, який стає обов'язковим інструментом у опері та оркестрі. Особливо великого і самостійного значення набуває клавесин у другій половині XVII і XVIII ст. Групою французьких композиторів створюється, навіть, особливий клавесинний стиль. На ньому часто грають т.зв. «образну» музику («Зозуля» Ла-кена, «Закоханий соловей» Куперена, «Курка» Рамо), а також музику на танцювальні теми - гавоти, ригодони, менуети. Характерними ознаками є велика кількість прикрас, простота будови, ясність викладу. Твори цього стилю написані у вигляді невеликих п'єс і презентують так званий «галантний стиль» XVIII ст. Найвидатнішими представниками даного стилю є Франсуа Куперен, Рамо та ін. В Італії найвизначнішим клавесиністом був Доменіко Скарлатті, який написав багато сонат з глибшим змістом і складнішою технікою, ніж у французьких клавесиністів.

Поряд з розвитком нового гомофонічного стилю у XVII столітті продовжує розвиватися поліфонія, переважно у церковній хоровій та органній музиці. Для органа пишуть твори й світського змісту: фуґи, прелюдії, фантазії-токати. Кращі твори для органа відзначаються глибиною змісту, піднесеністю, частково віртуозністю.



У першій половині XVIII столітті поліфонічне музичне мистецтво досягає своєї вершини у геніальній творчості композитора **Йоганн Себастьян Баха (Johann Sebastian Bach, 1685-1750 pp.)**. Він написав велику кількість визначних творів для органа, оркестру, хору, клавесина і скрипки. Творчість його відзначається незвичайною глибиною, суворою величністю і в той же час емоціональністю і мелодійністю. Найбільш відомі з його творів є 48 прелюдій і фуг у двох томах для клавесина, а також фантазії і фуґи для органа, сонати для скрипки, концерти, меси та ін.

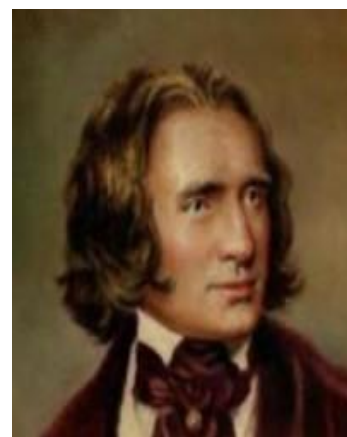
У XIX столітті поряд з симфоніями та сонатами в багатьох великих композиторів, зокрема романтиків, провідним жанром стають порівняно невеличкі твори ліричного, а іноді й танцювального характеру. Для них є характерні елементи фантастики, казковості, образності, т.зв. програмовості. В цих творах часто використовується народна тематика, зокрема, образи природи, переважно, узагальнені якоюсь спільною ідеєю, що надає їм циклічної форми. Широко відомі, наприклад, фортепіанні цикли Шумана «Карнавал», «Метелики» і цикли пісень «Любов поета», «Мірти» та ін.; Шуберта — «Прекрасна мірошничка», «Зимовий шлях»; Гріґа — «Поетичні картинки» (шість фортепіанних п'єс) і т. д. Видатними представниками цього напрямку стали Шуберт, Мендельсон, Шуман, Шопен, Гріґ, Дворжак, Ліст.

Німецький композитор-романтик **Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810—1856 pp.)** писав здебільшого фортепіанні твори, пісні і романси. Менш відомі його симфонії. У його творчості своєрідно поєднувалось відображення навколишнього життя з фантастикою. Декілька своїх творів він сам називає «Фантастичними п'єсами». Для творів Шумана характерні контрасти: поєднання поривчастості, бурхливого настрою і ніжності, задушевності, мрійливості. Дуже цікавими є його фортепіанні цикли «Карнавал» і «Метелики». У святковому поході, зображеному в «Карнавалі», музичні образи масок чергуються з танцями. «Альбом для юнацтва» і «Дитячі сцени» Шумана являють



собою збірник п'єс, яскравих, різноманітних за змістом, доступних для дітей. Великої популярності набув також квінтет Шумана.

До цієї плеяди належить і видатний угорський композитор **Ференц Ліст** (*Liszt Ferenc, 1811—1887 pp.*)- піаніст-віртуоз, педагог, громадський діяч, музичний критик і письменник. Ф.Ліст вирізняється творами великої форми програмового змісту для оркестру. Особливо багато п'єс композитор написав для фортепіано. Відомі його переклади для фортепіано творів Баха, Шуберта, Бетховена. Широко знані і його фантазії на музику різних опер, а також рапсодії, в основі яких лежать угорські мелодії. Цікавими є і програмні твори Ліста, пов'язані з враженнями від подорожей Італією та Швейцарією, які автор об'єднав у три зошити під загальною назвою «Роки мандрювань». Особливо популярними стали п'єси Ф.Ліста з першого зошита, пов'язані з картинами природи та народними легендами Швейцарії (наприклад, «Капела Вільгельма Телля»), і з другого зошита, написані під враженням знаменитих творів італійського мистецтва, зокрема картини Рафаеля «Заручення» і сонетів Петрарки. Чудові етюди Ліста і на теми природи та на фантастичні сюжети. Поряд з невеликими інструментальними п'єсами значного поширення набули у ХІХ—ХХ ст. і невеликі твори, тобто пісні і романси. Кожний з композиторів вніс щось своє, індивідуальне у цей жанр, однак всі вони впливають, переважно, з пісенної творчості Шуберта. Чудовими є пісні Шумана, Шопена, Гріга, Ліста, Брамса та ін.



У кінці ХІХ і на початку ХХ ст. в зарубіжній музиці з'являються нові риси: стає характерним відрив від життя, від народної тематики і мелодії. Створюється музика вишукана, неприродна, іноді зарозумна, музика, яка поступово привела сучасне музичне мистецтво до занепаду і розпаду, власне, до формалізму. Новий, оздоровчий струмінь в музичне мистецтво внесли ті композитори початку ХХ ст., які пов'язували свою творчість з передовими демократичними ідеями, спиралися в своїй музиці на народну творчість.

Уже в другій половині ХХ століття для Італії, як і для всього європейського оперного мистецтва, характерним став пошук нових форм, відмова від звичного і традиційного. По-перше, це було викликано

прагненням оперних композиторів створювати музично-сценічні твори, які були б співзвучні епосі соціальних потрясінь, небаченого за розмахом технічного прогресу. По-друге, пошук нових форм та засобів вираження привів до створення незвичайних творів, зміни їхнього ладового мислення, (у сучасній опері дія, як правило, розгортається незвично імпульсивно). У цьому і проявляється зв'язок оперного мистецтва з мистецтвом кіно, яке характеризується швидкістю зміни кадрів. Цілком природно, що оперна форма – арія, звична для вуха слухача, – безумовно, вносить свої корективи. Змінюється і ставлення композиторів до мелодії, її інтервальної побудови. Побудова мелодичної лінії зазнає певних змін. Замість неї появляються незвичні для голосу стрибки на широкі інтервали (здебільшого це стрибки на септиму, яка є нестійкою і за характером дисонуючою, що передає стан тривоги, напруги, характерні для оперних творів західно-європейських композиторів).

Ще однією особливістю є використання теситури, здебільшого незручної для голосу. У вокальних партіях, призначених для низького голосу, досить широко застосовується висока теситура. У свою чергу, високі голоси повинні пристосовуватися до низької теситури, яка є незвичною і менш опрацьованою.

Крім того, для співака досить важливим чинником стає і функція оркестру, який несе головне емоційне навантаження. За своєю суттю, оркестр повинен виконувати функцію супроводу, однак у більшості випадків, він не допомагає співаку, а навпаки, зміна інтонаційного малюнку заважає йому сконцентрувати свою увагу. Тому раптові перепади особливо впливають на психологічний стан співака. У нього виникають складності щодо інтонаційного малюнку, який під силу лише вокалісту, з бездоганною технікою співу.

Сучасний італійський співак зустрічається не тільки з творами оперних композиторів минулого, які складають основу репертуару оперних театрів, але і з творами таких новаторів, як Луїджі Ноно, Луїджі Даллапінкола, Сергія Прокоф'єва, Дмитрія Шостаковича, Франсіс Пуленка, Албана Берга, Пауля Хіндемита та ін. Це диктує необхідність досконалого володіння вокальною технікою, розширення меж виражальних засобів, наповнення його новими тембральними барвами,

динамічними відтінками, умінням розпоряджатися реєстровими механізмами голосотворення.

На сучасному етапі розвитку вокальної культури у світовій практиці закріпилось таке поняття, як *представник італійської школи співу*, яке згодом отримало назву – представник еталонного співу, що означає поєднання вокально-технічної і акторської досконалості. На думку багатьох видатних музикознавців і спеціалістів у галузі вокалу, до таких відносяться – іспанка Монсерат Кабальє, гречанка Марія Каллас, австралійка за походженням Джоан Сазерленд, болгарин Николай Гяуров, американка Біверлі, італійці – Джульєтта Сімionato, баритон Тіто Гоббі, Маріо дель Монако, Рената Тебальді, а також молоде покоління, яке представлено «королем тенорових висот» Лючано Паваротті, іспанцями Хозе Каррерасом та Пласідо Домінго (вони разом з Лучано Паваротті вважаються найкращими тенорами на зламі століть), ліричним сопрано Міреллою Френі, Ренатою Скотто, молодими італійськими співачками – сопрано Чечілією Гасдія та колоратурним меццо-сопрано Чечілією Бартоллі.

1.2. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ ВІДРОДЖЕННЯ

У історії художньої культури епоха Відродження залишається однією з найблисучіших та найплотворніших. Розвиток літератури в західноєвропейських країнах від Данте до Шекспіра, шлях живопису від Джотто до Мікеланджело, як і шляхи інших мистецтв, мають велике прогресивне значення цієї епохи для людства. Музичне мистецтво, в свою чергу, випробовувало на собі його благодатний вплив і створило низку визначних творчих шкіл, які були представлені славними іменами Франческо Ландіні у XIV ст., Гійома Дюфаї, Йоханнеса Окегема і Якоба Обрехта в XV ст., Жоскена Дебре на початку XVI ст., і класиками старого стилю в кінці Ренесансу – Палестриною та Орландо Лассо.

Проте, утвердження епохи Ренесансу в багатьох країнах відбувалося по-різному. Наприклад, в Італії, характерні ознаки музичного мистецтва появились у XIV столітті. Нідерландська поліфонічна школа склалась у XV столітті. У Франції риси Ренесансу в музиці появились тільки з XVI століття. У цей час відбувається стрімкий розвиток мистецтва у

Німеччині, Англії, та в інших країнах, що вийшли на орбіту Відродження. У кожній країні ознака руху музичного мистецтва відбувалась по різному, (йшла інтенсивна боротьба творчих напрямків), історична цінність цієї епохи відображає період зростання духовної культури людства, яка подарувала таких титанів розуму, пристрасті і характеру як Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, Мартіна Лютера та ін.. Звичайно, що їх можна віднести і до представників музичного мистецтва, насамперед, Орландо Лассо.

Однак, розвиток музичного мистецтва у цей період мав свої особливості, тісно пов'язані з суспільним укладом і залишками середньовічної спадщини, яка стимулювала формування нових творчих течій. Власне музика випереджала всі інші види мистецтва і була всепроникливою художньою силою в будь-яких суспільних прошарках того часу: вона стала невід'ємною частиною побуту простих людей, надбанням мандруючих Європою музикантів, невибагливих розваг домашнього побуту міщан (спів, гра на лютні тощо), пишних і голосних супроводів двірцевих святкувань, серйозною учасницею церковного Богослужіння (меса, мотет найчастіше призначались саме для хорového церковно-літургійного майстерного виконання, або для хорової капели при дворах короля, князя, або герцога), - найпоширенішого музичного побутування названої епохи.

У епоху Відродження досить важливим також стало поглиблення зв'язків між різними творчими школами. Формування нідерландської школи відбувалося на основі синтезу досягнень фламандських, французьких, італійських, англійських майстрів. В подальшому, жодне з цих творчих напрямків не уникло впливу цієї найавторитетнішої в Європі поліфонічної школи. Переважна більшість музичних біографій того часу рясніє відомостями про переїзди великих майстрів з півночі на південь, зі сходу на захід Європи, про їх роботу то в одній, то в іншій відомій хоровій капелі, про неодноразові особисті спілкування представників різноманітних шкіл, про музичні смаки композиторів різних поколінь. У результаті виникло навіть своєрідне «загальноєвропейське» середовище високого музичного професіоналізму, зокрема, коло майстрів, бездоганних знавців своєї справи, передовсім, поліфоністів, які творили, переважно, в тематиці великих вокальних жанрів (меси, мотети, ораторії, кантати тощо).

Найдоступнішими в епоху Відродження були вокальні жанри (меси, мотети, пісні), а інструментальна музика, у переважній більшості, залежала від вокальних форм, однак, вони повністю були пов'язані з розвитком поліфонії, характерним для неї тематизмом та методом розвитку й формоутворення, власне сформувавши строгий музичний стиль - класику.

Особливістю композиторської думки на цьому етапі розвитку поліфонії став музичний тематизм поліфонічних творів (принципи звернення до запозичення тематизму ззовні, тобто на одну і ту ж мелодію різні автори створювали десятки композицій). Саме, зусиллями великих майстрів епохи Відродження, вдалося досягнути гармонії та підпорядкувати її новій меті, - самостійній образності Палестрини, Орландо Лассо.



Перша творча зрілість великого музичного мистецтва нідерландської поліфонічної школи формується у другій чверті XV століття. Вона пов'язана, насамперед, з творчістю *Гійома Дюфаї (Guillaume Dufay, 1400-1474 pp.)*. Це була яскрава особистість того часу. Впродовж свого життя він зумів закласти основи поліфонічної школи та визначив цілий етап її розвитку. Точна дата народження Г.Дюфаї невідома. Ймовірно, Дюфаї народився неподалік від Брюсселя. З огляду на те, що у 1409-1410 pp. в дитячому віці він співав у церковному хорі в Камбрі, дослідники вважають, що він народився приблизно в 1400 р. У юнацькі роки першим вчителем був Ріхард Локвіль. Крім того, юнак досить часто спілкувався з молодим музикантом – Николо Грішним. Подальше його життя (з 1420 по 1426 pp) проходило то в Італії (Ріміні, Пезаро, Рим, Флоренція, Болонья, Турін), то на батьківщині, в Камбрі.

Перебуваючи на службі у герцога Малатести, молодий Дюфаї створював мотети, балади та духовні твори. Велику користь творчій діяльності Дюфаї принесло те, що він сам був співаком, і, практично, щоденно брав участь у виконанні хоровими капелами поліфонічних творів. У цей період він створив меси, святкові мотети, балади тощо, а особливо важливим для нього був чотириголосий святковий мотет на честь освячення церковних будівель. За цей час Дюфаї здобув велику

популярність і авторитет серед духовенства і, зокрема, папи Римського, за сприяння якого отримав церковну посаду каноніката. Саме у цей період він написав свої найкращі твори. З 1428 до 1437 року (з перервою) –Дюфаї перебував на службі в папській капелі, спочатку в Римі, а потім у Флоренції та Болоньї. У цей період папська капела мала невеличкий склад, проте, до неї входили лише вибрані музиканти (серед них були і композитори), а також, кращі співаки, що славились рівністю звучання і зразковою єдністю ансамблю. Саме тоді Дюфаї отримав можливість зблизька і детально ознайомитися з італійською музикою, слухати італійських співаків, спілкуватися з широким колом музикантів. Все це позитивно вплинуло на його подальшу творчу діяльність. Звільнившись зі служби в папській капелі влітку 1437 року, Дюфаї повернувся до себе на батьківщину, проживши тут до кінця своїх днів. Дюфаї помер у 1474 році у місті Камбрі. Він просив, щоб під час заупокійної служби заспівали його обробку антифону «Ave regina celorum», але через брак часу для підготовки служби волю покійного не було виконано. Дюфаї похований у каплиці Св. Етьєна в кафедральному соборі Камбре. На могильній плиті було викарбувано його портрет. Після руйнування собору плита була загублена, але у 1859 році її виявили (вона використовувалася як кришка для колодязя). Зараз вона знаходиться у лільському музеї.

Отже, Дюфаї був одним з найвпливовіших композиторів XV століття. Його музику копіювали, поширювали і виконували щоденно. Більшість композиторів наступних поколінь використовували у своїх творах елементи його стилю.

Музична спадщина Дюфаї досить об'ємна та різнобічна. Вона включає поліфонічні вокальні жанри, які були типовими тогочасної нідерландської школи. Композитор творив поліфонічні вокальні жанри, що були на той час традиційними: меси, мотети, пісні (застосовуючи фобурдон), антифони, різноманітні світські пісні. Під час виконання вокальної музики Дюфаї, що дійшла до нас, використовувався інструментальний супровід. (у вступних, закінченнях, що йдуть без слів).. Серед пісень Дюфаї (всього їх біля 80-ти) переважають балади, віреле і рондо (ратунделі) на французькі тексти. Італійською мовою автор написав тільки 7 балад і рондо, а також - 9 повних мес.



Слідом за Г.Дюфаї, ще при його житті, з'явилися і нові визначні майстри поліфонічної школи: Йоханнес Окегем, а дещо пізніше Якоб Обрехт. На відміну від музикантів свого кола **Йоханнес Окегем (Johannes Ockeghem, 1425-1497 рр.)** не прагнув мандрувати Європою. Він навіть не відвідав Італії. Найвідоміший представник нідерландської школи. Народився в Дерденмоні у Фландрії, виховувався як музикант і співак хорової капели при соборі в Антверпені. Певний час співав у придворній капелі Карла I Бурбона в Мулені, а з 1452 р. і до кінця життя був пов'язаний з капелою французьких королів, залишаючись там першим капелланом, водночас, займаючи посаду королівського радника.

Окегем користувався визнанням і шаную (був у числі авторів епітафій на смерть Окегема-Еразма Роттердамського). Створив високі зразки хорової поліфонії - меси, мотети та ін твори, у тому числі вишукані світські пісні-мініатюри для трьох голосів. Був чудовим контрапунктистом (сучасники називали Окегема визнаним майстром контрапункту), значно збагативши техніку наскрізної імітації, затвердив чотирьохголосне повнозвуччя в хоровому стилі а капела, досяг досконалості в техніці вільного розвитку мелодійних ліній. Крім музики Окегем цікавився математикою філософією і астрологією, будував свої композиції на математичних розрахунках, вносячи в них приховану філософську і релігійну символіку. Його «загадкові» канони славилися віртуозністю. Музика Окегема користувалася винятковим успіхом в Німеччині після Реформації. Помер у 1497 році в Турі. Творчий доробок Окегема – 11 повних мес, 13 мотетів і 22 пісні.

В останній чверті XV століття завоював найбільшу популярність **Якоб Обрехт (Jacob Obrecht, 1450-1505 рр.)** - нідерландський композитор. Уродженець Бергене-оп-Зома або Утрехта. Видатний представник нідерландської школи. Про його музичні заняття в юнацькі роки нічого не відомо. Перші біографічні дані стосуються другої половини 1470-го року, коли він перебував на роботі в капелі Бергена-оп-Зому (з 1479 року був співаком, вчителем



співу, хормейстером до 1484 року). Згодом Обрехт працював в капелах Камбре і Брюгге. Подальший шлях його пролягає до Італії, де з 1487 по 1488 роки він перебуває при дворі герцога Ерколе д'Есте в Феррарі, де заслуговує глибокої поваги і шани. Повернувшись на батьківщину, він працював в капелах Антверпена, Бергена-оп-Зома, Брюгге. У 1505 р. Обрехт знову виїжджає до двору герцога Ерколе д'Есте, однак, пропрацювавши декілька місяців, помирає від чуми у Феррарі. Видатний майстер вокально-хорової поліфонічної музики – культової та світської. Широко використовував фламандські та німецькі народні пісенні теми, вправно вплітаючи їх у поліфонічне полотно.

Серед збережених творів Обрехта – 26 мес (3-4 голосі, з прославою Діви Марії) та пародійні; 31 мотет (3-6 голосі, у тому числі широко відомий «Сальве Регіна»); 25 світських фламандських поліфонічних пісень. Від своїх попередників і сучасників він перейняв високорозвинену, віртуозну поліфонічну техніку, принципи написання на *cantus firmus*, імітаційно-канонічні прийоми багатоголосся.

Загалом, нідерландську школу важко уявити поза впливом того середовища, яке частково сприяло здійсненню синтезу різноманітних творчих течій в мистецтві перших нідерландських майстрів, що підтримувала їх на цьому шляху і, зрештою, допомагала розповсюдженню їхнього впливу на інші національні школи.

1.3. ЖОСКЕН ДЕПРЕ І ДОЛЯ НІДЕРЛАНДСЬКОЇ ШКОЛИ В ЕПОХУ РЕНЕСАНСУ (XVI ст.)

У XVI столітті епоха Ренесансу уже панувала в багатьох країнах Західної Європи, торкнувшись і тих, котрі пережили, швидше за все, лише її тенденції, ніж, власне, епоху Відродження в історії своєї духовної культури. Так, для Італії, класичної країни Ренесансу, перша третина XVI ст. стала періодом високого Відродження, коли образотворче мистецтво досягло небувалого творчого піднесення у шедеврах Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело. Італійська музика випробовувала свій Високий Ренесанс дещо пізніше, в більш складних і суперечливих історичних умовах. У Франції ж початок епохи Ренесансу проявився виразніше в літературі та образотворчому мистецтві, згодом, знайшовши своє відображення в розквіті французької поліфонічної пісні.

У музичній культурі Німеччини тенденції епохи Відродження найбільш чітко проявились з приходом Реформації, з боротьбою застарілих традицій церковного співу і прагненням його оновлення та наближення до народного мистецтва і широкого соціального середовища. Своєрідне вираження епоха Ренесансу отримала, з одного боку в Іспанії, а з іншого – в Англії, незважаючи на їхні різні історичні долі. Риси Ренесансу зачепили, так чи інакше, і музичну творчість чеських та польських майстрів, а згодом, й інші країни Західної Європи.

У багатьох європейських центрах сформувалося відповідне освітнє середовище, в якому переважали художньо-творчі інтереси: захоплення античністю, її пам'ятками та естетичним світоглядом, намагання брати участь у новаторських театральних виставах і музичних святах, впливати на розвиток театру і музики відповідно до нових вимог. Все це позитивно вплинуло на прогресивні погляди багатьох визначних майстрів, що творили та розвивали мистецтво за вимогами епохи Ренесансу.



Першим у XVI столітті визначним представником культури Ренесансу у музичній творчості був *Жоскен Денре (Josquin Desprez, 1440-1521 pp.)*. Його мистецтво у середині століття визнане досконалим. «Ніхто більше так не передав його в піснях з великою силою настрою душі, ніхто не починав більш вдало, ніхто не міг змагатися з ним у відношенні його витонченості і чарівності», - стверджував його молодший суперник, високо освідчений німецький вчений, Генріх Лоріті, який називав себе Глореаном.

Однак, хоча музика Жоскена і відповідала естетичному ідеалу того часу, сам композитор за своїми поглядами повністю належав до попереднього століття, тобто, підтримував традиції т.зв. нідерландської школи. За своєю суттю, він продовжував справу Дюфаї, Окегема, Обрехта, а то й всього покоління нідерландських майстрів.

Він народився 1440 року в Пікардії, у графстві Вермандуа, очевидно, в його столиці Сен-Кентіні. Музичні заняття Жоскена почалися в церковному хорі Сен-Кентіні. В 1459 році переїхав до Італії, де співав у

складі Міланського хору (всього налічувалось 7 співаків і органіст). Був учасником вокального ансамблю, (як виконавець басової партії). З 1474 року Жоскен перебуває на службі при дворі герцога Галеаццо Марія Сфорца в Мілані. У двірцеву капелу входили співока (21 співак) та камерна (13 осіб) групи. З 1486 по 1499 рр. він був членом папської капели у Римі, в яку входило лиш 18-20 співаків. Деякий час Жоскен працював при дворі французького короля Людовіка XII, який досить високо цінував його талант. Подальша його робота пов'язана з Італією. У Фландрії він набирає співаків для двору Ерколе д'Есте, а з 1503 р. приймає керівництво капелою герцога Бенедетта Ферраре. Одночасно він бере активну участь у діяльності місцевої соборної капели та в театральних придворних виставах. Все своє творче життя Жоскен віддав мистецтву співу, однак не забував писати твори. В його доробку 20 повних мес, 98 мотетів та інших творів, більше 60-ти пісень. На відміну від своїх попередників Жоскен Дебре мав уже можливість друкувати свої твори. Ще за життя композитора, в Італії вийшли друком його три книги мес (між 1502-1514 рр.)

Мистецтво Жоскена Дебре в усіх його жанрах не тільки полонило сучасників, але й вплинуло на наступні покоління музикознавців в Західній Європі. Щонайменше три покоління композиторів від часу Обрехта – Жоскена творять в руслі творчої нідерландської поліфонічної школи, представляючи її в Нідерландах, Іспанії, Італії, Франції, Німеччині та багатьох містах Європи.

На шляху синтезу найкращих досягнень, створених авангардовим спрямуванням епохи, завдяки багатому досвіду нідерландських композиторів, нові досягнення школи найбільш виразно проявляються у творчості Орландо Лассо. Його творчість - це остання вершина найвеличнійшої поліфонічної школи Західної Європи.

Традиції ренесансу і контрреформація. До середини XVI століття в Італії та Іспанії відчувалися ознаки католицької реакції, що в подальшому прискорило потребу активних змін. Наступив час т.зв. контрреформації. На піднесення реформаційного руху, на перемогу ренесансного гуманізму, світського світосприйняття католицька церква відповідала жорстокими заходами переслідувань “єретиків”, цензурними обмеженнями, постійними втручаннями у художню творчість.

Вплив католицької церкви чітко простежується у мистецтві того часу, що викликало справедливі нарікання і суперечки під час проведення засідань у Трієнтському соборі?². Головні зауваження з боку духовенства були звернені до складних поліфонічних форм (так звана «фігуральна» музика), вірніше до поліфонічного письма, яке ускладнювало сприйняття слова, що відповідно, впливало на характер музики, зокрема, її “благочестя”.

Однак, серед духовенства не було одностайної думки, і поліфонічна музика продовжувала звучати в храмах. Багатоголосий спів визнали допустимим у церкві, за однієї умови: він не повинен домінувати над текстом. Така боротьба католицької церкви з Реформацією ознаменував собою досвід нового часу.

Католицька реакція, звичайно, не всюди відчувалася і не однакою мірою. Навіть у межах Італії духовна атмосфера була не однакою, прикладом чого є Рим і вільна Венеція. Вплив контрреформації повинен був позначитися на долі церковної музики і, насамперед, у римській школі, яка її представляла. Саме на цей час, творча школа здобула величезний авторитет і мала великий вплив на сучасників, як ортодоксальна школа католицького спрямування. Її очолив Палестрина – видатний італійський композитор, глава римської поліфонічної школи, чиє ім'я не втратило своєї привабливості до наших днів. Однак, справжня суть мистецтва Палестрини вказує на те, що в ньому реалізувались важливі творчі ідеї Ренесансу, яке отримало своєрідне втілення у нових історичних умовах.

Палестрина, як і Орландо Лассо, який своєю творчістю завершував цілу епоху музичного мистецтва, безпосередньо був пов'язаний з формуванням традицій поліфонічної школи. Палестрина – визначний художник італійського Відродження. До нього італійське мистецтво не мало майстрів подібного масштабу. Творча спадщина Палестрини, бездоганного поліфоніста, тісно пов'язана з традиціями поліфонічного

² Трієнтський собор (Трієнтський) – вселенський собор католицької церкви, який засідав в 1545-47, 1551-52, 1562-63 рр. в місті Трієнті (лат. Трієнтум, нім. Трієнт), в 1547-49 рр. в місті Болоньї, на якому було закріплені середньовічні догмати католицизму, було підтверджено верховенство римських пап над церковними соборами, посилено гоніння на єретиків, введено сувору церковну цензуру. Рішення Трієнтського собору стали програмою Контрреформації.

мистецтва нідерландців, яке увібрало в себе багатонаціональні музичні традиції і, зокрема, живе італійське джерело культури.

Основні творчі зусилля Палестрини стосувалися духовної музики і спрямовувалися, переважно, для церковних потреб у Римі, поблизу папського двору. Хоча він писав і світські твори, проте, основну частину написаного складають меси, духовні мотети і мадригали. Його мистецтво не втратило своєї впливової сили, практично, до наших днів, яке і надалі презентує собою так званий строгий класичний стиль. Серед відомих тогочасних сучасників-новаторів, Палестрина відіграв чи не найважчу роль: йому вдалося оновити структуру поліфонічного письма, зокрема, сформував традиції співу *a capella* і заклав, фактично, фундамент для розвитку нових історичних рис музичної культури кінця XVI століття. Італійська природа вокального мелодизму Палестрини набула неоціненного значення; вона пом'якшила характер багатоголосого звучання, сприяла формуванню дивовижної пластичності й плинності музичного фразування.



Джованні П'єрлуїджі да Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1514-1594 pp.) народився і отримав своє прізвище за місцем проживання (Палестрина, поблизу Риму). В дитячі роки співав у місцевому соборі, а з 1534 року – в капелі *S. Maria Maggiori* у Римі. Багато років працював то в Палестрині, то в Римі, доки папа Юлій III не посприяв запрошенню Палестрини стати капельмейстером собору св. Петра. З цього часу і до кінця життя він перебуває у Римі, то у складі Сікстинської капели, то капельмейстером в інших храмах, а з 1571 року – знову в соборі св. Петра. Одночасно, виконуючи свої обов'язки, він керував капелою в домі кардинала Іпполіто д'Есте. З 1554 року публікує свої твори.

З роками авторитет Палестрини стосовно духовної музики став незаперечним. В 1577 році папа Григорій XIII запросив його до участі в реформі *Градала*³. В 1580 році, після смерті першої дружини, композитор прийняв духовний сан і отримав канонікат.

³ *Градала* – зібрання церковних піснеспівів

Споконвічний зв'язок з католицьким культом і католицькою сферою діяльності, глибока особиста релігійність, властива його світогляду не могли не вплинути і на творчість, яка вражає своїми масштабами.

В його доробку понад 100 мес, 300 мотетів, близько 100 мадригалів. Творам Палестрини притаманна продуманість, довершеність, дотримання загальної гармонії. В ньому нероздільно поєднуються гострота інтелекту, досконалість художньої вираженості і поетичної сили, невичерпне натхнення, природна пластичність. Обдарування композитора, як вважають вчені, було феноменальним.

У своїй творчості Палестрина досягає надзвичайно високого ступеня досконалості хорової поліфонічної музики, поклавши в основу виразність словесного тексту, який до цього часто спотворювався на догоду мистецтву володіння контрапунктом. В «Мессі папи Марчелло» Палестрина показав дивовижну техніку володіння голосовими партіями. Не виводячи їх за межі середини діапазону і не порушуючи при цьому різноманітності й ефективності стилю, він домігся цілковитого збереження розуміння словесного тексту.

Мистецтво Палестрини не втратило сили художнього впливу і в наші дні. Його месси, мотети, мадригали та інші – вершина хорової поліфонії строгого стилю; він, увібравши досягнення *нідерландської школи*, накреслив перехід від *поліфонії* до *гомोфонії*. На його зразках вчать наші сучасники і пізнають природу поліфонії старого стилю в типовому для неї хоровому (*a capella*) втіленні.



Іншим надзвичайно яскравим виразником контрапунктичного стилю нідерландської школи був **Орландо Лассо (Orlande de Lassus, 1532-1594)** – франко-фламандський композитор. Він з гідністю завершив історію нідерландської поліфонічної школи, спираючись на кращі її досягнення і долаючи останні труднощі, які стояли на її шляху. Як і Палестрина, Орландо Лассо належить до останнього покоління найвизначніших майстрів поліфонічної нідерландської школи XVI століття, яких надихали

художні ідеї Ренесансу. На відміну від Палестрини, Орlando Лассо, спираючись на нідерландські традиції, зумів розвинути і збагатити найкращі творчі риси поліфонічних шкіл Італії, Німеччини та Франції.

Випробувавши на власному досвіді дію нової духовної атмосфери, яка склалася з наступом контрреформації, Лассо більш ніж будь-хто інший з його покоління залишився справжнім художником Ренесансу. Творчість Орlando Лассо стала кульмінаційним пунктом в історії нідерландської школи. Уродженець Фландрії, він виріс в Італії і ще юнаком став співати в місцевій церкві. Звали його тоді Роландом (згодом він змінив ім'я на італійський манер). Вже з дитячих років проявились його надзвичайні музичні здібності - він чудово співав. Своє творче життя Орlando Лассо прожив у пошуках, мандрах та неспокої, властивому для музичної еліти часів Ренесансу.

В 1544 році хлопчика з чарівним голосом помітив генерал Ферранте Гонзага і взяв із собою в Італію. В 1545 він році переїхав разом з Гонзага в Палермо, де у генерала була своя хорова капела. До 1548 року Лассо перебував при дворі Гонзага (в Палермо, а потім в Мілані), супроводжував його в поїздках Італією, побував у Франції (Парижі) та отримав надзвичайні враження від італійського мистецтва.

Більшу частину свого життя (38 останніх років) провів у Мюнхені, зокрема, у великому музичному центрі при дворі Баварського герцога Альбрехта V. Спочатку Лассо став співаком у капелі, згодом її очолив. Саме там широко розгорнулася його творча діяльність. За досить короткий термін його твори набули стрімкої популярності та справжньої європейської слави. Твори Лассо видавались у різних містах Європи: в Нюрнберзі, Мюнхені, Венеції, Флоренції, Неаполі, Антверпені, Ліоні, Парижі. Крім того, Лассо, не втрачаючи своєї духовної молодості, виступає на двірцевій сцені як автор, актор, співак та імпровізатор комедійних замальовок.

Його талант полонив усіх, незалежно від посад і соціального статусу, які займали люди різних поколінь. Всі схилили свої голови перед його обдаруванням. Його ім'я прославили і П'єр Ронсар, і римські кардинали, і католицьке духовенство Мюнхена, Нижньої Австрії, Швабії і, навіть, протестанти.

До останніх днів Лассо займається творчою діяльністю. Помер 14 червня 1594 року в Мюнхені. У епітафії було сказано, що він наповнив своєю музикою увесь світ. Це був справжній геній музики свого часу, один з титанів, які жили і творили в епоху Відродження.

Феноменальне за глибиною і силою мистецтво Орландо Лассо, величезного діапазону і творчого потенціалу епохи Відродження, про якого писали, яким захоплювались протягом тривалого періоду, стало певним еталоном класичної музики і основою для творчих надбань майбутніх поколінь музикантів. Його ім'я стоїть поруч з видатними сучасниками - Рубенсом і Шекспіром. Надзвичайно активна творча натура Лассо, залишаючись типовим і найвизначнішим представником своєї рідної нідерландської культури, збагатила її досвідом інших країн та народів, оскільки, цей музикант досконало володів жанрами французької та німецької пісні, італійського мадригалу (на слова кращих поетів-Петрарки, Ронсара та ін.), утверджуючи, водночас, свою індивідуальність та непорушність музичних традицій своєї країни.

Його величезний творчий здобуток – більше 2000 творів, серед яких понад 50 мес, 100 магнафікатів, більше тисячі мотетів, велика кількість пісень - французьких, німецьких, італійських, а також мадригалів і творів інших жанрів.

Таким чином, до кінця XVI століття розвиток музики у Нідерландах та в інших європейських країнах набуває певної двосторонності: з одного боку, посилюється потяг до синтетичного жанру, що виражає драматичний світ переживань людини (цей шлях привів до створення в Італії «драми на музику» - опери), з іншого боку, поступово вирівнюється значення вокалу та інструментальної музики. У вокальній музиці зросла роль сольного співу, а інструментальна музика, набуваючи власного специфічного засобу виразності, поступово втратила залежність від обов'язкового словесного підґрунтя.

1.4. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVI - XVII ст.

У другій половині XVI і особливо на початку XVII ст. у музичній культурі зароджуються паростки наукового підходу до проблем мистецтва, появляються перші теоретичні праці, які узагальнюють певну

дослідницьку роботу спеціалістів у галузі музичного мистецтва, формують художні смаки слухачів, розширюють рамки їх уподобань, виховують оціночне ставлення до якості музики, її історії що, в свою чергу, спонукає до появи конкретних теоретичних та методичних праць.

Найбільш значними за обсягом і методологією викладення історико-теоретичної думки XVI і XVII ст. є твори відомих на той час музичних теоретиків: Уголіно Урбеветануса, манускрипт якого відноситься до XV ст., Мартін Агрікола (1525), Джозеффо Царліно (1587). З сучасників Джуліо Каччіні слід відзначити Людовіко Цакконі (1596), Оттавіо Дуранте (1608), Михайла Преторіуса (1620) та Йоганна Гербста (Аутумнуса – 1642).

На основі праць згаданих авторів прослідковуються певні принципи старої італійської школи XVII ст. Зокрема, питання вокального дихання відрізнялося від сучасного трактування. Достатній запас повітря, набраний співаком, вимагалось ощадливо витратити в процесі звукоутворення, безшумно наповнювати легені повітрям і відновлювати дихання тільки після закінчення музично-словесної фрази. У працях не ставляться питання про положення гортані в співі. Проблема регістрів вже у ті часи викликала значні суперечності між авторами. Уголіно Урбеветанус, наприклад, наголошує на наявності трьох регістрів: грудного (*vox pectoris*), горлового (*gutturis*) і головного (*vox capitis*), розуміючи під ними відповідно – нижню, середню і верхню частини діапазону голосу, вважаючи ці ділянки основними резонаційними зонами. Більшість же авторів визнавала, здебільшого, наявність тільки двох регістрів: т.зв. грудного голосу і фальцету (фальшивого, штучного)⁴.



Цієї ж думки також дотримувався і **Людовіко Цакконі (Lodovico Zacconi, 1555-1627 pp.)**, монах-августинець, регент хору в Венеційському монастирі. У своїй праці «Музична практика» («*Pratica di Musica*», 1596 і 1622) наголошуючи, «що з голосів головних і грудних кращим для загального користування є грудний голос; але повинен сказати, що серед

4

Свтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Питання вокальної педагогіки .-К.:Мистецтво. - 1963.- С. 9.

грудних голосів зустрічаються часто голоси вкорочені... Голоси бувають з великою тенденцією тяжіння або до головних, або до грудних, та укорочені... Голоси, що тяжіють до головних, це ті, які невтомні на високих нотах; голоси з великою тенденцією до грудного при інтонуванні звуку переважно спадають, будучи спершу виштовхнуті грудною силою. ...Нарешті, останні, більш укорочені (*obtuse*),- це голоси, які зазвичай носять назву глухих... їх чути настільки слабо, немов би зовсім немає.

Між цими голосами немає таких, які можна було б назвати середніми, тобто тих, які були б частково грудними і головними чи грудними і *obtuse*»⁵.

Цакконі радить наслідувати співакам, які майстерно виконують музичні прикраси. При виконанні фуг і фантазій прикраси, безумовно, забороняються, «щоби не переривався прекрасний хід імітації». Прикраси не повинні затемнювати тексту, міняти його.

Автор праці вважав, що відкритий «головний голос (*voce di testa*) – це той, що ллється без найменшої напруги з боку співака, з яскравою і «проймаючою» гостротою. Завдяки цій гостроті голоси немов би перевершують всі інші, хоча вони й були більші і світліші... Відкриті грудні голоси (*voci di petto*) – це ті, в яких навіть горлові звуки немов би ллються з грудей. Вони дають значно більше задоволення, ніж головні, і ніколи не набридають... в той же час як інші навіюють смуток і водночас викликають нудьгу . *Voci obtuse* – глухі голоси, які не вирізняються, а зливаються з іншими голосами набагато краще»⁶.

Для Цакконі важливою була постава співака і поведінка на сцені, які, як і одяг, повинні відповідати нормам сценічного етикету. На його думку співак повинен підтримувати «молоду і красиву статуру», володіти хорошими манерами, щоб «під час співу на нього можна було б дивитися із задоволенням», щоб він «не стріляв очима в публіку після двох-трьох виспіваних нот, бажаючи пофліртувати і похизуватися своїм співом».

⁵ Назаренко И.К.Искусство пения /Очерки и метериалы по истории, теории и практики художественного пения.- Изд. 3.- М.: Музыка, 1968.- С.16.

⁶ Там само.- С.17.

Автор вважає, що природнім голосом є грудний, і не тільки тому, що він звучить «в грудях», які мають спеціальні органи звучання (легені), але й тому, що «в розумінні музикальності і звучності він завжди найточніший». У ньому ніколи не має фальші, як у головних і глухих голосах. Тому «для виконання і найкращого враження від композиції потрібно вибирати грудні голоси, що володіють мордентом (прикрасою)».

За теситурою творів того часу встановлені такі діапазони голосів: у сопрано *до* першої – *соль* другої, рідше *до* першої – *сі* другої, у тенора *сі* (мал.) – *соль* першої, у меццо-сопрано *ля* (мал.) – *мі* другої, у баритона *ля* (вел.) – *ре* першої, у альта *ля* (мал.) – *мі* другої, у баса *сі* (контр.) – *ре* першої (за камертоном Преторіуса – 424 к/с.).

Цакконі «дотримувався тієї точки зору, що крім відкритих (А) і закритих (У,І) голосних існують ще напіввідкриті (*mezzo aperte*) (Е і О), причому він вимагав від співака гучного, міцного і швидкого виконання приголосних»⁷.

Методика співу того часу не цікавилася і не вивчала питання резонансу, а початковий розвиток голосу в працях XVII ст. обмежувався вправами на гексахорді: *ут, ре, мі, фа, соль, ля* (Гвідо д'Ареццо). Всі вправи виконувались у низькій теситурі (у відповідних ключах), а саме: для баса і баритона *до – ля*; для тенора *фа – ре*; для альта *мі* першої – *до* другої; для сопрано *фа* першої – *ре* другої або *соль* першої – *мі* другої і т. д.



Основні категоричні заборони тогочасної вокальної педагогіки стосувалися: форсування звука, вимоги бездоганної чистоти інтонування і виразності вимовляння. Видатний музичний теоретик, учень Адріана Вілларта - *Джозеффо Царліно (Gioseffo Zarlino, 1517-1590 pp.)* в одній із своїх праць «*Основи гармонії*» («*Istituzione harmoniche*», 1558), які збереглися до сьогодення, з цього приводу говорить, що «співаки повинні звертати увагу на те, щоб голосні

⁷ Назаренко И.К. Искусство пения .- М.: Музыка, 1968.-С.17.

звуки не змінювались у вимовлянні. Вони повинні відтворювати звук голосної відповідно її характеру»⁸.

Отже, Царліно, відзначаючи дуже важливий в художньому співі психологічний фактор, - волю до відтворення звука, - виділяє звуки «артикульовані» (т.зв. мовленнєві) від інших звуків, дає вказівку щодо акустики, звертає посилену увагу на необхідність чіткої вимови голосних, щоб досягти «осмисленого співу, а не простого відтворення звуку».

Він наголошував, що «чим віддаленіші звуки, тим далше вони від свого джерела, оскільки, як тільки рух припиняється, - припиняється і звук. Коли ж зустрічається перепона, то звук повертається назад, у те ж місце, яке дало рух. Нам потрібно два природні інструменти - легені й горло. Легені, аналогічно до міхів, набирають повітря і дують через гортань, де повітря коливається. Необхідно, щоб повітря, випущене з легенів, коливалося у горловій трубці, так званій *arteria vokale*, яка спеціально створена для цього коливання. Проте, не зважаючи на те, що за допомогою легенів і горла народжуються звуки, це ще не є голос, бо, на кшталт кашлю, можуть утворюватися й інші шуми. Тільки ті звуки, які можуть бути згруповані, з яких твориться мова і які властиві людям... мають значення і приймаються до уваги музикантом, оскільки є для нього доцільнішими... Звук – поняття вроджене, голос – уявний; хоча кожен голос – звук, але не навпаки, тому необхідно розрізняти... ті звуки, які потрібні саме для співу...»⁹

Вокалізацію рекомендувалося починати лише після того, як було досягнуто бездоганне сольфеджування. Положення тіла й міміка обличчя учня повинні зберігати спокій, бути позбавленими напруження, а гримаси й будь-які рухи заборонялися.



Особлива увага тогочасних теоретиків зверталась на усвідомлення змісту твору та чистоту інтонування. Одним з тих, хто надавав особливого значення цьому питанню, був *Оттавіо Дуранте* (*Ottavio Durante*, (ном. після 1618 р.) - послідовник

⁸ Назаренко И.К. Искусство пения. - М.: Музыка, 1968.-С.14.

⁹ Кравченко А.М. Секреты бельканто: Книга для начинающих певцов.- Симферополь: Редотдел Крымского Комитета по печати, 1993.- С. 25

заснованого Каччіні т.зв. аріозного стилю.

У своїй праці «*Про справжнє мистецтво співу...*» («*Arie devote...*, 1608») він писав, що «Співаки повинні намагатися зрозуміти сенс того, що належить їм співати, особливо, якщо це соло, щоби таким шляхом, розуміючи і пояснюючи собі самому вимову, викликати розуміння у своїх слухачів, що і є... найважливішим завданням співу. Вони повинні звертати увагу на чистоту інтонування і співати... найширше, подаючи благородно голос і, відповідно, вимовляючи слова, які були б зрозумілі слухачеві».¹⁰

Щодо музичних прикрас (пасажів, мордентів, трелей тощо, т.зв. фіоритур), то Дуранте радить використовувати тільки ті, які «зручні для співу, а надалі остерігатися вводити їх там де роблять перепони розумінню слів, особливо на коротких складах і на невідповідних голосних, як *У* і *І*». Автор радить використовувати фіоритури на довгих складах, «де (співаки - О.Ш.) можуть розвернутися на свій розсуд, і на трьох голосних, саме на *А,Е,О*, які найбільше підходять для пасажів»¹¹.

Розміщення фіоритур на останньому складі, на думку тогочасних теоретиків, суперечать правилам співу. Дозволялося лише виконання їх на довгих складах і на відповідній голосній фонемі, за умов дотримання інших складів і можливості зробити каденцію. Для виконання довгих пасажів необхідне активне і глибоке дихання, «щоб не залишати фіоритуру незакінченою». «Слід набирати дихання повними легенями, де є потреба, якщо при цьому не виникає пауза чи важке зітхання... При співі фіоритур ротову порожнину слід тримати або зовсім відкритою, або ледь прикритою, орієнтуючись на те, чого вимагає голосна, на яку припадає фіоритура»¹².

Так, опора на багатий емпіричний досвід, на який спиралася теорія і практика співу в XVIII столітті, дозволила, завдяки старанням тодішніх теоретиків, закласти міцний фундамент для розвитку сучасної вокальної педагогіки і збагатити її історико-методологічну базу.

¹⁰ Назаренко И.К. Искусство пения. - М.: Музыка, 1968. - С.24.

¹¹ Там само.- С.25.

¹² Там само.- С.25.

1.5. РОЗВИТОК НОВОГО СТИЛЮ ВОКАЛЬНО- СВІТСЬКОЇ МУЗИКИ (Якопо Пері, Джуліо Каччіні)

До XVII століття в Західній Європі музична культура розвивалася двома основними напрямками — духовним (церковним) і світським. У церковній музиці використовувалися спочатку лише одноголосі піснеспіви, які згодом, збагатилися поліфонічною хоровою музикою. Пісенне ж народне мистецтво (світське) розвивалось досить інтенсивно не тільки у побутовій сфері простого люду, а й охоче використовувалось в урочисто-святкових заходах серед дворянства та рицарства. Зразки народної музики, які збереглися з часів раннього середньовіччя (VIII—IX ст.), засвідчують досить складні стосунки між світською (особливо, народнопісенною) і церковною музикою. Народнопісенна культура зазнавала певних утисків з боку церкви і пануючого тоді класу дворянства. Більшість зразків, що дійшли до нас, збереглися здебільшого у вигляді текстів, музика ж майже не записувалась, оскільки, в ті часи музичне письмо знали переважно монахи, яких не цікавила народна творчість. Багато текстів пісень і, частково музика, дійшли до нас від епохи хрестових походів. Складали ці пісні мандрівні музиканти: рицарі-трубадури, трувери, міннезінгери, народні співці - менестрелі та шпільмани. Для них народне мистецтво, в його змістово-мелодійному розмаїтті, було зрозумілим, цікавим і бажаним, хоча й часто зазнавало нападок, а то й заборону з боку представників церкви. Тому, саме народні пісні мали найбільший вплив на подальший розвиток музичного мистецтва, бо це вносило здоровий, свіжий струмінь і у церковну музику.

Поступово світська музика набуває щораз більшого значення. Композитори складають не тільки церковну музику, але й різноманітні за тематикою світські багатоголосі пісні. Розвивається й інструментальна музика. У XV—XVI столітті улюбленим інструментом стає лютня (струнно-щипковий інструмент), на якій виконуються не тільки народні мелодії, а й різноманітні танці та варіації. З XVII століття лютню витісняють клавійні інструменти: клавесин, клавічембало, клавикорди, а також струнні інструменти з клавіатурою, які дозволяли виконувати твори двома руками одночасно, - і мелодію і акомпанемент. Ці інструменти швидко завойовують аудиторію і стають улюбленими не тільки для сольного виконання, а й обов'язковим учасником різноманітних оркестрів, що почали успішно розвиватися в XVII ст.

Бурхливий розвиток світської вокальної (опери, кантати) та інструментальної музики стосується саме епохи Відродження. У музиці, в якій до кінця XVII століття панував поліфонічний стиль, починають виникати суперечності між ліричним і драматичним змістом творів і їх поліфонічною побудовою, пов'язаною з хоровим виконанням. Надто «громіздка» гармонія перекривала світле хорове звучання. Це вимагало певних змін, тому, поряд з поліфонією появляється музика, основу якої утворює т.зв. головна (провідна) мелодична тема у супроводі гармонічного акомпанементу. Така музика отримала назву: гомофонно-гармонічна. Цей стиль пов'язаний, головним чином, з народженням і розвитком опери.

Провідна роль в історії західноєвропейської музики, без сумніву, належить Італії, яка увібрала кращі риси музичної культури XVII століття. Саме на італійському ґрунті визначилися рубежі двох історичних епох, від яких беруть свій початок нові музичні течії. Високий творчий потенціал, цілісність національної школи, її безсумнівний авторитет у Європі, цілковито визнавалися сучасниками і понині не знаходять спростування. Тим більше є дивним те, що в умовах, далеких від духовної атмосфери Ренесансу, всупереч гальмівним факторам та процесам суспільного розвитку, музичне мистецтво Італії переживало творче піднесення, набувало нової стильової якості й цілісності, не раз слугувало в цьому розумінні, взірцем майстрам інших країн.

Уже в XVII столітті більшість великих італійських міст – Флоренція, Мантуя, Рим, Болонья, Неаполь та інші, були важливими культурними і, зокрема, музичними центрами. Навіть агресивність католицької церкви до нових віянь, частково, змінила свою тактику і була змушена шукати більш витончені шляхи впливу на паству. Так появилися нові жанри, зокрема, ораторії, а оперний театр став пропагандистом релігійних містерій та вертепів.

Виникнення опери. В Італії виникнення опери означає не тільки перехід до нового часу в італійському мистецтві, але й по суті, відкриває епоху XVII століття в історії музичного розвитку Західної Європи. Отже, що таке опера? За визначенням «Советской энциклопедии» опера (італ. *opera* - буквально – твір) – це музично-театральний твір, що базується на синтезі слова, сценічної дії та музики.

Де і коли народився цей вид мистецтва? Музика звучала ще у виставах давньогрецького театру, які відбувалися на відкритих сценах. Глядачі сиділи на лавах, що будувалися напівкруглими уступами на схилах гори (як зараз на стадіоні). Артисти виступали на майданчику внизу. Важливу роль тут відігравав хор, який був носієм основної ідеї драми і висловлював своє ставлення до героїв, до зображуваних подій. Театральні вистави з музикою існували і в середні віки, проте, тоді це ще не була опера у класичному розумінні, оскільки спів чергувався із звичайною розмовною мовою. Відступаючи від законів нідерландської поліфонічної школи, флорентійські поети, музиканти, філософи прагнули відтворити давньогрецьку синтетичну виставу, як певний протест проти вокальних візерунків, (голосових прикрас), які спотворювали текст.

Опера, як самостійний вид мистецтва, в якому музика набула першорядного значення, виникла на межі XVI – XVII ст. В процесі історичної еволюції розвинулися різноманітні форми оперної музики: арія, речитатив, вокальний ансамбль, хори, оркестрові номери (увертюра, антракти). Інколи в оперу вплітаються і балетні сцени, розгорнутий діалог, мелодекламація тощо. Існують декілька різновидів опери: історично-легендарна, героїко-епічна, народно-казкова, лірико-побутова та інші. В опері музика є головною виражальною, рушійною силою. Вона не ілюструє події, а усіма засобами музичної виразності розкриває ідею твору у зіткненні та боротьбі конфліктних сил.

Будучи новим синтетичним жанром (поєднання музики, поезії і сценічної дії), опера за задумом її творців, покликана втілити ідеал «нового стилю» музики, який принципово відрізнявся від нового типу вокальної поліфонії XVI ст. На перших порах цей новий жанр не отримав ще свого пізнішого визначення - «опера». Сучасники називали його «*dramma per musica*» (драма на музиці, музична драма) або «*favola in musica*» (музична казка).

Зародженню опери передували пишні постановки інтермедій, як, наприклад, у музичному супроводі в 1589 році у Флоренції, під час святкового спектаклю «Мандрівниця» Дж.Баргальї на честь весілля Фердінандо Медичі з Христіною Лотарінгською. Постановка мала картинно-декоративний характер і включала багато музичних фрагментів. Музика інтермедій складалася з мадригалів різного складу, в

написанні яких брали участь *Кристофано Мальвецці* - співак при дворі Медічі опікувався музикантами і музикою. Славився прекрасним голосом (тенор) і ніжно- солодкою манерою виконання”; *Лука Маренціо (1553-1599 рр.)* - італійський композитор, представник пізнього Відродження, відомий як автор мадригалів.), *Якопо Пері (1561-1633 рр.)* - італійський композитор, органіст та тенор періоду переходу від Відродження до бароко; автор перших опер, учасник флорентійської камерати; *Джованні Барді (1534- 1612)* - італійський композитор, письменник і меценат. Один з ініціаторів створення Флорентійської камерати — об'єднання поетів, музикантів, учених-гуманістів (утворилося біля 1580 року). Один із перших звернувся до нового музично-декламаційного стилю — монодії з гармонічним супроводом. Серед музичних творів збереглися мадригали, *Miserere* (композиція на текст 50-го псалма); *Еміліо Кавальєрі (бл. 1550-1602)* - італійський композитор, дипломат. Учасник Флорентійської камерати, поряд з Я. Пері і Дж. Каччіні один з творців стилю монодії та оперного жанру - музичної пасторалі ("Відчай Філена" і "Сатир" (1590), священнодійство "Уявлення про душу і тіло" (1600, перший зразок духовної опери та сценічної ораторії).

Серед виконавців вирізнялися кращі італійські співаки: тенор Якопо Пері та сопрано Вітторія Аркілеї, а також талановиті дочки співака і композитора Джуліо Каччіні.

Виконання перших оперних творів носило камерний характер. Акустичні властивості залів, у яких виконувались опери, дозволяли вокалістові співати спокійно, в природній мелодекламатичній манері, не напружуючи голосу. Можна допускати, що співаки на початку XVII століття використовували в співі дуже незначну силу звуку, без динамічного нюансування, обмежуючись, переважно, якостями характерного розмовного монотонного голосу. Створений жанр опери дуже сподобався італійцям.

Отже флорентійська школа проклала оперному мистецтву шлях у майбутнє при взаємній роботі трьох шкіл: венеціанської, римської та неаполітанської. Подальший розвиток італійської опери був позначений італійським національним мелосом та удосконаленням вокально-виконавської майстерності, завдяки якій опера наблизилась до найулюбленішого мистецтва італійського народу – співу.

Сам жанр мадригалу був досить різноманітним за складом виконавців (від трьох до шести співаків із супроводом різноманітних інструментів). Сольний спів під супровід одного, або декількох інструментів щораз частіше використовувався серед досвідчених любителів музики. Так Вінченцо Галілей, (батько знаменитого італійського вченого), який пізніше ввійшов у середовище творців опери, писав і виконував уже драматизовані пісні (1580 р.) під супровід віоли або лютні, прагнучи опиратися на кращі зразки давньогрецької мелопеї. Його увагу привертали, насамперед, поетичні тексти драматичного змісту: «Скарга Уголіно» (з «Божественної комедії» Данте), «Плач Ієремії» (за Біблією) та ін.

Походження Флорентійського гуртка. Зрештою, ідея «драми на музиці» як новий жанр в новому стилі отримала свою чітку оцінку у так



званому *камераті* (гурток, салон) Барді-Корсі, тобто у флорентійському художньому середовищі, яке безпосередньо стикалось з колом учасників святкового спектаклю з інтермедіями в 1589 році. Це було свого роду об'єднання освічених любителів музики, професійних співаків, поетів, вчених-гуманістів, які збиралися у Флоренції з 1580 року в будинку графа Верніо **Джованні Барді (Jovanni Bardi, 1534-1612)** - італійський композитор, музичний письменник, ініціатор створення Флорентійської камерати. Крім меценатів, що теж пробували себе в поезії та музиці, у гурток входили співаки та композитори: італійський співак, композитор **Якопо Пері (Jakopo Peri, 1561-1633 pp.)** – (по прізвищу Довговолосий), один із засновників жанру опери та основоположників нового стилю *монодії* з інструментальним супроводом. Він спільно з Я.Корсі написав музику першої опери «Дафна» - найяскравішого зразка ранньої опери, що дійшла до нас; він автор інших опер, духовної музики, камерно-вокальних творів; **Джуліо Каччіні (Giulio Caccini, 1548-1618 pp.)** - теоретик і композитор, автор трактату «Діалог про старовинну і сучасну музику» (1581 рік), (більш розширена характеристика його творчості подається нижче);



Вінченцо Галілей (Vincenzo Galilei, 1520-1591 pp.) - італійський теоретик музики, композитор,

лютніст. Батько вченого Г. Галілея. Учень Дж. Царліно. Учасник флорентійської камерати, прихильник античних традицій.

Автор праці «Діалоги про древню й нову музику» («*Dialogo fiorentino della musica antica et della moderna*», *Florenza*, 1581), в якій обґрунтував цінність античних традицій. У музиці Галілеї відстоював монодичний стиль. Автор пісень, мадригалів (збірники видані в 1574, 1587), п'єс для лютні, віоли, а також теоретичних робіт.

Його теоретичні дослідження проклали дорогу музиці Нового часу з її гомофонним складом і рівномірно темперованим строем, тобто матерією класико-романтичної гармонії;

Ottavio Рінуччіні (Ottavio Rinutchini, 1563-1621 рр.) - італійський поет, драматург, лібретист, який брав участь у створенні перших опер. На його лібрето написані опери «Дафна» і «Еврідіка» Пері, «Еврідіка» Дж. Каччіні, «Аріадна» Монтеверді, він автор текстів святкових вистав, інтермедій з музикою. У створенні гуртка брали участь також їхні однодумці.



Учасники камерати захоплювались не тільки думкою про об'єднання театрального і музичного мистецтва: вони вбачали свій ідеал в античній трагедії. Природно, що в естетичну програму флорентійців входили визначені і обдумані вимоги до ролі і характеру музики в співдружності мистецтв. Вони прагнули поглибити і загострити виражальну силу музичного мистецтва в тісному поєднанні з поетичним словом. Шукали нову образність, орієнтуючись не на духовне мистецтво, не на церковну естетику, а, теоретично, на античну естетичну думку, на давньогрецьку трагедію, практично ж – на сучасні їм, нові процеси в музичній творчості.

Однак, було б несправедливо заперечувати роль церкви в розвитку хорового мистецтва, бо власне церковний спів був школою ювелірної майстерності й дорогоцінних співочих традицій. Склад хорів на той час сягав біля двохсот хористів і вирізнявся високим рівнем професійної підготовки. Основу церковного піснеспіву складала літургійна драма – яка була попередницею опери, а також меси і ораторії, які виникли дещо

пізніше. В той же час середньовіччя була організована і папська капела, відома згодом під назвою Сікстинської. В цій капелі спів відрізнявся напрочуд злагодженою ансамблевистію, оскільки для участі в ній відбирались кращі співаки всієї Європи.

Розвиток світської музики, народних музично-драматичних вистав, мадригальних комедій і пасторальних балетів підготував появу опери, тому, в 1599 році у Флоренції була поставлена *«Favola in musica»* «Дафна»¹³ в стилі «репрезентативо», який вимагав декламаційного характеру виконання. Очевидно *«цей стиль вокальної музики і став своєрідною основою, на якій зростала і розвивалась майстерність сольного співу, що досягла у XVII і XVIII ст. надзвичайної висоти, піднявши до рівня загальноєвропейських норм вокальної техніки виконання так званої старої італійської школи»*¹⁴. Відрізнялась опера від попередніх музично-драматичних вистав тим, що поєднала собою спів, музику і драму, виокремивши з ансамблю співака-актора і зробивши його головною дійовою особою. Важливою характерною рисою представників цієї школи, починаючи від Джуліо Каччіні та його сучасників /кінець XVI ст./ аж до Дж.Россіні /поч. XIX ст./, була творча співдружність учителя співу і композитора. Більшість з них, до того ж, були й співаками-виконавцями. Надзвичайно цікавий і своєрідний музичний універсалізм проливає світло на особливості методичних праць, залишених представниками старої італійської школи та її послідовниками. Це була перша спроба створення нового жанру, який народився з флорентійської камерати. Сам твір повністю не зберігся. Відомо лише те, що текст написав Оттавіо Рінуччіні, а музику- співак і композитор Якопо Пері (за різними джерелами з участю Каччіні і Корсі).

Цей експеримент був вдалим, і незабаром учасники камерати приступили до написання нового музично-драматичного твору «Евридика». Текст також належав Рінуччіні, а музика збереглася у двох варіантах – Я.Пері (1600 р.) та Дж. Каччіні (1600 р., постановка здійснена в 1602 році). «Евридика» Я.Пері загалом, витримана в новому стилі, як і задумували його в камераті. Значна частина постановки належала вокальним партіям, мелодії. Головну партію Орфея виконував

¹³ *Дафна* – німфа міфології стародавньої Греції. За переказами, вона перетворилась на мавра, втікаючи від переслідувань бога Аполлона.

¹⁴ Свтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Питання вокальної педагогіки .-К.:Мистецтво. - 1963.- С. 7.

сам Я.Пері. Як співак-композитор, він у кращих традиціях часу не тільки виділяв мелодичну експресію своєї партії, але й зумів щедро прикрасити мелодію мелізмами, фіоритурами відповідно до драматичної ситуації.

Деякі зовнішні ознаки орієнтування на античну трагедію проявилися в тому, що хори в «Еврідіці» мали своїх корифеїв: про трагічну загибель Еврідіки оповідала Вістунка, а про з'явлення Венери Орфею сповістив його товариш Арчетро. В якості різноманітних зразків вокальних форм в «Еврідіці» можна виокремити пролог від імені Трагедії, монолог Вістунки в першій частині. Об'ємний монолог Орфея в Аїді є драматичною кульмінацією опери. Закінчується опера великим хоровим фіналом з танцями – цілісною сценою з повторенням і чергуванням хорів і танців.

Згодом Пері написав (в тому числі у співпраці з флорентійським композитором Марко да Гальяно) ще 5 опер, а також твори в інших жанрах, приурочені до різних подій двірцевого життя. Крім того, Якопо Пері був автором музики (іноді спільно з іншими композиторами) безлічі двірцевих танцювальних вистав, з яких народжувався балет. Серед них «Турнір вітрів» (кінний балет, 1608), «Маскерата німф Сени» (1611), «Марс і Амур» (1614), «Велья Грацій» (1615), «Війна любові» (свято верхи на конях, 1616), «Війна Краси» (балет, 1616), «Звільнення Тірра і Арнеї» (1617), «Весілля богів» (1637) та ін.. Всі вони були представлені при дворі Медічі у Флоренції.

Незважаючи на те, що на момент смерті композитора його оперний стиль виглядав досить старомодним у порівнянні з роботами молодшого покоління композиторів (наприклад, Клаудіо Монтеверді), вплив творчості Пері на становлення жанру опери безсумнівно. Помер Якопо Пері в 1633 р.



Якопо Пері (Jacopo Peri, 1561 – 1633 pp.) – італійський композитор і співак, органіст і клавесиніст, автор першої в світі опери і член

Флорентійської камерати.

Якопо Пері навчався музиці у Крістофано Мальвецці у Флоренції. Довгий час співав у місцевих церквах, одночасно займаючи посаду органіста. Пізніше служив при дворі Медічі, спершу співаком-хористом

(тенор), пізніше придворним композитором. Його першими творами була музика для п'єс і мадригалів.

Якопо Пері володів чудовим голосом і «ніжно-солодкуватою манерою виконання», яка викликала у слухачів захоплення. Про його манеру виконання зберігся відгук сучасника: «Коли він співав свої твори, мистецьки складені і носили сумний характер, властивий його таланту, він чіпав і змушував плакати навіть зачерствілі серця; вся Італія дивувалася його сердечною і ніжною манерою виконання... Але я кладу печать мовчання на свої уста, кидаю перо, щоб не потонути в океані його достоїнств ... »

На відміну від твору Я.Пері на той же сюжет «Евридіка» Дж. Каччіні за своїм складом дещо відрізнялася. Каччіні підсилив пасторально-ідилічний початок, пом'якшив драматичні епізоди і розширив роль співу розвинутими вокальними партіями. Будучи, як і Пері, співаком, він відчував потяг до більш мелодичного письма. Прагнув він і до розробки нового стилю в камерних вокальних жанрах (мадригалах, аріях, канцонетах), про що свідчить його збірник «Нова музика» (1601 р.). У передмові до нього Каччіні підкреслив програмове значення цих «експериментів» у новому виді музичної творчості, сповістив про їх успіх у сучасників та із задоволенням доповнив: «...всякий, хто хотів написати для одного голосу, користувався цим стилем, особливо тут, у Флоренції...». Монодія з супроводом, як її розуміли і декларували учасники камерати ознаменувала важливий перелом у розвитку музичної думки. Однак разом з художнім надбанням, флорентійські новатори зазнали відчутних втрат у колі виражальних можливостей музичного мистецтва: поступились багатотою фактурою, єдністю тематичного розвитку, цілісністю власне музичного формоутворення і, взагалі, тими досягненнями, які неможливо заперечити в поліфонії старого стилю. Але з часом ці втрати були повернуті в процесі еволюції нового жанру. Проте, флорентійці створили дещо інше: новий жанр сучасного їм мистецтва з усіма характерними ознаками, власне, своєї епохи – і він був здатний для тривалого і різноманітного розвитку.



Працюючи з виконавцями, флорентійські композитори наполегливо рекомендували слідкувати за чіткістю дикції та вимовою слів. Вокальні партії перших оперних творів вкладались

в октавний діапазон розмовної мови. При переході у високий регістр співак використовував фальцетне звучання, що було естетично оправдане на той час. Домінуючими інтервалами були секунди і терції, які зближували спів із мовою в стані спокою. Камерний характер перших оперних творів, акустичні якості залів, де виконувались вистави, дозволяли співаку співати без напруги. У випадку труднощів виконавець міг з дозволу композитора транспонувати вокальну строку, щоб повністю виключити можливість форсованого звучання. Оркестр (вірніше, інструментальний ансамбль) складався з камерних за звучанням інструментів – лютні, теорби (рід басової гітари), дерев'яних духових інструментів і розміщувався за сценою, щоб не заглушувати співака. Таким чином співаки, які виконували вокальні партії флорентійських композиторів початку XVII століття, використовували в співі досить скромну силу звучання і обмежувались в основному властивостями, які були характерні для мовного голосу. Видатні співаки флорентійської школи були водночас і композиторами. Створений у Флоренції жанр опери припав до вподоби італійському народу. Проте композитори, що прийшли на зміну флорентійцям, внесли деяку корекцію: речитативні вокальні партії стали більш наспівні. І, якщо у флорентійців на першому місці був текст, то у продовжувачів їхньої справи вокальне начало набувало домінуючого значення. Так, Марко Гальяно і Франческа Каччіні віддають перевагу, власне, співу і навіть створюють для голосу віртуозні мелодії. Появляються аріозо, нескладні арії, дуети, вокальні ансамблі. Працюючи з виконавцями, композитори домагаються природньої сценічної поведінки. У цей час формуються і чітко визначаються місцеві композиторські та вокальні школи: римська, венеціанська і неаполітанська, що спільними зусиллями утверджували і розвивали італійську національну вокальну школу.

Одним із представників *старої італійської вокальної школи* був блискучий співак-тенор, лютніст, видатний композитор **Джуліо Каччіні (Giulio Caccini, 1551-1618 pp.)**, він же Джуліо Романо, що прославився блискучою віртуозністю виконання складних мадригальних партій, прикрашених колоратурами. Його виконання відзначалося особливою виразністю та чіткістю дикції. Автор однієї з перших опер /»Евридика» постановка в 1602 році./

Жив і творив Джуліо Каччіні в Римі протягом 1550-1618 років. Співу навчався у знаменитого співака і лютніста Сціпіоні делла Палла. (Дочка – Франческа (Чіккіна) Каччіні - 1587- приблизно 1640 рр.), співачка, виконавиця на лютні, гітарі, композитор). Співак брав активну участь у «Флорентійському гуртку», до якого входили меценати, композитори та поети, що здійснили флорентійську оперну реформу. Основним поштовхом для реформи була відмова від багатоголосого мадригального стилю, а метою – розвиток сольного співу в супроводі музичних інструментів. При цьому основним завданням було надання належного значення слову, драматичній виразності співу, що, зрештою, стало основою для створення так званої ліричної драми. Велике значення має методичний твір Джуліо Каччіні – «*Нова музика*» («*Nuove Musiche*»-*1601-1602pp.*), який вважається найціннішою пам'яткою вокально-педагогічної літератури початку XVII ст. Вказівки й педагогічні поради, які ґрунтувалися на багаторічному педагогічному досвіді автора, дозволяють скласти уяву про манеру співу, яку обстоювала італійська школа XVI і XVII століть. «Нова музика», а також композиторська і виконавська творчість Каччіні та інших учасників «Флорентійського гуртка» визначили й закріпили, як основну рису нового вокального стилю, момент виразності /експресії/ у співі. Прогресивні принципи Флорентійської реформи знаходили підтримку серед музичних діячів тогочасної Італії.

Проте, не так все просто було у музичному світі тогочасної Італії. Однією з причин, що перешкоджала розвиткові згаданого стилю, був спротив консервативної частини музикантів, які дотримувалися старих музичних канонів стосовно вокального виконавства. Головною причиною і значною перешкодою новаторському підходу було виконавство *кастратів*. Забезпечувала їх спочатку Іспанія, проте згодом, практикування кастрації співаків перейшла і до Італії.

Професійне мистецтво співу культивувалося на той час при монастирях і церквах. Співаками цих закладів були хлопчики. Однак, дитячі голоси були недостатньо міцними для задоволення вимог церковного співу і в Італії почали використовувати кастрацію найталановитіших хлопчиків. Це були співаки, яких готували, головним чином, для папських капел, куди жінкам доступ був заборонений. Вони виконували сопранові партії в опері і церковному співі. Голоси кастратів

відзначалися великою силою і висотою звуку. Починаючи свою вокальну діяльність з раннього дитинства і не зазнаючи процесу мутації, кастрати безперервно технічно розвивали свої голоси і досягали не тільки граничної висоти і сили звуку, а й блискучої технічної рухливості, тонкого нюансування та надзвичайної віртуозності.

Таким чином, вже на той час, принципам виразності виконання, яких обстоював Каччіні, протиставлялася практика самодостатньої технічної віртуозності співу, тобто існувала боротьба між двома цілком відмінними лініями вокального мистецтва.

Розвиток драматичної музики вимагає максимальної драматичної виразності від виконавців, а з середини XVIII століття кастрати починають виходити з моди (після заборони Папою Римським). На їхнє місце в театральну практику поступово впроваджується чоловічий і жіночий склад співаків, вокально-технічна підготовка яких не могла зрівнятися з кастратами, що створювало певні труднощі та вимагало нового підходу до вокального мистецтва загалом. Бажання мати в кожній опері хоча б одну арію, написану спеціально для конкретного співака, викликало і певну кризу репертуару, і певні проблеми вокальної педагогіки, які стосувалися рівноцінної підготовки різних голосів. Проте, роль кастратів для вокального виконавства того часу мала неабияке значення і послужила добрим дороговказом для майбутніх співаків.

Про значення кастратів для вокального мистецтва досить позитивно вігукувався Россіні. Під час єдиної їх зустрічі з Вагнером у 1860 році, за свідченням бельгійського музиканта Едмона Мішотта, який був присутній при їх розмові, на питання Вагнера, як пояснити падіння вокального мистецтва в Італії, що славилось прекрасними голосами, Россіні, не задумуючись, відповів: «Зникненням кастратів. Не можна собі скласти уявлення про привабливість їхніх голосів і досконалої віртуозності, якими їх природа милостиво компенсувала за фізичний недолік. Вони були також неповторними педагогами»¹⁵

Як уже згадувалось у попередньому розділі, діяльність Каччіні, як реформатора, була підготовлена, ще його попередниками: Уголіно Урбеветанус, манускрипт якого датується XV століттям, Мартіном

¹⁵ Левік С.Ю. Записки оперного певца.- С.133.

Агріколою (1528), Джозефом Царліно (1517-1590). З сучасників Каччіні слід відзначити Людовіко Цакконі (1555-1627), Оттавіо Дуранте (1684-1755) та інших. На основі праць згаданих авторів можна виокремити певні принципи старої італійської школи XVII століття, яке найбільше стосувалося дихання, що не поділялося на характерні для нашого часу типи. Стосовно нього вимагалось: набирати достатній запас повітря, ощадливо витратити його при звукоутворенні, безшумно наповнювати легені повітрям і відновлювати дихання тільки після закінчення музично-словесної фрази.

Проте, Каччіні не дає прямих вказівок відносно дихання, яке б він рекомендував. Він радить користуватися диханням вільно і легко, щоб воно було «готове служити співаку за всяких обставин»¹⁶. В.Багадуров у своїй праці зазначає, що «Каччіні вимагає вільного і легкого дихання, яке готове служити співаку за будь-яких обставин. Ефекти стилю і краса голосу, на його думку, менш необхідна співакові, ніж дихання. Найбільш високі звуки (штучні *voci finte*) вимагають для свого пом'якшення певної затрати дихання... При виконанні філірованих звуків, ексламації і нюансів слід уникати можливості опинитися при останньому видиханні там, де в цьому може бути найбільша необхідність...».

Атаку звуку Каччіні радить здійснювати, дотримуючись наступних правил:

1. При твердій атаці – із «зменшенням звуку тут же після його відтворення» (він це називає «ексламацією»¹⁷- своєрідний вигук, викрик);

2. При м'якій атаці – «зразу ж атакуючи першу ноту і поступово розширюючи звук».

Першому способу Каччіні віддає перевагу, вказуючи одночасно на те, що співак повинен вміти користуватися різними нюансами «згідно до існуючих вимог мистецтва».¹⁸

У питаннях регістрів уже на той час відбувалися суттєві суперечки між авторами. Так, Уголіно Урбеветанус у своїй праці констатував, що існує три реєстри: грудний (*vox pectoris*), горловий (*gutturis*) і головний

¹⁶ Назаренко И.К. Искусство пения.- М.: Музыка, 1968.- С.22.

¹⁷ Кравченко А.М. Секреты бельканто.- Симферополь:РКК, 1993.- С. 26.

¹⁸ Назаренко И.К. Искусство пения.-М.:Музыка, 1968.-С.22.

(*vox capitis*), розуміючи під ними, відповідно – нижню, середню і верхню частини діапазону та основну резонаційну зону - голову і груди. Більшість авторів все ж схильна була до визнання тільки двох регістрів: грудного голосу і фальцету (фальшивого, штучного). Цієї ж думки дотримувався і Каччіні. Він вважав, що існує два регістри: повний – натуральний, і штучний – фальшивий, ненатуральний¹⁹.

Каччіні надає перевагу натуральним звукам (грудним), які дозволяють співати «повним голосом», на відміну від штучного (*voce finte*), (маючи на увазі застосування головного, тобто, фальцетного, як вимагав Цакконі («прикритого») звучання, – оскільки, такі звуки «останні, чи, в крайньому разі, найбільш високі з них, вимагають для свого пом'якшення деякої затрати дихання»²⁰.

Особливої уваги Каччіні надавав рівності звучання голосу в межах діапазону, бездоганному інтонуванню та тембральному забарвленню, що повністю співпадає з сучасними вимогами до якісних характеристик голосу. Суттєві поради Дж. Каччіні щодо теорії і техніки співу знайшли своє відображення у конкретній методиці, що й стало найбільшою його заслугою, як методиста, який вперше відважився «подати науку, яка необхідна для того, хто вивчає професійно сольний спів»²¹.

Важливим чинником якісного виконання музики автор вважав розуміння і вибір правильного темпу. З цього приводу видатий композитор, співак і вокальний педагог Дж.Каччіні писав: «Музика, перш за все, мова і ритм, і тільки тоді звук...»²²

Бездоганна вокальна техніка, якою володіли співаки-віртуози, сучасники Каччіні, відображають не тільки рівень вокальної культури свого часу, а й лягли в основу сучасних співацьких традицій.

Допоміжний матеріал до теми:

¹⁹ Кравченко А.М. Секрети бельканто.-Симферополь, РКК.- С.26.

²⁰ Назаренко И.К.Искусство пения .- М.:Музыка, 1968.-С.23.

²¹ Назаренко И.К.Искусство пения .- М.:Музыка, 1968.-С.24.

²² Вейшлаг А. Орнаментика в музиці.- М., 1978.- С. 26.

Гуманістична спрямованість мистецтва Відродження. Розквіт хорової поліфонії. Дж. Палестрина. Мотет і мадригал – провідні музичні жанри епохи. Музичні інструменти: лютня, віола, клавесин та ін. Вплив вокальної поліфонії, побутових пісень і танців на формування інструментального репертуару. Імпровізація і варіювання як основа виникнення й розвитку нових інструментальних жанрів.

Ілюстративний матеріал:

Пам'ятки художнього мистецтва епохи Відродження, зображення музичних інструментів та сцен музикування.

Музичний матеріал:

Фрагменти з творів видатних європейських композиторів XV-XVI ст.:

Я. Обрехт. *Agnus Dei* (з меси “*Sub tuum praesidium*”)

Дж. Палестрина. *Kyrie eleison* (з Літанії Діви Марії)

О. Лассо. Віланела “*Matrona tua cara*” („Моя мила матрона“)

Ж. Депре. Фротола “Цвіркун”

К. Жанекен. Шансон “Спів птахів”

К. Монтеверді. Мадригали (на вибір)

К. Джезуальдо. Мадригали (на вибір)

У. Берд. Варіації “Візник наспівує” або інший твір

Танцювальна музика для лютні (балада “Зелені рукава” з гальярдою)

Розділ II. ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ІТАЛІЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ТА ВОКАЛЬНИХ ШКІЛ В XVII ст.

2.1. РИМСЬКА ОПЕРНА ШКОЛА



Слідом за флорентійцями, опери почали писати венеціанці й неаполітанці, проте головну роль в її розвитку відіграла римська школа, композитори якої надали опері конкретної форми: встановили відповідність актів, розвинули речитатив, ввели аріозо та арію. Новий вид мистецтва швидко набув популярності.

Формування Римської оперної школи бере свій початок в першій половині XVII ст. Спершу це були своєрідні експерименти, за допомогою яких італійські композитори випробовували різноманітні можливості, нового на той час, музично-театрального жанру. В один рік із «Евридікою» Пері в Римі пройшло виконання «Вистави про Душу і Тіло» Еміліо Каваль'єрі. Це був духовно-алегоричний «варіант» нового жанру, досвід створення т.зв. дидактичної музичної вистави нового покоління. Однак, справжнє її зростання пов'язане з діяльністю римської та венеціанської оперних шкіл та постановкою вистав нового типу, кожна з яких ставала великою подією у Флоренції, Мантуї, Римі і часто присвячувалась святковим двірцевим заходам. Глядачів захоплювала пишнота, видовищність і декоративність їх сценічного втілення. Звідси і бере свій початок традиція «оперних чудес» з частою зміною декорацій і раптовими магічними перетвореннями на сцені (дикої місцевості – в пишній квітучий сад, або ідилічного гаю – в підземний грот Вулкана і.т.д.).

Такі нововведення сформували певні тенденції нового музично-театрального жанру, розвиваючись почасти в Римі, почасти у Венеції, завдяки появі там оперних театрів.

Однак, існування опери в Римі, розквіт нового мистецтва та його спад, суттєво залежали від Ватикану. Тут, у центрі католицизму, розвиток опери залежав від особистісних поглядів Папи Римського і

проявився у яскраво вираженому агітаційно-клерикальному характері. Звідси, відповідно, і повчально-проповідницький тон опери, в якій прослідковуються дві лінії: розкішні оперні вистави у стилі бароко, що не поступалися пишноті Богослужіння та повчально-комічні вистави. Міфічні та алегоричні сюжети заповнювались побутовими епізодами з комічними персонажами. Початок регулярних оперних вистав у Римі пов'язаний з побудовою там оперного театру у 30-тих роках ХУІІ ст. Це відбулося в понтифікат Урбана VІІ із сім'ї Барберіні, надзвичайно багатих на той час меценатів, яким і належав грандіозний новий театр. Він вміщав 3000 глядачів, був обладнаний найновішою на той час «машинерією», яка дозволяла здійснювати феєричні постановочні задуми. Для театру працювали найкращі композитори. Найвідоміші співаки виступали на його сцені. Публіка також добиралась досить ретельно, поділяючись на «запрошених» і на тих, хто був «допущений»: вельможі вели себе високомірно, визивно, в ложах панувала безпечність і розпущеність, а простий люд під час вистав, найчастіше, розміщувався на «гальорках» - приставних дошках - на балках під стелею.

Римська школа співу - одна з перших оперних шкіл, які склалися в першій половині ХVІІ століття. В ній намітились дві лінії: розкішної вистави в стилі бароко і моралізовано-комічне дійство. Найбільш помітним виразником цього напрямку був С.Ланді. Саме тут, в операх римської школи, почали формуватися різноманітні оперні форми. Традиції, які склалися в римській школі, успішно розвивалися різними напрямками.



Видатним творінням римського мистецтва була опера «Святий Олексій», поставлена в театрі Барберіні в 1632 році. Її автор **Стефано Ланді (Stefano Landi, 1586-1639 pp.)** - італійський композитор і педагог римської школи епохи раннього Бароко. Був надзвичайно талановитим композитором-музикантом (співак-фальцетист у папській капелі) і оригінальним композитором в новому стилі (монодії, мадригали, інструментальні канцони, музика для церкви). Опера Ланді цілком відповідала вимогам і умовам свого часу. Вона,

практично, повністю залежала від духовно-етичної атмосфери Риму і, водночас, була по-новому могутня у своїх музичних традиціях.

В подальшому морально-дидактичний напрямок так чи інакше втілювався в римському оперному театрі XVII ст. Про це свідчить опера Антоніо Аббатіні «Небесна комедіантка» (1668 р. текст Дж. Распільозі), створено образ молоді акторки, яка залишила свою «гріховну» професію, пішла в пустелю «рятувати душу», а після смерті була зачислена до числа святих, щоб насолоджувати своїм мистецтвом ангелів.

Не випадково, з часом, римські композитори, прагнучи завоювати симпатії широкої глядацької публіки пішли на зближення з комедією *del arte*, що майже повністю обновило оперу і сприяло виникненню її комічного різновиду. В 1639 році в Римі була поставлена опера «Сподівайся стражденний» (текст Распільозі за однією із новел «Декамерона» Джованні Бокаччо, музика Верджіліо Мадзоккі і Марко Марадзоллі), в якій релігійна моралізованість поєдналось з яскравими і широкими жанровими сценами.

Специфічні умови існування опери в Римі призводили в XVII ст. до вельми своєрідного результату в житті оперного театру. Неодноразові папські заборони сприяли усуненню артистів з виконавського складу – і тоді їх замінювали співаками-кастратами. В «Небесній комедіантці», наприклад, жіночі партії, в тому числі і партію головної героїні, співали кастрати. З часом в Римі виникла мода на театр маріонеток: співаки співали «за кадром», а ляльки розігрували виставу. Це здавалось «менш спокусливим», ніж участь живих виконавців.

Отже римські композитори – творці речитативу *secco* (буквально – «сухий», який виконується «говіркою» у супроводі окремих акордів) – вдосконалили арію, ввели вокальні ансамблі.

Однак, всупереч особливим складностям у розвитку оперного театру в Римі, своєрідним упередженим вимогам до нього і безглуздим обмеженням, римська опера мала і чимало позитивних ідей, які розвинулись в інших оперних школах Італії.

Римська вокальна школа стає провідною в період з 1620 по 1640 рік і характеризується яскраво вираженим клерикальним напрямом.

Майстри цієї школи створили речитатив *secco*, вдосконалили арію, ускладнили мелодичний малюнок, ввели вокальні ансамблі. Вони внесли в оперу комічні елементи, які вимагали від співака нової манери співу, особливої виразності, сценічної майстерності. Всі жіночі партії на той час виконували кастрати. Найбільш визначними композиторами, співаками та вокальними педагогами римської школи були Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді та Лорето Вітторі. Для римської опери були характерні пишні постановки, досконалість театральної машинної техніки, розкішні костюми, великий склад хору. Від виконавців вимагалось вільного володіння декламацією і виразним співом, а також вміння створювати комічні образи. Коли на престол став новий папа Інокентій X, що досить вороже ставився до Барберіні, в 1644 році римський оперний театр був закритий.



У Римі існувала спеціальна вокальна школа. Одним із представників і вихованців цієї школи слід відзначити *Балдасара Феррі (Baldassare Ferri, 1610–1680 pp.)* – знаменитого італійського співака-кастрата, якого Ж.Ж. Руссо, відомий ненависник кастратів, оцінив, як «винятково чудового співака»²³, для якого, зі слів сучасників, не було жодних труднощів при виконанні складних пасажів і колоратур.

Всі видатні композитори поліфонічної школи, включаючи Палестрину, Аркадельта та ін., були чудовими музикантами – педагогами. За цей час багато співаків і учителів співу при папській капелі, починаючи з XV століття досягли неабиякої популярності. В кінці XVII століття співочу школу в Римі заснував Дж. Федді. Одним із його педагогічних прийомів було вміння імітувати голос учня, що дозволяло викорінювати його недоліки і вади, наприклад, носового призвуку (гнусавості), горлового чи «важкого», тобто позиційно низького звучання голосу тощо.

²³

Прокопьев В.Н. Как стать пвцом и сделать карьеру. СПб.: Издат. «Русская графика», 2000.- С. 133.

2.2. ВЕЛИКА БОЛОНСЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА (П'єтро Тозі та Джамбатіста Манчіні)



Заснований у Флоренції Джуліо Каччіні та його сучасниками стиль так званої «сценічної музики», не був єдиним досягненням італійського музичного мистецтва XVII ст. Завдяки флорентійській реформі, інтенсивність розвитку красивого мелодичного співу, що базувався на широкій кантилені, виразному, чіткому і зрозумілому слухачеві словесному тексті у

творах К.Монтеверді, А.Скарлатті та інших італійських композиторів досягло надзвичайно високого художнього рівня. Проте, починаючи з кінця XVII століття драматичне дійство і зміст тексту в операх стали знову відходити на другий план, на догоду вокальній віртуозності, яка щораз більше захоплювала виконавців. Так, наприклад, венеціанська група музикантів започаткувала камерний спів у Мантуї (1611) – у церковну музику ввели речитатив в ускладненому гармонічному супроводі.

Італійське мистецтво захоплює і Європу. Ряд закордонних музикантів, дістаючи освіту в Італії, переносять її музичну культуру на батьківщину. Такими були, наприклад, італійський композитор Еджідіо Ромуальдо Дуні – один з фундаторів французької комічної опери; Ж.Люллі, за походженням італієць, послідовник Дж. Каріссімі, - засновник французької національної ліричної драми. В кінці XVII і на початку XVIII століття виникають і займають вже досить визначне місце такі школи співу: в Римі – Федді і Амадорі, в Мілані – Бривіо, в Модені - Пеллі, в Неаполі – Порпора – видатний педагог співу, який активно культивував колоратурний стиль, що дало можливість співакам показати свою майстерність, а також Перголезі, в творах якого колоратура знову ставилась на перший план, хоча й без зайвих віртуозних надмірностей. Головним принципом і співу, і акторської гри стає невимушеність.

Визначне місце серед відомих на той час вокальних шкіл, без сумніву, належить Болонській школі. Вона мала найбільший вплив на

розвиток вокальної педагогіки, діставши назву - Велика Болонська вокальна школа. Філармонічна академія, що була заснована в 1666 році за ініціативою В. М. Карраті, об'єднала більше сорока існуючих до неї музичних закладів Болоньї. Вона являла собою організовану навчальну структуру з власними традиціями та правилами, що висвітлювалися в Статутах, Положеннях, Статтях та Законах. Але поряд з капелами та академіями продовжували свою роботу приватні музичні школи, викладачами яких були, відомі на той час, видатні вокальні педагоги.

На той час Болонська Філармонічна академія займала провідне місце в культурно-мистецькому житті Європи XVIII століття, виконуючи роль загальнонаціонального центру музичного мистецтва. Титул члена Болонської Філармонічної академії був почесним як для італійців, так і для іноземних студентів. Для останніх він надавав право займати посаду капельмейстера у себе на батьківщині. Тому не випадково Леопольд Моцарт прагнув, щоб таке звання отримав і його славнозвісний син - Вольфганг Амадей. Академія була не навчальним, а свого роду атестаційним закладом, навчання в академії було платним, а заняття проводились за індивідуальним графіком. Усі, хто намагався отримати вище академічне звання – *accademico compositore*, – обов'язково мав пройти попередні ланки навчання (*accademico cantore ma accademico seconatore*). Пізніше, за уставом академії, номінантам на звання, надавався річний випробувальний термін, у процесі якого майбутнім академікам необхідно було виявити свої творчі здібності.

Кінцевим результатом було - складання екзамену.



Представниками цієї школи були: **Франческо Пістоккі (Francesco-Antonio Pistocchi, 1659-1717 pp.)** - композитор, учитель співу та оперний співак.

Композитор народився в Палермо в сім'ї скрипаля. У 1661 році сім'я Пістоккі переїхала до Болоньї, де його батько займав посади музиканта і наглядача собору Сан-Петронію. На нього в дитинстві, як на вундеркінда, звернули увагу великий герцог

Тоскани і кардинал Болоньї, які надали можливість хлопчику співати в хорі.

Уже у вісім років він опублікував свою першу композицію *Capricci* та декілька варіацій для клавесіна, арфи, скрипки та інших інструментів. Десятилітнім хлопчиком він написав оперу-буф, прем'єра якої була показана у 1669 році.

Маючи від природи чудовий голос, Пістоккі вже у 1679 році співає в опері. Після 1689 він виступає в Пармі, П'яченці, Модені, Болоньї і в інших містах Італії. За свій юний вік хлопчик отримав прізвисько "*Pistocchino*". У 1696 році дослужився до звання капельмейстера у маркграфа *Anspachi*.



Його учень *Антоніо Бернаккі (Antonio Bernacchi, 1690-1756 pp.)* -кастрат-сопраніст, увійшов в історію як педагог-продовжувач Болонської школи Пістоккі. Він настільки прославився як вокальний педагог цієї школи, що вона згодом стала називатися школою Бернаккі. Як співак, Бернаккі був досить посереднім. Свою кар'єру він розпочав у двадцятирічному віці (для кастратів це було надто пізно. Це був вік, коли більшість сопраністів уже досягали зеніту слави). Однак, Бернаккі зумів позбутися своїх недоліків і стати видатним співаком.

Томазо Джованні Альбіноні (Tomaso Giovanni Albinoni, 1671–1750) був останнім композитором, який мав честь співпрацювати з Пістоккі в опері. У 1706 році Пістоккі заснував вокальну школу, яка в Італії, у вісімнадцятому столітті, мала великий резонанс. З цієї школи вийшли найбільш відомі співці: Антоніо Бернаккі, Жанбаттіста Мінеллі, Аннібале Піо Фабрі, Доменіко Джідзі, вчитель майбутній знаменитий «Джідзіелло». Серед його учнів була принцеса Кароліна, майбутня королева Англії. Domenico



Традиції і принципи цієї школи, яка виховала велику кількість відомих співаків – *Велютті, Феррі, Конті, Рафф, Тозі* та інших, стали основою формування методів і вишколу для наступних поколінь діячів вокального мистецтва. Однак, якщо більшість педагогів того часу дотримувались традицій Каччіні, то вже Бернаккі, а згодом і його послідовники, враховуючи смаки широких мас слухачів, змушені були разом з іншими визнати за доцільне розвиток віртуозної манери виконання. Проте ні Ф.Пістоккі, ні А.Бернаккі не залишили після себе друкованих праць, а Н.Порпора написав лише велику кількість вокальних вправ, в тому числі, знаменитий «листок», з якого більше п'яти років навчався легендарний Каффареллі. Цьому «листку» судилося відіграти значну роль в історії співу. Ним користувалось багато поколінь педагогів співу (Лаблаш, Гарсія та інші), а принципи Болонської школи яскраво й достовірно висвітлені у працях численних її послідовників і прихильників кінця XVIII початку XIX ст.



Одним з найвидатніших послідовників Великої Болонської школи був її вихованець, видатний співак-сопраніст і учитель співу кінця XVII початку XVIII століття *П'єтро Тозі (Pietro Tozzi, 1653-1732)* (за даними Прокопенко Н.М. в книзі «Тайна вокалу Шаляпіна» - 1647-1727). Він виступав як камерний співак в Італії та інших європейських країнах. У 1692 році відкрив у Лондоні школу співу, а в період з 1705 по 1711 рік працював капельмейстером при дворі у Відні.

П'єтро Тозі відіграв значну роль в історії вокальної методології, як автор книги під назвою «Міркування співаків старовинних і сучасних, або спостереження над віртуозним співом» (*Opinioni...*), що була видана в Болоньї в 1723 році. Ця книга в подальшому відіграла величезну роль для багатьох наступних поколінь авторів, які писали про постановку голосу.

Праця Тозі «*Opinioni...*» вперше була перекладена російською мовою і надрукована в книзі К.Мазуріна «Методологія співу» (частина I, 1902р., що займає більше 80-ти сторінок).

Праця П.Тозі складається з таких частин: 1- до читача; 2- зауваження для того, хто навчає сопрано; 3 – аподжіатура; 4- про трелі; 5- про пасажі; 6- про речитатив; 7- нотатки для учнів; 8- про арії; 9- про каденції; 10- про необхідні для співака зауваження; 11-література і (про ходи). Головним в «*Opinioni...*», як і в праці Каччіні «Нова музика», були методичні зауваження та поради щодо виконання різних прикрас і мелізмів у співі. Майже всі його зауваження і поради подані з позицій гострої критики вокального мистецтва Італії на початку XVIII століття. Обурюючись тим, що сучасні співаки мало обізнані з методологічними принципами навчання співу, він говорить: - «Нещасна Італіє!... Невже сучасні співаки настільки бездарні, що навіть не знають, де повинна робитися аподжіатура, коли їм не вказують на це пальцем. У мій час особисте міркування підказувало їй»²⁴.

У своєму трактаті Тозі проводить чітку межу між «старими», до яких відносить і себе, і сучасними йому представниками вокального мистецтва.

У зверненні до читача Тозі вказує «на складність публічних виступів співака, на відміну від композитора, художника, поета, скульптора, архітектора, які мають час, щоб спокійно обміркувати і виправити недоліки своїх творів, удосконалити їх. Співак цих можливостей не має. Коли він помиляється на сцені або на естраді, для нього немає порятунку».²⁵ Тому Тозі радить навчати співака з особливою старанністю, точністю і пильністю.

Глибоко аналізуючи тодішній стан співу в Італії, Тозі одну з причин занепаду вокального виконавства вбачає в тому, що вихованню дитячих голосів не приділяється достатньої уваги. Значно легше, на його думку, викорінювати непотрібні навички звукоутворення і створювати хорошу манеру виконання у дитячому віці, коли сприйняття ще дуже свіже, безкомпромісне і щире.

Від педагога він вимагає такту у стосунках з учнями, чесності у доборі молоді для навчання. Починаючи навчання із сольфеджування і прискіпливо звертаючи увагу на точність інтонації, він радить з

²⁴ Євтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Питання вокальної педагогіки.-К.:Мистецтво.- 1963.- С.13

²⁵ Там само.- С.13

особливою обережністю розвивати діапазон, остерігаючись формування гранично високих нот.

Найбільшими недоліками голосу автор вважав горловий і носовий призвуки, а також поширене у співаків тремтіння звуку. В голосі він вбачав два реєстри – грудний і головний. Оформлення співацького голосу не знало процесу змішування реєстрів, характерного для нашого часу. Вказівок щодо постановки дихання, позиції гортані і т.п. в трактаті Тозі немає.

Оперні партії до другої половини ХІХ століття створювались з урахуванням грудо-регістрового характеру звучання голосу не тільки в нижній, але й у середній частині діапазону. Використовуючи натуральний грудний реєстр співачки надавали йому перевагу, на шкоду розвитку головного. Тозі вбачає в цьому причину появи недостатньо розвинених високих жіночих голосів, а також, і багатьох істотних недоліків вокальної техніки, вказуючи водночас на необхідність з'єднання реєстрів і культивування фальцету (головного звучання).

Виправлення недоліку тремоляції Тозі радить робити на витриманих тонах. Філірування, як стомлюючий вид техніки, повинно використовуватися обережно, зокрема, з переважанням відкритих голосних. Основним видом вправ на досить довгий період, на думку Тозі, повинно бути сольфеджування, а вокалізація застосовуватися лише після ґрунтового засвоєння сольфеджування. Одним із найулюбленіших засобів прикрас співу у маестро Тозі була аподжіатура. Він вважав, що уміння співака користуватися аподжіатурою, найлегшою для початкового засвоєння прикрасою, характеризує, передусім, добрий смак.

Тозі вважав однією з найцінніших і незамінних видів вокальної техніки - *трель*. Він розрізняв вісім видів трелі – мажорну, мінорну, мордент, напівтрель, висхідну, нисхідну, вільну. Лише після досягнення належної техніки у виконанні трелі і пасажів маестро радив приступати до роботи над словесним текстом з метою досягнення чіткої і виразної вимови.

Тозі виділяв три види речитативу – найбільш вільний за характером виконання технічний прийом– «церковний, не зовсім вільний, зв'язаний із сценічним рухом, театральний і найбільш вишуканий за виконанням

та камерний, що вимагає особливого таланту співака і змушує вчителя вкласти у свого учня таку теплоту виразності, яка б застала слухача думати, що виконавець відчуває пристрасне пережиття, виражене в даний момент...

Якщо учень має недоліки і, зокрема, гнусає або «дере горло» чи не має слуху, автор радив співати тільки в присутності свого вчителя чи будь-кого іншого, «який розуміє професію та може його виправити. Без цієї перестороги недолік буде постійно збільшуватися, а тоді це буде вже неможливо виправити»²⁶.

Щодо виконання арій, зокрема, тричастинних, то Тозі допускав використання у першій частині лише простих прикрас, в другій – деяку вправність, що «дає можливість слухачам скласти враження про технічну майстерність виконавця», а у третій частині – рекомендується застосування варіаційних змін та імпровізацій, які, однак «не повинні виходити за межі гармонічного плану арії».

Особливої уваги заслуговує засторога Тозі до молодих співаків стосовно гордині: «Молоді співаки, послухайте мене заради ж свого особистого блага. Зловживання, недоліки, помилки, які я відкрив у цих спостереженнях і які приписую несправедливому сучасному стилю, я мав майже всі, і саме тому, що ці помилки були моїми власними, мені було трудно їх визнати в епоху моєї юності, коли, засліплений високою думкою, яку я мав про себе самого, вважав себе великою людиною. Повільне розчарування завжди приходить у зрілому віці, та, гей, дуже пізно... Я знаю, що співав погано, ... й, оскільки, нещасття завдає мені муки, нехай же це буде, принаймні, прикладом і послужить для виправлення тих, які думають, що співають добре... Вивчайте помилки інших – це великий урок, який мало коштує та багато чому навчає»²⁷.

Із загальних зауважень Тозі, корисних для співаків і в нас час, можна відзначити такі: « Коли б стільки співаків не були впевненими в тому, що вони не потребують більше навчання, кількість хороших артистів не була б такою мізерною; недостатність знання ховається під маскою гордощів; критика друзів багато чому навчає, але сувора критика ворогів ще корисніша; наслідувати – доля учня, а творити – майстра; кращий

²⁶ Назаренко І.К. Искусство пения.- М.: Музыка, 1968.- С.40.

²⁷ Див.СвтушенкоД.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Питання вокальної педагогіки.-К.:Мистецтво.- 1963.- С.16

вокаліст завжди вчиться, щоб підтримати репутацію, якої досягнув; дехто думає, що кожний досконалий співак повинен бути також і хорошим вчителем, - це не так; той, хто співає мало і добре, - співає дуже добре; навчатися можна у всіх, іноді й неук може бути хорошим вчителем»²⁸.

На підставі окремих положень оцінити вагомість праці Тозі звичайно, неможливо. Насправді ж, внесок його у вокальну педагогіку неоціненний, оскільки, на тривалий час вона стала взірцем для багатьох поколінь і практиків, і теоретиків у галузі співацького мистецтва.

Методика Великої Болонської вокальної школи, як свідчать джерела, найповніше відображена саме в працях П'єтро Тозі «Погляди старовинних і сучасних співаків, або роздуми про колоратурний спів» (1744) та Генріха Фердинанда Манштейна «Велика Болонська школа» (1835).



Ще одним, не менш відомим вокальним педагогом того часу є *Джамбатіста Манчіні (Giambattista Mancini, 1714–1800)* - італійський кастрат-сопрано, вокальний пеагог, автор книг по співу. Манчіні народився в Асколі-Пічено, Італія. Він також вивчав композицію і контрапункт там з Джованні Баттіста Мартіні. З дитячих років Манчіні прагнув вчитися музики. Це бажання привело його в Неаполь до знаменитого педагога Леонардо Лео, а пізніше, до одного із засновників Болонської школи Антоніо Бернаккі. Завдяки прекрасним педагогам, які його навчали, Манчіні набув великого педагогічного досвіду в галузі вокального мистецтва. Крім співу він вивчав ще й контрапункт під керівництвом відомого серед спеціалістів-музикантів падре Мартіні (1706-1784), який був на той час найбільшим музичним авторитетом.

Його книга з вокального мистецтва «Практичні думки й міркування про колоратурний спів» («*Pensieri riflessioni pratiche sopra il canto figurato*»), стала другим після праці П'єтро Тозі «*Opinioni...*» видатним твором, який був і залишається одним із найдосконаліших, яким

²⁸

Там само.- С.17.

послугувалися відомі вокальні педагоги впродовж століть для вивчення епохи панування колоратурного співу. Будучи уже відомим професором співу, Манчіні в своїй книзі часто посилається саме на твір «*Opinioni...*».

У своїй фундаментальній праці «Практичні думки й міркування про колоратурний спів», щодо питання про дихання, як і Каччіні, автор обмежується загальними вказівками: «Необхідно постаратися шляхом занять засвоїти мистецтво економити і легко набирати дихання, оскільки, без цього засобу, безумовно, неможливо виконати будь-яку колоратуру. Чим менше буде перериватися дихання, тим красивішим і досконалішим буде спів, який повинен бути керованим і пропорційним з точним і плавним поступовим переходом від однієї ноти до іншої. Не можна приступати до філірування звуку, якщо учень не придбав майстерності економії, посилення і затримки дихання...»²⁹.

Щодо позиції гортані у Манчіні ніяких вказівок не має. Великого значення він надає розкриттю рота. Тому автор радить дбайливо індивідуалізувати розкриття ротової порожнини, керуючись при цьому досягненням найбільшої чистоти, звучності і повноти тону. В процесі вокалізації Манчіні вважає за можливе змінювати форму рота лише для голосних *i* та *u*, що дає можливість досягнення вільного звукоутворення і чистої інтонації (в його трактаті зустрічаються вказівки про шкідливість тривалого сольфеджування і про необхідність вокалізації на початку навчання – О.Ш.).

Починаючи з перших уроків, автор радить педагогові звертати увагу на вільне і природне положення голови при співі, без надмірного нахилання її донизу чи закидання назад, зі збереженням, водночас, природної посмішки і звільненої від будь-якого напруження м'язів гортані. Він категорично забороняв надмірну міміку (гримаси) і надто активні рухи співака під час співу.

Щодо реєстрів голосу, то Манчіні визнавав їх тільки два: реєстр грудей, і реєстр голови (фальцет). Особливої уваги він надавав умінню поєднувати обидва реєстри, вказуючи при цьому на «дивну природну

²⁹ Див. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии.- ч.І ОГИЗ (Музыкальный сектор), М., 1929, С.- 74.

здатність деяких людей відтворювати фонацію одним грудним регістром».

Манчіні наголошує на тому, що «для слабих голосів, звучання яких обмежується головним регістром, що часто характеризує «дитячий» тембр і такий же характер вимови», Манчіні рекомендує вправи лише у грудному регістрі з максимальним використанням грудного звукоутворення, вбачаючи в цьому не тільки засіб поліпшення самих голосів, а й досягнення на цих тонах повної і чіткої дикції. Благородна і велична декламація, якої вимагають від виконавця Тозі і Манчіні, сприяє, на їхню думку, утворенню такої округленості і повноти звуку, яка становить основну ознаку поставленого голосу. Спів на міцному звуці вважається поганим тому, що позбавляє співака можливості помічати свої недоліки. Під час незвичних виступів у великих приміщеннях автор радить стримувати дихання, оскільки, «співак, який раніше тренувався у невеликих приміщеннях стає схильним до форсування голосу, що веде до його втоми».

Філірування звуку рекомендується здійснювати обережно, з частим відпочинком, щоб не перевтомлювати голосовий апарат. Особливо категорично виступає Манчіні проти недостатнього вишколення технічних прийомів і прикрас (трелі), а також проти випуску учнів на естраду з непосильними для них творами (аріями)³⁰.

Оригінальним і цінним є його твердження про те, що іноді так звані вади голосу надають співакові певного шарму і неповторності, наприклад, «завуальовані» (матові, не блискучі) голоси ніколи не бувають крикливими, грубими (жіночі голоси), оскільки, вирізняються особливою здатністю емоційного впливу на слухача.

Особливої уваги Манчіні надає і чистоті інтонації. Фальшива інтонація, на його думку, якщо вона не є наслідком недостатньо розвиненого музичного слуху, може залежати, наприклад, від слабкості шлунка, неуважності, невідповідності між силою інструментального супроводу і голосовими можливостями виконавця, недбалості щодо виконання інтервалів, які вирізняються неідентичністю настроювання...

³⁰Див.СвтушенкоД.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Птання вокальної педагогіки.-К.:Мистецтво.- 1963.-С. 19.

Вокалізацію автор радив починати після повного опанування вільним звукоутворенням і чистотою інтонації (щоправда, у Манчіні є застереження про шкідливість тривалого сольфеджування та про необхідність вокалізації на початку навчання). Спосіб відкривання рота має, на думку Манчіні, велике значення. Тому він радить дбайливо індивідуалізувати розкриття ротової порожнини, керуючись при цьому досягненням найбільшої чистоти, звучності і повноти тону. Таке уміння вважається одним з найістотніших для співака. Зміна вокалізації, яка вимагає зміни ротової ємкості, за переконаннями Манчіні, стосується лише голосних *i* та *y*.

Крім того, відповідне відкриття порожнини рота у праці Манчіні має і певні «табу»: категорично забороняється на низьких нотах закривати рот, а на високих – надмірно його відкривати, щоб уникнути тембрової різниці у звучанні між високими і низькими тонами.

Важливого значення Манчіні надає і психологічному настрою учня. З цього приводу він говорить, що співак зобов'язаний подолати поганий настрій перед публічним виступом і зробити над собою зусилля, щоб «стати веселим і радісним штучно, якщо це не вдається йому природно... Співак, коли всі його думки поєднані одним настроєм, намагається передбачити той характер виконання, який є найдоречнішим. У цьому й полягає дивна проникливість, яка готує співака до виконання, доступнішого для нього самого і більш красивого і приємного для слухачів»³¹.

Успішну вокальну кар'єру Манчіні вбачає у навчанні і освіті. Автор наголошує на тому, що «співак повинен бути сміливим, але не хвалькуватим, володіти досконалою дикцією, бути обізнаним з правилами театральної декламації, знати історію і літературу, щоб правильно трактувати свої партії»³².

Щодо вказівок педагогові, то Манчіні радить оволодіти умінням копіювання недоліків учня, щоб останній навчався відрізняти правильне і неправильне звучання голосу (носове, горлове, жорстке, або важке). А потреба якнайшвидше виконувати напам'ять репертуар дає змогу учневі й учителеві краще сконцентрувати увагу на технічних якостях співу та

³¹ Євтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Питання вокальної педагогіки.-К.:Мистецтво.- 1963.- С. 20.

³² Там самоС.- С.19.

виправленні недоліків. Учням, в свою чергу, варто серйозно ставитися до зауважень педагога, які іноді можуть здаватися їм неістотними і тому своєю надмірною нетерплячістю можуть завдати шкоди собі та своїм індивідуальним здібностям. Автор застерігає учнів і від недоцільності співати повним голосом на початковому етапі навчання, оскільки це може завдати шкоди не тільки голосові, а й майбутній вокальній кар'єрі. Для так званих неповних (обмежених щодо діапазону голосів) він радить сольфеджувати на тривалих нотах, не виходячи за межі тієї ділянки діапазону, в якій найбільш вільно звучить голос. Забороняється і форсувати звукоутворення в жанрі, не властивому даному виконавцю, щоб не виснажувати голосовий апарат і не втратити можливості використати свій талант в інших жанрах.

Отже, книга Манчіні, поруч з працею Тозі, (практично, аж до ХІХ століття) залишається однією з кращих методичних праць у галузі вокального мистецтва. Окрім наведених вище рекомендацій, Манчіні і Тозі багато уваги приділяли поставі корпусу, голови і рота, чистоті інтонування, чіткості вимови, гнучкості голосу і розвитку трелі, що в цілому характеризує староіталійську школу, яка дала світові потужну хвилю так званої техніки **бельканто**, яка і досі не згасає. Традиції кантиленного співу утвердились поступово у більшості країн Європи і тепер дарують радість своїм послідовникам і шанувальникам цього прекрасного стилю.

Стилістика виконання вокальних творів, як відомо, узагальнює культурні надбання мистецтва співу, що й вирізняє виконавця та надає йому індивідуальності і неповторності. А культура співака - це, насамперед, бездоганна техніка співу і гарні манери, тобто, вміння триматися на сцені. З цього приводу відомий чудовий вислів видатного вокального педагога Дж.Манчіні: «Щоб бути досконалим актором, недостатньо добре співати. Потрібно також уміти добре декламувати і добре грати – володіти сценічною майстерністю»³³.

Загалом, основні принципи, що лягли в основу вокальної методики епохи старовинного італійського *bell canto* започаткували собою розвиток світового оперного вокального мистецтва.

³³

Цит. По: Назаренко И. Искусство пения.- М., 1968.- С.53.

Італійська школа співу *bell canto*, яка отримала значний розвиток в XVII-XVIII столітті і дійшла до найвищого ступеня віртуозності в епоху кастратів, безпосередньо вплинула на вокальне мистецтво всієї Європи.

2.3. ВЕНЕЦІАНСЬКА ОПЕРНА ШКОЛА (К.Монтеверді, Ф.Каваллі, А.Честі)



Визначальним є те, що саме у Венеції і на досвіді її творчих досягнень, здійснені перші спроби теоретично осмислити закономірності музичного мистецтва нової епохи. Першим, хто намілювався узагальнити і обґрунтувати ці закономірності, був відомий музичний теоретик, учень Адріана Вілларта, засновника венеціанської школи, Джозеффо Царліно, який займав з 1565 року місце капельмейстера собору Св.Марка у Венеції. З його фундаментальних праць до нас дійшло лише декілька, решта творів, які зберігалися в архівах собору Св.Марка, були викрадені. Найвагомішу свою працю «Основи гармонії» він написав у 1558 році. В даній праці, Царліно визначив норми і теоретичні основи контрапункту строгого письма і, дотримуючись наслідування античних авторів, зробив спробу заглянути вперед і сформулювати нові закономірності гармонії. Він дослідив акустичну природу тризвуччя, узаконив мажорний і мінорний лади, звернув увагу на обернення інтервалів.

Окрім питань, що стосуються гармонії, Царліно цікавився закономірностями природи голосу людини. Ось деякі витяги із його праці: «Природними виробниками звуку, створеними природою, служать горло, язик, піднебіння і, звичайно, легені. Ці частини, приведені в дію волею, породжують звук, а із звуку народжується мова чи спів.

Таким чином, з руху тіла і видобування звуку та пристосуванням його до слів (застосування співу до слів), утворюється гармонія, музика, яка називається гармонічною чи натуральною.

Будь-які музичні консонанси, гармонія, звуки голосу творяться коливанням повітря, яке не можливе без руху. Цей факт характеризується трьома чинниками: тим, що приводить в рух, тим, що рухає, і місцем, в якому утворюється звук. Звуки тим слабші, чим далі вони від свого джерела, коли ж рух припиняється, - припиняється і звук. Коли ж трапляється на шляху перешкода, то звук повертається назад, в місце, яке спричинило рух.

Досить цікаву думку висловлює Царліно про вимову: «Співаки повинні звертати увагу на те, щоб голосні звуки не змінювались при вимові. Вони повинні відтворювати голосний звук відповідно до його характеру...»³⁴

Отже, якими б цінними не були окремі вказівки Царліно, як теоретика, щодо теорії закономірностей музичного мистецтва, проте його заслугою є те, що він першим зумів охарактеризувати і обґрунтувати фізіологічну основу утворення голосу людини. Ініціатива Царліно дала поштовх науковцям для подальшого дослідження розвитку голосового апарату співака. А вже упродовж наступних століть з'явилась низка наукових праць, які збагатили вокальну літературу не тільки цікавими історичними, а й методологічними дослідженнями в галузі вокального мистецтва.

Жодне мистецтво не було на той час настільки новаторським, цікавим і сміливим, як музика. Однак, ніколи раніше професійна музика в Італії – ні церковна, ні світська – не відтворювали ще характеру нації, її таланту, темпераменту, художньої природи так яскраво, як це вперше в XVII столітті зробила опера.

Найвизначнішою рисою венеціанської оперної школи є те, що вона стала головною у формуванні італійської вокальної школи «*bell canto*» (плавний, широкий, гарний спів, в основі якого лежить кантілена). Представником цієї школи і одночасно її очільником був Клаудіо Монтеверді. Виникла вона на тій же італійській основі і виражала типові риси своєї нації, її культуру. Проте Венеціанська школа в багатьох випадках відрізнялася від своїх попередниць, значно випередивши їх. Це пояснюється тим, що на той час були інші місцеві умови, інші історичні співвідношення суспільних сил. Тогочасна Венеція хоча і вступила у

³⁴ Назаренко И. Искусство пения.- М., 1968.- С.15.

період економічного і політичного спаду, все ж залишалася вільним містом з великою на той час кількістю населення майже в 150 000 осіб. Венеціанці у епоху Відродження створили своє мистецтво, більш світське, життєрадісне, реалістичне.

У 1637 році у Венеції відкрився перший публічний оперний театр Сан-Кассіано, а незабаром у місті працювали вже чотири таких театри. Вони утримувались на комерційній основі багатими венеціанськими патриціями з відомих сімей Грімані, Вендрамін та інших. І все ж це була нова сторінка оперного життя: в театр потрапляв кожен бажаючий, хто придбав квиток. Це не була «академія» для вузького кола освічених гуманістів-аристократів, як у Флоренції. Тут папа і його двір не мали влади над мистецтвом. Джерелом прибутку були каси, а театр став комерційним підприємством. З'явилися реклама-афіші, анонси, друковані лібрето. Опера швидко завойовувала публіку і стала не тільки осередком культури, але й прибутковою справою. Вся комерційно-підприємницька структура відбилася на оперно-театральному мистецтві і воно вперше стало залежним від уподобань публіки. У штучному і строкатому оперно-театральному житті якнайкраще проявився характер венеціанця, реалістичного і винахідливого, спрагло до вільного буття, схильного до чуттєвих насолод, закоханого в кольори, пісні та палаци своєї вітчизни. І саме тому, що це мистецтво було найбільш життєвим і демократичним, воно піднялось над оперними школами і в самій Італії, і в інших країнах.

У XVII столітті венеціанська опера за самотністю та реалістичним прагненням не знала собі рівних. Мистецтву співака відкривались широкі можливості, в яких його індивідуальні якості - голос, техніка і художні здібності могли всебічно реалізовуватись. Тому тональні форми (аріозо, арія та їхні різновиди) розвинулись впродовж XVII ст., надзвичайно широко і, практично, без суттєвих змін дійшли до наших днів. Перша течія «*bell canto*», в якому переважав мелодійний спів у повільних темпах (*largo adagio*) з незначними прикрасами, що у всьому наслідувала заповіді флорентійської опери, розвинула принципи музичної драми в творах К.Монтеверді, Т.Каваллі, М.Честі, А.Скарлатті до високохудожнього рівня. З відносно бідної речитативної декламації з цифрованим басом поступово утворилась та оперна італійська музика, яка згодом народила Дж. Россіні, Г.Доніцетті та В.Белліні.



Кульмінаційним моментом і визначальним чинником прогресу італійського оперного мистецтва став розвиток творчості **Клаудіо Монтеверді (Claudio Monteverdi, 1567-1643 pp.)**. А могутнім фактором його геніальності стало те, що він народився в Кремоні, в місті, яке в XVI–XVII століттях славилось високою інструментальною культурою сімейства видатних майстрів – Амати, Гварнері, Страдіварі. Батько композитора був медиком, а сам він отримав університетську освіту і уже в юному віці сформувався не тільки як музикант-професіонал у майстерності співу, гри на віолі, органі та написанні чотириголосих мадригалів, віллanel і канцонет, але і як художник широкого світогляду та гуманістичних поглядів. Він знав специфіку співочого голосу і бездоганно володів ним. Виховав плеяду чудових співаків. Від своїх учнів вимагав не тільки гарного співочого тону, але й виразних інтонацій, здатних передавати різний емоційний стан, чіткість і ясність тексту. Його речитативи насичені мелодією і написані в *«stile concitato»* (схвильований стиль), який Монтеверді свідомо протиставляв одноманітному речитативу флорентійців.

З 80-х років Монтеверді перебуває у Мілані, наприкінці 1580 року стає придворним капельмейстером при дворі мантуйського герцога Гонзага. З документальних матеріалів відомо, що тут йому було надзвичайно важко працювати: деспотизм і знущання, жорстокість і скупість меценатів, які безцеремонно втручалися і прискіпувалися до кожного дріб'язку у його праці, прирікаючи митця на підневільне й убогого існування. Згодом він писав: *«я б віддав перевагу прошенню милостині, ніж піддаватися знову такому приниженню»*. Однак, саме там, незважаючи на надзвичайно важкі умови праці, Монтеверді остаточно сформувався як зрілий і видатний майстер-творець музичних шедеврів, які обезсмертили його ім'я.

У Мантуї він написав три книги чудових мадригалів, які отримали серйозне визнання: Монтеверді вибрали членом академії Санта-Чечілія в Римі. Небувалу славу принесли йому створені у цей період і поставлені при Мантуйському дворі дві перші опери: *«Орфей»* (1607р.) і *«Аріадна»* (1608р.) В *«Орфеї»*, виділяючи якості співочого голосу, він у вокальному

ансамблі надає оркестрові вторинну роль, демонструючи, водночас, оркестр, як самостійну художню одиницю.

У другій опері «Аріадна» до нашого часу зберігся лише єдиний уривок «Плач Аріадни». Всесвітньо відому «*Lamento*» (скаргу, плач) героїні, композитор залишив у двох варіантах: для співу з супроводом *basso continuo* і у п'ятиголосному мадригалі. Це - шедевр вишуканої краси і надзвичайної зворушливості. Арія Аріадни стала взірцем сольної музики, на яку спиралися і яку використовували для зображення глибоких душевних мук і безмежного горя. Згодом, у 1613 році видатний композитор Монтеверді поселився у Венеції.

Особливістю оперної творчості Монтеверді є те, що в його творах мелодичний образ тісно пов'язується з емоційним характером персонажу. Основу його вокальних партій становить уже не речитатив, як у флорентійців, а драматична мелодія. Монтеверді добивався від виконавців не тільки чіткої дикції і проникливого мовлення, але й відповідного характеру звучання голосу, міміки, жести, тобто, усього комплексу музично-сценічних виражальних засобів.

Якщо вокальні партії Пері і Каччіні відрізнялися деякою одноплановістю (важко визначити характер персонажу за мелодичною лінією, теситури, діапазону), то у Монтеверді кожна дійова особа наділяється індивідуальною характеристикою. Вокальні партії ускладнені: зустрічаються широкі інтервали, локалізовані пасажі підкреслюють визначений емоційний стан. Все це ставить перед співаком нові виконавські і вокально-технічні завдання.

Венеціанська школа стала визначальною у формуванні стилю *bel canto*, главою якої по праву вважався видатний композитор, співак, і педагог - Клаудіо Монтеверді. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії та виховав плеяду чудових співаків. Його називали майстром психологічного реалізму. В роботі зі співаками він вимагав не тільки красивого протяжного звуку, але й виражальних інтонацій, здатних правдиво передавати різноманітний емоційний стан. У його операх широкого розповсюдження набули наспівні арії *lamento* (жалі), виконання яких вимагало від співака глибокої кантілени, співу красивим, нефорсованим, однотембровим звучанням. Із девятнадцяти вокально-сценічних творів К. Монтеверді найвідомішою оперою є

"Орфей", а найкращим твором венеціанського періоду - "Коронація Поппеї" – останнє творіння майстра. Разом з лібретистом Ф.Бузінелло, він звернувся до сюжету з історичного римського минулого. Три дії опери є напружено-динамічними, зі сценами гострих ситуацій, різноманітних зіткнень з просторими монологами і лаконічними аріозо, з виразними речитативами і дуетами. Кожна дійова особа наділена індивідуальним характером. Вокальні характеристики дійових осіб опери контрастно протилежні одна одній, психологічно точні і цілеспрямовані. «Коронація Поппеї» збереглась у театральному репертуарі до наших днів.

Тут зустрічаються всі різновиди вокальних форм: аріозо, арія (двохчастинна і трьохчастинна), дуети і ансамблі, розширився діапазон, а вокальна партія значно ускладнена. Суттєво змінений і збільшений склад оркестру, хоча під час співу соліста за ним збережена акомпануюча роль.

Після прем'єри «Коронація Поппеї» Монтеверді прожив лише один рік. Незадовго до смерті він відвідав місця юності: Кремону і Мантую, - а 29 листопада 1643 року композитор помер у Венеції на 77 році життя.

З багатой творчої спадщини Монтеверді найменш відомими є його опери. Крім того, в період 1608 - 1641pp. сім рукописних творів пропали. Найкраще представлені мадригали композитора, видані у восьми книгах у період 1587-1638 років. Всього Монтеверді створив біля двохсот світських мадригалів.

Необхідно визнати, що творчість Монтеверді не належить до типових явищ його епохи. Вона здіймається над нею, спрямована в майбутнє, переплітається з іншими досягненнями і художніми відкриттями XVII століття, а «вченому» багатоголосцю в італійській музиці протиставляється відверта емоційність, що досягає високої напруги уже у Монтеверді – творцеві «збентеженого, сумятного стилю» (*stilo concitato*), творцеві перших опер, виконаних публічно, в наявності яких були дорогоцінні «знахідки», в т.ч. застосування лейтмотивів.

Яскравими представниками венеціанської школи були Франческо Каваллі та Марк Антоніо Честі. Обидва композитори були прекрасними вокальними педагогами.



З 1639 року в театрі Сан-Кассіно в Мілані, який був відкритий в 1637 році почав свою творчу діяльність **Франческо Каваллі (Francesco Cavalli, 1602-1676 рр.)** (справжнє прізвище **П'єр Франческо Кадетті-Бруні** - співак, композитор, капельмейстер, учитель співу, який став помітною постаттю венеціанської оперної школи. Народився в Кремі, освіту здобув у Венеції. Довгий час працював у соборі св. Марка - співаком капели, органістом (ще при Монтеверді), пізніше капельмейстером, написав ряд духовних творів, але головні творчі зацікавлення були зосереджені на опері. У проміжку 1639-1669 роках створив близько сорока опер, з яких половина збереглися. Каваллі, більш ніж будь-хто, встановив типові властивості венеціанської опери.

Твори Каваллі рясніють виражальними речитативами, наспівними аріозо та аріями: його "Весілля Фетіби і Пелея» (1639) вперше було публічно названо "оперою", що в перекладі з італійської означає – **виріб**. У 1637 році в Венеції відкривається перший демократичний оперний театр "Сан Касьяно". До кінця століття кількість театрів різко зросла, підвищився гонорар артистам, появилася конкуренція, що сприяла розвитку оперного мистецтва. Найвідоміші опери «Дідона» (1641 рік), «Ксеркс» (1654 рік) та інші. Музичний стиль вирізняється простотою та виразністю, а мелодії в операх мають народний характер з елементарним малюнком та чіткою ритмікою. Речитативи Каваллі вважаються найкращими в італійській опері за своєю виразністю. У вокальних творах Каваллі виражальні засоби підкреслені одноманітністю ритму та суворою простотою гармонії і вважаються найкращими у італійській опері.

Саме у творчості Каваллі уже визрівають ті типи арій, які з часом стануть поширюватися в італійській опері, що пов'язуватимуться з емоційністю і драматизмом героїв. У значній кількості арій композитор послідовно проводить з початку до кінця оперної форми одну мелодико-ритмічну фігуру. Так виникають рельєфно прості, але характерні музичні образи. За таким принципом побудовані, наприклад, закляття Медеї з опери «Ясон», або закляття Кассандри з опери «Дідона», стримані і зосереджені арії *lamento* в багатьох творах композитора.

Протягом тридцяти років, Каваллі панував на венеціанській оперній сцені. Йому довелося співпрацювати з шістнадцятьма лібретистами. Інколи він ставив по три, а то й по чотири опери на рік. Його незвичайна працьовитість дивує нащадків не стільки силою і характером таланту, скільки своїм новаторством у оперній драматургії.

За часів Каваллі назву **ОПЕРА** вперше використано до однієї із *dramma per musica* (драма для музики Ф.Каваллі) «*Le nozze di Teti*» (1639рік). Італійське слово *opera* означає – твір, праця.

Щодо італійської придворної опери, як особливої синтетичної вистави, то деякі її взірці виникали, практично, впродовж всього XVII століття. Однак, як тип вистави, придворна опера набула особливого значення у другій половині цього століття. Найбільший інтерес становить досить велика партитура опери Честі «Золоте яблуко» (1668 рік).



Композитор і співак **Марк Антоніо Честі** (*Antonio Cesti, 1623-1669 pp.*) як і його колега Франческо Каваллі відноситься до венеціанської оперної школи середини XVII століття. Честі народився в місті Арецо і прожив недовге, але творчо насичене і бурхливе життя. Помер у Флоренції. В юнацькому віці він вступив до монашого ордену францисканців, водночас був священником. Освіту, мабуть, завершив у Римі. Працював Честі у Вольтера (церковним капельмейстером) при дворі Медічі у Флоренції, а також у герцога Фердинанда Карла в Інсбруку. Був першим солістом папської капели у Римі, «почесним капельмейстером» імператора Леопольда I у Відні, робив постановки своїх опер у Венеції, Флоренції, Відні, Інсбруку.

Це був видатний італійський співак, композитор. Стиль венеціанської опери вимагав від нього не тільки володіння кантиленою, а й уміння співати плавним нефорсованим голосом, здатним виразними інтонаціями передавати необхідний емоційний стан. Тому співак, маючи прекрасний голос, відзначався особливим обдаруванням, що загалом

сприяло формуванню якісного професійного співу – *legato*, переважно ліричного, ніжного і зворушливого звучання.

Перші постановки оперних вистав мали певні труднощі. Доля опери залежала від прихильності багатих меценатів і присвячувалася конкретним святковим подіям. Вона залежала від смаку і художньої культури вищих верств суспільства, насамперед аристократів.

Улюбленою формою музичної мови венеціанської опери була мелодія баркароли. Речитатив венеціанців розвинувся до високого рівня виразності, арії варіаційної форми чергувалися з речитативами у відповідності до сценічного образу героя, його почуттів і емоцій. Композитор ввів і невеликі вокальні дуети та арії з концертними інструментами (труба, флейта тощо).

Проте, еволюція опери в творчості Монтеверді (та інших венеціанців-композиторів) залишила досить обмежений діапазон арій (ледь більше октави): соло Орфея («Орфей» К.Монтеверді) – в діапазоні від «*мі*» малої до «*фа*» першої октави, монолог Ісіфіли («Ясон» Ф.Каваллі) також «*мі*» малої – «*фа*» першої октави. У вокальній партії часто повторюються одні і ті ж звуки, використовуються вузькі інтервальні співвідношення, переважає середня ділянка діапазону голосу співака, яка відповідає спокійному, ненапруженому звучанню у натуральному регістрі (грудному) і тільки в «Коронації Поппеї» вокальні партії ускладнюються, зустрічаються ширші інтервали, вокалізаційні пасажі, що підкреслюють відповідний емоційний стан героя, а діапазон голосу розширюється до двох октав.

Проте, в структурі венеціанської опери вже відбуваються радикальні зміни: ліквідується балет і хор, які вимагали великих грошових затрат, оркестр зменшується до мінімуму – струнні, клавесин, одна-дві пари духових інструментів, а вся увага зосереджується на технічній підготовці солістів.

Із середини XVII століття оперні театри вже діють у Флоренції, Римі, Генуї, Болоньї і, навіть, у невеличких, за кількістю населення містах.

2.4. НЕАПОЛІТАНСЬКА ОПЕРНА ШКОЛА (А.Скарлатті та його послідовники)



XVII століття започаткувало не тільки венеціанську школу класичного оперного мистецтва, а й сприяло бурхливому розвитку інших, до яких належить і неаполітанська оперна школа. Успадкувавши в середині ХУІІ століття від венеціанської школи значну частину культурних надбань, неаполітанська досить

швидко завоювала авторитет спочатку в Італії, а згодом і за її межами, значний вплив якої тривав майже століття. У 1670-1680 роках Неаполь уже презентував десятки оперних творів з Венеції, в тому числі твори Ф.Каваллі та М.А.Честі. Новий творчий напрям неаполітанської школи вирізнявся надзвичайно багатим за мелодійним змістом стилем, що розширило рамки не тільки вокально-виконавських традицій, а й сприяло удосконаленню загальнонаціонального оперного мистецтва Італії. Однак, умови для розвитку цієї школи, як свідчить історія, були досить своєрідні та доволі суперечливі.

На початку ХVІІІ століття неаполітанське королівство перебувало під владою Іспанії. З одного боку в Неаполі, в місті з надзвичайно багатою народно-пісенною культурою, виростала своя, жива експансивна, чутлива, міська оперна аудиторія. З іншого, тут, як у столиці, розміщувалась резиденція іспанських володарів, і неаполітанський двір диктував свої погляди на оперне мистецтво, що, зрештою, було далеким від атмосфери, яка б сприяла формуванню Італійської опери на межі ХVІ – ХVІІ ст. Ніщо не свідчило про високу інтелектуальність і камерне оточення, гуманістичні пошуки, орієнтацію на давньогрецьку трагедію, характерну для флорентійської камерати. В Неаполі панували уподобання масової на той час оперної публіки. Саме широкі маси гостро втручались як у долю естетики оперного мистецтва, так і культуру двірцевого побуту.

Гостро стояли в Неаполі питання професійної підготовки оперних співаків. Якщо в ранній період в опері брали участь лише

висококваліфіковані виконавці, виховані на традиціях XVI століття (іноді запрошувалися досвідчені співаки з церковних хорових капел) - переважно, високоосвічені цінителі музичного мистецтва, то в Неаполі на перше місце ставилось питання широкого, безпосереднього професійного навчання оперних співаків, яке вимагало багаторічного і грамотного навчання. Саме там на початку XVIII століття уже діяла перша італійська консерваторія *Santa Maria di Loreto*, заснована в Неаполі у 1537 році. Проте, найбільшу роль у розвитку вокального мистецтва та педагогіки зіграла консерваторія *di San Onofrio*, яка була заснована значно пізніше, у 1576 році, де вів свою мистецьку діяльність А.Скарлатті та його учні.

Уже на початок XVIII століття у Неаполі діяли чотири музичні навчальні заклади, (які започаткували назву «консерваторія», що існує до сьогоднішнього часу). Проте, італійські консерваторії на перших порах вважались спеціальними навчальними закладами - притулками для сиріт і покинутих дітей. Тут вони займалися різною ремісничою справою та отримували достатньо високе патріархальне виховання. Згодом у системі навчання музика завоювала провідне місце і консерваторія перетворилась в закритий музичний заклад. Програма занять була досить широкою. Багато годин відводилось на спеціальні вправи, на вивчення теорії і навіть композиції. Викладачами в неаполітанських консерваторіях були відомі музиканти і композитори.

Із стін неаполітанських консерваторій вийшло багато відомих співаків і композиторів XVIII ст. Відповідно до смаку і звичаїв того часу серед співаків переважали кастрати. Це спотворене ставлення до вокального мистецтва бере початок з папської капели: туди не допускались жінки, тому їх заміняли чоловіками-кастратами. У той час проводити таку операцію вже було суворо заборонено та консерваторії уміло обминали цю заборону. Кращим співакам у ранньому віці (часто потайки) робили кастрацію, в результаті чого вони зберігали високі, аналогічні жіночим, голоси (сопрано, альт), які володіли надзвичайною силою звуку та бездоганною віртуозною технікою співу. Вони брали участь у оперних виставах, для них писались спеціальні вокальні партії, виконували ролі героїв-коханців тощо.



Одним з таких композиторів, що писав музику і вокальні партії для кастратів, був **Франческо Провенцале** (*Francesco Provenzale, 1626-1704 pp.*). Вчився і працював у Неаполі. Ймовірно він був студентом Неапольському Консерваторії (Conservatorio della Pietà dei Turchini - Консерваторія Синього Жалю). Грі на органі навчався під керівництвом Дж. М. Сабіно, органіста церкви Аннунціата. Він входить в історію з 1654 р, коли його опера "Тесеї" була поставлена в Неаполі. У своєму житті він в основному був зосереджений на викладацькій діяльності, але ввійшов в історію, як один з основоположників неаполітанської оперної школи.

Він працював у одній з шкіл, пізніше був директором іншої. У 1680 році працював другим капельмейстером королівської капели у Неаполі, в 1686-1699 роках органістом і диригентом капели **«Тезора ді Сан-Дженнaro»**. Він був також педагогом: викладав в консерваторії «Санта Марія ді Лорето» (1663-74), пізніше директором консерваторії «П'ета деї Туркіні» (1673-1701) у Неаполі, в нього навчались багато оперних композиторів наступного покоління. Серед його учнів - Нікола Фаго, (1677-1745), Д. Сарра, Л. Лео, А. Скарлатті.

У 1690 диригент королівської капели. Розвиваючи принципи оперних композиторів венеціанської школи (К. Монтеверді, Ф. Каваллі ін), Провенцале заклав основи неаполітанської оперної школи; був першим її самобутнім представником, найбільшим попередником А. Скарлатті, який очолив цей напрямок. З високим рівнем майстерності втілював в операх героїко-драматичні та комічні образи, використовуючи як історичні так і комедійно-побутові сюжети (лібр. А. Перуччі).

Серед творів Провенцале: опери «Кір» (1653), «Артемізія» (1657), «Раб своєї дружини» (1671), «Орфей» (1677), «Аврелій» (1678) – всі написані в Неаполі та інші; 3 ораторії (1664, 1672, 1672), 10 кантат, меса, 4 пасіони, 2-гол. мотети (1689), псалм. Його оперна творчість, на жаль, мало вивчена. Судячи з опублікованих фрагментів творів, він був дуже вдумливим і оригінальним музикантом, який вносив в оперу серйозність

і глибину образів. Його арії величаві та ліричні, мелодійно граціозні, оригінальні за гармонічною побудовою.

У Провенцале немає ще типового неаполітанського оперного стилю, оскільки, оперна школа перебуває в періоді становлення. А справжнім родоначальником (засновником) і класиком оперного мистецтва у XVIII



ст. судилося стати *Алессандро Скарлатті (Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti, 1660-1725 pp.)*. Саме він своєю творчістю мистецьки втілює глибокоантильний стиль голосоведення, здатного передати різні відтінки людських емоцій та глибину почуттів. Мелодика А.Скарлатті емоційно відкрита, «солодкозвучна», що плавно ллється на широкому диханні. Незаперечна заслуга А.Скарлатті полягає в тому, що він удосконалив оперу і створив широку вокальну кантилену т.зв. «бравурного» плану та звучності, об'єднавши в опера-серії вишуканий речитатив флорентійців і емоційний мелодизм венеціанців.

Алессандро Скарлатті народився в Трапані, поблизу Палермо на острові Сицилія. Навчався у Римі у Дж. Каріссімі, в Неаполі - у Ф.Провенцале і на початку свого творчого шляху перебував під впливом Страделлі і венеціанців Честі та Каваллі. Першу свою оперу «Невинна помилка» Скарлатті поставив у Римі в 1679 році, після чого став відомим і отримав місце капельмейстера у поважної меценатки (колишньої королеви, що з власної ініціативи зрекласть трону) Кристини Шведської, яка поселилась на той час у «вічному місті». В середині 80-тих років Скарлатті переїхав з Риму до Неаполя і протягом восьми років працював капельмейстером королівського двору. У Неаполі автором були створені опери «З нещастя – щастя», «Примха кохання, або Розаура» (1690р.), «Піпп і Деметрій», «Падіння децемвірів» та інші. У 1702 році Скарлатті повернувся до Риму, де перейняв на себе регентство в одній із церков і, не покидаючи опери, (в Римі він написав «Тамерлан» і справді геніальний за музикою «Мітрідат Євпатор» (1707 р.), звернувся до жанру кантати, ораторії та інструментальної камерної музики.

Для своїх опер Скарлатті вибирав сюжети, які використовував з античної міфології. У нього є героїчні драми «*seria*» (серйозна музика - т.зв. «сольна опера»), важливою складовою якої є розгорнуті стрункі арії,

що переплітаються між собою речитативами), з діючими особами сильного, могутнього характеру («Тіт Семпроній Гракх», «Піпп і Деметрій», «Аттілій Регул») є побутові драми з розгорненою любовною інтригою («Грізельда», «Розаура») і комедії («Щасливі ілюзії»). Вокальні партії опера-*seria* характеризуються широким діапазоном, використанням різноманітних інтервалів, чергуванням кантіленного та віртуозного співу. У «серйозних» операх Скарлатті, зустрічаються комічні епізоди й окремі персонажі, змальовані в буфонному плані - перші паростки майбутньої опери «*buffa*» (комічної опери).

Мелодійне багатство неаполітанських опер найповніше відобразилось у аріях, улюбленим принципом побудови яких була тричастинність, найбільш замкнута і струнка, з дещо зміненою репризою (арії «*da capo*»). Оперні співаки, зазвичай, імпровізували прикраси саме в репризі, яка, у їх виконанні, ставала динамічною репризою. Поряд з аріями використовувались т.зв. «сіціліани» в народній манері звукоутворення, з широкими кантіленними мелодіями та аріями пісенно-танцювального характеру. Крім того, у Скарлатті є чимало віртуозних, мелодійно-рухливих арій широкого плану. Так, у аріях духовного возвеличення, закликів до боротьби, помсти, чи бурхливого прояву ревнощів, мелодія стає бравурною, стрімко злітає вгору в енергійному, іноді маршовому ритмі, гучному звучанні (за участі духових інструментів, фанфарних елементів). Для арії *lamento* навпаки, характерна, стримана в своєму русі кантілена, мінорний лад, інтонація «зітхань», повільні чи помірні темпи, інколи в ритмі сарабанди, гармонійна гострота, поєднання плавності і вигуків у мелодичному малюнку. Легкі, динамічні арії чи дуети – буфонні або просто веселі – часто вирізняються живою, мелодійною «скоромовкою» у швидкому темпі пісенно-танцювального руху, структурованих простими звуженими звуковими формами та прозорістю викладу музичного тексту. Світлі, спокійно-споглядальні арії у творчості А.Скарлатті, інколи, витримані в дусі сіціліани, набувають пасторального відтінку.

Таким чином, утверджені композитором основні типи оперних арій, дуєтів, а також удосконалені речитативи, набули класичних рис світової оперної практики.

У неаполітанській школі речитатив поділявся на два основні види. Речитатив «*secco*» виконувався співаками імпровізовано, у вільній

манері, близькій до співочого мовлення. Цей речитатив не знав тактової риси, не диригувався капельмейстером і супроводжувався цифровим ритмом баса та витриманими акордами на клавесині. Він служив формою спілкування (діалогу) між дійовими особами опери і носив розповідний характер.

Активного поширення в оперній практиці і схвалення спеціалістів отримав новаційний підхід Скарлатті до створення нового різновиду речитативу - (*recitativo accompagnato* — речитатив акомпанований). Композитор застосовував його не часто. Мелодична вокальна лінія повинна зберігати чітку метричну будову і багатий оркестровий супровід.

Розквіт арій і *recitativo accompagnato* пов'язаний з одним із найбільш ранніх, але найблисучіших фаз в історії італійського співочого мистецтва. Різноманітні місцеві оперні школи принагідно відпрацьовували і свої особливі стилі. Так, у Флоренції Якопо Пері, Джуліо Каччіні, Вітторія Аркілеї співали в декламаційно-драматичній манері з чіткою вимовою і детальним нюансуванням словесного тексту. А стиль Каччіні поєднав цей принцип з неперевершеною, легкою і витонченою колоратурою, хоча, дещо камерного типу.

Найбільшої слави вокальне мистецтво досягло у XVIII столітті, що було пов'язане з неаполітанською вокальною школою. Його стиль отримав назву *bel canto*, що означає красивий спів: мелодійний, технічно-досконалий, який відповідав високим вимогам музично-театрального мистецтва. Неаполітанці культивували красивий, чистий звук, здатний переливатися багатством відтінків, протягом років удосконалювали блиск, яскравість тембру, його прозорість у високому регістрі і оксамитову насиченість – у низькому. Кантілена *legato* лилась плавно, гнучко, легко. Фразування відрізнялось гнучкою і чіткою вимовою, підкреслено заокругленими кадансами. Ритм поєднувався з вільною імпровізацією, особливо, у виконанні репризи арій *da capo* і речитативу *secco*. Найбільшого мистецтва школа *bel canto* досягла у динаміці, рівності і градації звучання, а особливо, у так званому філіруванні звуку. Співоча манера диференціювалась залежно від типу арії. В кінцевому результаті віртуозна сторона вокального виконавства самодостатньо розрослась, заглушуючи і поглинаючи останні, чим порушила художній баланс.

Композитор створив 115 опер, у яких є характерні арії (*lamento*, буффонні, віртуозні), речитатив *secco* (сухий) й *accompagnato* (аккомпанований - мелодійний, чітко ритмічний з розгорненим супроводом). А.Скарлатті був творцем класичного зразка опери-*seria*, тобто "серйозної" опери, яка була написана на героїко-міфологічні чи легендарно-історичні сюжети, з переважаючою кількістю сольних номерів. Вокальні партії опери-*seria* характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, з використанням різноманітних, широких інтервалів, поєднанням кантילени та віртуозності. Так, творчість А.Скарлатті та його послідовників сприяла розквіту вокального мистецтва, що отримало визначення *bel canto* - прекрасний спів. Починаючи з 30-х років у неаполітанській школі застосовується колоратура, яка уже під кінець XVIII століття стане визначальною. Вокальні партії з багатьма складними пасажами набувають щораз більшого інструментального характеру. Широке розповсюдження отримує трьохчастинна арія (*da capo*), в якій третя частина, що є, фактично, повторенням першої, частково імпровізується самим співаком. Мистецтво імпровізації – особливість музичної культури XVIII ст. Чим складніша колоратурна прикраса, тим вище оцінюється мистецтво співака. Але, в часи Скарлатті та його найближчих учнів, коли неаполітанська школа ще перебувала в zenіті своєї технічної майстерності, мистецтво *bell canto* не знало суперників. Навіть тоді, коли симптоми спаду вже чітко окреслились такі віртуози, як Франческа Куццоні, Фаустина Бордоні, Міньйотті, Габріелі та інші залишались на рівні високого артистизму.

Після А.Скарлатті, подальший розвиток неаполітанської вокальної школи пішов складним шляхом протиріч. Його прогресивні принципи знайшли блискучих продовжувачів в особі Емануеля Асторга (1680-1757), Франческо Дуранте (1684-1755), Николо Порпора (1686-1766), Леонардо Вінчі (1690-1730), Леонардо Лео (1694-1744). Це були композитори-мелодисти, які досягли небувалих висот і прославили італійську музику на весь світ.



Николо Порпора (Nicola Antonio Giacinto Porpora, 1686-1768 pp.) (не був кастратом) –

капельмейстер, співак, видатний вокальний педагог. Вокальну та теоретичну освіту здобув у педагогів Г. Греко, Дж. Манчіні та А.Скарлатті. До 1724 року працював та викладав спів у Неапольській консерваторії «Сан-Онофріо а Капуана», викладав у Венеції, а згодом здійснював керівництво оперним театром у Лондоні. З 1760 року займав посаду капельмейстера кафедрального собору в Неаполі та був директором консерваторії «Сан-Онофріо а Капуана». Представник неаполітанської оперної школи, він головну увагу звертав на оперу-*seria*.

Особливість його вокального виховання учнів полягала в тому, що він «вчив співу для серця і правильної передачі тексту в речитативі. Старався «облагородити за допомогою поглибленої та правдивої виразності, школу своїх знаменитих колег – старого Пістоккі, та молодого Бернаккі, які дбали, головним чином, про віртуозність»³⁵.

Вокальна техніка тих часів досягла граничної межі. Появились співаки, які виконували вісімнадцять двооктавних гам на одному диханні, а знаменитий кастрат Феррі зумів на протязі двооктавної хроматичної гами на кожній ноті робити ще й трель – і все це на одному диханні (!?).

Серед учнів Порпори відомі імена знаменитих кастратів: Кафареллі, Фарінееллі, Уберті-Порпоріно, (яким ще на початку своєї кар'єри він дав повну вокальну освіту), сопраністи Аппіані і Салімбелі, а також імена співачок Терези Мінготті, Катеріни Габріеллі (гастролювала в Петербурзі) і баса Монтаньяна.

Порпора не залишив теоретичних праць про методи свого викладання. Він тільки написав велику кількість вокальних вправ, а також відомий «листок», який відображав прагнення автора до виховання усвідомленої інтонації, зразкової вимови та вокальної віртуозності, (що п'ять років удосконалював голос знаменитого Г.Кафареллі). Цей «листок» відіграв велику роль у світовій історії розвитку класичного співу і удостоївся честі зберігатися в бібліотеці цієї

³⁵

Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.- К.: НМАУ, 1997.- С.25.

консерваторії. Ним користувалось багато поколінь викладачів співу (Лаблаш, Гарсія та інші).

Автор 53-х опер, у яких він посилено культивував колоратурний стиль виконання, надавав можливість співакам продемонструвати набуту майстерність. Серед творів: опери «Василій – правитель Сходу» (1713, Неаполь), «Тамерлан» (1730), Турін), «Тріумф Камілли» (1740, Неаполь) й інші кантати, ораторії, духовні твори, камерні симфонії, скрипкові сонати, тощо. Крім написаних композитором рулад та інших прикрас для колоратур, кожен співак прагнув показати найбільш вигідні для нього пасажі, доповнюючи їх власними імпровізаціями.

Кафареллі (Гаetano Майорано) (Caffarelli Gaetano Majorano, 1703-1783 pp.) - знаменитий співак-кастрат, сопраніст.

Народився 16 квітня 1703 року в Барі. Перші уроки співу отримав у педагога Кафарро, а пізніше, за рекомендацією свого вчителя, потрапляє до відомого та той час педагога співу Н.Порпора, який за п'ять років навчання, зробив з нього чудового співака. Його неповторний голос, досконалий спів, прекрасні риси обличчя, що вигідно відрізнялися від типових портретів кастратів, викликали у глядачів справжній фурор. Створивши собі в Італії прекрасну репутацію, Кафарелло відправився 1737 року до Лондону, проте особливого успіху там не мав і повернувся до Італії, згодом гастролював містами Відня та Парижа, отримуючи всюди шалений успіх. Сам Н. Порпора так висловився про голос свого учня: «Після тебе небо було скупим і безплідна моя школа. Бог, сотворивши людину, відпочиває, а Порпора з тих пір, як сотворив Кафареллі, склав руки і журиться»³⁶. Найбільше він прославився в патетичному співі, мистецтві колоратури, особливо в хроматичних пасажах, які він вперше почав виконувати. Кафареллі високо ніс ім'я артиста й ніколи не запобігав навіть перед монархами Європи. Протягом творчого життя Кафареллі набув собі величезне багатство, яке дозволило йому придбати ціле герцогство Сан Дорато, разом з його титулом.



³⁶

Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.- К.: НМАУ, 1997.- С.19.



Щодо *Фарінеллі (Карло Броскі) – (Carlo Broschi Farinelli, 1705-1782 pp.)*, то співак володів голосом – сопрано надзвичайної краси і сили звуку, мав світле забарвлення і рівне звучання від *ля* малої до *ре* третьої октави. Однак, через певні причини його голос у 1726 році дещо втратив верхні звуки діапазону. Маючи сильне дихання, рухливе горло, він легко справлявся зі злетами на широкі інтервали, а всі партії співав з легкістю, без особливого зусилля. Фарінеллі вчився з чотирнадцятирічного віку у відомого педагога, що належав до неаполітанської школи, Николо Порпора, який і зробив з нього співака-віртуоза. Ставши видатним виконавцем, прославився прекрасним виконанням патетичних арій. Відомо, що він особливо дбав про створення на сцені яскравого зовнішнього ефекту у відтворенні художнього образу, ретельно відшліфовуючи твори.

Фарінеллі дійсно був видатним співаком-віртуозом. Саме йому приписується винахід так званого «дуетто» - форми сольного співу в супроводі окремого інструменту. Художнє завдання «дуетто» зводилось до змагання між голосом і інструментом: флейтою, трубою або кларнетом. Голос Фарінеллі, як і всіх кастратів, відзначався великою силою і висотою звуку, а добре розвинена м'язова система органів дихання і ємкість легенів були причиною незвичайної його сили. Відомо, що Фарінеллі, змагаючись з духовими інструментами (трубою), перемагав її силою і тривалістю звучання.

На той час гонорари кастратів досягали величезних розмірів. Річний дохід Фарінеллі крім безмежної кількості подарків, досягав 50 000 рублів.

Серед співачок цієї епохи вирізняються Фаустина Бордоні, Тереза Мінготті, Франческа Куццоні, Лукреція Агуйярі та ін.



Із знаменитих співачок того часу заслуговує на увагу учениця Порпора – *Тереза Мінготті (Tereza Mingotti, 1728-1807 pp.)*. В її біографії цікаві штрихи, характерні для методики навчання та звичаїв XVIII століття.

Тереза Мінготті народилася в Неаполі в 1728 році. З молодих років, осиротівши, перебувала в монастирі урсулінок, де церковному співу приділялось багато уваги. Велика любов до музики у дівчини проявилась ще в дитинстві. З раннього віку Тереза залишилась без батьків і близькі родичі дівчинки, переживаючи за її подальшу долю, віддали її на виховання в монастир *урсулінок*, де церковному співу приділяли багато уваги. Перебуваючи в монастирі, дівчинка, а їй було тоді біля десяти років, звернулась до абатиси з проханням давати їй уроки співу і та, помітивши її потяг до музики та відчуваючи талант дівчини до музики, не змогла відмовити. З тих пір абатиса почала інтенсивно з нею займатися.

Навчання проходило досить цікаво і це дало позитивні результати. Тереза почала розучувати легкі дуети. Особливістю навчання було те, що учнів заставляли співати без супроводу. Згодом, після смерті дядька, повернувшись в сім'ю з монастиря, вона одружується зі старим венеціанським диригентом Мінготті. Завдяки йому вона отримала можливість брати уроки у Порпора, який і зробив з неї одну з найвеличніших співачок XVIII століття. Вона була майстром імпровізації. Співаки і співачки того часу, отримуючи вокальне виховання, одночасно отримували і загальну музичну освіту аж до вміння писати мотети в драматичному творі і, як композитори, імпровізувати на вигадані теми.

Тодішні заняття проходили так: «Ранком три години занять, з яких одна година виділялась на «спів труднощів», а година на вправи перед дзеркалом. У вечірні години повторюється та ж порція занять: година на композицію та година на вивчення музичної літератури. В проміжках

відбувались заняття з клавесину та імпровізування, а увечір – слухання музики з обов'язковим звітом учителю»³⁷

Ще однією представницею того часу була **Фаустина Бордоні -Хасце (Faustina Bordonì, 1795-1781 pp.)** (з інших джерел, у 1693 чи 1700 році) – меццо-сопрано досить світлого тембру, з діапазоном голосу від «*ля-бемоль*» малої до «*соль*» другої октави.



Уродженка Венеції, Фаустина Бордоні виховувалась у відомій венеціанській аристократичній родині, у домі І. Реньє-Ломбрія де познайомилась з Бенедетто Марчелло та згодом стала його ученицею. Співу дівчина навчалась у Венеції, в консерваторії «Пієта», у Франческо Гаспаріні. Пізніше удосконалювала спів у відомого співака-кастрата Антоніо Бернаккі.

На оперній сцені співачка вперше появилась 1716 року у венеціанському театрі «Сан-Джованні Крізостомо» в прем'єрі опери «Аріоданте» К.Ф. Поллароло. Згодом на тій же сцені виконувала головні партії на прем'єрах опер «Еумеке» Альбіноні і «Александр Север» Лотті. Уже на першому виступі молода співачка отримала грандіозний успіх. Бордоні швидко прославилась, ставши однією з найвідоміших італійських співачок. Свого часу користувалася великим авторитетом венеціанських слухачів, які називали її «новою Сиреною». Голос Ф.Бордоні характеризується, як меццо-сопрано з яскравим відтінком. Їй притаманний був яскравий карбований спів (*un cantar granito*), чітка дикція та бездоганна трель. Крім того, вона володіла прекрасними сценічними даними, драматичним талантом справжньої актриси, а виконання пасажів нагадувало музичний інструмент.

У 1718—1723 роках Бордоні гастролює багатьма містами Італії: Венецією, Флоренцією, Миланом (театр «Дукале»), Болонью, Неаполем. 1723 року співачка побувала в Мюнхені, а в 1724/25 роках співала у Відні, Венеції, Пармі. Гонорари зірки сягали до 15 тисяч гульденів у рік!

³⁷ Кузнецов К.О. Музыкально-исторические портреты.- М.: Музыка, 1937,- С.76 /В книге Львова М.Л. Из истории вокального искусства.- М.: Музыка, 1964.- С. 31.

Бордоні не тільки добре співала, але й була вродливою та аристократичною.

Цікаво, що 1719 року в Венеції відбулася перша творча зустріч Бордоні зі співачкою Куццоні. Протягом багатьох років чудові співачки, вели міжосібну війну в Лондоні.

З 1716 року співала, крім Італії, на оперних сценах й інших країн. Брала участь у прем'єрах низки опер Г.Ф.Генделя (за запрошенням). З 30-х років виступала переважно у операх І.А.Хассе (її чоловіка). У XVIII столітті вона однією з найвідоміших співачок, які представляли мистецтво бельканто.

Мистецтво Хассе-Бордоні високо цінили І.С.Бах та В.А.Моцарт. Гастрольні турне відбувалися не тільки всією Італією. Її співом захоплювались у Дрездені (Німеччина), Лондоні (Англія), Відні (Австрія). У репертуарі артистки партії в операх Т.Альбіоні, М.А.Бонончіні, Л.Вінчі, Дж. Порти та інших.



Незаперечним талантом і віртуозним володінням свого голосу у XVIII ст. наділена була й інша представниця італійської вокальної школи **Франческа Куццоні-Сандоні (Franchesca Cuzzoni, 1700-1770 pp.)**. Це була жінка надзвичайної краси, зі світлим, приємним голосом від «до» першої до «до» третьої октави. Характеризуючи вокальні дані Ф.Куццоні, видатний співак і педагог, вихованець болонської школи П'єтро Тозі писав, «Благородство *cantabile amoroso*, поєднане з ніжністю яскравого голосу та бездоганною інтонацією, чіткістю і різноманітними проявами таланту», лише засвідчив про талант оперної співачки. Свідчення про талант та достоїнства Ф.Куццоні описує Ч.Берні, зі слів композитора І.І.Кванца: «Куццоні володіла досить приємним і світлим сопрано, чистою інтонацією та красивою треллю; діапазон її голосу охоплював дві октави. Стиль її співу був простим і наповнений почуттям; її прикраси не були штучними завдяки легкій і точній манері, з якою вона їх виконувала; але захоплювала... серця глядачів своєю ніжною і щемливою експресією... Проте, при всіх цих

достоїнствах грала вона досить холодно, а фігура не зовсім підходила для сцени».

Народилася Франческа Куццоні-Сандоні у італійському місті Парма, у сім'ї скрипаля Анджело Куццоні середнього достатку. Співу навчалась у Петроніо Ланці. Свій дебют на оперній сцені розпочала 1716 року в рідному місті. Згодом, з великим успіхом, співала в театрах Болоньї, Венеції, Сієни.

У 1723 році відбувся лондонський дебют співачки в прем'єрі опери Генделя «Оттон, король Німецький» (партія Теофане). Серед партнерів Франчески – знаменитий італійський кастрат Сенезіно, що багаторазово виступав разом зі співачкою. Тут вона виконує у генделівських прем'єрах опер «Юлій Цезар» (1724, партія Клеопатри), «Тамерлан» (1724, партія Астерії), «Роделінда» (1725, головну роль). У подальшому Куццоні співала у Лондоні провідні партії в операх Генделя - «Адмет», «Сціпіон і Александр», так і в багатьох інших операх – «Коріолан», «Веспасіан», «Артаксеркс» и «Луцій Вер» Аріості, «Кальпурнія» і «Астіанакс» Боноччіні. І всюди їй сприяв успіх.

Після того як Франческа народила дочку, стало питання про її участь у наступному сезоні. Театру Королівської академії прийшлося шукати співачці заміну. Сам Гендель поїхав у Відень і запросив до театру іншу італійську примадонну – Фаустину Бордоні, запропонувавши співачці високу фінансову угоду.

Проте, з приходом відомої співачки, Гендель отримав і нові проблеми - поєднання на сцені двох примадон. Протягом всього життєтворчого періоду дві примадонни вели суперництво на театральній сцені за пальму першості. Тільки під кінець творчого життя конфлікт між співачками погас. Згодом Куццоні повертається на батьківщину в Венецію де продовжує виступи на театральній сцені. 1734 року співачка повертається до Лондона, співає в трупі відомого композитора та співака Ніколо Порпори.

Згодом, у 1737 році Куццоні повертається до Італії, виступає у Флоренції, а з 1739 гастролює містами Європи: Відня, Гамбурга Штутгарта, Амстердаму. Під кінець кар'єри Куццоні потрапляє в тюрму через великі борги. Вона вдень перебуває в тюрмі, а під вечір виступає

на сцені. Весь гонорар від виступів в театрі йде в рахунок погашення боргів.

Померла Куццоні-Сандоні в 1770 році в Болоньї в бідності, заробляючи останні роки виготовленням гудзиків.

2.5. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ІТАЛІЇ XVII-XVIII СТ.

Центрами вокального навчання в Італії XVII-XVIII століть були консерваторії, які представляли собою закриті навчальні заклади, в яких виховувались співаки з раннього дитячого віку. Спочатку консерваторіями називались притулки для сиріт, де дітей навчали всяким ремеслам. У XVII столітті в притулках було введено викладання музики, яке пізніше зайняло основне місце в навчанні й продовжувалось 8-10 років. Вокальна освіта розпочиналась з дитинства, з шести - семирічного віку. Остаточне формування співака закінчувалось приблизно до 17-ти років. Програми консерваторій відрізнялися незвичайною насиченістю і передбачали виховання широко освіченого музиканта, який не тільки здатен справлятися з вокально-технічними труднощами, а й володів основами композиції, декількома музичними інструментами та засвоїв навички викладання вокалу. В основі навчання співу лежав емпіричний метод: метод показу, наслідування. Тобто, вчителем співу міг бути тільки співак. Проте, вимоги до нього на цьому не закінчувались. Як правило, вчителем співу була людина широкої ерудиції і великих творчих можливостей. Такими були відомі композитори Монтеверді, Страделла, Каваллі. В 1700 році в Болоньї відкривається "Велика Болонська школа" під керівництвом Франческо Антоніо Пістоккі – співака, педагога і композитора. Найбільш яскравими представниками неаполітанської вокальної школи XVII-XVIII століття були композитори і педагоги: Лео - вчитель співака-віртуоза Джамбатіста Манчіні; Порпора, який підготував до блискучої кар'єри співаків-кастратів Каффареллі, та співачок феноменальної техніки Мінготті, Габріеллі. Школу Н. Порпора відрізняла гранична педагогічна вимогливість - його називали другом, вчителем і... тираном учнів. Він писав для кожного учня вправи і сольфеджіо. Щоденним виконанням вправ протягом п'яти років відпрацьовувалась вокальна техніка співака,

розвивалось співоче дихання, велась підготовка співака до виконання складних творів.

Методичні принципи виховання співака і розвиток голосу в Італії XVII-XIX століть розглядаються в теоретичних працях педагогів вокалу. Це "Нова музика" (1601) Джуліо Каччіні, "Погляди минули і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний спів" (1723) Пьетро Франческо Тозі, "Практичні думки і роздуми про колоратурний спів" (1774) Джамбатіста Манчіні, "Велика Болонська школа" (1835) Генріха Фердинанда Манштейна, німецького педагога, який поставив собі за мету створити італійський метод навчання. Перш за все, в працях ставляться високі вимоги до вчителя співу, який повинен бездоганно володіти голосом, також визначальним методом навчання був метод показу. Проте цього було замало. Педагогу необхідні були також і такі якості, як доброзичливість, витримка, вміння підкреслити позитивне, цінне в учневі, вміння вселити віру в його творчі можливості. Також повинно бути присутнє і вміння визначити характер голосу, спрямувати правильну професійну орієнтацію. З цими вимогами узгоджується як принцип індивідуального підходу до кожного учня при визначенні його голосових можливостей, так і щодо виправлення недоліків.

Другий фактор – режим роботи учня. Автори обґрунтовують необхідність систематичних занять з обов'язковою умовою поступового ущільнення навантаження і поступового його збільшення. Також обов'язково рекомендувалося під час занять робити великі перерви для того, щоб не перевтомлювати голосовий апарат, який ще не звик до професійних навантажень. Автори вказують на важливість дотримання правила – не скільки часу співати, а *як співати*. Педагоги дають поради працювати перед зеркалом. Цей метод дозволяє знімати зайву зовнішню м'язову скованість. Це досить важливо на початку навчання, оскільки гримаси: насуплені брови, напружений вираз обличчя чи скована щелепа свідчать про перевантажену роботу голосового апарату.

Характерною ознакою є і рекомендація правильно тримати тіло - стояти прямо, голову тримати вільно, не піднімаючи і не опускаючи її, з легкою посмішкою, - все те, що допомагає добиватися «світлого» і «близького» звучання голосу. Педагоги радили вправлятися на середній ділянці діапазону голосу, використовуючи відкриті голосні, насамперед,

фонетично зручну італійську фонему «а». При вкладанні язика "ложечкою" (Дж. Манчіні) для більшості педагогів вважалося, що це вивільнює гортань і розвиває еластичність глотки. Для точної звуковисотної інтонації учням радилося співати вправи без супроводу на інструменті з добре темперованим строем. Вони стверджували, що будь-який співак, не маючи чіткої і виразної інтонації, тут же втрачатиме свої найкращі якості.

Щодо питання про співоче дихання, то перші італійські педагоги стверджували: "Дихання повинно бути легким, вільним, готовим служити за будь-яких обставин" (Дж. Каччіні). На перший погляд може здатися невиправданою незвичайна "убогість" рекомендацій, пов'язаних з організацією дихання. Поза тим вона правомірна. Як уже згадувалось, перші музично-сценічні твори (*dramma per musica*) носили, переважно, практичний характер. Спокійна, без напруги вокальна мова передбачала використання помірної сили звуку і відсутність різких динамічних змін; не вимагалось і тривалості фонації (вокальні партії обмежені октавним діапазоном), мелодична побудова була простою зі звуженими інтервалами, що свідчило про застосування мовленнєвого механізму звукоутворення.

Згодом, в період популярності оперних творів Монтеверді, Каваллі, Честі, Скарлатті, широко розповсюдилось мистецтво філірування (як одне із визначальних засобів), що спонукало необхідність співати довгі музичні фрази з використанням уже специфічного співочого дихання і так званого вокального механізму голосотворення, (а не мовленнєвого). Ось чому П.Ф.Тозі уже радить набирати його більше, ніж звичайно, дбаючи при цьому, щоб груди не перевтомлювались. Він також попереджує про необхідність економного використання набраної кількості повітря.

А А. Манчіні не тільки рекомендує легко і економно витратити набрану кількість повітря, але й уважно ставитися до співочого видиху, від якого, на його думку, залежать деякі суттєві якості голосу. Манчіні уже більш деталізує необхідність економного витрачання дихання для тренування голосового апарата і виховання якостей керівництва голосом. Вперше появляється поняття "мистецтво дихання". Щодо філірування, то на думку автора, цей технічний прийом неможливо

розвивати без засвоєння «мистецтва зберігати, затримувати і посилювати дихання». Появляються також поради використовувати метод співу при запаленій свічці - щоб полум'я не погасло - це тренує поступовий видих.

Інший відомий вокальний педагог - *Генріх Фердинанд Манштейн (Genich Steinmann, 1806-1872 pp.)* підводить певний підсумок розвитку педагогічної думки про характер співочого дихання і дає вичерпне формулювання: дихання повинно організовуватися таким чином, щоб працювала грудна клітина (під час вдиху розширюється і піднімається, а під час фонаційного видиху непомітно повертається в попереднє положення). Черевна порожнина під час співу дещо втягується, (ця вказівка дається для грудного типу дихання). Підкреслюючи необхідність спеціального тренування, Манштейн дає практичні поради: користуватися кожною паузою для добору дихання, запастися великою його ємкістю перед довгою музичною фразою чи пасажем тощо. Підкреслюючи специфічність співочого дихання, Манштейн називає його «хитрістю в співі».

Науково-об'єктивні дослідження останніх років дозволяють розділити три типи дихання, які відповідають характеру регуляції видиху:

1) тип дихання, при якому основна регуляція здійснюється м'язами грудної клітки;

2) тип регуляції дихання з переважаючою активізацією м'язів черевного пресу;

3) змішаний тип регуляції, при якому помітне включення всіх груп дихальної мускулатури під час фонаційного видиху.

Для останнього властивий гнучкий перерозподіл м'язових потуг, в залежності від характеру виконуваного твору. Це оптимальний тип дихання у співацькій діяльності.

Як нам відомо, якісне звучання голосу співаючого і перш за все його динамічні та інтонаційні характеристики перебувають в прямій залежності від організації співочого дихання, вірніше – від організації фонаційного видиху. Той тип, для якого характерна переважаюча

активізація м'язів грудної клітки, формує навички тривалої фонації і поступової зміни звучності. Крім того, такий характер дихання може забезпечити великий обсяг наповненого повітря в легенях, а також високий підкладковий (підзв'язковий) тиск, тобто велику інтенсивність звучання (згадаймо перемогу співака у змаганнях з трубачем). Поряд з тим, інерційна м'язова система грудної клітки ускладнює гнучке використання динамічного нюансування, не пристосовується до тонкої регуляції підкладочного тиску.

Стосовно правильної вимови (дикції), то П.Тозі закликає виправляти її, читаючи тексти без афектації, артикуючи і швидко вимовляючи приголосні. Цієї ж думки дотримується і Дж.Манчіні, доповнюючи при цьому, що порівняно з розмовною мовою вимова в співі повинна бути «велична». А ось Г.Манштейн рекомендує «*e*» вимовляти ширше, ніж у мові, а «*o*» - дещо світліше. Він вважає, що спів без чистої, приємної, зрозумілої і благородної вимови – звуки без думки і змісту.

Не менш важливим у вокальній методології є і питання реєстрової побудови голосу. Прийнято вважати, що співаки того часу користувалися грудним реєстром з подальшим переходом на фальцет. Проте, в працях італійських майстрів звучать категоричні вимоги однорідного звучання голосу. Констатуючи наявність двох реєстрів, вони обстоюють думку про їх поєднання, без якого неможливе формування професійного звучання верхньої ділянки голосу. Г.Манштейн рекомендує конкретні вправи щодо згладжування реєстрів, рекомендуючи пом'якшити грудний звук і збагатити медіум. При переході до головного звучання – посилювати і пом'якшувати головний звук.

Першочергова роль відводилась тренуванню техніки співу. І, звичайно, це зрозуміло: іскрометні пасажі, складний колоратурний малюнок мелодії, легкість їх виконання залежали від достатньо натренованого голосу. Ось чому заняття рухливості були обов'язковими не тільки для легких жіночих голосів, але й для низьких чоловічих.

Педагоги дають конкретні вказівки, спрямовані на удосконалення техніки трелі, колоратурних пасажів, швидких гам, хроматичних ходів тощо. Не дивлячись на розмаїття порад, педагоги мають одностайну

думку щодо важливості плавного і поступового видиху і вільної гортані для досягнення віртуозної техніки.

Підкреслюється необхідність легкого акцентування кожного звука, для досягнення однакового округлення фраз, ясності і повноти звучання (звуки повинні були подібні на «перлини, що сиплються»). Педагоги застерігають від недопустимості використання рухів губ, язика і нижньої щелепи при виконанні трелей, пасажів та гам. Артикуляційний апарат не повинен змінювати своє положення.

Проте, надаючи виключного значення вокальній техніці, викладачі вокалу розглядали його як випереджуючий етап підготовки голосу до головного – виконання творів з текстом. Адже характерною особливістю і відмінною рисою найдосконалішого та найвиразнішого «інструменту» - людського голосу – є відтворення авторської ідеї твору, втіленої в неподільному злитті слова та музики.

Розділ III

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ БЕЛЬКАНТО

3.1. ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ .

В музиці процес формування нової національної вокальної школи проходив повільніше, у порівнянні з літературою. Зв'язок музичного мистецтва не був одразу очевидним. Однак, саме в цьому напрямку сформувалась національна школа в Італії, значення якої виходить далеко за рамки вітчизняної культури.

В музичному житті країни опера займала панівне становище, яка здавна сформувалась як масово-декоративний вид мистецтва. За два століття існування італійського музичного театру, в ньому створились багатющі традиції, які відображали національний характер художньої творчості. Це надало опері неповторності провідника народних ідеалів і сподівань.

Незважаючи на те, що Італія переживала важкі часи в умовах феодальної роздробленості та національного гніту, музичне мистецтво торувало собі дорогу. Розвиток оперного мистецтва, однак, досить гальмувався не тільки вимогами публіки, інтерес яких був головним чином зосереджений на зовнішній віртуозності виконання, а й відсталістю смаків співаків – деспотичних законодавців художніх норм. Те, що майже всі музичні театри країни перебували в руках приватних підприємців, значно ускладнювало боротьбу з рутинністю і одноманітністю.

Зміни в технології сольного співу, теорії та методах навчання та 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 та розвиток національних оперно-вокальних шкіл посилювало кризу італійського бельканто. Досить об'ємний репертуар, яким володіли співаки-кастрати, змінився новим, в якому їх участь не передбачалась.

І все ж революційна атмосфера, яка оживила всі сфери творчої діяльності італійського народу, поступово породила нові, передові музичні напрямки інструментальної музики і перш за все, виконавство і творчість геніального Паганіні. Однак, головне полягало у появі нової оперної школи, яка формувалась під впливом передових тенденцій італійської народної і побутової музики, тобто , найновіших досягнень романтизму в музиці Німеччини і Франції.

Це була нова епоха в історії італійського вокального мистецтва (епоха класичного *bel canto*), що стало найціннішим надбанням італійської манери співу, так званого «*bel canto*», тобто мистецтва красивого співу, саме співу, а не віртуозної техніки. Рівний, м'який, благородний спів, витончений, внутрішньо схвильований, а зовнішньо спокійний, сповнений хорошого смаку. Досить часто ми говоримо: «*співає, як інструмент*», або говоримо також: «*скрипка співає, як людський голос*», отже, ми знаємо, що це найвища похвала інструменталісту, оскільки йому набагато легше «*наспівувати*» свою мелодію, ніж людському голосу. Бо людський голос регулюється лише диханням - природним і спонтанним, а тому надзвичайно складним для керування, що і називається справжнім мистецтвом.

Протягом століть мистецтвом *bel canto*, яким у всьому світі володіють буквально одиниці, вибрані, особливо обдаровані люди, а італійські артисти колись володіли масово, і не тільки володіли, але й вміли передавати свій досвід іншим. Правда, вони і зараз ще залишаються майже непереможними володарями скарбу бельканто. Основою справжнього *bel canto* були легкість, вишукана, елегантна, спокійна співучість, властива органічному образному світові італійської оперної класики.

Для прикладу процитуємо декілька рядків про відомого італійського співака-тенора Маріо – сина театрального швейцара, який пожинав лаври у музичному Петербурзі минулого століття – з роману Франца Верфеля «Верді». Даючи про нього захоплюючий відгук, Верфель наголошував: «*Те, чому, зазвичай, професор співу протягом багатьох років намагається навчити учнів, у Маріо було даром природи.*

Властива італійцю здатність м'яко передавати і прекрасно розвивати звуки досягла межі в цьому невиробленому голосі»³⁸.

Щоб зрозуміти спів людини, спеціальні слова не потрібні, бо для цього необхідно самому вникнути в суть проблеми і ввести читача у таїнство тембру. «Тембр» - це квінтесенція душі», - переконано стверджує французький історик музики Скюдо, наголошуючи на те, що цю квінтесенцію з глибин віків ніхто не зможе спростувати ніякими силами. Італійські співаки до цього часу, незважаючи на помітний спад старовинного вокального мистецтва та створення і розвиток багатьох інших національних шкіл співу – французької, німецької, російської, а також молоді української - продовжують глибоко хвилювати і чарувати серця широкого кола слухачів. У Італії майже кожен глядач ще й досі спроможний виправити з улюбленої опери будь-яку помилку співака, що і забезпечує переваги італійської національної вокальної педагогіки серед інших країн світу і підтримує престиж провідної школи співу.



Творцем нової національної оперної школи був Дж. Россіні, який став першим, хто вивів італійську оперу з кризи. Шляхи розвитку опери у ХІХ столітті дуже різноманітні. У Італії на початку ХІХ ст. найвідомішим оперним композитором вважався **Джоакіно Россіні (Gioacchino Antonio Rossini, 1792—1868 pp.)**. Кращими операми композитора були «Севільський цирульник» та «Вільгельм Телль».

Прославлений маестро Джоакіно Россіні – співак, композитор, педагог – народився в місті Пезаро, в сім'ї музиканта-трубача та співачки з чудовим голосом. Батьки Россіні вели мандрівний спосіб життя, часто переїжджали з міста до міста, працюючи у невеликих театральних трупах. Середовище, що оточувало Россіні з перших років життя сприяло його творчому зростанню, вільному використанню народної музики й стало основою його творчості. Систематичні заняття Россіні музикою розпочались тільки тоді, коли йому виповнилося 12 років (1804) і сім'я облаштувалася в Болоньї, де був всесвітньо відомий музичний заклад - Болонська

філармонія, а творче життя насичене старовинними традиціями церковної музики. Тут Россіні почав брати уроки співу, контрапункту і акомпанементу у відомого церковного композитора Анджело Тезеї. Успішно навчаючись, Россіні у чотирнадцятирічному віці розпочав самостійну музичну діяльність на посаді капельмейстера. Відчуваючи, що йому бракує музичних знань, Россіні вступає до ліцею для завершення освіти. У ліцеї його зараховують учнем класу віолончелі, пізніше додаються уроки з падре Маттеї – знавцем поліфонії та заняття з контрапункту і композиції. Крім цього, Россіні, за наполяганням батька, брав уроки співу у прославленого співака з європейською славою, тенора М.Бабіні. Знавці вокального мистецтва пророкували Россіні кар'єру співака-віртуоза, оскільки, після мутації він мав прекрасний бас-баритон, гнучкий і рухливий з широким діапазоном та чудовим тембровим забарвленням.

У процесі навчання Россіні захопився самостійним вивченням партитур і рукописів, які були зібрані в цінній колекції багатющої бібліотеки ліцею. Тут він зацікавився творчістю Чимарози, Гайдна і, особливо, Моцарта, що розширило і збагатило художнє уявлення майбутнього композитора, і безпосередньо вплинуло на його музичне становлення.

Уже під час навчання в ліцеї Россіні виявив ту дивну легкість письма і творчу продуктивність, які постійно були предметом подиву, і предметом щирого захоплення оточуючих, хто знав композитора.

За роки навчання Россіні написав надзвичайно багато творів: в тому числі на духовну тематику, симфонії, інструментальну і вокальну музику – для різних інструментів і голосів, уривки першої опери «Деметріо і Полібіо», яка була закінчена у 1812 році в Римі.

Проте, зразу ж після закінчення ліцею, тобто з 1810 року, Россіні починає свою творчу діяльність як оперний композитор. Настав період активної діяльності, коли він суміщає функції співака, капельмейстера і композитора. Практично, де б він не був, всюди Россіні виступав, як співак: у Лондоні (1824 р.) виконував дует Фігаро і Розіни з великою А.Каталані, вокальну партію Аполлона у своїй кантаті «Скарга муз». До репертуару Дж. Россіні, як співака, входили його власні твори, а також

твори композиторів Д.Паїзіелло, Д.Чимарози, А.Сальєрі, С.Майра та інших.

З 1810 року по 1815 рік Россіні постійно переїжджає з одного міста до іншого, однак довго ніде не затримується. У той час постійні оперні театри існували тільки у таких великих містах, як: Мілан, Венеція, Неаполь. Всі інші міста задовольнялися мистецтвом мандрівних оперних труп, які вели своєрідне і типове для тогочасної Італії існування.

В 1812 році, маючи уже значний успіх, молодий, стрункий Россіні приїхав до Мілану. На той час йому ледь виповнилося 20 років. У Міланському театрі «Ла Скала» композитор отримав замовлення на двоактну «веселу мелодраму» під назвою «Пробний камінь». Прем'єра цієї опери відбулася 26 вересня 1812 року в театрі «Ла Скала». Ця постановка відкрила епоху радості і захоплення. Партію прекрасної вдови Кларіче співала чарівна Марієтта Марколіні, яка на той час була у зеніті слави. Публіка була в захопленні від баса Філіппо Галлі, тенора Клаудіо Бонольдї, баритона – Антоніо Парламаньї. Наступного дня мелодії Россіні співало все місто.

Отримавши, без сумніву, перемогу в «Ла Скала», Россіні, окрилений славою, взявся за написання наступної опери, (а писав він по декілька творів за рік). Тільки у 1812 році поставлено п'ять його опер, які проходили в різних театрах Італії. У 1813 році маєстро закінчив оперу «Танкред», «Синьйор Брускіно», «Італійка в Алжирі». 26 грудня 1813 року в «Ла Скала» пройшла прем'єра опери «Авреліан в Пальмірі». Міланці сприйняли її прохолодно, хоча окремі номери були достойні таланту Россіні, а увертюру композитор згодом використав в «Севільському цирюльнику». Але загалом постановка опери не викликала захоплення, хоча партію Арзаче, співав один з найкращих сопраністів Джованні Веллутті. Спеціально для нього Россіні написав віртуозну арію, однак на третій репетиції не почув у ній жодної своєї ноти (це було звичним для співаків явищем переробляти на свій смак будь-який сольний номер). Россіні підійшов до співака і наполегливо попросив співати його музику, а не свої імпровізації. Веллутті таке прохання обурило, однак, композитор зумів його переконати і в подальшому той виконував вимоги Россіні. Після цього інциденту всі співаки виконували те, що було написано у партитурі.

Бездоганно володіючи своїм басом-баритоном, Россіні надзвичайно любив і прекрасно розумів невичерпні можливості співочого голосу, відчував його специфіку і вважав його інструментом, що дає життя мелодії.

У перші роки творчої роботи Россіні надавав перевагу комічним операм. Надзвичайний успіх, який принесли Россіні поставлені у 1813 році у Венеції опери «Танкред» (*seria*) та «Італійка в Алжирі» (*buffa*), відкрив перед ним двері найбільших театрів Мілану, Венеції, Риму. Його ім'я стало популярним у всій Італії. З цього приводу Стендаль писав: «В Італії живе людина, про яку говорять більше ніж про Наполеона; це композитор, якому немає ще й двадцяти років...». Про Россіні не тільки говорили, його мелодичні арії звучали всюди: на карнавалах, на площах і вулицях, їх наспівували венеціанські лоточники і жителі неаполітанських окраїн, вправні професіонали і недосвідчені аматори.

Ідеї патріотизму, що звучали у багатьох творах Россіні, знаходили досить значний відгомін серед кращої частини італійського суспільства. Так, в опері «Італійка в Алжирі» героїня Ізабелла у бравурній ефективній арії звертається до свого коханого зі словами: «Думай про Вітчизну, будь безстрашним і виконуй свій обов'язок. Дивись, по всій Італії відроджуються величні приклади доблесті і гідності». Цю арію Ізабелли у виконанні Джіорджі-Рігетті довелося повторювати у Римі тридцять дев'ять разів.

14 серпня 1814 року вперше побачила світло рампи «Ла Скала» опера «Турок в Італії» Россіні. Гучний голос Філіппо Галлі у партії Селіма, буквально, глушив величезний зал. Донну Фіоріллу, героїню опери, співала Франческа Маффеї-Феста. Партію її коханого виконував знаменитий тенор Джованні Давид, а дона Джероніо – популярний бас-буфф Луїджі Пачіні.

З 1815 по 1822 рік життя і творчість Россіні була тісно пов'язана, переважно, з Неаполем, хоча і не без акторських поїздок і виконання замовлень для інших міст Італії. В Неаполі Россіні дебютував оперою *seria* - «Єлизавета Англійська». Цей твір цікавий своїм новаторством, який зробив переворот в італійській опері *seria*. Композитор насмілився порушити звичне для італійського співака право на імпровізацію і виписав у партитурі всі прикраси вокальної партії, всі колоратури та

віртуозні пасажі. Давня традиція опери *seria*, в якій віртуозний спів був центральним, привела до того, що композитори стали залежними від співаків-віртуозів.

Арія, як форма сольного співу, була музичним стержнем опери *seria*, і часто функції композитора зводились до того, щоб тільки накреслити музичні лінії опери, а в аріях тільки виділити основний мелодійний контур; решта піддавалась смаку, таланту, темпераменту і імпровізаторському мистецтву віртуоза-кастрата - першого тенора або примадонни.

На той час майстерність і вокальне мистецтво італійських співаків було на надзвичайно високому рівні і допомагало блиску італійської опери та розповсюдженню її за межами Італії. Однак, серед прославлених віртуозів досить часто зустрічались люди невічливі, з завищеним самолюбством і претензіями, які доводили свої примхи і вимоги до повного абсурду. Наприклад, відомий кастрат Маркезі в кінці своєї театральної кар'єри погоджувався співати тільки в тому випадку, якщо вихідна арія в опері могла бути ним виконана верхи на коні, або з вершини гори (мабуть звучання його голосу, що ставав слабким, так краще озвучувався); деякі віртуози вимагали, щоби в кожній новій сцені опери, незалежно від сюжету і сценічного положення, були арії з визначеними словами (наприклад, «завжди щаслива») – на цих словах їм краще вдавалися розкішні колоратури.

В творчій діяльності Россіні часто траплялися подібні випадки. Так, за два дні до першого показу «Танкреда» співачка Маланотте, яка виконувала партію Танкреда і, зі слів Стендаля, була у розквіті «краси, таланту і капризів», - забракувала велику вихідну арію Танкреда і відмовилась її співати. Буквально, за декілька годин до вистави, через капризи співачки, Россіні змушений був написати нову арію.

31 травня 1817 року в «Ла Скала» вперше прозвучала опера Россіні «Сорока-зłodійка». Успіх був неперевершеним, тріумфальним. З цього приводу великий Стендаль писав так: «Цей успіх був одним з найдостойніших і найблискучіших, які мені доводилось бачити в житті, захоплення яким утрималося на тому ж рівні впродовж трьох місяців»³⁹.

³⁹

Константинова И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала. –Л.: Музыка,1977.- С.18.

Россіні був надзвичайно творчою особистістю. Він писав опери на замовлення різних театрів Італії, а пізніше і для італійського театру в Парижі, директором якого він був довгі роки. Однак, всі 38 створених ним опер, обов'язково мали йти, і йшли на сцені «Ла Скала». «Севільський цирульник», написаний у 1816 році, найяскравіше і повне втілення кращих сторін россінівського генія — і, водночас, блискучий творчий результат багатолітньої роботи Россіні над комічною оперою.

Через три з половиною роки, тобто 16 вересня 1820 року, після прем'єри у Римі, безсмертний «Севільський цирульник» був виконаний в Мілані, який на цій сцені виконувався 25 вечорів поспіль. В цій опері Россіні виступає оперним драматургом, послідовником кращих традицій італійської опери-буффа. Опера насичена багатою, гнучкою і різноманітною мелодикою. Поруч з цікавими каватинами та аріями, в побудові яких композитор не дотримувався традиційної форми *da capo*, значної уваги автор надавав ансамблям, в яких присутні і розвиток дії, і інтрига зіткнення різних характерів, і конфліктні ситуації.

Опера «Севільський цирульник», як і опера Моцарта «Весілля Фігаро», написана на сюжет Бомарше. У яскравих музичних образах у опері показано веселого, спритного, вдалого цирульника Фігаро. У опері гостро висміяно представника духовенства продажного Дона Базілію. Музика опери сповнена гумору, життєвої радості. «Севільський цирульник» одна з найпопулярніших опер. Історичні події опери «Вільгельм Телль» запозичені з легенди того часу, коли йшла боротьба швейцарського народу за свою свободу. Цікаві в ній народні сцени, картини природи, побуту, характерна народна мелодика.

Кожен персонаж опери має свою індивідуальну музичну характеристику, яка, на думку композитора, повинна підкреслювати його цілісність навіть при безпосередніх переходах від закінченого вокального номера (арії чи каватини) до речитативу чи ансамблю.

«Севільський цирульник» - творчий шедевр Россіні, найвище досягнення італійської опери-буффа, найяскравіше та повне втілення кращих сторін россінівського генія, яка одночасно стала бездоганним творчим результатом багатолітньої роботи композитора.

Кращі твори Россіні стали «крилатими вісниками свободи», а його музика, яка, за висловом О.Серова, «говорить серцю, уявленню перш,

ніж про неї починаєш думати, мислити», благотворно вплинула на розвиток музичного романтизму. Творчі досягнення Россіні у галузі оперного мистецтва стали підґрунтям для класичного бельканто. Головні риси цього стилю знайшли своє художнє втілення в творах В.Белліні та Г.Доніцетті.

Із друкованих праць Россіні залишив «Практичний метод сучасного співу» у двох частинах («Школа співу», 1822р.), щоб не тільки італійські співаки, але й інші могли використовувати «секрети» бельканто Россіні. Для учнів Болонського ліцею він написав «Збірник вокальних вправ».

Поряд з тим, геніальні творчі шедеври великого маестро вплинули на розвиток вокальної школи Італії. У його операх віртуозність партій поєднувалась з напрочуд умілим вираженням в мелодії характеру героя. І хоча деякі критики називали творчість композитора «розсадником канарейок», в його партитурах проявлявся новий підхід до мистецтва співу. В россініських операх співаки, що думали тільки про «прикраси віртуозності» виглядали досить безглуздо.

В операх Россіні брали участь всі тогочасні видатні співаки Італії. Але, по-справжньому «россінівськими» вважалися такі блискучі виконавці, як: сопрано - Ізабелла Кольбран, Анджеліка Каталані, Марієтта Марколіні, баритон Луїджі Дзамбоні, бас Філіппо Галлі та інші.



На початку нового століття, на оперній сцені засяяло ім'я невідомої на той час двадцятирічної дівчини **Каталані Анджеліки (Angelica Catalani, 1780-1849 pp.)** – італійської співачки (колоратурне сопрано). Голос Каталані мав діапазон в три октави. За спогадами сучасників, це був голос виняткової сили, з нею не зміг працювати жоден ансамбль, бо голос повністю перекривав всі інші. Каталані володіла могутньою силою звуку і, водночас, мала прекрасний тембр голосу. Оперна сцена того часу, таким чином, мала блискучу віртуозну виконавицю з великою вокальною технічною культурою. Її виконання було не тільки щирим, правдивим і одухотвореним, а й розумним.

Народилася співачка в Сенигалії, папській області Італії. З одинадцяти років брала участь в хорі монастиря Санта-Лючія, що поблизу Риму і викликала величезне захоплення публіки. Муніципальна влада змушена була, навіть, заборонити її виступи, побоюючись нещасних випадків через надто великий наплив публіки до церкви, коли співала маленька одинадцятилітня співачка Каталані. Сестрам монастиря досить важко було добитися у влади дозволу на виступ Каталані.

Після повернення з монастиря додому, юна співачка зуміла переконати батька в тому, що їй необхідно вчитися співу у відомих вокальних педагогів. Через деякий час дівчина відправляється у Флоренцію вчитися у відомого сопраніста Луїджі Маркезі. Не маючи попередньої музичної підготовки, вона, завдяки Маркезі, досить швидко опанувала уроки вокального мистецтва та за короткий час зуміла досягнути високих вершин вокального виконавства. Луїджі Маркезі розвинув її техніку до такого рівня, який перевищив своєю віртуозною майстерністю уже відомих сопраністів. Однак, головним для Маркезі було те, що він навчив Каталані стримувати силу голосу, завдяки чому сам голос став послухним і м'яким. Її спів порівнювали зі звучанням флейти і, навіть, скрипки Паганіні, проте актрисою вона була посередньою. Стендаль з цього приводу свідчив: *«Її голос увесь час ніби віддає сріблястим відзвуком, а яке захоплення було б, коли б природа наділила її ще й душею!»*⁴⁰

Згодом, у 1797 році молоду співачку закримітив імпресаріо Кавос і вирішив дати їй можливість дебютувати у венеціанському театрі «Ла Феніче» в опері «Лодоїски» Симона Майра, популярного на той час композитора. Після успішного дебюту, Каталані їздить з гастрольними поїздками містами Італії: Ліворно, Флоренцією, Трієсті. 26 грудня 1800 року, в двадцятирічному віці, Анжеліка Каталані вперше появилася на міланській сцені. Серед солістів вона була найбільш помітною. Дебютувала в головних партіях опери «Клитемнестра» Н.Цингареллі. У двадцятилітньому віці Каталані вже систематично займалась співом, і через деякий час дебютувала у Венеціанському театрі в опері композитора *Себастьяно Назоліні (1768-1816 рр.)*, - (написав 33 опери). Після дебюту у Венеції Каталані отримує запрошення до Міланського театру «Ла Скала».

⁴⁰

Константинова І.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала. -Л.: Музика, 1977.- С.15

У 1804 році Каталані отримує ангажемент в Ліссабон, де залишається працювати протягом п'яти років. Трохи згодом співачка гастролює багатьма країнами: (Лондоні, Англія), (Берліні, Німеччина), містами Скандинавії, (у Петербурзі, Росія). Спів Каталані вражав слухачів динамічними контрастами - від енергійного *forte* до ніжного *mezza voce*, феноменальною свободою вокалізації, чистотою та рухливістю голосу, хроматичними гамами з трелями майже на кожному півтоні. Технічно досконалий, віртуозний, але без внутрішнього тепла спів Каталані порівнювали з великим, одухотвореним, внутрішньо зігрітим мистецтвом Дж.Пасти, яка започаткувала нову стилістику оперного виконавства. Голос Каталані мав діапазон в три октави. За описом сучасників, це був голос надзвичайної сили і жоден ансамбль не міг конкурувати з нею: вона перекривала абсолютно всі голоси.

У 1814-1817 роках співачка займала посаду директора «Театру Італьян» у Парижі. В особі Каталані оперна сцена того часу мала блискучу віртуозну виконавицю з великою вокально-технічною культурою. Її виконання було щирим, правдивим, натхненним і розумним. Вона була достойною берегинею та продовжувачем давніх традицій колоратурного співу в італійській опері.

Легендарну славу великої виконавиці, вокальна майстерність якої заслуговує на пошанування, продовжили не менш видатні колоратурні співачки ХІХ століття – Джулія Грізі, Аделіна Патті та Марчелла Зембріг.



Філіппо Галлі (італ. *Filippo Galli*, 1783 -1853) - італійський оперний співак (бас). У 1801 році співак почав свою кар'єру в якості тенора, але згодом став одним з найвідоміших басів епохи *Bel Canto*. Володів широким діапазоном голосу, гнучкості та експресивності.

Галлі народився в Римі. Його амплуа на сцені - гра комічного актора. Гастрольні турне співака проходили у багатьох містах Італії: Неаполі, Болоньї, Пармі, Турині. Співпрацював з відомими на той час композиторами: Назоліні, Генералі та

Цінгареллі.

Кар'єру співака Філіппо Галлі розпочинав у 1801 році у Неаполі як тенор. Однак, після хвороби у 1810 році, його голос став помітно змінюватися. Отож, за порадою композитора Джованні Паїзієлло та співака Луїджі Маркезі Галлі співак змушений був поміняти теноровий репертуар на басовий, який з успіхом виконував. Перше виконання басової партії відбулося у 1812 році на світовій прем'єрі опери «Щасливий обман» Россіні у Венеції. З тих пір неодноразово співав на оперних виставах Россіні: «Італійка в Алжирі» (1813, Венеція, партія Мустафи), «Турок в Італії» (1813, Ла Скала, партія Селіма), «Сорока-злодійка» (1817, Ла Скала, партія Фернандо), «Магомет II» (1820, Неаполь, головна партія), «Семіраміда» (1823, Венеція, партія Ассура). Учасник італійської прем'єри опери «Так чинять усі» (1807). Співав партію Генріха VIII у світовій прем'єрі опери «Анна Болейн» Доніцетті у Мілані (1830). Виступав також у Парижі, Лондоні та інших містах. У 1842-1848 роках викладав у Паризькій консерваторії.



Кольбран Ізабелла-Анджела (Isabella Angela Colbran, 1785-1845 pp.) –

італійська співачка (драматичне сопрано). За національністю іспанка, дружина Дж.Россіні. Народилася 2 лютого 1785 року в Мадриді в сім'ї іспанського придворного музиканта. Непогану вокальну підготовку вона отримала спочатку в Мадриді у Ф.Парехі, а згодом в Неаполі – у Дж.Марініеллі та

Дж. Крешентіні, який остаточно відшліфував її голос. Свою вокальну кар'єру Кольбран розпочала в 1801 році на концертній естраді в Парижі. Проте, найкращі успіхи чекали її на сценах італійських міст: з 1808 року Кольбран була солісткою оперних театрів Мілана, Венеції та Риму.

У 1806 році Кольбран стала членом Болонської академії. Виступала на сценах оперних театрів Мілана, Венеції, Риму, а з 1811-го року по 1822 рік уже була провідною солісткою, примадонною неаполітанських оперних театрів «Сан Карло» і «Фондо».

Анджела Кольбран належала до плеяди найвідоміших виконавців того часу і найбільш яскравою співачкою, яка володіла рідкісним повноцінним сопрано – діапазон її голосу охоплював три октави і на всіх

регістрах вирізнявся дивовижною рівністю, ніжністю і красою. Вона володіла тонким музичним смаком, мистецтвом фразування і нюансування (її називали «чорним соловейком»), володіла всіма таємницями бельканто і славилась акторським обдаруванням трагедійного амплуа.

Надзвичайно широкий діапазон дозволив співачці виконувати партії в операх «Єлизавета, королева Англії», «Отелло», «Арміда», «Річардо і Зоранда», «Діва озера», «Магомет II», «Зельміра», «Семіраміда». Завдяки Кольбран, яка виконувала головну роль в опері Семіраміди, ця опера завоювала великий успіх у глядачів. Співачка володіла не тільки видатним голосом та легкістю звучання, але й бездоганним естетичним смаком. Чудовою була і її зовнішність: високий зріст, сценічно привабливі риси обличчя, великі чорні очі, сповнені вогню і волелюбності.

Її творча діяльність – підтвердження того, як відбувався процес пристосування принципів старого бельканто до виконавських традицій співаків. Розпочавши кар'єру як контральто, Кольбран згодом удосконалила техніку і перейшла на амплуа сопранових ролей опер-*seria*. Як контральто Кольбран використовувала грудний регістр великої протяжності і обмежений об'єм фальцетного звукоутворення. З освоєнням сопранового репертуару співачка поступово розширила можливості свого фальцетного регістру на ділянці другої-третьої актави, сформувавши, практично, універсальний тип жіночого голосу - абсолютне (класичне) сопрано з високим рівнем регістрового переходу.

Партія Семіраміди і кар'єра Кольбран стосуються періоду адаптації професійно-технічного і музично-естетичного укладу стилю класичного бельканто в партіях жіночого сопрано. Звідси й велике співацьке навантаження на ділянку *ре-ре другої (б-б2)* голосу, яка стала основою сучасного вишколено-віртуозного мецо-сопрано.

Однак, роки брали своє і, згодом, стало зрозуміло, що кращі роки співачки уже позаду. Вокальна техніка бельканто стала їй непосильною, голос втратив блиск і легкість та бездоганну чистоту інтонування. В 1823 році Ізабелла Кольбран востаннє презентувала глядачам нову оперу Россіні – «Семираміда» - один з його шедеврів. В «Семирамиді» Ізабелла отримала одну із «своїх» партій – партію королеви, володарки

опери і вокалу. Шляхетна осанка, імпозантність, незвичайний талант трагічної актриси, надзвичайні вокальні можливості – все це робило виконання партії видатним і неповторним.

Співаючи в Парижі в «Семираміді», Кольбран намагалася з дивовижною майстерністю приховати уже надто явні недоліки голосу, але це принесло їй тільки велике розчарування. «Семирамида» виявилася останньою оперою, в якій вона співала. Згодом Кольбран перестала виступати на сцені, хоча і появлялась ще інколи в салонних концертах.

Щоб заповнити порожнечу, що утворилася, Кольбран захопилася грою в карти. Це стало однією з причин того, що подружжя Россіні з кожним разом щораз більше віддалялись один від одого. Композитору досить важко вдавалося миритися зі сварливим характером та розбещеністю своєї дружини. На початку 30-х років, коли Россіні зустрів і покохав Олімпію Пелісьє, стала зрозумілою неминучість розлучення подружжя.

А в незабутні і щасливі роки співачка з особливим успіхом створювала романтичні образи сильних, жагучих жінок-страдниць, таких, як Єлизавета Англійська («Єлизавета, королева Англії»), Дездемона («Отелло»), Арміда («Арміда»), Ельчія («Мойсей в Єгипті»), Єлена («Жінка з озера»), Герміона («Герміона»), Зельміра («Зельміра»), Семіраміда («Семіраміда»). Серед інших ролей, які були зіграні нею варто відзначити Джулію («Весталка»), донну Анну («Дон Жуан»), Медею («Медея в Корінфі»). В її репертуар також входили сопранові партії в операх «Сорока-зłodійка», «Торвальдо и Дорліска», «Річардо і Зораїда». Вона — автор низки пісень, присвячених учителю Крешентіні, іспанській королеві та принцу Євгену.

Свої останні дні Кольбран провела в Кастеназо, де й померла 7 листопада 1845 року в цілковитій самотності, всіма забута. Забулись і пісні, написані нею впродовж життя.

Отже епоха класичного бельканто породила достатньо велику кількість славетних співаків, творчість яких сприяла формуванню сучасного поняття про співака-художника і про вокально-драматичне мистецтво як визначальний жанр музичного мистецтва.

Творчість Россіні відкрила нову епоху в історії італійського *bel canto*, яке збагатило і розширило поняття «прекрасного співу», тобто майстерного володіння голосом і віртуозної вокальної досконалості музично-сценічною драматизацією художніх образів та емоційно-душевного співпереживання героїв. Співаки по-різному вирішували це завдання: одні, (наприклад, Рубіні) старались вирішувати його, переважно, вокально-виразовими засобами, інші - вникали (наприклад, Джудітта Паста) в сценічний образ героя, прагнули до використання різноманітних засобів вокальної і акторської виразності.

Допоміжний матеріал до теми:

Італійська опера початку ХІХ ст. Дж.Россіні - творчий портрет. Опера “Севільський цирульник”. Нове піднесення італійського оперного мистецтва у творчості видатного італійського композитора першої третини ХІХ ст. Дж. Россіні. Життєрадісність, дотепність, сценічність його кращих опер, блискучий мелодичний дар, ефектне володіння оркестровими барвами. Яскравий національний колорит музики.

Раннє визнання як оперного композитора, надзвичайна творча продуктивність, всевітня слава. Використання традиційних оперних жанрів *seria* та *buffa*. Створення опери нового типу: романтичної національної героїко-патріотичної опери (“Вільгельм Телль”). Раптова відмова від продовження композиторської діяльності. Підтримка молодих італійських оперних композиторів В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді.

Опера “Севільський цирульник” за п’єсою П.О. Бомарше – шедевр світового оперного мистецтва, один із кращих зразків опери *buffa*.

Головна сюжетна інтрига, стрімкий розвиток дії, гострота комічних ситуацій, яскрава переконливість музичних характеристик.

Відображення в увертюрі загальної атмосфери опери. Мелодійна яскравість тематизму, простота будови (сонатна форма без розробки).

Арія Фігаро з І дії – яскрава замальовка характеру: стрімкий рух, ритм тарантели, скоромовка, загальна віртуозність музики.

Арія Розіни з I дії – музичний портрет героїні, що складається з двох розділів: повільного мрійливо-ліричного і жвавого кокетливо-жартівливого.

Канцона Альмавіви з I дії – мелодійність, щирість, простота, близькість до народних зразків італійської пісенності.

Арія дона Базиліо “Поговір” з I дії – використання звукозображальних оркестрових прийомів у створенні символічної картини розростання пліток.

Музичний матеріал:

Дж. Россіні. Опера “Севільський цирульник”:

увертюра

I дія – каватина і арія Фігаро, арія Розіни, канцона Альмавіви, арія дона Базиліо “Поговір”

II дія – дует Альмавіви і Бартоло

3.2. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ (В.Белліні, Г.Доніцетті)

Вокальне мистецтво Італії, яке прийнято називати «романтичним мистецтвом», народилося в атмосфері революційно-визвольного піднесення в країні і виражало волелюбну душу народу. Йому були ворожі настрої песимізму, воно зайняло активну позицію в боротьбі за звільнення Італії від чужоземного гніту. Найбільш чітке втілення ідеї романтизму в італійському театрі відобразилося в особі композиторів В.Белліні та Г.Доніцетті, які, спираючись на россінівську лірику з її щирістю та хвилюючим піднесенням, творили нове вокальне мистецтво. Звичайно, вплив Россіні на сучасних композиторів, без сумніву, був великим, проте кожен з них сприймав і цінив його музику по-своєму. Зокрема, В.Белліні, вирізнявся яскравим ліричним обдаруванням шукаючи, водночас, нових засобів музичної виразності, які б відображали нові історичні події і нові настрої суспільства.



Найяскравішим італійським композитором-романтиком був **Вінченцо Белліні (Vincenzo Bellini, 1801-1835 рр.)**. Він народився в Сіцилії, в сім'ї музикантів. Освіту здобув у неаполітанській консерваторії. Початок композиторської діяльності Белліні співпав з кульмінацією успіху Россіні. В його операх, поруч з патріотичними мотивами, знайшли своє втілення зворушлива і мила сердечність, теплота почуттів і надмірна емоційність, щирість і сентиментальність, притаманні народу Італії. Його музика вирізняється романтичною піднесеністю та м'яким ліризмом, що характеризуються виразною мелодикою, насиченими інтонаціями та ритмами італійських народних пісень. Прикраси, органічно втілюючись у мелодію, стають її складовою частиною.

Гучна слава прийшла до Белліні зі швидкістю блискавки. Щойно закінчивши навчання в неаполітанській консерваторії, він уже отримав замовлення від театру «Ла Скала». Один з кращих італійських лібретистів того часу Ф.Романі запропонував молодому композитору сюжет популярної трагедії Ш.Матюрена «Бертрам, або Замок св. Альдебраната». Опера отримала назву «Пірат». Романі згадував: *«Я написав тоді для Белліні «Пірата», сюжет якого мені здався спроможним зачепити найсокровенніші струни його серця»*

Прем'єра опери в «Ла Скала» відбулася 27 жовтня 1827 року і пройшла з великим успіхом. *«Маестро і співаки, - писав рецензент, викликалися бурхливими аплодисментами після кожного номера, це стало святом для глядачів протягом двох незабутніх вистав».*

Опера Белліні «Пірат» продовжила героїко-романтичну лінію, започатковану Россіні. Молодий композитор не загубився у тіні свого геніального співвітчизника. Він вразив міланців незвичайними «небесно-чистими» за словами Верді мелодіями, мов затуманеною меланхолією. Однак, у мелодіях «Пірата» звучали не тільки сумні мотиви, але й таємний клич до подвигу в ім'я Вітчизни. Белліні, як і Россіні, зрозумів, що у нових операх повинні знаходити відгук події визвольної боротьби італійського народу, тому його хвилюючі, емоційно насичені, ліричні

мелодії мали політично-патріотичний підтекст у операх «Капулетті і Монтеккі», «Норма» та інших.

26 грудня 1831 року на сцені «Ла Скала» відбулася подія, яка справила незабутнє враження на міланців, - вперше вони слухали геніальну оперу Белліні «Норма». Лібрето написав Романі за однойменною трагедією А.Суме та Ж.Лефевра. В цій опері ми простежуємо поруч з ліричними сценами, сцени сповнені справжнього драматизму. Виконавиці партії Норми, необхідно було зарекомендувати себе справжнім майстром бельканто у відомій каватині «Casta Diva», продемонструвати висоту акторської майстерності у драматично напружених сценах другої дії. Партія Норми стала тріумфом для видатної співачки *Джудітти Пасті*. Вона створила складний сценічний образ, який приголомшував силою почуттів. Вольова і незламна жриця войовничого племені, жінка, якій, здавалось би, недоступні людські прояви душі, постала в її виконанні людиною, наділеною полум'яною жагою почуттів. У творчості Белліні артистку захоплювали ті твори, де вона могла повністю розкривати своє музично-драматичне мистецтво, яке Шопен назвав «піднесеним». Вона блискуче виступала в головних жіночих ролях у операх Россіні і Доницетті.

Суперницю Норми, молоду жрицю Адальджизу співала 20-ти річна *Джулія Грізі*. Після виступу в цій партії вона стала відомою. Перша поява тендітної і сором'язливої Адальджизи полонило глядачів: вона була подібна на ніжну квітку, а її голос м'який і гнучкий, нагадував звучання флейти, - так, приблизно, характеризувала преса виступ молодой співачки.

Вокальний стиль Белліні відрізняється особливою плавністю, гнучкістю, фіорітури органічно вливалися в мелодійну тканину. Поступаючись великому попереднику за зовнішнім «шиком» та блиском, Белліні зумів втілити у своїй творчості одну з найважливіх рис італійського характеру: елегійну ніжність, майже непомітну у Россіні. Репертуар багатьох співаків Італії ХІХ століття вміщав твори Белліні. Пальма першості тут належить великому тенору *Дж. Рубіні*. Тремтливо-схвильована беллінівська кантилена, її яскраві фарби, відчуття та пафос знайшли в особі даного артиста досконале виконання.

Творчий дар Белліні виражав музичними образами національно-визвольні прагнення італійського народу, що дозволяє вважати його послідовником Россіні, опери якого, написані на драматичні історично-легендарні сюжети, також пройняті патріотичними ідеями. Проте, у Белліні є свої, глибоко самобутні риси: дивовижна м'якість, безпосередність емоційного висловлювання, лірична задумливість. Він зумів втілити у своїй творчості одну із сторін італійського характеру – елегантну ніжність, яка відсутня у творчості Россіні.

В останньому творі Белліні, написаному для театру італійської опери в Парижі («Пуритани»), вражає різноманітність музично-драматичних прийомів. Тут зустрічаються розгорнені оркестрові епізоди, овіяні романтичним колоритом, великі хорові сцени, рухливі і драматичні речитативи. Белліні прагнув наситити італійську оперу глибоким драматизмом. Однак, творчий розвиток композитора несподівано обірвався його раптовою смертю (в 34 роки, в розквіті сил свого таланту), в 1835 році у Парижі.

Славетний Генріх Гейне відзначав: «Душа його, без сумніву, залишилась чистою та незаплямованою всіма огидними зіткненнями з життям. Він не був позбавлений тієї наївної добродушності, тієї дитячості, які характерні для геніальних людей...»⁴¹

З творчістю Белліні завершився етап безпосередньої адаптації класичного бельканто ХІІІ століття та розпочався період творчого осмислення нових музично-естетичних умов оперного мистецтва. Його твори сприяли перетворенню принципів і прийомів класичного бельканто в засоби драматичного співу, розуміння якого в сучасному оперному виконавстві набагато перевершило саме поняття «бельканто».



Після смерті Белліні, що співпала з відходом Россіні від оперної діяльності, на італійській сцені майже два десятиліття царював **Гаetano Доницетті (Domenico Gaetano Maria Donizetti, 1797-1848 pp.)**. За характером його мелодійна мова була близькою до беллінівського стилю. Це був композитор великого

41

Константинова И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала. –Л.: Музыка,1977.- С.24.

мелодійного обдарування, щирій ліриці, майстер вокального письма. Деякі сторінки його опер містять зовнішньо яскраву музику, дещо поверхово-розважальну, і, водночас, сценічно темпераментну і енергійну з яскравим драматизмом, силою почуттів, гумором і меланхолійністю.

В своїй творчості Доніцетті торкнувся музично-театрального жанру, розрахованого на співака-актора: ним написані твори в стилі паризької комічної опери («Дочка полку»), віденської музичної комедії («Лінда»), італійської опери-буффа («Дон Паскуале»); йому належать опери, які, згідно рецензій багатьох газетних видань, характеризують незвичайне музично-драматичне обдарування автора, що спирається на солідний композиторський досвід («Фаворитка», «Лукреція Борджія», «Лючія ді Ламмермур»).

Доніцетті доклав максимум зусиль для постановок своїх творів у «Ла Скала», оскільки, довгий час, цензура не допускала на сцену його опери «Лукреція Борджія», «Марія Стюарт», «Поліевкт», «Катерина», «Корнаро», «Герцог Альба». Навіть такі його шедеври, як «Анна Болейн» і «Любовний напій» в «Ла Скала» були поставлені лише після прем'єр у міланських театрах «Каркано» і «Каннобіана». Про те, як цензура вилучала з творів Доніцетті навіть найменші натяки на вільнодумство, свідчить екземпляр «Любовного напою» з червоними помітками, що зберігається в музеї «Ла Скала».

Із сімдесяти опер, створених в театрі «Ла Скала», вперше були поставлені лише шість. Публіка влаштовувала патріотичні демонстрації, вчуваючи у його творах тираноборчі промови. Деякі номери його «Велізарія», звучали настільки революційно, що з'явився навіть спеціальний вислів - «арія Велізарія», яка означала - «сказати в очі всю правду».

Твори Доніцетті спонукали співаків шукати шлях до взаємозв'язку майстерності та сценічної виразності. Так, наприклад, вони допомогли творчо утвердитися такому всесвітньо відомому співаку-актору, як Тітта Руффо. В музичних навчальних закладах фрагменти з опер Доніцетті служили, (і й служать досі), прекрасним матеріалом для занять зі сценічної підготовки.

Так звана «романтична опера» вимагала нової школи співу. Захоплення колоратурами та вокальними «хитрощами» змінювались

бажаннями виконавців глибше проникати у «світ схвильованої душі». Підкреслена експресивність, живописність, одухотвореність співу, «лірична зачарованість» звуку, ставала характерною ознакою нового романтичного вокального стилю. В опері потрібно було не тільки виразно і красиво співати, але й «прагнути бути актором». Намагання поєднати вокальну майстерність з драматичною грою, привело до появи на італійській сцені нових видатних співаків-акторів, здатних показати своє мистецтво, не порушуючи художнього та музичного стилю. Бельканто епохи Белліні та Доніцетті характеризується бездоганною вокальною лінією, плавністю та легкістю переходу з регістру в регістр, досконалим легато та надзвичайною рухливістю голосу.

На відміну від Россіні і Белліні, Доніцетті не пов'язував себе з конкретним колом співаків. Його вокальний стиль мав дві сторони: міцний відбиток традицій класичного бельканто та, водночас, характерні риси нового вокально-виконавського стилю. Після Россіні та Белліні й перед появою Дж.Верді, Доніцетті шукає новий напрямок розвитку оперного мистецтва у рамках відомого жанру шляхом оновлення, спираючись на молоде покоління виконавців. Цей період творчості співпадає з етапом активних реформ мистецтва сольного співу.

Одночасно з композиторською діяльністю, відбулися зміни й у вокальному мистецтві: епоха бельканто відкрила найвеличніших співаків ХІХ століття: М. Малібран, Дж. Пасту, Дж. Рубіні, Дж. Грізі, Дж. Маріо, Л.Лаблаша, Е.Тамберліка, П. Віардо, А. Тамбуріні та інших виконавців. Діяльність видатних співаків тісно пов'язана з іменами Россіні, Белліні та Доніцетті, а їхня творчість багато в чому сприяла формуванню сучасних уявлень про співака-митця, та вокально-драматичне мистецтво назагал. Традиції класичного бельканто мали величезний вплив і на наступні покоління вокалістів, аж до наших днів. Більшість видатних співаків, якими пишається світова вокальна культура, реалізували у своєму виконавстві бездоганні художні принципи класичного бельканто.



Джузеппіна Грассіні (Giuseppina Crossini, 1773-1850 pp.) - італійська оперна співачка (контральто). Свого часу завоювала славу однієї з

кращих співачок. Народилася у Варезі (Італія). Навчалася в Міланській консерваторії. Тітка співачок Джулії (сопрано) та Джудітта Грізі (меццо-сопрано).

Голос Грассіні відрізнявся незвичайно широким діапазоном, аж до виконання партій колоратурного сопрано. Співачка була першою виконавицею партій в операх «Смерть Семіраміди» Назолін (Семіраміда), «Ромео і Джульєтта» Дзінгареллі, «Пігмаліон» Керубіні (Венера).

Серед тих, хто дотримувався принципів класичного бельканто першої половини ХІХ століття, чільне місце належить італійському «королю тенорів» *Джованні Батіста Рубіні (Giovanni Battista Rubini, 1795-1854 pp.)*. Його батько був учителем музики, і, звичайно, хотів щоб син пішов його стопами. Спочатку, в дитячому віці, Джованні співав у церквах, був скрипалем багатьох театральних оркестрів. Гармонії і композиції навчався у сільського органіста.



У дванадцятилітньому віці стає хористом театру у Бергамо, а в дев'ятнадцятилітньому - успішно дебютує в Павії, в опері «Сльози вдови» П.Дженераллі (1814 р.), після чого його запрошують взяти участь у карнавалі в Брешиї (1815 р.) У Венеції молодий співак виступає у театрі «San Moise», де зустрічається з відомим імпресаріо театрів Неаполя, Мілана, а згодом і Відня – *Доменіко Барбайя*. Антрепренер запропонував молодому співакові укласти договір на участь у виставах неаполітанського театру «Фьорентіні». Цей контракт дав можливість молодому музиканту вчитися у великих співаків Італії, які належали до тієї ж трупи.

Для вдосконалення вокально-технічної майстерності, Рубіні вирішив брати уроки у відомого співака *Андреа Нодзарі*, який мав тембрально насичений тенор, досконало володів вокальною технікою та вирізнявся чудовими акторськими здібностями. Заняття в Нодзарі дали прекрасні результати. Він став окрасою оперних театрів і, впродовж наступних восьми років, з великим успіхом виступав у Неаполі, Римі, Палермо. Після яскравих виступів у Парижі (1825р.) Рубіні був визнаний «королем

тенорів», а уже через два роки, тобто 26 квітня 1827 року він дебютує в «Ла Скала». В опері Россіні «Два озера» співак виконує партію Іакова V, короля Шотландії.

Рубіні свою кар'єру почав, як блискучий вокаліст россінієвського спрямування, неперевершений у колоратурах і руладах. Але справжній його талант розкрився в романтичних операх Белліні і Доніцетті, зокрема, у спеціально написаних для нього партіях сміливих і благородних юнаків, готових на самопожертву заради Вітчизни.

Сучасники стверджують, що голос співака був насиченим і щільним в діапазоні двох октав (до верхнього *сі- бемоль*), його незрівнянна кантілена, несподівані переходи з *fortissimo* на *piano*, вібрато та техніка «плачу» ідеально відповідали справжньому романтичному стилю.

Театральну кар'єру Дж. Рубіні завершує у 1845 році в Петербурзі, виступивши востаннє у опері «Сомнамбула». Центральним епізодом в цій опері для Рубіні була арія з другої дії – «Все загинуло» (туга Ельвіно через зраду його нареченої). Зворушливо, з великою експресією передав співак драму зраженого кохання. Слова «Я всім серцем проклинаю час, коли зустрівся з тобою», виконані на прем'єрі (Мілан 1831р.) змусили Аміну – *Джудітту Пасту* заплакати.

В опері «Люція ді Ламмермур» кульмінацією виконання Рубіні, була сцена прокляття. Коли співак гастролював в Петербурзі, В.Белінський, який слухав оперу, був вражений його виконанням. З приводу цього він писав: «...Сцена, в якій він зриває перстень з Люції, і закликає небо стати свідком її віроломства – страшна, жахлива... Боже мій, що за ридуючий голос, стільки почуття, така вогненна лава почуттів, - від цього можна збожжеволіти»⁴².

Крім того, Рубіні відомий і як педагог та композитор. З-під його пера вийшла книга «Дванадцять уроків співу» для тенора та сопрано, а також збірник пісень «Прощання».

В історію оперного мистецтва Рубіні ввійшов як прекрасний інтерпретатор оперних партій у творах Россіні, Белліні, Доніцетті. Таке ж проникнення в глибину образу відрізняло від інших співаків і Джудітту Пасту. Сучасники розповідали, що Джудітта Паста, виконуючи

⁴²

Константинова І.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала... - М.:Музика, 1977.-С.33

партію Аміні, була настільки захоплена природністю і глибиною партнера, що заплакала на сцені справжніми сльозами.



Джудітта Паста (Незпі) – (Giuditta Pasta, 1798-1865pp.) – драматичне сопрано виняткової сили, світлого, яскравого тембру широкого діапазону від «ля»- малої до «ре» - третьої октави. Народилася в Саронно, поблизу Мілана. Дитячі роки Джудітті пройшли в полоні музики під керівництвом органіста Бартоломео Лотті. На початку кар'єри її голос мав природні недоліки, що впливали на тембр і правильне звукоутворення. Поступивши у п'ятнадцять років до міланської консерваторії, Паста два роки навчалася у педагога Б.Азіоллі.

У 1916 році Паста вирішила познайомитись з закордонною аудиторією, відправившись у Париж. Однак, публіка обожнювала Каталані, що виступала в той час у італійській опері, тому молоду співачку прийняли досить байдуже. У цьому ж році Паста здійснила поїздку до Лондона, дебютувавши 1917 року на сцені Королівського театру в «Пенелопі» Чімарози. Там вона виконала ще декілька інших партій. Проте, столиця Англії не надто захоплювалась співачкою. Її дещо грубуватий, невідшліфований голос й недостатньо глибоке розуміння стилю твору, а також, брак співацького досвіду на великих сценах, лондонців не тільки не схвилював, а — навпаки - відштовхнув. Всі виступи співачки зводились до того, що публіка, практично, не помічала майбутньої знаменитості.

Згодом, повернувшись на батьківщину, сімнадцятирічна дівчина знайомиться з композитором і педагогом Дж. Скаппі і продовжує заняття у маестро. Свій дебют вона розпочинає в 1918 році в його опері «Три Леонори» в Мілані де отримала великий успіх. Врешті-решт, маючи від природи вперту вдачу, Паста зуміла перетворити свої недоліки в достоїнства. І її голос, феноменальний за силою і діапазоном, став звучати рівно, з різноманітною палітрою відтінків. Гострий розум і сильний темперамент акторки довершили решту.

Дебютувавши в «Ла Скала» 26 грудня 1831 року в партії Норми, вона з блиском виступила у головних партіях у операх Россіні, Белліні, Доніцетті. *«Важко сказати зразу в чому секрет її впливу на публіку, - писав Стендаль, - в тембрі голосу Пасті немає нічого незвичайного: справа навіть не в його особливій рухливості і рідкісному об'ємі; єдине, чим вона захоплює і заворожує - це простотою співу, який іде від серця»*⁴³. Виконавцям партії Норми, необхідно було зарекомендувати себе справжніми майстрами бельканто у відомій каватині «Casta Diva», продемонструвати рівень акторської майстерності в драматично напружених сценах другої дії. Партія Норми стала тріумфом для великої співачки Джудітти Пасті. Вона створила складний сценічний образ, який приголомшував силою почуттів. Вольова і незламна жриця войовничого племені, жінка, якій, здавалось би, недоступні людські прояви душі, постала в її виконанні людиною, наділеною полум'яною, жагучою душею.

Дж. Паста мала надзвичайно великий вплив на розвиток європейського вокального виконавства. Своім мистецтвом, вона швидко підкорила Європу. Спочатку вона гастролювала у Відні, Берліні, Варшаві, в листопаді 1840 року у Петербурзі, а в січні-лютому у Москві. Останні виступи Дж. Пасті відбулися в 1850 році в Лондоні.

Це була, без сумніву, водночас велика артистка і співачка, яка однією з перших започаткувала романтичні традиції виконання опер Белліні та Доніцетті. Надаючи великого значення драматичній основі оперної партії, слову та дикції, Дж. Паста постійно вдосконалювала свою вокально-технічну майстерність.

В сезоні 1840/41 року Паста знову гастролює. На цей раз вона відвідала Відень, Берлін, Варшаву, зустрічаючи всюди чудовий прийом. Згодом її концерти проходили в Росії: у Петербурзі (листопад 1840 р.) та Москві (січень –лютий 1841 р.). Звичайно, на той час можливості Пасті як співачки, були ще обмеженими, проте, російська преса відзначила її прекрасну акторську майстерність, виразність і емоційну гру. Після Росії співачка концертувала ще протягом десяти років - до 1850 року.

Серед багаточисленних партій Пасті критика обов'язково вирізняла виконання партій драматичного і героїчного плану: Норма, Медея,

⁴³

.Константинова І.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала..- М.:Музика, 1977.-С.34

Болейн, Танкред, Дездемона, які артистка виконувала з особливим піднесенням, спокоєм, пластичністю. Особисто для неї написані партії Дездемони («Отелло» Россіні), Норми, Аміні («Сомнамбула» Белліні), Анни Болейн (Анна Болейн» Доницетті) та інші.

Джудітта Паста залишила після себе глибокий слід у розвитку оперного виконавства. Вона була чудовою співачкою, що зуміла розкрити все багатство почуттів і настроїв, які були закладені в творах.

Паста померла п'ятнадцять років після останнього виступу у себе на віллі в Блавіо 1 квітня 1865 року.



Серед чудових виконавців оперних партій того часу є також *Марія Фелісіта Малібран - Гарсія (María Felicitas Malibran-García Siches, 1808-1836 pp.)* – французька співачка, прекрасне лірико-драматичне мецо-сопрано. З дитячих років співачка виростала у сім'ї видатного батька: іспанського співака М.Гарсія та оточенні відомої співачки-сестри П.Віардо-Гарсія. Співачка дебютувала в досить молодому віці, показавши напрочуд високу майстерність виконання. Серед чудових виконавців оперних партій того часу в скрижалях історії театру “Ла

Скала” зафіксовано і ім'я Марії Фелісіти, яка заслужила справжні овації виконанням партії Норми в опері «Сомнамбула» Доницетті. Співачка буквально приголомшила слухачів ураганом почуттів, безмежною щирістю і надзвичайним голосом. Особливо вирізнялася вона в партіях опер В.Белліні та Дж.Россіні. У кожній ролі Малібран була невпізнанна. Видатний співак, теоретик та історик вокального мистецтва Дж. Лаурі-Вольпі писав: *«В «Сомнамбулі» вона вразила насправді ангельською безтілесністю вокальної лінії, а в знаменитій фразі Норми « Ти в моїх руках віднині» зуміла вкласти непомірну лютість зраненої левиці»*⁴⁴. У 1836 році, виконавши головну партію в опері «Джована Грей» Н. Ваккаї, Малібран попрощалась з Міланом і в тому ж році померла у двадцятивосьмирічному віці.

44

Константинова І.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала.- М.:Музика, 1977.-С.34



У комічних операх улюбленцем публіки був огрядний, чудовий бас *Луїджі Лаблаш (Luigi Lablache, 1794-1858 pp.)*, що народився в Неаполі, за походженням француз. Сучасники Лаблаша згадували, що його голос виділявся своєю «яскравістю тембру і широкого діапазону, насичений і соковитий, який порівнювали з гуркотом водоспаду, а верхнє *«ре»* порівнювали з вибухом вулкану»⁴⁵.

З 1806 року співак навчався в неаполітанській консерваторії у класі віолончелі й контрабасу. Брав участь у виконанні «Реквієму» В.А. Моцарта, після чого вирішив навчатися співу, а згодом, пройшовши професійно-вокальну школу як бас-буфф, почав виступати на оперній сцені. Широку популярність принесло йому виконання партії Джеронімо в опері «Темний шлюб» Д. Чімарози (1749-1801pp.) – італійського композитора, клавесиста, скрипаля і співака.

Вперше Лаблаш виступив в театрі «Ла Скала» 1821 року в ролі Дандіні у «Попелюшці» Россіні. Незрівнянним він був і у операх «Дон Паскуале» і «Севільський цирульник». У партії Бартоло Лаблаш створив шедевр. Характер старого опікуна розкривається з несподіваного боку: з'ясувалось, що він, насправді, не крутій і не скнара, а наївний буркун, який до запаморочення закохався в свою молоденьку вихованку. Під час виконання арії про наклеп Бартоло, він вів мімічний діалог з партнером: вслухався, дивувався, був вражений, обурювався...

Лаблаш був дуже талановитим співаком-актором. Як педагог, він залишив цікаві й вагомі для свого часу теоретичні праці «Метод співу», «Сорок вокалізів для баса» та інші. Лаблаш бездоганно виконував кантилену і віртуозні пасажі. Серед кращих оперних партій – Дон Базилю, Фігаро, Бартоло («Севільський цирульник» Россіні), Лепорелло, Вільгельм Тель, Мойсей, Оровез («Норма» Георг), «Пуритани» Белліні. Європейська слава прийшла до співака в 30-ті – 50-ті роки XIX століття, в період, коли він виступав у Лондоні, Парижі, Петербурзі.

⁴⁵

Там само.-С.34



Серед зірок того часу не можна не згадати і відомого драматичного бас-баритона **Антоніо Тамбуріні** (*Antonio Tamburini, 1800-1876 pp.*) – італійського співака з голосом чистого тембру, широкого діапазону. Його спів характеризується легкістю ремісії, віртуозністю, почуттям стилю.

Тамбуріні співав у багатьох країнах світу, зокрема в Росії. Володів колоратурною технікою. У репертуарі співака партії: Джеронімо («Таємний шлюб» Д.Чимарози), Фігаро («Весілля Фігаро» В.А. Моцарта), («Севільський цирюльник» Дж.

Россіні) та інші.

Надзвичайної слави досягли у країнах Європи сестри Джудітта та Джулія Грізі. Старшою сестрою була **Джудітта Грізі** (*Giuditta Grisi, 1805-1840*). Вона володіла густим мецо-сопрано. З відзнакою закінчила Міланську консерваторію. Дебютувала у Відні в опері Россіні «Б'янка і Фальєро», й швидко зробила кар'єру. Співала у кращих театрах Європи, однак, вийшовши заміж за аристократа графа Барні, залишила сцену. 1840 році, у розквіті сил, раптово померла.



Джудітта була представницею мистецтва бельканто. У молоді роки здобула європейську славу в період, коли виступала 1822-38 роках на сценах Італії, Парижа, Лондона, Відня, Мадрида. Для неї була написана партія Ромео («Монтеккі та Капулетті») В.Белліні. Співачка славилась виконанням партій Норми, Семираміди, Дездемони («Семираміда», «Отелло» Россіні). Белліні написав для неї партію Ромео у опері («Монтеккі та Капулетті»).



На відміну від своєї старшої сестри Джудітти, молодша — Джулія - володіла сопрано широкого діапазону. Деякі партії Джулія виконувала і в діапазоні мецо-сопрано. **Джулія Грізі** (*Giulia Grisi, 1811-1869*) народилася у Мілані. Її батько, Гаetano

Грізі, був майором наполеонівської армії, мати непоганою співачкою, а тітка, Джузеппіна Грассіні, славилася, як одна з найкращих співачок початку ХІХ століття.

Біографія Джулії склалась більш щасливо і романтично. Для всіх, хто її опікував, було зрозуміло, що вона - талановита співачка: ніжне й чисте сопрано Джулії здавалось створене для сцени. Першим її вчителем була старша сестра, а пізніше вона займалася у Ф. Целлі і П. Гульєльмі. Наступним педагогом став Дж. Джакомеллі. Коли Джулії виповнилось сімнадцять років, Джакомеллі вважав, що учениця готова для театрального дебюту.

У вісімнадцять років, молода співачка дебютувала в ролі Емми («Зельміра» Россіні). Згодом вона їде в Мілан, де продовжує вчитися у старшої сестри. Джудітта стала її покровителем. Джулія займалась також і у педагога Марліні. Тільки після ретельної підготовки вона знову появилася на сцені. Тепер Джулія виконала партію Дорліски в ранній опері Россіні «Торвальдо і Дорліска» в болонському «Театро Комунале».

Однак, найбільшу і разом з тим, найвищу, похвалу Джулія Грізі отримала 26 грудня 1831 року на сцені театру «Ла Скала» на прем'єрі «Норми», в якій вона виконала суперницю Норми, молоду жрицю Адалджізу. До прем'єри «Норми» вона співала в міланському театрі декілька невеликих партій в операх «Улла ді Бассора» Фелічано Стреппоні і «Енріко ді Манфорт» Карло Кочча. Після виступу в «Нормі» Грізі стала знаменитою. Перша поява тендітної і сором'язливої Адалджізи покорило глядачів. Поетична жриця Діани була схожа на ніжну квітку, а її голос м'який і гнучкий, нагадував звуки флейти, - захоплено відгукувалася преса...

Збагатившись досвідом, Джулія вирішила спробувати свої сили, гастролюючи багатьма містами Італії, а згодом вона вже дебютувала у Парижі (1832р.), в опері «Семіраміда». Дебют був досить вдалим, публіка з захопленням аплодувала співачці. З 1834 року Грізі – солістка італійської опери у Парижі, яку очолювала її тітка Джузеппіна. У той час паризьку сцену театру прикрашало чудове сузір'я імен: Каталані, Зонтаг, Паста, Шредер – Деврієнт, Луїза Віардо, Марія Малібран. Незважаючи на відомих примадонн, всемогутній Россіні допоміг отримати молодій співачці ангажемент в «Опера комік». Тут вона виступала в

«Семираміди», в «Анні Бoleйн» та «Лукреції Борджіа», і завоювала серця вимогливих парижан. Через два роки вона перейшла на сцену Італійської опери й згодом, за рекомендацією Пасті, здійснила свою заповітну мрію - виконала партію Норми.

Згодом, її чекають нові тріумфи в операх Белліні «Пірат», «Беатріче ді Тенда», «Пуритане», «Сомнамбула», Россіні «Отелло», «Жінка озера», Доніцетті «Анна Бoleйн», «Парізіна д'Есте», «Марія ді Рохан», «Велізарій». Широкий діапазон голосу дозволяв їй, практично з однаковою легкістю, виконувати сопранові та мецо-сопранові партії. Маючи прекрасну пам'ять, Джулія з дивовижною швидкістю вивчала нові ролі.

Гастролі в Лондоні принесли неочікувану перемену в її долі. Вона співала тут з відомим тенором Маріо. Джулія й раніше виступала з ним на сценах Парижа та в салонах, де збирався увесь цвіт паризької творчої інтелігенції. У столиці Англії вона вперше, по-справжньому, пізнала графа Джованні Маттео де Кандіа (таке було справжнє прізвище ім'я її партнера).

Джулія і Маріо покохали одне одного. Чоловік співачки не заперечував проти розлучення й закохані артисти, отримавши можливість поєднати свою долю, залишились нерозлучними не тільки в житті, але й на сцені. Виступ сімейного дуету в операх «Дон Жуан», «Весілля Фігаро», «Таємний шлюб», «Гугеноти», «Трубадур» викликали овації публіки багатьох країн: Англії, Німеччини, Іспанії, Франції, Італії, Америки. Гаetano Доніцетті написав для них одну з найяскравіших, сонячних, оптимістичних своїх витворів — оперу «Дон Паскуале», яка побачила світ рампі 3 січня 1843 року.

З 1849 по 1853 рік Грізі, разом з Маріо, неодноразово виступали у Росії. Російські глядачі чули й бачили Грізі у партіях Семираміди, Норми, Ельвіри, Розіни, Валентини, Лукреції Борджіа, донни Анни, Нінетти. Особлива зацікавленість у петербурзьких глядачів була до виступів Грізі у опері «Пуритани». До цього часу неперевершеною виконавицею ролі Ельвіри в очах меломанів залишалась Е.Фреццоліні.

У другій половині 50-х років хвороба почала підточувати кришталево чистий голос Джулії Грізі. Вона боролась, лікувалась,

продовжувала співати, але попередній успіх уже не сприяв їй. В 1861 році вона залишає сцену, але продовжує виступати в концертах.

У 1868 році Джулія співала останній раз. Це було на похоронах Россіні. У церкві Санта-Марія дель Фіоре разом з величезним хором Грізі і Маріо виконали «Стабат матер». Цей виступ виявився останнім для співачки. За свідченнями сучасників, голос її звучав красиво і проникливо, як у кращі роки.

Через декілька місяців раптова смерть забрала її двох дочок, а вслід за ними померла 1869 року й Джулія Грізі.

Джулія Грізі володіла віртуозною вокальною технікою. Партії у її виконанні вирізнялися яскравою сценічною зовнішністю, темпераментом. Для неї написані оперні партії Джульєтти («Монтеккі та Капулетті» та Ельвіри «Пуритана» Белліні), Норіни («Дон Паскуале» Доніцетті). Обидві сестри були представницями мистецтва бельканто.

Один з кращих співаків ХІХ століття, Маріо володів чистим і повнозвучним голосом оксамитового тембру, бездоганною музикальністю, прекрасними сценічними даними. Він був видатним ліричним оперним актором.



Джованні Маріо (справжнє ім'я Джованні Маттео де Кандіа) (Giovanni Mario, 1810-1883) народився в Кальярі, що на Сардинії. Будучи пристрасним патріотом і відданим мистецтву людиною, граф в юності, відмовившись від сімейних титулів і земельних угідь, став учасником національно-визвольного руху, через що переслідувався жандармами та змушений був утікати з рідної Сардинії.

У Парижі Джованні дав притулок Джакомо Мейєрбер, підготувавши його до вступу у Паризьку консерваторію. Навчався співу у Л. Поншара і М. Бордоньї. Закінчивши консерваторію, молодий граф під псевдонімом Маріо почав виступати на сцені. За порадою Мейєрбера 1838 року виконав головну партію в опері «Роберт-диявол» на сцені театру «Гранд-опера». З 1839 року Маріо з величезним успіхом співає на

сцені Італійського театру, став першим виконавцем головних партій у операх Доніцетті: Шарль («Лінда ді Шамуні», 1842), Ернесто («Дон Паскуале», 1843).

Ставши відомим, співак гастролує всією Європою. Значну частку гонорару віддає італійським патріотам. На початку 40-х років Маріо виступає в Англії, де співав у театрі «Ковент-Гарден». Тут і поєднались долі співачки Джулії Грізі й Маріо.

У 1849-1853 роках Маріо з дружиною Джулією Грізі виступає на сцені Італійської опери у Петербурзі. Привабливість тембру, задушевність і чарівність звучання, за словами сучасників, підкорили аудиторію. Під надзвичайним враженням було виконання Маріо в партії Артура у «Пуританах».

Маріо - видатний інтерпретатор партій Едгара («Лючія ді Ламмермур»), графа Альмавіви («Севільський цирюльник»), Артура («Пуритани»), Неморіно («Любовний напій»), Ернесто («Дон Паскуале») та багато інших і прекрасний виконавець партій Роберта, Рауля та Іоанна у операх Мейєрбера, Герцога у «Ріголетто», Манріко у «Трубадурі», Альфреда у «Травіаті». З глибоким драматизмом виконував партію Рауля в «Гугенотах» та Іоанна в «Пророці» («Осада Лейдена»). У той час його партнеркою була П. Віардо.

Володіючи бездоганною сценічною привабливістю, красою, пластикою, вмінням носити костюм, Маріо у кожній з виконаних ролей повністю перетворювався у новий образ. Великої уваги надавав постановочній частині опери та історичній відповідності костюмів. Створюючи образ Герцога, Маріо наближував героя опери до персонажу драми Віктора Гюго. У зовнішньому вигляді, гримі, костюмі артист відтворював риси справжнього Франциска І. За свідченням Серова, це був справді історичний портрет.

Неодноразово гастролує в Парижі, Лондоні, Мадриді, побував у США. У 1870 году Маріо в останній раз виступив у Петербурзі, а через три роки залишив сцену. Помер Маріо 11 грудня 1883 року в Римі.

Серед зірок першої величини початку ХІХ століття були й інші представники класичного бельканто: бас-баритон Ф.Пеллегріні (1774-1832); М.Гарсія-батько (1775-1832) – тенор, перший виконавець

Альмавіва. В ньому, композитор Россіні знайшов «свого виконавця». Це був родоначальник сім'ї прославлених вокалістів – М.Гарсія – сина, його дочок - М.Малібран (1808-1936) та П. Віардо (1821-1910); бас Ф.Галлі (1783-1853), Д.Донцеллі (1790-1873) – тенор, добрий приятель Россіні, перший Торвальдо, Бельфйоре, кращий Отелло в операх «Торвальдо і Дорліска», «Подорож в Реймс», «Отелло», перший Полліон («Норма») і багато інших.

Це була епоха *історичного бельканто*, що породила великих співаків, творчість яких сприяла формуванню сучасного поняття про образ співака-художника та вокально-драматичне мистецтво, як визначний жанр музичного виконавства. Проте, час не стоїть на місці, а з ним змінюються і принципи виховання співаків. Театр шукав «свого» маестро, який би “вдихнув” нове активне життя в оперну практику. Цей час настав з появою молодого, невідомого музичній еліті юнака, якого звали Джузеппе Верді.

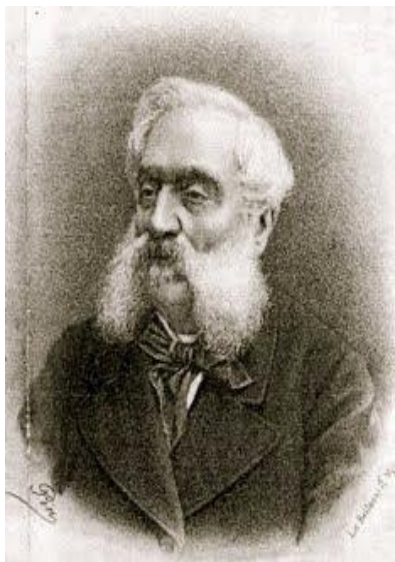
3.3. ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф.ЛАМПЕРТІ ТА Л.ДЖІРАЛЬДОНІ.

Закономірну неминучість переходу на нові принципи виховання співаків кінця XVIII - початку XIX ст. найперше відчуло італійське мистецтво. Вокально-методичні прийоми вимагали удосконалення і розширення, а оперна сцена - нового підходу до співацьких традицій минулого і сучасності.

У своїх працях Каччіні, Тозі і Манчіні трактують головним чином методи і традиції виконання сучасної їм староіталійської вокальної музики. Подальший розвиток мистецтва і пов'язані з ним нові вимоги до виконавської практики не задовольняються теоретичною думкою Італії. Тим часом, відступає на другий план фіоритурний стиль, завойовує світову оперну сцену творчість Дж. Верді, виходить на арену т.зв. «веризм». Все це вимагає нових засобів виконання. Костоабдомінальний тип дихання, тверда атака, відмова від чистого фальцету, змішування регістрів і прикриття верхніх тонів стають неодмінним правилом виконавської, а водночас, і педагогічної практики.

Поставлені перед виконавцями сольних партій нові вокально-технічні завдання у операх Россіні, Белліні, Доницетті, поступово приводили до суттєвої корекції вокальної педагогіки. Методичні принципи виховання співаків XVII-XVIII століття не могли більше забезпечити необхідних професійних якостей для виконання нових оперних творів.

На початку XIX століття, поява драматичних творів вимагала нового підходу до техніки звукоутворення (особливо, у тенорових партіях), що спонукало до використання нового методичного принципу – *механізму прикриття звуку* на верхній ділянці голосу. Завдяки використанню цього прийому розширились вокальні можливості співака без шкоди для голосу. Це дало можливість використовувати міцні, звучні верхи при сомброваному (темному) тембровому забарвленні, що стало значним досягненням у вокальному мистецтві. Виконавська практика поставила нові завдання вокальній педагогіці. Нові тенденції розвивалися у ланці «композитор-співак».



Істотну роль у запровадженні нової італійської школи співу відіграв видатний вокальний педагог **Франческо Ламперті** (*Francesco Lamperti, 1811-1892 pp.*), який підготував велику плеяду знаменитих співаків XIX століття.

Музична освіта Ламперті розпочалась ще у ранньому віці (його мати була оперною співачкою), однак, справжнім співаком йому не судилося стати. Він закінчив Міланську консерваторію як органіст. Вихованець Міланської консерваторії, Ламперті розпочав свою музичну кар'єру з посади органіста, а пізніше – оперного диригента і деякий час був директором оперного театру в місті Лоді. Працюючи постійно зі співаками, Ламперті набув значного вокально-педагогічного досвіду і в 1850 році йому запропонували очолити вокальний відділ Міланської консерваторії. Не будучи співаком, ніколи не виступаючи на сцені, Ф.Ламперті, однак, як педагог-практик, завдяки беззаперечному педагогічному таланту, завойовує величезний авторитет. Його вокальний клас щораз частіше поповнюється не тільки молодими

людьми, які прагнуть навчитися співу, а й уже відомими вокальними виконавцями. Так, Еверарді та Додонов, будучи досвідченими акторами, після попередньої роботи з Гарсія, також займались у Ламперті, що свідчить про високий художньо-педагогічний досвід останнього. Проте, не дивлячись на надзвичайну популярність Ламперті, як педагога і практика, його авторитет методиста й теоретика вокального мистецтва значно уступає авторитету Гарсія.

Теоретичні праці, які Ламперті залишив після себе: «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу» (*Teoriko-pratika elementare per le studio del canto* 1869), «Початкові вправи для голосу» («*Primi lezioni di canto*»), «Мистецтво співу» («*L'arto del canto*»), «Вправи для розвитку трелі» («*Esercizi del trillo*»), «Віртуозні вправи для сопрано» («*Studia di bravura per soprano*») за своєю науковою цінністю не можуть йти у порівняння з фундаментальними працями М.Гарсія-сина. Проте, саме, ці праці Ламперті, насамперед, «Мистецтво співу», дають можливість і в наш час вивчати й використовувати методичні настанови прославленого педагога.

Основною вимогою Ламперті до якості голосу – його тембр, який залежать від правильного утворення тону і, передусім, від чистоти інтонування.

За переконаннями Ф.Ламперті, найважливішими умовами правильного звукоутворення є: проблема **дихання**, зокрема, так званий грудодіафрагматичний тип, **прикриття** верхніх нот, **опора звуку** (грудна), овальна ротова форма – те, що вважається типовим для **нової** італійської школи. Повітря рекомендується набирати носом, поступово наповнюючи легені. При утворенні звуку слід звертати увагу на утримування дихання в грудях, (з відчуттям збереження стану вдихання, коли голос немовби «опирається на дихання»). Звук повинен бути чистим, без стороннього шуму (призвуку). Опора звуку повинна постійно підтримуватися м'язами живота. Для перевірки правильності видихання під час співу, автор рекомендував використовувати метод запаленої свічки (на відстані 30 см.), полум'я якої не повинно тремтіти в процесі звукоутворення.

Основну навчальну роботу з голосом Ламперті рекомендував здійснювати, головним чином, на середній ділянці діапазону голосу

співака(для утворення так званого «красивого медіуму»). З крайніми звуками діапазону – низькими й високими – автор вимагав поводитися обережно. Корисними засобами розвитку голосу автор вважав вокалізи (спеціальні вокальні вправи). Сольфеджування, спів складів, на думку Ламперті, стомлюють горло. Застереження стосуються і співу у кімнатах з хорошим резонансом,(щоб не «розчаровуватись у своєму голосі» при співі у великих приміщеннях). Ламперті гостро виступає проти крику в співі, а також, оперної музики, у якій «хто більше кричить, той і правий». **Філірування** звуку Ламперті рекомендує здійснювати тільки тоді, коли учень досягне цілковитого уміння керувати диханням, зробить свій голос гнучким і пружним.

Щодо **тембру**, то автор вважає правильним лише такий звук, який утворюється при співі італійської фонемі *a* (як вимовляється «а», скажімо, у слові «душа»), а поняття закритого і відкритого тембру голосу варто сприймати як музичні відтінки, яких нема потреби вивчати окремо.

Ламперті наголошує на тому, що співак, насамперед, повинен бути ерудованою і добре вихованою людиною, щоб розуміти і усвідомлювати виконуване, передавати натхнення поета й композитора, а наявність навіть найкращого голосу і «палкої душі» є недостатніми для співацької, професійної діяльності.

Ламперті досить активно заперечує межі регістрових переходів, вважаючи, що це явище суто індивідуальне. Ніде у своїй книзі він не висловлюється про регістри. Але з окремих розрізнених зауважень відомо, що ним визнавалися **три регістри: грудний, головний і середній (медіум)**. Ламперті з цього приводу писав: «Звуки повинні відлунюватися у голові, - яка для співака відіграє роль резонансного ящика на всіх ступенях голосу. Надмірне розширення грудного регістру призводить до тремтіння і втоми голосу»⁴⁶.

Важливе значення має визначення типу голосу, його характеру. Ламперті наводить «деякі правила» для визначення типу голосу:

⁴⁶ *Богадуров В.А.* Очерки по истории вокальной методологии, ч.І.- ОГИЗ (Музыкальный сектор), М., 1929, ст.128.

Сопрано визначається легкістю, з якою може видати *соль* другої октави, вимовляти склади на високих нотах і довго тримати дихання на високих нотах. Існують, правда, і альти, які утворюють високе *до* третьої, але вони не можуть без шкоди для голосу чітко вимовляти склади на високих нотах.

Мецо-сопрано пізнається за нотою *фа* другої октави – кращої її ноти.

Альт – пізнається за силою, тривалістю і легкістю, з якими він може тримати низькі ноти; проте, можна помилитись щодо властивості цих голосів, оскільки, альти іноді володіють як досить широким діапазоном, так і надто обмеженим. В даному випадку педагог повинен застосувати всі засоби для того, щоб обмежити силу і крик при виконанні крайніх високих нот на шкоду низьким, мріючи влаштувати більш блискуче майбутнє артистці у ролі сопрано і спотворюючи при цьому характер її голосу, чи, навпаки, обмежуючи її справжні вокальні можливості при наявності невеликого діапазону.

Тенор повинен досить легко тримати довгі звуки на крайніх високих нотах свого голосу, зокрема, до *ля* першої, і вимовляти на них склади без найменшого зусилля. Його найскладніші ноти: *ре* першої, *мі* першої і *фа* першої октави. Вправляючись, він повинен удосконалюватись, щоб підтримувати ці ноти на голосній *А* без втоми.

Для **баритона** найкращою і доброю нотою є *ре* першої; але, іноді, голос легко звучить до *сі-бемоль* першої, що наближає його до тенорового діапазону, а, отже, може розвиватися в характері звучання тенора.

Для **баса** характерна нота *до* першої, але індивідуальні властивості голосу можуть стосуватися і баритонального діапазону, що вимагає розуміння педагога і уваги самого співака.

Важливого значення Ламперті надає чіткій вимові тексту. Він вважає, що «голосна *а* – основа голосу, найважча – *о*. При фразуванні необхідно «для кожної музичної фрази як при *forte*, так і при *piano* витратити однакову енергію, або... ту ж інтенсивність внутрішніх зусиль... Якщо для слабого звуку менше напружувати грудочеревну перепону, ніж для сильного, то у *piano* буде менше життєвості і колориту, ніж у *forte*, в той час як *piano* часто вимагає їх більше». Для

хорошого фразування, що є основою виразного співу, необхідно вміти: володіти диханням, тобто розподіляти його в музичній фразі, співати *forte* і *piano*, виконувати синкопи, *portamento* і *legato*, змінювати характер звучання різними наголосами, володіти тембровими барвами і тонкощами нюансування, утримуючи звук правильною вимовою тексту. Ламперті підкреслює, що співак, який не засвоїв правильного дихання, не може добре фразувати»⁴⁷. Ламперті пропонує молодим співакам дотримуватись таких порад:

- не співати у хворому стані чи поганому самопочутті;
- не співати в тональностях і теситурі, які не відповідають голосу;
- не спотворювати природу голосу – співати твори, які відповідають голосовим даним;
- не намагатися збільшувати об'єм голосу у великих приміщеннях і утримувати стійку опору звука;
- старатись уникати крику, тому що він – ворог співу;
- завжди пам'ятати, що не надзвичайні жести, а вираз очей є основою виразності у співі;
- прислухатися до кращих співаків-акторів;
- не спішити дебютувати надто рано. «Перші кроки в науці та мистецтві бувають вирішальними. Їх потрібно робити обдуманно»;
- завжди мати «свіжу голову» й «гаряче серце»;
- на репетиціях співати з оркестром і на повний голос;
- виховувати свій голос на вокальній музиці композиторів XVII-XVIII ст., яка допомагає співу **legato** та розвиває рухливість у співі.⁴⁸

Як педагог, Ф.Ламперті виховав плеяду блискучих виконавців, серед яких Е.Альбані, С.Крювеллі, Гайяре, Ван-Занд, Тіберіні, М.Зембріх, Л.Арто, Еверарді, Додонов та ін.

⁴⁷ Свтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.І. Питання вокальної педагогіки.-К.:Мистецтво.- 1963.-С. 49.

⁴⁸ Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. [Підручник./Б.П.Гнидь.- К.:НМАУ.1997.- С.58.]



Достатньо вагомий вклад у розвиток вокальної педагогіки зробив і відомий співак (бас-баритон) **Леоне Джіральдоні (Leone Giraldoni, 1824-1897 рр.)**. Леоне Джіральдоні (Leone Giraldoni) народився в 1824 році в Парижі (Paris). Навчався співу Л.Джіральдоні у Флоренції, де його наставником був Луїджі РОНЦ (Luigi Ronzi), а його дебютний виступ перед публікою відбувся в Лоді (Lodi) в 1847 році. До того часу Леоне вже був володарем блискучого баритона, багатого за звучанням і глибокого за змістом. Згодом навчався у Паризькій консерваторії. З великим успіхом співав на оперних сценах Італії, зокрема – одинадцять сезонів у знаменитому театрі «Ла Скала». Видатний композитор Дж.Верді написав для Джіральдоні вокальні партії у операх «Симон Бокканегра» (1857) і «Бал-маскарад» (1859), які співак виконував у міланському театрі.

Після завершення у 1885 році оперної кар'єри, Джіральдоні почав займатися педагогічною діяльністю. Його педагогічна географія охоплює Італію, Францію і Росію. Професор Міланської та Московської консерваторій.

У 1893 році вийшла у світ праця співака **«Аналітичний метод виховання голосу»**, де закладено ідею низького фіксованого положення гортані у співі, що стало результатом власного досвіду: опанування фіксованого положення гортані дає можливість співакові оволодіти верхнім регістром, відчутти свободу голосотворення.

Дихання у співі Джіральдоні рекомендує використовувати за змішаним типом при збереженні грудної клітини у стані вдихання, (коли грудна клітка піднята з ледь розширеними ребрами, а регуляція віддана діафрагмі). Співак рекомендує окремі дихальні вправи, які радить виконувати ізольовано від співу. Набране змішаним типом повітря видихати з перервами, зберігаючи стан вдихання.

Положення язика у співі, на думку Джіральдоні, має особливе значення. Зокрема, він вважав, що кінчик язика повинен легко торкатися коренів нижніх зубів, а корінь язика – опускатися вниз і трохи назад, оскільки, це допомагає звільненню сфери піднебіння й ставить гортань у правильне низьке положення. Автор рекомендує робити еластику

горлянки, зміна форми якої надає звукові різного характеру - «відкритого» (*voce aperto*) чи «закритого» (*voce chiuso*), що допомагає оволодіти широкою тембровою палітрою.

Важливу роль у співі відіграє і активне скорочення м'якого піднебіння. Джіральдоні радив використовувати прийом «зітхання», який допомагає пониженню гортані співака, а отже, надає гортані правильного вокального положення.

Таким чином, кінець ХІХ століття відкрив світові чимало відомих вокальних педагогів: Конконе Джузеппе (1801-1861)-видатного італійського співака, композитора і педагога, автора популярного збірника вокалізів; Джованні Маріо (1810-1883) – видатного італійського оперного співака (ліричний тенор) і педагога, учителя не менш видатного українського співака і вокального педагога Олександра Мишуги; П.Гетто – італійського співака, автора книги «Механізм співу», а також Л.Аверса, Д.Магріні, Б.Кореллі, Дж.Сільва та багато інших, працями яких користуються до сьогоднішнього дня.

3.4. ВЕРИСТСЬКО-ВЕРДІЇВСЬКИЙ НАПРЯМ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ ст.

Однією з причин занепаду староіталійського співочого мистецтва стала поява нового спрямування в оперній творчості, яке отримало назву *веризм* (від слова *vero*-правдивий, вірогідний, тобто близький до побуту простого люду, особливо селян). Позитивна роль веризму полягає, насамперед, в т.зв. «демократизації» оперного жанру через звертання до сюжетів із життя простих людей, глибокий мелодизм і експресію народнопісенного стилю оперних арій. Світову славу здобули відомі композитори і їх опери: «Чіо-Чіо-Сан», «Богема», «Тоска» Дж. Пуччіні, «Паяци», Р.Леонкавалло «Сільська честь» П Масканьї, творчість яких широко відома і популярна до цього часу. Проте, тяга до гостросюжетних, побутово-натуралістичних сцен з життя народу і, навіть, дещо простакуватого-негативістських персонажів «з народу» /Тоніо, Скарпіа, Джонсон та інші/ та інших бундючно-епатажних героїв сценічно-музичних образів визначили і афектацію сценічної поведінки акторів.

Виразжальними засобами внутрішнього душевного стану у творчості видатного класика реалістичної опери Італії ХІХ ст. Джузеппе Верді були, насамперед, бездоганний мелодизм і наспівно-речитативна “пластика” музичного образу, які, “вплітаючись” в канву вокальної лінії, легко долали технічні вершини “високого вокалу” і, проникаючи в найпотаємніші закути людських емоцій, вивергали з глибин душі надзвичайний драматизм людських долі. Верді не дозволяв виривати з вокального тексту, бодай, рядок чи слово з групи однакових за висотою звуків грубо форсованою подачею. Композитор до кінця життя відшукував засоби збагачення вокальної лінії найвиразнішою мелодикою, застерігаючи, водночас, виконавця від використання надмірних зусиль, що суперечать природі його голосу.

На відміну від Верді, веристів не захоплювала велика кантилена, тому речитатив у операх веристського спрямування в більшості випадків не вимагав від виконавців цієї техніки. На виконанні таких речитативів ніколи не змогли б створити своє мистецтво такі майстри як Неллі Мельба – чудова Тоска, Маріо Саммарко – прекрасний Скарпіа і Тоніо або Апостолу – видатний Каварадоссі. Вони вирости на «сухому речитативі» Россіні і з нього творили дива, але вони «вокально сумували», у веристських операх. Крім того, перенасичений акомпанемент і, насамперед, подвоєння вокальної мелодії унісонним супроводом будь-якої інструментальної групи, чи навіть солістами оркестру, вимагали від співаків форсованого співу, який абсолютно відкидався кантиленною технікою .

Це особливо помітно у творчості композитора Річарда Вагнера. Вокальна музика цього генія “тяжіла” до інструментальності в звучанні, що позбавляло її самостійної мелодійної цінності, через невіддільність від оркестрового супроводу. Так, фактично, чисто слуховий ефект вагнерівського вокального рядка, став “еталонним” для веристського стилю музикування. Бажання по-новому «омузичити» слово і підкреслити його значення, та потяг до підсиленого звучання мелодії звучністю симфонічного оркестру спонукали прихильників веризму підкріплювати слово не тільки і не стільки збагаченням оркестрових фарб, скільки нагнітанням звучання оркестру.

Варто зауважити, що і французький імпресіонізм, перебуваючи на протилежному веристам полюсі також відійшов від бельканто, бо

обслуговуючи слово «соромливо приглушеним оркестром», він таким чином знебарвлював саме слово, /наприклад, інтонація слова-звуча Дебюссі в «Пелеасі і Мелізанді» хвилюють слухача набагато менше, ніж та ж п'єса на сцені драматичного театру/.

Отже вплив веристів на італійських співаків позначився уже, як бачимо, на початку нашого століття і, досить міцно. Наприклад, сопрано Естер Адаберто, Беллінчіоні, меццо-сопрано Рубаді, баритон Парвіс і навіть Тітта Руффо будували свій успіх не тільки на «кантабіле», а значною мірою і на недбало-простакуватій виразності. Проте, їх беззаперечна обдарованість і блискучі голоси «гасили» окремі сторони виконання, не заважаючи успіху, однак, природа цього успіху вже була зовсім іншою, ніж у співаків більш раннього періоду. Пересічні співаки, які підтримували «веризм» виконання, поєднуючи спів з говіркою і криком, як домінуючу техніку, не могли полонити меломанів. Речитатив італійських веристів привів до натуралізму, який породив на той час Веккіоні, Зенателло, Бромбара та інших «крикунів», про яких чимало було написано критиками. На відміну від прихильників веристського напрямку, шляхетний спів таких відомих виконавців як Ансельмі, Баттістіні, Розіни Сторкйо, Пальверозі та інших, дійсно чудових співаків, сягав корінням у стару італійську школу співу.

Успіх веристів на сценах всього світу змусив італійців, перших пропагандистів веризму, швидко еволюціонувати у бік оволодіння новим матеріалом. В результаті, риси натуралізму у вокалістів-веристів привели до перетворення «говіркового співу», спрямованого до серця слухача, в *наспівну говірку* — повернути бездоганну кантилену бельканто вже не вдавалося. Веристський стиль виконання, таким чином, завдав значної шкоди стилю класичного бельканто. Він загубив не тільки техніку широкої кантилени, а й втратив бездоганну вокальну лінію голосоведення та досконале вокальне дихання. Нова епоха вимагала нового мислення, нових творчих ідей, нової вокальної техніки.

На зламі століть помітно змінився склад глядачів найбільш престижних театрів Італії. Аристократичні сім'ї поступово вивільняли місця в ложі багатим промисловцям і торгівцям. Партер і галерею заповнювали студенти. Вони чекали таких опер, які б по-новому показували дійсність, по-новому, з новими музичними ритмами і емоційно насиченою мелодикою висловлювали почуття сучасників. У свій час, на розвиток

веризму в музиці Італії вплинула література, найяскравішими представниками якої стали два видатні письменники нової течії – Джованні Вергу та Луїджі Капуану. В їх творах з натуралістичними деталями розкривались неприкрашені побутові картини життя простого люду Італії. А опери веристів спирались на могутні музичні традиції класичного бельканто, збережені, насамперед, в творчості Верді, і на народну музику. Вони були по-італійськи мелодичними, дихали свіжістю, яскравістю і, в той же час, драматизмом. Веристи відмовились від розгорнутих арій-монологів, замінивши їх динамічними аріозо і мелодійними піснями, в основі яких найчастіше лежали справжні народні інтонації.

Засновником веризму в опері вважався італійський композитор *П'єтро Масканьї (Pietro Mascagni, 1863-1945 pp.)*.



Навчався у музичному ліцеї Ліворно (тепер лицей ім. Керубіні) та у Міланській консерваторії, яку йому не судилося закінчити через певні причини. Подальша його доля була така: ставши провінційним музикантом, займав посаду диригента у різноманітних театральних трупах, працював учителем музики. У вільний від роботи час, Масканьї пробував писати музику. Доля подарувала йому шанс – стати всесвітньо відомим композитором.

У 1888 році видавництвом Е.Сонцоньо був організований конкурс на краще написання одноактної опери. Товариш написав лібрето. Опера написана за новелою Джованні Верги (1940-1922). Дружина, не порадившись з ним, відіслала рукопис опери «Сільська честь» на конкурс. Опера здобула першу премію і щомісячну стипендію протягом двох років. Крім того, були підписані контракти на постановку опери дирекціями різних театрів й підтримку від самого Дж.Верді, що побачив у молодому авторі свого послідовника.

Уже через декілька років, тобто 1891 року, Масканьї показав оперу в театрі «Ла Скала». Він був визначним письменником нового напрямку і нової доби. В його творах з натуралістичними подробицями розвивались побутові картини життя бідноти Італії. Письменники-веристи, співчуваючи приниженим і знедоленим, своїми творами пробували боротися з соціальним злом, однак не знали справжнього

шляху боротьби. Творці веристської опери, як і письменники-веристи не вникали у філософські узагальнення. Проте, їхні опери спиралися на могутні музичні традиції, які йшли від Верді, а також на народну музику. Опері композиторів-веристів були по-італійськи мелодичні, свіжі, яскраві, драматичні. Вони відмовились від розгорнутих арій-монологів, замінивши їх на динамічні аріозо і мелодійні пісні, в основі яких найчастіше зустрічались справжні народно-пісенні інтонації. На музичну сцену вийшли не звичні для старої італійської опери герої, а прості люди, жителі села. Буденне життя сицилійського села з його життєвими драмами справляло, без сумніву, враження на міланську публіку. Сантуццу співала Ромільда Панталеоні, Лолу – Вітторіна Фаббрі, Турідду – Фернандо Валеро. Крім найвідомішої опери «Сільська честь», Масканьї написав ряд прекрасних опер, в тому числі «Маски», «Іріс», «Подруга», «Вільям Раткліф», «Сільвано», «Нерон» та інші. Однак, тільки опера «Сільська честь» невдовзі стала класичною. Над нею композитор не піднявся у жодній з 14 наступних своїх опер.



Було б несправедливо не згадати ще одного всесвітньо відомого композитора, корифея музичного веризму – **Франческо Чілеа (Francesco Cilea, 1866-1950 pp.)**. Франческо Чілеа народився в 1866 році в Калабрії на півдні Італії, в сім'ї адвоката. Батько хотів, щоб Фраческо став юристом. Для цього він відправляє сина вчитися до приватної школи в Неаполь. У шкільні роки Чілеа захоплено займався музикою і після закінчення школи в 1878 році, незважаючи на протести батька, пішов навчатися в консерваторію.

У 1889 році він написав свою першу оперу «Джина», яка отримала схвалення критиків. У цьому ж році Чілеа закінчує консерваторію. У квітні 1892 року в театрі Палья у Флоренції відбулася прем'єра нової опери Чілае - «Тільда». Опера мала великий успіх. Вона була також поставлена в ряді міст Італії і у Відні.

У 1902 році Чілеа створив свою кращу оперу, яка прославила його на весь світ і стала оперною класикою - «Адріану Лекуврер» за п'єсою Е.Скріба, в основу якої лягла історія видатної французької актриси 18 століття. Прем'єра опери відбулася в Мілані в театрі «Лірико». Партію

Адріани виконували найвидатніші оперні співачки ХХ століття, такі як Магда Олівер, Рената Тебальді, Мірелла Френі та ще тоді молодий Енріко Карузо та інші. Це був своєрідний композитор зі своєю, оригінальною мелодичною мовою, багатим відтінком почуттів.

Останньою оперою, яку Чилеа вдалося поставити на сцені, була опера «Глорія». Її прем'єра відбулася в 1907 році в «Ла Скала». У 1909 році, написавши оперу «Лісова весілля», яка так і не була поставлена, Чилеа розпочинає педагогічну діяльність.

У 1913 році він став керівником консерваторії в Палермо, в 1916-1935 роках був директором консерваторії в Неаполі. Помер Франческо Чилеа 20 листопада 1950 року в місті Варацце (Італія).



Повного розквіту веристська музична школа досягла в операх *Джакомо Пуччіні (Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini, 1858-1924 pp.)*, останнього великого композитора Італії, якого Верді назвав «хоронителем печатки італійської мелодії».

Рано втративши батька, Пуччіні спочатку навчався музики у свого дядька Ф. Маджі і у К. Анджелоні, директора Музичного інституту ім. Джованні Пачіно в Лукка. З 14-річного віку служив органістом церков св. Мартіна і св. Михайла в Лукка, грав і в інших церквах. У 1876, під враженням від спектаклю «Аїда» Дж. Верді в Пізі, вирішив почати кар'єру оперного композитора. У 1880, завдяки отриманій стипендії та фінансової допомоги з боку дядька, зміг поступити в Міланську консерваторію, де навчався до 1883; його педагогами по теорії і композиції були А. Бацціні і А. Понк'єллі.

Початок творчого шляху Пуччіні співпав з початком виникнення веризму, який безпосередньо пов'язаний з його принципами. Але, поза тим, композитор залишався прихильником традицій класичного італійського оперного мистецтва. Його творчість незрівнянно глибша, психологічно багатша від багатьох інших, поверхових, хоча й мелодичних, опер веристів. Слідуючи заповітам Верді, на початку ХХ століття, Пуччіні першим досягнув вершин італійського оперного мистецтва.

Музично-творче життя Дж. Пуччіні тісно пов'язане з естетикою Дж. Верді, а тому, його не можна розглядати виключно в рамках мистецтва веристів. Пуччіні створив свій, глибоко індивідуальний стиль, для якого характерне розкриття і висвітлення ліричного сюжету. Його художнє кредо найбільш яскраво втілене в операх «Манон Леско» (1892, Турін), «Богема» (1895, Турін), "Тоска" (1899, Рим), «Чіо-чіо-сан» (1903), «Мадам Батерфляй» (1904, Мілан) та інші, які відзначаються тонким ліризмом і психологізмом, реалістичністю ситуацій і характерів.

Першою оперою Дж. Пуччіні «Вілліси» на сюжет, аналогічний до «Жізелі» Адана, поставлена в «Ла Скала» 24 січня 1885 року. Постановка цієї опери не викликала особливого ентузіазму публіки. Непомітно прийшла прем'єра і другої опери Пуччіні «Едгар», яка відбулася у 1889 році. Набагато пізніше потрапила на сцену «Ла Скала» опера «Манон Леско». Навіть «Богема» була поставлена у Мілані тільки через рік після прем'єри в Турині, в «Ла Скала» 1897 року оперу сприйняли з захопленням. За диригентським пультом стояв сам Артуро Тосканіні, головний диригент туринської опери, ім'я якого мало на той час широку популярність. Незаперечний успіх «Богемі» визначився уже з першого акту, після арій Рудольфа і Мімі. Особливо захоплені були міланці схвильованим, проникливим співом тенора Фернандо Де Люція, голос якого, заворожував слухачів, як спів сирени. Бурхливими аплодисментами зустрічали не менш талановиту співачку Анжеліку Пандольфіні, яка виконувала в опері партію Мімі. Після постановки «Богемі» в Ла Скала, опера почала свій тріумфальний хід всіма країнами світу.

Другою оперою Дж. Пуччіні, заслужено оцінену глядачами, була «Тоска», в якій якнайповніше відчувається зв'язок композитора з творчістю Верді, як у виборі сюжету, так і в музичному плані. Вона прозвучала на міланській сцені 17 березня 1900 року, через два місяці після прем'єри у Римі. Веристи підняли її на небувалу висоту, назвавши шедевром нового стилю. І, дійсно, в «Тосці» достатньо веристських рис: мелодраматизм сюжету, збудлива, напружена музика, сцени, показані майже в натурі. У цій опері багато позитиву, який не був характерним для творчості веристів: глибокі музично-психологічні характеристики героїв, багатство мелодійної і гармонійної мови. В опері яскраво змальована ідея боротьби з тиранами, в нових умовах розвиваються

традиції епохи Росоджіменто (трагічні події цієї епохи). Опера вимагає вокальної зрілості, професійної витривалості, володіння словом, вокальними формами, сценічним даром актора. Вокальні партії композитор писав, розраховуючи на конкретних співаків, зокрема, сопрано – *Хариклеї Даркле* (твір присвячений саме цій співачці). Це – прекрасна співачка і акторка, яка одразу підкорила міланську публіку виконанням головної ролі й була справжньою «душею спектаклю». Працюючи разом з Дж. Пуччіні, Даркле наполягала, щоб у другій дії була арія, яка б органічно відобразила духовний стан жінки, беззахисної перед Скарпіа, жінки, яка може протиставити його цинізму тільки любов до мистецтва, любов до Каварадоссі. Російський режисер М. Боголюбов писав: « Виконавці були чудові: драматичне сопрано Даркле співала Тоску, її м'який, теплий, з безмежними верхами голос наповнював глядацький зал своїм звуком, який був подібний до тепла Середземного моря. При цьому вона була чудовою трагічною актрисою – широю, жіночною, чуттєвою»⁴⁹.

Драматичний баритон Джіральдоні виконував роль Скарпіа. Його чудова фігура, міцний, але м'який, як звук віолончелі, голос і виразна дикція, підкреслена логічно виправданим жестом, - все це у виконанні Джіральдоні нагадувало «незабутні картини великого Тіціана...» Цією оперою також диригував великий маестро А. Тосканіні.

Одразу ж за «Тоскою», що мала незаперечний успіх, Пуччіні написав оперу «Мадам Батерфляй». Прем'єра цієї опери проходила в «Ла Скала», і скандально провалилася, але композитор, будучи оптимістом, вирішив її переробити. Через три місяці опера була готова. Прем'єра опери проходила в театрі Брешиї, запросивши на головну роль велику українську оперну співачку *Соломію Крушельницьку*. Вистава пройшла з тріумфом. Критики писали, що українська співачка врятувала оперу, підкреслюючи ідеальний образ, створений нею, тому, всі наступні інтерпретації будуть тільки «її блідим відблиском».

Опери Дж. Пуччіні щораз частіше з'являлись на афішах «Ла Скала». У 1926 році, уже після смерті композитора, була вперше поставлена його остання опера «Турандот», фінал якої він не встиг закінчити. Оперу, на прохання А. Тосканіні, завершив композитор Ф. Альфано.

⁴⁹

.Константинова І.Г., Тарасов. Л.М. «Ла Скала». - М.:Музика, 1977.- С.77

Веристські опери залишили слід у виконавському мистецтві. Велика чисельність мелодраматичних сцен у творах веристів, змушували співаків вдаватися до екзальтованого скандування складів, викрику, ридання; деякі фрази вимовлялися пошепки, говіркою. Їхні арії почали називати «арії-крики» (*arie-d-urlio*). Проте творчість композиторів-веристів значно збагатила не тільки оперний репертуар, але й розширила виконавський діапазон співаків, наповнюючи його драматизмом, змушуючи виконавця до активної і виразної сценічної дії, психологічної адекватності зі своїми героями, тощо. Однак веристський стиль у співі в чистому вигляді, протримався на сцені недовго, навіть визнані вокалісти «молодої школи» - Е.Кареллі, (очолював цю молоду школу), та Р.Сторкйо, М.Саммарко, Ф.Віньяс намагалися «облагородити» натуралістичні сцени. Під впливом композиторів-класиків, і видатних співаків, Е.Карузо, Тітта Руффо та інших, сформувався веристсько-вердівський стиль, який до нині визнаний в італійському оперному театрі.



Автором тільки одного шедевра, на жаль, виявився ще один верист – **Руджеро Леонковалло** (*Ruggero Leoncavallo, 1857-1919 pp.*) – італійський композитор, один з основоположників оперного веризму. Він написав 20 опер і оперет, в тому числі: «Паяци» (1892) «Богема» (1897) (у Росії під назвою «Життя Латинського кварталу») та інші, але широку популярність отримала тільки опера «Паяци». До опер Леонковалло у «Ла Скала» не були прихильні, вважаючи їх дуже грубими, брутальними. За життя композитора в Мілані була

поставлена лише одна музична драма - «Медичі» (27 січня 1895 року). Партію Лоренцо співав прославлений баритон Джузеппе Кашман.

Крім вищезгаданих композиторів-веристів, єдиним композитором нової школи, якому «Ла Скала» надавало свою сцену, був **Умберто Джордано** (*Umberto Menotti Maria Giordano, 1867-1978 pp.*). 28 березня 1896 року в міланському театрі була поставлена його опера «Андре Шеньє», що



пройшла з тріумфом. Роль поета-революціонера зіграв молодий тенор Джузеппе Боргатті, який згодом став зіркою італійської опери. Партію Джерарда співав баритон Маріо Саммарко. У своїх операх Джордано вміло поєднував принципи веризму з канонами старої італійської опери. Він не розривав давно уставлених традицій, які міцно утвердилися в «Ла Скала» і тому мав чималий успіх. Його опера «Андре Шеньє» обійшла всі сцени світу. Побувала вона також в 1897 році у Росії, за участі Таманьо і Баттістіні. В своїх операх Джордано вміло поєднував принципи веристської школи з канонами старої італійської музичної драми. Він не поривав з традиціями, які утвердились в оперних театрах Італії, особливо в театрі «Ла Скала» і тому користувався успіхом протягом десятиліть.

Крім відомої опери «Андре Шеньє», Джордано створив також опери «Марина», «Мала віта», «Сибір», «Вечір жартів», «Король» та інші.



Найбільш прославленим серед тенорів того часу був **Енріко Карузо (Enrico Caruso, 1873-1921 рр.)**. Він народився у Неаполі, в родині механіка і був вісімнадцятою дитиною в сім'ї. Саме йому судилося Богом продовжувати рід Карузо, бо всі його сімнадцять братів і сестер, померли у ранньому віці.

Дитинство його проходило досить різноманітно. В дев'ятирічному віці почав співати контральтові партії у місцевій церкві «Сан Джаванелло». Загальну освіту здобув тільки в початковій школі. Залишившись без матері, у п'ятнадцять років пішов працювати на фабрику. За цей період змінив багато професій і місць роботи, але любов до музики і співу була у нього понад усе. Маючи від природи чудовий голос, Карузо часто заробляв собі ним на хліб. У вісімнадцять років (1891р.) почав серйозно займатися співом. Вокальні заняття почав брати у педагога Гульєльмо Верджіне і вже через п'ять років почав свою професійну кар'єру співака.

Карузо дебютував 24 грудня 1895 року у Неаполі, в театрі «*Nuovo*», в опері місцевого композитора Мореллі «Друг Франческо». Загальне враження від постановки опери було посереднім, але спів молодого Карузо викликав загальне захоплення публіки, що дало змогу йому зразу

укласти контракт з імпресаріо на виступи в операх «Фаворитка» Доницетті та «Фауст» Ш.Гуно. В подальшому доля закине його до Єгипту, де він співатиме в операх «Сільська честь» П.Масканьї, «Ріголетто» Дж. Верді, «Джоконда» А.Паньїєллі, «Манон Леско» Дж. Пучіні. Часто виступав у численних театрах Італії, одночасно вдосконалюючи свій голос уроками співу у педагога В.Ломбарді.

Е.Карузо володів феноменальним, за своєю суттю - «золотим» голосом. Його щораз частіше запрошують до різноманітних театрів Італії. У 1897 році двадцятичотирьохлітній співак з'явився в міланському театрі «Ліріко». Він виступає в операх: «Наварнянка» Ж.Массне, «Обітниця» У.Джордано, «Арлезіанка» Ф.Чілеа, «Сільська честь» П.Масканьї. В 1898 році на цій же сцені Е.Карузо співає партію Моріса на прем'єрі опери «Федора» У. Джордано. Слава про молодого співака росла. Він гастролює в багатьох оперних театрах світу, в тому числі і в Росії. В сезоні 1898-1899 рр. Е.Карузо гастролює в Петербурзі разом зі славетною українською співачкою С.Крушельницькою, зіркою першої величини, співаючи в «Аїді», «Травіаті», «Богемі», «Сільській честі», «Лючії Ді Ламмермур», «Фаусті».

Повернувшись до Мілану, Карузо в 1900 році був запрошений в «Ла Скала», де дебютував у опері «Богема» Пуччіні. Але дебют був не зовсім вдалим, однак уже в наступній опері «Маска» П.Масканьї, співак мав величезний успіх. Карузо дружно аплодували, хоча, загалом, опера не мала успіху, і її терміново замінили «Любовним напоєм» Доницетті. Ця постановка, яка відбулася у 1901 році, стала тріумфом молодого співака. За диригентським пультом стояв А.Тосканіні. Після вистави диригент, скупий на похвалу заявив: *«Якщо цей неаполітанець буде і далі так співати, він змусить увесь світ заговорити про себе»*⁵⁰. В 1901 році Карузо співає разом з Ф.Шаляпіним у опері «Мефістофель» Бойто. Шаляпін захоплювався голосом Карузо: *«Ваш голос – той ідеал, якого я так довго й марно шукав»*⁵¹.

У 1903 році співак розпочинає свою творчу роботу, дебютуючи у «Метрополітен-опері» в Нью-Йорку і в подальшому досить рідко появляється на сценах театрів Італії. В 1914 році він поселився в Нью-Йорку на постійне проживання. У міжсезонні в «Метрополітен-опера»

⁵⁰ Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ,1977.- С.66

⁵¹ Там само.- С.66

Карузо має можливість співати на інших сценах Європи: в Угорщині, Іспанії, Франції, Англії, Австрії, Німеччині, Бельгії. Оперний репертуар Карузо складала близько 80-ти партій, 37 з яких він виконав на сцені «Метрополітен опера».

Е.Карузо – легенда ХХ століття - тенор вердієвського стилю з голосом широкого діапазону від «*соль*» великої октави до «*ре*» другої октави. Голос Карузо – соковитий, яскравий і міцний драматичний тенор з відмінною технікою, дикцією, виразним та темпераментним стилем виконання. «Силу його таланту, - відзначала польська співачка Я.Королевич-Вайдова,- складала три головні риси: *перша* – це чарівний, гарячий, пристрасний голос, який ні з ким не порівняєш... *Друга риса* таланту Карузо – безмежна у своєму багатстві, палітра почуттів, емоцій, психологічних нюансів у співі, і, нарешті, *третья риса* – його величезний, стихійний, підсвідомий драматичний талант».

Голос Е.Карузо,- описував Дж.Лаурі-Вольпі в своїй книзі «Вокальні паралелі»,- як і його стиль, залишається унікальним явищем у історії вокалу. Це був голос баритонального тембру, своєрідний за вокальною манерою, сердечний та по-людськи чистий. Здавалось би, що його голосові зв'язки розміщувались не в гортані, а десь у глибині м'язів, між передсердям і шлуночками і вводились в дію не повітрям, а від крові, яка б'ється в ритмі пульсу. ...Коли він співав, з його серцем співпрацювало все його тіло – легені, діафрагма, ребра, черевні м'язи...».

Співак володів не тільки прекрасним голосом, але й був чудовим інструменталістом: грав на фортепіано, гітарі, флейті, трубі, був талановитим карикатуристом, композитором – написав пісні «Старі часи» (1904р.), «Серенаду» та «Солодкі муки» (1906р), знімався у фільмах «Мій двоюрідний брат», «Прекрасна історія»(1918р.). У записах зберігається за його участю, 250 арій, пісень, романсів, дуетів.

Енріко Карузо автор книги «*Як необхідно співати*», що вийшла у Лондоні та Нью-Йорку 1908 року (друге видання 1912 року).

Поруч з прославленим іменем Е.Карузо, великою популярністю користується ім'я не менш знаного в світовому музичному мистецтві італійського співака *Тітта Руффо (Руффо Каферро Тітта (Titta Ruffo -1877-1953 рр.)*. Завдяки винятковій красі, силі та технічній досконалості свого голосу, а також дивовижному акторському таланту, Тітта Руффо

здобув всесвітню славу, створивши галерею яскравих вокально-сценічних образів найрізноплановішого характеру – від бравурного Фігаро до безпосередньо трагічних Ріголетто і Гамлета. За відносно короткий період співочої діяльності, Тітта Руффо зумів потрапити до перших баритонів світу й посісти належне місце на вершині слави поруч з М.Баттістіні.



Йому випало пройти сувору школу життя. У своїй автобіографічній книзі *«Lamia parabola»* («Парабола мого життя») співак пише, що ніколи не мав змоги відвідувати школи, навіть початкових класів. Все своє життя він займався самоосвітою і самовдосконаленням. Цікавим і незвичайним виявився життєво-творчий шлях Тітта Руффо.

Народився 1877 року в Пізі. У пошуках кращого життя, сім'я Руффо переїжджає з Пізи до Риму, де Руффо вперше почув оперу «Сільська честь», що справила на нього незабутнє враження. Однак до сімнадцятилітнього віку Руффо разом з батьком Орестом Тітта⁵² працював у механічних майстернях, та згодом юнак залишив цю професію і деякий час поневірявся по Італії, у пошуках кращого життя. Виконував найрізноманітнішу роботу – від сільського батрака до портового вантажника. Але, не знайшовши задоволення від такого життя, Руффо вирішив повернутися до рідної домівки, і знову став заробляти на життя працею коваля. Працюючи ковалем у майстерні свого батька, юнак мріяв про навчання співу.

До Руффо доля була милостива. Одного прекрасного ранку у багатодітну сім'ю коваля Тітта (дев'ятеро дітей), вселився студент консерваторії, індус Оресто Бенедетто. З його приїздом у дім коваля проникає «музичний мікроб», як любив жартувати Руффо. На думці Руффо, що працював у майстерні, був тільки спів. Бенедетто готував у домашніх умовах оперний репертуар, а Руффо прислухався і, потихеньку мурликаючи, повторював все про себе. На останні гроші відвідує театр, а в кузні потихеньку переспівує сотні раз те, що запам'ятав із співу студента.

⁵² Із розповідей відомо, що з іменем цього видатного співака стався правдивий курйоз. В його батька Ореста Тітта була улюблена собака по кличці Руффо. Він випадково убив її на полюванні і дуже сумував за нею. В той же час у нього народився син, якого в пам'ять собаки він і назвав Руффо. Співаку, однак, це не сподобалось, і він переніс ім'я на місце свого прізвища, внаслідок чого став не Руффо Тітта, а Тітта Руффо.

З роками Тітта Руффо розвивається, міцніє фізично і відчуває, що його теноровий голос мужніє, стає більш насиченим, переходячи в баритон. Його гортань творить звуки величезної сили, блискучої краси. Відчувши силу звуку, Руффо закриває майстерню і біжить додому показатись Бенедетто. Голос юнака зачарував його і він, ні хвилини не зволікаючи, веде майбутнього молодого суперника до свого професора. Професор, прослухавши, радить йому ще з рік помовчати, щоб голос зміцнів, одночасно, даючи юнакові вказівки щодо режиму голосу: не курити, не пити спиртного, рано лягати спати, дотримуватись помірності в їді тощо. Через рік Руффо точно дотримуючись порад професора, йде на прослуховування до консерваторії. Для того, щоб стати студентом академії, йому вистачило одного твору. Прослухавши юнака, комісія одразу ж приймає його, звільнивши від решти іспитів. Таким чином, Тітта Руффо вступає на вокальний факультет Римської музичної академії «Санта Чечілія» (1896), у якій того часу навчався по класу фортепіано і флейти його старший брат.

Однак, провчившись деякий час в цьому закладі, через непорозуміння зі своїм педагогом В.Персікіні, який викладав йому вокал (до того ж неправильно визначив тип його голосу, як бас), Руффо покидає академію і бере приватні уроки у педагогів С.Спарапані в Римі, Л.Кассіні – в Мілані.

Ознайомившись із творчістю видатних італійських співаків і вміло використавши багатий досвід та власні природні дані, Тітта Руффо у 1898 році дебютує на сцені театру «Костанці» в опері «Лоенгрін» Р.Вагнера, виконуючи партію Гарольда. Дебют пройшов вдало і Тітта від цього часу почав свою кар'єру співака.

У 1899-1900 роках він виступає в генуезькому театрі «Карло Феліче» де виконує головні баритональні партії в операх «Травіата» та «Ріголетто», а згодом - у пармському театрі в опері «Трубадур» Дж. Верді. У 1900 році Тітта Руффо розпочав свої гастролі до Америки та Аргентини. У 1903 році співака запрошують на гастролі до лондонського театру «Конвент-Гарден». Тут він виступав у операх «Севільський цирульник» Дж.Россіні та «Лючія ді Ламмермур» Г.Доніцетті разом з відомою австралійською співачкою Мела, яка користувалася особливою прихильністю високопоставлених чиновників. Молодий співак затьмарив успіх примадонни і після інциденту з «ображеною» акторкою

змушений був розірвати контракт і повернутися до себе на батьківщину. У цьому ж 1903 році, маючи вже неабияку славу, Тітта Руффо у 26-ти річному віці, нарешті, запросили до міланського театру «Ла Скала», де він отримав можливість виступати у нових постановках опер «Ріголетто» Дж. Верді, «Германія» Франкетті і «Гризельда» Массне.

У міланському театрі його прослуховували, як співака-початківця. Згадуючи той час, Тітті Руффо писав, що «виконання моє викликало, мабуть сильне захоплення. Тосканні й Гатті Казацца привітали мене похвалою. Вони відзначили, що голос мій чудово підходить для виступів у цьому театрі і запропонували на сезон 1903-1904 років контракт, який зобов'язував мене співати в операх». За один сезон Руффо співав у трьох операх 27 разів, а з них 16 – в «Ріголетто». «Я прагнув тільки до того...- писав співак, - щоб думка передувала слову і, щоби слухачі були більше схвильовані поривами душі актора, аніж віртуозністю співака». Тітта Руффо був чудовим актором, його голос - «голос лева» - широкого діапазону, в якому відчувався «дзвін металу, що переходив у м'який оксамит».

У 1905 році Т.Руффо три сезони поспіль співав у Росії (Петербург, Москва), і в Україні (Київ, Харків, Одеса). Дуже схвальним був відгук про співака видатної польської співачки Я.Королевич-Ванди. У своїй книзі «Життя і мистецтво», яка була видана у 1965 році в російському перекладі видавництвом «Мистецтво», вона так описує вокально-сценічну майстерність і особисті якості цього актора: «В 1905 році мене заангажували до Одеси на сезон італійської опери з трупю блискучих італійських акторів у компанії з Тітта Руффо... Руффо володів, без сумніву, феноменальним голосом, чудовим баритоном. Силу його голосу просто важко уявити, а ще важче описати. Легкість співу і сконцентрована міць голосу – напрочуд гарного і рівного за звучанням на всіх регістрах – були незрівнянними. Слухаючи його, я відчувала блаженство від можливості насолоджуватися чимось безкінечним, що могло продовжуватися годинами, без всякої втоми зі сторони співака...»⁵³

Протягом всієї творчої діяльності Тітта Руффо багато гастролював в театрах Південної Америки (Нью-Йорк, Чикаго, Філадельфія). Відомо,

⁵³ Назаренко І.К. Искусство пения.-М.: Музыка, Изд. 3.-С.159

що Руффо у 1908 році разом з Ф.Шаляпіним співав у Буенос-Айресі на відкритті нового великого оперного приміщення на чотири тисячі місць – театру «Клон». Останні його гастролі відбулися в 1931 році у цьому ж театрі «Клон», на сцені якого Руффо залишив незабутні враження виконанням головних баритональних ролей в операх «Гамлет» І.Тома і «Тоска» Дж. Пучіні.

В побуті, житті, Тітта Руффо був чарівною людиною: спокійним, сердечним, витриманим, зі шляхетним серцем, ідеальним товаришем і, в той же час, гордим і непримиреним до ворогів свого народу. Бажаючи підкреслити своє негативне ставлення до режиму Муссоліні, з перших же днів його приходу до влади, Руффо відмовився від виступів на сценах італійських оперних театрів і активно допомагав ворогам фашизму, за що він і його друзі були піддані жорстоким репресіям (на нього був вчинений замах, а згодом був кинутий за тюремні ґрати).

У 1937 році Тітта Руффо маючи за плечима величезний досвід виконавської діяльності та поважний 60-літній вік, вирішив написати книгу, яку назвав «Парабола мого життя». У цій книзі автор, крім деяких цікавих біографічних даних, живою, простою мовою розповідає про сучасну йому театральну дійсність і подає творчі замальовки багатьох великих майстрів вокального мистецтва, з якими він зустрічався.

Крім того, Тітта Руффо у своїй книзі подає багато цікавих порад, щодо роботи над вокальною технікою. Він писав: «Оволодівши вокальною технікою виконуваної партії, співак повинен забути про спів і працювати як інтерпретатор, як актор. З цієї точки зору, я надаю перевагу розумному співак-актору з посереднім голосом над досконалим вокалістом, але без ознак розуму»⁵⁴ Самого ж Руффо, крім акторських здібностей, природа наділила феноменальним голосом. Маючи прекрасне здоров'я Т.Руффо досконало володів діафрагмальним співочим диханням, «яке з дивною точністю і чутливістю підкорялася всім порухам душі, надавало співу тепла, підкреслювало слово, вносило порив, тремтіло і плакало в залежності від волі співака»⁵⁵, - писав вчений отоларинголог Віланчіоні.

⁵⁴

Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ,1977.- С.70

⁵⁵

Там само.-С.70

Видатні співаки Е.Карузо та Т.Руффо, як засвідчує історія, були творцями вердівсько-веристського стилю виконання. Послідовниками цих видатних майстрів вокального виконавства були Дж. Мартінеллі, Дж. Лаурі-Вольпі, Л.Пертіле, Р. Тебальді, М. дель Монако та багато інших.



Крім видатних Енріко Карузо і Тітта Руффо, найбільш цікавим явищем у вокальному світі постає не менш відомий тенор *Джузеппе Ансельмі (Giuseppe Anselmi, 1876-1929)*, італійський співак (тенор). Його дебют відбувся у 1896 (Афіни, партія Турриду у "Сільській честі" Масканьї).

У 1901 він дебютував у «Ковент Гардені». Там же брав участь у англійській прем'єрі опери "Адріана Лекуврер" Чілеа (1904, партія Моріса). У 1904 з успіхом виконав партію Герцога у «Ла Скала».

З 1904 неодноразово гастролював в Росії. Серед оперних партій у Ансельмі були також Вертер, Надір в "Шукачах перлів" Бізе, Ромео в "Ромео і Джульєтті" Гуно, Каварадоссі, Рудольф, Хозе та ін. Перестав виступати у 1917 через втрату голосу. Дж. Ансельмі - автор багатьох музичних творів, відомий як скрипаль. До п'ятнадцяти років був вуличним музикантом-скрипалем, згодом - хористом мандрівної оперети, а в сімнадцять років її прем'єр. Ансельмі відзначався великою природною і дуже тонкою музикальністю. Маючи красиве обличчя, невисоку, але витончену пластичну фігуру та драматичний хист, Ансельмі був надзвичайно чарівним у Ромео, Вертері, де-Гріє «Манон» Массне та інших ролях.

З часом, голос Ансельмі помітно еволюціонував. Спочатку, він був досить обмеженим, типово ліричним. Через декілька років значно зміцнів, розширився в діапазоні, що дозволило йому без зусилля співати і Манріко («Трубадур») і Радамеса («Аїда»). А ще через декілька років голос Ансельмі став помітно тьмяніти і у сорок років, практично, його втратив.

Всесторонньо обдарований Ансельмі страждав одним недоліком, який у менш талановитого співака став би перешкодою до завоювання

великої слави. Основний тембр його голосу, порівняно з масштабом всіх інших його переваг не відзначався достатньою красою, однак, Ансельмі зумів майстерно приховувати цей недолік і надавав своєму тембру надзвичайної чарівності. За словами російського співака С.Левіка, в Ансельмі присутня була «якась дзвінка, з бездоганною точністю інтонація, зовсім без скандування, але і, в той же час, мовби подане на «тарілочці» слово, мужнє виконання – незважаючи на дуже глибокий ліризм співу – все разом складалось в таке гармонічне ціле, що ніяка прискіпливість не могла пред'явити жодного докору»⁵⁶.

Ще одним типовим представником італійської школи був **Пальверозі**. Він володів ліричним тенором, виконував також і мецо-характерні партії. Маючи витончений, красивий і темпераментний голос, він у багатьох партіях майстерно користувався тембровою палітрою, віртуозно володіючи своїм голосом. У деяких партіях, наприклад, у «Травіаті», особливо у сцені картярської гри, він був бездоганим актором.

Крім того, Пальверозі мав талант коміка. Надзвичайно виразно грав Альмавіву. Зі спогадів очевидців відомо, наприклад, що, граючи цю роль, він у звертанні до Бартоло, створював різні образи: ставав таким «солодко-медовим», що зал «заходився» від сміху, а Бартоло – Бромбара був зобов'язаний «грати на контрастах» непередбачуваних емоцій партнера, які сприймав то наче завмираючи і не зауважуючи невідповідності інтонацій Альмавіви його словам, то — навпаки — змушений був «відповідати» на «знущання» і «вилазив із шкіри», - винахідництво Альмавіви було щоразу неочікуваним і зовсім збивало Бартоло з толку. Очевидно, інтерпретація цієї партії була надбанням самого Пальверозі.

Незабутню пам'ять залишив по собі і чудовий баритон **Ріккардо Страччіаре (Stracciari Riccardo, 1875—1955)**, передовсім, надзвичайною вокальною майстерністю. На перший погляд, у нього був міцний, дзвінкий і якийсь незвичайно «радісний» голос, багатий на обертони. Від кожної



⁵⁶

Левік С.Ю. Записки оперного певца.- С.133

озвученої ним ноти залишався довгий відзвук, немов дзвін, що лунав у всіх куточках зали. На перший погляд здавалось, що голос співака дуже міцний і безмежний у діапазоні. Насправді, все було не так. Ефект сили досягався незвично, з розрахунком розподілу світла й тіні, винятково тонкою грою і динамічними відтінками. Що стосується діапазону, то справжня звучність голосу співака появлялася, приблизно, з середнього «ля», а все, що було нижче, здобувалось штучним способом. Починаючи з середнього «ля» вгору, голос захоплював красою тембру, загальною металевією дзвінкістю, великою свободою і легкістю звуковидобування.

Страччіаре був до того ж і чудовим артистом з бездоганною музичною культурою. Велике обличчя, наділене розумними, з лукавою посмішкою очима, виразною мімікою, що гармоніювала з тембром голосу, - все це значно підсилювало враження від його різноманітних і завжди щирих дій на сцені.

Варто згадати і про чудового, не менш талановитого, оперного співака, який подавав великі надії - *Рапізарді*. Він володів прекрасним баритоном і після декількох постановок, буквально, полонив все місто. Його зовнішня краса і голос злились воедино. Переконливе, незважаючи на молодість, тонке виконання, відмінні сценічні здібності пророчили йому блискучу кар'єру і долю.

Однак, під час однієї вистави він здер біля нігтя на руці задирку. З досить маленької ранки витекло буквально дві краплини крові. Рапізарді витер їх, мабуть, не дуже чистою ваткою, не заливши йодом - поставився



до цього байдуже. Через декілька годин у нього піднялася температура, лікарі запропонували ампутувати палець, через добу - руку, але він навідріз відмовився. Через два дні, від сепсису, талановитого молодого юнака поховали. Смерть артиста дуже засмутила шанувальників його таланту.

Джузеппе де Лука (Giuseppe De Luca, 1876-1950 рр.) – італійський співак (баритон), Свій дебют розпочав у 1897 році партією Валентина («Фауст») в Пяченце. Протягом своєї

артистичної діяльності де Лука співав на численних провідних світових сценах, був учасником світової прем'єри багатьох видатних опер, у тому числі «Адріана Лекуврер» Чілеа (1902) у Мілані, (партія Мішонне, партія Шарплеса «Мадам Батерфляй», 1904, Мілан). Виступав 1915-1946 роках у Метрополітен-опера (дебютував у партії Фігаро). У цьому ж театрі співав на світових прем'єрах опер «Гойєські» Гранадоса (1916) і «Джанні Скіккі» Пуччіні (1918, головна партія). Також виступав у «Ковент Гардені» (1907, 1910, 1935). Серед інших партій в його репертуарі були: Ріголетто, Яго, Форд у «Фальстафі», Жерар у опері «Андре Шеньє» Джордано, Скарпіа, Альберіх у «Золоті Рейна», Євгеній Онегін, Демон та інші. Тіто Гоббі завжди наголошував, що «Голос – це добре, але цього замало для сьогоднішньої опери. Голос – це цегла, з якої можна будувати будинок, якщо ви володієте даром музикальності. Але повинна бути ще й індивідуальність: мистецтво носити сценічний костюм, робити собі грим, контролювати жести, вести роль, тобто, якщо коротко, – володіти найвищою культурою сучасної сцени»⁵⁷

Де Лука залишив помітний слід в опері. Його кар'єра продовжувалась досить довго, за рахунок того, що, як казав маестро Тосканіні, «Де Лука був розумним, чуйним дозатором своїх вокальних можливостей»⁵⁸. Крім того, Де Лука мав від природи чудові артистичні здібності. Тосканіні, захоплюючись співом Де Лука, говорив, що за «всю свою кар'єру... не досить часто зустрічав співаків, які б володіли такими



природними артистичними здібностями. Один з них, безсумніву, Де Лука, що чудово володіє собою в будь-якій сценічній ситуації»⁵⁹

Клаудія Муціо (Claudia Muzio, 1889 -1936 рр.) - італійська оперна співачка (сопрано). Клаудія Муціо народилася в Павії в 1889 році. Її батько був режисером у лондонському театрі «Ковент-Гарден» та нью-йоркському «Метрополітен-опера», а мати співала в хорі. Серед вчителів співу Клаудії була Аннетт Казалоні (перша Маддалене в опері «Ріголетто» Дж. Верді). У 1910 році Клаудія Муціо

⁵⁷ Константинова И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала.- Л.: Музика, 1977.- С.115.

⁵⁸ Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини.-М.:Музыка, 1977.- С. 31.

⁵⁹ Там само.- С.129.

дебютувала в Міському театрі Ареццо в партії Манон в однойменній опері Ж.Массне. У наступному році вона з успіхом виступила в «Ла Скала» в партії Дездемони з опери «Отелло» Дж.Верді, а потім з'явилася на підмостках «Ковент-Гардена» і «Метрополітен-опери».

Кілька років співачка з успіхом виступала в Буенос-Айресі, а у 1923 році повернулася в Європу, де особливо запам'яталися її виступи на сцені «Ла Скала» у сезоні 1926-1927 років у виставах під управлінням Артуро Тосканіні. Музичні критики відзначали її досить обширний репертуар, безмежність вокальних можливостей. Її пристрасний і ніжний голос разом з неординарними акторськими даними дозволив їй стати прикладом того типу співаків-акторів, до якого належав Шаляпін, а згодом і Марія Каллас. Муціо була однією з найвідоміших співачок першої половини ХХ століття, справжньою трагедійною актрисою (сучасники називали її "Дуже оперної сцени" «Божественною Клаудією»);). Тенор Джакомо Лаурі-Вольпі у своїй книзі «Вокальні паралелі» зазначив, що Клаудія Муціо «співає унікальним голосом, створеним із сліз і зітхань, наповненим внутрішнім вогнем».

Муціо, володіла вишуканою музичною культурою і глибоко відчувала музику, проникала у найпотаємніші глибини свого персонажу, немов переселялася в нього. Сам по собі голос Муціо був аж ніяк не безмежним, але на сцені він дивував несподіваною звучністю, бо кожна її нота була зігріта трепетом живого почуття. Це давало їй сили справлятися з надзвичайно важкою теситурою «Турандот», вимагала великого зусилля у партії Норми, відтворення метушливої Сантуцци, покірної самовідданості Дездемони.

На жаль, співачка пішла з життя дуже рано. Вона померла в Римі у 1936 році у віці сорока семи років, що спричинило за собою чутки про її невиліковну хворобу, самогубство і навіть отруєння. Артистка великої та щасливої сценічної долі, скромна і глибоко нещасна в житті, Муціо зійшла зі сцени тихесенько, приклавши палець до губ, немов бажаючи сказати: будь ласка, не вставляйте, не варто через мене турбуватися.

Головними партіями співачки були: Манон («Манон») Массне, Дездемона «Отелло» Дж.Верді, Сантуцца «Сільська честь» П. Масканьї, Мадалена «Андре Шеньє» У.Джордано, Леонора «Трубадур» Дж. Верді,

Віолетта «Травіата», Фйори ("Любов трьох королів" Монтемецці) та багатьох інших.



Доволі гідне та прекрасне творче життя випало і італійському співакові (тенору) *Джакомо Лаурі-Вольпі (Lauri Volpi, 1892-1979)*. Початкову освіту здобував як гуманітарій, пізніше навчався у Римській музичній академії у видатного італійського співака та педагога Котоньї, у якого навчались не менш відомі М.Баттістіні, Б.Джільї, Нані, Розі-Мареллі, Леціоні, Ж.Решке та багато інших співаків світового рівня. Все своє життя Лаурі-Вольпі виконував партії ліричного та драматичного тенорів. На оперній сцені з 1919 року (в тому числі, в театрі «Ла Скала»), в Америці у «Метрополітен-опера» протягом 1922-23 років. З 1935 року жив у Іспанії. Має ряд праць з теорії та історії вокального мистецтва, а найголовнішою вважається праця «Вокальні паралелі» («Voce parallele») та багато інших.

Маючи величезний досвід вокально-сценічної діяльності на кращих оперних сценах Європи та Америки, Лаурі-Вольпі у книзі «Вокальні паралелі» здійснює творче співставлення видатних зарубіжних співаків і пробує проаналізувати існуючі в Італії різноманітні технічні прийоми співоного звукоутворення, прийоми розвитку «артистичного феноменального дихання» і з'ясувати відмінності та особливості співу італійських співаків ХІХ – ХХ століть.

Будучи відомим вокальним педагогом і автором багатьох містких друкованих праць з вокального мистецтва, Лаурі-Вольпі, не дивлячись на похилий вік, до кінця своїх днів, інколи, виступав у кращих італійських оперних театрах, прекрасно виконуючи такі важкі партії, як Отелло з однойменної опери, Манріко, у «Трубадурі» Верді та багато інших.

Слушне висловлювання Лаурі-Вольпі стосувалося необхідності всестороннього розвитку вокального мислення та мобілізації розумової енергії. Він був переконаний, що для розвитку художньої інтуїції, високо розвиненого інтелекту і «творчо сприйнятливої» «співочої душі»

співакові потрібно багато часу та терпіння. Такої ж думки про творче мислення та акторську майстерність дотримувався у своїх працях і К.Станіславський. Аналізуючи творчість видатних співаків кінця XIX і початку XX століття, Лаурі-Вольпі констатував, що найвищих досягнень у вокально-сценічному мистецтві досягли три корифеї оперної сцени: Е.Карузо, Тітта Руффо та Ф.Шаляпін.

Його іменем названий Міжнародний конкурс, який проводиться з 1977 року в Мадриді.



Видатний тенор *Джузеппе Ді Стефано (італ. Giuseppe Di Stefano 1921-2008 рр.)* належить до чудової плеяди співаків, які стали в післявоєнний період гордістю італійського вокального мистецтва. В.В. Тимохін зазначає: "Створені Ді Стефано образи Едгара («Лючія ді Ламмермур» Доніцетті), Артура і Ельвіна («Пуритани» і «Сомнамбула» Белліні) здобули йому світову популярність. Тут співак постає у всеозброєнні своєї майстерності: надзвичайно співуче його, плавне легато, виразне скульптурне фразування і кантілена, повна пристрасного почуття, заспівана «темним», насиченим, густим, оксамитовим звуком...».

Він народився в селі Мотта-Сант'Анастасія, поблизу Катанії в Сицилії в родині шевця і кравчині. Свою освіту він здобув в єзуїтській семінарії, і в юності навіть збирався стати священником.

Дебют ді Стефано відбувся після проходження служби в італійській армії в опері Жюльє Массне «Манон», а через рік він уже дебютував з цією ж оперою в театрі «Ла Скала». Ліричний тенор ді Стефано був швидко оцінений світовою публікою. Його американський дебют відбувся в 1948 в опері Джузеппе Верді «Ріголетто». За досить короткий період співак домогся найвищого успіху і визнання в «Метрополітен Опера» в Нью-Йорку.

Надвичайно плідною була його співпраця з Марією Каллас, яка почалося в 1952 зі спільного запису в опері «Тоска». У наступні роки вони часто виступали разом, а також взяли участь в записах опер «Лючія ді Ламмермур», «Пуритани», «Паяци», «Ріголетто», «Травіата»,

«Трубадур», «Богема», «Бал-маскарад» і «Манон Леско». У 1973 ді Стефано супроводжував Каллас під час її прощального турне, яке несподівано перервалося через рік через проблеми з голосом у обох виконавців.

У 1957 він дебютував у Великобританії на Единбурзькому фестивалі в ролі Неморіно в опері «Любовний напій», а в 1961 він вперше виступив у Королівському театрі Ковент-Гарден в ролі Маріо Каварадоссі в опері «Тоска».

Джузеппе ді Стефано володів рідкісним голосом і співочим талантом, але повністю покладався на природу й інтуїцію. Він вважав, що техніка звуку не повинна бути предметом особливого занепокоєння, оскільки, потрібно співати природно, легко, так, «як співають пташки», *«так як ми у молодому віці співали серенади нашим коханим. Захоплені почуттями, ми не думали про голос, він нам вільно підкорявся».* Очевидно, на якомусь відрізку часу, рідкісний голос Ді Стефано, дійсно, дозволяв співакові не задумуватись над проблемами голосотворення. Однак, на жаль, (як згодом з'ясувалося), однієї природи й інтуїції надто мало для успішної вокальної діяльності. Тоті Даль Монте у розмові зі співаками якось зауважила: *«Ді Стефано сам зіпсував свою кар'єру. У нього прекрасний голос, він досить швидко почав співати надто важкі для нього партії. Ця перевантаженість була причиною деградації голосу. Але, тоді, коли він дебютував, це було прекрасно. У «Ла Скала» в опері «Міньйона» від його співу я змушена блав плакати. Дуже шкода, що він не здобув фундаментальної школи і не стримався від співу важких партій.»*

За роки своєї кар'єри ді Стефано був удостоєний «Золотого Орфея», престижної італійської музичної премії. Останній раз в якості оперного співака він виступив в 1992 в опері Джакомо Пуччіні «Турандот», де виконував партію старого імператора.

У листопаді 2004 ді Стефано з дружиною збиралися покинути свою віллу на курорті Діані Біч, неподалік від Момбаси в Кенії, коли на них напали невідомі і жорстоко побили. Ді Стефано протягом кількох тижнів не приходив до тями, перенісши при цьому дві операції. У грудні 2007 його доставили в одну з клінік Мілана, де він впав у кому, з якої так і не

вийшов. Він був перевезений в свій будинок в містечку Санта-Марія-Ое, поблизу Мілана, де 3 березня 2008 помер у віці 86 років.

Крім вищезгаданих видатних італійських оперних співаків, другої половини XIX – початку XX ст. на оперних сценах світу співали не менш відомі - Біллічіоні Джемма (1864-1950) – сопрано, Баронат Олімпія (1867-1934) – колоратурне сопрано, Біанка (Фабіан) Валентина (1839-1884) – сопрано, Бончі Алессандро (1870-1940) – тенор, Джіральдоні Еуджініо (1871- ?) – баритон, Джованні Маріо (1810-1883) – ліричний тенор, Сонкі та багато ін.

Відомими італійськими співаками другої половини XX ст. були також М. дель Монако, Р.Тебальді, Дж. Міміонатто, Т.Гоббі, М.Френі, Р.Скотто, С.Брускантіні, П.Каппучіллі, Л.Паваротті та інші.

3.5. РЕФОРМАТОРСЬКІ ПРИНЦИПИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ.

Творча діяльність Джузеппе Верді охоплює більш ніж півстоліття; вона невіддільно пов'язана з суспільно-політичним і культурним життям Італії 1840-1890 років. Полум'яний патріот, вірний син італійського народу, Верді у своїй творчості оспівував свободу і незалежність особистості, кращі шляхетні риси людського характеру, прославляв відважний героїзм борців з тиранією, нещадно викривав гніт насилля.

Сучасники наділили Верді почесним іменем «маестро італійської революції». Його музика служила справі народної боротьби, вона часто ставала прапором цієї боротьби, а мелодії опер Верді – революційними піснями. У музиці Верді знайшов яскраве відображення визвольний рух Італії, який охопив, починаючи з першого періоду наполеонівських війн, всі верстви населення і набув у середині століття особливої напруги і гостроти форм.

Героїчна пора італійського визвольного руху викликала в сфері культури і мистецтва так званий «Рісорджіменто» («Національний рух»), розквіт якого припав на 30-60-і роки. В цей час появляється теоретик, глава італійського романтизму *Алессандро Мадзоні (Alessandro Francesco Tommaso Manzoni (1785-1873 pp.))*, що закріпив і розвинув демократичні традиції Уго Фосколо, письменника-трибуна

карбонарського періоду, на творах якого виховувались багато поколінь італійських патріотів. Великою популярністю користувався роман Мадзоні «Заручені», що розповідав про тяжке становище італійських селян XVII століття під повійним гнітом: дворянсько-католицьким та іспанських володарів.



Надзвичайне місце у суспільному житті Італії займав оперний театр, величезне значення якого було і в минулі часи – це справжня споконвічна національна традиція Італії. Поряд з багатою народно-пісенною спадщиною, революційним фольклором, улюблені оперні мелодії вітчизняних композиторів сприяли піднесенню почуттів національної самосвідомості, патріотизму. Іноземні гнобителі та католицькі реакціонери, враховуючи важливе суспільне значення музичного театру, чинили різні перепони його розвитку. Нові твори проходили строгу цензуру, нещадно фільтрувалося все, що могло хоча б трохи нагадувати про сучасне важке становище італійського народу.

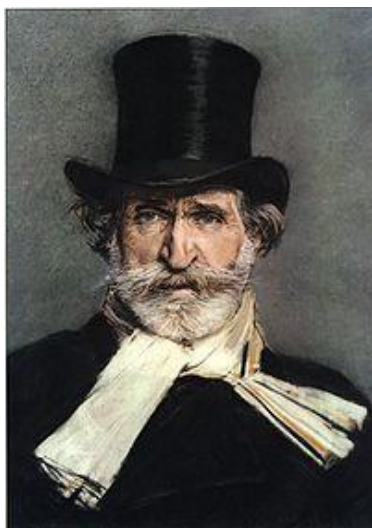
Особливо суворій і жорсткій цензурі підлягали яскраві виражальні патріотичні твори Верді, що викривали гноблення, тиранію і соціальну нерівність. Гонінням піддавалися і оперні трупи. Вони не мали права планомірно формувати свій репертуар, час для театральних вистав суворо обмежувався двома сезонами на рік – що називались «стаджіони». Оперні трупи були змушені вести, переважно, кочівний спосіб життя, перебуваючи у повній залежності від приватних антреприз. Кабальні умови роботи викликали необхідність максимального скорочення акторського складу, особливо за рахунок хору і оркестру, висуваючи на передній план, на шкоду ансамблю, оперних прем'єрів-солістів. Це породило сваволю співаків, їх одностороннє захоплення *bel canto*, спричинило зневагу до музичної драматургії, сценічного втілення образу, художньої цілісності спектаклю.

З іншого боку, конкуренція оперних організацій стимулювала створення великої кількості нових творів, бо, згідно практики, «стаджіони» грали більше прем'єр, ніж повторювали уже показані вистави. Лише найвидатніші композитори того часу, такі, як Россіні,

Белліні, Доніцетті, Верді, могли розраховувати на збереження кращих своїх творів у репертуарі труп.

Така практика примушувала італійських композиторів швидко і багато писати. Статистика показує, що, наприклад, за роки 1840-1885 у Італії поставлено більше п'ятсот прем'єр (серед них вісімнадцять належали Верді). Але така практика мала свої плюси і мінуси. Маючи на увазі цю негативну рутину, М. Глінка у 1843 році справедливо критикував італійських композиторів: «Розраховуючи на вульгарний смак своїх слухачів, вони без усякого сорому вкладають у десять опер те, що могло б бути на місці тільки у однієї, які безперервно себе повторюють». Такої ж думки про нові твори Доніцетті був і Даргомижський: «Про цю оперу нічого говорити... Коли медаль чи копійка карбовані і описані, чи потрібно ще описувати наступні за ними медалі чи копійки, які карбуються за тією ж формою і тією ж машиною?». Проте, незважаючи на слабкі місця, італійський музичний театр в середині ХІХ століття мав і значні досягнення.

У другій половині ХІХ століття провідну роль в оперному мистецтві відіграють італійський композитор Джузеппе Верді і французький композитор Жорж Бізе. Джузеппе Верді один із найулюбленіших і найпопулярніших оперних композиторів. Його музика - мелодійна, доступна, щира. Сюжети Верді, як правило, брав з життя. Найпопулярніші опери: «Травіата», «Ріголетто» та «Аїда». Слідом за композиторами Дж.Россіні (1792-1868), Дж.Верді (1813-1901) та Ж.Бізе (1838-75), пішли й кращі представники оперного мистецтва ХІХ і початку ХХ ст. До них належать французькі композитори: Ш.Гуно (1818-93), автор опери «Фауст», Л.Деліб (1836-91), автор опери «Лакме»; чеський композитор Б.Сметана, автор опери «Продана наречена»; італійські композитори Дж.Пуччіні (1858-1924), автор опер «Мадам Баттерфляй», «Чіо-Чіо-сан», «Богема», «Флорія Тоска», Р.Леонковалло (1857-1919), автор опери «Паяци»; польський композитор С.Монюшко (1819-72), автор опери «Галька» та інші.



*Джузеппе Фортунато Франческо Верді
(Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813 – 1901)*

народився в Ле Ронколе, поблизу міста Бусетто, у родині сільського корчмаря та прялі. Жага до музики з'явилася у семирічному віці, коли батьки привели його до церкви де звучав орган. Перші уроки він отримав у органіста П'єтро Байстраккі, навчаючись грі на органі і на спінеті.

Уже у вісім років Верді інколи підміняв свого вчителя Байстраккі граючи на церковному органі. У 1821 році його відправили в Бусетто до школи, у якій він за два роки занять навчився грамотно писати і добре читати. Тут його помітив прогресивний італійський купець Антоніо Барецці, який був палким прихильником і любителем музики: вмів грати на декількох інструментах; був прекрасним флейтистом, добре грав на кларнеті, валторні і офіклеїді. В домі Барецці постійно звучала музика. Незабаром, в 1823 році Барецці, будучи головою Філармонійного товариства, в якому концентрувалося музичне життя міста, місцева музична школа поповнилася талановитим учнем. У цій школі Верді брав уроки контрапункту у Фердінандо Првезі, а уроки гри на духових інструментах у самого Барецці, який також викладав у цій школі. Ці обидва чудові педагоги любили юного і талановитого Верді, вели його впродовж життя, слідкували за його духовним розвитком. Під їх впливом формувався світогляд Верді, виховувалась любов до батьківщини, до національної культури, до національного мистецтва. За словами Верді, з тих пір, як він увійшов у дім Барецці, він почав *«жити, мріяти і сподіватись»*.

У п'ятнадцять років Верді грає на органі настільки вправно, що підміняв Првезі, який часто хворів, граючи на соборному органі під час святкової служби. Првезі також доручав йому вести заняття у музичній школі з відсталими учнями. У цю пору юний Верді почав виступати як піаніст, одночасно з успіхом стояв і за диригентським пультом.

Перші уроки музики та гри на фортепіано, які він давав самостійно, проводилися зі старшою дочкою Барецці Маргаретою, майбутньою дружиною Верді. Згодом, Маргарету, яка мала прекрасні задатки до гри на фортепіано, Верді став залучати до спільних концертів, виступаючи у фортепіанних дуетах на музичних вечорах у домі її батька.

Перші композиторські спроби Верді пов'язані з заняттями у Првезі. Серед юнацьких творів, написаних в Бусетто, були, переважно, марші і

танці для духового оркестру, в якому він брав активну участь, та церковна музика. Багато п'єс написав для сольних духових інструментів – флейти, кларнета, валторни, а також романси, фортепіанні п'єси і декілька оркестрових творів.

Вперше широке визнання у межах Бусетто принесла Верді оркестрова увертюра, яку п'ятнадцятирічний композитор написав до «Севільського цирульника» Россіні. Того ж року, з'явився його кращий твір тих років – кантата «Безумство Саула» для соло-баритона з оркестром на тему італійського письменника-патріота Вітторіо Альф'єрі. Його перші вчителі Барецці та Провезі високо цінували кантату Верді, яка була публічно виконана з великим успіхом. У творчості юного Верді знайшла свій відбиток палка любов до Мадзоні, до його патріотичних драм /кількома роками пізніше він написав до них хори/.

Опікуючись своїм талановитим учнем, Барецці і Провезі допомогли йому отримати стипендію від жителів міста Бусетто для подальшого навчання у Мілані. Переїзд в 1832 році до славного музичного міста Мілана, відкриває новий, значний період в житті Верді. Перебування в цьому місті не тільки допомогло Верді отримати добру композиторську освіту, але й залучило до великого культурного і політичного руху, яким у 30-х роках була охоплена Італія. Але тут його спіткало розчарування. Міланська консерваторія, і, насамперед, педагоги, виставили молодому митцю жорстокий вердикт - нездатність до композиторської діяльності. Це на деякий час відштовхнуло його від цього закладу.

Завдяки допомозі і пораді друзів Верді звернувся до одного з найвидатніших міланських музичних діячів – Вінченцо Лавінья. Це був чудовий педагог і контрапунктист, автор декількох опер і балетів. Він викладав у консерваторії сольфеджіо і фортепіано. Лавінья охоче погодився займатися з Верді. Під його керівництвом Верді займався гармонією і поліфонією. Він розкрив перед молодим музикантом скарби старої італійської музики. З особливою увагою Верді вивчає оперу: численні взірці італійської опери-буффа, партитури Моцарта.

Перший рік перебування у Мілані приніс блискучий результат. Вражений надзвичайними успіхами свого учня, Лавінья писав Антоніо Барецці: «Ваш стипендіат буде згодом гордістю своєї Вітчизни». Проте, Верді через обставини, які склалися, не закінчивши курсу занять у

Лавінії, повертається до Бусетто. У 1836 році він нарешті отримав посаду церковного органіста Бусетто. За роки перебування в цьому місті, Верді, незважаючи на інтенсивну концертну і педагогічну роботу, пише велику кількість творів: симфонії, марші, ноктюрни, романси, мотети тощо. Не перериває роботи і над замовленою Массіні оперою, яка появилася під назвою «Оберто, граф Боніфаччо». У лютому 1839 року композитор переїжджає до Мілану, який на багато років став основним місцем життя і роботи Верді.

Творча діяльність Джузеппе Верді прийшла у «Ла Скала» саме тоді, коли театр найбільше потребував його могутнього таланту. Нові часи вимагали іншої музики. Країна прокидалась від застою і появився запал до боротьби, до якої закликали патріоти Італії. Визвольний рух став масовим і підняв на вершину слави таких вождів-патріотів, як Джузеппе Мадзіні та Джузеппе Гарібальді, котрі закликали творчі особистості: співаків, композиторів та інших, відродити італійську музику на базі вивчення «народної пісні, історії Вітчизни і таємниць природи та поезії». Музика, - продовжував Мадзіні, - це «художній світ, який освічує нам шлях і веде ним: це світло дає силу ідеї, одухотворює нас».

Особливе місце у громадсько-політичному житті країни посів оперний театр, який став осередком широкого спілкування демократичних верств італійського народу. Особистістю, яка б зуміла відновити втрачені позиції став молодий, двадцятип'ятирічний Джузеппе Верді, який у 1839 році приїхав до Мілану з партитурою опери «Оберто, граф Сан-Боніфаччо», яку замовив керівник товариства любителів музики, маєстро Мессіні. Опера була розписана старанно на партії. Цю партитуру опери, під назвою «Рочестер» композитор пропонував Пармському театру, але вона була відхилена в категоричній формі.

Джузеппе Верді зумів зацікавити цією партитурою молоду примадонну «Ла Скала» Джузеппіну Стреппоні, яка користувалася особливою прихильністю імпресаріо Бартоломео Мереллі. Друзі, познайомивши Дж. Верді з Дж. Стреппоні, розуміли, що, якщо опера сподобається примадонні, то вона буде поставлена - настільки великий був вплив співачки у театрі. Послухавши оперу, співачка була в захопленні від неї. Вона сказала, що хоче взяти участь у ній, і вмовила Моріані та Раконі поставити оперу. Незабаром опера була прийнята.

Прем'єра опери відбулася 17 жовтня 1839 року у «Ла Скала» і пройшла з великим успіхом, після чого імпресаріо Б.Мереллі уклав з молодим композитором контракт на три опери. До осіннього сезону 1840 року маестро повинен був покласти на стіл оперу-буффа «Король на час» («Уявний Станіслав»). Проте, вона не отримала належної оцінки глядачів; опера провалилася, після чого композитор вирішив назавжди залишити композиторську діяльність, і заробляти на життя викладанням музики. Мереллі, щоб підтримати Верді, вирішив відновити його оперу «Оберто» у театрі (вона пройшла 17 разів). Зустрівши на вулиці композитора, і зтягнувши його насильно до театру, Мереллі вручив рукопис опери на лібрето Солеро. Перечитавши текст майбутньої опери, Джузеппе Верді зацікавився нею і після довгих вагань написав музику під назвою «Набукко». Прем'єра опери відбулася 9 травня 1842 року і стала музичною подією. Тріумфові опери багато в чому сприяло прекрасне виконання. У головних партіях виступали чудові артисти: сопрано Дж. Стреппоні (Абігайль), тенор Міралья (Ізмаїл), бас Просперо Дерівіс (Захарія), баритон Джорджо Ронконі (Навуходоносор).

Відомо, що Гаetano Доніцетті, який був присутній на прем'єрі, увесь наступний день перебував під впливом музики Верді й шептав: «*Це дуже добре, дуже добре*». Вистава проходила 8 вечорів поспіль і залишилася до кінця осіннього сезону. Восени, після відновлення, вона ставилася ще 57 разів! Такого успіху в «Ла Скала» не було від часів тріумфу Россіні. «*Цією оперою, по суті, почалася моя артистична кар'єра!*»⁶⁰ - писав Джузеппе Верді. Перед молодим композитором розкрились двері артистичних салонів. Тут Джузеппе Верді слухав палкі промови про свободу і ознайомився з трактатом Мадзіні «Філософія музики», в якому були заклики створити міцну драматургію, музику і слово з'єднати воедино. Це не могло не викликати у молодого Джузеппе Верді гарячого зацікавлення. І він став шукати для нових творів сюжети, які б надихали патріотів Італії. Так, появилася опера «Ломбардці у першому хрестовому поході», прем'єра якої відбулася 11 лютого 1843 року. Через цю оперу молодий композитор мав деякі неприємності з представниками церкви, в особі архієпископа міланського, якого обурило те, що на сцені була відтворена релігійна процесія і вимагав заборонити показ релігійних обрядів на сцені. Однак, конфлікт був залагоджений завдяки імпресаріо Мереллі. Боротьба театру з цензурою і

⁶⁰ Соловцова Л.В. Джузеппе Верди.- М.: Музыка, 1986.- С. 46.

архієпископом ще більше посилила інтерес міланців до прем'єри. Вистава перетворилася на революційну демонстрацію і мала небувалий успіх серед глядачів.

Постановки опер «Набукко» і «Ломбардці...» зробили Джузеппе Верді найпопулярнішим композитором Італії. Замовлення поступали від багатьох театрів, після чого Дж. Верді розвинув бурхливу діяльність, створюючи за рік по дві-три опери. Але, з ростом популярності, композитор вимогливіше ставився до музичної драматургії і сценічного втілення своїх опер. Джузеппе Верді уже не віддавав переваги «Ла Скала», тим паче, що міланський театр від сезону до сезону втрачав свій престиж. Знизилась професійна якість звучання хору і оркестру, покидали театр відомі артисти, оформлення ставало гіршим, неакуратним. До того ж Дж. Верді був незадоволений, що режисери театру перестали прислухатись до його зауважень і, врешті-решт, він вирішив піти з театру. Майже 20 років він не з'являвся в театрі «Ла Скала», хоча його опери тут ішли. За цей період Джузеппе Верді написав багато відомих опер, які ставилися на різних сценах театральної Італії та в інших країнах Європи: Франції, Португалії, Англії, Росії. Це були опери: «Луїза Міллер», «Розбійники», «Битва при Леньяно», «Бал-маскарад», «Дон Карло», «Сила долі».

Оперу «Сила долі» композитор написав на замовлення петербурзького Маріїнського театру. В Росії прем'єру сприйняли стримано. Критичні зауваження щодо опери в російській пресі змусили Джузеппе Верді серйозно задуматись над своїми творчими принципами. Після чого композитор докорінно переробив «Силу долі», але це була майже нова, зовсім інша опера з новою оркестровкою, свіжими номерами та іншим фіналом. Після постановки опери, дебют якої відбувся 27 лютого 1869 року в театрі «Ла Скала» Верді писав: «Виконання було хорошим, і був успіх! Штольц і Тіберіні були чудові. Всі інші хороші. Маси – хор і оркестр – виконали все з точністю і вогнем, який не можна описати»⁶¹. Серед виконавців композитор не випадково виділив Терезу Штольц і Маріо Тіберіні. Вони відповідали ідеалу *артиста-співака*⁶², до якого тягнувся маестро. Його опери створили нову школу виконавства в Італії. Захоплююча кантилена і

⁶¹ Константинова І.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала.-М.: Музыка, 1977.- С.43.

⁶² Там само.- С.43.

віртуозність співу, без зв'язку з ідеєю опери, по суті, не мали сенсу при виконанні його творів. Джузеппе Верді прагнув до «омузичення людської мови», яка чуттєво відгукувалась на будь-який відтінок емоцій, фразування і динаміку в мелодії. Такою, на думку маестро була Тереза Штольц.



Тереза Штольц (справжнє ім'я і прізвище **Терезіна Штольцова** – (*Teresina Stolzova*, 1834-1902) – італійська примадонна чеського походження, оперна співачка (драматичне сопрано) – найвідоміша й найавторитетніша на той час. Видатна співачка народилася у невеличкому містечку Костельце, а навчання розпочала у Празі, у Л. Річчі та Ф Ламперті. Дебютувала в 1857 році в Тбілісі (на той період була в складі італійської трупи, що гастролювала містами). У 1865-79 роках

солістка театру «Ла Скала». Кращі оперні партії в операх Дж.Верді, а також в його Реквіємі (брала участь у багатьох прем'єрах творів Верді; співала під його керівництвом). Після смерті дружини Верді – Стреппоні, що принесла йому в опері «Набукко» сенсаційний успіх, Тереза Штольц, переселившись до його апартаментів, зайняла місце постійної подруги. На той час композитору було вісімдесят чотири роки, а співачці - шістдесят три. Проте, їхнє спільне життя продовжувалось всього лише чотири роки. Після смерті улюбленого маестро, через півтора року, в 1902, померла й знаменита співачка.

Тереза Штольц – співачка з красивим за тембром голосом, міцним і виразним, чудова акторка з гарячим темпераментом, - була ідеальною Леонорою, тенор Маріо Тіберіні, що виконував партію дона Альваро, хоча і не мав красивого голосу, але на думку Верді, був «чудовим актором-співаком»⁶³. Операм Джузеппе Верді потрібні були саме такі співаки-актори. До них належали Джузеппіна Стреппоні, Джорджо Ронконі, Наполеоне Маріані та інші.

Наступні два десятиліття опери Джузеппе Верді склали основу репертуару всіх театрів країни. У променях його слави, тьмяніли

⁶³ Константинова И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала.-М.: Музыка, 1977.- С.43.

досягнення інших італійських композиторів – Кочча, Солера, Ніколаї, Річчі, Імператорі і, навіть, прем'єри Доніцетті «Дон Паскуале», «Фаворитка», «Лінда». У ті роки великий композитор переживав еволюцію творчості. Проте, через складне політичне та економічне становище в країні, Джузеппе Верді перестав писати опери і більше займався благодійними справами. Його захоплювали тепер проблеми моралі – як боротись зі злом. І композитор вирішив в опері «Отелло» розвинути цю тему на художньому матеріалі. Його Отелло, Дездемона. Яго – не оперні персонажі, а люди із складними характерами, розумні, сильні. Вроджений оперний режисер Джузеппе Верді довго і ретельно готував прем'єру «Отелло» в «Ла Скала». На головні ролі він запросив тенора Франческо Таманьо (Отелло), баритона Віктора Мореля (Яго), Дездемону співала Ромільда Панталеоні. Композитора захоплювало вміння арторки бути на сцені досить широкою, сердечною. Будь-яку партію вона співала з любов'ю, «тремтливою емоційністю». Маєстро чекав від неї «легкого повітряного звучання і, якщо сказати прямо, повної насолоди, як того вимагає ситуація і текст». Прем'єра опери «Отелло» пройшла на високому рівні і перетворилась у свято. Всіх вразив вибух творчого генія старого Джузеппе Верді. В Італії до сьогоденного часу не створено твору, який би зміг стати в один ряд з цим шедевром. У скарбниці світового оперного мистецтва «Отелло» також займає серед інших музичних драм одне з перших місць. Останнім твором, композитора була опера «Фальстаф». Прем'єра її відбулася у 1893 році на сцені «Ла Скала». Вистава пройшла з успіхом, а маєстро вперше був цілком задоволений нею. Маєстро з сумом прощався з оперою, театром, якому віддав все своє життя. Всі його 26 опер були поставлені в театрі «Ла Скала». У цьому театрі почалось творче життя композитора, тут воно блискуче і завершилось. Коли прийшов час прощання з «Ла Скала», уже літній маєстро залишив музично-художній рівень театру на небувалому піднесенні. Оркестром диригували видатні диригенти Франко Фаччо, Анжело Маріані, Едоардо Маскерені. У головних ролях виступали чудові актори. Композитор уже не дорікав «Ла Скала» у недбалості чи браку музикальності. У досягненні визначних художніх висот міланського театру - заслуга самого Джузеппе Верді.

Дж.Верді, як і Россіні, з перших творчих кроків, і до кінця днів своїх, був переконаний, що італійська музика – це перш за все музика

для театру, на сцені якого співають і діють живі люди. «Наша музика, - пише він, - на відміну від музики німецької, яка може жити в залах із симфонічним оркестром та в невеликих приміщеннях з квартетами, кажу я, живе головним чином в театрі»⁶⁴. Під цим кутом зору Верді розглядає сюжет, сценарій, лібрето, музичну мову будь-якого твору; з цієї точки зору оцінює він і співаків-акторів. З цього приводу він стверджував, - «що найбільш театральньо-діючим сюжетом, який я поклав на музику, є «Ріголетто». Там є страшні події, різкі контрасти, темпераменти, патетика; всі перипетії відбуваються від легковажної, нестримної особистості герцога – звідси страхи Ріголетто, пристрасть Джільди і т.д., яке викликає в житті багато важливих драматичних моментів, серед яких сцена квартету – одна із найкращих сцен за силою впливу»⁶⁵.

Верді завжди підкреслював, що «для творів, які написані в музичній формі, вимагається, насамперед, виконання музичне: вогонь, душа, нерв, ентузіазм». Проте, яким би не був яскравий темперамент і одухотвореність співаків, в одній з вимог до них, композитор був непохитним. «...Мені необхідно, - пише він, - щоб артисти співали не по-своєму, а по-моєму; щоб маси... проявляли у виконанні стільки ж доброї волі, скільки і таланту; необхідно, нарешті, щоб все в постановці опери на сцені залежало від мене і щоби над усім панувала одна воля – моя»⁶⁶. Цілком природно, що з таким поглядом на оперну виставу і її учасників маестро бажав, щоби виконавцями ролей в його операх були не просто майстри *bel canto*, а співаки-актори.



Вердівські співаки. Одним із вердівських романтичних співаків-баритонів, який володів міцним голосом і відмінною технікою, був **Джорджо Ронконе (Giorgio Ronconi, 1810-1890)**. Навчався у свого батька, вокального педагога та співака (тенора) Доменіко Ронконе, (його учні Г.Пак'яротті і М.Бабіні). Джорджо Ронконе – перший виконавець партії Навуходносора в опері Верді, вважався родоначальником співаків, які

⁶⁴ Тимохін В. Выдающиеся итальянские певцы. Очерки.- Гос.муз.издат.- М., 1962.- С. 11

⁶⁵ Там само.- С. 11

⁶⁶ Константинова И.Г., Тарасов Л.М.Ла Скала.-М.: Музыка, 1977.-С. 14

отримали назву «баритони Верді». Його спів відзначався виразним фразуванням, темпераментом, драматизмом. Ронконе був цікавий тим, що при порівняно невеликому діапазоні гооса вмів передавати і драматизм і лірику. Був хорошим вердівської баритоном.

Після співу в Італії протягом декількох років з постійно зростаючим успіхом, він з'явився вперше в Англії, в 1842 році, як Генрі Ештон в Лючія ді Ламмермур. Його успіх був досить потужним, і він продовжував залишатися одним з найпопулярніших ліричних співаків на сцені, аж до своєї відставки в 1866 році. В останні роки Ронконі заснував школу співу в Гранаді, і він також прийняв посаду професора співу в Мадриді консерваторії. Він помер в 1890 році.

Дж. Верді, переважно скупий на похвалу, в день прем'єри в «Ла Скала» опери «Навуходоносор», де Ронконе виконував головну партію, сказав співаку, що вважає його справжнім артистом у повному розумінні цього слова⁶⁷. Ронконі був близький до вердівського ідеалу драматичного співака, вільно володіючи всіма регістрами голосу, вирізняючись легкістю пасажів і добрим смаком. Його майстерність поєднувалась з невимушеною простотою і природним виконанням.

В репертуарі Ронконе були партії Ріголетто, Сільви («Ернані»), він виступав також в операх Моцарта, Доницетті та інших. Слідом за Ронконе на італійську сцену прийшли й інші вердівські баритони: Джованні Корсі, Вірджініо Коліні, Феліче Варезі, а згодом і великі Антоніо Котаньї, Маттіа Баттістіні, Віктор Морель та інші.



Джузеппіна Стреппоні (справжнє ім'я Клелія) (**Giuseppina Strepponi, 1815-1897**) – сопрано, перша виконавиця Абігайли («Навуходоносор» Верді). Джузеппіна Стреппоні народилася в Лоді, Ломбардія, була старшою дочкою в сім'ї Фелічіано (за іншими джерелами - Федеріко) Стреппоні (1797-1832). Початкову музичну освіту отримала від батька, який зосереджувався, в основному, на навчанні її гри на фортепіано. Після смерті батька від енцефаліту в 1832 році навчалася співу та фортепіано в

⁶⁷

Константинова И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала.-М.: Музыка, 1977.-. С.43

Міланській консерваторії, де в рік випуску (1834) отримала перший приз за виконання бельканто.

Свою співацьку кар'єру почала у вісімнадцять років, а вже через п'ять - виступала з величезним успіхом на сценах італійських театрів. Дочка й учениця відомого композитора Фелічано Стреппоні, який свого часу займав місце *maestro di musica* Монца, вона блискуче завершила навчання в міланській консерваторії. Джузеппіна Стреппоні не відзначалася ефектною зовнішністю, але притягувала сердечністю, душевною тонкістю і живим розумом. Маючи мелодійний, яскравий голос, і неабияку життєву мудрість, вона володіла ще й акторським обдаруванням, вміла передати своїм голосом особливості вердіївського стилю – всі ці якості зробили співачку видатною виконавицею сопранових партій у операх Дж. Верді. У її чарівному виконанні, драматична виразність домінувала над технічністю.

Проте, в 1845 році, після 10 років блискучої кар'єри на оперній сцені, вона раптово втратила голос. Незабаром Дж. Стреппоні стала дружиною Верді і всюди його супроводжувала, допомагаючи здійснювати музично-драматичні задуми великого композитора. Брала активну участь у прем'єрах опер свого чоловіка, що написав для Стреппоні партію Абігаїли («Навуходоносор»). Виконавиця партій: Норма, Лючія; Аміна («Сомнамбула»).

Серед видатних співаків минулого століття є багато відомих імен слава яких не згасає з роками. Навпаки, кожне нове покоління меломанів, немов би заново відкривають їх для себе. Вслухаючись у звучання їхніх голосів, мимоволі є бажання прилучитися до легенди, якою нині огорнуті імена корифеїв бельканто. Серед цієї плеяди співаків особливе місце займає **Франческо Таманьо (Francesco Tamagno, 1850-1905)**, тенор, перший виконавець Отелло в опері «Отелло» Дж. Верді. Уродженець Туріну, Таманьо артистичну діяльність розпочав хористом у театрі «Реджо» рідного міста, де співав протягом чотирьох років. Виступати почав у 1873 році, здобувши широку популярність. З 1877 року з успіхом виступає на сцені міланського театру «Ла Скала», особливо,



виконуючи вердівський репертуар. У міланському театрі Таманьо виконував партію Ернані (1881) та партію Габріеля Адорно у новій редакції «Сімона Бокканегри». У 1884 році, за участі Таманьо, пройшла прем'єра нової редакції опери Верді «Дон Карлос». Проте, вершиною його кар'єри було виконання партії Отелло в міжнародній прем'єрі цієї опери в лютому 1887 року.

Після вистави в «Ла Скала», славетний маестро Тосканіні ділився з Дж. Вальденго: «Коли Таманьо доходив до каденції в арії *«O muto asil del pianto»*, то чисте *do* співака зворушило мене й буквально притискало до подіуму... Подумати тільки, це ж я ніколи не захоплювався ферматами... улюблених мені тенорів. Однак, це верхнє *do*, на якому Таманьо зробив фермату, повір мені, варте було, буквально, всієї вистави»⁶⁸.

З тріумфом проходили гастролі Таманьо в багатьох містах Європи та Америки: Парижі, Лондоні, Відні, Петербурзі, Москві (вперше в 1894 році), Мадриді, Нью-Йорку («Метрополітен-опера»). На жаль, серйозна хвороба легень застала співака в кінці 90-х років значно скоротити розмах своєї виконавської діяльності. У 1901 році Таманьо виконав партію Отелло в лондонському театрі «Ковент-Гарден», у 1902 році виступив у концерті в «Ла Скала», після чого, назавжди розпрощався зі сценою й на п'ятдесят п'ятому році життя, в 1905 році помер у Варезі.

Легендарний співак наділений був надзвичайним за силою голосом, могутньою статурою та титанічним темпераментом. Він був ідеальним зразком італійського героїчного тенора, наділений «трубними» верхніми нотами, що вирізнялися незвичайною польотністю, блиском і дзвінкістю. Правда, він не вирізнявся музикальністю. «Таманьо настільки неточний в читанні музики, - жалівся Верді диригенту Фаччо, працюючи над постановкою, - що йому необхідно пройти партію зі справжнім музикантом, який зуміє змусити витримувати ноти за тривалостями, та йти в темпі»⁶⁹. Кожне слово, фраза, нюанс, кожен жест актора були відточені самим Верді. Роль Отелло стала кращим творінням Таманьо. «Його Отелло – чудо. Він ідеальний і в музичному і в драматичному розумінні»,⁷⁰ - стверджував бездоганний знавець мистецтва

⁶⁸ Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини.-М.,Музыка, 1977.- С. 42.

⁶⁹ . Константинова И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала.-М.: Музыка, 1977.- С.43.

⁷⁰ Там само.- С.48.

К.С.Станіславський. На його думку «...Таманьо вмів уже першими своїми словами в опері Верді «Отелло» справляти враження не тільки тому, що він прекрасно співав кінцеві музичні фрази, але й тому, що він їх правильно і виразно декламував»⁷¹.

Про нього склалися легенди. За свідченнями очевидців, від голосу Таманьо тріскалися люстри, шибки у вікнах, плафони у фойє. «Коли Таманьо відкривав клапани у верхньому регістрі, - згадує Тосканіні, - здавалось, що звучить хор срібних труб». Голос Таманьо був настільки могутнім, що перекривав звучання *forte* хору й оркестру.



Достойним партнером Таманьо на прем'єрі опери «Отелло» в «Ла Скала» був баритон **Віктор Морель (1848-1923)**, перший інтерпретатор ролей Яго і Фальстафа. Партії Яго в опері «Отелло» Дж.Верді надав великого значення. Для композитора Яго був справжнім втіленням зла, негідника в масці добродія. Збереглися спогади тенора М.Є. Медведєва, російського виконавця ролі Отелло, якому довелося бути партнером Мореля: «До нього я не знав, що можна зробити з ролі Яго... Нікому не вдавалося так тонко і легко спровокувати скандал у першій дії, з таким невинним обличчям з'явитися перед Отелло. Так підло й безтурботно ніхто не співав «Віншувальної», ні в кого я не бачив такого спланованого негідництва, як у Мореля... І ніхто так просто, ніби між іншим, не вимовляв слів: «Ось він – наш лев». Він не наступав ногою на живіт, як це роблять всі Яго, а навпаки, гидливо відвертався: ви, мовляв, всі думали, що Отелло - велика людина, а він – ось що: істерик, нікчема... І при цьому Морель володів чудовим баритоном»⁷².

За свою творчу діяльність співака Морель виконував в «Гранд-Опера», у «Гугенотах» Мейєрбера (партія графа Невера), співав в Італії, зокрема на сцені театру «Ла Скала», в Англії в «Ковент Гардені», в Нью-Йорку, в Каїрі, де займався вокальною педагогікою, виступав в Росії. Він автор робіт, присвячених, переважно, оперному мистецтву

⁷¹ Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ,1977.- С.52-53

⁷² Константинова І.Г. Тарасов Л.М. Ла Скала.-Л.:Музыка.1977.- С.49.



З чоловічих голосів, крім Таманьо та Мореля, майже піввіку ім'я баритона *Mattia Battistini* (*Mattia Battistini, 1856-1928pp.*) не сходило з афіш найбільших оперних театрів Європи. Він належав до тих небагатьох вокалістів, які досить комфортно почувалися, виконуючи музику різних композиторських шкіл. У його мистецтві віднайшли своє продовження кращі традиції стилю бельканто – видатні представники - баритони А.Тамбуріні та А.Котонья. Верді, який мав теплі та дружні стосунки з Баттістіні, високо цінував створені співаком образи в своїх творах. З великим успіхом актор виступав у операх Моцарта та Вагнера, Гуно та Пуччіні, Массне та Мейєрбера.

Маттіа Баттістіні уродженець Риму. У юнацькі роки навчався на медичному факультеті Римського університету та водночас студіював спів під керівництвом Орейні та Персікіні. У 1877 році його ім'я вже згадувалось поряд з провідними співаками Римської королівської академічної філармонії. Брав участь у виконанні ораторії «Павел» Ф.Мендельсона та «Пори року» Й.Гайдна.

Баттістіні дебютував у 1878 році на сцені римського театру «Арджентіна», де виконував відповідальну партію короля Альфонсо в опері Г.Доніцетті «Фаворитка». Згодом, досягнувши великого успіху, виступав у іншому римському театрі «Аполло», а також, успішно виступив в Турині. Влітку 1881 року Баттістіні здійснює свою єдину гастрольну поїздку за океан – в Буенос-Айрес і Ріо-де-Жанейро (співак не переносив морські поїздки) Повернувшись на батьківщину, проводить активну гастрольну діяльність. Він співає в Мадриді (театр «Реал», 1882-1883), Лондоні («Ковент Гарден», 1883), Римі (театр «Констанца», 1885), Неаполі («Сан Карло», 1886), Мілані («Ла Скала», 1888). З великим успіхом Баттістіні виступав у Росії (з 1893), заслуживши прихильність глядачів, які визнали його найвидатнішим майстром співу. Газети одноставно високо оцінювали вокальну майстерність Баттістіні: «Голос і вокальне мистецтво, чудова дикція п. Баттістіні... сприяла його успіху, який, зрештою, здобув справжній та заслужений тріумф...». Прихильність російського глядача до Баттістіні

була взаємною - він двадцять один сезон поспіль, (до 1914 року) з величезним успіхом гастрював у Петербурзі та Москві. У російському репертуарі актора були партії Євгенія Онегіна та Демона в однойменних операх Чайковського і Рубінштейна, Руслана в «Руслані і Людмилі» Глінки.

Основними маршрутами гастролей Баттістіні були міста Відень, Берлін, Варшава, Бухарест, Мадрид, Монте-Карло, Париж. У травні 1927 року відбулися останні концерти Баттістіні у Відні, Празі, Будапешті, Граці. Співак виявив бажання відсвяткувати свою п'ятдесятилітню артистичну діяльність 11 грудня 1928 року виступом у «Фаворитці» Доніцетті з якої розпочався його тріумфальний шлях на оперну сцену. Проте, задумане не збулося - 7 жовтня 1928 року Баттістіні помер в Коллі Букало поблизу Рієті (Італія).

Творчість артиста протягом всього життя була надзвичайно плідною. Правильна постановка голосу та строга вимогливість до себе дозволяли йому завжди бути у формі. *«Здається сама Муза навчила його мистецтву співу... – писав Лаурі Вольпі -... Велична, по-справжньому царська, голова увінчала високу статуру цієї людини, яка підкорила і палаци, і натовпи всієї Європи, яка пожинала лаври протягом піввіку – з 1870 до 1920 рр».* У «Ла Скала» він виступив вперше у січні 1888р., виконавши партію Нелуско в «Африканці» Мейєрбера. Публіка була в захопленні від м'якого та милозвучного голосу актора. Його *forte, mezzo voce*, та чудова вокальна техніка, наповнені теплотою й чарівністю тембру, пронизували слухача. В цьому ж році, він виконав партію короля Альфонса XI в «Фаворитці» Доніцетті. Співав він віртуозно. Коли у другому акті він співав «О ви сади Алькасара, царів-чужинців утіха! З яким захопленням я тут, в тіні дерев, леліяти стану золоті сни кохання!», то слово «кохання» звучало на колосальному диханні, яке дозволяє послати звук у всі яруси і ложі великого залу, і зал відповідав бурхливими аплодисментами. Глядачі були вражені вокальною зрілістю молодого дебютанта. Одухотворено, з тонким відчуттям стилю, Баттістіні виконував партії Тельрамунда, Симона Бакканегри, Карла V в «Еріані», Гамлета в опері А.Тома та в багатьох інших операх. Майже 30 років Баттістіні співав в «Ла Скала». В його репертуарі нараховувалось 82 опери.

Творчість Маттіа Баттістіні ввійшла в історію вокального мистецтва як зразок майстерності, близької до досконалості.



Найулюбленішою співачкою у міланців другої половини XIX ст. була чудова вокалістка *Аделіна Патті (Adela Juana Maria Patti, 1843-1919pp.)*-оперна співачка (колоратурне сопрано). Вона була найпопулярнішою виконавицею того часу. Народилася в Мадридській опері, в якій мати майбутньої акторки - Катерина Барілілі співала за декілька годин до цієї події головну партію в «Нормі». Після народження Аделіни, мати частково втратила кращі якості свого голосу та змушена була полишити сцену. Залишившись без джерела існування, сім'я покинула Європу й

виїхала в Америку.

Крім батьків Аделіни, в сім'ї були й інші діти, закохані в музику: старша сестра Карлотта була прекрасною вокалісткою, один з братів - Карло - добре грав на скрипці, а інший – Етторе – співав. Тому й Аделіна, народившись в сім'ї оперних співаків, не стала байдужою до музики. У досить ранньому віці почала цікавитися оперою. Першим вчителем співу Аделіни, був її брат Етторе. Після небагатьох занять, Етторе вирішив показати її відомому антрепренеру Максу Марцеку. Той погодився випустити малолітню «Флорінду» (під цим іменем Патті співала в дитячі роки) на сцену. У 1850 році, в Нью-Йорку, маленька співачка вперше появилась на великій сцені, виконуючи з незабавним умінням класичні арії. Імпресаріо Моріс Стракош (чоловік старшої сестри Амалії) організував гастролі Патті протягом чотирьох років багатьма містами Америки: Вашингтоном, Філадельфією, Бостоном та іншими.

У 1855 році Аделіна Патті почала ретельно займатися вокальною підготовкою. Спочатку вокальним педагогом був брат, а в подальшому вона займалася у Строкоша, підготувавши з ним дев'ятнадцять партій. Навчання гри на фортепіано Аделіна проходила у своєї сестри Карлотти (була прекрасною піаністкою), яка також приділяла багато уваги ознайомленню з літературними творами. У 1858 році Патті почала самостійно виступати на оперній сцені. Разом з відомим піаністом

Луїсом Готтшальком Аделіна зробила пробне турне по Вест-Індії, яке повністю себе оправдало – талант співачки розцвів з небувалою силою.

У 1859 році Патті дебютувала на сцені нью-йоркської музичної академії в опері «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті. Нью-Йоркські газети наввипередки вихвалювали спів молодого співачки, з захопленням відзначали народження нової оперної диви на музичному небосхилі. Це - був голос рідкісної краси, з бездоганною технікою, що викликав шалені овації публіки.

З цього часу розпочалася професійна артистична діяльність співачки на оперних сценах Європи та Америки: 1961 рік – театр «Ковент Гарден», у ролі Аміні («Сомнамбула» Белліні), Розіни («Севільський цирульник»), Лючії («Травіата»), Церліни («Дон-Жуан»), Віолетти («Травіата» Верді), Марти («Марта» Флотова). Після Лондона були: Мадрид (Іспанія), Париж (Франція), Берлін (Німеччина), Будапешт (Угорщина), Відень (Австрія), Петербург, Москва (Росія), отримуючи всюди беззаперечний успіх.

Верді назвав її *«незвичайною співачкою, винятком у мистецтві»*. Він стверджував, що подібних співачок ще не зустрічав у своєму житті. Аделіна Патті приїхала в Мілан у 1877 році, маючи вже значний сценічний досвід і пізнавши славу та справжній тріумф великих театрів світу. Її успіх на сцені «Ла Скала» в «Травіаті», «Фаусті», «Севільському цирульнику», «Сомнамбулі», «Трубадурі», «Аїді», був неймовірним. Критики писали, що голос її: *«повен усмішок»*. «Голос Патті за природою, - стверджував Дж. Лаурі Вольпі, - легке сопрано кришталевого тембру, що сягає до *fa* третьої октави. Вона також сміливо бралась за «Аїду» і «Норму», співаючи обидві партії виразним і чітким звуком».

У репертуарі співачки було більше сорока оперних партій. Вона співала в операх «Мойсей в Єгипті», «Сорока-злодійка», «Отелло», «Семираміда» Россіні, «Пуритани» Белліні, «Дочка полку» Доніцетті, Жанна д Арк», «Еріани», «Луїза Міллер», «Трубадур» Верді, «Дінора», «Гугеноти» «Північна зірка», «Африканка» Мейєрбера, «Фауст» Гуно, «Фра-Дияволо» Обера, «Лакме» Деліба, «Гамлет» Тома, «Кармен» Бізе і багато інших.

Виконавська діяльність Аделіни Патті продовжувалась протягом шістдесяти років (в історії вокального виконавства, це був рідкісний випадок). Маючи в своєму діапазоні *сі* малої, вона вільно виходила на *фа* третьої октави. Повнота звучання й бездоганна чистота інтонації завжди були притаманні співу артистки. Після Патті, найбільш близькою за колоратурними якостями голосу, була Амеліта Галлі-Курчі першої половини ХХ століття.

Крім вищезгаданих найвідоміших вердіївських співаків була ще й низка не менш талановитих, хоча й маловідомих оперних виконавців. Серед них вирізнялися тенори Лоренцо Сальві, Карло Гуаско, Джанні Поджі, Рафаеле Мірате (перший герцог в «Ріголетто»), Стефано Беттіні (виконавець Манріко па прем'єрі «Трубадур» в «Ла Скала»), Сеттімо Мальвецці (перший міланський Родольфо в «Луїзі Міллер»). Від них Верді у своїх операх вимагав уміння поєднувати емоційність і природність виконання з бездоганною технікою і вокальною майстерністю. В жіночих ролях також було багато блискучих вердіївських співачок, серед них: Ермінія Фреццоліні, Маріанна Ніні, Марія Спеція, Джулі Борсі, Луїджі Аббадіа, Еудженія Тадоліні та інші.

Отже, під кінець ХІХ століття у вокальній культурі остаточно утвердились співацькі традиції оперного мистецтва, які органічно поєднували вокальні і акторські навички. Оркестр, хор, солісти створювали загальну уяву про оперу, як про музично-драматичний театр. Вердіївська драма, що досягла вершин вокально-драматичної виразності, вимагала від співака потужного голосового апарату, великої насиченості, міцності, красивого звучання, особливо у верхньому регістрі, на який лягало основне навантаження в кульмінаційних моментах не тільки в арії, але й в речитативах, (що викликало незадоволення деяких поборників плавної, протяжної мелодії), вимагала енергії, виразної декламації, темпераменту тощо.

У своїй творчості Верді зумів сфокусувати досягнення попередників. Він творив у період могутнього революційного піднесення. У його творах відобразився патріотичний настрій італійського народу, прагнення до незалежності. В народі Верді називали «Маестро італійської революції». Вердіївська музична драма - це певний підсумок розвитку оперного мистецтва Італії ХІХ століття, що підштовхнув до створення нової вокально-виконавської школи, яка б

надавала співакам додаткові професійні якості: поєднання вокальної і акторської майстерності, звуковисотного діапазону, рівності й однорідності звучання голосу завдяки пониженню регістрових переходів, створення змішаного регістру та т.зв. «прикриття» верхньої частини діапазону чоловічих голосів.

Творчий портрет ДЖ. ВЕРДІ (1813 – 1901)

Дж. Верді – найвидатніший італійський оперний композитор ХІХ ст. Головні події життя: нелегке здобування професійного визнання, участь у національно-визвольному русі.

Визнання Верді національним героєм Італії, обрання депутатом Першого парламенту незалежної країни. Прижиттєва всесвітня слава композитора. Творче довголіття.

Демократизм художніх переконань, психологізм кращих опер композитора: “Ріголетто”, “Трубадур”, “Травіата”, “Дон Карлос”, “Бал-маскарад”, “Аїда” та ін. Яскраве драматичне розгортання образів через мелодійну виразність музичних характеристик, володіння прийомами “великої” опери (“Аїда”).

Музичний матеріал:

Дж. Верді. Опері (уривки): **“Ріголетто”**:

I дія – арія Джільди у виконанні А.Патті

II дія – розповідь Джільди, арія Ріголетто у виконанні

III дія – пісенька Герцога , “Травіата”: I дія – арія Віолетти у виконанні А.Патті

III дія – дует Альфреда і Віолетти, сцена смерті Віолетти,

“Аїда”: I дія – речитатив і романс Радамеса, хор “До священних Нілу берегів”

II дія, друга картина – сцена повернення Радамеса (фрагменти)

III дія – сцена Аїди (фрагменти)

IV дія, друга картина – прикінцева сцена в підземеллі

Розділ IV.

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ КІНЦЯ ХУІІІ- ПОЧАТКУ ХІХ ст.

4.1. ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ - ПОСЛІДОВНИКІВ ДЖ.ВЕРДІ

Могутнє творіння Джузеппе Верді мимоволі затьмарило опери сучасних йому композиторів, твори яких були в репертуарі міланського театру. В більшості випадків це були досить «низькі» за змістом оперні витвори (Р.Вагнер) так званих композиторів-«метеликів», які швидко «згоряли» у вогнях прожекторів театру. Але серед них появлялись і композитори, твори яких залишали помітний слід в історії музичного театру.



Серед них можна відзначити *Амількаре Панк'єллі (Amilkare Ponkjelli) 1834 - 1886*, – композитора, що був найближче до Верді. Народився в Падерно Фасоларо, тепер Падерно Панк'єллі, недалеко від Кремони. У віці дев'яти років, до навчання музики в Міланській консерваторії, Панк'єллі виграв стипендію. Коли йому виповнилося десять років, він пише свою першу симфонію.

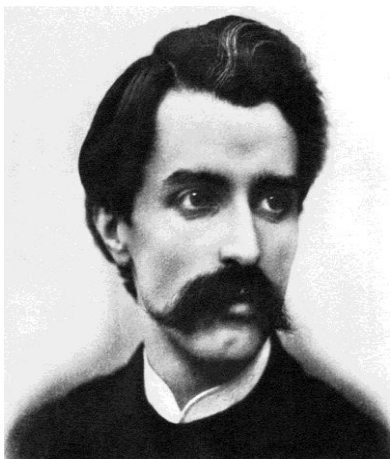
Слава до нього прийшла в 1872 році (йому було 38 років), коли в міланському театрі Даль Верме був показаний новий варіант його юнацької опери «Заручені» за романом Мандзоні. Особливо яскраве враження справила заключна сцена в бараці для хворих чумою. Проте, композиційна недосконалість лібрето і музична строкатість зашкодила сприйняттю опери.

Через рік музика Панк'єллі прозвучала вже в міланському театрі «Ла Скала» (дебютом «Два близнюки»). А ще через рік, 7 березня 1847 року міланський театр показав нову оперу Панк'єллі «Литовці», яка була написана на замовлення «Ла Скала». В основі лібрето – героїчна поема Адама Міцкевича «Конрад Валленрод».

Наступна опера в цьому театрі, була «Джоконда». Їй судилося бути в репертуарі театрів всього світу. Лібрето написав Тобі Горріо (під цим псевдонімом Арріго Бойто створював лібрето для всіх композиторів, крім Верді). Використавши сюжет романтичної драми Віктора Гюго «Анджела – тиран Падуанський», він переніс дію у Венецію. На сцені ожила живописна перлина Адріатики, з її таємничими пейзажами і «шаленими» пристрастями. Широке, мелодичне дихання, чудові арії, романси і дуети, злагоджені ансамблі, бездоганні виконання принесли прем'єрі «найвищий успіх». Особливо блискуче зіграли Магдалена Маріані Мазі (Джоконда) і Джуліо Гайяре (Енцо), іспанський тенор, який уже полонив серця міланців виконанням ролі Фернандо в «Фавориті» та іншими партіями. 1876 рік назвали в «Ла Скала» роком Джуліано Гійяре.

Панк'єллі став репертуарним композитором в «Ла Скала». 26 грудня 1880 року вперше йшла його опера «Блудний син» за участю Таманьо

(Азаель) і Едварда Решке (Рубен), а 17 березня 1885 року – «Маріон де Лорм» - лебедина пісня композитора. Панк'єллі був художником-патріотом. Для своїх музичних драм він використовував героїчні сюжети. В рік смерті Джузеппе Гарібальді він написав «Гімн пам'яті національного героя Італії». Своім прикладом маестро надихав і інших композиторів. Окрім композиторської діяльності, Панк'єллі проводив і педагогічну роботу, очолюючи клас композиції в міланській консерваторії. У своєму класі він виховав відомих композиторів Джакомо Пуччіні і П'єтро Масканьї, творців нової школи італійської музики.



Одним з попередників цієї школи був *Альфредо Каталані (Alfredo Catalani, 1854-1893)*-композитор. Учень А.Бацціні. З 1886 року викладав композицію в Міланській консерваторії. Його найважливішим надбанням є опери, в яких чітко прослідковується вплив Р.Вагнера, французької ліричної опери, а також веризму: «Ельда» (1880, Турін), «Едмея» (1886, Мілан), «Валлі» (1892, Мілан) та інші. Він засвітився на горизонті італійської опери яскравим метеором,

який швидко погас.

Його музична діяльність продовжувалась більше 10 років (він помер від туберкульозу у 39 років). Більшість музичних діячів відносила Каталані до творців веризму, творчість якого, особливо в останній період його життя, відповідала ознакам нового стилю. З вишуканим смаком він створював найніжніші мелодії, які хвилювали слухачів до сліз.

Майже всі опери Каталані проходили прем'єрами в «Ла Скала». 17 березня 1883 року була показана опера «Дейяніче» на сюжет із давньогрецького життя. 27 лютого 1886 року на міланській сцені поставили «Едмею» Каталані – драму із життя панів і слуг в царській Росії. Успіх її був викликаний меланхолічною ніжністю мелодії, а також блискучою грою і співом *Ферні Джіральдоні* - італійської співачки з чудовим голосом (сопрано).



Тріумфальним для Каталані був вечір 20 січня 1892 року. Йшла прем'єра його найкращої опери - «Валлі». Маестро, обезсилений хворобою, блідий, зсутулившись, провів її репетицію. Надзвичайно багато довелося йому попрацювати з виконавицею головної ролі – румунською співачкою – *Хариклесю Даркле* (спр. прізвище - Харікло Хартуларі (Haricly Hartulari)) (*Haricly Darclee, 1860-1939*) - румунська співачка (лірико-драматичне сопрано). Творчість Даркле заклало основи

румунської вокальної школи. Виступала в оперних театрах Європи (в т. ч. Росії), США. Вона володіла бездоганим, соковитим голосом, але була холодною актрисою. Однак, композитор зумів пробудити в ній темперамент. В її виконанні Валлі – горда дочка альпійських гір – була вершиною досконалості. В музиці, яка була мовби овіяна свіжістю і чистотою тірольських снігів, дивовижно поєднувались юнацький запал і дівоча цнотливість почуттів. На хвилі піднесення провів оперу диригент Едоардо Маскероні. Вистава була прийнята гаряче, і з захопленням. Опера «Валлі» дуже сподобалась Тосканінні, тому він старався ставити її на сценах різних театрів, в яких йому доводилось працювати. В «Ла Скала» останній раз «Валлі» йшла в 1953 році з Ренатою Тібальді і Маріо Дель Монако.

Вірджинії (Кароліна) Ферні-Джиральдоні (Ferni-Giraldoni 1839-1923 або 1925), італійської співачки з чудовим голосом (сопрано), вокального педагога та скрипальки.

Ферні Джиральдоні народилася в італійському місті Комо, поблизу Риму (в деяких джерелах Мілані). Дружина співака Л. Джиральдоні. З дитячих років навчалася грі на скрипці під керівництвом батька, пізніше в Парижі (у Гамба, А. Вьютана, Дж. Аларі, Ш. Беріо), в Брюсселі (у Ю. Леонара). Блискуча скрипалька, Ф.Джиральдоні в 1854-1859 роках з



величезним успіхом концертувала з сестрою Верджинією Ферні в Парижі, Марселі, Брюсселі, Відні, Берліні та інших містах. У 1859-1860 гастролювала в Росії (Петербурзі, Москві), де виступала в ансамблі з братами А. Г. і М. Г. Рубінштейнами. З 1861 року навчалася співу під керівництвом Ф. Варезі, а в 1862 році дебютувала в "Фаворитці" в Турині. Згодом виступала в Ніцці, Генуї, Мілані (т-р "Ла Скала") та інших містах Італії.

У 1862-1883 вона виступала на оперній сцені, а в 1866-68 - в театрі «Ла Скала». В 1886 спільно з чоловіком – співаком Л.Джиральдоні відкрила в Мілані школу для навчання співу. В 1888-1921 жила в Петербурзі, а з 1895 р. - перебувала на посаді професора Петербурзької консерваторії. Кращі її учні: М.І.Доліна, О.Д.Мейчик, М.Б.Черкаська. Серед кращих партій — Розіна ("Севільський цирюльник" Дж. Россіні), Лінда ді Шамуні (однойм. опера Г. Доніцетті), Сомнамбула (однойм. опера В. Белліні), Норма (однойм. опера В. Белліні), Дездемона ("Отелло" Дж. Россіні), Сафо (однойм. опера Дж. Пачіні).



Вона володіла вишуканою манерою і поетичною душею, її називали «доброю феєю Каталани».

Складною і суперечливою і творчою фігурою був **Arrigo Boito (Arrigo Boito, 1842-1918 pp.)** – італійський композитор, поет (псевдо. Тобіа Горріо). В юнацькі роки він був прихильником Вагнера. Разом з Франко Фаччо, композитор організував в Мілані «Товариство музичного квартету», яке проводило роботу з видавництва *турпалу*. На його сторінках Бойто виступав за оновлення італійської музики. Свої теоретичні принципи композитор прагнув втілити в музичну практику. Створюючи оперу «Мефістофель» Бойто мріяв стати на один п'єдестал з Вагнером. Проте, йому не вистачило могутньої музичної фантазії, таланту і майстерності німецького генія. Композитор після першого провалу декілька раз поспіль переробляв Мефістофеля, заново зробив оркестровку, зняв деякі симфонічні епізоди, і значно скоротив її. Партію Фауста, замість баритона, Бойто передав тенору. Постановка опери в «Ла Скала» знову була поставлена у 1881 і 1884 рр. Головні партії виконували видатні співаки Марконі, Маріані-Мазі, Таманьо, Панталеоні, Тамбурліні. Вистави мали успіх, але по-

справжньому «Мефістофель» «засяяв» на міланській сцені тільки в 1901 р., коли головні ролі виконували Енріко Карузо і Федір Шаляпін. Репертуар «Ла Скала» під кінець XIX ст., переважно, складався із творів відомих італійських композиторів: Верді, Россіні, Доніцетті, Белліні, Чимарози, Паїзієлло, Меркаданте та інших. Регулярно появлялись і новинки молодих талановитих композиторів: Антоніо Смарелья, Енріко Петрелла, Джованні Баттезіні, Альберто Франкетті.

Сцену театру «Ла Скала» майже не давали використовувати іноземним композиторам, а якщо дозволяли, то надзвичайно рідко. За 25 років існування театру, тут прозвучала тільки одна опера іноземного автора – «Армада» Йозефа Мислівечка. На початку XIX століття пройшли опери Моцарта і Джакомо Мейєрбера. І тільки, починаючи з 60-х років XIX століття, опери композиторів інших країн здобули рівноправне місце поруч з італійською класикою. В 1862 році була поставлена опера «Марта» німецького композитора Фрідріха Флотова, а пізніше тут відбулися постановки опер Гуно, Массне, Гелеві, Бізе, Тома, Сен-Санса, Берліоза, та багатьох інших композиторів-класиків.

В 1871 році в Італії вперше прозвучала опера Ріхарда Вагнера «Лоенгрін». На цій виставі був присутній Верді, який на клавірі зробив помітки, де були зазначені достоїнства та недоліки опери: «Музика чудова, як і слова, правда, заповільна. Звідси і втома...» Вперше опера «Лоенгрін» на міланській сцені театру «Ла Скала» прозвучала в 1873 році, яку італійці назвали наймелодійнішою, «співучою» оперою німецького композитора. У виставі брали участь видатні артисти – тенор Італо Кампаніні, баритон - Віктор Морель, сопрано – Габрієла Краус. Поступово, опери Вагнера почали з'являтися на сцені театру, в тому числі і «Загибель Богів», «Зігфрід» та «Тристан і Ізольда».

На виконання партій в операх Вагнера щораз частіше запрошувались видатні артисти світу: німецька співачка Тереза Штольц, американка Емма Альбані, австрійка Антонієтта Фріччі, румунка Харіклея Даркле, участь яких значно «освіжала» і прикрашала вистави. Але, найзнаменитішою артисткою в ті роки була Аделіна Патті. Прекрасно був підібраний і чоловічий склад солістів. Достатньо назвати і найкращий голос «віку» - Таманьо, неперевершеного Гайяре, великого Мореля і блискучого Баттістіні.

В цю пору в «Ла Скала», як і в інших театрах Італії, провідне місце належало диригентові, який не тільки проводив репетиції і вистави, але й відповідав за цілісність усіх компонентів режисури. У всіх постановках композитор Верді переконливо йшов в «італійському руслі», відстоюючи в опері панування співу, а Вагнер, навпаки, був прихильником співу т.зв. «мелодичної декламації».

У другій половині ХІХ ст. в «Ла Скала» славилися диригенти Едоардо Маскероні, Луїджі Манчінеллі, Леопольдо Фаччо, а в кінці століття зійшла зірка Артуро Тосканіні.

Творчий портрет композиторів-послідовників Дж.Верді (Амількаре Понкеллі, Альфредо Каталані, Арріго Бойто)

Видатні італійські оперні композитори ХІХ ст. (Амількаре Понкеллі, Арріго Бойто, Альфредо Каталані). Головні події життя: нелегке здобування професійного визнання, участь у національно-визвольному русі.

Визнання Верді національним героєм Італії, обрання депутатом Першого парламенту незалежної країни. Прижиттєва всевітня слава композитора. Творче довголіття.

Демократизм художніх переконань, психологізм кращих опер композиторів: «Джоконда», «Литовці», «Два близнюки», «Блудний син», «Маріон де Лорм» **Амількаре Понкеллі**; «Ельда» (1880, Турін), «Едмея» (1886, Милан), «Валлі» (1892, Милан) **А.Каталані**; «Мефістофель **А.Бойто**» та ін. Яскраве драматичне розгортання образів через мелодійну виразність музичних характеристик.

Музичний матеріал: Головні партії виконували видатні співаки Марконі, Маріані-Мазі, Таманьо, Панталеоні, Тамбурліні.

Амількаре Понкеллі. Опері (уривки): «Джоконда»:

I дія – арія Джоконда у виконанні Магдалена Маріані Мазі;

II дія – Арія Енцо у виконанні іспанського тенора Джуліо Гайяре;

III дія – Арія Фауста «Мефістофель» у виконанні Е.Карузо;

Арія Едмеї у виконанні Ферні Джіральдоні. Успіх «Едмеї» був викликаний меланхолічною ніжністю мелодії, а також блискучою грою і співом *Ферні Джіральдоні* - італійської співачки.

4.2. ФЕНОМЕН ОПЕРНОГО ТЕАТРУ «ЛА СКАЛА»



Прославлений італійський театр «Ла Скала», зіграв надзвичайно велику і важливу роль у розвитку італійської оперної культури. Проте, в історії цього чудового театру, зазначено і декілька сумних сторінок: в 1699 році цей театр згорів, згодом був відбудований, але в 1708 році він знову зник у полум'ї. На місці цього театру ще двічі будувалися оперні театри, (в 1717 році був побудований

новий театр, який знову згорів).

Але в 1717 році було оголошено будівництво нового театру, яке завершилося в 1778 році. Цей театр будував видатний архітектор Джузеппе П'єрмаріні. Театр мав п'ять ярусів лож, а галерея золотистою підковою охоплювала партер. Зал вміщав 3600 глядачів. Постійними власниками лож, які прикрашали родові герби, були аристократичні родини, на чії гроші будувався театр. Урочисте відкриття театру відбулося 3 серпня 1778 році, який згодом отримав назву – «*Nuovo Regio Dukale Teatro di Santa Maria alla Scala*», а згодом змінилося на коротке «Ла Скала». Будівля театру розміщена на місці зруйнованої церкви, яку в 1381 році заснувала Реджина делла Скала, дружина одного із покровителів Ломбардії (в її родинному гербі були зображені сходинки «Ла Скала» – символ сходження знатного роду до слави і багатства), то ж театр успадкував цю назву.

Першою оперою в цьому театрі, була опера «Визнана Європа» *Антоніо Сальєрі (Antonio Salieri, 1750-1825 pp.)*, спеціально написана для цього урочистого моменту. Програму доповнювали два балети: «Пафіо і Мірра» А.Сальєрі та «Погамований



Аполлон» композитора Де Беллу. Музику до деяких номерів написав А.Сальєрі. Центральні партії на прем'єрі опери співали: меццо-сопрано Марія Бальдуччі (Європа) і кастрат-сопраніст Гаспаре Пакк'яротті (Астеріо). Сучасники співака відзначали, що ніжний, чарівний голос цього юнака з блідим і тонким обличчям і поглядом генія, його відданість мистецтву і вміння проникати в душу, залишали у слухачів враження «найвищої талановитості, найвищої душевної краси». В ролі Астеріо він здійснив справжній фурор. Вистава протрималася в репертуарі театру недовго, але назва його - «Визнана Європа» - виявилась пророчою.

Опери в той час писалися дуже швидко, завжди за заданою схемою. Багатьом композиторам для написання музики потрібно було рівно стільки часу, скільки необхідно, щоб встигнути нанести на папір нотні знаки. Далше - це була справа співаків, які прикрашали мелодії на свій розсуд і смак віртуозними каденціями і трелями. Імена композиторів, в більшості, непомітно зникли з поля зору. Однак, залишились і такі, імена яких засвітилися яскравим світлом рампи і які залишили яскравий слід в історії музики. Серед кращих, насамперед, потрібно назвати Джованні Паїзієлло. Його «Севільський цирульник» (1782) був зразком опери-буффа. Більшість його опер (ним були написані 148 опер) залишились в театрі, і до цього часу кращі з них ідуть на міланській сцені.

В цю ж пору, в репертуарі театру «Ла Скала» було чимало опер композитора Доменіко Чимарози. В 1780 році відбулася прем'єра його опери «Італійка в Лондоні», а згодом, кожного сезону на афішах появлялись щораз нові і нові назви: «Тесля», « Паризький художник», «Цірцея», «Два лжеграфи» та інші.

Проте, основу репертуару складала твори трьох найбільш плодovitих композиторів – Петро Гульєльмі (1728-1804), Джузеппе Сарті (1729-1802) і Николо Цінгареллі (1752-1837). Із вокальних виконавців в той період на оперній сцені першою прімою була Катерина Габріелі – відома своїм феноменальним голосом і незалежною поведінкою. Її партнером в виставах був молодий сопраніст Луїджі Маркезі, який став одним із найзнаменитіших співаків Італії.

Для співаків «Ла Скала» був театром «афішним». Це означало, що співак, який попадав на міланську сцену, ставав визнаним і відомим

вокалістом із світовим ім'ям. Мілан на той час мав ціле сузір'я найкращих майстрів бельканто: сопраністи Гаспаре Пакк'яротті (1740-1821), Луїджі Маркесі (1821-1913), Джіроламо Крешентіні (1762-1846), Карло Фарінееллі (1705-1782), Джованні Баттіста Велутті, співачки Катерина Габріелі (1730-1796), Джузеппіна Грассіні, Роза Моранді, які небесними голосами підкоряли цінителів музики.

У цей період розгорілась запекла боротьба між кастратами і тенорами. Високим чоловічим голосам відводилось у виставах незначне місце. Тенори виступали в ролі пастушків, пажів, наперсників, а нові опери вимагали мужнього і яскравого голосу, особливо, для виконання партій героїв-коханців. Суперництво досягло апогея на прем'єрі опери Чімарози «Таємний шлюб». Центральну партію виконував тенор Джузеппе Вічаноні. Артист зумів переконати режисера, що герою, насправді, потрібно співати повноцінним чоловічим голосом, і він переміг. І хоча сопраністи ще деякий час продовжували співати, все ж тенори, такі як Андреа Нодзарі і Джакомо Давид, повністю витіснили кастратів з оперної сцени.

Найбільшої слави театр «Ла Скала» здобув у ХІХ ст., завдячуючи таким відомим композиторам як: Россіні, Белліні, Доніцетті, Верді, а в ХХст. – Пуччіні.

Спочатку, до середини ХІХ століття в репертуарі «Ла Скала» були тільки опери виключно італійських композиторів і виконувались тільки італійськими співаками, але, починаючи з шістдесятих років ХІХ ст., тут з'являються опери композиторів інших країн, в яких беруть участь провідні солісти світу. Для кожного виконавця визнання в театрі «Ла Скала» означало вихід на світову арену оперного мистецтва.

Досить цінною рисою діяльності театру «Ла Скала» стала (і залишається) традиція запрошувати для постановки опер іноземних композиторів, виконавців тієї ж національності, що і автор опери. Так, наприклад, для творів Вагнера, як правило, запрошувався основний кістяк виконавців з Німеччини або Австрії. На даний час достатньо широкого розповсюдження в театрі набула практика запрошення талановитих іноземних співаків, завдяки якій кваліфікація видатних співаків світу набула рівноцінного технічного рівня, що дозволяє їм до нинішніх днів досить легко співпрацювати з будь-яким оперним

театром світу. У зв'язку з розвитком сучасних засобів комунікації, які дозволяють співакам швидко долати великі відстані між країнами, із зростанням музичних і культурних потреб у всіх країнах, з розвитком телебачення, кіно, магнітофонних записів тощо, національні особливості різноманітних шкіл співу значно розширились і знайшли спільні вокально-технічні засоби музичного мислення. Сформувався «єдиний еталон звучання голосу в академічній манері»⁷³, здатний задовольнити всі вокальні школи світу. Про це свідчить хоча б той факт, що, наприклад, на гастролях театру «Ла Скала» в Москві меломани мали можливість слухати кращі голоси світу. Так, в складі солістів трупи були іспанці Плачідо Домінго і Монсерат Кабальє, негритянка зі США Леонтіна Прайс, болгарин Микола Гяуров і Райна Кабаіванська, шведка Брігітт Нільсен. Вони створювали чудові ансамблі з італійськими співаками. В цьому театрі гастролували і російські співаки: І.Архипова, О.Образцова, Л.Нікітіна та інші. Таким чином, спільна творча робота видатних співаків різних національностей стала характерною рисою театру «Ла Скала», що, безумовно, веде до взаємозбагачення мистецтва.

Отже, міланський театр «Ла Скала» - це визначний центр світової оперної культури. На його сцені здобули художнє втілення не тільки твори італійських композиторів, класиків, романтиків, веристів, а й визначних представників французької, німецької, російської та української оперних національних шкіл. Тут отримують світове визнання представники всіх національностей світу. В сорокові роки перша оперна сцена Італії презентувала співаків-акторів, які змусили заговорити музичну громадськість про бурхливий розвиток музично-драматичного мистецтва. З 1955 року театр має філіал «Піккола Скала» (Мілан).

У 1978 році міланський театр відмічав своє 200-ччя. Ювілейний сезон був особливо святковим. Разом з найвидатнішими вокалістами світу у виставах театру брали участь і співаки колишнього Радянського Союзу. Знаменним є те, що ювілейний рік пройшов під знаком Джузеппе Верді – великого композитора-демократа, музичний геній якого служить провідною зіркою нев'янучому мистецтву «Ла Скала».

⁷³ Дмитриев Л.Б. Подготовка певцов в Италии для оперной сцены // Вопросы вокальной педагогики.- Сб.статей. Вип.6.- Л.: Музыка, 1982.- С.109 (184 с.).

4.3. МУЗИЧНО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АРТУРО ТОСКАНІНІ

В кінці XIX століття в італійському оперному театрі намітилися деякі негативні зміни в організаційному напрямку, з яким було важко боротися. Загальна театральна політика сповідувала тенденцію байдужості: неправильно підбирався оркестр, для вистав хор набирався з випадкових низькопробних співаків, декорації та костюми підбиралися недбало, тобто, існували складності у досягненні необхідного художнього рівня в постановках. На зміну пишним постановочним операм прийшли опери веристські – голі вершини гір витіснили акуратно підстрижені сади, прості дерев'яні будиночки виникли на місці розкішних палаців. В гонитві за вартісними чудовими голосами імпресаріо жертвував видовищністю.



Тому виникла потреба в досвідченій оперній режисурі. Саме із часів створення т.зв. «Незалежного товариства» такі фігури почали з'являтися в італійському оперному театрі. Першими режисерами були Вірк та Ферцано. Однак, підняти рівень театру вони не зуміли. І тут значну роль в оновленні репертуару і виконавського складу театру «Ла Скала» відіграв великий музикант, диригент - *Артуро Тосканіні (Arturo Toscanini, 1867-1957 pp.)*, який здійснював, водночас, і художнє керівництво в ролі головного режисера. Він був гордістю і славою всього італійського народу, взірцем для всіх диригентів світу. Диригентська діяльність Тосканіні тривала вісімдесят років (до 1954 року). Він був одним із великих диригентів XX сторіччя, з яскравим артистичним темпераментом, винятковою музичною пам'яттю, точністю відтворення авторського задуму, бережливим ставленням до авторського тексту. Як в опері, так і на концертній сцені, досягав найвищого художнього впливу, покоряв глядачів своєю невичерпною енергією та майже гіпнотичною силою.

Великий маестро Артуро Тосканіні народився в Пармі, в сім'ї кравця. Батько А.Тосканіні - Клаудіо - гарібальдівець. Він боровся за визволення Італії, був взятий в полон, засуджений до страти, але несподівано помилуваний. У вісім років Артуро пішов у школу. Вчителі одразу помітили його феноменальну пам'ять і нахил до музики. Уже з

дев'яти років він навчається в консерваторії (клас віолончелі та фортепіано). В 13 років юного музиканта запросили в оркестр до театру «Коммунале», де він виконував партію віолончелі.

За диригентський пульти Тосканіні вперше став несподівано для себе у дев'ятнадцятирічному віці в бразильському місті Ріо-де-Жанейро. Італійська трупа – в оркестрі якої Тосканіні був віолончелістом, а в хорі хормейстером - гастролювала в Південній Америці. Під час вистави опери «Аїда» публіка засвистала диригента, і, щоб не зірвати постановку, за пульти раптом став молодий музикант, який, не відкриваючи партитури, продиригував виставу напам'ять, допустивши лише дві помилки, про які потім згадував все життя. Публіка аплодувала стоячи, віддаючи належне молодому музиканту. До кінця сезону в Ріо-де-Жанейро Тосканіні диригував ще п'ятнадцятьма виставами, серед яких-«Джоконда», «Трубадур», «Фауст», «Фаворитка», «Ріголетто».

Разом з Тосканіні, в трупі був російський тенор М.Фігнер, драматичне сопрано Н.Буличова (1859-1921р.р.) та інші. Фігнер не забув молодого диригента, і неодноразово кликав його в Мілан на диригентську роботу. Тосканіні погодився здійснити постановку нової опери А.Каталані «Едмея», в якій повинен був співати Фігнер. Тут Тосканіні зустрівся з Каталані, який був зачарований грою з листа молодого музиканта. Композитор віддав належне виконавській техніці і «благословив» його на постановку опери в Туріні. На другий день після прем'єри газети сповістили про народження «нової зірки на небосхилі італійського музичного мистецтва», а композитор виголосив пророчі слова: «Йому випаде, я гадаю, тріумфальна кар'єра».

Позитивна характеристика відомого на той час композитора Каталані і схвальні відгуки газет, вирішили, практично, долю молодого диригента щодо його подальшої роботи. У 1898 році, 26 грудня Тосканіні був затверджений головним диригентом оперного театру «Ла Скала».

Перший період роботи, який тривав п'ять років, Тосканіні почав з прем'єри вистави «Майстерзінгери» Р.Вагнера. Він вміло поєднував модні тоді вагнерівські драми з італійською оперною класикою та операми сучасних композиторів. Опері Дж. Верді «Фальстаф», «Отелло», «Луїза Міллер», «Бал-Маскарад» уживалися з операми

Р.Вагнера «Лоенгрін», «Зігфрід», «Валькірія», «Трістан». Під його орудою співали видатні співаки: Ф.Таманьо, Дж. Боргатті, Е.Карузо, Ф.Шаляпін, Тітта Руффо. Маючи від природи принциповий характер, Тосканіні не зміг терпіти інтриги, які панували в театрі, і він був змушений залишити пост диригента «Ла Скала». Це сталося 11 травня 1903 року. Дійшло до того, що на одній з вистав публіка настирливо викликала «на біс» - тенора Дзенателло, але маестро заборонив виклики «на біс» (повторення). На думку Тосканіні, такі повторення зупиняють розвиток сценічної дії, порушують цілісність вистави. Зі сторони публіки посипались образи на адресу маестро, і тоді Тосканіні переламав диригентську паличку, кинув її в натовп і залишив театр. Не допомогли ніякі вмовляння і вибачення. Тосканіні був незворушним. Знайти людину, яка б замінила такого професійного диригента дирекція театру не зуміла. Три роки театр лихоманило, і вистави відбувалися на дуже низькому художньому рівні, перетворившись на клуб друзів молодого герцога У Вікконті, а артистичні грим-вбиральні – у великосвітські будуари.

Щоб врятувати театр, дирекція знову запрошує Тосканіні на посаду головного директора, погодившись на всі вимоги маестро: відміну викликів «на біс», від балетних дивертисментів. Заборонялось під час вистав перебувати за кулісами людям, не зайнятим у виставі (це стосувалось і герцога). Оркестр опустили нижче рівня сцени, (у т.зв. “оркестрову яму”), що дало змогу глядачам партеру, бачити сценічну дію. Однак, перебування Тосканіні на цій посаді не було тривалим. Уже в 1908 році Тосканіні оперою «Аїда» (з Е.Карузо в ролі Радамеса) відкрив свій перший сезон в «Метрополітен-опера» в Нью-Йорку.

Незважаючи на те, що у «Метрополітен–опера», співали на той час «золоті голоси» Європи – це був театр, «де тонкощів не вимагається, аби лиш співав голосно» і цінилися тільки долари. В період з 1908 по 1915 рр. тут співали видатні майстри співу Фаррар, Зембріх, Дестінн, Амато, Карузо, Морель, Таманьо, Дідур, Скотті, Шаляпін та інші. В 1913 році Тосканіні вперше на американському контингенті здійснив постановку «Бориса Годунова» М.Мусорського з А.Дідуром - видатним українським співаком - у головній ролі.

Після першої світової війни Тосканіні знову повернувся до «Ла Скала» (1921р.) й отримав необмежені права та повноваження. За вісім

років перебування в «Ла Скала», він перетворив цей театр в «Академію національної музичної культури», здійснивши двадцять нових оперних постановок.

Восени 1929 року А.Тосканіні відмовився диригувати фашиським гімном у «Ла Скала», й покинув Італію, переселившись до Нью-Йорка. В своїй книзі «Спогади», наш славний співак – тенор М.Голинський згадує про цей випадок так: «На незабутній виставі «Аїда» був присутній зі своїм штабом дуче Муссоліні. Диригував сам геніальний Тосканіні. Я був на цій виставі з Бокконі, в їх ложі... За декілька хвилин перед 9-ю годиною, в «королівській ложі» з'явився Муссоліні... Публіка встала з місць і гучними оплесками привітала дуче. Після цього мав вийти Тосканіні і рівно о 9-й стати за пульт і почати виставу. Але минуло 15 хвилин, а Тосканіні не виходить... На 18-й хвилині по 9-й годині Тосканіні увійшов чітким кроком і став перед пультом. Лівою рукою звично поправив чуприну, а правою дав знак оркестру»...

Причиною того скандального запізнення Тосканіні... було те, що перед початком вистави Муссоліні послав свого ад'ютанта до диригента з вимогою, щоб Тосканіні перед увертюрою «Аїди» загравав фашистський марш. Ад'ютант повідомив маестро про бажання дуче. Почувши слово «дуче», якого Тосканіні не любив, він сказав ад'ютантові: «Перекажіть вашому дуче, що в «Ла Скала» - я дуче, і його марша грати не буду». І це, власне, було причиною, чому Тосканіні на 18 хвилин затримав початок вистави»⁷⁴.

Після такого гучного інциденту, єдиним виходом для Тосканіні було виїхати з Італії. І він через місяць виїхав до Нью-Йорка, де працював диригентом «Метрополітен-опера», до того часу, аж поки Муссоліні не стало, (був повішений). Лиш тоді Тосканіні повернувся до Італії, яку безмежно любив. Але, повернувшись у 1946 році на батьківщину, Тосканіні побачив тільки руїни свого театру «Ла Скала». Відбудований театр був урочисто відкритий 11 травня 1946 року, але Тосканіні відмовився очолювати його, оскільки, був пов'язаний з контрактом з «Метрополітен-опера». Своїм спадкоємцем він призначив Тулліо Серафима, під керівництвом якого співали найвеличніші співаки – зірки світової слави: Назарено Де Анджеліс (баритон), Еціо Пінца (бас),

74

Голинський М. Спогади/ Передн. сл. та передм. С.Д.Козака.- К.:Молодь, 1993.- С.30.

В.Морель (баритон), Петіле, Тоті Даль Монте (колоратурне сопрано), Галеффі, Стабіле, Пазеро, Джіно Фратезі (тенори), Лючія Євангеліста (сопрано), Лючія Албарнезі (сопрано), Жан Пірс (тенор), Роберто Мерілла(баритон), Де Лючія (тенор), Джузеппе Де Лука, Тіто Скіпа та інші.

Проте, Тосканіні вважав феноменальними голосами тільки чотирьох співаків: Франческо Таманьо, Луїзу Тетраціоні, Тітто Руффо і Енріко Карузо. На його думку, в багатьох співаків теж були прекрасні голоси, однак, більше нікого не можна вважати феноменами.

Тосканіні досить бережно ставився до співочих голосів. Він завжди наголошував, що «ніколи не слід перевантажувати голос, і завжди виконувати більш легкі для голосу арії. Це лікарство, яке буде допомагати йому все життя. На жаль, дуже часто співаки співають опери набагато складніші, аніж це під силу його голосу, і через два три роки з молодих, здавалося б, здатних здивувати увесь світ своїм голосом, вони перетворюються в ніщо. Співак завжди повинен відчувати свій голос на губах і не робити зусиль для того, щоб витягнути його. Він зобов'язаний бути господарем свого голосу: всі ноти повинні бути наготові, як тільки він захоче їх заспівати. Бо з часом, голос стане керувати ним». Далі він говорить, «що хороший голос, це талан небагатьох привілейованих, і потрібно вміти берегти його – в міру і дозовано», і що «ніколи не можна співати на всю силу, якщо фраза цього не вимагає. Чим більше співак зуміє дозувати свій голос, тим довше збереже його».⁷⁵

На думку маестро, для того, щоб навчитися співу бельканто, співакові-початківцю передовсім потрібно протягом одного року уникати виконання арій і романсів, оскільки, замість користі, вони приносять шкоду. І для переконання, він стверджує, що це «Парадоксально, але факт! У молодих співаків створюється упереджена думка. Вони запам'ятають, наприклад, що ця нота висока, і будуть багато думати про неї. Вчитель може повідомити молоді тільки одне: ноти існують – і все! Після двох років занять вокалізами, учень перейде до сольфеджіо. Але, насамперед, він повинен оволодіти диханням. Дихання вирішує все...»⁷⁶. Далі Тосканіні стверджує, що «тривалий успіх співака досягається заняттями, безмежною самопожертвою і

⁷⁵ Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини.- Л.: Музыка., 1977.- С.30-35.

⁷⁶ Там само.- С.30.

правильним розумінням відчуття упокорення, від якого співакові ніколи не слід заходити за рамки власних можливостей. Ця умова «Sine gua non» (надзвичайно важлива), щоби з успіхом утвердитися і з успіхом виступати в складних операх...»⁷⁷. Не любляв Тосканіні і форсованого звуку. В процесі репетицій зі співаками він завжди говорив: «Це, звичайно, непогано, але ви надто багато кричите,... заради бога, не робіть, як Карузо і Тітта Руффо на тій платівці, де співають дуєтом два чудових голоси..., але складається таке враження, що вони замість того, щоб співати свої партії, хочуть перекричати один одного... І помиляються... тому, що ...природа дає людям рівно стільки, скільки вони можуть витратити – і не тільки в співі, але й і у всіх інших випадках життя»⁷⁸.

Тосканіні був надзвичайно вимогливим до чистоти інтонаційного звучання твору. Через невеличкий фальш він міг «вилити» на голову співака багато неприємних слів. Він завжди наголошував на тому, що у будь-якій справі і, зокрема, в співі, повинні бути розумні виконавці, бо розум є надзвичайно важливим компонентом співацької діяльності і відіграє чималу роль в його житті.

Діяльність славного диригента А.Тосканіні тривала 80 років (до 1954р.). Крім праці в Італії, США, він очолював літні оперні сезони в Буенос-Айресі (1901, 1903, 1904, 1906, 1912 рр.), неодноразово виступав на байрейтських та зальцбурзьких музичних фестивалях.

Про те, як працював Тосканіні зі співаками, згадувала Тоті Даль Монте, яка виконувала партію Джільди: «Нарешті я дійшла до знаменитої арії «Взиваючи до імені його...» (“Внемля имени его...” - рос. - О.Ш.)», Тосканіні зупинив мене і сказав: «Послухай, дорога Тоті. В технічному плані ти виконуєш арію бездоганно. Але, чорт побери, цього дуже мало.. Як ти думаєш, чому Верді написав цю арію в манері стакато? Через свою примху? О ні, ні! Верді застосував техніку коротких пауз для того, щоб живіше передати сором'язливість дівчини, в серці якої вперше спалахнуло кохання. Тільки з однієї думки про коханого, який вніс сум'яття в її душу своїми ніжними словами, у неї перехоплює дихання. В музиці Верді звучить збентеженість. Ось чому його героїня співає, немов би відокремлюючи кожен склад: *«взи-ва-ю-чи до і-ме-ні*

⁷⁷ Там само.- С.34.

⁷⁸ Там само.- С.28.

йо-го...». Якщо ти зрозумієш стан Джільди, твій голос зуміє передати ті почуття, які хотів виразити композитор». Слова маестро яскравим світлом осяяли мені цю чарівну сцену...»⁷⁹.

Артуро Тосканіні – один із видатних диригентів ХХ сторіччя, з яскравим артистичним темпераментом, винятковою музичною пам'яттю, прискіпливою точністю прочитання тексту. Як в опері, так і на концертній сцені, досягав найвищого художнього впливу, покоряв глядачів своєю невичерпною енергією та майже гіпнотичною силою. Репертуар А.Тосканіні – від творів Й.Баха до Д.Шостаковича. Ось як відгукуються про Тосканіні музикознавці і співаки:

Еудженіо Гара: «Про співаків минулого існує значна література. Ними захоплювались, і, як заграна платівка, завжди звучить одне і те ж: колись співали краще, ніж зараз. До речі ...слухаючи записи співаків кінця минулого століття або початку цього, ми переконуємося, що дійсно, були тоді прекрасні, навіть напрочуд віртуозні голоси, але ми зіштовхуємося також з таким явищем, яке викликає буквально огиду, - неправдиво вільним поводженням з чудовою музикою. Тосканіні, особливо, в роки керівництва «Ла Скала» (з 1921 року і далі), був в цьому розумінні справжнім реставратором»⁸⁰.

Надзвичайно важливого значення для обнови оперного театру зіграли суворі вимоги Тосканіні до співаків. Ось як розкривають справедливі вимоги маестро до співачок Лічії Альбанезе і Рози Раїзи:

Лічія Альбінезе: «Він добивався від кожного з нас кращого, на що ми здатні. Маестро говорив: «Ви повинні віддавати всю вашу кров до останньої краплі!» І він був правий, тому що мистецтво народжується тільки тоді, коли віддаєш, дійсно, все. Він хотів краси не тільки в голосі, але всюди, у всьому: і скрипки, і віолончелі, - всі інструменти повинні випромінювати красу... «Мистецтво плюс серце», - любив говорити він...»⁸¹.

Роза Раїза: «Працюючи з Тосканіні, я зрозуміла, як багато значить схвалення, добре пояснення, по-спражньому цінна порада, насамперед тому, що вони завжди виходили з музики. Я дуже пишалась тим, що

⁷⁹ Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини.- Л.: Музыка., 1977.- С.34.

⁸⁰ Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини.- Л.: Музыка., 1977.- С140

⁸¹ Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини.- 2-е изд., доп.-Л.: Музыка., 1989.- С140

співаю з ним, я знала, що він строгий, але я з тих співачок, які завжди хочуть вчитися»⁸².

Ельвіра Казацца: «З Тосканіні навіть найслабший і невмілий співак починає співати добре. Крім того, що він був великим диригентом – це всім відомо, - маестро ще і вчив нас співати, був режисером»⁸³.



На початку ХХ ст. на італійських сценах, а особливо на сцені «Ла Скала», виступали першокласні співаки. Серед них – *Джемма Беллінчоні (Bellinconi Gemma, 1864-1950 рр.)* - перша Сантуцца в «Сільській честі», створення образу якої поставило Беллінчоні в ряд провідних співачок веристського репертуару. Вона володіла надзвичайно рухливим голосом благородного сріблястого тембру. Завдяки своєму темпераментному і розумному трактуванню ролей співачка завоювала популярність в Італії. Її Віолетта за силою впливу на глядачів нагадувала «Даму з камеліями» Елеонори Дузе, а виконання партії Саломеї викликала захоплений відгук у Ріхарда Штрауса. Коли Массне почув співачку в партії Сафо у своїй опері, то вигукнув: «Бог вас благословив, моя велика, дорога актрисо!»...

Досить вдалим був перший виступ *Розіни Сторкйо* на оперній сцені в невеличкій партії Софі в «Вертері» Массне. Практично, після її чудового виступу, вона стала примадонною. Свої партії вона виконувала з дивовижним тактом, витонченістю і була на сцені «обеззброєно жіноча». Висловлюючи своє захоплення, Лаурі-Вольпі писав: «В голосі Сторкйо, крилатому і духмяному, здобули плоть і кров Віолетта, Мімі, Манон, Аміна»...

Видатним співаком початку ХХ століття був *Паскуале Амато (Pasquale Amato, 1878-1942 рр.)*- італійський оперний співак (баритон). Він народився в Неаполі, з яким пов'язані роки навчання у Беньяміно Кареллі і Вінченцо Ломбарді в консерваторії "Сан-Пьетро-а-Маджелла".



⁸² Там само.- С.141

⁸³ Там само.-С140 .

В 1900 році співак дебютує там же в партії Жоржа Жермона в Театрі Белліні. Його кар'єра досить швидко розвивалась і незабаром він уже виступає в таких партіях, як Ескамільйо, Ренато, Валентин, Леско в «Манон Леско» Пуччіні. Амато співає в «Театро-даль-Верме» в Мілані, в Генуї, Салерно, Катанії, Монте-Карло, Одесі, в театрах Німеччини. З великим успіхом співак виступає в операх «"Марія ді Роган" Доницетті і "Заза" Леонкавалло.

В 1908 році Амато запрошують в «Метрополітен-Опера», де він стає постійним партнером Енріко Карузо, переважно, виконуючи італійський репертуар. В 1910 році бере участь в світовій прем'єрі "Дівчата із Заходу» Пуччіні (партія Джека Ренса) в ансамблі з Еммою Дестін, Енріко Карузо та Адамом Дідуром.

До числа найбільших творчих удач Амато належать виконання партій Графа ді Луни ("Трубадур"), Дон Карлоса ("Сила долі"), Енріко Астона ("Лючія ді Ламмермур"), Тоніо ("Паяци"), Ріголетто, Яго ("Отелло"), Амфортаса ("Парсіфаль"), Скарпіо ("Тоска"), Князя Ігоря ("Князь Ігор"). Його репертуар нараховує біля 70-ти ролей. Амато співає, також, в різноманітних сучасних операх Чілеа, Джордано, Джанетті і Дамроша. На початку своєї кар'єри Амато нещадно експлуатував свій чудовий голос. Негативні прояви з'явилися ще в 1921 році (коли співаку було тільки 33 роки), а уже в 1921 році співак змушений був перервати свої виступи в «Метрополітен-Опера».

До 1932 року він продовжував співати в провінційних театрах. В останні роки Амато вів вокально-педагогічну діяльність в Нью-Йорку. Паскуале Амато - один з найяскравіших італійських баритонів. Його специфічний голос, який неможливо було ні з ким сплутати, вирізнявся з-поміж усіх співаків могутньою силою і неперевершено дзвінким верхнім регістром. Крім того, Амато володів чудовою технікою бельканто, бездоганною артикуляцією. Його записи арій Фігаро, Ренато "Eri tu", Ріголетто "Cortigiani", дуетів з "Ріголетто" (в ансамблі з Фрідою Хемпель), "Аїди" (в ансамблі з Естер Маццолені), прологу з "Паяців", партії Яго та інші належали до кращих зразків вокального мистецтва.

Кращі зразки арій у виконанні Амато зафіксовані на дискографії: 1. Recital Vol. 1 (Арии из опер Россини, Доницетти, Верди, Мейербера, Пуччини, Франкетти, Де Куртиса, Де Кристофаро), Preiser - LV.

2. Recital Vol. 2 (Арии из опер Верди, Вагнера, Мейербера, Гомеса, Понкьелли, Пуччини, Джордано, Франкетти), Preiser - LV.



Незвичайно обдарованим та різностороннім співаком-актором, який проявив себе з якнайкращого боку, як в опері-*buffo*, так і в творах високого драматичного напруження, був **Еціо Пінца (Ezio Pinza, 1892-1957pp.)** – перший бас Італії ХХ століття. Він народився в Римі, в сім'ї столяра. Переїхавши з батьками в Равенну, хлопчик з восьми років почав працювати, допомагаючи батькові. Проте, батько був противником того, щоб Еціо пішов його стопами. З раннього дитинства малий Еціо виявив цікавість до музики і батько приклав багато зусиль для того, щоб син здобув музичну освіту. Проте, його мрії в зв'язку з великими фінансовими труднощами в сім'ї, на довгий час залишались нездійсненними. І, тільки через певний час, батько - Чезаре Пенца, не втрачаючи надії, привів сина на пробу до відомого в місті педагога Руцци, який повагавшись, через півроку взяв хлопця до свого класу. За порівняно короткий термін навчання, Еціо досяг добрих результатів у вокальному мистецтві. Проте, через хворобу, Руцца не зміг його навчати і хлопець зробив ще одну спробу завоювати прихильність у кращого педагога-вокаліста Веццані (першою спробою був вирок Веццані: «У цього хлопчика немає голосу»). Маститий педагог, звичайно, не впізнав у юнакові того маленького хлопчика, якому він виніс вирок: непридатний. Еціо заспівав арію з опери «Симон Бокканегра» Верді, і Веццані, прослухавши його, погодився взяти до себе на навчання, ще й дав рекомендацію в Болонську консерваторію. А, зважаючи на скрутне матеріальне становище хлопця, Веццані погодився виплачувати йому «стипендію» з особистих заощаджень.

У віці двадцяти двох років, Еціо, уже підготовлений до артистичної діяльності, вперше появився на сцені в Сончіно, поблизу Мілана, де виконував роль Оровезо в «Нормі» Белліні – достатньо відповідальній партії, яка дозволяла досить об'єктивно оцінювати майстерність виконавця. Отримавши схвальні відгуки про свій спів, Еціо, згодом, уже виступає в Прато, Болоньї, Равенні, гастролює південними італійськими провінціями.

В 1919 році дирекція Римської опери приймає співака в склад трупи театру, де Пінца виконує другорядні ролі. Через два роки, продемонструвавши чудове виконавське обдарування, Пінца був запрошений видатним диригентом Туліо Серафіном, в оперний театр міста Турина. Перебуваючи в цьому театрі, Енцо виконав ряд центральних басових партій і, бажаючи співати в прославленім «Ла Скала», відважився прослухатись перед легендарним керівником міланського театру Артуро Тосканіні.

Видатний диригент в цей час готував оперу «Майстерзінгери» Вагнера, і Пінца, досконало вивчивши партію Погнера, прийняв участь в одній з репетицій опери. Не даючи ніяких зауважень щодо репетиції, Тосканіні тут же призначив друге репетиційне прослуховування за участю того ж складу співаків. Це означало, що віднині Еціо Пінца вважається солістом «Ла Скала». Згодом, під керівництвом Тосканіні він виконав багато партій з різних опер, в тому числі: «Лючія ді Ламмермур», «Аїда», «Трістан і Ізольда», Борис Годунов (Пімен) та багато інших.

Слава про нього, як про одного з найбільш обдарованих басів в історії італійської опери розповсюдилась Європою і досягла берегів Америки. В ці роки Пінца багато гастролює Європою, а в 1925 році, артист дебютує в Америці, на сцені нью-йоркської «Метрополітен опера», де заслужив собі славу кращого баса. Його голос – високий бас, дещо баритонального характеру, дуже красивий, гнучкий і сильний, з великим діапазоном, служив артистові важливим засобом для створення життєвих, правдивих сценічних образів.

Його найкращими ролями були Дон-Жуан, Фігаро («Весілля Фігаро»), Борис Годунов і Мефістофель («Фауст»). За всю артистичну діяльність в ранзі співака, його репертуар охоплював понад 80 творів різних композиторів і різних епох.

4.4. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ІТАЛІЇ ХХ ст. Вокально-педагогічна школа Дж.Барра.

На початку ХХ сторіччя в Італії визначальним стає вердіївсько-веристський стиль виконання, що вимагає від співаків наповненого

звучання, темпераменту, енергії, нових, виражальних вокально-сценічних засобів. Оперна майстерність співаків не поділяється на вокальну й акторську, а утворює єдине ціле. В першій половині ХХ сторіччя вокальна педагогіка ще спирається на методичні принципи виховання співаків, обґрунтованих в працях педагогів ХІХ сторіччя, (зокрема, методичними вказівками Ф. Ламперті), проте вони вже не могли задовільнити зрослі зміни у вокальному виконавстві. Вокально-методичні прийоми, які були придатними у минулому, виявились малоефективними в нових умовах. Відбуваються активні пошуки нових музичних форм. У сучасній опері дія, як правило, розвивається імпульсивно, наче кадри в кіно. І, відповідно, змінилося ставлення до мелодики, яка насичується стрибками, нестійкими інтервалами та дисонансами. Використовується незручна для голосу теситура. На першому плані - оркестр, який веде самостійну лінію, дуже часто дисонуючи зі співаком, що часто ускладнює взаємозв'язок і метроритмічну взаємодію між ними. Від співака вимагається бути не тільки високопрофесійним вокалістом, але й добрим інструменталістом, обізнаним у формотворенні сучасного музичного інтонування.

Основним центром виховання співаків у Італії залишились консерваторії, до функцій яких входить підготовка основної «робочої сили» для театрів. В Італії, консерваторія відноситься до середньої ланки навчальних закладів. Термін навчання здійснюється за п'ятирічним планом. До цього навчального закладу приймаються дівчата віком 16-25 років, і юнаки віком 18-25 років. Навчання платне. Вокальний факультет має два відділи: виконавський та педагогічний. Від вступників на виконавський відділ вимагають відмінного голосу, достатньої сили, повного діапазону, виразності виконання, музикальності та емоційності.

У консерваторії адміністративні функції відводяться декану факультету, який не повинен мати свого вокального класу, оскільки, організаційна робота вимагає максимальної віддачі. Набір на педагогічний відділ є дещо спрощеним. Тут головним критерієм є добрий голос і музичні дані. Абітурієнти складають іспити з анатомії та фізіології голосу, фортепіано, ерудиції в галузі теорії та історії музики.

Однак, в процесі навчання студентів консерваторії, на обидвох відділеннях дисципліни, в основному, одні і ті ж. Ґрунтовно вивчається історія музики, багато уваги приділяється заняттям з фортепіано,

сольфеджіо (читанню з листа вокальних творів). Великий акцент робиться на виховання артиста. Крім майстерності актора, заняття в оперному класі, вивчають поезику, літературу, драму тощо.

Заняття по спеціальності проводиться двічі на тиждень (по одній академічній годині). Заняття з концертмейстером не передбачені. Навчальний матеріал, який дається для домашнього вивчення, студенту пропонується опанувати самостійно, або ж звертатися до платного репетитора. Заняття із студентом проходять в присутності всього класу викладача (у класі сольного співу, як правило, було 8-10 студентів). За навчальним планом, для навчання студентів, педагогові відводиться 12 годин на тиждень. Головним вихователем студентів є педагог. За пропуски занять – виключають з консерваторії. Право на розподіл годин надається педагогові, який самостійно, на свій розсуд, розподіляє ці години, в залежності від індивідуальних здібностей студента.

Для початківців, навчальний *перший курс* є найвідповідальнішим, оскільки, вважається конкурсним. Екзамен проводиться в кінці другого семестру. На екзамен виносяться 8 вокалізів і одна старовинна арія епохи бельканто, після чого студент та педагог працюють ще два роки.

Наступний іспит проводиться в кінці *третього курсу*, на який виносяться:

- техніка виконання – спів гам і арпеджіо,
- 6 вокалізів підвищеної складності,
- камерний твір італійського композитора XVI-XVII ст.,
- уривок з опери з речитативом,
- спів з листа вокалізу середньої складності.

Екзаменаційна комісія складається з викладачів факультету та представників Міністерства народної освіти.

На *четвертому курсі* складається перехідний екзамен, який має назву «маленького диплома». Вимоги до перехідного екзамену передбачають:

- 8 вокалізів (композитори – Бордоньї, Крешентіні, Лаблаш, Россіні, Рубіні);

- один вокаліз у сучасному стилі виконання;

- уривок із ораторії або камерний твір італійського композитора XVII ст.;

- фрагмент із духовного твору Баха, Генделя або Гайдна;

- арію з речитативом із класичної або романтичної опери;

- читка з листа вокального твору з текстом.

На *п'ятому, випускному курсі* складається дипломний екзамен, в який входять:

- два вокалізи (на вибір комісії) із шести підготовлених до екзамену (один із них – в сучасному стилі);

- арія італійського композитора (до XIX ст.);

- арія сучасного композитора;

- читка з листа твору середньої трудності;

- виконання незнайомого твору сучасного автора (для виконання цього твору надається спеціально призначена аудиторія, в якій протягом двох годин студент повинен підготуватися до художнього виконання запропонованого комісією вокального твору).

Для студентів, які закінчують *педагогічний відділ* передбачають екзамен, на якому потрібно виконати:

- 3 арії (класична, композитора XIX ст. і сучасного автора);

- прочитати з листа твір середньої складності;

- транспонувати твір на фортепіано;

- провести урок з вокальної техніки із студентом першого курсу;

- провести урок з художнього оздоблення твору із студентом першого курсу;

- скласти іспит з методики, анатомії, фізіології голосового апарату.

Крім того, на заняттях в класах сольного співу були прийняті загальні вимоги, що стосуються дотримання еталонного звучання (академічного)голосу, тобто: співати округлено і на опорі, з вираженим вібрато в голосі та відчуттям т.зв. “маски” в співі. У співаючого повинно бути стабільне положення гортані під час співу, відчуття активності (скорочення) м'якого піднебіння, треноване співоче дихання, яке дозволяє співати *legato*, динамічне нюансування від *piano* до *forte* тощо.

Ті особи, які закінчили консерваторію і отримали рекомендації від дирекції, продовжують навчання у Музичній академії «Санта Чечілія» в Римі (заснована указом папи Григорія XIII в 1584 р.). Це вищий начальний заклад, у функції якого входить підготовка високопрофесійних музикантів та організація всього музичного життя Італії.

Навчання в академії розраховане на два роки: з них на вокальний клас виділяється по п'ять місяців на рік (лютий-червень). У класі повинно бути не більше восьми осіб. Мета навчання – оволодіти стилями виконання творів, переважно, камерного плану. На випускному іспиті вимагається дати сольний концерт у двох відділах із творів італійської вокальної літератури різних стилів.

Із найбільш відомих педагогів того часу, був провідний тенор «Ла Скала» Дж.Барра Караччоло, який очолював *Центр вдосконалення* при театрі, і який впродовж десяти років працював із співаками інших країн, в тому числі з України та Росії.



Дженнаро Караччо (Барра-сценічний псевдонім - 1889-1970 рр). – один з найвидатніших італійських оперних співаків і вокальних педагогів, учень Паоло Гості та Фернандо де Лючія, який походив з відомої на той час давньої родової гілки італійських графів. Батько хотів, щоб Дженнаро вибрав військову кар'єру, але, оскільки, син не врахував батькового бажання і наперекір йому пішов на сцену, змусив його

поміняти прізвище. На той час не личило графу Караччо з'являтися на підмостках сцени, тому й народився... Барра, який впродовж семи років навчався в школі Фернандо де Лючія. Після закінчення школи він

удосконалювався в молодіжній групі театру «Даль Верме» в Мілані - другому(на початку століття) оперному театрі цього міста. В 1915 році співак дебютував на сцені міланського театру Даль Верме в партії Турідду («Сільська честь» Масканьї).

За час своєї кар'єри співака, Барра виступав на багатьох сценах театрів Італії, гастролював в Іспанії і Португалії, Швейцарії і Єгипті. Також, протягом багатьох років він працював на оперних сценах Америки. Згодом, маестро Барра підписав контракт, де були вписані деякі пункти, які обмежували його співочу діяльність (категорично заборонялось співпрацювати з фірмами грамофонних платівок). Це обмеження досить суттєво зменшило його популярність як артиста-співака серед прихильників його співочої майстерності.

Проте, і відсутність грамофонних записів не може заперечити його надзвичайно високу популярність в ті роки. Газетні рядки багатьох видавництв рясніли позитивними відгуками про виконавську майстерність Барра, що є свідченням творчого розквіту співака, який входив до першої десятки італійських тенорів цього періоду. Співакові були притаманні надзвичайно широкі і різноманітні творчі інтереси. Крім оперної класики італійських і французьких композиторів, його захоплювала і нова музика італійських композиторів.

Його оперний репертуар складався з багатьох провідних тенорових партій: «Травіата» і «Ріголетто» Верді, «Джоконда» Понкієллі, «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй», «Джанні Скіккі» і «Ластівка» (міланська прем'єра, 1917) Пуччіні, «Мефістофель» Бойто, «Лорелея» Каталані, «Сільська честь» і «Жайворонок» Масканьї, «Андре Шеньє» і «Федора» Джордано, «Федра» Піццетті (лісабонська прем'єра, 1923), «Любов трьох королів» Монтемецці, «Воскресіння» Альфано за романом Л.М.Толстого (неаполітанська прем'єра, 1931), «Кармен» Бізе, «Фауст» Гуно та інші. Вистави, в яких співав Дж.Барра, проходили під керівництвом великих італійських диригентів Т.Серафіна, Л.Муньоне, Е.Віталі, а також авторів, твори яких в той час виконувались - композиторів П.Масканьї та У.Джордано. Серед партнерів Дж.Барра в різні періоди його виконавської діяльності були відомі співачки та співаки: Амеліта Галлі-Курчі, Тоті Даль Монте, Тамакі Мура, Елізабетта Ретберг, Марія Йєрїтца, Мерчедес Лліопард, Джузеппе Де Лука,

Джузеппе Денізе, Доменіко Вільоне Боргезі, Адам Дідур, Танкреді Пазеро, Еціо Пінца.

Свою педагогічну діяльність Дж.Барра розпочав в Центрі удосконалення оперних співаків при театрі «Ла Скала», а з 1961 по 1970 рік він займався з молодими радянськими співаками-стажистами. Як і в більшості випадків, маестро Барра, на жаль, не прагнув зафіксувати і узагальнити набутий досвід і не залишив нам письмового викладу свого вокально-педагогічного *credo*. У своїй статті «Пам'ятні зустрічі» про маестро Барра, Б.М.Лушин пише, що «основною метою співака було зробити за допомогою вокально-технічних вправ голос «театральним», тобто не абстрактно красивим і виразним, а максимально пристосованим до потреб оперного театру: могутнім, який наповнює зал будь-яких розмірів, який би тембрально зливався із звучанням оркестру, здатним в потрібний момент «прорізати» найщільнішу його звучність»⁸⁴.

Автор, в процесі систематизації та узагальнення професійних висловлювань маестро Барра, поряд з помітками, які він робив під час стажування, скористався і деякими магнітофонними записами, що зафіксували декілька «робочих» уроків відомого педагога весною 1968 року.

Велику увагу маестро Барра звертав на вокально-технічну підготовку співака, яка б розширювала його професійний інтелект і дозволяла протягом тривалого часу зберігати повноцінні якості і красу голосу. Він любив жартома повторювати, що голос – це капітал, а «школа» - відсотки з капіталу, тому співак, як ошадливий капіталіст, повинен витратити лише відсотки, не торкаючись основного капіталу. Барра звертав увагу передовсім на вокально-технічний бік виконання, і тільки згодом, - на виконавську, особливо, коли це стосувалося початкового етапу навчання.

Він був противником того, щоб стажисти, зачислені на навчання в «Центрі удосконалення» театру «Ла Скала», зразу ж приступали до виконання оперних партій. Він вважав, що перший період їх перебування в Мілані повинен бути спрямованим, виключно, на вокально-технічне удосконалення, та й то тільки за умови конкретизації педагогом терміну його підготовки.

⁸⁴

Цит. Лушин Б.М. Памятные встречи.-Советская музыка, 1969, №11.- С.119.

Маестро Барра також не був прихильником виховання співаків-універсалів, як того вимагали деякі діячі музичної громадськості. В силу історичних обставин, які склалися на той час, подібне спрямування, практично, усувало зі сфери виховання співака надзвичайно цінну частину камерно-концертного вокального репертуару. Очевидно, це було пов'язано з традиціями, які історично склалися протягом тривалого часу, через що розквіт оперної культури на італійському ґрунті (аж до Пуччіні і Бойто) дещо уповільнив розвиток камерного співу. Проте, світова практика показує, що серед найталановитіших представників вокального мистецтва, які досягли значних результатів і в оперному, і в камерному жанрах вокального мистецтва, практично, немає італійських майстрів, які завоювали в ХІХ-ХХ ст. всесвітню славу. Італійські співаки, жертвуючи універсалізмом, здебільшого, прагнули набути високий професіоналізм у «вузькій» спеціалізації оперного співака.

У своїх висловлюваннях маестро Барра, хоча і не торкався вокально-методичних принципів індивідуальної роботи з учнем, поступовості і послідовності методів виховання співака, однак, застосовував їх в своїй практичній педагогічній роботі.

На думку Барра, співак в процесі навчання і вдосконалення, повинен оволодіти багатьма вокально-технічними навичками: насамперед, вільним, еластичним диханням з відчуттям стійкої м'язової опори; округленим, прикритим і щільним звуком на близькій, резонуючій «на губах» манері звукоутворення; широким використанням головного резонування.

Для спрощення методичної роботи маестро Барра систематизував вокальні вправи (їх всього 17), розраховані, в середньому, на 20-25 хвилин поурочного часу, які були обов'язковими для роботи з голосом. Це були вправи, які використовувались з деякими варіаціями для всіх типів голосів в різних тональностях і транспонуванням півтонами вверх і вниз.

У вправах маестро Барра звертається увага на такі моменти:

1. Майже повністю відсутня голосна фонема «а»;
2. Широко використовуються специфічні італійські звуки «*gne*» і «*gno*», здатні посилювати резонування.;
3. Часте застосування приголосних фонем «*m*» і «*n*»;

4. В 14 випадках із 17-ти вправ робота з голосом починається з висхідного мелодичного руху.

Ще одним компонентом кожного уроку маестро Барра були уривки з оперних партій, іноді окремі фрази, які сприяли розвитку вокально-технічної бази оперного репертуару. Так, наприклад, тенори на кожному уроці, закріплюючи набуті навички правильної емісії звука, співали уривок з дуету Віолетти і Альфреда («Травіата» Верді, III акт). Фразу «*la tua salute rifiera*» маестро Барра вимагав зв'язати за допомогою «*portamento*» наступний уривок: «*Sospiro e luce*» і виконати їх на одному диханні. В слові «*futuro*» звук «*o*» піддавався редукції – «*futur*» - з тим, щоб на *ля-бемоль* першої октави випадав на голосний «*U*», підготовлений висхідним інтервалом малої сексти.

Аналогічну роль щоденних вправ для баса грало соло Колена – «прощання з плащем» («Богема» Пуччіні, IV акт), з його кантиленними фразами, витриманими на *соль дієз* малої октави.

Як вокально-педагогічний матеріал для тенора маестро Барра часто використовував окремі фрази і навіть цілі фрагменти і, навіть, досить широкі тенорові партії з опер італійських і французьких композиторів («Фаворитка» і «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті, «Богема», «Манон Леско» і «Тоска» Пуччіні, «Лорелея» Каталані, «Андре Шеньє» Джордано, «Африканка» Мейєрбера, «Фауст» Гуно, «Кармен» Бізе).

В програму уроків з баритонами педагог часто включав і окремі фрази з прологу до опери «Паяци» Леонкавалло, арії Ренато («Бал-маскарад» Верді, III акт), монолог Барнаби («Джоконда» Понкієлі, I акт), каватину Фігаро («Севільський цирульник» Россіні, I акт), каватину Валентина («Фауст» Гуно) тощо.

Ще одним компонентом кожного уроку маестро була робота над партією або арією, що вивчається. В процесі засвоєння учнем потрібної партії Барра «підказував» різні технічні «пристосування» та «вокальні хитрощі», які допомагали подолати вокальні труднощі.

Заняття зі спеціальності проводились 5 разів в тиждень. Урок продовжувався від 45 хвилин до 1 години 20 хвилин, які маестро Барра, незважаючи на свій похилий вік, проводив надзвичайно активно, насичено і темпераментно, охоче і часто демонструючи свій, ще свіжий і могутній, з бездоганним інтонуванням голос. Віддаючись повністю

роботі, він вимагав аналогічної «запопадливості» і від учня. Маестро Барра досить серйозно ставився до добору навчального репертуару, застерігаючи молодих співаків від передчасного захоплення драматичними партіями, (особливо це стосувалось тенорів), не радив їм поспішати з виконанням оперних партій, наприклад, в «Паяцах», «Турандоті», «Аїді», «Отелло», «Трубадурі» тощо, до повного формування стійких вокально-технічних якостей голосу та повноцінного розвитку вокально-виконавської культури.

Великої уваги педагог надавав питанню співочого дихання. Він рекомендував учням користуватися коротким носовим вдиханням, а, для закріплення відчуттів, які виникали в процесі співу, рекомендував, навіть, притримувати підняті крильця носа вказівним і великим пальцями. Він вважав, що при правильному вдиханні в ділянці верхньої частини передньої черевної стінки повинен відчуватися легкий поштовх вперед, з одночасним розширенням нижніх ребер спини. Нижня частина передньої черевної стінки при цьому повинна бути ледь піднятою. Найбільш важливою інформацією щодо вокального дихання, Барра вважав усвідомлення співаком необхідності *повного м'язового звільнення* – *«bisogna rilasciare»*. Свободу скелетних, черевних, шийних, мімічних м'язів маестро уявляв собі не як їх в'ялість і бездіяльність, а як динамічну, еластичну пружність. Для того, щоб учень зумів більш чіткіше отримати відчуття *«rilascio»* - звільнення, зняти скованість і напругу, Барра рекомендував при співі імітувати пружні присідання ледь зігненими ногами, (немов би перед стрибком вгору), або лише думати про цей рух, викликаючи у себе відповідні відчуття.

В результаті правильної організації співочого дихання, на думку педагога, голос повинен вільно «підніматись в голову» - *«la voce deve salire nella testa»*. Як великий прихильник італійської вокальної школи і, загалом, італійської оперної естетики, він вважав, що глядач чекає від співака верхніх нот, тому основна увага виконавця повинна спрямовуватись на розвиток якісного головного резонування голосу. Маестро любив повторяти, що «якщо голос добре звучить в головному регістрі, буде звучати і центр; той, хто вміє користуватися головним регістром, співає все життя!»⁸⁵

⁸⁵ За матеріалами статті Лушина Б.М. На уроках маестро Дж.Барра //Питання вокальної педагогіки: Зб.статей. Вип.6.- Л.: Музика, 1982.- С.123 (184 с.).

Отже, вокально-педагогічна творчість маестро Дж.Барра цікавила і не перестає цікавити тих, хто має бажання навчатися та вдосконалювати техніку постановки голосу.

Величезний творчий і педагогічний досвід Дж. Барра вписав яскраву сторінку в історії світового вокального мистецтва.

Серед українських співаків, які проходили стажування в “Центрі вдосконалення” при «Ла Скала» були тенори - А.Солов'яненко, В.Федотов, М.Огренич; баритони – М.Кондратюк, Р.Майборода; баси – А.Загребельний, А.Кочерга; сопрано – Є.Мірошніченко, Н.Куделя, Л.Забіляста, В.Лук'янець, В.Гришко та інші.

4.5. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ В XX ст.

Історичний шлях розвитку вокального виконавства та педагогіки показує, що протягом багатьох років дослідники намагалися не тільки з'ясувати принципи виховання співака, здійснити їх апробацію, впровадити у систему формування професійних навичок, але й удосконалити організацію всього вокально-педагогічного процесу. Сучасне музичне мистецтво – це мистецтво діалогу, в процесі якого формується особистість. У вокальній творчості - це діалог вокального виконавства та вокальної педагогіки, в результаті якого формується особистість співака. Фахівці – мистецтвознавці та педагоги – не так часто звертаються до проблеми вокально-виконавської творчості, хоча формування здатності до неї як постійної, сталої риси у професійних співаків є актуальною проблемою сучасної вокальної педагогіки та виконавства.

Процес вокально-виконавської творчості народжується і здійснюється в надзвичайно складній і довершеній психічній лабораторії, де відбувається переживання й осмислення вражень і почуттів та переклад їх на мову мистецтва. Творення вокально-художніх образів, що спрямовується свідомістю та інтуїцією співака, є напруженою, але завжди хвилюючою діяльністю. Вона має три фази розвитку: від почуттєво-цілісного сприйняття через фазу аналізу до

узагальнення. Певна нерозривність цих складових ускладнює процес виховання творчої особистості співака, зокрема, формування навичок самостійного мислення. Тому це дослідження стає злободенним не лише теоретично, але й практично.

Вирішення означених проблем можливе лише при врахуванні не тільки питань загальної психології та професійної педагогіки, фізіології і педагогіки вищої школи, мистецтвознавства та культурології, але й досягнень методики постановки голосу. В якому б ракурсі не вивчалася вокально-виконавська творчість, не можна забувати про її головну специфічну особливість - “музичним інструментом” тут є сама людина.

Відомо, що співак, як митець, характеризується ступенем соціально-активної включеності у суспільні відносини. Погляд на особу співака як на неповторний продукт синтезу буття, світосприйняття і творчості дозволяє зрозуміти його схильність до того чи іншого виду діяльності (педагогічної або виконавської, а всередині виконавської - камерної або оперної), і допомагає усвідомлювати та виховувати його як унікальну обдаровану особистість. Поряд з тим, багатогранний творчий процес виконавства у всіх суперечностях, як об’єкт уваги дослідників, впродовж тривалого часу вивчався не цілісно, а лише в окремих його аспектах. Емпіричних спостережень у вокально-виконавській творчості більш ніж достатньо, що ж до вивчення “раціональної думки”, тобто логічного аналізу, то тут очевидною є необхідність певного упорядкування та осмислення існуючого матеріалу. Означена проблема може бути розв’язана лише за допомогою комплексного аналізу, при поєднанні мистецтвознавчого, психологічного та методико-педагогічного підходів.

Питання вокального виконавства, без сумніву, викликають щире зацікавлення педагогів-вокалістів, музикознавців та меломанів. Протягом останніх двох століть написано чимало публікацій щодо вокального виконавства. Вчені досліджують не тільки життєвий і творчий шлях видатних музикантів і співаків, а й вивчають принципи вокального виконавства в різних аспектах співацької діяльності. Насамперед, це стосується матеріалів про видатних вокальних виконавців: Е.Карузо, Б.Джільї, Т.Руффо, М.Баттістіні, Т.даль-Монте, Ф.Шаляпіна, Л.Собінова, А.Нежданову, Ф.Литвин, Н.Обухову, С.Лемешева, Є.Катульську, М.Фігнера, Ф.Стравінського, І.Алчевського та ін. Досить цікавою і повчальною є книга С.Ю.Левика («Записки

оперного співака» і «Чверть віку в опері»), Дж.Лаурі-Вольпі («Вокальні паралелі»), В.В.Тимохіна «Видатні італійські співаки» (М., 1962), та «Майстри вокального виконавства ХХ ст. в двох частинах (М.,1974 і М.,1983), які широко висвітлюють стан вокального виконавства першої половини ХХ ст.

Висвітлення питань з історії вокального мистецтва присвячено в працях І.Назаренка («Искусство пения»), М.Львова («Из истории вокального искусства»), Б.Гнидя («Історія вокального мистецтва»), О.Стахевича («Основи вокальної педагогіки») та ін.

Огляд фундаментальних праць з теорії вокального мистецтва свідчить про те, що серед проблем вокально-виконавського процесу увага приділялася, зокрема, таким аспектам, як техніка постановки голосу та фізіологія звукоутворення (праці Л.Дмитрієва, І.Назаренка, Д.Аспелунда, Ф.Заседателя, О.Здановича, І.Левідова, В.Морозова, Л.Работнова, А.Кисельова, О.Стахевича та ін.), формування й розвиток фахових здібностей (Л.Дмитрієва, А.Вербова, В.Юшманова, В.Прокоп'єва та ін.), підготовка професійних співаків до виконавської діяльності (Л.Дмитрієва, В.Прокоп'єва, М.Єгоричевої, І.Герсамії, І.Колодуб, А.Терещенко, М.Кондратюка та ін.).

Виконавській діяльності присвятили свої спогади видатні митці – яскраві постаті професійного виконавського та вокально-педагогічного мистецтва минулого і сучасності: в Росії - Ф.Литвин, Н.Обухова, В.Преображенська, К.Дорліак, І.Архіпова, О.Образцова, Г.Вишневська, І.Богачова, Є.Нестеренко, Т.Бурцева, в Молдавії - М.Бієшу, в Україні - М.Донець-Тессейр, Б.Гмиря, В.Луканін та інші.

Певним чином практичній підготовці фахівців сприяло висвітлення й узагальнення у вокально-методичній та мистецтвознавчій літературі творчого досвіду сучасних викладачів-співаків - це монографії П.Троніної, Т.Михайлової, А.Яковлевої, З.Анікеєвої, Д. Євтушенко, О.Стахевича, Г.Стасько та ін. Однак, проблему підготовки кадрів вокалістів-виконавців у процесі їх професійної діяльності ще недостатньо досліджено як у теоретичному, так і в методичному аспектах, що позначається і на виконавській творчості співаків, і на психолого-педагогічній діяльності викладачів у середніх та вищих закладах освіти музичного профілю.

Як відомо, Італія, це країна з надзвичайно багатими культурними традиціями і високим рівнем розвитку вокально-музичного мистецтва. Ці традиції є одним з чинників формування світових культурних надбань прекрасного, витонченого і досконалого смаку. Всі твори, які відомі людству сьогодні, вивчаються з почуттям глибокого пізнання стилю музики композитора і специфіки оперних постановок в структурі їх історико-національного колориту мелодики та специфіки музичного мислення.

Прекрасне мистецтво італійського оперного співу свідчить про те, що італійська вокальна школа традиційно дотримується своїх основних принципів. «Проблеми виховання співака в Італії,- як зазначає Л.Б.Дмитрієв,- і розуміння причин високого рівня і характеру вокальної майстерності стають зрозумілими, якщо ознайомитись із життям італійських оперних театрів, їхнім репертуаром, організацією праці артистів, специфікою їхньої діяльності. Тільки на основі цих знань можна зрозуміти ...особливості процесу навчання співаків і методичні намагання педагогів»⁸⁶

Отже, однією з умов, які ставляться перед сучасним оперним співаком в італійських театрах, є, насамперед, питання репертуару. Аналізуючи репертуарну політику оперного театру «Ла Скала» за тривалий час, стає очевидним той факт, що його основу складають класичні італійські опери та оперні твори ХХ століття: за один сезон ставиться в середньому 18 опер - такі, наприклад, як:

- 2-3 старовинні опери - «Тамний шлюб» Чимарози, «Весілля Фігаро» Моцарта, «Китаянки» Глюка;

- 6-7 опер італійських композиторів-класиків – «Італійка в Алжирі», «Попелюшка», «Шлюбний вексель» Россіні, «Сестра Анджеліка», «Дівчина з Заходу» Пуччіні, «Норма» Белліні, «Дон Паскуале», «Фаворитка» Доніцетті,

- «Бал маскарад», «Аїда», «Симон Бокканегра» Верді);

- опери композиторів ХІХ ст. – «Золото Рейна», «Валькірія» Вагнера,

⁸⁶ Дмитрієв Л.Б. Подготовка певцов в Италии для оперной сцены // Вопросы вокальной педагогики.- Сб.статей. Вип.6.- Л.: Музыка, 1982.- С.100 (184 с.).

«Кармен» Бізе, «Борис Годунов» Мусоргського;

- 6-8 сучасних опер – «Пеллеас і Мелізанда» Дебюссі, «Білі ночі» Кортеше, «Саломея» Ріхарда Вагнера, «Маленький трубочист» Бріттена та ін.

Для італійців, опера, передовсім – це співаки та їхні голоси, які завжди на першому плані. Італійський слухач іде на виставу не стільки для того, щоби почути оперу як музичний твір, скільки для того, щоб послухати прекрасний спів, глибоко емоційний, яскравий та технічно досконалий. Його цікавлять не тільки артисти-співаки, але і те, як вони справляються з важкими партіями, як вони озвучують верхні ноти, наскільки досконала колоратура (пасажі, мелізми, трелі тощо), їхня сценічна гра і техніка перевтілення, інтерпретація художнього образу героя тощо.

Перебуваючи в Мілані на оперній виставі, - Л.Б. Дмитрієв згадує, що «співаки співають природно, вільно, без остраху бути заглушеним оркестровим супроводом. Це явище надзвичайно важливе і в багатьох випадках визначає якість звучання італійських голосів. Тут мимоволі виникає порівняння з співвідношенням звучання соліста і оркестру в наших театрах, де, як правило, звучність оркестру підвищена і співак поставлений в такі умови, які заставляють його співати голосніше, аніж це дозволяє йому природа голосу, тобто, форсує. ...Подібне явище – одна з причин деградації деяких наших голосів. Особистість співака-виконавця - характерне для виконавського стилю італійської опери в минулому, залишається непорушним і тепер. Диригенти добре розуміють, що успіх вистав визначають, насамперед, співаки і все роблять для того, щоб вони заспівали якомога краще свої партії...»⁸⁷.

Італійські голоси в оперних театрах відповідають еталону правильно сформованого співочого звука, характерного для італійської школи співу. Тому, в них не буває такої строкатості в звучанні, яке, на жаль, спостерігається у вітчизняній опері. Це говорить про те, що грамотний співак не дозволить собі ставитися до свого голосу байдуже. Молоді співаки надзвичайно ретельно відпрацьовують різноманітні технічні прийоми співу, знаючи, що тільки щоденні вправління над голосом,

⁸⁷ Дмитрієв Л.Б. Подготовка певцов в Италии для оперной сцены // Вопросы вокальной педагогики.- Сб.статей. Вип.6.- Л.: Музыка, 1982.- С.103 (184 с.).

дають можливість завоювати «велику» сцену. Тому, вони приходять в театр добре технічно підготовленими, опанувавши навички самостійної роботи, з розвиненим музично-вокальним слухом, пам'яттю та вмінням вільно читати з листа нотний текст. Особливо цінним для співаків є те, що вони в театрі мають можливість продовжувати заняття вокалом з маестро протягом всієї співочої кар'єри.

Високий рівень професіоналізму співаків створює, таким чином, можливість поставити оперу за досить короткий час. Під час репетицій виконавці, практично, працюють над темпами, нюансами, яких дотримується даний диригент-постановник, над динамічними співвідношеннями звучностей в ансамблях, проходять з режисером мізансцени тощо.

4.6. ВИДАТНІ МАЙСТРИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ІТАЛІЇ ХХ ст.

Двадцятье сторіччя, як засвідчує історія, багате на імена видатних вокальних виконавців світової слави, які з гідністю посіли високе місце на музично-вокальному олімпі, як представники італійської вокальної школи. Згодом поняття «*представник італійської вокальної школи*»⁸⁸, значно розширилося. На сучасному етапі розвитку оперної культури, воно змінилось на «представник еталонного співу» під яким слід розуміти сукупність високої вокально-технічної досконалості.

Такими співаками були: іспанці – М.Кабальє, П.Домінго, Х.Каррерас; гречанка – М.Каллас; болгарини – В.Христов, М.Гяуров, М.Гюзелев; австралійка – Дж. Сазерленд; українці – С.Крушельницька, Б.Гмиря, А.Солов'яненко, А.Кочерга, Е.Мірошніченко, М.Стеф'юк, В.Пивоваров, В.Лук'янець, В.Гришко; росіяни – О.Образцова, І.Архипова, Е.Нестеренко, В.Атлантов та багато інших.

Крім того, у першій половині ХХ ст. головна оперна сцена Італії відкрила співаків-акторів, які здивували увесь світ своєю вокальною майстерністю. До таких співаків відносяться: Енріко Карузо, Тіто Руффо, Розіна Сторкйо, Джованні Дзенателло, Джузеппіна Джаконія, Джузеппе Де Лука, Гаetano Піні Корсі (Горо), Емма Дестіні, Паскуале Амато, Карло Галеффі, Джемма Біллінчоні, Еуджінія Бурціо, Маріо Саммарко, Джузеппе Пачіні, Франческо Віньяс.

⁸⁸ Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва.- К.: НМАУ, 1997.- С.80

Відомими італійськими співаками ХХ ст. були також М. дель Монако, Р.Тебальді, Л.Паваротті, Дж. Міміонатто, Т.Гоббі, М.Френі, Р.Скотто, С.Брускантіні, П.Каппуччіллі та інші.



Одним з найвідоміших співаків-акторів свого часу був *Маріо Дель-Монако (Mario Del Monaco, 1915-1982 рр.)* - італійський співак (драматичний тенор). Співак народився у Флоренції в родині любителів співу (в матері Дель Монако були дуже хороші вокальні дані, а також, добре грала на роялі). Перші уроки музики Маріо і його брат Марчелло отримали від матері. Обидва брати від природи були музично обдарованими і подавали великі надії, проте, співаком став тільки Маріо (Брат Маріо - Марчелло – згодом став відомим вокальним педагогом). Коли Маріо минуло десять років, батьки переїхали в Пезаро, де його, за сприянням батька, прослухав викладач співу, який порадив малому Маріо серйозно зайнятись вокалом. Свій перший виступ Маріо здійснив у тринадцять років на відкритті театру в Мандольфо, в невеличкому місті Італії. Преса тоді писала, що «якщо хлопчик збереже свій голос то є всі підстави вважати, що він стане видатним співаком» і Маріо протягом всього життя проніс цю пророчу фразу. До шістнадцяти років він знав багато оперних арій, але серйозно займатися почав тільки через три роки, в Пезарській консерваторії у маестро Мелоккі. Одночасно, він вивчав живопис і скульптуру в художньому училищі. Провчившись в консерваторії півтора року, Маріо поїхав в Рим, щоб взяти участь в конкурсі молодих виконавців. Він співав арії з «Андре Шеньє» Джордано, «Арлезіанка» Чілеа і знаменитий романс Неморіно «Una furtive lagrima» («Очі її прекрасні») з «Любовного напою» Доніцетті і став переможцем конкурсу, отримавши стипендію, яка давала йому право займатися в школі вдосконалення при Римському оперному театрі.

Під час війни в 1940 році, Маріо служив в армії, де не полишав співу, виступаючи на невеличких сценах. Під час служби він, за сприянням молодшої співачки Ріни Філіппіні, яка вже виступала в міланському театрі імені Пуччіні, вперше виступив в цьому театрі у двох виставах – «Мадам Баттерфляй» і «Травіата». Таким чином, датою офіційного дебюту на сцені вважається 1 січня 1941 року, коли він

заспівав партію Пінкертон. Але справжнім початком своєї кар'єри Дель Монако вважає перший виступ з трупом «Ла Скала» в «Богемі» в 1943 році.

Співак прославився виконанням партій в операх Верді та веристів – (реалістичний напрям в італійській літературі, опері, образотворчому мистецтві, близький до натуралізму). У 1959 році гастролював у Росії.

У театр «Ла Скала» співак зразу ж після закінчення війни. 16 грудня 1945 року, коли театр ще винаймав приміщення для виступів по всьому місті, Дель Монако співав партію Пінкертон в опері «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. Виступав він і в ролі Рудольфа в «Богемі». Співак вносив у виконання своїх партій таку ж мужню пристрась героїчного тенора, якою у свій час славився Енріко Карузо. «У Карузо, - говорив співак, - я вчився, як потрібно співати, у Шаляпіна – як потрібно грати». У кожній виставі, «я прагнув до психологічного аналізу, глибини акторської інтерпретації в кожній фразі»⁸⁹, - говорив він про свій метод роботи над роллю.

Голос Дель Монако – це «трубні» блискучі верхні ноти, оксамитове, насичене *mezza voce*, глибокий баритональний нижній регістр. Йому була притаманна, воїстину, алмазна міцність звука. Віртуозне володіння диханням дозволяло йому вільно долати будь-які теситурні труднощі, досягати граничної польотності і м'якого звука, які, здавалося б, недосяжні для драматичного тенора. Особливо вражають його буремно-палкі кульмінації – незвичайно полум'яний звук, який проникає глибоко в душу слухача.

В репертуарі артиста було біля п'ятдесят оперних партій, однак, улюбленою – Отелло в опері Дж.Верді. Про роль Отелло Дель Монако говорив: «Я багато працював над партією Отелло і вважаю її найкращою в моєму репертуарі»⁹⁰. Основу репертуару Дель Монако складають десять-дванадцять оперних партій, які виконувались співаком на оперних сценах всього світу. Крім Хозе і Каніо, це були Манріко в «Трубадурі», Каварадоссі в «Тосці», Андре Шеньє в однойменній опері Джордано, Радамес в «Аїді», Турідду в «Сільській честі», Де Гріє в «Манон



И.Г., Тарасов Л.М. Ла Скала.- Л.: Музика, 1977.- С.113.
3.

Леско», Калаф в «Турандот» і, звичайно, Отелло. Остання партія є не тільки визначним досягненням артиста, але й значним внеском у сучасне вокальне виконавство.

Маріо Дель Монако прийшов в «Ла Скала», коли на сцені театру закінчував кар'єру Беньяміно Джільї. В січні 1947 року Джільї останній раз виступив в партіях Едгара («Лючія ді Ляммермур») і Андре Шеньє.

В той же час прощався з міланським театром і «найаристократичніший», елегантний співак з м'яким, оксамитовим голосом – *Timo Scina (Raffaele Attilio Amedeo Schipa, 1889-1965 pp.)* – ліричний тенор), майстер бельканто. Його кращими партіями були Альмавіва («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Неморіно («Любовний напій» Г.Доніцетті), Вертер («Вертер» Ж.Массне»). Він автор оперети «Принцеса Ліана» (1929) та інші.

Тіто Скіпа народився в маленькому містечку Лечче в провінції Адуліт, на півдні Італії. Батьки пророкували синові кар'єру священника. Однак, навчаючись в духовній семінарії, Скіпа переконався в тому, що його покликання – музика і поступив в консерваторію в Лечче. Тут він відвідував клас фортепіано, теорії і композиції, а з п'ятнадцяти років і клас вокалу у педагога А.Герунда. Досягнувши великих успіхів в навчанні співу, юнак продовжив його в Міланській консерваторії у відомого педагога Еміліо Пікколі. В 1911 році Скіпа розпочинає свій дебют на сцені містечка Верчеллі в партії Альфреда з опери «Травіата» Верді.

Свою виконавську діяльність співака Скіпа розпочинав в надзвичайно складних, для початкуючого співака, умовах. В той час в Італії нараховувалось більше чотирьохсот співаків, що претендували і прагнули здобути пальму першості в оперних театрах. Це була досить гостра конкуренція між італійськими співаками, не враховуючи іноземних. Тому, від молодого, початкуючого, співака вимагалось проявити якнайкращі вокальні дані та досконалу майстерність. Проте, після трьох років, які він провів у провінційних трупах, Скіпа в скорому часі, співає в римському театрі «Костанца», а в тому ж 1914 році вперше виступає за межами Італії – в Ріо-де-Жанейро. Вперше він появився у відомому театрі «Ла Скала» в 1915 році, виконавши партію Володимира Ігоровича в опері «Князь Ігор» Бородіна, а в 1949 році виконав на цій же

сцені свою останню партію Паоліно в опері «Таємний шлюб» Чимарози.

За словами відомого сучасника співака Беньяміно Джільї, «... багато співаків володіли набагато сильнішими голосами (як у Алесандро Бончі чи Джузеппе Ансельмі, Антоніо Паолі або Джузеппе Дзенателло), ніж голос Скіпи. Але коли він співав, то всі мимоволі схиляли голови перед надзвичайною вокальною майстерністю» маестро, а інший видатний італійський тенор того часу Джакомо Лаурі-Вольпі в своїй книзі «Вокальні паралелі» пише про мистецтво Скіпа: «...вокальна лінія Тіто Скіпа залишається зразком недосяжної майстерності. Таких вершин не змогли досягнути співаки старого покоління, а тим більше співаки сучасності, хоча всі вони були наділені великою масштабністю і оцінені по заслугі. Арії, проспівані Скіпою, є вищим ідеалом, натхненністю, що йде з глибини серця..., це технічно бездоганий спів, ідеал якого перевершити неможливо». Насамперед, Скіпа - співак надзвичайного і своєрідного обдарування: щирі переживання, тонке відчуття стилю даного композитора, даної музики – чи це «Сомнамбула» В.Белліні або «Вертер» Ж.Массне, «Дон Жуан» В.А.Моцарта або «Любовний напій» Г.Доніцетті, вишуканість вокальної лінії – ці якості вигідно відрізняли співака від показної манери інших «голосистих» виконавців. Тому, не випадково, саме Скіпа був запрошений Дж. Пуччіні для участі в його опері «Ластівка» в Монте-Карло в 1917 році.

За всю свою, досить довгу вокально-виконавську кар'єру, Скіпа побував у багатьох країнах Європи та Америки. Він був бажаним гостем театрів Іспанії «Реал» в Мадриді, «Лісео» в Барселоні, йому аплодували на найбільшій сцені Південної Америки театру «Колон» в Буенос-Айресі і в знаменитому «Ковент Гардені» в Лондоні, де співав з такими знаменитостями, як Амеліта Галлі-Курча, Рікардо Стріччарі, Георгій Бакланов, Тоті даль Монте, Ф.Шаляпін тощо.



Серед сузір'я зірок співаків в середині ХХ століття, що володіли блискучою вокальною технікою бельканто й артистичною майстерністю вирізнявся **Беніаміно Джільї (Beniamino Gigli, 1890-1957 рр.)** - ліричний тенор широкого діапазону

(від *сі* великої актави до *ре2*), з надзвичайно ніжним, чистим і чарівним тембром голосу.

Син бідного провінційного шевця, подолавши матеріальні й інші життєві труднощі, він зумів вступити до Римської музичної академії «Санта-Чечілія» (1911-1914), успішно закінчив її і добився всесвітньої слави серед вокалістів. Голос Джільї, особливо теплий і м'який в середньому регістрі, вирізнявся красою тембру, незвичайної еластичності, вишуканий на *mezza voce*, достатньої повноти і звучності, коли він звучав на повну силу. Його голосу була притаманна велика драматична насиченість, життєвість, емоційність і експресивність.

Першими вчителями вокалу були: його мати, яка наспівувала йому в дитинстві старовинні народні пісні, а згодом, більш серйознішим - органіст собору в Реканаті Квіріно Лаццаріні, організатор місцевої «Школи співаків». В цій школі декілька років навчався молодий Джільї.

У 18-му віці Джільї їде в Рим, де два роки бере уроки співу у Апьезе Бонуччі, яка всебічно розвивала творчу ініціативу талановитого співака і тим самим сприяла швидкому розвитку його вокально-музичних здібностей. Спочатку його педагогом був відомий співак і педагог Антоніо Котоньї, а згодом, випускник цього ж закладу, професор Енріко Розатті, що вже тоді зарекомендував себе досвідченим педагогом-музикантом. Після закінчення Музичної академії починається його професійна співацька кар'єра, яка продовжувалась біля сорока років.

У 1914 році Джільї отримав 1-у премію на міжнародному конкурсі вокалістів у Пармі і в тому ж році дебютував на оперній сцені в невеличкому місті Ровіго в партії Енцо («Джоконда» Понк'євеллі), поблизу Венеції. Після виступів в Генуї, Палермо, Болоньї, Неаполі та інших містах Італії співак здійснив першу закордонну гастрольну поїздку до Іспанії (1917) У 1918 А.Тосканіні запросив актора виконати партію Фауста («Мефістофель», Бойто) в театрі «Ла-Скала», на сцені якого закріпив за собою славу одного з найкращих тенорів ХХ ст.

Виступає на сценах кращих західноєвропейських і американських оперних театрів (Німеччина, Франція, Південна Америка), співає в концертних залах і одночасно бере участь у зйомках багатьох кінофільмах. Після смерті Карузо Джільї відкриває новий сезон «Метрополітен-опера» (1920-32 роки). В цьому прославленому театрі

пройшли найкращі дванадцять років яскравої театральної діяльності співака. Він з надзвичайним успіхом виконав партію Герцога, де Гріє, Рудольфа, Каварадоссі. Праця в «Метрополітен-опера» не зазнавала репертуарних змін в інтенсивних гастрольних поріздках. Чарівний голос співака звучав у Берліні, Гамбурзі (Німеччина), Лондоні (Англія) Данії, Бразилії, та інших європейських містах. Наступних десять років Джільї співає в театрі «Ла-Скала». У цей період він бере участь у зйомках багаточисленних кінокартин, де співає арії з опер і неаполітанські пісні;

Джільї володів надзвичайним умінням передавати стилістичні особливості творів: виконуючи опери французьких композиторів, він звертає увагу на вишуканість, граціозність вокальної лінії; виступає з творами Белліні, Доніцетті, в яких дивує мистецтвом *bel canto*; у вокальній творчості Моцарта вражає кришталевою чистотою, а у творах Верді голос співака набуває соковитості, густоти. В 1954 році співак залишив оперну сцену й до 1956 року виступав лише у концертах.

Блискучий вокаліст, Джільї досконало володів своїм, надзвичайно красивим за тембром голосом. Співаку найбільш близькими були ліричні партії: Неморіно («Любовний напій» Доніцетті), Ліонель («Марта» Флотова), Федеріко («Арлезіанка» Чілеа), Лоенгрін та інші. Як концертного співака, Джільї вирізняла оригінальність трактування різних за стилем творів, яскрава емоційність. Він брав участь у зйомках багатьох музичних фільмів.

У репертуарі Джільї партія Кавародоссі з опери «Тоска» Пуччіні, Енцо з опери «Джоконда» Понкієллі, Турідду з опери «Сільська честь» Масканьї та багато інших. Його партнерами на оперних сценах були видатні співаки світової слави – Е.Карузо і Ф.Шаляпін. Після завершення своєї сценічної діяльності, всього за декілька місяців до смерті, Джільї видав книгу під назвою «*Спогади*», що викликала, без сумніву, зацікавленість у співаків, педагогів-вокалістів та інших діячів мистецтва.

Цінним висловлюванням Джільї є роздуми про режим вокаліста і необхідність систематичної фізичної підготовки (спортивних тренувань), без яких, на його думку, актори опери не можуть виконувати роботу, що вимагає великої затрати фізичних і моральних зусиль. Корисними є і висловлювання Джільї про необхідність застосування творчого

самоконтролю під час виступів на сцені і дотримання акторами опери «в розумних межах» естетично-вокально-виконавських меж, яких співаки не мають права переступати, як би їх не захоплювала ситуація сценічної дії.

Популярність Джільї та його величезні досягнення в галузі вокального мистецтва спонукала багатьох театральних критиків, істориків і теоретиків вокального мистецтва зайнятися дослідженням його життя й творчих досягнень.



Яскравою зіркою ХХ століття вважався **Джакомо Лаурі-Вольпі (Giacomo Lauri-Volpi, 1892-1979pp.)** - італійський співак (тенор). Він спочатку отримав юридичну освіту на факультеті Римського університету і в Музичній академії «Санта-Чечілія» в класі відомого італійського співака та педагога А.Котоньї, в якого навчались не менш відомі М.Баттістіні, Б.Джилї, Нані, Розі-Мареллі, Леціоні, Ж.Решке та багато інших всесвітньо відомих співаків. Все своє життя виконував партії ліричного та драматичного тенора. На оперній сцені з 1919 року (в тому числі в театрі «Ла Скала»), в Америці в «Метрополітен-опера» в період з 1922-23 рр. З 1935 року жив в Іспанії. Феноменальний діапазон, вміння долати будь-які теситурні труднощі дозволяли співакові виконувати як ліричні, так і драматичні тенорові оперні партії. І, хоча за красою тембру, голос Лаурі-Вольпі уступає таким тенорам, як Карузо, Собінов, він біля 40 років перебував у сузір'ї кращих представників італійської вокальної школи.

Лаурі-Вольпі має ряд праць з теорії і історії вокального мистецтва, а найціннішою вважається праця «Вокальні паралелі» («Voce parallele»). Маючи величезний досвід вокально-сценічної діяльності на кращих оперних сценах Європи і Америки, Лаурі-Вольпі в книзі «Вокальні паралелі» проводить творчі співставлення видатних іноземних співаків і аналізує італійську вокально-технічну школу, різноманітні прийоми розвитку «артистичного феноменального дихання», а також, з'ясовує відмінності і особливості співацької манери італійських співаків ХІХ і ХХ століть. Будучи відомим вокальним педагогом і автором багатьох

об'ємних друкованих праць з вокального мистецтва, Лаурі-Вольпі, не дивлячись на похилий вік, до кінця днів продовжував час від часу виступати в кращих італійських театрах з чудовим виконанням таких «важких» партій, як Отелло з однойменної опери та Манріко в «Трубадури» Верді і багато інших.

Слушне зауваження Лаурі-Вольпі стосується необхідності всестороннього розвитку вокального мислення співака і мобілізації його розумової енергії. Він був переконаний, що для розвитку в співака художньої інтуїції, високо розвиненого загального інтелекту і творчої, тонкої «співочої душі», співакові необхідно багато часу і терпіння, а також, постійного удосконалення. Такої ж думки щодо творчого мислення і акторської майстерності дотримувався у своїх працях і К.Станіславський. Аналізуючи творчість видатних співаків кінця ХІХ і початку ХХ ст., Лаурі-Вольпі констатував, що найвищих досягнень в галузі вокально-сценічного мистецтва досягли три корифеї оперної сцени: Е.Карузо, Тітта Руффо і Ф.Шаляпін.



Однією з найвидатніших співачок ХХ ст. була ***Toti Dal Monte (Toti Dal Monte, 1893-1975 pp.)*** (справжнє прізвище і ім'я ***Антоніетта Менегеллі***), італійська співачка (колоратурне сопрано широкого творчого діапазону), виконавиця вокальних партій колоратурного, ліричного і лірико-драматичного плану. Зустріч і заняття із видатною співачкою, всесвітньо відомою Барбарою Маркезіо стали вирішальними при виборі професійної діяльності. Повіривши в незвичайну вокальну обдарованість Тоті даль Монте, Б.Маркезіо — учениця Россіні, безоплатно навчала її мистецтву ***bel canto***. На оперній сцені Тоті даль Монте перебуває з 1916 по 1943 рік, в тому числі і на сцені оперного театру «Ла Скала». Неодноразово перебувала на гастролях в СРСР. Свій дебют Даль Монте розпочала у 18 років у чудовій формі і з бездоганною вокальною школою. Тоті даль Монте з незмінним успіхом виконувала твори Белліні, Доницетті, Верді, Масканьї, Леонкавалло, ознайомлюючи слухачів з прекрасним творінням оперного мистецтва на відомих на той час театральних сценах Італії, Європи та Америки. Формуванню сценічних амплуа

співачки сприяли творчі контакти з видатними музикантами-співаками, композиторами, диригентами. Так, С.П. Масканьї, вже з першого прослуховування, високо оцінив потенційні можливості співачки. Тоді Даль Монте працювала над партіями Лоли ("Сільська честь") і Ладолетти ("Ладолетта"), які виконувались нею з надзвичайним успіхом.

Ось що говорив великий маестро Тосканіні про спів Тоді Даль Монте: «Природа карає тих, хто переходить її межу. Для чого старатися зробити голос більший, ніж він є? Краще невеликий голос, але відмінної якості! Щоб підсилити звучання голосу, доводиться із силою виштовхувати повітря; він тисне на голосові зв'язки і звук втрачає ніжність і красу. У Тоді Даль Монте був невеликий голос, навіть дуже маленький, але у всіх партіях її було чути в будь-якій точці залу. Здавалось, що голос у неї звучний. І це враження створювали вібрації, завдяки яким цей не дуже сильний голос було чути всюди»⁹¹.

Широкі творчі можливості, як вокальні, так і акторські та рідкісна фанатична працездатність і висока вимогливість до себе дозволили співачці створити незабутні образи – Аміні ("Сомнамбулі" Белліні), Норіни ("Дон Паскуале" Доніцетті, Марії ("Дочка полку" Доніцетті), Пажа ("Бал-маскарад" Верді) та Розіни - шедевр виконавського мистецтва ("Севільський цирульник" Россіні).

Перебуваючи двічі на гостролях в Москві (1931 і 1956 рр.), Тоді Даль Монте зустрічалась із співаками, педагогами співу і студентами Московської консерваторії. Охоче ділилась з представниками вокального мистецтва Росії зі своєю методикою викладання та вокально-педагогічними принципами навчання молодих співаків.

Співачка прожила щасливе творче життя залишивши по собі пам'ять, як про видатну артистку, добру і щирю людину, все життя якої було присвячене служінню високому мистецтву.



В знаменний день відкриття відродженого після війни театру «Ла Скала» на його сцені вперше появилася невідома на той час молода співачка *Рената Тебальді (Renata Tebaldi, 1922-*

—
ше. Я пел с Тосканини...-Л.,Музыка, 1989.- С. 29.

2004pp.) - італійська співачка (сопрано). Солістка театрів «Ла Скала» (з 1946), «Метрополітен-опера» і Чикагської опери (з 1955). Гастролювала в Росії. Прославилась в операх Дж.Верді, Дж. Пуччіні.

Рената Тебальді народилася в Пезаро, місті, що дало світові геніального Россіні. Росла й виховувалась у сім'ї віолончеліста та співачки-любительки, тому цікавість дівчинки до музики закладена була ще змалку. Спочатку, їй хотілося стати піаністкою і в цьому напрямку вона робила великі успіхи, оскільки, як піаністка, вступила до Пезарської консерваторії. У сімнадцять років її зацікавив спів, але справжня любов до нього прийшла дещо пізніше, тоді, коли родина переїхала в Лангірано – невеличке містечко поблизу Парми. Згодом, Тебальді продовжує свою музичну освіту і поступає в Пармську консерваторію на вокальний відділ (клас педагога Кампогалляні). Проте, вважаючи, що їй замало знань з вокальної підготовки, Тебальді ще бере уроки у видатної співачки Кармен Меліс. Через певний час, достатньо готова до оперної сцени, Тебальді, 23 травня 1944 року дебютувала в місті Ровіго, виконавши свою першу роль Єлени в опері «Мефістофель» А.Бойто. В сезоні 1945/46 року юну співачку запрошують в пермський театр «Реджіо», а в 1946 році її вже слухає місто Трієст в «Отелло» Верді. «Пісня про плакучу вербу» і молитва Дездемони «Ave Maria» справили на місцевого глядача сильне враження і з цього пам'ятного дня в її творчій біографії почався відлік блискучих успіхів артистки на підмостках багатьох театрів Європи та Америки. Після цього успіху, співачку внесли в список вокалістів, яких вирішено було показати Тосканіні в період його підготовки до виступу в «Ла Скала».

Тут вона виконала сопранове соло в «Реквіємі» Верді і Молитву з «Мойсея» Россіні. Диригував А.Тосканіні. Працюючи довгий час в театрі Ла Скала, Тосканіні, звичайно умів цінувати красиві голоси. Ось як він відгукувався про співачку: «Голос Тебальді,- говорив він,- райський. Це один з тих голосів, які проникають прямо в душу. Чистий, світлий, сяючий. Коли співає Тебальді, все світліє, немов би появляється сонце, і віє ароматом весни»⁹². Звичайно, що запрошення виступати в «Ла Скала» було для молоді співачки великим щастям, хоча до цього вона мала уже неабиякий сценічний досвід виконання

⁹² Вальденго Дж. Я пел с Тосканини.-Л.:Музыка, 1989.- С.67.

провідних партій в театрах Ровічо, Парми, Трієсти, Генуї. Її голос називали «ангельським», бо в партитурі Реквієма є місце (де сопрано повинно підхопити ноту, яка виконувалась трубою), помічене ремаркою «голос ангела, який доноситься з неба», тому, можливо, що саме так появився вислів вишуканого лірико-драматичного сопрано Тебальді – «ангельський голос». Відомий співак Лаурі-Вольпі щодо цього писав: «Спів Тебальді навіює спокій і милує вухо, він має багато м'яких відтінків і світлотіней. Особистість її розчинена в вокалі, як цукор розчиняється в воді, роблячи її солодкою, не залишаючи видимих слідів»⁹³. У травні 1947 року в «Майстерзінгерах» Р. Вагнера вона з величезним успіхом виступила в партії Єви.

В яких би театрах світу не виступала Тебальді, вона завжди поверталась в «Ла Скала», де виконувала ролі Мімі в «Богемі» Дж. Пуччіні, Мадлен в «Фаусті» Ш.Гуно, Андрієнни в «Андрієнна Лекуврер» Чілеа, Дездемони, Аїди, Віолетти, Аліси в операх Верді, Єлени в «Мефістофелі» Бойто та багато інших.

Виступаючи в 1955 році в ролі Леонори в опері «Сила долі» Верді, Тебальді надовго покидає «Ла Скала», але через чотири роки співачка повертається разом із Тіто Гоббі і Джузеппе Ді Стефано бере участь в двохсотій виставі «Тоски» на відкритті зимового сезону в міланському театрі.

В репертуарі Тебальді є біля сорока оперних партій. Найчастіше артистка звертається до творів Верді та Пуччіні – своїх улюблених композиторів. Вона – гаряча прихильниця італійської оперної музики другої половини ХІХ- початку ХХ сторіччя. Її найкращими партіями були визнані Аїда, Віолетта, Дездемона, Мімі, Тоска, Маделена, Андрієнна Лекуврер. За участю Тебальді записані на грамплатівці ряд опер, в тому числі твори, які користуються особливим успіхом, як «еталонне» виконання в: «Отелло», «Аїди», Травіаті», «Андре Шеньє», «Богемі», «Мадам Баттерфляй». Спів Тебальді зафіксовано в італійських кінофільмах «Лоенгрін» (1947) та «Аїда» (1953).



Коли співакці виповнилося п'ятдесят років, вона залишає оперну сцену і багато виступає в

И.Г., Тарасов Л. М. Ла Скала.- Л.:Музыка,1977.- С.117.

концертах. Прощальний концерт Тебальді відбувся 23 травня 1976 року саме на міланській сцені.

В ту пору на оперних сценах Західної Європи і, переважно в Італії, працював ще один видатний італійський співак *Timo Gobbì (Tito Gobbi, 1913-1984 pp.)*.

«Що таке голос?» - запитує себе Тіто Гоббі, один з кращих баритонів сучасності. І відповідає: - «Сам по собі, це лиш повітря, яке коливає голосові зв'язки. Але розум і серце наділяють його красою, перетворюють його в мистецтво, в якому втілені всі людські почуття. Тоді це вже, без сумніву, дар божий, який, як і всі божі дари, обтяжують того, хто володіє цим даром, великою відповідальністю... Голос – це добре, але цього недостатньо для сьогоднішньої опери... Повинна бути ще й індивідуальність: мистецтво носити сценічний костюм, робити собі грим, контролювати жести, вести роль, тобто – володіти високою культурою сучасної сцени»⁹⁴.

Тіто Гоббі вперше заспівав на сцені «Ла Скала» свою сольну партію в опері «Любовний напій» Г.Доніцетті в квітні 1942 року, маючи уже великий досвід роботи в інших музичних театрах Італії. З 1945 року гастролював в багатьох країнах. В 1936 році на Міжнародному конкурсі вокалістів в Відні отримав 1-у премію. Брав участь в багатьох зйомках музичних фільмів.

В роки війни і німецької окупації Гоббі співав, в основному, в Римі, а на оперній сцені театру «Ла Скала» знову заспівав у квітні 1947 року, завдяки випадковій зустрічі з художнім керівником міланського театру маестро Серафіном: «В січні маестро Серафін... попросив мене про особисту послугу – виконати партію Мефістофеля в ораторії «Засудження Фауста» Берліоза,- писав в книзі «Моє життя». Гоббі погодився на цю пропозицію і уже 18 січня 1947 року відбулася прем'єра цієї вистави. З тих пір Тіто Гоббі з невеликими переривами виступав в Мілані до кінця свого творчого життя.

В його репертуарі було 99 опер. Найулюбленіші партії – Фігаро в «Севільському цирульнику» Россіні (з 1944 по 1952 роки співак виконавцю партію 362 рази, «зносивши за цей час вісім костюмів», як

⁹⁴ Гоббі Т. Мир итальянской оперы.- М., 1989.-С.23

любив жартувати з друзями), Скарпіа в «Тосці» Пуччіні, Яго, Фальстаф, Сімон Бокканегра в операх Дж.Верді.

Підсумовуючи свою творчу діяльність, артист писав: «Життя оперного співака складна і наповнена різного роду труднощами, але відкриття і засвоєння нової великої ролі – це робота настільки захоплююча, що приносить актору величезне задоволення. Можливо, тут мені особливо пощастило. Від того, що я, зазвичай, приходжу в театр не тільки співати, - створення нової ролі завжди для мене чарівна пригода. Я ніколи не відштовхуюсь від якого-небудь уже існуючого, звичного, трактування будь-якого образу, а постійно виходжу від його сутності, щоб потім втілити на сцені, витративши багато сил на роботу над ним, використавши особистий досвід і якийсь інстинкт, визначити який я не берусь. За суттю, я дійсно перетворююсь в цей образ, а його жести, інтонація і вся поведінка уже ідуть від внутрішнього уявлення про нього»⁹⁵.

Тіто Гоббі помер в березні 1984 року, на 71 році життя, здобувши славу видатного співака-актора.



Неперевершеною в середині ХХ століття була *Джульєтта Сімонато (Giulietta Simionato, 1910-2010 рр.)*. Співачка народилася в італійському містечку Форлі. Співу навчалась у Ровіго у Еttore Лукателло і в Мілані у Гвідо Палумбо.

В 1933 році Сімонато брала участь в конкурсі вокалістів у Флоренції і зразу ж отримала свою першу нагороду – зайняла перше місце. Це їй допомогло влитися в групу стажистів молодих співаків при флорентійському театрі «Коммунале». І уже через два роки (1935) Джульєтта вперше виступила на флорентійській сцені. В сезоні 1939/40 року вона дебютувала в «Ла Скала» в епізодичній ролі в опері Масканьї «Друг Фріц», а в 1942 виконала тут партію Розіни в оригінальній меццо-сопрановій редакції з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні і Керубіно в опері «Весілля Фігаро В.Моцарта.

⁹⁵

Гоббі Т. Мир итальянской оперы.- М., 1989.-С.23

1947 рік для Джульетти став переломним. Її було запрошено великим диригентом Артуро Тосканіні виступити в театрі «Ла Скала» в честь святкування творчості Арріго Бойто. Ця подія мала велике значення для молодої співачки, яка поклала початок її найбільшого визнання. В цьому ж році Джульетта бере участь в Едінбурзькому фестивалі, виконавши партію Керубіно, після чого її ім'я все частіше появляється на афішах найбільших оперних театрів світу. З величезним успіхом проходять гастролі Джульетти в лондонському «Ковент-Гардені», паризькому «Гранд опера», буенос-айретському театрі «Колон», Віденській державній опері.

В 1953 році Сімонато вперше виступила в США, на сцені оперного театру Сан-Франціско, у «Вертері», «Борисі Годунові» і «Кармен», а восени - в чикагському «Ліричному театрі» в «Нормі», «Севільський цирульник» та, знову, «Кармен».

В 1957 році артистка стає однією із «зірок» Зальцбургського фестивалю, де бере участь в виставах «Фальстаф», «Дон Карло» і «Трубадур» Верді та ін.

В 1959 році Джульетта з тріумфом дебютує в нью-йоркському «Метрополітен-опера». В цьому ж році Сімонато продовжує виступати в театрі «Ла Скала». Голос Сімонато впродовж всього діапазону був надзвичайно рівним, гнучким та м'яким. Це був матеріал, з якого артистка «виліплювала» фразу потрібної форми, добивалась майже скульптурного відчуття вокальної лінії. Звідси вона брала жагучу пристрасть і захоплюючу виразність виконання.

Серед найбільш значних досягнень в 50-60 роки Джульетти Сімонато – Джейн Сеймур («Анна Болейн» Доницетті, з М.Каллас, 1957), Фенегна («Набукко» Верді з А.Черкуетті і Е.Бастіаніні, 1958), Кармен («Кармен» Бізе з Ді Стефано, 1954, і з Ф.Кореллі, 1959), Дідона («Троянці» Берліоза, 1960), Даліла («Самсон і Даліла», з Дель Монако, 1961), Валентина («Гугеноти» Мейєрбера, 1962) та ін. Всього в репертуарі Сімонато нараховувалось 70 партій.



Найулюбленішою співачкою того часу була *Марія Каллас (Maria Callas, 1923–1977 рр.)* – грецька співачка (лірико-драматичне сопрано). Співачка народилася в Нью-Йорку в сім'ї грецьких

емігрантів. Її справжнє прізвище Сесілія Софія Анна Марія Калогеропулос (Каллас – скорочена форма прізвища за згодою батька). Марія досить рано проявила значні природні дані, які змусили батьків, незважаючи на скромні матеріальні можливості, забезпечити їй відповідну освіту. В 1937 році Каллас переїжджає з мамою в Грецію і вступає до одної з афінських консерваторій «Етнікон Одеон», до відомого педагога Марії Трівелли. Під її керівництвом юна співачка підготувала до виконання в студентській виставі свою першу оперну партію Сантуцци з опери «Сільська честь» П.Масканьї (1939). В цьому ж році Каллас перейшла до іншої афінської консерваторії «Одіон Афінон» в клас видатної колоратурної співачки довоєнного часу іспанки Ельвіри де Ідальго. Незважаючи на важкі роки воєнного лихоліття, Каллас продовжує навчання в де Ідальго і згодом з її допомогою отримує ангажемент в Афінську оперу, де з 1942 по 1945 рік виконала декілька складних оперних партій (Тоска з однойм. опери Дж.Пуччіні, Леонора в бетховенському «Фіделіо»).

З 1950 року Каллас - уже солістка найбільших оперних театрів світу, в тому числі «Метрополітен-опера», «Ла Скала», майстер бельканто. Її називали «королевою примадонн». З перших же виступів співачки на італійській сцені, слухачі були в захопленні від її голосу, необмеженого діапазону, «трьох'ярусним» голосом з сріблястими верхами і органічним звучанням нижніх нот. Голос великої співачки неможливо віднести до будь-якої категорії за класифікацією. Він викликав суперечки, примушував через відсутність інших аналогій звертатися до далеких сторінок історії співу, до легендарної слави Марії Малібран-Гарсія, Джудітті Пасті, Джулії Грізі – співачок початку ХІХ століття, для яких були написані надзвичайно складні партії в операх В.Белліні і Г.Доніцетті. Каллас була не тільки чудовою співачкою, але й, за визначенням Л.Вісконті – надзвичайно трагічною актрисою нашого часу. Про її голос Туліо Серафін висловлювався так: - «Каллас володіла здатністю кожну фразу обмити кров'ю серця».

Однак, шлях на велику сцену у М.Каллас був нелегким. Перебуваючи уже у ранзі відомої співачки, Каллас ніяк не могла потрапити на світової слави сцену театру «Ла Скала». Тільки, завдяки своїй працездатності та впертому характерові, Каллас, нарешті, в 1951 році потрапила на відому сцену і зразу ж зайняла положення

найяскравішої зірки. В 1952 році Каллас блискуче зіграла роль Розіни в опері «Севільський цирульник» Дж.Россіні. Газети називали її виступ «справжнім чудом», а голос « винятковим».

Крім відомих опер, М.Каллас охоче виступала в напівзабутих операх видатних композиторів, в партіях яких була неперевершеною: роль леді Макбет в однойменній опері Дж.Верді, головну партію в «Альцесті» Глюка і Юлію в «Весталці» Спонтіні; в 1957 році виступила в опері «Іфігенія в Тавриді» Глюка, в 1958 році – в «Піраті» Белліні. Спів Марії Каллас чарував незрозумілою «силою чарівника», звалюючи на слухачів «водоспад магічних звуків». Артистку називали «незрівнянною», «божественною», як колись величали Пасту, Малібран, Патті.

Однак, найвидатнішим досягненням М.Каллас була роль Медеї в одноіменній опері Керубіні, в якій співачка вперше вийшла на сцену «Ла Скала» 10 грудня 1953 року. Критики назвали її Медею, «неперевершеним художнім образом», а саму Каллас «немов би створеною для цієї ролі». В тембрі її голосу уже був закладений драматизм. Її владні інтонації приголомшували слухачів, проникаючи в серце. Сама її фігура, костюм, пластичні жести, мовби оживляли на сцені грецьку богиню помсти з античної вази. Кожен виступ М.Каллас був художньою подією. Вона працювала над своєю роллю до тих пір, поки повністю не перевтілювалась в образ і поки почуття і переживання її героїні не ставали її власними, а спів не набував бездоганної вокальної техніки, яка здавалась цілком природньою, (що також вимагало великої праці). Співачка строго дотримувалась свого творчого кредо, - «...співак повинен ще до виходу на сцену вивчити роль, відпрацювати її вокально і сценічно...»⁹⁶.

Маючи драматичне сопрано, верхній регістр якого сягав мі-бемоля третьої октави, дозволяв їй співати як типово драматичні, так і колоратурні партії. Її бездоганна технічна майстерність дозволяла досить легко та вільно виконувати музику Россіні та Доніцетті, а краса, повнозвучність, соковитість середнього регістру та пластика переходів до яскравих, блискучих верхів створювали незабутні враження в особливо жагучих епізодах.

⁹⁶

Константинова И.Г., Тарасов Л. М. Ла Скала.- Л.:Музыка,1977.- С.117.

Творчий доробок М.Каллас, враховуючи і театр «Ла Скала», - величезний. Це - ціла епоха в оперному театрі, нова ера в мистецтві інтерпретації. Каллас, за висловом Монтсеррат Кабальє «повела нас у невідомий раніше світ музики, дорога в який раніше була наглухо зачинена»⁹⁷.

Останній раз М.Каллас з'явилась на оперній сцені «Ла Скала» 11 грудня 1961 року у своїй короткій ролі Медеї, а весною 1962 року, тимчасово втративши голос, залишила сцену і уже зрідка брала участь в концертах, зосередившись на режисурі.

Померла Каллас в 1977 році в 53-літнім віці, залишивши нащадкам заповіт: «Потрібно покійно служити музиці та завжди постійно поважати її. Спів для мене – не акт гордості, але тільки спроба піднятися до тих небес, де панує гармонія».



Видатним італійським тенором був і **Карло Бергонці (Carlo Bergonzi, р.1924)**. Він народився в невеличкому селі Відаленцо поблизу Буссето, батьківщини видатного композитора Дж.Верді. Ще маленьким хлопчиком Карло захопився музикою – брав уроки фортепіано, співав в хорі, а вокалом почав займатися у Сінчеро Пізароні та у баритона Едмондо Грандіні. Уже в більш зрілому юнацькому віці, коли навчався в Паризькій консерваторії імені Арріго Бойто його педагогом був відомий маестро Едмондо Кампогальяні (серед його учениць була Рената Тебальді, одна з найзнаменитіших співачок ХХ ст.), який вів його як баритона. В цьому амплуа Карло і був представлений в 1947 році авторитетній комісії міланського театру «Ла Скала».

Свою дебютну партію Фігаро («Севільський цирульник» Дж.Россіні) Карло Бергонці виконав в 1948 році в місті Лечче, де ще протягом двох років продовжував виступати як баритон, хоча й не користувався особливим успіхом. Переміна в долі Бергонці наступила випадково під кінець 1950 року, коли готуючись до спектаклю, розспівуючись він раптом взяв верхнє тенорове «до». Після трьох місяців самотійної

⁹⁷

Тамосамо.- С.118.

роботи, він знову дебютував у 1951 році в місті Барі, але уже в якості тенора (партія Андре Шеньє в одноймен. опері У.Джордано).

Поступово, ім'я нового тенора стає відомим і популярним. Його щораз частіше запрошують для участі в різноманітних провінційних театрах. Італійське радіо запрошує його для участі у виставах, присвячених п'ятиріччю з дня смерті Дж.Верді. В 1953 році Бергонці дебютує в знаменитому міланському театрі «Ла Скала» у світовій прем'єрі опери сучасного італійського композитора Наполі «Мазаньєло», а згодом, співає партію Альваро в «Силі долі» Верді в лондонському театрі «Ковент - Гарден».

В 1955 році Бергонці вперше гастролює в США: в Чикаго він виконав партію Генрі в «Плащі» Дж.Пуччіні і Турідду в «Сільській честі» П.Масканьї. Наступного, 1956 року, співак дебютує на сцені нью-йоркського театру «Метрополітен-опера» (партія Радамеса і Манріко з опер «Аїда» і «Трубадур» Верді).

В складі артистів міланського театру «Ла Скала» Бергонці в 1964 році відвідує Москву, де з великим успіхом виконує партії Едгара в «Лючія де Ламмермур» Г.Доніцетті і Манріко в «Трубадурі» Дж.Верді, крім того, співав тенорову партію в «Реквіємі» Верді, а, також, разом з іншими солістами «Ла Скала», виступав в концертних програмах.

Бергонці володів прекрасним голосом і чудовою музикальністю, мав неперевершену техніку, вміння адаптувати свій голосовий апарат до виконання найхарактернішої музики, яка зробила його одним з найпопулярніших тенорів нашого часу. В репертуарі артиста 67 опер, величезна кількість пісень, камерна музика, старовинні арії.



Джузеппе Ді Стефано (Giuseppe Di Stefano, 1921-2008 рр.) – італійський оперний співак (ліричний тенор), народився в м. Катанії (Сіцилії - Італія). Народився в Катанії 24 липня 1921 року в сім'ї кадрового військового. Хлопчик спочатку готувався стати офіцером (в той час не передбачалась його оперна кар'єра). Юнак планував продовжувати справу батька, не звертаючи ніякої уваги на свій голос, хоча й любляв співати неаполітанські пісні в колі

своїх однолітків. Його початковим навчанням була семінарія в Мілані, де його цілком випадково почув один із товаришів по навчанню, великий прихильник вокального мистецтва, який переконав Джузеппе звернутися за порадою до досвідчених педагогів.

В свою чергу, педагоги-вокалісти переконливо рекомендували юнакові звернути серйозну увагу на свій голос і займатися вокалом. За їхньою порадою юнак залишає семінарію і остаточно вирішує вчитися співу. Зі сторони батьків також не було спротиву, навпаки, вони зі всіх сил старались допомогти синові, щоб він зумів отримати всебічну професійну підготовку. Задля нього вони переїжджають з Палермо до Мілана, де Ді Стефано стає учнем у відомого педагога Луїджі Монтезанто.

Однак, через війну, юнакові довелось перервати своє навчання і йти в армію. Після закінчення війни Ді Стефано вертається в Мілан і поновлює заняття зі своїм педагогом. В 1946 році співак закінчує навчання у Монтезанто і розпочинає свою артистичну діяльність. Його дебютом була партія де Гріє в опері «Манон» Масне на сцені муніципального театру міста Реджіо-Емілія. В березні 1947 року молодий співак вперше виступає на сцені «Ла Скала» в тій же партії де Гріє з опери «Манон», після чого Ді Стефано стає найпопулярнішим італійським тенором. Його спів сподобався слухачам в Римі, Неаполі, Венеції, Болоньї, Пармі, Барселоні (тут, на сцені театру «Лісео», Ді Стефано вперше зустрівся з Вікотрією Лос Анхелес, ще зовсім молодою, маловідомою співачкою,- їх спільні виступи мали величезний успіх у іспанської публіки, яка зразу ж визнала в початкуючих артистах майбутніх зірок світового вокального мистецтва).

У лютому 1948 року Ді Стефано дебютував в «Метрополітен-опера» в партії Герцога з опери «Ріголетто» Дж.Верді і став солістом цього театру. Американська аудиторія і критика зразу ж високо оцінила мистецтво співака і він піднявся до рівня таких грандів чудових тенорів італійської школи, які славили театр, як: Юссі Бйорлінг, Феруччо Тальявіні, Жан Пірс, Річард Такер та інші. Перебуваючи солістом «Метрополітен-опера», Ді Стефано з великим успіхом виступав в країнах Центральної і Південної Америки – вистави з його участю в Мехіко і Ріо-де-Жанейро викликали надзвичайний фурор в слухацькій аудиторії.

На батьківщині, в Італії, Ді Стефано не мав змоги часто виступати і тому, починаючи з сезону 1952/53 року Ді Стефано змушений розподіляти свій час між виступами в Італії та зарубіжними поїздками. Він повертається в «Ла Скала», де блискуче виконує партії Рудольфа і Енцо («Джоконда» Понкьяеллі). В наступні роки співак значно зміцнює свої творчі зв'язки з цим театром.

В середині 50-х років продовжуються успішні гастрольні поїздки Ді Стефано містами Європи і Америки. Він брав участь в історичних виставах «Лючії ді Ляммермур» (з Каллас в головній ролі, під орудою диригента Герберта фон Караяна) на сцені Берлінської Міської опери (1955) і Віденської державної опери 1956).

В 1957 році Ді Стефано разом з трупкою театру «Ла Скала» бере участь в Едінбурзькому фестивалі, виконавши роль Неморіно. Це - був дебют співака в Англії. В лондонському театрі «Ковент Гарден» артист вперше виступив тільки через декілька років: 18 травня 1961 року в «Тосці». В 1965 році, після десятилітньої перерви, Ді Стефано знову з'явився перед аудиторією «Метрополітен-опера». Він виступив в ролі, яку тут ніколи не виконував – Гофмана з «Казки Гофмана» Оффенбаха, проте виконати цю партію йому було уже не під силу і його замінив постійний соліст театру Джон Александер.

Подальша доля Ді Стефано повертає його в «Ла Скала», але спів артиста уже не мав тієї сили і звучності, відчувалось, що вистава забирає у співака багато сил і енергії, моментами він втрачав контроль над голосом, в останній дії виглядав значно стомленим. Проте овації не вщухали, (публіка з вдячності про його чудовий спів в минулому, щедро нагороджувала бурхливими оплесками).

В його виконанні звучали партії з опер багатьох композиторів: «Бал-Маскарад», «Кармен», «Паяци», «Мадам Батерфляй», «Андре Шеньє», «Травіата», «Любовний напій», «Тоска», «Лючія», «Сомнамбула», «Пуритани», «Сільська честь», «Богема» та інші.

Ді Стефано належить до чудової плеяди співаків – Ренати Тібальді, Джульєтти Сіміонато, Карло Бергоцці, Маріо Дель Монако, Тіто Гобі, Федора Барб'єрі, Етторе Бастьяніні, Чезаре С'єпі, що творчо зросли в післявоєнний період і стали гордістю італійського вокального мистецтва. Всі вони в своїй артистичній діяльності багато уваги надавали

вердівсько-веристському вокальному стилю, який займав провідне місце в італійській вокальній школі ХХ століття.

Отже, - двадцяте століття дало вокальному мистецтву велику кількість прекрасних співаків, які прославляли свою країну на увесь світ, захоплювали слухачів своєю неперевершеною технікою виконання. Вони були взірцем для наслідування техніки співу бельканто в багатьох країнах Європи та Америки.

4.7. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ІТАЛІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

На сучасному етапі вокальна освіта в Італії (XXI століття) здійснюється: в консерваторіях – середніх спеціальних навчальних закладах; національній академії Санта Чечілія – вищому навчальному закладі; в) приватних школах, які готують співаків-премерів і примадонн.

На даний час в Італії нараховується чотирнадцять консерваторій. На вокальному відділенні основу складає оперна література. Консерваторії готують співаків для оперних театрів і викладачів співу. Прийом абітурієнтів проходить диференційовано з урахуванням виконавського та педагогічного спрямування. На *педагогічному* відділенні вимагається, окрім достатніх вокальних і музичних даних, вільне володіння фортепіано, знання анатомії і фізіології голосового апарату, ерудиція в галузі теорії та історії музики. При зарахуванні на *виконавське* відділення особлива увага надається наявності доброго голосу і акторського обдарування, для визначення яких абітурієнт демонструє уривок з драматичного твору. Перший курс консерваторії вважається конкурсним. Кінцеве зарахування відбувається тільки після іспитів, які завершують перший рік навчання.

Під час навчання студенти виконавського і педагогічного напрямків проходять, в основному, одні і ті ж дисципліни. Серйозна увага надається заняттям з загального фортепіано. Випускна програма вміщає обов'язкові твори (велику форму та поліфонію), зокрема, сонати Бетховена, прелюдії і фуги Баха. Багато часу впродовж всіх

п'яти років навчання відводиться техніці читання з листа (як обов'язковий предмет).

У класі сольного співу займається, як правило, вісім-десять осіб, які повинні бути присутніми на заняттях свого професора протягом всього робочого дня. Такий режим занять виховує слухове сприйняття та аналітичне мислення, пов'язане з т.зв. “еталоним звучанням” і є, з точки зору вокальних педагогів Італії, важливою умовою вокальної освіти. До репертуару, крім оперних арій входить велика кількість вокалізів, спів яких є обов'язковим з першого курсу і до випускного іспиту. У програму іспитових вимог на *першому курсі* входить виконання одного вокалізу з *восьми*, поданих комісії, і старовинна арія композиторів XVII-XVIII століття. На *другому курсі* іспит не передбачений, що дає можливість професорові займатися за індивідуальним планом. На *третьому курсі* студент виконує гами, декілька технічно складних вокалізів, арію з речитативом, романс чи камерний твір італійських композиторів XVII століття (Д.Каччіні, Д.Монтеверді, М.Честі). На *четвертому курсі* кількість вокалізів збільшується, один з яких повинен бути в сучасному стилі. В екзаменаційну програму входять також старовинна арія, уривок із духовного твору композитора XVIII століття, арія композитора XIX століття, романс. Крім того, обов'язковим є перевірка читання з листа.

На *п'ятому, випускному, курсі* до програми іспиту входить два вокалізи старовинного і сучасного авторів, дві арії (одна з яких композитора XX століття), виконання (після самостійної тригодинної підготовки) незнайомого вокального твору, який запропонувала комісія. Випускник також екзаменується у читанні з листа творів середньої важкості. Закінчується випускний іспит перевіркою знань у галузі фізіології і анатомії голосового апарату.

У навчальному плані не передбачені окремі заняття з концертмейстером, проте, студент повинен приходити до професора з вивченою програмою. Така система дає позитивні результати: студенти прилучаються до самостійності й ініціативності. У класах провідних професорів використовуються різні вокальні вправи, які розширюють діапазон, силу, динамічні та темброві можливості голосу. Такі вищенаведені багатоаспектні положення мають деяку загальну установку, яка допомагає приблизитись до еталонного звучання –

округлого і дзвінкого на міцній опорі з вираженим вібрато. Досягнути такого результату допомагає стійке положення гортані (за висловом деяких педагогів – «гортань, поставлена на якір»), «відчуття позіху чи піднятого м'якого піднебіння», спрямування звуку «в маску», розкриття регістрових можливостей голосу, тренування співочого дихання, яке забезпечує спів legato і динамічний діапазон голосу.

Музична академія Санта-Чечілія – вищий навчальний заклад. На вокальне відділення академії приймається не більше восьми осіб, які закінчили консерваторію і отримали рекомендацію від дирекції. Особи, що вступають до музичної академії повинні мати відмінну вокально-технічну підготовку. Мета дворічного навчання – оволодіння стилем виконання камерних музичних творів. Під час навчання студенти користуються правом відвідувати концерти у всіх залах міста. Випускний іспит є, фактично, сольним концертом у двох відділеннях, програма яких складається з романсової літератури різних стилів. Звичайно, що подати вичерпну відповідь стосовно методів викладання сучасними педагогами-вокалістами надзвичайно важко. Проте, достатньо яскраво прослідковуються деякі загальні положення.

Однією з особливостей італійської вокальної школи – вокалізація на голосний «а» (у XVII-XVIII столітті – “відкритий”, в XIX – “закритий”). У теперішній час ця традиція переглядається і більшість педагогів користуються вправами на округлений голосний «і» чи «у». Така зміна пов'язана з необхідністю добитися більш міцного звучання за рахунок активної роботи голосових зв'язок. Вказані голосні вимагають збільшення імпульсу (підвищують підскладковий /підзв'язковий/ тиск, який і активізує роботу голосових зв'язок).

Другою суттєвою відмінністю сучасної італійської педагогіки є особливість формування верхньої ділянки голосу. Обережне, ощадливе ставлення до верхнього регістру замінюється більш активним підходом. Вправи подаються з охопленням всього співочого діапазону, аж до крайніх звуків головного регістру. Найбільш розповсюдженим є вимога *пониженого положення гортані*. Вправи для сопрано в класі Іріс Корадетті – педагога Венеціанської консерваторії, як правило, співають на голосний «а»; для тенора – на заокруглений «і». Емісія (т.зв. атака) звуку починається з того моменту, коли учениця, набравши помірну кількість повітря, відчує проходження його через голосову щілину.

Особлива увага звертається однорідності звучання впродовж всього діапазону голосу. Вправи починаються на середній ділянці голосу і поступово півтонами розвивають діапазон до *сi* другої октави.

Постійне низьке положення гортані, підняте м'яке піднебіння, широке горло (гортань) – обов'язкова умова виконання всіх вправ. Для вироблення колоратурної техніки педагог вимагає меншої активності у піднятті м'якого піднебіння, тобто менш округленого звуку, ніж при співі *legato*. Для всіх голосів Іоланда Маньйоні – професор Римської консерваторії Санта Чечілія використовує вправи на голосний «*i*», в окремих випадках – «*o*» чи «*u*», але тільки не «*a*». Головні положення І.Маньйоні зводяться до наступного: звільнюється гортань (широке горло), вільне, легке дихання з добре натренованою діафрагмою, яка виконує роль «підтримки» голосу, м'яка атака, наявність «вібрато». Вправи охоплюють увесь діапазон голосу. Професор не прагне згладжувати регістрові «переходи», а навпаки, сміливо виявляє особливості звучання всіх регістрів. Розуміючи важливість роботи діафрагми, Маньйоні дає вправи на чергування *forte* і *piano*. Широко застосовується *portamento*, особливо при співі великих інтервалів. При цьому професор вимагає активних поштовхів діафрагми. Для вироблення рухливості необхідне повне звільнення гортані, оскільки Маньйоні рекомендує спів гам на склад «ха». Така придихова атака знімає зайву напругу голосових складок, від чого дихання робиться гнучким і еластичним. Для засвоєння верхньої ділянки діапазону голосу Маньйоні використовує арпеджіо, пасажі, діатонічні і хроматичні гами. Цікавим і ризикованим є метод засвоєння верхніх звуків. Ігноруючи не дуже якісне звучання верхніх нот, професор сміло переходить до ще більш високого, доходючи до крайньої межі.

Особлива увага приділяється виробленню вібрато. З точки зору Маньйоні, вібрато повинно вироблятися з перших кроків навчання співу всіма учнями, незалежно від характеру голосу. Суттєве місце займають вправи на *legato*. Професор вимагає, щоби вони виконувались повним (але без напруги!), заокругленим звуком. При роботі над творами професор домагається скрупульозного виконання авторських вказівок, зафіксованих у тексті, зберігаючи традиції і несприйняття «нововведень». Ця установка характерна і для інших педагогів італійських консерваторій.

Частина друга

РОЗДІЛ V. НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА ФРАНЦІЇ

5.1. ПРИНЦИПИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.

Вокальне мистецтво Італії мало значний вплив на розвиток співу в деяких інших країнах. Величезний успіх італійських співаків – віртуозів (оперних труп), які гастролювали найбільшими містами Європи, сприяв поширенню впливу стилю бельканто за межами Італії, і викликав самопоjawу його в інших країнах.

Саме такою країною, що потрапила під цей вплив і де, крім того, існувала до певного часу спорідненість деяких методологічних принципів італійського бельканто, була **Франція**. Слід, однак, відзначити, що це не заваджало розвитку самостійної вокально-педагогічної думки у Франції. Саме тут знайшли своє втілення визначні вокально-методологічні праці та результати певних досліджень, значення яких вийшло далеко за межі країни і які, в окремих своїх положеннях, зберігають цілісність і на сьогоднішній день.

Французьке вокальне мистецтво, як явище національне, склалось у другій половині XVII ст., але вже на його початку у Франції розвивається теоретико-методична думка з проблем співу. Видатними на той час методологами співу були М.Марсенн і Ф.Басілі, Перро і Додар, які досліджували фізіологію співу і визначали *принципи французької школи*. (1755).



Свій вклад у розвиток вокально-теоретичної і методичної думки вніс також **Жан-Батист Берар** (*Jean Baptiste Berard, 1710-1772 pp.*) - оперний співак, композитор і гітарист, викладач співу, грав на віолончелі та арфі.

Народився в Лунеле в 1710 р. У 1736 р. був співаком паризької Гран-опера. Потім відійшов від театру, щоб присвятити себе викладанню співу та гітари. Особливо був відомий як викладач гітари. У

паризькому видавництві Рішо вийшло його "Попурі" для гітари та скрипки (здагується Боні). У Бібліотеці Паризької консерваторії зберігаються "Мелодії в супроводі гітари" Берар. Помер у Парижі 1 грудня 1772 року.

У своїй книзі «*L'art du chant*» («Мистецтво співу») автор акумулював погляди французьких педагогів XVIII ст. Ця книга була другою за значенням роботою, в якій розглядалися деякі питання вокальної методики. Вона була видана в 1755 році, де вперше в вокальній методології для пояснення теоретичних сторін співу автор звернувся до розгляду фізіології голосоутворюючого апарату. Людський голос розглядався тут як інструмент: гортанні губи здатні вібрувати як струни; повітря грає роль смичка; м'язи грудей і легень працюють на зразок руки скрипаля, що проводить смичком. Гортань рухлива і, якщо їй властиво підвищуватись у висхідному русі за звуковою шкалою, то необхідно (як помилково стверджував автор) використовувати цю природну властивість.

Берар вказував на суттєву роль дихання в процесі співу і його зв'язок з якістю відтворюючого звуку. У передмові до книги він писав: «Взявши за мету розглянути спів в його елементах, я спочатку вивчив курс анатомії, який стосується мого мистецтва. Після чого я взяв на себе сміливість приступити до аналізу всіх органів нашого звуку. Я визначив рух, властивий різним органам, і загальний рух всього голосового апарату... . Щоб добре набирати дихання, потрібно підіймати і розширювати грудну клітку так, щоб живіт надувався. Таким чином середина буде наповнена повітрям з великою або малою силою, в більшому або меншому об'ємі, в залежності від характеру співу»⁹⁸.

Це була новітня думка, яка вперше у вокальній практиці вказувала на необхідність застосування грудочеревного дихання, на відміну від грудного дихання, завдяки якому живіт частково втягувався всередину. Методичні вказівки Берара свідчать про його прагнення до наукового обґрунтування процесу голосотворення, хоча деякі твердження носять наївний і помилковий характер (наприклад, що гортань повинна підвищуватись у висхідному русі за звуковою шкалою). Думки, які стосуються дихання, цілком збігаються з дослідженнями співоного

⁹⁸ Кравченко А.М. Секреты бельканто: Книга для начинающих певцов.- Симферополь, РККПП, 1993.- С. 27.- ISBN 5-7707-3806-5.

дихання останніх років. Дійсно, для утворення звуків великої інтенсивності необхідна участь міцної групи м'язів, грудної клітки, а для широкого використання динамічного нюансування – мускулатура черевного пресу і діафрагми. Саме ці м'язи дозволяють регулювати величину підкладочного тиску.

Його рекомендації щодо змішаного дихання (груди піднімаються і розширюються, а живіт здувається) цілком виправдана для виконання творів французьких композиторів XVII-XVIII століття, які вимагали широти динамічного діапазону. Думки про створення співочого автомата, в якому струни, що регулюються пружинами імітують гортань, а міхи, які дозують подачу повітря, – легені, у Берара доповнюються вказівками про необхідність співаком-художником передавати всі відтінки людських почуттів. «Співак, який вміє добре відтворювати міцні звуки... величні і приглушені (мабуть, пропонується – «прикриті») або звуки легкі, ніжні і манірні, і таким чином, виражати всі відтінки пристрасті..., має право претендувати на порівняння з художником, який відмінно володіє колоритом і експресією».

Поради Берара були узаконені тільки через сто років – після появи праць Мандля, Гарсія, Ламперті та інших авторів.

Такої ж думки дотримувався і Бланше який досліджував досить широке коло питань співацького голосоутворення, тобто анатомію і функцію гортані, фізіологію мови, співу, економію дихання тощо. Цікаві погляди на спів висловив і філософ Ж.Ж.Руссо.

Визначним поворотом, який підкреслив і завершив роботу композиторів Паризької консерваторії Л.Керубіні, С.Мегюля, Ф.Гассека та педагога П.Гара (1762-1823), серед учнів якого були відомі співаки Нуррі, Левассер, М.Бронشو (1780-1850), А.Е.Хорон (1771-1834), - засновник у Парижі Інституту класичної і церковної музики, який, у свою чергу, виховав великого Дюпре і Б.Менгоцці та написав працю про навчання співу, опубліковану під назвою «Метод співу музичної консерваторії» (1803). Поява «Методу» мала величезне значення не тільки у Франції, але й Італії, де на той час почала занепадати класична опера. Цьому сприяла, зокрема, реформа Глюка, що мала величезне значення не тільки для розвитку опери, як жанру, а й для вокального виконавства. Взагалі, реформа Глюка була виходом з тупика, в який

зайшла італійська та французька серйозна опера. В «Методі» детально розглядаються всі основні елементи виховання співака, тобто всі компоненти голосоутворення і виконавства, даються навіть конкретні вказівки щодо виконання тих, чи інших вокальних форм (речитатив, каденція тощо).

У «Методі» розкрито наявність деяких спільних принципів італійського *bell canto* і французької школи (грудний тип дихання, властивий старій італійській школі, виконання каденції тощо).

Наводимо нижче деякі основні зауваження, викладені в «Методі».

Дихання при співі – протилежне розмовному. При вдиханні, для співу, живіт повинен сплющуватися на противагу його помітному здуванню у верхній частині при розмові. При видиханні живіт займає своє попереднє положення, а груди повільно опускаються, «щоб зберегти дихання і, можливостями, корегувати тривалу ємкість повітря, що міститься в легенях». Вдихати слід повільно, без поштовхів. Подача голосу (емісія) робиться вільно, за допомогою швидкого поштовху (дихання). Жіночі й чоловічі голоси поділяються на високі, середні й низькі. Регістр визначається як певне число звуків, що утворюють інший регістр.

Визначаються два реєстри: грудний і головний – для чоловічих голосів контральто і мецо-сопрано; для сопрано крім того, властивий і третій регістр – середній (медіум), розміщений між двома крайніми. Грудні звуки (нижні і середні) утворюються завдяки імпульсу грудей, тобто звуки ніби виходять з грудей. Головні звуки спрямовуються в лобні пазухи і носові щілини, але без носового та гортанного призвуку.

Правильна вокалізація характеризується умінням атакувати звук, непомітно переходячи з одного реєстру в інший, робити *portamento*, виконувати граціозно і точно всі прикраси, музично фразувати. Атака мусить бути вільною і точною, без підготовки і «під'їздів». Початковий (атакуючий) звук повинен бути м'яким але міцним, його потрібно поступово посилювати до *forte*, а потім ослабити, щоб закінчення настало непомітно, без рухів рота, або язика і без найменшого поштовху грудей. При з'єднанні реєстрів у сопрано рекомендується зменшувати силу грудної ноти і посилювати ноти медіума, починаючи вправи з *фа*

або *соль*. І навпаки, з'єднуючи медіум з головним регістром, вони посилюють медіум і пом'якшують ноту головного регістру.

Аналогічні вправи рекомендуються і тенорам, лише з тією різницею, що для голосів, не цілком сформованих, вправи починаються не з *соль*, а з *мі*. Для мецо-сопрано і баритона вправи добирає на свій розсуд педагог. Для басів і контральто, через «труднощі з'єднання регістрів», вправи застосовані в роботі з сопрано і тенорами, не рекомендуються.

Portamento поділяється на два види: *portamento* першого виду нічим не відрізняється від звичайного *legato*, тобто від зв'язування нот однакової тривалості в пасажі. Тут правила стосуються: зв'язування нот і однакової артикуляції, невідривного посилювання голосу з рухом угору й зменшення при низхідному русі і.т.д.⁹⁹.

Навчання співу рекомендується починати з вокалізів, називаючи ноти (тобто сольфеджувати) , а пізніше, коли учень оволодіє цим прийомом, переходити до вокалізації на букву А і Е.

Отже «Метод Паризької консерваторії» досить високо ставив спів *cantabile*, який вимагає від співака ретельного, терпеливого і тривалого навчання.

5.2. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ФРАНЦІЇ XVII - XVIII ст.

Французьке вокальне мистецтво, як національне явище, склалось у другій половині XVIII ст. Основоположником національної оперної і вокальної школи по праву називають Жана Батиста Люллі. Достовірних документальних даних про вокально-педагогічну роботу Люллі, на жаль, не має. Однак, відомо, що в їхній основі лежали естетичні засади мистецтва.

Найперше, що Люллі радив співакам, - переймати виконавський досвід драматичних акторів. Маючи кількісно великий склад оркестру (понад сімдесят), Люллі готував співаків-акторів, які володіли досконалою технікою, дикцією та силою звуку. Він був переконаний, що співак із сильним голосом має перекривати оркестр і заповнювати

⁹⁹ За матеріалами книги.- Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки /Історія, теорія, практика.- К.: Мистецтво, 1963.-С.23-24. /338 с.

звуком зал. Оперний театр Люллі, який виник під великим впливом трагедій Корнеля і Расіна, вимагав від співака афектованої декламації. Цей виконавський стиль став визначальним у французькій вокальній педагогіці .

Однак, у XVIII ст. французьке виконавство переживає кризу. Афектована декламація, присутня в творчості Люллі, стає абсурдною при виконанні опер Жана Філіпа Рамо та італійських композиторів з творчістю Крістофа Глюка пов'язана реформа оперного мистецтва, яка була підготовлена столітнім розвитком думки і діяльністю енциклопедистів: Дідро, Руссо, Вольтера, Д'Аламбера і Грімма. Девіз Глюка – *«правда, простота, природність»* - стає основою виконавського стилю французьких оперних співаків. Не дивлячись на історичну прогресивність оперної реформи Глюка, вокальне мистецтво Франції в кінці XVIII ст. не могло змагатися з італійським, саме, через присутність декламаційного характеру французьких опер, які не спроможні були розвивати такі якості, як кантілена, збереження монолітного тембрального забарвлення звука, техніка рухливості тощо.

Першою друкованою працею, яка була присвячена, виключно, вокальній методиці Франції, була книга *співака і педагога М.Басілли (Bacilly, 1625-1692 pp.)* – «Коментарі до мистецтва співу» (1668р.) де автор приділяв особливу увагу слуховому контролю бо, «тільки слух веде до правильного співу. Завдяки слуху, голос може покращитися» і додає: «Хто має добрий слух, - отримає голос, майже, з нічого, завдяки тренуванням та постійній допомозі досвідченого педагога, і стане добрим співаком».

Басілли був прихильником емпіричного методу навчання. «За книгами співати не навчаються, - писав він,- учень повинен займатися мистецтвом співу щоденно: вранці голосно і повільно, після деякої перерви зменшити силу звуку, співати легше, краще в швидкому темпі».

Як і всі педагоги XVII ст., Басілли радив тренуватися у фальцетному регістрі, що дозволяло розширювати діапазон голосу, та здобувати легкість в колоратурному співі.

Основну увагу автор звертав на роль дихання під час співу: « Щоб мати добре дихання, потрібно піднімати і розширювати груди таким чином, щоб живіт різко збільшувався, бо відтак, всі внутрішні органи

наповнюватимуться повітрям, в залежності від характеру співу в більшому чи меншому об'ємі»¹⁰⁰.

Важливою методичною вказівкою, яка була першою настановою у вокально-педагогічній літературі, стосовно діафрагмального типу дихання, підтвердженого, лише, через сто років у працях М. Ламперті (Італія) та М. Гарсія (Франція). Однак, помилковим було його твердження щодо положення гортані. Автор вважав, що гортань повинна підніматися відповідно з підвищенням теситури. Роздуми, які стосуються дихання, цілком співпадають з дослідженнями співочого дихання останніх років. І, дійсно, для створення звуків великої інтенсивності необхідна участь могутньої групи м'язів грудної клітки, а для широкого застосування динамічного нюансування – м'язів черевного пресу і діафрагми. Саме ці м'язи дозволяють регулювати величину підкладкового (або - підзв'язкового) тиску. Його рекомендації щодо змішаного дихання, (тобто, груди піднімаються і розширюються, а живіт надувається), цілком правомірні і виправдані для виконання творів французьких композиторів XVII - XVIII ст., що вимагають широти динамічного діапазону.

Подальші думки Басілли зводяться до наступного: спів - це видозмінювання голосу, завдяки якому утворюються різноманітні, доступні слухові звуки. Повітря служить для утворення голосу, а, значить і співу. «Гортанні губи» володіють здатністю вібрувати і утворювати звуки, які подібні струнам скрипки. Повітря відіграє тут роль смичка, а груди і легені виконують функцію руки, яка рухає цей смичок.

Першим вищим музичним закладом Франції була «Консерваторія музики і декламації» (1795), організатором якого був диригент оркестру національної гвардії *Бернар Саррет* (*Bernar Sarrette, 1765-1858 pp.*). Згодом, сюди був запрошений відомий концертний співак (тенор-баритон), вихованець Великої Болонської школи і видатний педагог-емпірик кінця XVIII – початку XIX ст. на посаду професора співу Паризької консерваторії *П'єр Жан Гара* (*Pier Jean Gara, 1762-1823 pp.*). У своїй педагогічній діяльності він користувався живим емоційним показом і добивався в учнів природного голосоутворення, точності атаки

¹⁰⁰ За матеріалами книги.- Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки /Історія, теорія, практика.- К.: Мистецтво, 1963.-С.23-24. /338 с.

(емісії), рівності звучання голосних впродовж всього діапазону, мистецтва володіння диханням. Він, як педагог-практик і професор Паризької консерваторії, не залишив власних друкованих праць з вокальної методики. В практичній роботі Гара застосовував метод показу власним голосом, вимагав точності атаки звуку, рівності звучання голосу, кантилени.

Відсутність теоретичних праць, однак, не применшує його заслуг, як педагога. З класу П.Гари вийшли такі видатні концертні співаки, як тенори *Луї Нуррі (Lui Nuri, 1780-1831pp.)*, батько знаменитого тенора Адольфа Нуррі,



Луї Антуан Поншар (Louis-Antoine-Eléonore Ponchard, 1787-1866 pp.) – перший тенор, удостоєний кавалера ордена Почесного Легіону. Серед його учнів були також відомі співак Н.Левассер, М.Бронشو (1780-1850). Луї Антуан Елеонор, знаменитий співак (тенор), народився в Парижі, син капельмейстера при церкві св. Євстахія, *Антуана Поншара (1758—1827, композитора чудових церковних творів, мес та ін.)*, учень Гара в консерваторії. Він дебютував у 1812 році на сцені Комічної опери в "Tableau parlant" Андре

Гретрі (фр. André-Ernest-Modeste Grétry) і співав на цій сцені до 1837 року. В 1819 Поншар працював на посаді професора співу при консерваторії. Поншар перший оперний співак, який отримав орден Почесного легіону. Дружина його Марія Софія (дів. Прізвище Callault), 1792—1873), також співала в 1818—36 роках в Комічній опері при Паризькій консерваторії.

Нікола Проспер Левассер (1791–1871) - французький оперний співак. Навчався співу в Паризькій консерваторії у А.Поншара та П.-Ж. Гара. Дебютував у 1813 році на сцені Академії музики в опері А. Гретрі «Каїрський караван» в ролі Осман-паші. Виступав у найбільших театрах Лондона в 1815-1816, 1829 і 1832 роках. Виступав також в Мілані (1820) в операх Моцарта, Россіні, Майра тощо.



У 1819-1828 роках виконував басові партії в операх-серія і операх-буф Дж.Россіні в театрі «Італійському театрі» в Парижі. Тут же виконав партію дона Альваро («Подорож до Реймса»), спеціально написану для нього. У 1827-53 роках був солістом театру «Гранд-Опера» в Парижі. У 1841-1870 роках викладав спів у Паризькій консерваторії.

Левассер поєднував у своєму мистецтві кращі елементи французької вокальної школи та італійського бельканто. Він володів широким діапазоном голосу, красивим тембром і насиченим звучанням. Левассеру особливо вдавалися образи суворих, похмурих і жорстоких героїв оперного репертуару.

Левассер - перший виконавець басових партій, які були створені для нього особисто композиторами Россіні, Данієнті, Вебером, Галеві та ін.. У число таких партій входять: Гувернер («Граф Орі»), Вальтер Фюрст («Вільгельм Телль»), Бертрам («Роберт-Диявол»), Марсель («Гугеноти»), Захарія («Пророк»), Кардинал («Дочка кардинала»). Одні з кращих партій: Мойсей («Мойсей»), Дуглас («Діва озера»), Ороес («Семіраміда»), Ірка («Річчардо і Зораїда»), дон Базіліо («Севільський цирульник»), граф Альмавіва («Весілля Фігаро»), король Людовик VI («Евріанта»).

До паризької консерваторії на посаду професора співу був, також, запрошений ще один видатний педагог того часу, людина широких знань і ерудиції, пропагандист музики Й.Баха, Г.Генделя, автор праць з історії музики, багатотомних словників *Олександр Хорон (1771 -1834 рр)*, який заснував у Парижі Інститут класичної і церковної музики.

Вихований на ідеях просвітителів, він гаряче пропагував кращі зразки вокальної та інструментальної музики. Хорон - автор декількох праць з історії музики, посібника з хорового співу, різноманітних словників. Завдяки фінансовій допомозі уряду, він відкрив музичну школу, де розробляв свою оригінальну методику навчання, організував пансіон для бездомних дітей. Спеціальної вокальної освіти Хорон не мав, однак, займаючись викладанням співу, з його класу вийшов великий французький тенор-реформатор вокального мистецтва, гордість оперного театру початку ХІХ століття *Жільбер Луї Дюпре*.

Свій вклад у розвиток вокально-театральної й методичної думки, вніс також і *Бланше (1765-1756 рр.)*, який досліджував досить широке

коло питань співацького голосоутворення: анатомію і функції гортані, фізіологію мовлення і співу, економію дихання тощо. Цікаві погляди на спів висловлював, також, і філософ Жан Жак Руссо.

Визначним результатом, який підкреслив і завершив роботу композиторів Паризької консерваторії, була праця про навчання співу.

Велика методична робота, проведена на початку XVIII століття в Паризькій Консерваторії за участю композиторів Л.Керубіні, Є.Мегюля, Ф.Гассека і педагогів Б.Менгоцці та П.Гари (1764-1825) завершилася створенням відомої праці про навчання співу, яка була опублікована у 1803 р. під назвою «*Метод співу музичної консерваторії*». Поява «Методу» була викликана необхідністю визначення методичних принципів і прийомів навчання співу в тих нових умовах, які склалися внаслідок занепаду серйозної опери (опера-”seria”) в Італії та Франції. Автори посібника, переважно, дотримувалися методичних принципів старої італійської школи XVII-XVIII століття, в основі яких лежало використання грудного дихання.

Визнавалася наявність реєстрів голосу: у чоловічих, і низьких жіночих голосах – два (грудний і головний), а у високих жіночих голосах – три реєстри (грудний, середній/медіум/ і головний). Основна вимога стосувалася спрямування головних звуків у лобні пазухи та носові щілини, але без носового і гортанного призвуків. Проте, така порада в італійській методиці відсутня. Очевидно, в даному випадку, специфіка французької мови внесла свої корективи у підготовку вокалістів.

Корпус тіла при співі повинен бути прямим, голова піднята, з виразом усмішки на обличчі в момент звукоутворення, а положення язика - плоске. Рот повинен відкриватися ще до початку звука.

Вправи в діатонічних гамах замінюються хроматичними гамами, які вивчаються окремими частинами в повільному темпі, почергово *legato* і *staccato*. Характерною ознакою є вимога утворювати *staccato* «ударами глотки, які йдуть від грудей і живота, що коливається, спираючись на діафрагму», тобто, фактично, вказівка на використання *діафрагмального* дихання, хоча, в самому розділі про дихання автори «Методу» визнають грудний його тип. На думку Дюпре, це - цілком правильний прийом, який активізує повноцінне звучання голосу, оперте на діафрагму, та

сприяє формуванню трьох регістрів голосу. Пройде трохи більше третини століття і Ж.Дюпре запропонує новий метод підготовки вокалістів, в основі якого буде прикриття звуку (*sombres les sons*). Зміниться і тип дихання: із грудного на діафрагмальне, зміниться положення гортані: із високого на понижене.

В авторській роботі, під назвою «Метод...» детально розглядаються всі основні елементи виховання співака, тобто, всі компоненти голосоутворення і виконавства, додаються, навіть, вказівки щодо виконання тих чи інших вокальних форм (речитатив, каденція тощо). Також, важливим в «Методі» є те, що тут розглядається наявність деяких спільних принципів італійського бельканто і французької школи (грудний тип дихання, властивий старій італійській школі, виконання каденції тощо), наприклад, дається вказівка про участь у процесі голосоутворення як резонаторних порожнин, лобних і щелепних пазух, так і носових щілин.

Як уже зазначалось, важливим компонентом у процесі голосоутворення є дихання. У методичній роботі авторів йдеться про те, що «дихання при співі – протилежне розмовному. При вдиханні для співу живіт повинен втягуватись на противагу його помітному здуванню у верхній частині при розмові. При видиханні живіт займає своє попереднє положення, а груди повільно опускаються, «щоб зберегти дихання і тривалий час керувати повітрям, що міститься в легенях»¹⁰¹. Видихати слід повільно, без поштовхів, а початковий (атакований) звук повинен бути м'яким, проте, міцним; його потрібно поступово посилювати до *forte*, а потім дещо послабити, щоб закінчення настало непомітно, без зайвих рухів рота чи найменшого поштовху грудей. Атака мусить бути вільною і точною, без підготовки і «під'їздів».

У своїй книзі автори «Методу» підкреслюють особливу цінність такої форми співу, як *cantabile* (співуче) і потребу його відродження. Вони вважали, що «зникнення *cantabile* пояснювалось відсутністю в той час (початок ХІХ ст.) співаків високого класу, якими славилися минулі часи, та небажанням молоді з належною уважністю оволодівати справжньою майстерністю співу. Відзначалось, що у молоді «немає

¹⁰¹ Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки /Історія, теорія, практика.- К.: Мистецтво, 1963.- С.24-25.

більше терпіння вчитися, тому що вона квапиться до насолод»¹⁰², і без належного навчання здобуває музичну кар'єру, спокусившись першими оплесками «поблажливих лестунів», покидає «навчання, якого не було, щоб і не починати його зовсім»¹⁰³.

Мистецтво фразування ґрунтується на правильному диханні та на умінні його використовувати. Але, поряд з тим, особливе значення надається загальній культурі співака, його естетичному смаку. Це положення підкреслюється, зокрема, у трактаті видатного письменника і філософа Руссо: «Співак, який відчуває, добре розрізняє фрази та їх акценти – людина зі смаком, але той, хто нічого не бачить і не вміє виконувати нічого, крім нот, звуків, ритму та інтервалів, не вникаючи в сенс фраз, яким би впевненим і точним він не був,- не що інше, як поганий музикант»¹⁰⁴.

Правильна вокалізація характеризується вмінням атакувати звук, непомітно переходити з одного регістру в інший, робити *portamento*, виконувати граціозно і точно всі прикраси, грамотно фразувати. Атака мусить бути вільною і точною, без підготовки і «під'їздів». При з'єднанні регістрів у сопрано рекомендується зменшувати силу грудної ноти, і посилювати ноту медіума, починаючи вправи з *фа* або *соль*. І навпаки, з'єднуючи медіум з головним регістром, посилюють медіум і пом'якшують ноту головного регістру.

Portamento поділяється на два види: *portamento* першого виду нічим не відрізняється від звичайного *legato*, тобто від зв'язування нот однакової тривалості в пасажі: зв'язувати ноти і артикулювати однаково, невідривчасто, посилювати голос з рухом у гору й зменшувати при низхідному русі і т.д.

Другий вид являє собою, власне *portamento* - перенесення голосу з однієї висоти на іншу з «підйомом» перед другою нотою. В кінці гомоподібних вправ на *portamento* додається повільна вправа для розвитку трелі, оскільки «Методом» передбачено, щоб цим видом техніки займалися ретельно і задалегідь. Їх настанови щодо трелі

¹⁰² Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. - К.: Мистецтво, 1963.- С.25.

¹⁰³ Там само.- С.25

¹⁰⁴ Там само.- С. 25

збігаються з точкою зору італійців, (та М.Гарсія), тобто, в них виражено думку, що трель – результат рівномірного коливання гортані.

Поява «Методу» зумовлювалась потребою захисту кращих традицій вокального мистецтва і визначення правил та методу навчання співу. Основою тезою «Методу» були, безсумнівно, принципи італійського *бельканто*, перенесені на французький ґрунт.

Крім вищезгаданих вокальних педагогів, у Франції працювали не менш відомі Є.Шеве («Елементарна метода вокальної музики») і Ж.Фодор-Менвель («Роздуми і поради про мистецтво співу»), теоретичний доробок яких успішно використовувався в практичній роботі багатьох поколінь послідовників французької школи співу.

Серед названих авторитетних методологів ХІХ ст. у Франції працював, також, відомий видатний французький співак *Алексіс де Гароде (Garaudé, 1779-1852)*, народився в Нансі, помер 1852 в Парижі. Навчався у Камбіні, Рейха, Кресцентіні та Гара в Парижі. В 1808 році співак імператорської капели, після Реставрації залишився в королівській капелі, а в 1816 став успішним професором співу Паризької консерваторії (1816-1841). В 1809 році він видав свою працю «Методи співу» («Methode de chant»). Крім того, Гароде написав книгу сольфеджіо, романси, дуети, арії, фортепіанні сонати та варіації, ансамблі для скрипки, флейти, кларнета та віолончелі, три струнні квартети та багато інших.

У своїх працях Гароде вперше в вокальній методології зробив вказівки про застосування змішаного регістру високими чоловічими голосами. Він наголошував на тому, що «тенори, для того щоб підвищити грудний голос на один, або два тони, чи для того, щоби краще зв'язати його з головним, вживають часто відомий штучний звук, який називають змішаним голосом, оскільки він частково носить характер і того, і другого голосу. Він починається на останньому грудному тоні і простягається... на декілька півтонів поверх його межі».

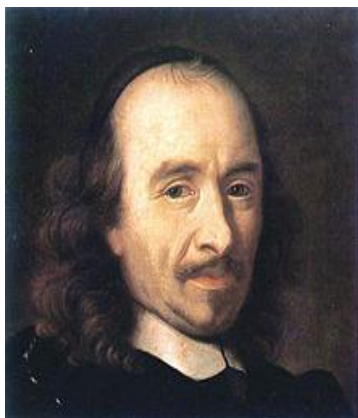
Тому, за свідченням І.Назаренка «ці вказівки свідчать про те, що тенори уже до початку ХІХ ст. співали (крім грудного та фальцетного способу) і особливим, «штучним» звуком, який названий Гароде

«змішаним» і який, зрештою, отримав визначення «медіума» («мікст»)¹⁰⁵.

Серед видатних французьких оперних співачок XVII - XVIII століття особливе місце займають імена Д.Обіньї (1663-1707), більш відомої на прізвище одного з своїх чоловіків як Мопен та С.Арну (1740 - 1802). Мопен прославилася не тільки своїм чудовим альтовим низьким голосом, але й скандальним характером та прихильним ставленням до жіночих дуелей. Арну увійшла в музичну історію, як перша виконавиця найважливіших реформаторських партій в операх Глюка (головна роль в Іфігенії в Авкліді, Еввідіки в паризькій редакції Орфея і Еввідіки та ін.). Великої популярності заслужив і тенор Ж.Легре (1731-1793), перший виконавець партії Орфея в паризькій редакції тієї ж опери та ще кількох глюківських шедеврів. Багато років працював солістом театру «Опера-Комік» і баритон Мартен. Його високий і легкий тип голосу, навіть, отримав особливу назву – *баритон-мартен*.

5.3. ФРАНЦУЗЬКА ВОКАЛЬНА МУЗИКА ХVII- ПОЧАТКУ ХVIII ст.(Ж.Б.Люлі).

В той період, коли абсолютна монархія була в zenіті своєї могутності, Франція стала Батьківщиною класицизму, який особливо бурхливо і блискуче розвивався в театральній драматургії і акторському мистецтві. Це був художній напрямок національного французького, більш того, патріотичного, основне гасло якого - велич Франції і її єдність – складала її головну ідею.



Видатними представниками французького театру XVII століття були – *П'єр Корнель (Pierre Corneille, 1606- 1684 pp.)* - французький драматург, «батько французької трагедії», один із творців класицизму у французькій літературі.

Народився в Руані в 1606 р., помер у Парижі в 1684 році. Син адвоката, Корнель дитинство провів у селі, навчався в єзуїтській школі, потім вивчав право й отримав місце прокурора, дуже мало, однак,

¹⁰⁵

Назаренко И.К. Искусство пения.- С.58.

цікавлячись службовою кар'єрою. Творчість Корнеля відображала суспільну боротьбу в період становлення абсолютизму. Він створив видатні трагедії «Сіде», «Горацій», «Рюдегрюн», що оспівували трагічну силу великих почуттів, сильних і могутніх характерів, як узагальнення героїчних рис французького народу тієї епохи,

та **Жан Расіні** (*Racine Jean, 1639-1699 pp.*) – французький драматург, один з "великої трійки драматургів" у 1600 роки Франції (разом з Мольєром і Корнелем). Расін був син писаря на соляному заводі. Протягом трьох років, після смерті батька, про нього піклувалася бабуся і тітка. З десяти років він навчався в Port-Royal. У 1653 році вступає до коледжу в Бове. В 1655 році, після навчання, він повертається додому, а через три роки потому він їде до Парижу. У 1677 році він одружився на Катерині Romanetovou, дочці королівського скарбника Ам'єн. У них було семеро дітей (Жан Батіст, Мері Кетрін, Нанетта, Бабі, Фанхон, Маделон і Людовик). Він також був одним з найвідоміших письменників у західній традиції. Расін, в основному був трагік, він писав також комедії. Расін творець тираноборчої трагедії «Гофолія», де основна увага приділялась античним сюжетам, що психологічно поглиблювало класичну драму. Його трагедії – «Федра», «Британік», «Арніда», «Іфігенія» - мали чималий вплив на подальший розвиток театру у Франції та інших країнах. Класична французька драма була популярна і в Росії. О.Пушкін, наприклад, високо цинив Корнеля і Расіна. Він писав: «Расин велик, незважаючи на узку форму своїх трагедий»¹⁰⁶.



Ідейний зміст мистецтва класицизму – історичність та значимість. Прославлення Вітчизни, нації, часто принижувалось дифірамами на честь королівської величі та дворянства. Це досить виразно проявлялось не тільки в літературі, а й в образотворчому мистецтві. Тобто, це відповідало ідеалам класицизму і принципам картезіанської (чистої) філософії. В мистецтві повинен панувати чистий і ясний розум.

¹⁰⁶

Пушкін А.С. Сочинения Л.1936, С.723.



Тому, поряд з реформаторськими переминами класицизму, утворювалась і французька опера. Це було важливою подією в історії культурного розвитку країни, яка до другої половини ХУІ століття не знала іншого оперного мистецтва, крім завезеного італійського (Луїджі, Россі, Каваллі). Після перших спроб, започаткованих в 60-х – поч. 70-х років композитором Камбером, і поетом-лібретистом Перреном (постановки «Пастораль», «Помона», «Богиня плодів») - в якості могутнього представника і засновника французького класичного оперного і балетного театру виступив в 70-х роках **Жан Батіст Люллі (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687 рр.)**. Цей видатний музикант-композитор, диригент, скрипаль, клавесиніст – пройшов свій життєвий і творчий шлях надзвичайно цікаво і характерно для його часу. Родом з флорентійських селян, син мельника, Люллі ще в дитинстві переїхав до Франції, яка стала для нього другою Батьківщиною. Перебуваючи помічником кухаря на кухні в однієї з принцес королівського двору, хлопчик звернув на себе увагу блискучими музичними здібностями. Навчившись гри на скрипці і досягнувши надзвичайних успіхів, він був зарахований у придворний оркестр (ансамбль із 24 скрипок короля). Люллі незабаром був визнаний першою скрипкою в оркестрі, а, згодом - спочатку призначений диригентом, балетмейстером, і, врешті, став укладачем балетної, та оперної музики.

З 50-х років він стає керівником всіх музичних закладів придворної служби. До того ж, він ще виконував обов'язки секретаря, був приближеним і радником Людовіка XIV, який присвоїв йому дворянський титул. Маючи від природи неабиякий розум, сильну волю, організаторський талант і достатнє честолюбство, Люллі з одного боку, перебував у залежності від королівської влади, з іншого — сам мав великий вплив на музичне життя не тільки Версаля, Парижа, але й у всій Франції, а також, за її межами.

Як виконавець, Люллі став засновником французької скрипкової та диригентської шкіл. Про його гру збереглися захоплені відгуки багатьох сучасників. Про гру Люллі Р.Роллан писав, що: «стиль Люллі характеризується точністю інформації, м'яккістю і рівністю гри, чітким

рішучим ударом всього оркестрового складу (його оперний склад оркестру перевищував 70 осіб), який бере акорд дуже підкресленими перемінами темпів, гармонічним співзвуччям сили і гнучкості, грації і життєвості».

Власна оперна творчість Люллі розгорнулась в останні 15 років його життя - в 70х і 80х роках. За цей час він створив 15 опер. Серед них широкої популярності набули «Тезей» (1675), «Персей» (1682), «Роланд» (1685) і, особливо, «Арміда» (1686).

Стиль опер Люллі виник під впливом класичного театру XVII ст., з яким опера була тісно пов'язана, засвоївши її стиль та драматургію. Самі назви опер говорять про те, що всі вони, за винятком, безумовно, єгипетської «Ізиди», написані на сюжети із античної міфології, а деякі - з середньовічного лицарського епосу. В цьому розумінні вони дуже співзвучні з трагедіями Корнеля, Расіна і живопису Пуссена. Лібретистом більшості опер Люллі був один з найвидатніших драматургів класичного напрямку – Філіп Кіно (1635-1688). Драми Кіно санкціювались особисто королем і несли на собі яскраво виражений характер дворянської ідеології, естетики, художніх смаків. Головними персонажами були королі, принци, лицарі, боги, прославлялась добродетель монархів і монарша влада. Картини народного життя в «Роланді», «Альцесті» та інших драмах ідилічно прикрашались і були далекі від дійсності.

Люллі, як композитор, був під значним впливом класичного театру, його кращої пори, і, звичайно, бачив слабкі сторони свого лібретиста, але своєю музикою він, все-таки старався подолати не досить вдалі стереотипи. Опера Люллі, а її називали не інакше як «лірична трагедія» являла собою монументальну, широкопланову, але добре врівноважену композицію з п'яти актів з прологом, закличним апофеозом і, звичайно, драматичною кульмінацією до кінця третьої дії. Її склад і стиль відображали вирішальний вплив класичної трагедії, декламаційної манери її майстрів-драматургів (Расіна), і виконавців (М.Шанмеле, М.Барона та ін.). Основний принцип речитативу - це збереження силабічної декламації. «Ніяких прикрас! Мій речитатив написаний тільки для декламації», - заявляв композитор співакам, які робили спроби прикрасити вокальну партію колоратурою.

У конкретній роботі зі співаками, а також своєю творчістю Люллі переслідував дві мети: підготувати гарного співака, та, головне – відмінного актора. Люллі працював натхненно, з ентузіазмом, дотримуючись строгої дисципліни. На заняття із співаками-акторами витрачалося багато часу та енергії.

Лаври першої великої примадонни Франції належить *Марті Ле Рошуа* - видатній актрисі ліричної трагедії XVII стріччя. Вона була улюбленою ученицею Люллі. Ця, на перший погляд, не дуже вродлива жінка, своїми виразними і дивними очима і таким же виразним обличчям, вміла тримати в напрузі увесь зал. Її міміка служила взірцем для акторів. Досконало володіючи своїм дещо «сухим» голосом, Марта Ле Рошуа досить вміло передавала всі почуття і пристрасті виразом обличчя.

Марту ле Рошуа особливо прославила її Арміда, яка зворушила слухачів своїм чаруючим співом і царською осанкою. По суті, це була актриса, яка в кінцевому результаті, зуміла стати національною гордістю Франції. У віці 48 років вона залишила сцену, отримавши осаду викладача вокалу та по життєву пенсію в тисячу франків. Ле Рошуа прожила спокійне добропорядочне життя, нагадуючи цим сучасних зірок театру і померла в 1728 році в сімдесят вісім років.

Великий вплив на творчість Марти Ле Рошуа мала надзвичайно талановита співачка Марі Шанмеле. Недарма Люллі говорив: «Якщо ви хочете добре виконувати мою музику – ідіть слухати Шанмеле».



Шанмеле Марі (Mari Champmeslé, 1642-1698 рр.) – французька актриса. В 1669 році вона розпочинає своє сходження, як співачка, на різних театральних сценах Франції. З 1680 по 1697 рік співає в королівському театрі «Комеді Франсез» (Париж). Перша виконавиця ролей в трагедіях Ж.Расіна, вона утверджувала класицистську сценічну майстерність. Шанмеле користувалася на сцені контрастами голосу. Його виразність поєднувалась із силою, психологічною наснагою, динамікою звучання – від шепотіння до могутніх, емоційно-натхненних звукових бравад. Її декламація завжди була афектовано

підкресленою. Розучуючи з М. Шанмеле свої трагедії, Расін вимагав звертати увагу на правильний тон і ритм декламації. Шанмеле вміло використовувала широкі музичні інтервали, в залежності від стану /відчаю, збентеження тощо/. В той час Шанмеле утверджувала співочу манеру читання тексту, умовність жесту, інтонаційну виразність...

Для того, щоб повернути подіям і пристрастям, вчинкам і характерам Кіно їх значущість, яка зникала, Люллі широко використовував, насамперед, засоби патетико-пафосної співацької декламації. Мелодично розвиваючи її інтонаційний стрій, він створив свій декламаційний речитатив, який і утворив головний музичний зміст його опер.

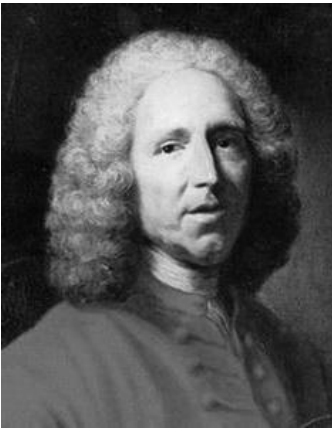
Проте, опери Люллі склались не тільки з одних речитативів. Тут зустрічаються і аріозні номери, написані в енергійно-маршових, або танцювальних ритмах, чуттєві, кокетливі сценки. Різні декламаційні сцени-монологи закінчувались аріями. Так, речитатив Арміди, переходить до кінця монологу в мелодичне аріозо пісенного характеру, його ритмічна фігура є близькою до менуету.

Чимале значення і місце займали в «ліричній трагедії» хори: пасторальні, військові, релігійно-обрядові, фантастично-казкові тощо. Створюючи музику, Люллі використовував народні мелодії і наспіви, які потім охоче наспівувались народом.

Вплив Люллі на подальший розвиток французької опери був дуже значним. Він не тільки став її основоположником, але й створив національну школу і в дусі її традицій виховав багатьох учнів, які так, чи інакше, культивували його стиль. До них належать: Марен Маре, Андре Кампра, Паскаль Колас, Андре Детуш та інші. «Лірична трагедія» була великим дитям свого часу.

Зі смертю Ж.Люллі (1687) французька «лірична трагедія» іде на спад, а в кінці XVII століття переживає кризу, головною причиною якої є протиріччя придворної абсолютистської культури Франції, яка, як писав М.Вольтер, старалася «догодити двору, та сподобатись місту». Продовжувачем традицій Люллі став не менш талановитий композитор **Жан Філіп Рамо**.

5.4. ІДЕЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII ст. (Ж.Ф.Рамо).



Використовуючи досягнення французьких і італійських музичних культур, значно поновив стиль класичної опери, та “підготував” підґрунтя для оперної реформи К.Глюка і інший відомий французький композитор та музичний теоретик **Жан Філіп Рамо (Jean-Philippe Rameau, 1683 – 1764 рр.)**

Життя Рамо склалося і пройшло далеко не так блискуче, бурхливо й ефектно, як у Люллі. Воно не відзначалося авантюрними рисами. Діапазон його діяльності був набагато вужчим і діяльність його пройшла дещо буденно і одноманітно. Він народився в 1683 році в одному із стародавніх музичних центрів Франції – місті Діжоні, в сім’ї органіста. Відвідував єзуїтський коледж, а в 1701 році перебував в Італії. Від природи мав незвичайні здібності, що дало йому змогу в ранній юності виступати в якості скрипаля, а пізніше органіста в Авіньйоні, Клермон-Ферране, і насамкінець, в Парижі, де і проживав з 1723 року. Там, цей скромний і наполегливий трудяга музичного мистецтва, добився місця музиканта в придворній капелі, де здобув широку популярність своїми музичними п’єсами для клавесина (перша книга – в 1706 р.).

Ж.Ф.Рамо – це ціла епоха, в галузі гармонії (*«Трактат про гармонію»* (1722), *«Нова система теоретичної музики»* (1726) *«Доказ принципу гармонії»* (1750).

Ж.Рамо лише в п’ятдесятилітньому віці, почав виступати з оперними творами: тільки в 1733р. була поставлена в Парижі його перша опера – лірична трагедія – «Іпполіт і Арісія», другою була (того ж року) також лірична трагедія – «Самсон» на лібрето Вольтера – яка, так і не побачила сцени. За ними появився героїчний балет «Галантні індійці» (1735) ліричні трагедії «Кастор і Поллукс» (1737), «Дарданюс» (1739) «Зороастро» (на муз. «Самсона»); «Прометей» (лібрето Вольтера), комедія-балет «Платея або ревнива Юнона» (1745), героїчна пастораль «Заїс» та інші. Всього перу Рамо належить більше 35-ти музично-театральних творів.

Постановка всіх його творів відбувалась, переважно, в Королівській академії музики. Їм притаманна мелодійність, танцювальний ритм, вишуканий смак. У 1735 році Вольтер писав: «Смакові Рамо доведеться стати смаком нації». З нагоди постановки першої опери Рамо «Іпполіт та Арісія», композитор похилого віку А.Компра зауважив: «Тут музики вистачить на десять опер. Цей композитор усіх нас завалить».

Виконавсько-технічний стиль Рамо – типова французька «природна декламація», що поєднує в собі конкретність та простоту виразності з елегантністю форми. Арії у Рамо двох типів: двочастинні – типово французької форми, та тричастинні – тобто італійські (*de capo*), проте реприза дещо зменшена і стисла.

Вокальні партії опер Рамо відзначалися широким діапазоном (у Люллі вони ледь виходили за межі октави) і були розраховані на добре вишколений голос. Дрібні ноти та прикраси вимагали неабиякої вокальної техніки. Жіночі партії писалися автором, переважно, для високих голосів, які повинні «змагатися» з флейтою або скрипкою. Стиль співу, що склався у Франції за часів Люллі (декламаційність) не дозволяла співакам належно виконувати оперні твори Рамо, хоча, не було і слухачів, які б по-справжньому могли оцінити оперну творчість композитора. Вокальна лінія його опер більш гнучка і чіткіше нюансована, ніж у Люллі. Малюнок речитативу - широкий, величавий, і, водночас, гнучкий, наспівний, в якому ораторський пафос зливається з природною французькою декламацією.

Випереджаючи час, Рамо ламав старі традиції, дратуючи цим консервативних противників. При постановці першої опери («Іпполіт та Арісія» 1733р.), королівські виконавці, що не змогли виконати тріо, в якому були сміливі енгармонізми, зчинили «бунт». На низькому рівні перебував і оркестр. Для покращення звучання оркестру, Рамо «освіжив» його духовими інструментами: флейтами, гобоями, фаготами та кларнетами. Із мідних, застосовувались труби, валторни. В ударну групу входили літаври, барабан і (новинка у Рамо) тамбурин. Це нововведення покращило звучання оркестру.

Позиція Рамо в «Опері» була різко протилежною тій, яку займав там Люллі. В операх Рамо тісно переплітались, здавалось би, несумісні тенденції - консервативна прив'язаність до старомодних лібрето і

глибоко новаторські імпульси, закладені в самій музиці. Люллі займав більш консервативну позицію, спритно догоджаючи королівському двору. «Опера» розділилась на «люллістів і рамістів», і верх взяли останні.

Полеміка про тогочасну оперу перекрыла, навіть, політичні та релігійні проблеми і увійшла в історію, як війна «буффонів».

Мистецтво Рамо під час війни буффонів незаслужено і безжально піддавалось критиці енциклопедистів. Загнаний у жорсткі рамки придворної аристократичної естетики «закам'янілого» жанру ліричної трагедії, Рамо своїм дивовижним талантом вдихнув життя у вокальну декламацію та сценічну композиційність, збагатив функцію хору і балетного оркестру. Наприкінці життя Рамо обгрунтував свої погляди на завдання мистецтва так: ...«*вираження думки, почуттів, пристрасть, ось що повинно бути справжньою метою музики*» (зауважимо: у Люллі – не думка, а форма думки). А його теоретичні праці – значний етап у розвитку вчення про *гармонію*.

Криза тривала ще понад два десятиліття після смерті Рамо. Тільки через 20 років Париж знову став ареною оперних баталій. Пристрасті розгортались навколо оперної творчості двох музикантів, запрошених до столиці: *Віллібальда Глюка* з Відня та *Нікколо Піччіні* з Неаполя. Останній очолював італійську трупу в Парижі. Боротьба увійшла в історію, як «боротьба глюкістів та піччіністів», в якій переможцем вийшов реформатор *К.В.Глюк*.

5.5. РЕФОРМАТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА ФРАНЦІЇ В ТВОРЧОСТІ К.В.ГЛЮКА

Протягом XVII і XVIII ст. французька опера проходить складний шлях розвитку. Спочатку, це була суворо речитативна музика; поступово в неї вводять арії, хори; зростає значення оркестру. Тематика опер, спочатку, була пов'язана з античною міфологією, а згодом, до кінця XVIII ст., ця тематика продовжує домінувати, але, іноді, в опері уже з'являються історичні і побутові сюжети. У міфологічних же операх щораз більшого значення набуває віртуозний стиль виконання, який

відсунув на другий план сюжетну лінію опери. Вся увага була звернена на зовнішні вокальні і сценічні ефекти.



Творцем нового типу опери був **Крістоф Вільгальд Глюк** (*Christoph Willibald Ritter von Gluck, 1714-1787 pp.*). Новий тип опери був близький до сучасної опери, тому що простота і природність поєднувалися в ній з драматизмом. Написавши свою знамениту оперу «Орфей», Глюк цим уже підготував ґрунт для реформи оперного мистецтва, яку остаточно завершив у своїх наступних, (особливо, останніх), творах. Глюк, таким чином, здійснив величезний вплив на майбутній розвиток оперного

мистецтва.

Однак, соціальні та ідейні передумови оперної реформи Глюка відбувалися в складний і суперечливий період історичного розвитку європейського оперного мистецтва. Тому, реформа, проведена і здійснена Глюком, набула важливого значення не тільки для французької музичної культури, а й світового мистецтва загалом.

В своєму розвитку опера періодично вступала в кризову смугу, особливо, тоді, коли починали розкриватися естетичні погляди та смаки реакційних суспільних сил, які відживали і втрачали свій вплив. В ці періоди в музичному мистецтві загострювалась боротьба стилів, зіштовхувались різноманітні напрямки, розвивалось нове оперне мистецтво, яке відображало портрети передових сил суспільства.

Глюк прийшов до своєї оперної реформи тоді, коли боротьба напрямків між ліричною трагедією і комічною оперою у Франції досягла апогею. Комічна опера отримала перемогу, тому, що вона залишила на порядку денному високі вокально-технічні вимоги щодо створення справжнього оперного мистецтва.

Самому Глюку судилось створити монументальне, насичене громадянськими ідеалами оперне мистецтво, якого так спрагло чекали передові діячі того часу. Критично сприйнявши і засвоївши не тільки позитивні якості італійської **опери-серія**, кращі сторони французької ліричної трагедії (Люллі, Рамо) французької комічної опери, він, в результаті реформаторської діяльності прийшов до нової **класичної**

музичної трагедії, яка відповідала естетичним запитам передової частини суспільства. І, хоча, Глюк – один з видатних представників віденської класичної школи і явище австрійської культури - він, прилучившись до італійського та французького оперного мистецтва, зумів знайти шляхи його подальшого розвитку. Формування творчого обличчя Глюка відбувалося в перший період його творчості і, саме, в оперних театрах.

Реформаторська діяльність Глюка проходила в двох великих європейських центрах художньої культури – Відні та Парижі. Тому, його творчий шлях доцільно розділено на три періоди:

перший – до-реформаторський;

другий – реформаторський у Відні;

третій – реформаторський у Парижі.

Кожен з цих періодів мав свої специфічні риси. Особливо відрізняються опери обидвох реформаторських періодів від дореформаторських опер.

Перший дореформаторський період композиторської діяльності Глюка був найбільш тривалим і творчим: він продовжувався два десятиліття – від появи першої опери Глюка «Артакеркс» (1741) до створення і постановки у Відні балету «Дон – Жуан» (1761) і опери «Орфей» (1762).

В формуванні музично-драматичних принципів Глюка, про які мова йтиме згодом, перший період зіграв досить суттєву роль. Глюк працював в різних країнах, де на оперній сцені панували італійські композитори і співаки, слухав велику кількість опер (від Скарлатті, Генделя де Гассе), робив постановки своїх опер у великих європейських центрах, - так він, практично, оволодів всіма складними механізмами музичного театру.

К.В.Глюк народився в 1714 році в Ерасбахе, що неподалік від чеського кордону, в сім'ї лісничого. Провчився 6 років в єзуїтській школі в чеському місті Комотау. Початкове музичне навчання він отримав у Празі, де співав в церковному хорі, вивчав генерал-бас і контрапункт під керівництвом видатного на той час Богуслава Черногорського, чудового

майстра поліфонії. Однак, композиторською діяльністю в ці роки Глюк майже не займався.

В 1736 році він переїхав до Відня. Життя в австрійській столиці вплинуло на творчий розвиток та формування Глюка, як композитора. Тут він, безпосередньо, зіткнувся з італійською оперою, яка панувала у Відні в першій половині XVIII століття. Тут він, також, добре ознайомився з австрійською музичною культурою в різних її проявах (від побутової пісенності до композиторської творчості), з її багатонаціональними особливостями. Робота Глюка в Мілані (1737-1741) ще більше зблизила його з італійською оперою. Але, відчуваючи недостатню зрілість композиторської майстерності, Глюк вирішив продовжити удосконалюватися під керівництвом відомого італійського композитора - теоретика, диригента і органіста Джованні Батіста Саммартіні, до того ж - прекрасного майстра камерної та симфонічної музики.

Навчання у Самартіні не минуло даремно. У своїх зрілих операх Глюк особливу роль віддавав саме інструментальному «початку» (оркестровій партії), а його оперні увертюри стали прекрасними зразками раннього віденського класичного симфонізму XVIII століття.

В 1714 році в Мілані Глюк написав на текст Метастазіо, (з яким працював ще у Відні), свою першу оперу «Артаксеркс». Пізніше, з-під пера композитора появились і інші відомі опери, які були поставлені у різних містах Італії: «Деметрій» (1742), «Демофонт» (1742), «Тиграна» (1743) «Софонісба» (1744) «Гіпермнестра», «Арзаче», «Поро» (1744), «Федра» (1745). На жаль, з вищеперечислених опер до нас дійшли лише окремі їх номери.

Крім Відня і декількох міст Італії, сприятливими для розширення художнього світогляду і вдосконалення майстерності композитора, було його перебування в інших країнах, зокрема, в Англії (1746). Проживаючи в Лондоні, він керував італійською оперною трупою Мінготті. Тут він ближче ознайомився з оперною і ораторійською творчістю Г.Ф.Генделя, яка вплинула на його подальшу роботу у становленні власних музично-драматичних принципів.

Інтенсивна діяльність Глюка в процесі керівництва оперною трупою Мінготті, пов'язана з написанням і постановками опер і драматичних

серенад, яка, після Лондона, продовжувалась і в багатьох містах Німеччини, Австрії, Данії, Чехії, Італії. У Лондоні композитор написав і зробив постановку опери - «Артамена» і «Падіння гігантів (1746), в Дрездені – «Весілля Геракла», «Геба» (1747), в Празі – «Впізнання Семираміди» (1748) і «Еціо» (1750), в Неаполі – «Телемак» (1750) і «Милосердя Тита» (1752)

Мандрівне життя Глюка завершилось Віднем. Сюди він повернувся, збагатившись творчо, набувши практичного досвіду керівництва оперною трупою. Тут він зупинився, майже на 20 років (1754-1773). Важливою віхою у творчій діяльності Глюка цього періоду була робота над французькою комічною оперою для французького театру у Відні. За період з 1758 по 1764 роки він написав декілька комічних опер на лібрето, присланих йому з Франції. Це був початок оперної реформи.

Другий період творчості Глюка проходив на початку реформаторської діяльності у Відні. Оперно-реформаторська діяльність у Відні позначилась співробітництвом з італійським поетом, драматургом і лібретистом Ранієро да Кальцабіджі, який на той час проживав в австрійській столиці (1714-1795). Дотримуючись спільної думки і передових устроїв Глюк і Кальцабіджі створили перші три реформаторські опери: «Орфей» (1762), «Альцеста » (1767), «Паріс і Єлена» (1770).

В чому полягали принципи глюківської оперної драматургії? Які основні положення його естетики? На ці запитання відповів сам композитор у присвяті герцогу Тосканському на партитурі «Альцести»: «Коли я задумав покласти на музику «Альцесту», я поставив собі за мету уникнути зайвого і непотрібного, що з давніх пір були введені в італійську оперу, завдяки недомислам і пихатості співаків і запопадливості композиторів, які перетворили її з розкішного і прекрасного видовища на найсумніше і смішне».

Реформа Глюка зачепила всі галузі вокальної музики, відбилась на вокальних партіях його опер і стала, фактично, поверненням до принципів флорентійців та подальшого їхнього розвитку за допомогою нових виражальних композиторських засобів XVIII століття.

Арія перестає бути концертним номером, а органічно вливається в розвиток драматичної дії і будується не на звичайному стандарті, а у

відповідності зі станом і порухом почуттів, переживань, пов'язаних з діями героїв, як особистостей. Арії, речитативи, ансамблі, хори в опері Глюка виступають монолітними сценами, через які проходить єдина драматургічна дія розвитку. Прикладом можуть служити: сцена №1 з «Орфея» (у гробниці Евридіки), перша картина II акту з тієї ж опери тощо.

За висловом Ф.Арко, глюківський хор - не тло-декорація, не «органи труби», а активний учасник драми, який звільнився від статичності і постійних масок на обличчях, що їх носили аж до 1700 року.

Увертюра Глюка за своїм змістом і характером образів є симфонічним узагальненням драматичної ідеї опери, що надає їй цінності та досконалості.

У речитативах співаки повинні були акцентувати увагу на виразності драматичних відтінків при переходах з одного стану в інший. У аріях Глюк відмовився від зовнішнього ефекту, надаючи перевагу коротким пісенним формам з простими, майже скульптурними, мелодіями, немов сконцентрованим згустком поезії. Теситура вокальних партій охоплювала середній регістр голосу.

Від співаків вимагалось вміння надавати тембральним фарбам голосу (у залежності від душевного стану) виразності фразування, динамічних відтінків, характеру. Глюк не дозволяв співакам захоплюватися, виключно, вокальним блиском, а пропонував і наполягав зосереджуватись на внутрішніх почуттях героїв (композитор називав виконавців своїх опер не співаками, а акторами). Він втручався в сценічну поведінку акторів, намагаючись позбутися закоренілих штампів, заставляв хор діяти і жити на сцені; з метою здійснення своїх принципів він не рахувався ні з якими авторитетами і визнаними іменами.

Третій і останній період у творчій діяльності Глюка почався з приїздом до Парижу в 1773 році. Переїзду Глюка у могутній центр оперного життя Європи посприяло заступництво Марії Антуанетти – дружини дофіна Франції, дочки австрійської імператриці і колишньої учениці Глюка.

Надзвичайно талановитий, вольовий, діяльний Глюк, перебравши до рук оперний театр у Парижі, працював як композитор і диригент, як режисер і виконавський педагог, вимагаючи від акторів правди відтворення художнього образу.

У квітні 1774 року у Паризькій Королівській академії музики, відбулася постановка нової опери Глюка «Іфігенія в Авліді». Прем'єра опери викликала неабиякий інтерес публіки, преса переживала враження від опери і боротьби думок навколо реформи Глюка.

Франція ХУІІІ століття не мала великих співаків, рівнозначних італійським. Але тут були і свої видатні виконавці. На жаль, небагато відомостей є про французьких співаків ХУІІІ століття, а ті, що є, характеризують їх, як гарних акторів (Шассе-бас, Лемор, М.Фель та інші.).

Останніми реформаторськими операми Глюка, поставленими на театральній сцені Парижа були «Арміда» (1777) та «Іфігенія в Тавриді», яка вважається продовженням «Іфігенії в Авліді» та «Ехо і Нарцис».

Останні роки життя Глюк перебував у Відні, де і помер у 1787 році.

Оперна реформа Глюка мала надзвичайно важливе історичне значення. Після його смерті стало неможливим писати опери тільки для співаків, це були опери – «вокальні концерти», які являли собою чергування віртуозних арій. Опера стала музичною драмою, де музика своїми специфічними виражальними засобами розкривала душевне життя героїв. Нові музично-драматичні принципи Глюка, які були підпорядковані однакості оперних номерів у ході драматургічної дії, привели до їх злиття в єдині драматичні сцени. Оперне мистецтво Глюка високо цінували передові музиканти Європи (Вебер, Берліоз, Ліст, Вагнер та інші). Воно вплинуло на подальший розвиток опери і музичного мистецтва загалом.

Творча спадщина К.Глюка – це 25 опер, 3 балети, симфонії, тріо, сонати, оди. В 1778 році у Королівській академії музики в Парижі, поруч з бюстом Люллі і Рамо, ще за життя Глюка, було встановлено йому мармурове погруддя. І все ж, Глюк знайшов у Парижі співаків, які зуміли виконати його настанови і втілити основні музично-виконавські

принципи композитора. Це були С.Арну і Лагер, тенори Легро і Сент Юберті та інші.

5.6. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ФРАНЦІЇ XIX ст. / Луї Дюпре, Мануель Гарсія– батько та син та Ж.Фор/

Вокальне мистецтво Італії мало значний вплив на розвиток співу в деяких країнах Європи. Однією з таких країн, де відчувався цей вплив і де, крім того, існувала до недавнього часу, спорідненість деяких методичних принципів італійського *бельканто*, була Франція. Слід відзначити, що це не заваджало розвитку самостійної вокально-педагогічної думки у Франції. Саме тут знайшли своє завершення визначні вокально-методологічні праці, результат науково-творчих досліджень педагогів-практиків, окремі положення яких зберігають цінність до нашого часу. Вокальна педагогіка XIX ст. славиться працями видатних співаків-реформаторів - Жільбера Луї Дюпре і Мануеля Гарсія- сина.



Жільбер Луї Дюпре (Gilbert-Louis Duprez 1806-1896 рр.). Свою співочу кар'єру Дюпре почав в дитячому віці, ще під час навчання у відомій Паризькій музичній школі Хорона. В 1820 році, в 14-ти річному віці Дюпре привернув увагу, як соліст (сопрано), у партії, написаній спеціально для нього і ще для двох хлопчиків цієї школи (для тріо) в «Аталії» Расіна. Виступ мав успіх, завдяки виразності виконання. Однак, перші його кроки на сцені, як тенора, через малу силу голосу були досить несміливими. Глухий і слабкий за тембром тенор не подавав надії на

артистичну кар'єру. Проте, маючи від природи прекрасну музикальність та, завдяки, кропіткій праці над розвитком голосу, він все ж отримав можливість в 19-ти річному віці дебютувати у театрі «Одеон» у складній партії Альмавіви («Севільський цирульник» Дж. Россіні). Але, цей виступ не мав успіху, і у 1828 році він їде до Італії навчатися співу. Спочатку виконував невеликі за обсягом партії, завдяки чому набув сценічного досвіду а, головне, мав можливість вивчати майстерність видатних італійських співаків.

Тут Дюпре докорінно міняє постановку голосу, використовуючи манеру «темного» звукоутворення, прикритого на верхніх нотах, розширюючи грудний регістр і змішуючи його з головним, він надзвичайно зміцнює свій голос, водночас, надаючи йому драматичного забарвлення.

За період навчання Дюпре виступає у багатьох містах Італії, чим заслуговує собі великий успіх, особливо в Неаполі. Слава про Дюпре докотилася і до столиці Франції, куди його в 1836 році запросили для заміни улюбленця французів – тенора Адольфа Нуррі.

Повернувшись до Парижа, Дюпре своїм дебютом (партія Арнольда в опері «Вільгельм Телль» Россіні) викликав величезне захоплення слухачів. Виняткової могутності голос, яскрава експресивність і благородний стиль виконання, забезпечили йому чільне місце серед видатних майстрів сцени. Протягом багатьох років Дюпре перебуває у зеніті слави та згодом, відчуваючи втому від постійного форсування звука, що веде до занепаду голосу, він залишає сцену, після більш як тридцятипятилітньої співацької роботи, у 1855 році.

Дюпре приступає до вокально-педагогічної і композиторської діяльності. Слід зазначити, що педагогічна діяльність Дюпре розпочалась ще в період його виступів на оперній сцені. З 1842-1850р.р. він був професором сольного співу Паризької консерваторії, а згодом, в 1853р. відкрив власну школу - «Вокальний інститут», звідки вийшло чимало прекрасних співаків, з яких найяскравішою виконавицею була його дочка – Кароліна Ванден Генвель.

У історію вокального мистецтва Дюпре ввійшов, як реформатор техніки співу. Основна його праця «Мистецтво співу» (Париж, 1846р.), присвячена геніальному Россіні (і схвалена цим визначним італійським композитором), стає етапною для тогочасної вокальної педагогіки. Основна думка цієї праці - утвердження необхідності формування змішаного регістру співочого голосу і прикриття верхньої ділянки діапазону чоловічого голосу, (сьогодні цей метод використовується і для формування жіночих голосів), а головною заслугою автора вважається запровадження в педагогічну практику виконавської техніки «змішаного регістру».

Для здійснення поставленого завдання Дюпре дає наступні рекомендації:

- співати вправи на «закритий» голосний «а»;
- виконувати вправи «повним» голосом, але без форсування;
- початкові вправи повинні складатися з довгих нот (діатонічні гами цілими нотами);
- з перших кроків слід навчати учня вмінню вдихати, затримувати і економно витратити необхідну кількість повітря;
- не форсувати нижні ноти при співі широких інтервалів;
- пом'якшувати виконання крайніх нот регістру при переході до наступного і їх «округлення» (т.зв. «регістрові переходи»- О.Ш.);
- навчатися уявному співу: чути звук, який потрібно заспівати;
- розширити, наскільки це можливо, межі грудного звучання, (але без форсування, яке шкодить голосові і викликає передчасне «старіння»).

З настанов Дюпре, викладених у його праці «Мистецтво співу», найважливішою є вимога ретельного і тривалого навчання всіх голосів, незважаючи на їх більш чи менш природні дані. Автор подає і певні заперечення. Він вважає шкідливим для співака і застерігає від:

- необхідності для співака знати будову свого голосового апарату, та його співочих функцій;
- способу з'єднання регістрів шляхом тембрової зміни тонів, які лежать на межах регістрів;
- тенденції до найбільшого розширення меж грудного регістру і до повного використання його сили¹⁰⁷.

Щодо правильності дихання, то Дюпре радить спочатку добиватися вміння за будь-яких обставин дихати без шуму та істотних зусиль. Вдихати повітря у легені, затримувати його там і вміло витратити на звукоутворення – найважливіше завдання якісного співу.

¹⁰⁷ Д.Г.Свтушенко, М.Г.Михайлов-Сидоров. Питання вокальної педагогіки.-К.:Мистецтво, 1963.- С.32.

Початкові вправи повинні складатися з довгих тривалостей нот - співати діатонічну гаму цілими нотами. Якими б не були «нудними» початкові вправи, автор радить учням не ігнорувати їх: основа мистецтва співу будується, зокрема, на формуванні та якості звуку... При співі широких інтервалів, не форсувати нижніх нот. Розширювати межі грудного звучання без надмірностей, застосовувати атаку звуку – тверду і м'яку, добиваючись якісного і чіткого звучання.

Праця «Школа співу» Дюпре має чотири частини: **12 уроків** - широкого, виразного і міцного співу, **8 уроків** - граціозного, технічного співу; **з'єднання слова з музикою**, тобто співу в цілому. **Четверта** частина – каденції видатних співаків і співачок (Паста, Малібран, Гарсія, Рубіні, Тамбуріні...). До своєї книги Дюпре додав уривки із творів Люллі, Глюка, Рамо, Порпори, Гретрі, Чімарозі, Керубіні, Спонтіні, Ваккаї та інших композиторів.

Значення «Школи співу» Дюпре полягало в тому, що вперше в історії вокального мистецтва автор обґрунтував необхідність виховання однорідного (двооктавного) діапазону співочого голосу і монолітного звучання (без регістрових переходів). Ж.Дюпре інтуїтивно осягнув і довів на практиці високу ефективність значення змішування регістрів та прикриття верхніх нот діапазону голосу.

Отже, в зазначених умовах вокальна педагогіка і теоретична думка у Франції, змушені були зробити значний поворот у бік диференціації роботи над голосовим апаратом, спрямовану на чіткий розподіл окремих функцій голосу (дихальну, фонаційну і резонаторну), щоб максимально опанувати надзвичайно складне і незрозуміле на той час явище, - протидію між скомпресованим у бронхіальній системі повітряним струменем і зімкнутими голосовими зв'язками/складками/, яка спонукає використання прийому “удару” голосової щілини з “ударом грудей”. Це - так зване **явище імпедансу**, термін, вперше науково обґрунтований і запропонований французьким вченим-фоніатром Раулем Юссоном лише в середині ХХ ст., який вивчав взаємодію надзв'язкового і підзв'язкового тиску у співі.

Понижене положення гортані в співі,(порівнюючи з мовленням), яке рекомендувалось французькими авторами, і в сьогоденні розглядається як оптимальне, тобто таке, що спричиняє потрібне сомбрування

(затемнення тембру) голосу. Тільки цей спосіб вважався (і вважається) успішним для виховання якісної вокальної техніки, з яким пов'язане використання різноманітного репертуару і, зокрема, виконання «великої французької опери» - («Гугеноти», «Пророк», «Африканка» Дж. Мейєрбера тощо, оскільки широка кантілена стилю *бельканто*, вже не могла забезпечити відповідну технічну підготовку. Стрімкі емоції, драматична декламація, яка часто поєднувалася з надмірною патетикою та висока теситура арій і партій в ансамблях французької опери вимагали від співака не тільки граничної сили і звучності, а й особливої витривалості голосу.

Значення праці «Мистецтво співу» Дюпре полягає, насамперед, в тому, що автором вперше була теоретично обґрунтована необхідність прикриття (округлення, затемнення) верхньої ділянки чоловічого голосу. Саме тому ім'я Дюпре ввійшло в історію виконавства як реформатора вокального мистецтва.



In the title-role of Rossini's "Otello"

На початку ХІХ століття з Іспанії до Франції приїхав ще зовсім молодий, але вже знаний у музичних колах співак (тенор), гітарист і композитор *Мануель Вісенте Гарсія (Manuel del Pópulo Vicente Garcí, 1775-1832 pp.)*. Маючи від природи гарячий темперамент, надзвичайні здібності та велике прагнення до музики, він своєю захоплюючою грою і бравурною манерою співу швидко завоював симпатії паризької публіки. Цьому талановитому співакові, який незабаром став відомим педагогом вокалу, судилося в історії вокального мистецтва зайняти одне з почесних місць.

Найважливішим для Мануеля Гарсія–батька є те, що за своє життя він, серед багатьох своїх талановитих учнів, виховав і видатного дослідника в галузі теорії і методології вокалу, професора співу, Мануеля Гарсія–сина та його дочок – видатних співачок Марію Малібран і Пауліну Віардо.

Народився він в Іспанії (Севілья) у 1775 році. Перші музичні кроки зробив у шестирічному віці, коли був прийнятий до соборного хору, від учителів А.Ріпа та Х.Альмарца. Уже у вісімнадцятирічному віці Мануель Гарсія був визнаний як співак і композитор та був запрошений

директором театру на виставу «*Tonadilla*», в якій дебютував як співак. Маючи уже достатній досвід і популярність в Кадіксі, Мануель-Вісенте переїжджає в Мадрид. Тут він незабаром стає одним із найпопулярніших співаків та автором невеликих комічних опер. За час перебування в Мадриді, Гарсія створив низку комічних опер, які ставились, майже, у всіх іспанських театрах. В одну із них, яка носила назву «*Poeta calculista*», композитор увів свою пісню «*Хоробрий контрабандист*», яка стала дуже популярною в Іспанії.

Однак успіх, який був досягнутий в Іспанії не задовільняв потреби співака-композитора, і він в 1808 році вперше виступає у Парижі в італійському оперному театрі. Його дебют на великій сцені Парижа був італійською мовою і викликав величезне захоплення слухачів, а вже через місяць, Вісенте Гарсія стає директором театру.

Перша опера, яка була поставлена в Парижі є «*Poeta calculista*» (1809р.). Глядацька публіка виставу прийняла з надзвичайним захопленням, це був справжній тріумф.

Проте, Гарсія не був задоволений своїми виступами, особливо, щодо своєї вокальної підготовки, а тому - залишає театр і у 1811 році їде в Італію удосконалювати свій спів. Тут він потоваришував з одним із кращих італійських тенорів Анцані, який настільки ретельно ознайомив Мануеля з методичними “премудростями” співу, що вони допомогли йому досконало оволодіти школою класичного бельканто та, згодом, сформувати власну методику роботи з учнями. Оволодівши технікою вокалу, Гарсія в 1816 році повертається до Парижа, де стає провідним тенором в італійській опері. Але, маючи гарячий темперамент і власне художнє бачення щодо постановок, він, пересварившись з директором театру, залишає Францію і їде до Лондона (1817 р.).

Через два роки, в 1819 році, Гарсія знову повертається до Парижа, де виступає з партією Альмавіви в опері «Севільський цирюльник» Россіні. Ця опера, і особливо, Гарсія, мали величезний успіх. До 1824 року співак не покидає Парижа, виступає в головних партіях опер «Отелло» Россіні, «Дон Жуан» Моцарта та інших. Поряд із сценічною діяльністю, Гарсія не забуває і про написання власних опер, а також, закладає основні принципи школи співу, чії теоретико-практичні поради забезпечили

йому славу і місце в перших рядах видатних педагогів початку ХІХ сторіччя.

Свою педагогічну діяльність він започатковує у 1824 році у Лондоні. Працюючи в театрі і, незважаючи на свою зайнятість, починає викладати спів. Популярність його, як педагога, була дуже велика.

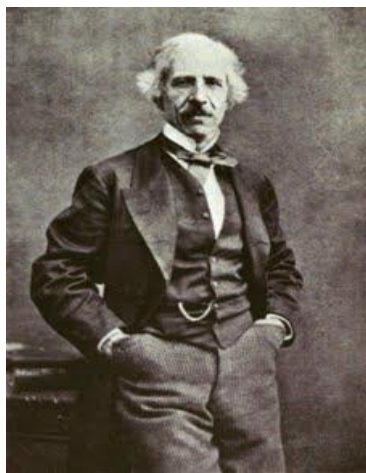
У 1825 році Гарсія вирішує зі всією сім'єю податися у гастрольну поїздку до Америки, де мав неабиякий успіх, але через суворий клімат у 1827 році переїжджає до Мексики, а згодом знову до Парижа. Тут він відкриває курси співу, які з великим задоволенням відвідують молоді артисти і співаки-аматори. Відчуваючи знесилення організму через часті переїзди і перенесене нещастя, Гарсія вирішує повністю перейти на педагогічну роботу, та присвятити себе композиторській діяльності.

За весь період педагогічної діяльності Гарсія підготує велику плеяду відомих співаків, серед яких його дочки Марія Малібран і Пауліна Віардо, тенор Нуррі, Джеральді, а також, видатний педагог і теоретик Мануель Гарсія - син.

Після смерті Вісенте Гарсія–батька (помер у 1832 році в Парижі) сталися істотні зміни у поглядах на постановку голосу взагалі і на практику вокальної педагогічної роботи, зокрема. Це були відмінні погляди молодих талановитих представників вокального мистецтва, серед яких різко вирізнялася діяльність трьох найвидатніших вокальних педагогів Франції в ХІХ столітті: співака-реформатора Жільбера Луї Дюпре (1806-1896) педагогічна методика вченого Мануеля Гарсія-сина (1805-1906) та оперного співака, професора Паризької консерваторії Жана Баттиста Фора (1830-1914 рр.). Одночасно з Луї Дюпре (педагог, який написав близько 25 праць з питань музичного мистецтва), учень О.Хорона, серед французьких педагогів появляється ще один знаменитий і талановитий педагог, співак, прекрасний музикант – *Мануель Гарсія* - син.

Видатним педагогом ХІХ ст. заслужено вважається Мануель Гарсія – молодший. Поєднуючи виконавський досвід (він співав басові партії в гастрольних поїздках батька) з педагогічним даром, допитливістю та ерудицією вченого, він створив методику, на принципах якої виховувались співаки століття. Раціональна система, створена М.Гарсія, застосовувалась не лише у Франції, але й у інших країнах. Методикою

М.Гарсія користувались німецький педагог Ю.Штокгаузен, представники російського вокального мистецтва – О.Додонов, Ніссен-Саломан, Камілло Еверарді та інші.



Мануель Гарсія-син (Manuel García 1805-1906 рр.), - іспанський співак (бас-баритон) і педагог з вокалу, професор Паризької консерваторії і королівської академії музики у Лондоні. Мануель Гарсія-син заслужив славу видатного вокального педагога XIX століття і основоположника французької школи співу. За час своєї педагогічної діяльності він створив методика, на принципах якої виховувались (і тепер виховуються) співаки та педагоги не тільки у Франції, але й всьому світі.

Мануель Гарсія (син) перші вокальні знання здобував, спочатку, у відомого італійського співака Дж. Априле, а згодом - у співака-тенора Мануеля Вісенте Гарсія (батька). Одночасно він брав уроки гармонії у видатного музиканта Ф.Фетіса. Під час гастролей сімейства Гарсія в Америці, молодший Гарсія співав партії другого баса.

Залишивши у 23-річному віці сцену, Мануель Гарсія (син), спочатку під наглядом батька, а потім, самостійно, зайнявся педагогічною та вокально-дослідницькою роботою. У 1840 році він подає до Французької академії наук свою працю **«Записки про людський голос»**, а згодом, перебуваючи на посаді професора Паризької консерваторії, випускає у виданнях 1843 і 1847 років **«Повний трактат про мистецтво співу в двох частинах»**. В 1856 році **«Школа співу»** перевидається з деякими змінами та доповненнями. Серйозно вивчає механізм голосотвірного апарату, винаходить ларингоскоп, (т.зв. "гортанне дзеркало", 1855р.), за що отримав від Кенігсбергського університету ступінь доктора медицини, (принцип ларингоскопії був відомий до Гарсія, але останній удосконалив його і пристосував для дослідження гортані) й почав використовувати його на практиці. Цей ларингоскоп з незначним удосконаленням використовується і в сучасній ЛОР-медицині.

У своїй праці М.Гарсія основну увагу надає опрацюванню питання співочого дихання. Практичні заняття, спостереження і роздуми привели автора до переконання, що розширення звукової палітри співака і гнучке

використання динамічного нюансування можливе тільки при добре натренованій роботі діафрагми. Тому рекомендований ним в 1847 році грудний тип дихання відкидається і замінюється змішаним – грудодіафрагмальним.

«Школа співу» складається з двох частин. У першій частині розглядаються питання фізіології голосу і методика викладання співу, у другій – проблеми виконавства. Виходячи з того, що людський голос є результатом координованої роботи всього голосового апарату, М.Гарсія закликає педагогів до серйозного вивчення анатомії і фізіології.

Спираючись на дихання, як важливий чинник голосотворення, М.Гарсія рекомендує вправи, які тренують дихальну мускулатуру. Щоб привчити дихальну систему до гнучкої і еластичної роботи під час співу, М.Гарсія рекомендує своєрідну дихальну гімнастику з чотирьох вправ. Під час цих занять автор радить робити перерву, оскільки ці вправи чинять на органи дихання значне фізичне навантаження і їх непомірне використання може нанести шкоди:

- повільне і глибоке вдихання до повного наповнення легень;
- поступовий, повільний видих майже закритим ротом;
- швидке і глибоке вдихання і максимальна затримка дихання;
- енергійний видих, після якого настає тривала перерва до наступного вдиху.

Тобто, вдихання починається з опускання діафрагми (розширюються боки, випирається вперед черевна стінка), після чого відбувається розширення і піднімання грудної клітки. Видих повинен бути плавним і поступовим, оскільки, на думку педагога, «пульсація, удари грудьми, швидке опускання ребер, різке послаблення діафрагми – заважає плавному поступовому видиху, і повітря раптово витісняється з легень».

Основним голосотвірним органом є гортань. Від її роботи залежить наявність регістрів у діапазоні голосу, яких є три - грудний, фальцетний і головний. Гарсія застосовував незвичну для свого часу термінологію, називаючи середню ділянку діапазону голосу фальцетною, (від - фальцет, тобто несправжній (фальшивий), штучний, створений зі змішаного грудного і головного регістрів). Фальцетом він називає і

медіум жіночих голосів, і змішаний регістр чоловічих, а головним – фальцет у сучасному розумінні цього слова. При з'єднанні регістрів радить зважати на те, що «головний регістр не починається зразу з того звуку, яким закінчується грудний регістр, тому співак може опуститися головним регістром на кілька тонів нижче від того звуку, на якому закінчується грудний регістр»¹⁰⁸.

Утворення тембру є результатом анатомічних та змінних причин, що полягають у тому чи іншому настроюванні артикуляційно-резонаторного апарату. Завдяки зміні прийомів співак має змогу утворювати два різні тембри для одного і того ж звуку: *світлий* (voix claire blanche) і *темний* (voix sombre). Світлий тембр робить голос яскравим, блискучим. Однак, від надмірного дозування світлого тембру голос може стати крикливим, «білим». Темний тембр надає голосу округлості і повноти. Зловживання темним тембром приводить до глухого і сиплого звучання. Використання світлого і темного тембрів має велике значення в техніці: тобто, звуки, які містяться між *mi1* і *ci1* у жіночого голосу часто звучать безпорадно і послаблено у порівнянні з компактним звучанням нот грудного регістру, або яскравої ділянки діапазону. Використання темного тембру на цій ділянці допоможе посилити звучність і вирівняти регістри.

Щодо питання розширення діапазону голосу, то М.Гарсія рекомендує починати заняття не з нот середньої ділянки діапазону, а зі звуків грудного регістру, які повинні бути *світлого* тембру. Він писав: «Спокусливо думати, що краще обмежити силу найсильнішого грудного звуку до розмірів більш слабшого медіуму, але це є помилковим; досвід показує, що застосування такого прийому в результаті приводить голос до збіднення». Звук грудного регістру, який виспіваний в світлому тембрі, слід перенести прийомом *portamento* на середню ділянку діапазону голосу, але вже з використанням темного тембру. Це допоможе досягненню однорідності звучання голосу у всьому діапазоні. У роботі з чоловічими голосами Гарсія попереджає про шкідливість «затемнення» при переході до верхньої ділянки діапазону, рекомендуючи «округляти» звуки, щоб не зашкодити необхідним для співака крайнім нотам. Для досягнення мети, Гарсія рекомендує вправи,

¹⁰⁸

Свтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.Г., 1963.-С. 26

які розміщені за ступенем складності і радить дотримуватись наступних правил:

-починати вправи кожного ранку з емісії голосу;

-в перші дні займатися не більше п'яти хвилин, поновлюючи заняття протягом дня чотири-п'ять разів, поступово збільшуючи тривалість до півгодинних занять;

-до кінця шести місяців півгодинні заняття довести до чотирьох на день, тобто, загальною кількістю на день не менше двох годин з обов'язковими перервами на відпочинок;

-вправлятися слід в тональностях, які відповідають голосу; зловживання верхньою ділянкою діапазону голосу категорично забороняється, оскільки це «псує голос набагато швидше, ніж старість»;

-вправи слід співати вільно, повним голосом рівної сили, слідкуючи за однорідністю тембру¹⁰⁹.

Що стосується питання виховання співака-початківця, то М.Гарсія надає, насамперед, особливого значення утворенню правильного початкового звуку. Рекомендуючи тверду атаку звука «*coup de glotte*», М.Гарсія радить підготувати «артикуляцію голосової щілини», яку потрібно спочатку закрити, відкриваючи її відривистим коротким рухом, подібним на рух губ, які вимовляють букву «*n*». У залежності від напруги при вимовлянні «*n*», відшукується і потрібний режим роботи голосових складок. Вуха вчителя повинно вловлювати потрібну ступінь змикання. Ця атака викликала з боку педагогів чимало заперечень. Вважається, що вона зумовлює перенапруження голосових зв'язок, а отже, і захворювання голосового апарату. Насправді ж, подібний спосіб утворення початкового моменту звуку є звичайним видом твердої атаки, тобто чітко організованим енергійним початком звуку.

Щодо технічних прийомів виконання тих чи інших стилів голосотворення, М.Гарсія обстоює потребу використання різних ресурсів голосових можливостей, в тому числі й щодо атаки звуку. Так, наприклад, торкаючись виконання творів широкого наспівного стилю – *canto spianato*, Гарсія зазначає, що співакові необхідно опанувати: тонке

¹⁰⁹

Гнидь Б.П.. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ, 1997.-С.116-117.

нюансування широкої палітри відтінків голосу; бездоганну чистоту інтонування; виразність і чіткість дикції; однорідність тембрального забарвлення; досконалу техніку філірування звуку; відповідну темпо-ритміку виконання лише найпростіших прикрас, переважно, мелізмів тощо.

Друга частина «Школи співу» М.Гарсія присвячена питанням виконавства. Розуміючи вплив чіткої дикції на виразність співу, маестро надає особливої ваги не тільки властивостям голосних фонем, які формують основне забарвлення голосу, тобто, його тембр, а й приголосним, які забезпечують бездоганну значущість слова зокрема і літературного тексту загалом. Наприклад, цікаві його практичні поради: «При переході від одного складу до іншого, з однієї ноти до наступної, потрібно тягнути звук без поштовху і послаблення, оскільки, вся музично-ритмічна побудова і складає тільки один ритмічний, тривалий звук. Потрібно віддавати на голосну найбільшу частину ритмічної тривалості ноти, яка їй належить, і тільки в кінці цієї тривалості вимовляти наступну приголосну..., приголосні вимовляються тільки у кінці складу і звука».

Щодо роботи над музичним твором, то маестро Гарсія радить співакові, передовсім, уважно і вдумливо прочитати текст, охопити основний його зміст і «розібратись у текстових деталях так, як це зробив би драматичний актор». «Правильний тон, сприйнятий голосом і вимовлений без будь-якої напруги, є тією вірною основою, яка й формує виразність співу». «Актор повинен пам'ятати, що неспівпадіння між внутрішньою дією і тоном голосу, жестом і імітацією, веде до втрати виразності співу. Досвідчений співак зобов'язаний вміти змінювати характер звучання, тембр, нюанси і навіть такі, здавалось би чисто вокально-технічні чинники, як дихання, атаку, особливості вимови. Голосовий апарат повинен коритися будь-яким намірам співака: в одному випадку необхідно брати глибоке і безшумне дихання, в іншому – дихання, що виривається з шумом; в одному тверда атака, в іншому – придихова. І всі ці чинники, належать до вокальної технології, стають, врешті-решт, найважливішим виразником співу».

Починаючи роботу над вокальною партією, співак повинен, насамперед, чітко сформулювати домінуючі для необхідних виражальних засобів відчуття, пам'ятаючи, що принцип контрасту – один з

наймогутніших ресурсів виразності, який дає можливість передавати різноманітні відтінки характеру і зміни почуттів. А характер виконання, крім того, залежить, ще й від таких чинників, як величина та акустичні можливості приміщення, а також, ступінь підготовленості слухацької аудиторії.

Таким чином, трактат Гарсія, який якнайповніше охоплював теоретично-практичні основи професійної підготовки співаків був тривалий час найвизначнішим проявом вокально-педагогічної думки. «Трактат», вперше виданий невеликим накладом у Парижі в 1843 і 1847р., уже в 1856 році був перевиданий у Лондоні (з деякими змінами та доповненнями), широкий тираж якого швидко розійшовся серед вокалістів. Трактат Гарсія мав величезне значення для розвитку вокальної педагогіки, оскільки, в ньому автор не тільки підсумував досягнення тогочасної італійської школи співу, а й визначив принципи французької школи та узагальнив кращі виконавські традиції найвидатніших співаків ХУІІІ - середини ХІХ ст.ст. Він оцінюється як перша ґрунтовна праця з вокальної педагогіки.

За час своєї більш як 75-річної педагогічної діяльності М. Гарсія-син підготував чимало видатних співаків. Його учнями були: Сальваторе і Матильда Маркезі, Поліна Віардо-Гарсія, Ю.Штокгаузен, Дженні Лінд, Євгенія Гарсія (його дружина), Ганрієтта Ніссен-Саломан, Деля Маделен, Камілло Еверарді, Олександр Додонов і багато інших відомих співаків.



Яскравим представником вокальної педагогіки другої половини ХІХ століття був **Жан Батист Фор (Jean-Baptiste Faure, 1830-1914 pp.)** – провідний оперний виконавець баритонових партій. Маючи велику популярність, співак володів рідкісним артистичним обдаруванням. У 1852 році закінчив Паризьку консерваторію, а з 1857 по 1860 рік поєднував виконавську діяльність із педагогічною, займаючи посаду професора співу Паризької консерваторії.

У його репертуарі партії Нелюско («Африканка» Мейєрбера, 1865), Гамлета («Гамлет» Тома, 1868), Мефістофеля («Фауст» Гуно), Яго, ді Поза, Дон-Жуана (в операх Верді та Моцарта).

У 1886 році була видана його праця «Голос і спів», в якій Фор виклав думки про вокальне мистецтво і подав практичні методичні рекомендації. Найважливішою умовою успішної вокальної підготовки автор вважав доцільність навчання співу з дитинства, рекомендуючи відкрити при консерваторії спеціальні класи для дітей. Другим важливим моментом, на його думку, повинен бути добре продуманий дидактичний матеріал, який сприяв би правильному розвитку голосу співака.

Основою педагогічного впливу Ж.Б.Фор вважав бережливе ставлення до індивідуальних співацьких якостей голосу учня. Він стверджував, що при навчанні співу необхідно вивчати індивідуальні можливості голосу, які пов'язані з анатомо-фізіологічними особливостями голосотвірної системи кожного і диференціювати недоліки, набуті, внаслідок різного роду причин у процесі занять. Фор рекомендував систему відкритих уроків (т.зв. «майстер-класів») у консерваторії, які б дозволили не тільки вивчати творчий почерк кожного педагога-вокаліста, а й дали можливість учням аналізувати та відбирати для себе найбільш раціональні прийоми. Присутність студентів на таких уроках, як стверджував Фор, повинна вирішуватися під контролем провідного професора.

Основні методичні положення Ж.Б.Фора зводяться до наступного:

- глибоке дихання, яке він називає абдомінальним;
- низьке положення гортані, для чого автор рекомендує поступово опускати голову вниз (від підборіддя до шиї) , в міру підвищення звуків;
- тверда атака звука, яка завжди повинна бути миттєвою, зібраною.

У другій половині ХІХ, початку ХХ ст. французьке вокальне мистецтво виховало блискучу плеяду співаків-виконавців, які прославляли свою країну на увесь світ. Представниками французького вокального мистецтва були: **Віктор Морель** - перший виконавець ролей Яго і Фальстафа («Отелло» та «Фальстаф» Верді), а також партії Тоніо

(«Паяци» Леонковалло), *Шарль Бурде* - перший виконавець партії Манріко в опері «Трубадур» Верді, *В.Капуль* – французький тенор.

Особливої уваги також заслуговують видатні французькі вокальні виконавці ХХ ст. В.Капуль, Ж.Любен, Н.Валден, М.Рено, Д.Жіллі, Р.Горр, Е.Кальве, Р.Креспен та ін.

Судячи з теоретичних і практичних положень вокальної методики М.Гарсія та Ж.Б.Фора, французька вокальна педагогіка другої половини ХІХ століття протягом тривалого часу ґрунтувалася на вченні названих авторів, праці яких мали значний вплив на розвиток не тільки європейського, але й світового вокального мистецтва.

5.7. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ ХІХ ст. Велика французька опера (Ф.Обер, Г.Берліоз, Д.Мейєрбер)

З середини ХІХ ст. у Франції відбувається розквіт оперного і виконавського мистецтва пов'язаних з формуванням жанру великої французької опери (Обер, Мейєрбер, Россіні, Берліоз). Розгорнені (класичні) арії кантиленного характеру з наявністю технічних пасажів, контрастна драматургія опер вимагала від співаків злиття вокальної техніки і сценічної виразності в широкому розумінні цього слова. До середини ХІХ ст. вокальне мистецтво Франції досягає свого апогею: появляється плеяда співаків романтичного складу: А.Нуррі, Ж.Дюпре, М.К.Фальконе, П.Віардо, М.Малібран, Дорус Грас, Н.П.Левассер, Бароале, Гордоні, Фарназарі, Штольц та багато інших яскравих представників оперного мистецтва.

Однак, художня культура Франції першої половини ХІХ століття формувалася в умовах гострої класової боротьби. Напружена атмосфера боротьби активізувала життєдайну силу «громадського пульсу» у всіх галузях французької культури, починаючи з кінця 20-тих років: вражаючий розквіт думки, сміливість і різноманітність творчих пошуків... Париж став містом, в якому європейська цивілізація досягла найвищого розквіту. В ньому акумулювалася вся європейська історія мистецтва загалом, реалізуючи художні досягнення різноманітних національних культур.

Тісне переплетення романтичних і реалістичних тенденцій стало характерною ознакою мистецтва Франції кінця 20-х-40-х років ХІХ ст. Ця особливість була властива не лише літературі і драмі, але й живопису, де боротьба з академічними традиціями, що, поступово, втрачали свої позиції, привела, одночасно, до розвитку яскравого романтизму Делакруа і, водночас, реалістичних рис у творчості Жекріко. В безпосереднім зв'язку з усім передовим мистецтвом Парижа цього періоду і виникла на початку 30-х років нова романтична музика, яка розвивалася протягом чверті століття, переважно, в опері.



Даніель Франсуа Еспрі Обер (Daniel-François-Esprit Auber, 1782-1871 pp.) – французький композитор, член інституту Франції (1829). Займався під керівництвом Л.Керубіні. З 1842 року - директор Паризької консерваторії. З 1857 - керівник імператорської капели. Обер широко прославився своєю творчістю в галузі комічного жанру. Історичну роль відіграла постановка першої великої опери Обера «Німа з Портічі» або («Фенелла», 1828). Крім того, його кращими комічними операми вважаються: «Фра-Дияволо»(1830р.), «Бронзовий кінь»(1835), «Чорне доміно»(1837), які вирізняються енергійністю, гостротою, французькою пікантністю.

До «Фенелли» Обер не звертався до серйозного музичного театру. «Фенелла» не вважається видатним класичним зразком мистецтва, хоча б тому, що її музичні засоби, у порівнянні з досягненням романтиків Австрії, Німеччини, Італії тих років, були дещо «старомодними», менш характерними. Однак, якщо Обер і не був новатором у музиці, він, все ж, накреслив основні шляхи розвитку драматургії французької героїчної опери. На цих засадах, в результаті, і були створені твори провідного художнього значення («Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера),

У цей період в Парижі великим успіхом користувались два митці - Берліоз і Мейєрбер. Геніальний Берліоз, в яскравій індивідуальній манері узагальнив характерні риси сучасної французької мистецької культури, і створив на цій основі французький напрямок симфонізму.



Гектор Берліоз (Louis Hector Berlioz 1803-1869 рр.) – один з найсмівливіших, передових майстрів ХІХ століття. Його яскрава оригінальна творчість, яка відкриває в музиці нові, незвідані шляхи, була породженням духовних сил народу, розкріпаченням французької революції 1789 року.

Значний вплив на творчість композитора справило знайомство з демократичними монументальними стилями масової революційної музики. Але, вирішальним у його формуванні, як митця, була атмосфера протесту, що панувала в передових колах у роки реакції. Музичні образи Берліоза, його характерний стиль, невіддільні від ідей і настроїв передових суспільних кіл Франції. Один з найяскравіших романтиків, Берліоз, мав багато спільного з сучасними митцями інших країн. Але на відміну, наприклад, від німецьких і австрійських композиторів, в його мистецтві, поряд з інтимною лірикою, фантастичними і жанровими образами, стійко простежується громадянсько-революційна тема.

Навіть інтернаціональна тема Берліоза була відображенням особливостей паризької культури ХІХ століття. Ще за життя композитора, Париж був загальноєвропейським центром. Тут жили Гейне і Бьорне, Россіні і Мейєрбер, Ліст і Вагнер, Шопен і Міцкевич, Глінка і Тургенєв. Саме тут, в Парижі, з такими інтернаціонально-патріотичними зв'язками зумів сформуватися музикант, ідеї якого співпали з пошуками передових людей сучасності.

Для француза Берліоза характерне постійне захоплення Вергілієм і Глюком, всупереч власним романтичним нахилам. Давня література, аж до нашого часу, залишається обов'язковим предметом гуманітарної освіти у Франції. Французький театр ХУІІ-ХУІІІ століття був нерозривно пов'язаний з класичними зразками античності. Берліоз здійснив мрію всього свого життя – створив оперу на міфічний сюжет з творчості Вергілія в традиціях французької ліричної трагедії. (Тут виявилася симпатія композитора до національних художніх традицій).

Берліоз висловлює свої художні ідеали, переважно, у нових формах і жанрах, які здавалось би, не мають міцних традицій на його батьківщині.

Однак, тим не менше, початок цього самобутнього новаторського мистецтва є глибоко національним. Саме, з національними традиціями пов'язана і т.зв. «програмність» творчості Берліоза. Безсумнівно, що програмний зміст його музики був на той час новим явищем. Але потяг до цього можна прослідкувати уже у французьких поліфонічних піснях ХУІ століття, в балетних інструментальних сюїтах, п'єсах для клавесину тощо.

Так склалося, що за життя Берліоза, його музика, його самобутнє, сміливе, новаторське мистецтво пробивало шлях крізь стіну консерватизму з надзвичайними труднощами, але в наш час, він визнаний, як один з найвидатніших представників французької культури.

Гектор Берліоз народився 11 грудня 1803 року в провінційному містечку Кот-Сент-Андре. Батько його був лікарем, людиною освіченою, вільнодумною, і, саме, під впливом батька, склалась громадська свідомість сина. Ця позиція і визначила характер багатьох його творів.

Виховувався у провінції, в безпосередній близькості до села. Берліоз пізнав і полюбив селянське народне мистецтво з його святковими обрядами, де збереглись ще риси язичництва, народними піснями, гімнами, псалмоспівами.

У юності Берліоз не отримав професійної музичної освіти. У ранньому дитинстві про фортепіано не мав ніякого уявлення (перше фортепіано в середовищі, яке було близьке Берліозу, появилось тільки у 1818 році). У 1821 році вісімнадцятирічний юнак потрапляє до Парижа, де за батьківськими намірами, він повинен був навчатися медицині. Однак, Берліоз вороже ставився до професії лікаря, його щораз більше приваблювала музика і, в кінцевому результаті, він твердо вирішив присвятити себе музиці.

У 1826 році йому вдалося вступити до Паризької консерваторії, де він займався композицією з Лесюером (заняття з Лесюером були ще до вступу в консерваторію у 1823 році). З 1830 року Берліоз занурюється у вир творчої діяльності і фахової зрілості: створює контату «Орфей», в якій явно утвердився його яскравий новаторський стиль. Вісім сцен з «Фауста» Гете (які увійшли, в кінцевому результаті, у «Засудження Фауста»), «Ірландські пісні» на тексти Мура, фантазія «Буря» за

Шекспіром – всі ці твори вирізняються самобутністю творчого почерку композитора. А поява навесні 1830 року симфонії Берліоза, під назвою «Фантастична», відкрила нову епоху в історії не тільки французької, але й світової інструментальної музики.

Під час перебування в Італії (з 1831 по 1832 рр) Берліоз отримує Римську премію за кантату «Сардонапал» (1830 р.) Тут він створює і низку видатних творів, зокрема, «Король Лір» за Шекспіром, та деякі інші. Мав дружні зустрічі з Глінкою і Мельденсоном, а особливо важливим для нього було знайомство з творами Байрона.

З кінця 1832 року Берліоз повертається до Парижа, де починається чудовий творчий період, що триває п'ятнадцять років. Цей період видатний симфоніями: «Гарольд в Італії», «Ромео і Джульєтта», «Засудження Фауста», а також відомий теоретичною працею під назвою «Трактат про інструментування» (1844р.), який появляється між 1834-1846 рр.

У всіх творах Берліоза, які появились в другій половині ХІХ ст., (трилогія «Дитинство Христа», оперна дилогія «Троянці» і «Беатріче і Бенедикт»), чітко прослідковується одна загальна тенденція – підкреслене стремління до традицій національної класики. Видані ним в ці роки збірники статей: «Вечори в оркестрі»(1853р.), «Гротески музики» (1859р.), «Піснями» (1862р.) а також мемуари, які були започатковані ще в 40-х роках, а завершені незадовго до смерті. Все це свідчить про величезний критичний і літературний дар Берліоза.

До найцінніших літературних праць автора належать: біографії Бетховена, Паганіні, Спонгіні; статті про симфонії Бетховена; про опери Глюка, Моцарта. Із сучасників Берліоз високо цінував Вебера, Ліста, Глінку. Писав він і про Бортнянського, творами якого захоплювався під час перебування в Росії.

Серед вокально-драматичних творів Берліоза (а їх було всього 23) вирізняється «Засудження Фауста», драматична легенда для хору, солістів і оркестру (1846р.). Жанр ораторії «Засудження Фауста» для автора займає таке ж важливе місце, як «Ромео і Джульєтта» в галузі симфонії. Створюючи свою драматичну легенду, Берліоз йшов шляхом, прокладеним його хором симфонією, однак, ораторія «Засудження Фауста» значно розширила рамки цього жанру.

Цей унікальний твір ніяк не можна зарахувати до певних з жанрів. В «Засудженні Фауста» переплітається безліч театральних-музичних ліній. Інтимна лірика («Романс Маргарити») не затушовується масовими оперними сценками (хор угорських селян, вулична сцена «розкриття», комічний жанровий епізод в погребі). Серенада Мефістофеля – природа, любов, жанрові образи – все це тут охарактеризовано автором індивідуально, з граничною музичною щедрістю.

Наступним твором Берліоза була вокально-драматична трилогія на власні слова «Дитинство Христа» в трьох сценічних картинах («Сон Ірода», «Втеча в Єгипет», «Прибуття в Саїс» (1854р.) Ця трилогія спирається на єгипетський сюжет в традиціях світської опери і написана у пасторальному стилі. Лірика, романсовий наспів, який ближче до Моцарта, або Шуберта, мініатюрні, завершені в дусі класицизму форми – все це не є типовим для Берліоза. Трилогія відроджує дух і стиль французького класичного мистецтва. Крім вокально-хорових творів, Берліоз писав і сольні вокальні твори (всього 31 твір). Найбільш відомі з них: «Ірландські мелодії» (1830р.), «Полонянка» за Гюго (1832р.), «Літні ночі» (1834-1856рр.)

Висока ідейність Берліоза, його сміливе новаторство вплинули на розвиток європейської музики, а мистецтво, його художні образи, виражальні засоби стали надбанням не тільки інструментальних, але й оперних творів композиторів прийдешніх поколінь.

Одночасно з романтичним симфонізмом Берліоза, у Франції склався новий вид національного театру. Його творцем був Мейєрбер. Цей композитор багато в чому відрізнявся від Берліоза. Мейєрбер був на ціле покоління старший від нього. Формування Мейєрбера, як музиканта, відбувалося в іншому історичному оточенні і на ґрунті іншої національної культури. Різні за поглядом були і естетичні переконання та життєвий шлях цих двох сучасників. Тим не менше, Мейєрбер увійшов в музичну історію, як найвідоміший діяч романтичного мистецтва Франції 30-х-40-х рр. ХІХ століття. Він також узагальнив життєдайні традиції французької культури і створив на цій основі мистецтво доволі впливового значення. Діяльність Мейєрбера передувала паризькому етапу, була лише «прелюдією» до зрілої творчості.



Джакомо Мейєрбер (Якоб Лібман Бер – Giacomo Meyerbeer, 1791-1864 рр.) народився в Берліні в сім'ї відомого німецького банкіра. Вже у дитинстві звертав на себе увагу як піаніст і зміг би стати найвидатнішим віртуозом сучасності. Однак, потяг до композиції (у М.Клементя - ф-но, К. Цельтера, В.Вебера, Г.Фогнера – теорія композиції та оркестрування) і, особливо, до музичного театру, був сильнішим бажанням, яке врешті й визначило його долю.

Ранніми творами композитора стала опера «Бог і природа» (1811р.), яка принесла йому першу славу. Однак, перші опери Мейєрбера, поставлені в Німеччині, «Клятва Ієвфая» (1813р.), «Алімеле, або Два каліфа»(1814р.) не мали успіху, і, за порадою А.Сальєрі, Мейєрбер поспішив до Італії, де вивчав вокально-театральний стиль на зразках творів Дж. Россіні. В Італії він пробув вісім років (з 1816 по 1824р.р.) і, досконало освоївши мелодичну і вокальну манеру Россіні, створив сім опер, які були поставлені у багатьох містах Італії (Падуя, Турин, Венеція), а також у відомому театрі «Ла Скала» - «Ромільда і Констанца» - 1817р., «Маргарита Анжуйська» - 1820р., «Вигнанець з Гренади» - 1822р. Ці опери мали неабиякий успіх і принесли йому нечувану славу. Особливо, це стосується останньої з них - опери « Хрестоносці в Єгипті» - 1824 р., яка засвідчила зрілу й творчу самостійність композитора. Пізніше ця опера виконувалася в Лондоні та Парижі.

У 1827 році Мейєрбер переселяється до Парижа – центру загальноєвропейської культури, де реалізуються художні здобутки багатьох національних культур. Саме в Парижі, в ХІХ столітті, знайшли визнання та своїх шанувальників творчість Й.Гете, Й.Шіллера, Г.Гейне, Ф.Ліста, М.Глинки, Ф.Шопена, Н.Паганіні та інших.

Однак, лише в 1831 році Мейєрбер набирається сміливості поставити на сцені свої нові твори. Ці роки були присвячені засвоєнню культури народу, з яким він віднині пов'язав творчу діяльність. Спираючись на традиції французької опери, вважаючи Люллі одним із своїх учителів, композитор прекрасно орієнтувався у театральному світі. Першою оперою, яку побачили глядачі в Парижі, була «Роберт-Диявол»,

поставлена на сцені «Гранд Опера» у 1831 році і яка мала грандіозний успіх.

Центральним твором великої французької опери була опера «Гугеноти», поставлена в Парижі в 1836 році. На прем'єрі сольні партії виконували: А.Нурі(Рауль), М.Фальконе (Валентина), Н.Левассер (Марсель), Д.Грасс (Маргарита) та інші. Два наступні твори цього жанру були «Пророк» - (1849р.), та «Африканка» - (1869р.) Постановкою опери «Пророк» композитор утвердив свій стиль, який сформувався під впливом різних національних культур: італійської мелодики, німецької гармоніки, французької ритміки.

Постановки оперних вистав Мейєрбера славились широким використанням сценічних ефектів, зовнішнім блиском, пишністю, видовищним оформленням. Це був конкретний стиль п'ятиактної опери із розгорнутим ансамблем, великим хором і обов'язковим балетом.

У вокально-виконавському плані співакам, які виконують велику французьку оперу, необхідно було володіти широким діапазоном голосу, італійською контиленою, французькою декламаційністю, прекрасним здоров'ям, міцними нервами. Крім того, виконавцям оперних партій необхідно було мати широкий діапазон голосу, наприклад в «Гугенотах» - Рауль (тенор)-«сі»-«ре»-бемоль другої октави; Марсель (бас)-«мі»-«фа»-першої /тобто більше двох октав/; Валентина (сопрано)-«до»-«до»-третьої октави, витримане впродовж кількох тактів.

Творчість Мейєрбера змінила стан справ у французькій опері на краще, і справила неабиякий вплив на розвиток світової музичної культури ХІХ століття. Це був блискучий майстер великої оперної реформи. Однак, у ХІХ столітті знову постає проблема французької методики співу, зумовлена вокально-технічними виконавськими можливостями конкретних співаків. Новаторські опери Россіні та Мейєрбера були цікаві, але для героїчного, емоційного стилю виконання, необхідна була інша манера звукоутворення.

Свій вклад у манеру звукоутворення пробували внести також оперні співаки: А.Нуррі (1802-1839), Ж.Дюпре (1806-1896), М.К.Фальконе (1812-1897), П.Віардо, М.Малібран (1808-1836), Дорус Грас, Н.П.Левассер, Бароале, Гордоні, Фарназарі, Штольц та багато інших представників оперного мистецтва.



Серед чудових виконавців оперних партій того часу чільне місце займає ім'я **Марії Фелісити Малібран-Гарсія (Maria Malibran-Garcia, 1808-1836 pp.)** – французької співачки, прекрасного лірико-драматичного мецо-сопрано. З дитячих літ співачка виростала в сім'ї видатного батька: іспанського співака М.Гарсія, в оточенні відомої співачки-сестри П.Віардо-Гарсія. Співачка дебютувала в досить молодому віці, показавши напрочуд високу майстерність виконання. Марія Фелісіта, виявилася чудовою виконавицею оперних партій. У партії Норми з

однойменної опери Г.Доніцетті, в театрі «Ла Скала», Малібран отримала зливу оплесків, які наприкінці вистави перейшли у справжні овації. Співачка приголомшила слухачів ураганом почуттів, безмежною щирістю і надзвичайним голосом, а, особливо, вирізнялася у партіях опер В.Белліні та Дж.Россіні. В кожній ролі Малібран була невпізнанна. Видатний співак, теоретик та історик вокального мистецтва Дж. Лаурі Вольпі писав: *«В «Сомнамбулі» вона вразила насправді ангельською безтілесністю вокальної лінії, а у відомій фразі Норми « Ти в моїх руках віднині», зуміла вкласти непомірну лют зраненої левиці»*¹¹⁰. У 1836 році, виконавши головну партію в опері «Джована Грей» Н. Ваккаї, Малібран попрощалась з Міланом і у тому ж році померла в двадцятивосьмилітньому віці.



Поліна Віардо-Гарсія (Pauline Michelle Ferdinande García-Viardot, 1821-1910 pp.) – французька співачка (мецо-сопрано), вокальний педагог і композитор, дочка іспанського співака М.Гарсія та сестра Марії Фелісити Малібран. Найбільшої слави досягла у партіях Фідес («Пророк» Мейєрбера), Орфея («Орфей і Евридіка» Глюка) та Розіни («Севільський цирюльник» Россіні). Автор романсів і комічних опер на лібрето Івана Тургенєва, її близького друга. Разом із чоловіком, що перекладав твори

¹¹⁰

И.Г.Константинова, Л.М.Тарасов. Ла Скала.- Д.:Музыка, 1977.- С.34.

І.Тургенєва на французьку мову, пропагувала досягнення російської культури.

У 1837 році 16-річна Поліна Гарсія дала свій перший концерт у Брюсселі, а у 1839 дебютувала в ролі Дездемони в опері «Отелло» Россіні у Лондоні. Незважаючи на деякі недоліки, у голосі дівчини поєднувались вишукана техніка з чудовою і дивовижною пристрасстю. У 1840 році Поліна вийшла заміж за Луї Віардо, композитора та директора *Theatre Italien* у Парижі, старшого за дружину на 21 рік. Маючи величезний досвід, Віардо вирішив заматися її кар'єрою.

Відома своїми вокальними даними та драматургійним обдаруванням, Віардо надихала композиторів - Фредеріка Шопена, Гектора Берліоза, Каміля Сен-Санса та Джакомо Мейєрбера, автора опери «Пророк», у якій вона стала першою виконавицею партії Фідес. Віардо вільно володіла іспанською, французькою, італійською, англійською, німецькою та російською мовами й використовувала різні національні вокально-технічні особливості у своїй творчості. Завдяки своєму таланту, вона виступала в кращих концертних залах Європи, в тому числі і в Оперному театрі Санкт-Петербурга (протягом 1843-1846 рр.). Популярність Віардо була надзвичайною. Письменниця Жорж Санд зробила її прототипом головної героїні роману «Консуело». У 1863 році Віардо перейшла на педагогічну роботу до Паризької консерваторії. Її ученицями були Дезіре Арто та Софі Рьор Брайнін.

У 1910 році Поліна Віардо померла і похована на кладовищі Монмартра в Парижі.



Адольф Нуррі (Adolphe Nourrit, 1802-1839) – співак-тенор народився в містечку Монпельє (Франція) в сім'ї ринкового торговця і, згодом, став першим тенором Паризької Опери. Попередньою думкою про майбутнє сина, було вернути його в лоно комерції. Проте, Адольф попросив батькового товариша, що співав в іншому оперному театрі Парижа, давати йому приватні уроки співу. Уже у 1826 році Нуррі-молодший дебютує на оперній сцені, всупереч волі батька і завойовує великий успіх у партіях Пілада в «Іфігенії в Тавриді», Глюка

та Неоклеса в «Осаді Корінфа» Россіні.

Протягом наступних десяти років, кар'єра співака була тріумфальною, особливо значними були успіхи в операх «Вільгельм Телль» Россіні, «Роберт Диявол» та «Гугеноти» Мейєрбера.

Особливою сторінкою в біографії Нуррі став його виступ у Брюсселі в 1830 році в опері «Німа з Портічі» Даніеля Обера на сюжет про визвольне повстання Мазаніелло: виконання Нуррі номера «Священна любов до вітчизни» настільки одухотворила слухачів, що після закінчення вистави в місті почались безпорядки, які стали початком Бельгійської революції.

У 1836 році адміністрація Паризької опери, посилаючись на крайню завантаженість Нуррі, запросила для роботи в театрі й іншого відомого тенора Жільбера Дюпре. Після такої зневаги, Нуррі покинув театр і виїхав з Парижа, перебравшись до Італії, де за протекцією Г.Доніцетті прийнятий був у Неаполітанський оперний театр. Проте Нуррі, протягом останніх років, не зміг справитись з депресією, що переслідувала його з Паризького театру, і в 1839 році, ввечері, після урочистого прийому на його честь, співак покінчив з собою, викинувшись із вікна у місті Неаполі. На траурній церемонії, був присутній видатний композитор - Фредерік Шопен, який грав на органі. Похований Нуррі в Парижі, на кладовищі Монмартр.

За життя Нуррі написав лібрето для чудового балету «Сільфіда» та переклав тексти декількох пісень Шуберта.

5.8. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ФРАНЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

Французьке оперне мистецтво в кінці ХІХ на початку ХХ ст. характеризується особливою різноплановістю. Думки композиторів щодо вокальної педагогіки й методики були неоднозначні: одні підтримували естетику Р.Вагнера, Р.Штрауса та захоплювались їхнім трактуванням природи голосу, як інструмента, що є головним у співзвучності оркестру, інші – намагались повернути традиції Рамо, тобто брали за основу мелодійність; треті були прихильниками ліричної опери Гуно...



Найбільш яскравою постаттю тодішньої Франції, що започаткувала нові сторінки у французькому вокальному виконавстві та педагогіці ХХ ст., був *Клод Дебюссі (Claude-Achille Debussy, 1862-1918 рр.)* – французький композитор, основоположник музичного імпресіонізму, видатний майстер т.зв. «звукового живопису».

Його оперна творчість складається з програмової інструментальної музики: «Прелюдія до «Післяполуденного відпочинку фавна» (1894), триптих «Ноктюрни» (1899) для оркестру, опера «Пеллеас і Мелізанда» (1902), балети, поема для голосу з оркестром «Діва-обраниця» (1888), фортепіанні твори та інші. Найбільш вдалою вважається його опера «Пеллеас і Мелізанда», прем'єра якої відбулася в 1902 році в Парижі і яка мала великий вплив на творчість багатьох композиторів ХХ ст. Цей твір був справжнім втіленням імпресіонізму в оперному мистецтві.

У творах Дебюссі присутні поетичність, вишуканість, багатство звукового зображення, а декламаційність наближується до кантилени, розширюється тембральний та динамічний діапазон голосу співаків, - на перший план виступають засоби виразності. Вокальні партії опери «Пеллас та Мелізанда» написані в середньому регістрі.

Першою виконавицею партії Мелізанди була співачка виняткової музикальності, учениця представників нової течії у французькій вокальній педагогіці Маркесі та Фюжера, американська співачка (з інших джерел – шотландська О.Ш.) *Мері Гарден (1874-1967 рр.)* – сопрано. У 1900 році виступала в Парижі, а в 1910-1930-х роках в Чикаго. Співачка була також першою виконавицею в операх К.Сен-Санса А.Онеггера та ін. У репертуарі співачки партії Тоски, Норми, Медеї, леді Макбет, Віолетти та багато інших.

Подальший розвиток французького оперного мистецтва ХХ століття пов'язаний з відомими на той час іменами композиторів: Камілем Сен-Сансом, Жюлем Масне, Артуром Онегером, Морісом Равелем, Франсісом Пуленком



Каміля Сен-Санса (Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921pp.) – французького композитора, піаніста, диригента, музичного критика, одного з організаторів Національного музичного товариства (1871). Народився в Парижі і уже з п'яти років почав писати музику, а в десятирічному віці дав перший клавірабанд. Виконання Першої симфонії в 1853 році ще більше зміцнило його ім'я як композитора. Деякий час був на службі в одному з паризьких соборів, а з кінця 50-х років, він повністю віддається музиці та виконавській

діяльності. Найбільшої продуктивності досягає його творчість у 60-80-ті роки. За досить довге життя Сен-Санс найбільш плодотворим був в галузі інструментального жанру. Крім найбільш відомої опери «Самсон та Даліла» (1876), композитор написав ще 10 опер, які теж були в репертуарі музичного театру. Не оминув він і вокальну музику: написав біля 100 романсів, вокальних дуетів, декілька хорів та творів на духовну тематику. К.Сен-Санс займався і літературною діяльністю. Він написав статті «Гармонія і мелодія» (1885), «Портрети і спогади» (1900) та інші.

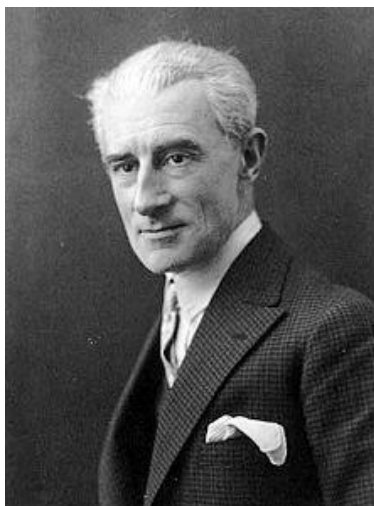
Жюль Масне (Jules Massenet, 1842-1912 pp.) – французького композитора, педагога, майстра ліричної опери. Розвивав лірико-романтичний напрям в музиці. Найбільш відомі опери «Манон» (1884), «Вертер» (1886), «Таїс» (1894), «Сафо» (1897) та інші. Протягом вісімнадцяти років (1878-1896) він вів клас композиції в Паризькій консерваторії, виховавши багатьох учнів, які пізніше стали відомими композиторами. Серед них:



Альфред Брюно, Гюста Шарпантьє, Флоран Шміт, Шарль Кйоклен, та класик румунської музики – Джордже Енеску та інші.

Артура Онегера (Arthur Honegger, 1892-1955 pp.) - французького композитора, за походженням швейцарця, який брав участь у «Шістці», активного діяча Народної музичної федерації, одного з організаторів Міжнародної музичної ради. Розвивав синтетичний жанр опери-ораторії: «Цар-Давид» (1921), «Жанна д-Арк на вогні»

(1935) та інші. У свої творчості композитор звертався до античної та біблійної тематики. В своїх творах він прагнув до втілення високих етичних ідеалів, оспівував «вічні» загальнолюдські цінності.



Моріса Равеля (Joseph-Maurice Ravel, 1875-1937 рр.) – французького композитора. Народився в Сибурні (поблизу Сен-Жан-де-Люз), недалеко від кордону з Іспанією. Мати композитора, Марі Делюар - баскійського походження; батько, Жозеф Равель - швейцарський інженер і бізнес-магнат, його окремі винаходи, зокрема вдосконалення двигунів внутрішнього згоряння були важливими для свого часу. Сім'я переїжджає в Париж, де народжується молодший брат Моріса - Едвард. У 1882 році Моріс почав займатися фортепіано в А.Гізу, а в 1887 - гармонією у Ш.Рене. Два роки Равель навчався в підготовчому класі Паризької консерваторії, до якої поступив у 1889 році у підготовчий клас фортепіано до Антиома, а через два роки перейшов у клас Шарля Берію. Теоретичні дисципліни проходив у Пессара й Дюбуа, композицією займався в 1898 у Г.Форе. До цього періоду відноситься перший широко відомий твір композитора - фортепіанна Пavana на смерть інфанті.

З 1901 по 1905 рік, Равель кілька разів спробував завоювати найвищу композиторську нагороду - Римську премію, однак всі спроби закінчилися невдачею. В 1905 році, коли Римська премія дісталася В.Галуа, Равель залишає консерваторію. Наслідком скандалу стала відставка директора Паризької консерваторії Теодора Дюбуа (Théodore Dubois). До консерваторських років належать такі відомі твори як "Гра води" та Струнний квартет фа мажор.

В 1928 році Равель здійснив тріумфальне гастрольне турне в США. У 1932 році гастролував разом з Маргаритою Лонг.

В останні роки життя, через важку прогресуючу хворобу (пухлина мозку) Равель припинив творчу діяльність. В 1937 М.Равелю робили складну нейро-хірургічну операцію, яка мала відновити його сили, однак операція пройшла невдало і невдовзі композитор помер. Похований на цвинтарі паризького передмістя Леваллуа-Перр.

Яскравий представник світової музичної культури першої половини ХХ століття, Равель продовжив і розвинув пошуки Дебюссі в сфері імпресіоністичного звукозапису, колористичної гармонії й оркестрування, екзотичної ритміки. Його творчі відкриття в галузі музичної мови (гармонії, ритму, оркестрування та ін.), сприяли розвитку нових стилістичних течій в музиці ХХ ст. Найбільш відома опера: «Іспанська година» (1907);

Франсіса Пуленка (Francis Jean Marcel Poulenc, 1899-1963 рр.) – французького композитора, який також входив в «Шістку». Його найбільш яскравим твором є лірико-психологічна моноопера (для одного виконавця) «Людський голос» (1958), в якій він відмовляється від усталених традицій, шукає нові форми і засоби вираження. Опера була написана спеціально для співачки Деніз Дюваль, яка імпонувала Ф.Пуленку індивідуальними якостями голосу та артистизмом. В опері вокальна партія здійснюється на базі речитативу, що переривається аріозними епізодами. Виконавиця партії повинна володіти такими виражальними засобами, які б компенсували відсутність сценічної дії.



Завдання, які були поставлені композиторами ХХ століття перед виконавцями, ті обставини які склалися внаслідок суттєвих змін в педагогіці, викликали необхідність певної корекції і у вокальній школі, оскільки, методичні принципи видатних представників педагогічної думки Франції ХІХ ст. Мануеля Гарсія і Жана Батиста Фора піддавались серйозній критиці вокальними педагогами першої половини ХХ ст.

Яскравим представником вокальної педагогіки першої половини ХХ ст. є **Рауль Дюгамель** – автор багатьох статей, присвячених питанням вокальної освіти у Франції. Дюгамель вважає застарілою існуючу систему виховання голосу співака, яка зводиться, з його точки зору, до чисто фізіологічного методу (мається на увазі свідоме керування співочим диханням, гортанню, артикуляційним апаратом). Координовані дії всієї частини голосового апарату, на його думку, приводять до породження штучного «звука на опорі», що характеризується об'ємністю, повнотою, округлістю, дзвінкістю, польотністю, наявністю вібрато.

Однак, музика ХХ ст. вимагає, насамперед, тембрального багатства. «Оперний звук» вважається неприйнятним для виконання творів композиторів ХХ ст. Дюгамель стверджує, що тільки виховання «емоційного тембру», здатного передати зміну настрою і почуттів, може бути основою сучасного співу. Аргументуючи необхідність створення нової методики Р.Дюгамель піддає критиці вправи на один голосний звук, а саме, спів на «а». Він вважає, що побічне тренування привчає м'язи, які беруть участь у голосоутворенні, до «однотипної» роботи й непридатне для співу творів, які вимагають гнучкої участі різноманітних груп м'язів, зокрема, артикуляційного апарата. Дюгамель пропонує вправляти голос на різних складах та комбінаціях голосних і приголосних впродовж всього діапазону, чергуючи силу, тривалість, ритмічний малюнок і тембри, в залежності від емоційного стану.

Автор далекий від думки, що виховання т.зв. «емоційного тембру» виключає тренування м'язів, що беруть участь в голосотворенні, а тому рекомендує дихальні вправи, які розвивають м'язи черевного преса, спини і активізують роботу діафрагми. Наполягаючи на корекції методики викладання співу, Р.Дюгамель підкреслює її необхідність, саме, для французьких співаків, з урахуванням фонетики мови та особливостей французької вокальної музики.

Не менш відомий французький педагог першої половини ХХ ст. **Р.Фюжер** також заперечував роль вокалізів і вправ на сталу голосну і підкреслював важливість роботи над мімікою... В залежності від виразу обличчя, що сприяє трьом почуттям (здивування, сум, радість), звук набуває відповідної фарби. Він радить починати вправи на різні склади і словосполучення в межах квінти в середньому діапазоні, поступово розширюючи його межі.



Основні правила Р.Фюжера: під час співу грудна клітка повинна бути розширена; ніздрі відкриті; кожен склад чітко вимовляється; вправи продовжуються не більше десяти – п'ятнадцяти хвилин, два – три рази щоденно.

Найбільшого досягнення здобув у вокальній педагогіці видатний французький вчений, оперний співак **Рауль Юссон**, який вперше розвинув нову

теорію фізіології й акустики співацького голосу, основоположник нейрохронаксічної теорії звукоутворення.

Основні його положення з нейрохронаксічної теорії фонації зводяться до того, що:

1. Діяльність голосових складок регулюється імпульсами нервового збудження, яке виникає у корі головного мозку і досягає гортані за допомогою зворотного нерва, - так званого «моторного» (рухливого) нерва голосових зв'язок;

2. Коливання голосових складок (зв'язок) можуть виникати без підкладкового тиску повітря (напору струменя повітря при видиху). Повітряний тиск не впливає на частоту коливань голосових м'язів;

3. Висота звуку співацького голосу залежить від імпульсів центральної нервової системи (ЦНС) – частота імпульсів збудження, що передаються голосовими складками зворотним нервом, точно відповідає частоті основного тону звуку, що виникає в гортані...;

4. Діапазон і регістри співацького голосу визначаються ступенем збудження зворотного (рухливого) нерва та м'язів гортані і вимірюється в електрофізіології особливою одиницею – хронаксією...;

5. Феномен «прикриття» високих звуків полягає в підвищенні тону голосових складок і додатковому натягуванні їх із значно вищим положенням за межею висоти регістра...;

6. Нова теорія розкрила глибокий взаємозв'язок між роботою слухового аналізатора, тобто слуховим сприйняттям, і процесами, що відбуваються в гортані під час фонації;

7. Акустика приміщення надзвичайно важлива для співака, тому що істотно впливає на фізіологію голосового апарата, його роботу в співі;

8. Налагоджується тісний взаємозв'язок і взаємодія між ротоглотковими резонаторами і гортанню, тощо.

Таким чином, Р.Юссон вважає найважливішим чинником звукоутворення центральну нервову систему. Його вчення про нейрохронаксацію була скептично сприйнята теоретиками, а також, педагогами-практиками та спеціалістами вокального мистецтва.

На сьогоднішній час у Франції професійне навчання співу відбувається у декількох консерваторіях. Проте, найбільш престижним та провідним навчальним закладом Франції вважається Паризька консерваторія та консерваторія Ліону. Вокальний факультет складається з трьох кафедр або, як називають французи, «класи»: кафедра сольного співу, кафедра оперної підготовки («клас ліричного мистецтва») та кафедра музичної комедії. Вступні іспити й навчання платні. У вокальному класі перебуває не більше 10-12 студентів. Найбільший відсоток особливо обдарованих студентів звільняються від сплати за навчання. Термін навчання коливається від двох до п'яти років і визначається ступенем професійної підготовки до випускного іспиту. Випускникам не гарантується влаштування на роботу. За планом консерваторії, педагог зобов'язаний відпрацювати 12 годин на тиждень. Окремо виділені години для концертмейстера.

Переважає більшість педагогів-вокалістів, як правило, - актори, які закінчили співацьку кар'єру на оперній сцені. Найбільш відомі співаки Франції, що прославили свою країну за її межами були: **Р.Гор** (1926), (1858-1942) - (краща Кармен після М.Гай), тенор **Л.Ескалаїс** (1859-1941)



Емма Кальве де Рокер (Emma Calve de Roquer, 1858-1942 pp.) - французька співачка (мецо-сопрано сопрано). Дебют відбувся в 1882 році (Брюссель, партія Маргарити). Виступала в паризьких театрах ("Опера комік", Гранд-Опера), а також в Італії. Перша виконавиця партії Судзель в опері "Друг Фріц" Масканьї (1891, Рим).

У 1892 співала в Ковент Гардені. Брала участь у світових прем'єрах багатьох опер Массне (в т. ч. в опері "Сафо", 1897). В 1893-1904 Співала в Метрополітен-опера (дебют у партії Сантуци в американській прем'єрі "Сільської честі"). Найбільший успіх принесла Кальве партія Кармен, яку вона співала в Мілані, Мадриді, Москві, Петербурзі, Відні та ін Її останній концерт відбувся в 1938 році. Вона автор мемуарів "Моє життя" (1922) та ін. (Емма Кальве краща Кармен після М.Гай),



Моріс Рено (Maurice Renaud, 1861—1933 рр.) - французький оперний співак (баритон). Народився в Бордо між 1860-62 роками, але частіше згадується дата 1861 рік. Вокальну освіту отримав протягом року в Паризькій консерваторії, а потім в Брюссельській консерваторії.

Рено дебютував в Королівському оперному театрі Ла Монне в Брюсселі в 1883 році. Він співав у складі трупи цього театру до 1890 року, зокрема, на прем'єрах опер Ернеста Рейнера «Зігфрід» (1884) і «Саламбо» (1890) разом з Розою Карон. Пізніше Рено повернувся туди, але вже в 1908-1914 роках. У 1983 році Рено вперше гастролював в Америці, виступивши в Новому Орлеані, Бостоні та Чикаго. У тому ж році він з'явився в Ковент-Гардені ще в одному спектаклі – опері Моцарта «Дон-Жуан» з Адою Адини і Марселем Журне (1867-1933). Рено багато гастролював у Санкт-Петербурзі, Берліні, Монте-Карло, де він співав на прем'єрах опер Массне «Жонглер Богоматері» (1902) і «Керубіно» (1905). У 1902 він виконав партію Мефістофеля в драматичній легенді «Засудження Фауста» Берліоза в Монте-Карло і Ла Скала, диригував Тосканіні.

У роки Першої світової війни Моріс Рено виступав з концертами на фронті. Одного разу, під час виступу, він потрапив під бомбардування і залишився інвалідом. Після війни він отримав Орден почесного легіону від уряду Франції. У 1919 Моріс Рено остаточно покинув сцену. У 1920 він з'явився в одному з німих фільмів. Рено помер в 1933 в Парижі.

Нінон Валлен (Ninon Vallin 1886-1961 рр.) сопрано (краща Манон 30-х років). Французька оперна та концертна співачка-сопрано, яка домоглася величезного успіху у виконанні оперних партій, оперет і класичного пісенного репертуару протягом своєї довгої і плідної кар'єри, що тривала більше 40 років.

Нінон Валлен народилася у Монтале-Версай, в департаменті Ізер на південному сході Франції. Своє дитинство вона провела в селі, де працював її батько, досвідчений нотаріус, і вчилася в пансіоні в Сен-Лоран-ан-



Бріоні, де звернули увагу на її музичні здібності. Тут дівчинка вперше співала перед публікою у віці 10 років.

У 1903 році була прийнята в Ліонську консерваторію. У червні 1906-го одноголосним рішенням журі Валлен виграла перший приз консерваторії, згодом дала свій перший концерт і через деякий час уже співала в містечку Анноні для композитора і педагога Венсана д' Енді, який взявся опікувати починаючу співачку. На початку 1907 року Венсан д' Енді відправляє її до Парижу, де Валлен бере уроки з ліричної декламації.

Початок кар'єри Нінон Валлен було важким. У 1909 році вона потрапила в знаменитий оркестр Колона, де незабаром їй посміхнулося щастя. Клод Дебюссі звернув увагу на талант молодої співачки і запросив її в ролі дублерші Рози Феар, яка повинна була стати першою виконавицею «Мучеництва святого Себастьяна». Архієпископ Паризький виступив із засудженням цього твору і, Феар відмовилася від цієї ролі за кілька годин до прем'єри. У підсумку, 22 травня 1911 її замінила Нінон Валлен і добилася вражаючого успіху. З тих пір Дебюссі високо цінував Валлен і надавав їй постійну підтримку. У 1914-му вона брала участь в паризькій прем'єрі його камерного опусу 'Три поеми Стефана Малларме', причому акомпанував їй сам композитор.

Виняткова кар'єра Валлен почалася, коли зазвучало на повну силу її ліричне сопрано з дуже широким діапазоном, м'яким і свіжим тембром, абсолютною точністю і бездоганним музичним смаком, який ніколи не дозволяв їй перейти до сентиментальності і перебільшення. Крім того, вона володіла ідеальною дикцією і вимовою на французькій, італійській та іспанській мовах. Володіючи широким діапазоном голосу, Валлен виконувала 45 провідних ролей в якості ліричного, колоратурного, драматичного сопрано і навіть меццо-сопрано.

В жовтні 1911 року Валлен вперше співала в опері, дебютувавши на сцені Опера-Комік з партією Мікаели в «Кармен». Вона також виконувала головну роль Луїзи в «Луїзі» та Мімі в «Богемі».

Міжнародна кар'єра Валлен почалася після війни. Вона співала на всіх великих оперних сценах Європи, а у 1921 році виступала в Росії. В 1934 році Валлен співає на оперній сцені Сан-Франциско.

Валлен була великою патріоткою французької опери. Її репертуар вирізнявся широтою і різноманіттям. Вона користувалася величезною популярністю у Франції, також знімалася в кіно. Валлен працювала з

більшістю провідних французьких співаків, враховуючи видатного тенора Жоржа Тіля, з яким їх голоси разом звучали просто божественно. Правда, сама Нінон терпіти його не могла.

Роки Другої світової війни Валлен провела в своєму будинку недалеко від Ліона, практично не виступаючи. У 1945-му вона відновила кар'єру в Парижі і за кордоном. Після прощання з Паризькою оперою вона зробила два великих тури: Австралією (1947) і Новою Зеландією (1949).

З 1953 по 1956 рік Валлен викладала вокал в Консерваторії Монтевідео. В останні роки більше виступала з сольними концертами. Залишила сцену в 1957 році у віці 67 років і до кінця життя займалася педагогічною діяльністю в Ліонській консерваторії. У 70 років її голос все ще був у чудовому стані, коли вона зробила свої останні записи.

Нінон Валлен померла 22 листопада 1961 року, залишивши велику дискографію.

Жорж Тіль (Georges Thill, 1897-1984 pp.).



Французький оперний співак, якого часто вважають найбільшим лірико-драматичним тенором його країни, чия кар'єра тривала з 1924 по 1953 рік, причому пік найвищої популярності Тіля припав на 30-і роки. У 1934 році нагороджений лицарським хрестом Почесного легіону.

Він народився 14 грудня 1897 року в родині паризького видавця. Жорж з дитинства любив співати, володів потужним голосом і охоче співав на прохання рідних і друзів, а також колег по фондовій біржі, де працював з 1915 року, але навіть і не думав про кар'єру професійного співака. Пізніше Тіль розповідав, що вивчив напам'ять дві арії Карузо, з 'Тоски' і 'Паяців', за допомогою музичного автомата, причому арії відтворювалися з неправильною швидкістю, примушуючи його голос звучатиме занадто високо. У 1916-му, під час Першої світової війни, як і багато його однолітків, Тіль пішов на фронт, де часто співав для своїх товаришів. Після війни дядько змусив Жоржа пройти прослуховування в Паризькій консерваторії, куди він був прийнятий у листопаді 1918 року. Перші два роки, з 1919 по 1920, повні труднощів і розчарувань, він навчався у баса Андре Гресса і ніяк не міг вірно поставити голос. У січні 1921 року за порадою друга, Тіль став учнем

знаменитого італійського тенора Фернандо Де Лючія, великого фахівця з репертуару бельканто. Де Лючія швидко виявив його сильні і слабкі сторони, навчив Тіля контролю дихання, дивовижною ясності дикції, чудовим легато і зміцнив його нижній діапазон, якому не вистачало стабільності. Два роки у Де Лючія (він захворів і помер в 1925), що дозволили йому з легкістю виконувати важкі драматичні ролі, Жорж Тіль з вдячністю згадував все своє життя.

На початку 1924 року Тіль вирішив влаштувати свій дебют з партією Ніціаса в 'Таїс' Жюля Массне в Паризькій опері, а не в міланській Ла Скала, що здавалося більш логічним і розумним через особливості його вокалу і бажання його викладача. Рішення починаючого співака позначилося на всій його кар'єрі, перетворивши Тіля в безперечного фахівця з французької опері, чий золотий вік хилився до заходу сонця, і в знакового французького співака зі світовою славою. З самого початку і протягом найближчих десятиліть графік його виступів був надзвичайно напруженим. Тіль регулярно з'являвся на сцені Паризької опери і Опера-Комік, широко гастролював у Європі та Південній Америці, домігшись визнання від публіки і критиків на сцені Ла Скала, Римської опери, амфітеатру в Вероні, Віденської державної опери, театру Колон в Буенос-Айресі і Королівського театру в Ковент-Гардені, серед безлічі інших. Він також дав 14 виступів, зігравши 7 ролей за два сезони в 1931-1932, в нью-йоркському Метрополітен-Опера, проте в Америці йому було складно - занадто великі культурні відмінності позначилися навіть не здоров'я, і більше він в Штати не приїжджав, воліючи їм на північноамериканському континенті Канаду.

У 40-х у Тіля з'явилися перші ознаки вікових змін голосу, у 1946 році він практично завершив свою виконавську кар'єру грандіозним міжнародним турне. У наступні 10 років Тіль виступав дуже рідко і тільки у Франції, його прощальний концерт відбувся в 1956 році в театрі Шатле. Він помер 17 жовтня 1984 року в розташованому в горах місті Драгіньян, департамент Вар, на самому південному сході країни.

Тіль володів найширшим репертуаром з акцентом на французькій і, звичайно, італійській опері - від Глюка до Пуччіні, виконував твори Гуно, Массне, Берліоза, Мейєрбера, Верді, Вагнера, Леонкавалло, Бізе, Сен-Санса, Россіні і Римського-Корсакова в числі інших. Він також часто давав концерти, виконуючи не тільки серйозну музику, але й пісні,

й арії з оперет, виступав на радіо і, на щастя, нерідко записувався, що подарувало нащадкам можливість насолодитися блискучим звучанням його мужнього, м'якого й елегантного голосу, бездоганим смаком, ідеальними фразування і досконалою дикцією. Він також знявся в декількох короткометражних і художніх фільмах, включаючи «Луїзу», 1939) на основі опери Гюстава Шарпантьє.

У житті Тіль був привітним, елегантним, дуже красивим чоловіком відмінного статури, котрі отримували задоволення від життя і своєї професії. Він любив жінок, а ті оточували співака захопленням, пристрасним обожнюванням - одного разу юні шанувальниці з релігійного закладу піднесли своєму кумирові хрест, сплетений з їх волосся. Преса завжди слідувала за ним по п'ятах, не даючи спокою навіть на пенсії. Така популярність чіпала і дивувала Тіля до кінця життя.

Отже, аналіз розвитку італійської та французької вокальних шкіл свідчить про те, що перша за основу брала вокалізацію, друга – декламацію. В цьому «змаганні» італійський «ідеалізм» для удосконалення голосу виявився кориснішим від французького «раціоналізму», - відмінність шкіл найяскравіше проявилась у манері виконання, а не в методичних принципах. Те, що французька школа “випередила” італійську в науково-теоретичних дослідженнях, можна розглядати як вимушену необхідність французів подолати складність своєї фонетики, менш «вокальної», аніж італійська.

Частина III

Розділ VI. НІМЕЦЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА.

6.1. ВИТОКИ НІМЕЦЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ СПІВУ

В XIV-XVI сторіччі Німеччина, яка була на той час досить економічно розвинутою країною, не зіграла в європейському музичному житті такої яскравої і активної ролі, як наприклад, Італія і Франція на Заході, а Чехія і Польща - на Сході Європи. Проте, саме у цей час, у німецькій музичній культурі відбулися значні зрушення, що спричинили могутній підйом музичного мистецтва у XVIII сторіччі.

Реформація і селянська війна не тільки залишили глибокий слід у подальшому розвитку німецької музики, а закликали її на службу своїм ідеалам, що в свою чергу, привело до нового етапу в її розвитку. Реформація, подібно до епохи Відродження, сприяла укріпленню і підйому німецького гуманізму, впливала і надавала можливість активному розвитку культури і мистецтва, паростки якого розповсюдились багатьма великими містами країни: Нюрнбергом, Гейдельбергом, Аугсбургом, Гамбургом, Любеком, Люцерном та іншими, які стали на той час активними осередками музикування. У цих містах організовувались гуртки хорового співу, появлялись духові інструментальні ансамблі, до складу яких входили труби, тромбони, корнети тощо. При княжих дворах і соборах виникали співочі капели, які досягали неабиякого успіху на ниві мистецтва. Появлялись музичні гуртки, які ознайомлювали з творами італійських, французьких та іспанських композиторів епохи Відродження. Простий люд щораз більше цікавився інструментальною музикою, хоровим співом. У зв'язку з цим, в Німеччині поступово осідали видатні гуманісти-музиканти і літературні просвітителі, які працювали і творили, возвеличуючи цей народ. Поряд з Ульріхом Ван-Гуттенем і Альбрехтом Дюрером, на німецьких землях працювали і творили такі відомі гуманісти-музиканти як Людвіг Зенфль, Ганс Лео Гасслер, а також «великий нідерландець» - Орландо Лассо.

На тлі революційного піднесення німецького народу, найбільшого розквіту набувало пісенне мистецтво, зокрема, народна пісня, пов'язана з середньовічним фольклором, зразки якого були найбільш поширені

серед простого народу. Народ ставав автором пісень, в яких звучав заклик до боротьби за «нові ідеали».

Характерною особливістю вокально-виконавського стилю середньовіччя, а також першого періоду Реформації, був одноголосий спів *a capella*, який відповідав смакам прогресивних діячів музичного життя Німеччини.



У цей період велику громадянську активність проявив відомий діяч Реформації у Німеччині **Мартін Лютер (Martin Luther King, 1483-1546 pp.)**. Він був добрим знатоком музики і, не тільки німецької, але й нідерландської та італійської. Серед його найближчих друзів були композитори-професіонали (Йоганн Вальтер). Лютер проповідував морально-виховну місію музичного мистецтва. Йому приписують авторство декількох протестантських гімнів (в цей період було створено збірник німецьких пісень для церковного співу -1524р.). Однак, він був противником імітаційно-лінійної поліфонії, в якій використовувались складні контрапунктичні прийоми, що «затемнювали» молитовний текст на латині, й без того незрозумілий німцям.

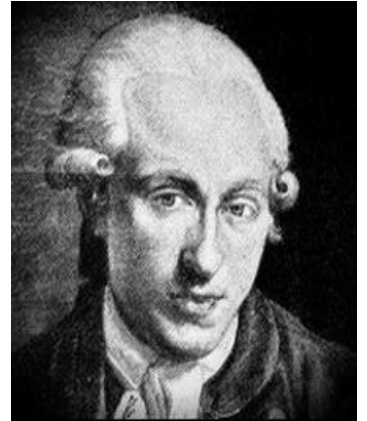
Реформація мала на меті змінити, насамперед, існуючу католицьку церковну службу. Реформаторський культовий спів новим ритуалом « нової церкви » повинен був наблизити маси. Поряд з багатоголосими хорами старого католицького типу було введено одноголосий спів. Молитви промовлялись не тільки на латині, а й німецькою мовою. Появлялись нові мотиви, запозичені з німецьких народних пісень, причому, багато збереглося грегоріанських мелодій. Склались пісні, які були підхоплені повсталими масами і несли революційний дух. Такою піснею був гімн « *Ein feste Burg ist unser Gott* » (« Оплот могутній – наш господь »), який з часом був названий « Марсельезою селянської війни ».

Німецький фольклор став джерелом лютеранського хоралу, введеного у богослужіння. Лютеранська реформа церковного співу відповідала загальному духу реформації і носила половинчастий, компромісний характер. Латині, католицьким наспівам і лінійному



багатоголоссю довелось змиритися. Тільки під кінець селянської війни німецьким революціонером, ідеологом *Томасом Мюнцером (Thomas Müntzer, близько 1490-1525 рр.)* була завершена ця реформа. Молитви почали співати тільки на німецькі мотиви в одноголосому або три-чотириголосому акордовому складі й, звичайно, німецькою мовою, який у подальшому відіграв провідну роль у розвитку німецької національної професійної музики. У протестантському пафосі оновленого хоралу ідеї братерства та інші соціальні ідеали, які сповідував Мюнцер, отримали нове образно-інтонаційне втілення новими музичними засобами.

Щодо розвитку протестантського стилю, пов'язаного з традиціями німецького акордового багатоголосся, то цей склад, за свідченням Лохаймського збірника XV сторіччя, сформувався у народно-побутовій пісенності. Ще до Реформації склалась у Німеччині і перша професійна поліфонічна школа (*Генріх Фінк (бл. 1450–1527)* та ін.). Однак, стиль ранньої німецької поліфонії кінцево сформувався в 20-40-х роках, коли близький Лютеру композитор *Йоганн Вальтер (Johann Walter, спр. прізви. Johann Blanckenmüller, 1496-1570)*. Народився в Кала, Тюрінгія (Німеччина) - німецький композитор, поет, теоретик музики; прославився як укладач (по завданню Мартіна Лютера) першого збірника багатоголосних лютеранських хоралів (так званого «Віттенберзького пісенника»). Вважається першим кантором протестантської церкви в Німеччині (lutheranischer Urkantor), а за ним і видатні поліфоністи Німеччини епохи Відродження:



Людвіг Зенфль (Ludwig Senfl или Senfel, 1492-1543 рр.)- німецько-швейцарський композитор епохи Відродження. Народився в Базелі. Учень Хенріка Ізака, товаришував з Лютером і був його улюбленим композитором. Писав духовні твори, переважно мотети. Володіючи величезною контрапунктичною технікою, у своїх творах не завжди давав їй вагоме

значення, прагнучи до художньої музичної характеристики тексту. В цьому відношенні особливо чудова музика Зенфля подібна до од Горация. Помер між 2 грудня 1542 і 10 серпня 1543 в Мюнхені.

Ганс Лео Гаслер (*Gans Leo фон Hasler, 1564-1612 pp.*) - перший німецький композитор, який отримав музичну освіту в Італії (до того часу, протягом майже двох століть, вищою школою композиції вважалися Нідерланди, які постачали найкращих музикантів в Італію, Німеччину, Іспанію та Францію); близько 1585 був органістом у графа Октавіана Фуггера в Аугсбурзі; навчався кілька років у Андреа Габріелі одночасно з великим Джованні Габріелі. Тому стиль Гаслера має багато схожості зі стилем обох венеціанців, причому дрібні п'єси, детально розроблені канцонетти і мадригали нагадують Андреа, а великі духовні твори - Джованні Габріелі. Тим не менш Гаслер був більше ніж імітатор і сучасники високо цінували його. Гаслер жив довгий час при дворі імператора Руцольфа II в Празі, в 1601-8 у Нюрнберзі, потім поступив на службу до курфюрсту саксонському і помер на шляху до Франкфурта.

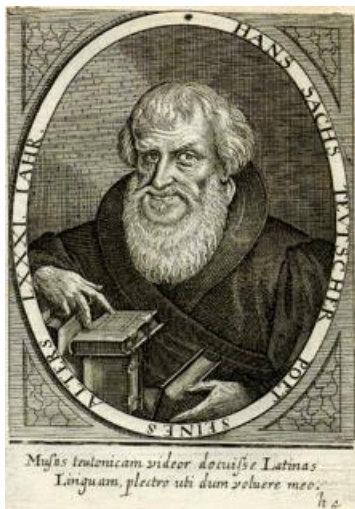
Всі вони презентували поліфонічні аранжування хоралів у, переважно, чотириголосому, складі.

Маючи позитивні зрушення у плані розвитку органної музики, лютеранський хорал став для неї головною тематичною основою. Ще в XV сторіччі німецька органна музика отримала подальший розвиток в аранжуваннях хоральних наспівів для органу на кшталт варіацій. Але, вже під кінець XVII сторіччя остаточно утворився справжній німецький органно-виконавський стиль, який поєднував святковий пафос з віртуозно-фігураційним блиском і рельєфним веденням голосів.

З однієї сторони, це був позитивний напрямок у музичному розвитку Німеччини, однак протестантський хорал мав і інший,- негативний бік. В мелодиці величавого протестантського хоралу народні наспіви, часто, втрачали свіжість первісної чарівності. Згодом, цей стиль втратив і свою гнучкість, і вишуканість мелодичного малюнку, а його, майже незмінна і схематична, дещо «деревяна» фактура з часом почала згасати і, врешті-решт, застигла.

Важливе місце у пропагуванні народної музики цього періоду належало т.зв. «*мейстерзінгерам*» (*майстрам співу*). (Принагідно варто нагадати читачам про оперу Р.Вагнера «Мейстерзінгери» - Прим.О.Ш.).

Свого часу вони зіграли неабияку роль у залученні до музики міського населення, особливо в тих містах, які стали центрами їх музично-поетичного мистецтва: Нюрнберзі, Майнці, Мюнхені та інших.



Безпосередній зв'язок з мейстерзінгерами мав талановитий народний поет і музикант, тісно пов'язаний з масами – *Ганс Закс (Hans Sachs, 1494-1576 рр.)*, який за все своє життя створив більше чотирьох тисяч пісень, переважно, лірико-побутового та релігійного плану. Однак, хоча його творчість і була унікальним явищем, вона характеризувала цехово-замкнуте мистецтво мейстерзінгера, фактично, відірване від глибокого народного коріння. Не дивлячись на яскраву обдарованість Г.Закса, цей напрямок проіснував не більше двох століть і в кінці XVI сторіччя остаточно втратив свою силу.

Проте, протестантська музика, незважаючи на її різнобічні якості і тенденції, все ж визначила подальший шлях німецького музичного мистецтва. В його розвитку (періоду XV-XVII століття) виразно позначились два етапи.

Перший – прогресивний – який проходив в умовах бурхливого підйому селянської війни і протестантського руху,

Другий – наступив після зміни Реформації і поразки селянської революції, що ознаменувався довготривалим застоєм і занепадом як в суспільному житті Німеччини, так і музичному мистецтві.

Незважаючи на те, що для німецького народу XVII–те сторіччя було сумною й трагічною сторінкою історії, воно все ж, сприяло формуванню певних прогресивних явищ у житті народу, сповненого революційного духу, зокрема, розвитку музичної творчості, в мелодиці якого відображалася тема боротьби широких народних мас за свободу і рівноправство. Однак, народ творив пісні не тільки на релігійну тематику: були в нього і трудові та побутові, ліричні і сатиричні, жартівливі і баладні та ін. Непересічною цінністю є складені в XVI - XVII сторіччі німецькі балади – чудові епічні, лірико-епічні або родинно-побутові пісні, які відображали тодішні події німецького

народного життя. Пісенний репертуар вміщав багатомістовий досвід життя різних прошарків німецького народу.

Народна творчість - ґрунтовне, багатогранне, життєлюбне джерело, яке творило ту основу, на якій виростили музичні генії XVIII сторіччя – Г.Гендель і Й.С.Бах. Однак, щоб їх поява стала можливою, необхідні були ще й інші умови та інші сили: високі ідеали музичних попередників, які черпали своє натхнення з фольклору. Формування цих передумов у тодішній Німеччині відбувалося з надзвичайними труднощами, пробиваючись, буквально, «крізь терни до зірок». Однак, такі генії свого народу, як астроном Йоганн Кеплер, математик і філософ Готфрід Лейбніц і композитор Йоганн Себастьян Бах - видатні діячі німецької культури і науки не тільки збагатили світову культуру, а й сприяли могутньому підйому її у другій половині XVIII- XIX сторіччя.

Серед великої когорти музикантів XVII ст. особливо важливу роль в історії німецької музики відіграли *Генріх Шютц і Дітріх Букстехуде*.



Генріх Шютц (Heinrich Schütz, 1585-1672 pp.), найближчий попередник Й.С.Баха у вокально-інструментальних жанрах, вніс певні зміни і у духовну музику. Він народився в Кйостріце (Тюрінґія) в бюргерській сім'ї, з дитинства співав у хорі. Освіту і виховання отримав при дворі лондграфа Гессе-Касельського, згодом, поїхав до Італії, помінявши юридичний факультет Марбургського університету на вивчення музики під керівництвом Джованні Габріелі. Опановуючи школу італійських майстрів, Шютц створює композиції у стилі італійських мадригалів. Музиці він намагається надати патетичного характеру: вводить сольний спів у формі драматичного речитативу з експресивною мелодією, що вимагала декламаційної манери співу. Поряд з тим, Шютц вніс в інтонаційну сферу прийоми, які беруть свій початок від оперного речитативу флорентійських майстрів. Його вокальна мелодика сповнена експресії, а гармонія достатньо насичена хроматичними послідовностями мадригального стилю. Акордові фарби і прикраси мелодичного малюнку він часто застосовував, як поетичний звукопис і, як висловився його французький біограф Даніель Лесюр, «чудесним вокалізмом прокреслює, часом, політ якогось біблійного птаха, а, малюючи картину бурхливого

моря, він викликає уявлення про нього хвилеподібними рухами ритмічної фігури». Згодом, як і Й.С.Бах, Шютц створив свої пасіони (вид ораторії), згідно чотирьох євангелістів: Матвія, Марка, Луки та Іоана, які виконувались, як єдина цілісна композиція. Біблійний текст (німецький), поданий автором у формі речитативу та хорів без супроводу («Страсті» по Матфію і Іоану). Партія євангеліста виписана в стилі архаїчної псалмодії: речитативи Христа пройняті сумним і світлим ліризмом. Діалоги пансіонів драматичні, а хори – навіть, театралізовані. Шютц надавав особливого значення і самостійній ролі інструментальних партій. Цим відкривається новий період у загальному розвитку церковної музики і пов'язаний з ним вокально-виконавський стиль, який набуває рис інструментальності. Урізноманітнена вокально-темброва палітра Шютца вказує на самотутню інтерпретацію прийомів т.зв. венеціанської школи.

Творчий шлях Шютца поділяється на три великих періоди: від першої публікації мадригалів (1611) до «Псалтирів за Корнеліусом Беккером» (1628); від другої поїздки в Італію і першого збірника «Священних симфоній»(1629) до кінця Тридцятилітньої війни; від третього збірника «Священних симфоній» (1650) до останніх творів 1660-их років загалом.

6.2. ОРГАНІЗАЦІЯ ТА УТВОРЕННЯ НІМЕЦЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (перші новаторські опери).

Найцікавіша сторінка в історії німецької музики кінця XVII - початку XVIII сторіччя пов'язана з першими оперними експериментами в Гамбургському оперному театрі. Цей театр був створений в 1677 році, коли ні Шютца, ні його подвижника, талановитого майстра пісні - Генріха Альберта уже не було в живих. В той час ідея німецької опери з величезними труднощами пробивала собі дорогу (двірцеві сцени в Відні, Дрездені, Мюнхені, Ганновері були монополізовані італійськими майстрами). Однак, першим містом, в якому появилася перша опера, був Гамбург. Написана вона була учнем Шютца - композитором Йоганном Тейле.

У той час творив і інший видатний оперний композитор, що також належав до німецької пісенної школи - гамбуржець Вольфганг Франк. Саме в цей час, на порі було відкриття в цьому місті оперного театру.

І ось, незабаром, одне з найбагатших, як його в той час називали «вільних міст» Німеччини – Гамбург, який був незалежним від князів і якого оминула селянська війна, вперше в історії німецької культури відкрив оперний театр. На його сцені вистави йшли тільки німецькою мовою. Однак це були вистави, які мали ще досить недосконалу постановочну трупу, невдало підібраний репертуар, відчувався брак режисерського смаку, а окрім того, ним опікувалася багата, але менш культурна, ніж венеціанська горстка буржуазії, що надавала фінансову допомогу і, звичайно, диктувала свої умови. Правда, тодішня музика тяжіла то до французького зразка (Зігмунд Куссар), то до італійського впливу, (Рейнгард, Кайзер, Йоганн Тейле). Проте, у Р.Кайзера і Г.Телемана – двох, без сумніву, кращих композиторів гамбургської опери – досить помітні були зв'язки з німецькою побутовою музикою. Крім того, вони обидва були музикантами високого мелодичного обдарування.



Рейнхард Кайзер (Reinhard Keiser, 1674-1739 pp.) – був відомий майстром «дохідливого» стилю. Він писав твори, які легко запам'ятовувалися, проте надто охоче і нерозбірливо наслідував італійським оперним зразкам. Кайзер заперечував роль німецької мови у співі. Його музика була, переважно, на італійські тексти, або змішані італійсько-німецькі, хоча й була близькою німецька побутова пісенність.

У творчому доробку Р.Кайзера налічуються двадцять дві опери. Однак, доступними на сьогоднішній день тільки три: «Юделіт», «Сила добродія» та «Флорідор». Незважаючи на те, що ці опери були у свій час найбільш популярними і вважалися геніальними, їх у Німеччині забули. Однак, його творчу особистість, величезний талант та працездатність важко переоцінити. Оволодівши досягненнями сучасного оперного мистецтва, він зумів «подивитися» на оперу по своєму. З усіх німецьких спадкоємців «великого Моцарта», Кайзер в опері був, без сумніву,

найбільш талановитим, а, можливо, і найестетичнішо близьким. Головною особливістю опер Кайзера є їх мелодика – свіжа, наближена до народної пісенності, з характерними інтонаціями і особливими ритмами, які не втратили своєї привабливості до наших днів.

Гамбургська опера проіснувала шістдесят років – до 1738 року і, згодом, зійшла зі сцени. Цей кінець став не стільки результатом насправді сильного імпорту італійського мистецтва, скільки був викликаний нестійким тодішнім художнім устроєм Гамбурзького театру, його неспроможністю протистояти італійському натиску.

Закономірно, що в цю трагічну епоху, сповнену стражденим пафосом невгамовної фантазії, релігійного натиску і нескінченних наслідувань італійського барокко та його розмаїтих музичних форм, так чи інакше зазнала впливу і інструментальна музика.



На основі вокальної поліфонії розвивалося і органне мистецтво: на органі виконувались аранжування хоральних наспівів у вигляді варіацій та прелюдій. Так утворився німецький стиль гри на органі, в розвитку якого помітну роль зіграв попередник Й.С.Баха, поряд із Р.Шютцем – один з кращих віртуозів того часу, видатний композитор *Дітріх Букстехуде (Dieterich Buxtehude, 1637-1707 рр.)*. Це був художник запальної фантазії і величезного темпераменту, глибинних ідей і напруги, що до Генделя і Баха не знав собі рівних. Ніхто з німецьких композиторів його покоління, хіба що за виключенням Шютца, не зумів створити образи, які б так щиро і яскраво втілили типове для того часу почуття.

В історії кожного народу були, безумовно, критичні моменти, які завжди «розбурхували» високе мистецтво, намагаючись осмислити сучасність і торувати «світлий шлях» в майбутнє. Однак, духовне життя народу в цей період, їх культура і мистецтво також відчували брак митців-професіоналів: поетів і художників, драматургів і музикантів, які б підняли мистецтво на вищий, більш досконалий, щабель.

Таким чином, в силу різних причин, німецький народ знайшов в собі сили зберегти основи своєї демократичної культури і, спираючись на неї,

створити у важких умовах історико-естетичну передумову для того, щоб на зламі XVII – XVIII ст. могли появиться два геніальних митці – Г.Гендель і Й.С.Бах, які відкрили новий етап в історії не тільки німецької, але й світової музики.



Великий гуманіст *Георг Фрідріх Гендель (Georg Friedrich Händel, 1685-1759 pp.)* у своїй творчості дотримувався, наскільки це було можливо в той час, правдивості, конкретності і дієвості. Вихований на італійському оперному мистецтві, Гендель переніс стиль італійського бельканто на оперно-ораторіальні форми і став продовжувачем італійської опери-*seria*. Вокальна лінія опери Генделя, часто, як і в ораторіях (від лат. *oro* – говорю, благаю) дещо інструментального стилю – не тільки вишукана, пластично-рельєфна, блискуча за звучанням, але і емоційно-природня: вона розкриває образ героя, його душевний стан, до того ж, в конкретному сценічному втіленні. Як творець світської ораторії, в якій лише загальні принципи побудови залишались традиційними, Г.Гендель завжди тяжів до створення музики високого ідейного змісту, до відображення подій народного життя, розкриття глибоких людських почуттів. Тогочасне оперне мистецтво було, в основному, розважальним, відбивало смаки придворної аристократії.

Гендель відійшов від цих засад і зосередив увагу на новому жанрі ораторії. За традицією він використовував біблійні сюжети, розповідаючи про страждання і стійкість людини, про боротьбу і радість перемог. Головним героєм у його творах став народ. Не випадково духовенство вважало ораторії Генделя фарсами, а їх автора – єретиком, забороняючи виконання його творів у церквах.

За характером викладу – повільним розвитком подій, великими розгорнутими сценами-аріями – ораторії Генделя наближалися до опер. Ораторія «Самсон», герой якої ціною власного життя звільнив свій полонений народ, - це, за суттю, «легенда, що її розповідають в особах».

Крім ораторій, Гендель писав ще і кантати (від лат. *cantata* – співати), які називали сольною вокальною п'єсою любовно-ліричного

змісту з інструментальним супроводом. Поступово зміст, форма і виконавський склад кантат і ораторій змінювались, стиралися й грані між ними. Кантата, набувши поширення в Італії, як концертна вокальна п'єса з аріями і речитативами, що поєднала в собі риси оповідності й драматизму, в країнах Англії і Німеччини, де був широко розвинений хоровий спів, стала хоровою. Почали з'являтися духовні кантати філософсько-повчального змісту.

В кращих своїх творах Гендель прагнув до правдивого втілення життя, людей, їх пристрастей і почуттів у різноманітних поєднаннях, динамічних планах, і це в нього чудово поєднувалось, тобто йому часто «таланило». Суміжні арії однієї оперної сцени часто контрастують одна з одною, (це робили, також, Монтеверді і Скарлатті). Але Гендель і в арію *da capo* вносить яскравий контрастний сенс. Діапазон вокальних партій ранніх вокальних творів Генделя є досить широким. В кантаті «В африканських гаях» діапазон партії баса від *do dièz* великої октави до *ля* першої (тобто більше двох з половиною октав). Це стало можливим завдяки тому, що співаки використовували фальцет.

Оперною формою, яку він удосконалив і значно розвинув, був речитатив *accompagnato*. В операх англійського періоду драматична роль і виразність його речитативів можуть порівнюватися хіба-що з перселівськими, бо італійські зразки залишаються далеко позаду. Речитатив Генделя - гнучкий, інтонаційно наповнений. Прагнучи до драматизації речитативу, до художньої гармонії музики і сценічної дії, Гендель часто відшукує новаторські прийоми, які в подальшому були успадковані Глюком і Моцартом в їх реформаторських операх: до композиційного злиття речитативу та арії в одній драматичній сцені безперервного, наскрізного розвитку.

Більшість своїх опер Гендель написав і поставив у Англії, куди переїхав з Італії в 1713 році. Його постійними суперниками були Дж. Бонончіні, Н.Порпора, А.Гессе. За своєю суттю, опери Генделя – це насамперед, величезні збірки арій. Так, наприклад, в опері «Альміра» (Гамбург, 1705) було 42 німецькі і 15 італійських арій. Опера «Нерон» мала 75 арій.

Генделівські опери є різноманітними за своїм жанрово-тематичним задумом. Він писав опери: *історичні* («найкраща з них «Юлій Цезар»),

опери-казки (найкраща з них «Альцина»), опери на сюжети з *античної міфології* (наприклад «Аріадна»), *стародавнього лицарського епосу* (величний «Орландо»).

Протягом двох століть більша частина музично-драматичних творів Генделя лежали під сукном у глибокому забутті. Лише, в нашу епоху, генделівські опери входять (хоча і не так часто) у репертуари театрів світу і завжди викликають у слухачів велике зацікавлення. Так, у московському Великому театрі в 1979 році була здійснена постановка опери «Юлій Цезар». Диригував виставою В.Вайс, режисуру здійснив В.Мілков, а переклад лібрето російською мовою було зроблено Ю.Августиновим та М.Соколовою. В 1980 році в Оперній студії при Київській консерваторії було здійснено постановку опери «Деїдамія» (диригент Л.Горбатенко, режисер Рената Езер (Лейпціг)). В 1990 році мали змогу послухати оперу «Ксеркс», яка була поставлена в київській національній опері (диригент Ч.Маєррас, режисер Н.Хітнер). У головних ролях виступили: ірландська співачка Е.Меррей (Ксеркс), австралійська співачка І.Кенні (Ромільда), англійські співаки – контртенор К.Робсон (Арзамен), сопрано Л.Гаррет (Аталанта). В Парижі, на сцені «Гранд Опери» в 1992 році успішно йшла опера «Тезей».

Показово також, що в сучасній Німеччині відбуваються щорічні фестивалі, які проводяться в місті Галле – всесвітньому форумі, де грандіозна генделівська спадщина звучить для народів всіх континентів на великому піднесенні і натхненні. Тут він справедливо здобув славу і велич великого художника, співця миру і братерства народів і вперше знайшов свою світову аудиторію.



Музичний філософ *Йоганн Себастьян Бах* (*Johann Sebastian Bach, 1685-1750 pp.*) продовжив лінію, яка бере свій початок з історичних глибин страждальної і розтерзаної Німеччини XVI – XVII ст., від протестантського хоралу, його строгих, справжніх співців – Вальтера, Озіандера Преторіуса – до корифеїв XVII ст. - Генріха Шютца, Дітріха Бухстехуде. Але він також був і спадкоємцем щирих, життєлюбних пісенників Ганса Закса та Генріха Альберта.

На кшталт Генделю, Бах не тільки завершував велику епоху німецької музики, але й був першовідкривачем нових шляхів в майбутнє для свого вітчизняного і світового музичного мистецтва. Бах є творцем ще одного типу кантатно-ораторіального жанру, в якому наявні риси лірико-філософського кантатного плану та драматизовано розвинені музичні побудови з репліками, діалогами, речитативами, аріями і хоровими сценами, що йдуть від ораторії. Цей різновид жанру отримав назву – *с т р а с т і* (тобто страждання) і є музичним твором, в основу якого покладено традиційний релігійний твір про страждання і смерть Христа. Звідси і назви творів – «Страсті за Матфеєм», «Страсті за Іоаном» - розповіді від імені євангелістів, сподвижників Христа. Драматизовані оповіді викладені у речитативному плані, а паралельно – як своєрідний «ліричний коментар від автора» - йдуть арії, широкі, наспівні мелодичні епізоди, в яких розкривається багатогранний внутрішній світ людини. Розширивши межі кантатного жанру, Бах збагатив його зміст, надав драматургії нового значення.

На відміну від Г.Генделя, Й.С.Бах не покинув своєї країни, щоб вирватись з німецької відсталості, княжої вседозволеності, церковного гніту і національного приниження, що, звичайно, відбилосся і на його творах, в яких прослідковуються риси творчості попередніх (і сучасних йому) майстрів італійського та французького музичного мистецтва. У своїй творчості Бах використовував мистецтво бельканто, музичні форми італійської опери та інструментальної музики Франції, трансформуючи їх у національний ґрунт - його німецьке бельканто відрізняється від суто італійського.

На відміну від попередників, Й.С.Бах трактував співочий голос як інструмент, наділений винятковими виражальними можливостями, який проходить червоною ниткою у його вокальних творах – «Страстях», «Месах», «Кантатах». Його вокальні твори мають інструментальний характер, який є основою і головною ознакою німецького національного вокального мистецтва.

Серед вокально-інструментальних творів Баха найбільшу групу складають кантати – їх збереглося біля двохсот, (але більша частина загублена). Це, як правило, порівняно невеликі цикли, які складаються із звичних для Баха вокально-інструментальних форм – арій, аріозо, ансамблів, речитативів, хорів тощо.



Великий геній світової музичної культури – **Вольфганг А.Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791 рр.)** належав до так званої віденської класичної школи. Його твори відрізняються життєвою правдивістю, оптимізмом, високим гуманізмом. В них висловлена глибока віра у торжество світлих ідеалів, багатство духовного світу.

Музичні здібності Моцарта проявилися в дуже ранньому віці, коли йому було близько трьох років. Його батько Леопольд був одним з провідних європейських музичних педагогів. Його книга «Досвід ґрунтовної скрипкової школи» (*Versuch einer gründlichen Violinschule*) була опублікована в 1756 - в рік народження Моцарта, витримала багато видань і була перекладена на багато мов, у тому числі і на російську. Батько навчив Вольфганга основам гри на клавесині, скрипці та органі .

Свою музичну кар'єру Моцарт почав із подорожей Європою з концертами в таких країнах, як Італія, Франція, в німецьких землях (на той час Німеччина була поділена більше, як на 300 князівств і графств), в яких залишились помітні сліди його творчості. Являючись австрійським композитором, він творчо використав те, що чув, бачив, спостерігав в інших країнах. Так, в мелодиці Моцарта багато італійського впливу, відчуваються і тонкі зв'язки з французькою музикою. Це вже пізніше він створив ряд творів, котрі належать не тільки німецькій вокальній школі, але й стали досягненням світового оперного мистецтва. Підсумувавши прогресивні досягнення оперного мистецтва свого часу, Моцарт, подорожуючи містами і селами Австрії та вслухаючись в народні мотиви, здійснив реформу опери. Він створив власну передову оперну естетику, нерозривно пов'язану з передовими напрямками європейської культури і з національними традиціями комедійного народного театру *зінгшпіля* (сформувався в 30-і роки XVIII ст.). Цей театр виник на ґрунті аматорського музикування, шкільної самодіяльності, університетських театрів та мандрівних труп.

Суттєве значення для формування оперної естетики Моцарта мало його перебування в Мангеймі в 1777 році, куди йому вдалося вирватись від ненависного архієпископа. Мангейм на той час був одним з

найбільших центрів німецької музичної культури. Тут було побудовано театр, на сцені якого у виставах брали участь виключно німецькі актори. Саме тут були здійснені перші спроби створення німецького національного оперного мистецтва.

В 1778 році Моцарт повертається до Зальцбургу, де розпочинається його наступний період творчості. У ці роки Зальцбург часто відвідували різноманітні мандрівні театральні трупи, які ставили комедії, фарси, драми, трагедії, балети й опери. Їхні вистави дивовижним чином поєднували в собі комічне і фантастичне, а драматичний діалог поперемінно чергувався зі співом і балетними сценами. Тут Моцарт познайомився з керівником такого театру – Емануелем Шиканедером, який одночасно виконував обов'язки адміністратора, антрепренера, актора, виконавця комічних і трагічних ролей. Завдяки йому Моцарт ще більше захопився австрійським народним театром, традиції якого стали органічною складовою його оперної драматургії. Театральне дійство вражало пишнотою, вистави ставились німецькою мовою, в той час, як герої спілкувалися італійською та французькою мовами.

В цьому ж, 1778 році, за побажанням імператора, у віденському «Бург-театрі» створюється німецька трупа, до якої запросили кращих австрійських та німецьких виконавців, серед яких: Фредерік і Йозеф Вайднери, Йозеф Ланге, сестри Марія та Катаріна Адамбергер, Карл Брокман, Людвіг Шредер та ін. В цьому ж театрі був зіграний і перший зінгшпіль «Рудокоп» композитора І.Умляуфа (1746-1796 рр.), який мав великий успіх.

У статуті «Бург-театру» були виписані такі правила:

1. Актор не може відмовлятися від запропонованої йому ролі;
2. Провідні актори зобов'язані виконувати як головні, так і другорядні ролі;
3. Знати партію напам'ять;
4. Працювати з режисером;
5. Костюми, мізансцени, манери виконання, тобто елементи сценічного ансамблю,- все мусить бути підпорядковане єдиному задуму вистави;
6. Вистави йдуть виключно німецькою літературною мовою.¹¹¹

¹¹¹ Б.П.Гнидь. Історія вокального мистецтва.-К.:НМАУ, 1997.-С.128

Будучи ознайомленим з високими вимогами статуту і переконавшись, що у театрі підібраний згідно цих вимог професійний, за своїми художніми та виконавськими можливостями, склад акторів, Моцарт написав зінгшпіль «Викрадення зі сералю» (1782), в якому панувала гуманістична ідея вірності і самовідданого кохання, що переборює всі перепони та оперу в італійському стилі «Весілля Фігаро» (1786). Також, тут у Відні, під орудою самого композитора, був поставлений зінгшпіль «Чарівна флейта» (1791).

В оперній творчості після зінгшпіля «Викрадення зі сералю» Моцарт знову звернувся до жанрів італійської музики (*seria i buffa*). Однією з причин цього були труднощі і перепони, які існували на шляху постановок національних опер; австрійський імператор і впливові аристократи віддавали перевагу італійській опері. Така прихильність до всього італійського обурювала Моцарта і в листі до мангеймського професора Клейна він писав, що «якщо був би хоча б один-єдиний патріот при керівництві, все виглядало б зовсім інакше. І тоді, можливо, паростки національного театру, які так добре зійшли, могли б досягнути розквіту». Але з точки зору австрійських італьяноманів «це було б вічною ганебною плямою для Німеччини,- іронічно продовжує Моцарт,- якщо б німці раптом серйозно почали по-німецьки думати, по-німецьки діяти, по-німецьки розмовляти і, навіть, по-німецьки співати». Тому, творячи опери на італійські тексти («Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Так чинять всі»), Моцарт залишився національним художником, кровно пов'язаним з рідною музичною і музично-театральною культурою. Попри все це, опери Моцарта – найвеличніша сторінка в оперному мистецтві XVIII ст.; в галузі опери Моцарт здійснив реформу не менш значну, ніж Глюк. Більше того, з усієї величезної оперної спадщини XVIII ст., переважно, тільки оперні шедеври Моцарта міцно тримаються в репертуарі театрів, зберігаючи своє сценічне життя.

Не дивлячись на традиційний та неодноразово використаний в німецькій, французькій і італійській опері тип сюжету, ніде, крім написаних Моцартом опер того часу, не було настільки м'яко і тонко охарактеризовано почуття героя опери, настільки глибокого проникнення в їх психологію і задушевність, поетичності і втілення ліричних образів, гостроти розуму і гумору в побачених комедійних персонажах. Дія в операх Моцарта перенесена автором з діалогів в

ансамблі, дуети, фінали, арії. Готуючись до ролі в опері Моцарта, співак повинен відповідально ставитися до їх вивчення. Його арії - достатньо важкі, тому завданням співака є досконале студіювання і серйозний підхід до мелодичного малюнку арій. Насамперед, виконавці повинні бути висококваліфікованими музикантами і володіти належною вокальною технікою, міцним диханням та широким діапазоном голосу. Тому, постійна критика, спрямована на «невокальність» німецької мови, підтримувалась традицією виховання німецьких співаків під керівництвом все тих же італійських педагогів (керівне положення в оперному світі Німеччини і Австрії займали чужоземці: Сальєрі у Відні, Паєр і Морлаккі в Дрездені, Спонтіні в Берліні). У той час як серед диригентів і театральних діячів поступово появлялись особистості німецької і австрійської національності, в репертуарі першої половини ХІХ ст. продовжувала панувати італійська і французька музика. У Дрездені італійський оперний театр зберігся аж до 1832 року, в Мюнхені – навіть до другої половини сторіччя. У 20-х роках цього ж сторіччя Відень був справжньою італійською оперною колонією, якою керував Д.Барбайя, імпресаріо Мілана і Неаполя. Молоді і модні німецькі і австрійські композитори вчилися у Італії і писали італійські або «італізовані» твори.



Саме в такий складний час появилася талановитий німецький композитор, який увійшов у історію музики як творець народно-національної опери – *Карл Марія фон Вебер (Carl Maria von Weber, 1786-1826 pp.)*, автор першої німецької романтичної опери «Вільний стрілець» (Берлін, 1821), яка користувалася величезним успіхом у глядача. В ній є багато спільного з зінгшпільною драматургією Моцарта (чітка, яскрава композиція і чудова портретно-психологічна характеристика образів). Музична драматургія побудована на контрастному розвитку двох інтонаційних сфер: побутової і фантастичної.

З дитинства Вебер ріс в атмосфері театру, тому що його батько був антерпринером у трупі. Через постійні переїзди не мав постійної освіти, але наприкінці 1790-х років він починає займатись із Михаелем Гайдном (молодший брат Йозефа Гайдна) і пише перші твори, зокрема опери

«Лісова дівчина», зінгшпіль «Петер Шмоль і його сусіди». В 14 років він виступає як піаніст, а в 17 років як диригент. В 1803 році займається з абатом Фоглером, що прищепив Веберу інтерес до народної музики.

У 1821 році К.М. Вебер написав свою найвідомішу оперу «Чарівний стрілець». З величезним успіхом вона була поставлена в Берліні. «Чарівний стрілець» вважається першою національною романтичною німецькою опери. Жанр опери — романтичний зінгшпіль. У 1823 році для Віденської опери написана «Евріанта», а у 1826 році казкова опера «Оберон», яка була поставлена в Лондоні.

Вебер вважається першим німецьким композитором, який глибоко розумів склад національної музики і підняв національний німецький фольклор до високої художньої досконалості. Він протягом всієї своєї діяльності залишився вірний національному напрямку, і в його операх лежить той фундамент, на якому Вагнер побудував «Тангейзера» й «Лоэнгрин».

Різнобічний громадський діяч, пропагандист національної культури, він показав себе людиною-художником нового часу. Вебер створив оперне мистецтво, яке корінилося в німецьких народних художніх традиціях. Проте, у творця народно-національної німецької опери, процес пошуків нових оперних образів, що було нерозривно пов'язане з образами новітньої романтичної поезії і літератури, пройшов досить тривалий і важкий шлях. Не задовольняючись зінгшпільною структурою і надаючи перевагу більш піднесеному і серйозному, Вебер в стані великого творчого натхнення, приступив до написання національно-героїчної опери «Евріант» (Відень, 1823), в якій уже відчутний стиль прототипів нових героїв оперної діяльності Р.Вагнера.



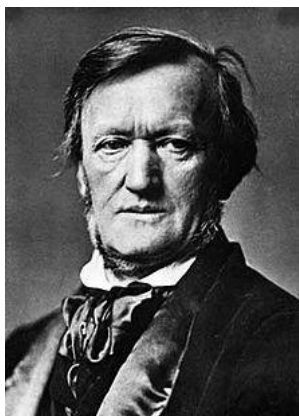
Надзвичайно талановитим німецьким композитором, співаком (тенор) і педагогом епохи бароко і класицизму був *Хассе Йоганн Адольф (Johann Adolf Hasse, 1699-1783)*. Народився в місті Бергедорф, поблизу Гамбурга). Найбільшу популярність здобув як автор опер і духовної музики, вніс великий внесок у розвиток опери-серія. Був другом відомого поета і лібретиста П'єтро Метастазіо, писав опери на його сюжети. З 1718 року співав у

Гамбурзькій опері.

З 1722 року Хассе проживав у Італії, навчаючись у Н.Порпори та А.Скралатті. Проте, уже з 1730 року працював дворцевим композитором (з переривами) в Дрездені, з 1764 – у Відні, а з 1773-го жив і працював у Венеції. Він вважався одним з найвидатніших композиторів другої половини XVIII століття, що працював у жанрі опера-серія і тяжів до неаполітанської оперної школи. Спільно з лібретистом П.Метастазіо створив визначні зразки жанру, в тому числі «Антіох» (1721, Бруншвейг), «Артаксеркс» (1730), «Деметрій» (1732, обидві – Венеція), «Сірой, цар Персії» (1733, Болонья), «Демофонт» (1748), «Олімпіада» (1756, обидві – Дрезден), «Руджеро» (1771, Милан). Серед інших творів: опера-буффа «Возлюблена сестра» (1729, Неаполь); більше 10 сценічних інтермеццо; ораторії, кантати, меси, реквієм та інші.

6.3. НОВАТОРСЬКА ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ Р.ВАГНЕРА /Вагнерівські співаки/

Вперше віднайдені і опрацьовані Вебером (в його уже зрілих романтичних операх), важливі художні принципи, знайшли своє подальше відображення в творчості видатного талановитого німецького



композитора *Річарда Вагнера (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1881 pp.)*, який належить до числа тих великих митців, творчість яких мала величезний вплив на розвиток світової культури. Геній його був універсальним: Вагнер прославився не тільки в якості автора видатних музичних творінь, але й як чудовий диригент, був на одному рівні з Берліозом, основоположником сучасного мистецтва диригування; він був талановитим поетом-драматургом, який

власноручно писав лібрето для своїх опер, а також обдарованим публіцистом, теоретиком музичного театру. Звичайно, що композитора цікавило і мистецтво співу. Тут він зробив справжню революцію. Відкинувши італійське бельканто, композитор вважав, що від нього необхідно рішуче відмовитись, уявляючи собі співочий голос, як надвиразний інструмент, що влітається в оркестрову тканину. У

переважній більшості опер Вагнера домінують три види голосів: драматичне сопрано, тенор і драматичний бас-баритон.

Залишаючись в руслі романтизму, частково розвиваючи і надалі народно-побутові елементи творчості Вебера, він прагнув вдихнути в народне мистецтво високі ідеї, віднайти засоби художнього втілення, які б відповідали піднесеному настрою почуттів і думок. Під впливом романтизму, Вагнером були написані опери «Рієнці» (розпочата опера була ще в Ризі, а закінчена в 1840 році в Парижі, за романом Е.Булвер-Літтона), «Летючий голландець» («Моряк-скиталець», 1841, Париж), «Тангейзер» (1845), «Лоенгрін» (1848) та інші. У цих операх сформульовані основні положення творчої платформи композитора – лейтмотиви – короткі симфонічні характеристики, пов'язані з певною ідеєю, наскрізний розвиток і безмежний мелодизм яких підсилює значення «крупного штриха» в музичній драматургії, тобто, рельєфніше змальовування драматичних ситуацій і характерів, наділяючи їх контрастністю. Поряд з тим, Вагнер розробляє специфічні риси свого музичного строю. Вагнер вводить нові вокальні форми – монологи, розповіді, діалоги, які формують т.зв. «декламаційний спів». Мелодія, на думку автора, повинна виникати з мовлення, тому не може бути різниці між так званими «декламаційними» і «наспівними» фразами. «Моя декламація – це уже спів, - підкреслює Вагнер, - а мій спів – досконала декламація». А таке «вільне музичне мовлення» вимагає подолати шаблони оперної мелодики, яка вже не є характерною для драматургічного розуміння процесу голосоведення.

Вагнерівські вокальні партії у більшості опер відзначаються великою протяжністю «чистого співу». Вони вимагають голосової і фізичної витривалості, а мелодійна лінія вокальних партій має дуже складну фактуру, часто з широкими інтервалами та незручними для голосу перехідними нотами. Так, у тетралогії «Перстень нібелунгів» налічується біля ста музичних лейтмотивів. Оркестр змушує забути про вокаліста, що тільки підкреслює інертність сценічної дії. Щодо хорів, то вони за обсягом невеликі. Відповідно, підвищується роль оркестру, який і мотивує, і, водночас, пояснює розвиток почуттів і ситуацій; встановлюються нові принципи формоутворення, не пов'язані умовними схемами. Вагнер сміливо накреслює шляхи створення монологів, на внутрішньо динамічних принципах розвитку.

Надаючи великого значення суспільно-виховному значенню тетралогії, Вагнер хотів позначити її єдиним цілим, розрахованим на сценічний показ протягом чотирьох вечорів. І, якщо в 1869-1870 роках відбулися в Мюнхені епізодичні вистави опер «Золото Рейна» і «Валькірія», то виконання другої половини «Перстеня нібелунгів» Вагнер затримав до 1876 року, коли здійснилась мрія його життя – створення власного театру, де б виконувались тільки його авторські опери. Для реалізації цього плану шанувальники композитора створили спеціальне «Вагнерівське товариство». Таким чином, в Бейрейті, на півночі Баварії, у 1872 році заклали фундамент нового театру, який був відкритий в 1876 році. За задумом архітекторів, театр мав дещо незвичайний вигляд: в глядацькому залі ряди піднімались, як в амфітеатрі стародавньої Греції, що завершувались галереєю на 2000 місць; звичайні ложі й яруси були відсутні, оркестр був схований і невидимий для глядачів, як і «машинерія» технічного обладунку сцени.

Теситура партій в його операх значно відрізняється від загальноновживаних італійських і французьких: партія баритона часто змінюється високим басом; абсолютна висота, скажімо, партії тенора рідко перевищує *ля першої*, але, оскільки, оркестровий супровід підсилений духовою групою, вона звучить надто напружено, внаслідок чого могутність голосів доводиться до крайніх меж. Вокальна партія не має самостійного звучання. Головна роль належить оркестру, який симфонічно викладає музичну суть, зіткану з великої кількості лейтмотивів та їх розробок, вокальна ж партія є лише одним з елементів оркестрового звучання. І, якщо виконавці творів стилю Великої французької опери сприяли створенню вокальних шкіл М.Гарсія, Ж.Дюпре та ін., то для виконання вагнерівського репертуару вимагались значні зміни співацьких прийомів, а отже, виникла потреба і в перегляді основних принципів вокальної педагогіки.

Оперна творчість Р.Вагнера, стала кульмінаційним моментом розвитку німецького музичного театру ХІХ ст. на якій виховалась ціла плеяда виконавців – співаків так званого «вагнерівського стилю», що вирізнявся надзвичайно високими теситурними умовами виконання з повною віддачею духовних і фізичних сил. Як правило, вагнерівські солісти співали (й співають) тільки в операх Вагнера, свідомо обмежуючи свій репертуар. У зв'язку з цим, з'явилась низка видатних

вокалістів вагнерівського стилю: В.Шредер-Деврієнт (1804-1860), Генрієтта Зонтаг (1806-1854), яка прославилась ще й як виконавиця Леонори в бетховенській опері «Фіделіо»), Йозеф Алоїс Альберт Німан (1831-1917) та інші.

Звичайно, що когорта вагнерівських співаків сформувалась не зразу – вона розвивалась у процесі популяризації творчості композитора. Основи вагнерівського виконавського стилю закладались ще в 60-х роках ХІХ століття такими видатними співаками, як: баритон Аугуст Кіндерман, перший виконавець ролі Вотана на прем'єрі «Золото Рейна» і «Валькірія» в Мюнхені, тенор Людвіг Шнорр фон Карольсфельд – перший Трістан – або навіть ще раніше, наприклад, Йозеф Алоїс Тихачек (1807-1886, чех за походженням), – Рієнці і Тангейзер в прем'єрах однойменних опер(в Дрездені).

Коли вагнерівські опери в кінці минулого століття утвердились у репертуарі, німецька вокальна школа вже мала в своєму розпорядженні низку чудових співаків. Більшість з них вивчали партії під керівництвом композитора й започаткували розквіт вагнерівської школи ХІХ ст.: тенори - Генріх Гюдеус, Альберт Німан (1831-1917), (Зігмунд в «Валькірії»), Герман Вінкельман (1849-1912), перший Парсіфаль), М.Менцинський; баритони - Еуген Гура (Курвенал в «Трістані» і Амфортас в «Парсіфале»), Франц Бетц (Вотан у першій Байрейтській постановці «Перстень нібелунга» в 1876 році), сопрано - Ліллі Леман (1848-1929), Маріанна Брандт, Амалія Матерна (перша Кундрі в «Парсіфале» і Брунгільда в «Зігфріді» і «Загибель богів»), Тереза Мальтен, Роза Зухер, Я.Решке (1850-1925), Л.Мельхіор (1890-1973, Б.Нільсон (1921), С.Крушельницька (1872-1952); мецо-сопрано Іра Маланюк та багато інших.

Як зазначає В.Тимохін «вагнерівська школа, багато що дала співакам щодо виразності, психологічної тонкості виконання, глибокої осмисленості вимовного слова, роздвинувши межі можливостей людського голосу, в свою чергу вимагала від вокалістів істинно вагнерівського плану певної артистичної "жертви", що полягає в тому, що прилучення до висот вагнерівського мистецтва майже неминуче означало різке звуження їх репертуару. З цього не випливає, звичайно, що співаки, присвятили себе вагнерівського творчості, не виступали в операх інших композиторів. Але, мабуть, ніяка інша вокальна школа в

силу самої своєї специфіки, комплексу виразних прийомів і засобів не вимагала від артистів настільки повної віддачі всіх душевних і фізичних сил без залишку і тому не накладала таких жорстких стилістичних обмежень на своїх послідовників, як вагнерівська».¹¹²

Отже, на розвиток німецької національної школи співу великий вплив мала оперна творчість Р.Вагнера та його погляди, викладені в літературних працях: «Мистецтво і революція» (1849), «Мистецтво майбутнього» (1850), «Опера і драма» (1851) та ін. Не вдаючись до оцінки різного за суттю ідейно-художнього рівня оперної творчості Вагнера, зумовленого суперечливістю його поглядів, слід відзначити, що саме оперна реформа Вагнера поставила перед співаками особливі завдання.



На оперному небосхилі появляються видатні оперні співаки, як: **Герман Вінкельман (German Vinkelman, 1849-1912 pp.)** – тенор, який здобув собі популярність після виконання партії Парсіфаля (Байройт, 1882), як соліст Віденської опери, протягом 25-и років. Репертуар Вінкельмана, крім творів Вагнера, складався з оперних партій багатьох відомих західноєвропейських композиторів. З вагнерівського репертуару у його виконанні були партії Лоенгріна, Трістана, Вальтера, Тангейзера. Артистичною діяльністю Вінкельмана мали нагоду насолоджуватися різні міста Європи і Америки.

Ліллі Леман (Lilli Lehmann, 1848-1929 pp.) – співала на початку своєї кар'єри партії колоратурного сопрано, а згодом, перейшла на драматичне сопрано. Її вокально-виконавська діяльність шліфувалася в різних містах Європи: Берліні, Лейпцігу, Празі, Відні, Дрездені тощо. Найбільшу славу співачка здобула на Байройтському фестивалі, виконуючи партії в операх Вагнера «Лоенгрін», «Золото Рейна», «Трістан і Ізольда». Географія гастрольних поїздок Ліллі є досить широкою. Вона побувала в багатьох країнах Європи: Австрії,



¹¹² В. Тимохін. 3 нарисів про видатних співаків сучасності

Угорщині, Франції, Англії, Чехії, Швеції. Побувала, також, і в Америці. Результатом її тривалої артистичної і педагогічної діяльності стала теоретична праця «Моє мистецтво співати», яка була перевидана російською мовою в 1912 році.

Крім виконавської, Ліллі пробувала себе і як вокальний педагог, цікавилася режисурою. Під її керівництвом в Зальцбурзі були поставлені опери Моцарта.

Отже, за участю відомих співаків на сценах найбільших театрів світу здійснювалися прем'єрні постановки багатьох опер Вагнера. Саме в мистецтві цих співаків отримали своє кінцеве втілення принципи вагнерівського виконавства, традиції якого живуть і в наші дні.

Поняття «вагнерівський співак» у сучасного слухача асоціюється з визначеними типами голосів – драматичним сопрано і героїчним тенором, а також, драматичним баритоном. Без сумніву, що на ролі, які виконувались, як правило, драматичним сопрано і героїчним тенором, лягала в опері Вагнера зрілого періоду (і, насамперед, в «Персні нібелунгів», «Трістані», «Парсіфале»), основне драматургічне навантаження. Тому, до цих двох типів голосів і ставились Вагнером найвищі вимоги, щодо його оперно-виконавської естетики та створення нових вокальних амплуа.

Саме, вагнерівська оперна школа сприяла формуванню у вокальному мистецтві таких типів голосів як драматичне сопрано та героїчний тенор, з характерним для них широким діапазоном, яскравістю, блиском, надзвичайною фізичною силою звучання, здатністю витримувати навантаження, (які раніше, в часи класичного бельканто, вважались би надто форсованими). Вагнерівська вокальна школа в силу своєї специфіки, комплексу виражальних прийомів і засобів вимагала від артистів повної віддачі всіх духовних і фізичних сил. В історії вокального мистецтва були поодинокі приклади, коли крім вагнерівського, співаки могли співати ще й в операх інших композиторів (С.Крушельницька(1872-1952), І.Маланюк(1919), Л.Мельхіор (1890-1973), Б.Нільсон (1921) та інші), хоча більшість з них обмежувалась тільки вагнерівським репертуаром.

Крім згаданих вище видатних співаків «вагнерівського стилю», в його операх брали участь і інші, не менш талановиті, співаки, зокрема:

Оліве Фремстад, Ліліан Нордіка, Фелія Литвін, Кірстен Флагстад, Фріда Лейдер, Флоренс Остраль, Ганс Хоттер, Фрідріх Шорр, Генріх Кноте, Макс Лоренц, Вольфганг Віндгассен, Сет Свангольм та інші.



Шредер-Деврієнт Вільгельміна (Wilhelmine Schröder-Devrient, 1804-1860 pp.) – німецька співачка, (сопрано). Свою співочу кар'єру розпочинала як драматична актриса. В 1823-1847 роках була провідною солісткою Дрезденської опери, співала в багатьох містах Німеччини. З 1847 року виконувала партії в операх В.А.Моцарта (Паміна), К.М.Вебера (Агата), Р.Вагнера (Адріано, Сента). Європейську славу співачці принесла партія Леонори «Фіделіо» (1822, Бетховена). Вона

користувалася великою популярністю в Італії, Франції, Англії та інших країнах та містах Європи: Парижі, Лондоні, Празі, Ризі, Петербурзі. З 1847 виступала як камерна співачка. За участь у Дрезденському повстанні співачка була вислана за межі Саксонії. Вільгельміна - перша виконавиця багатьох партій в операх Р.Вагнера, який присвятив її пам'яті нарис «Uber Schauspielerund Sanger» (1872).

Народилась співачка 6 грудня 1804 року в Гамбурзі. Вона була дочкою співака-баритона Фрідріха Людвіга Шредера та відомої драматичної актриси Софії Бюргер-Шредер.

У тому віці, коли інші діти проводять час у безтурботних іграх, Вільгельміна вже відчула відповідальну сторону життя. «З чотирьох років», - розповідає вона, - «я уже повинна була працювати й заробляти свій хліб». «Тоді Німеччиною, - продовжувала свою розповідь співачка, - подорожувала балетна трупа Коблера, яка прибула в Гамбург, де мала особливий успіх. Моя мати була надзвичайно вразливою і коли захоплювалася якоюсь ідеєю - тут же її й вирішувала..., тому вирішила зробити з мене танцівницю...».

У 1819 році, коли Вільгельміні виповнилося п'ятнадцять років, вона дебютувала в драмі. До того часу її сім'я переїхала до Відня, (після смерті батька). Після довгих занять у балетній школі, вона з великим успіхом виконувала роль Аріції в «Федрі», Мелітті в «Сафо», Луїзи в «Підступність і кохання», Беатрисы в «Мессінська наречена», Офелії в

«Гамлеті». Кожного разу, щораз чіткіше вимальовувались її музичні здібності – голос ставав сильним і красивим. Після навчання у віденських педагогів Д. Моцатті та Дж. Радігі, Шредер через рік змінила драму на оперу.

Дебют її відбувся 20 січня 1821 року в ролі Паміни в «Чарівній флейті» Моцарта на сцені віденського «Кертнертортеатру». Музичні шпальти газет того часу висловлювали своє задоволення та прославляли появу на сцені нової зірки. В березні того ж року вона виконала роль Емеліни в «Швейцарському сімействі», через місяць — Марію в «Синя Борода» Гретрі, й коли у Відні вперше поставили «Фрейшютца», роль Агати віддали саме Вільгельміні Шредер. Справжню славу молодій співачці принесло виконання ролі Леонори у «Фіделіо» Бетховена в 1822 році.

За весь період творчого життя співачка виконала значну кількість оперних партій: «Евріант», «Оберон», «Швейцарське сімейство», «Весталка», Викрадення з сералю», «Іфігенія», «Чарівна флейта», «Ісонда», «Тамплієр і Іврейка», «Синя борода», «Водовоз» та інші.

З 1823 по 1847 рік Шредер-Деврієнт співала в Дрезденському театрі. Найкращі ролі Вільгельміні: Дездемони в 1831 році, Ромео в 1833р., Норми в 1835р., Валентини в 1838р. Загалом, з 1828 по 1838 рік вона підготувала тридцять сім нових опер».

Вслід за «Фіделіо» появились «Весталка», «Норма» і «Ромео» — успіх був величезний. Вершиною став виступ в «Сомнамбулі», опері, що немов би написана для незабутньої Малібран. Але, Аміна Вільгельміні, на думку критиків, переважала всіх своїх попередниць красою, теплотою та правдою. Шредер-Деврієнт стала першою виконавицею партій Адріано в опері Вагнера «Рієнці» (1842), Сенти в «Летючому голландці» (1843), Венери в «Тангейзері» (1845).

З 1847 року Шредер-Деврієнт виступала як камерна співачка: гастролювала містами Італії, була в Парижі, Лондоні, Празі, Петербурзі. В 1849 році співачку випросили з Дрездена за участь в травневому повстанні. Тільки в 1856 році вона знову стала виступати публічно, як камерна співачка. Її голос тоді був уже дещо гіршим, проте виконання, як і колись, відрізнялося чистотою інтонації, чіткою дикцією,

глибиною втілення характеру художніх образів. Померла співачка 26 січня 1860 року в Кобурзі.



Найпрославленіша європейська співачка ХІХ століть *Зонтаг Генрієтта* (справжнє ім'я *Гертруда Вальпургіс-Зонтаг*; по чол. *Rossi, (Henriette Gertrude Walpurgis Sontag, 1806-1909(1854) pp.)* – німецька співачка (колоратурне сопрано). Народилася 3 січня 1806 року в Кобленці, в сім'ї акторів. Вокальною майстерністю юна артистка оволоділа в Празі: в 1816-1821 роках навчалася в місцевій консерваторії. Дебютувала в 1820 році на празькій оперній сцені. Після цього співала в столиці Австрії. Широку популярність принесла їй участь у постановках опери Вебера «Евріанта». У 1821 році К.-М.Вебер, почувши спів Зонтаг, доручив їй вперше виступити в головній партії своєї нової опери. Молода співачка повністю оправдала сподівання композитора, й проспівала з великим успіхом.

Вона володіла милозвучним, гнучким, незвичайно рухливим та дзвінким голосом красивого тембру. Артистичному темпераменту співачки були близькі віртуозні колоратурні та ліричні партії в операх Моцарта, Вебера, Россіні, Белліні, Доніцетті.

У 1824 році Л.Бетховен довірив Зонтаг (разом з угорською співачкою Кароліною Унгар), виконати сольні партії в месі «ре-мажор» і Девятій симфонії.

Прославлену співачку слухали у Віденській опері, вітали в оперних театрах Лондона, Парижа, Берліна. В 1830 та 1838-43 рр. вона виступала в Росії. Прославилась як виконавиця Леонори в бетховенській опері «Фіделіо». Зонтаг - одна з найвидатніших співачок першої половини ХІХ сторіччя. Захоплюючись співом Генрієтти Зонтаг, видатний французький музикознавець Скюдю писав: «Неможливо з кимось порівняти вокалізацію Зонтаг. Голос ясний, ніжний, бісерний і рухливий, як світло, зачаровує вухо, наповнюючи його чарівною привабливістю звучання. Кожна нота вирізняється із спіралі звучання, не порушуючи ніжної вокальної тканини. Кожен звук виходить із глибини гортані, стійкий і яскравий, як ниточка в електричній лампочці... Те, що складає

перевагу Зонтаг, крім якості голосу, тембру і природної гнучкості, це та точність методу, та легкість, з якою вона підносить свою звукову тканину, в якій змішуються промені світла і неосяжні ниточки фантазії; це - чудове поєднання найбільш багатого дару природи, оплодотвореного наполегливою і кропіткою працею»¹¹³.

Кульмінацією артистичного шляху Зонтаг стало її перебування в Петербурзі та Москві в 1831 році. Російська аудиторія надзвичайно високо оцінила мистецтво німецької співачки. Про неї з захопленням відгукувались Жуковский і Вяземський, багато поетів присвячували їй свої вірші. Про її «рафаелівську красу і грацію вираження» відгукувався дещо пізніше, також, і відомий музичний критик Стасов.

На початку 30-х років Зонтаг залишила оперну сцену, проте продовжувала виступати в концертах. У 1838 році доля знову привела її до Петербурга. Протягом шести років її чоловік, граф Россі, був тут у вигнанні (від Сардинії).

У 1848 році матеріальні труднощі змусили Зонтаг повернутися в оперний театр. Не дивлячись на довгу перерву, її знову чекали тріумфи в Лондоні, Брюсселі, Парижі, Берліні, а також, і за океаном. Останній раз її слухали в мексиканській столиці. Там вона раптово померла 17 червня 1854 року.



В історії співацької культури трапляється чимало прикладів того, як акторам, з невеликим діапазоном голосу вдавалось досягнути значних успіхів. До цієї кагорти співаків належить і **Елізабет Шварцкопф (Elisabeth Schwarzkopf, 1915-2006)**. Володіючи від природи незвичайною працездатністю, буквально, одержимістю в мистецтві, співачка за короткий період вокальної підготовки досягла справжнього дива та зуміла піднятися до вершин світової слави.

Репертуар співачки був надзвичайно різноманітний. Їй однаково підкорялись досить несхожі партії, наприклад, Джільди, Мелізанди, Недди, Мімі, Чіо-чіо-сан, Елеонори («Лоегнгрін»), Марселіні

¹¹³ .P.Scudo. "L'art Ancien et l'art modern" Paris, Garnier Freres, 1854, (із підр. Львова, с.130.).

(«Фіделіо»), а також інші партії з опер Моцарта і Вагнера в її інтерпретації.

У 1971 році Шварцкопф залишає сцену і займається концертною діяльністю. Померла в 2006 році.

Оперною творчістю Вагнера захоплювались також і співаки інших національностей. Свого часу, репертуар таких співаків, як Й.Тихачек, С.Крушельницька, І.Маланюк, Л.Мельхіор, К.Флагстад, Б. Нільсон та багато інших складався, переважно, з оперних партій цього композитора.



Крушельницька Соломія Амвросіївна (1872-1952 рр.) – українська співачка (лірико-драматичне сопрано). У 1893-1896 рр. Крушельницька вдосконалювала свою вокальну майстерність у Міланському оперному театрі в студії професорів Копті та Фаусти Креспі, опанувавши школу *бельканто*. Співала на сценах провідних театрів світу, зокрема в Одесі (1896-97), Варшаві (1898-1902), Петербурзі (1901-1902) Парижі («Гранд-опера», 1902), Неаполі (1903-1904), Римі (1904-05), Мілані («Ла Скала», 1904, 1907, 1908, 1909, 1915), Каїрі (1904) та інших містах світу.

У репертуарі співачки – партія Ельзи в опері «Лоенгрін», Єлизавети «Тангейзер», Брунгільда «Валькірія», Валькірія «Зігфрід», Брунгільда «Загибель богів», Ізольда «Трістан та Ізольда».

Тихачек Йозеф Алонс (1807-1870 рр.) – чеський співак (тенор). В 1837-1870 рр. виступає в Дрезденській придворній опері. В 1837-1870 роках зблизився з Р.Вагнером і був першим виконавцем в його операх «Рієнці» та «Тангейзер», який високо цінував професіоналізм співака. Г.Берліоз та О.Серов досить схвально відгукувались про спів Тихачека, його високу культуру виконання та виняткову музикальність.



Мельхіор Лауріц (Lauritz Lebrecht Hommel Melchio, 1890-1973 рр.)- датський оперний співак (героїчний тенор), народився в столиці Данії Копенгагені в родині музикантів – батько керував церковним хором, в якому хлопчик часто виступав. Сестра Лауріца (крім нього, в сім'ї було ще п'ятеро дітей), палко захоплювалась оперним мистецтвом в

рідному місті і часто відвідувала Королівський оперний театр. З дитячих років до театру прихилився і майбутній співак. У вісімнадцятилітньому віці юнак почав займатися співом у Пауля Банга, а через чотири роки почав навчатися в Королівській оперній школі. Спочатку, юнака вели, як баритона великої сили звука з красивим тембром. У 1913 році Лауріц дебютує в оперному театрі в партії Сільвіо «Паяци». Глядачі прийняли молодого Лауріца досить тепло й з тих пір розпочалася його кар'єра оперного співака.

Протягом всього життя Мельхіор виконав велику кількість оперних партій, в тому числі, багато партій з репертуару Р.Вагнера, який з часом приніс співакові світову славу. Він перебував з гастрольними поїздками в багатьох країнах Європи та Америки. Його слухали на Байрейтському фестивалі, в лондонському «Ковент Гарден», нью-йоркському «Метрополітен-опера» та інших світових оперних сценах.

У пам'яті сучасників Лауріц Мельхіор залишився одним з корифеїв вокального мистецтва першої половини ХХ століття.

Флагстад Кірстен (Kirsten Flagstad, 1895-1962 рр.) – норвезька співачка (сопрано). Народилася в м. Хамар поблизу столиці Осло в сім'ї диригента Михайла Флагстада. Мати була досить відомою піаністкою та концертмейстром у Національному театрі. З раннього віку Кірстен почала вчитися у своєї матері гри на фортепіано та співу. Заняття просувались досить успішно. Вже в шість років маленька леді співала пісні Шуберта, дивуючи своїх перших слухачів. У 15-ть років Флагстад почала брати уроки співу у відомого вокального педагога в Осло – Еллен Шіт-Якобсен. Свій перший дебют вона розпочала в 1913 році в Осло партією Нурі в популярній на той час опері «Долина» Е. д'Альберта.



Співачка виступала в багатьох містах Європи і Америки. Співала в «Метрополітен-опера» в партії Зіглінда з опери «Валькірія» Р.Вагнера (1935). Була солісткою оперних театрів в Осло, Нью Йорку, Лондоні. З 1958 по 1960 роки Кірстен - керівник театру першого постійно діючого театру «Норвезька опера» в Осло. Вона вважається однією з кращих

виконавиць оперного репертуару Р.Вагнера: партій Ельзи в опері «Лоенгрін», Єлизавети «Тангейзер», Брунгільди «Валькірія», Валькірії «Зігфрід», Брунгільди «Загибель богів», Ізольди «Трістан та Ізольда».



Нільсон Бірґіт (Birgit Nilsson, 1918-2005) – шведська співачка (драматичне сопрано). Закінчила Стокгольмську Королівську музичну академію. Свій дебют розпочала, як солістка Королівської опери, в партії Агати з опери «Вільний стрілець» К.Вебера. Співала в найбільших оперних театрах світу, в тому числі:

«Ковент Гарден» Лондон (1957), «Метрополітен-опера» Нью-Йорк, (1960), «Ла Скала» Мілан (1964), а також, на сцені Великого театру в Москві (1964). Нільсон також вважається найкращою виконавицею вагнерівського репертуару (після Флагстад).

У 1958 році, на сцені Київського оперного театру виконувалась опера Р.Вагнера «Лоенгрін». Диригував постановкою опери О.Климов, (режисер В.Скляренко), в українському перекладі П.Тичини. У виставі брали участь: тенори П.Білинник та В.Тимохін, (Лоенгрін), сопранову партію Ельзи доручили Г.Шоліній та З.Христич, роль Ортруди виконували Е.Томм та В.Любимова, партію Тельрамунда створили Д.Гнатюк та М.Ворвулев, а партію Генріха дісталась В.Пазичу та Р.Білецькому. В 1995 році Національна опера України знову підготувала оперу «Лоенгрін», але уже мовою оригіналу, у співпраці з українсько-німецькою постановочною групою на чолі з диригентом В.Кожухарем та режисером Ф.Єргером.

В «Метрополітен-опера», до 150-річчя від дня народження Р.Вагнера, виконувалась опера «Трістан та Ізольда» в якій партію



Трістана виконували по черзі три тенори (по одній дії кожен) – Рамон Вінай, Карл Лібл та Альберт да Коста. Партію Ізольди виконувала найкраща співачка вагнерівського репертуару - Бірґіт Нільсон.

Маланюк Ірина Осипівна (Ira Malaniuk, 1919-2009 рр.) – українська оперна співачка (меццо-сопрано). Народилася в м. Станіславові (тепер Івано-Франківськ) в родині військового лікаря високого рангу при

австрійській армії Осипа Маланюка, кузена Соломії Крушельницької та Ольги Жуковської з родини (по материнській лінії), герцога Гіза, що був одним з претендентів на французький трон.

Закінчила Львівську консерваторію (клас професора А.Дідура) та Віденську музичну академію (клас професора Анни Бар-Мільденбург). З 1941 по 1944 рік була солісткою Львівської опери. З 1945 року співала на багатьох оперних сценах світу. З 1956 по 1971 рік працювала у Віденській державній опері. І.Маланюк - одна з найвідоміших виконавиць головних партій в операх Р.Вагнера (Фріка «Золото Рейну», Фріка «Валькірія», Вальтраута, Норна «Загибель богів», Мері «Літаючий голландець», Ортруда «Лоенгрін», Магдалена «Нюрнберзькі мейстерзінгери», Дівчина-квіт «Парсіфаль», Венера «Тангейзер», Бренгена «Трістан і Ізольда» та Р.Штрауса Аделаїда «Арабелла», Дріада «Аріадна на Наксосі», Гея «Дафне», Дівчина «Електра», Мушля «Єгипетська Єлена», Октавіан «Кавалер троянд», Клерон «Капріччіо», Іродіада, Паж «Сальоме».

Всього у її виконанні - партії з 71 опери зарубіжних, в тому числі і українських композиторів-класиків. Крім того, Іра Маланюк виконувала велику кількість ораторій, мес, інструментально-вокальних творів, а також арій і пісень багатьох композиторів.

На сьогоднішній час, уже нове покоління слухачів переконується в тому, що артистичний спадок вагнерівських співаків несе надзвичайно важливу художню місію і продовжує впливати на формування музичних смаків сучасної аудиторії та принципи вагнерівського виконавства, в історію якого вони вписали, насправді, чудову сторінку вокального виконавства.

6.4. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА НІМЕЧЧИНИ ХІХ ст. (Фонетичні школи співу)

Характеризуючи розвиток італійської і французької вокальних шкіл, можна простежити, що перша брала за основу вокалізацію, а друга – декламацію. Тобто, якщо співставити значимість цих двох вокальних шкіл то, італійський «ідеалізм» для удосконалення голосу виявився набагато корисливішим від французького «раціоналізму». Таким чином,

з'ясувалось, що різниця шкіл полягала передовсім у манері виконання, а не в методичних принципах, оскільки французька школа випереджала італійську в науково-теоретичному плані, бо це була вимушена необхідність французів перебороти труднощі своєї фонетики, яка була менш «співучою», ніж італійська.

На фоні цих двох вокальних шкіл, різко поступалася через брак професійних співацьких традицій, німецька вокальна школа яка, як і французька, була під безпосереднім впливом італійської, однак, формування її відбувалося на базі національної народної пісні та наукових досліджень.

Паралельно з розвитком у Франції нових основ вокальної педагогіки, в Німеччині з'являються праці з фізіології та акустики голосового апарату. Ряд праць таких відомих авторів, як Йоганнес Мюллер, Карл Людвіг Меркель – автора «Антропофоніки» (1856-1863рр.), Германа Людвіга Фердинанда Гельмгольца – автора «Вчення про слухове відчуття» (1863 р., російський переклад Петрова, 1874 р.) та інших, дає багатий матеріал для наукового обґрунтування вокальної педагогіки. У результаті застосування методів спостереження і експериментів над живою і мертвою людською гортанню отримують дальше висвітлення і питання утворення регістрів голосу та резонансу.

Вокально-педагогічна думка в Німеччині, почасти, шукає нових шляхів, почасти, далі розвиває ті, що їх визначила стара італійська і французька школи. Одними з основоположників, які спиралися на національні традиції народної пісні та наукові принципи голосоутворення були І.Агрікола, І.Гіллер і Г.Манштейн. Наприклад, продовжуючи лінію відомого італійського маестро Бернаккі, **Г.Манштейн**, у свій час, вніс у німецьку школу традиції староіталійської, однак, творчість геніального Вагнера доказала неспроможність цієї школи, що спричинило кризовий стан вокальної педагогіки в Німеччині і загостило потребу формування нових вокально-виконавських принципів.

Манштейн розрізняє в диханні два послідовні процеси – вдихання і видихання. Вдихати потрібно без поштовхів, не роздуваючи черевну порожнину, підніматися повинні тільки груди. Тому, автор рекомендує: при співі живіт повинен бути втягнутим, а груди повинні непомітно

підніматися і опускатися, щоб набраного повітря вистачило на тривалий час. Дихання повинно бути безшумним. Те, що пропонував Манштейн, сучасною вокальною педагогікою розглядається як грудний тип дихання, яким уже не користується жоден співак з середини ХІХ ст. Цей тип змінився так званим косто-абдомінальним диханням, фізичні показники якого зводяться до мінімального підняття грудей і нижніх ребер при наповненні їх повітрям.

Відносно реєстрів, то Манштейн вказує на те, що для чоловічих голосів характерні два реєстри – грудний і головний. Бас має діапазон у дві октави від *F* до *f* першої. Головний (фальцетний) реєстр у баса починається на *e*. Баритон має діапазон від *A* до *g* першої, перехідний звук у баритона починається на *f*. Тенор має діапазон від *c* до *g* першої, головний реєстр у тенора з *a*.

Для жіночих голосів Манштейн встановлює такі норми: три реєстри для сопрано і мецо-сопрано та два для контральто (аналогічно басу і баритону). На сьогоднішній день, це вважається найбільшою відмінністю щодо уявлення про реєстри жіночих голосів. Мецо-сопрано вважається одним з найскладніших голосів тому, що необхідність згладжування «переходів» при трьох реєстрах є найбільшим каменем спотикання для виховання цього голосу. Манштейн вводить «новинку» в розуміння про згладжування реєстрів. На відміну від Манчіні, Манштейн, говорячи про схрещування реєстрів, має на увазі, що декілька перехідних нот співак повинен вміти брати двома способами. А це вже відповідає сучасному уявленню про процес згладжування реєстрів.

Отже, в епоху розквіту «великої Болонської школи» сформувались наступні вимоги: співак повинен мати правильну будову тіла, широкі груди, сильні легені, міцну шию, кругле піднебіння, добре сформований язик, м'ясисті, але не надуті губи. Його м'яке піднебіння і язичок не повинні бути довгими, а зуби великими, (але також не дуже довгими). Голос співака повинен бути міцним, повнозвучним, дзвінким, приємним, рівним, виносливим і об'ємним. Крім того, співак повинен володіти красивим тоном на всіх ділянках свого голосу і вміти виконувати досконало всі пасажі і трелі, згідно композиторського задуму. Співак повинен володіти технікою *portamento* і філіруванням в один бік за 30 сек., вміти робити правильні *mezza di voce*, володіти

пластикою розширення звуку, кресцендувати звук до півхвилини. Співак повинен добре орієнтуватися в різних стилях і манерах співу, відтворюючи потрібний характер звукоутворення. А для того, щоб вносити різноманітність у свій спів, він повинен бути «винахідливим» щодо мелодичних прикрас та обізнаним з правилами і законами композиції та гармонії.

Одним з найвизначніших німецьких педагогів, які прагнули повернути вокальну педагогіку в староіталійське русло, був учень А.Мікша і Д.Ронконе (сина), дрезденський, а пізніше, берлінський



педагог **Фердинанд Зібер (Ferdinand Sieber, 1822-1895 рр.)**. У капітальній праці Зібера «Повний підручник мистецтва співу» (1858р.) заслуговує на увагу **поділ голосів** на 11 родів (бас-профундо, бас-буф, бас-баритон, тенор-баритон, героїчний тенор, ліричний тенор, контральто-альт, мецо-сопрано, мецо-контральто, міцне сопрано і гостре сопрано); **дворегістрова система** поділу голосу на грудний і фальцет; констатація в голосі великої кількості **амфотерних** тонів, загальних для суміжних регістрів; заперечення різко фіксованої, **чіткої межі перелому** регістрів; ствердження **точної аналогії** у побудові регістрів всіх родів голосу, в розріз твердженню про те, що бас, на відміну від інших голосів, має тільки один грудний регістр; обережне ставлення до регістру контрабаса, відкритому Мануелем Гарсія, і недопущення вправ на цьому регістрі, який, на думку Зібера, скоріше є недоліком голосу, ніж його природним явищем; спроба встановити точну термінологію послідовності регістрів, особливо при визнанні існування третього регістру (мікст) у формі: грудний – низький регістр, головний (фальцет) – високий, а між ними мікст, мішаний голос, який не являє собою самостійного специфічного регістру, а є лише змішанням грудних і головних звуків тощо.

Фердинанд Зібер, разом з Манштейном та Мерліхом, (а також, Ю.Штокгаузен), розвивають староіталійську течію в німецькій школі, хоча останній у деяких своїх принципах підтримує французьку школу, як послідовник школи Гарсія. У Німеччині Штокгаузен завойовує авторитет одного з засновників т.зв. «німецької фонетичної школи».

Крім Зібера, проблемою фонетичних особливостей німецької мови, цікавився і німецький співак та педагог *Юліус Штокгаузен, (Julius Stockhausen, 1826-1906 pp.)* - баритон, який також зробив чималий вклад у розвиток вокальної педагогіки. Штокгаузен виховувався в сім'ї музикантів: батько – віртуоз гри на арфі, мати – співачка М.Шмук. Вокальну освіту здобув у Парижі у педагогів М.Гарсія-сина та Ж.Б.Фора. Після закінчення навчання, Юліус співає на театральних сценах Штутгарта, працює диригентом у Гамбурзі, а з 1879 року займається вокальною педагогікою у Франкфурті.

У своїй праці «Методика співу» (1886-87pp.), він обґрунтовує процес виховання голосу на *трьох головних законах акустики*, які визначають висоту, силу і тембр звук, у відповідності до функцій трьох органів голосотворення – гортані, легенів та надставної труби.

Для досягнення мети автор пропонує шість способів вокалізації: *legato, aspirato, martelato, staccato, portamento, halting* (витримані тони). Беручи тон за основу опрацювання голосу (віртуозність і динаміка – наступні етапи), Штокгаузен вважає джерелом тону елементи мовлення, а саме: 15 голосних і 27 приголосних звуків німецької фонетики.

Метод виховання голосу співака на елементах фонетики, за твердженням Штокгаузена, повинен полягати в утворенні співацького тону, як основи вокальної техніки. Для визначення тону він звертається до Є.Зейлера, наводячи цитату з його праці: «Тон – це перша і найважливіша основа мистецтва співу; він тільки при найвищій своїй досконалості може служити носієм різноманітних почуттів, що знаходять своє вираження у співі. Передусім, мусить бути пробуджена і створена уява про красивий тон, як і про все прекрасне у мистецтві. Важко описати, що розуміється під цим тоном: він повинен бути, насамперед, вільним від будь-якого поганого тембру, неодмінно шляхетним, повним, чистим і завжди проспіваним з душевним пожвавленням»¹¹⁴.

На відміну від Зібера, Штокгаузен вважає, що повинно бути три реєстри: *грудний, фальцет і головний*. У чоловічих голосів – *грудний і*

¹¹⁴ В.А.Багадунов. Очерки по истории вокальной методологии, ч. 2, ОГИЗ (Муз. сектор), М., 1932, стор. 77.

фальцет. Головний реєстр застосовується тенорами у особливих випадках. Для утворення грудного реєстру потрібна вібрація всієї ширини голосових зв'язок, в той час як для фальцету досить вібрації двох її третин.

Щодо практики вирівнювання реєстрів, вказівки Штокгаузена нічим не відрізняються від вказівок Зібера. Обидва ратують за філірування звуку, яке визначається як «уміння брати звук на одне дихання, але різними мірами сили, не змінюючи його висоти». У твердженні, що бас має один реєстр (грудний), Штокгаузен рішуче заперечує думку Зібера.

Крім того, Штокгаузен рекомендує відкриті звучання голосних у нижній частині діапазону і закриті – у верхній, а також, пов'язувати зміну характеру звучання з рухами м'якого піднебіння. Він є прихильником низького положення гортані і робить виняток лише для колоратурного сопрано, хоч і з застереженням про деяку шкоду для нього. Відкриті голосні у верхньому реєстрі, на думку Штокгаузена, «захоплюють» і «деруть» голос.

Проте, вчення Штокгаузена зазнало значної критики як у Німеччині (Г.Армін), так і в інших країнах. Автор «Методології співу» К.Мазурін стверджує, що виховані Штокгаузенем співаки, незважаючи на деякі позитивні якості, мали типові недоліки – фальшиве інтонування і страх перед верхніми нотами діапазону. Причиною цього він вважає: штучність переміщення гортані і напруження голосових зв'язок; зосередження основної уваги співака на диференційованій роботі окремих частин звукоутворюючого апарату, що відволікає увагу співака від цілісної функції голосотворення та виконання музично-художніх завдань; перебільшену манірність і надмірну дикційну артикуляцію (фонетику), особливо, за рахунок приголосних, що негативно відбивається на вокальному голосоутворенні; складність системи вокалізації, яка утруднює творення співацького тону, - основи звукоформування; обов'язкове, незалежно від дійсної потреби, встановлення зниженої позиції гортані за допомогою спеціальних технічних прийомів¹¹⁵.

¹¹⁵ Д.Євтушенко, М.Михайло-Сидоров. К.: Мистецтво, 1963,- С. 38.

Однак, більшість дослідників сходиться на думці, що не все у вченні Штокгаузена є негативним. Наприклад, В.Багадуров, вказуючи на певні недоліки його методу, вважає, проте, що цей метод, «покликаний до життя саме складністю німецького мовлення, насиченого приголосними, гортанними і горловими голосними та їх комбінаціями. За цих умов він, безперечно, є доцільним для німецької школи, якщо виключити з нього вказані вище недоліки»¹¹⁶.

Крім Ф.Зібера і Ю.Штокгаузена, проблемами фонетичних особливостей німецької мови займались також Г.Гольдшмідт і Ф.Шмідт. Їхніми зусиллями, частково, була вирішена проблема фонетики засобами примарного тону, як «здрого анзатца» (За визначенням Шмідта, анзатц - це зосередження звуку в одній точці, тобто звукоутворення, а Багадуров вважає, що анзатц, це - резонанс звуку у надставній трубі, спрямований у конкретну «точку»), який однаково б звучав на всьому діапазоні голосу.



Як один з реформаторів німецької школи співу і засновник вчення про примарний тон, **Фрідріх Шмідт (Friedrich Freiherr von Schmidt, 1812-1884 pp.)** не зміг доказати «універсальність» свого методу через те, що під час своєї артистичної кар'єри (учень Шарлотти Мангольд в Дармштадті, виступав як співак на сценах Магдебурга, Лейпціга, Дрездена) зірвав голос. Таким чином, метод не отримав путівки у життя.

Після втрати голосу Ф.Шмідт розпочав педагогічну діяльність у Мюнхені, а згодом, у Відні та Берліні. Він першим відгукнувся на заклик Р.Вагнера про виховання власних, німецьких оперних виконавських кадрів. Критикуючи, як і Вагнер, італійський метод навчання як непридатний для навчання німецьких співаків (з огляду на фонетику німецької мови), Шмідт повністю вилучив вправи, характерні для італійської методики, і запропонував власні, як він вважав, правильні погляди на викладання сольного співу.

¹¹⁶

Там само.- С.93.

Основною працею Шмідта є «Велика школа співу для Німеччини» (видана в Мюнхені 1854 р., а перевидана в 1868 році). Основними тезами цієї праці є:

- 1) категорична заборона для співаків-початківців філірувати звук;
- 2) негативне ставлення до «зв'язних» і «ущільнених» вправ (*legato*) і (*portamento*), замість них рекомендуються вправи на окремих витриманих нотах;
- 3) заперечення проти передчасних занять колоратурою і мелізмами, а також восьмиступеневою гамою;
- 4) заборона опрацьовувати репертуар раніше, ніж закінчиться постановка звуку¹¹⁷.

Заперечуючи доцільність вправ, побудованих на гамах і побіжних вокалізах (типу Ф.Бордоньї), Шмідт пропонує спрямувати основні зусилля на пошук правильного індивідуального співацького тону (*примарного тону*), в кожного зокрема, володіння яким, на його думку, дає співакові можливість без особливих зусиль опанувати техніку і виразність виконання; утворення подібного тону завжди пов'язане з відсутністю напруження гортані. Так званий *анзатц* Шмідта є способом утворення співацького тону, однакового, як для баса, так і для сопрано.

Ф.Шмідт, для досягнення правильного анзатца, рекомендує співати склади, які закінчуються носовою приголосною, а також склади, які починаються звукосполученням *ню*, запевняючи, що здорові голоси, природно, повинні мати невеликий носовий призвук, хоча, сам вважає його досить негативним явищем у співі. Наявність регістрів у діапазоні голосу Шмідт заперечує, так само як і закритий звук.

Цей метод, який дістав назву «школа примарного тону» за твердженням Шмідта можна віднайти на середньому діапазоні співочого голосу за певних умов, а саме:

1. Широко відкритого рота;
2. Плоского положення язика;
3. Грудного вдихання (при підтягнутому животі);
4. Вільного виконання складу «ля», скеровуючи звук у «ділянки кісток голови»;

¹¹⁷ Д.Свтушенко, М.Михайло-Сидоров. К.: Мистецтво, 1963,- С. 39.

5. Формування вібраційного відчуття у верхній частині обличчя (у переніссі), а також у кістках голови;

6. При відсутності вібраційного відчуття, співати на склад «ля», (або склад з приголосною «п», наприклад «papp», «tapp» тощо) з акцентуванням приголосної, добиваючись виразного відчуття резонування в ділянці «маски»;

7. Ліквідації гнусавого (носового, гугнявого) призвуку, який приводить до обмеження діапазону;

8. Активізації вібраційного відчуття, який допомагає досягнути свободи звукоутворення та міцності «світлого» голосу, здатного «перекрити» потужний вагнерівський оркестр¹¹⁸.

Щодо дихання, то Шмідт вважає, що при співі «рот широко відкривається, язик кладеться цілком плоско, у момент, який передує співові, живіт сильно втягується, груди піднімаються, і з швидкістю думки якнайповніше втягується повітря... Незважаючи на те, що дихання відбувається у самій глибині грудей, співати потрібно вільно і сильно. Це становить надзвичайну трудність, але це і найголовніше завдання співака»¹¹⁹.

Великого значення Шмідт надавав прагненню звільнити німецьку мову від впливу італійської і французької вокалізації. Він створив новий напрямок вокально-педагогічної думки, який був заснований на принципі так званого примарного тону. Термін, вперше застосований Карлом Меркелем в його книзі «*Antropophonik*» (буквально - «Співаюча людина»), означав тон, утворений голосовими зв'язками без участі резонансу надставної труби. Згодом, примарним тоном називали вже дещо цілком протилежне, а саме: звук, утворений у ненапруженій гортані вільними голосовими зв'язками при повному резонансі надставної труби. В.Багадуров, маючи на увазі урізноманітнене, щоб не сказати суперечливе, трактування поняття «примарний тон», говорить: «Щоб уникнути змішування всіх цих різних уявлень про примарний тон, було б доцільно, назвавши примарний тон К.Меркеля фізіологічним, привласнити примарному тону Ю.Гея епітет «розмовний», а тону Мюллера-Брунова і П.Брунса – «акустичний». Що ж до примарного тону

¹¹⁸ Д.Євтушенко, М.Михайло-Сидоров. К.: Мистецтво, 1963,- С. 38.

¹¹⁹ В.Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии, ч.2.- С.113.

Шмідта, то він, по суті, є не чим іншим, як звичайним грудним звучанням, за італійською школою»¹²⁰.

Питання резонансу Шмідт розглядав, як потребу «спрямовувати струмінь повітря до верхніх відділів голови», а проблему «вирівнювання» регістрів вважав «вигадкою педагогів». Якщо вірно знайдено примарний тон, то він допоможе правильно оформити і увесь діапазон голосу співака, - вважав педагог¹²¹.

Отже, теоретичні праці Шмідта свідчать про спрямованість його педагогічних настанов на виховання, фактично, драматичного співака, потрібного для музичної драми Вагнера. Наприклад, категорична заборона «передчасного» філірування звука, і заборона занять колоратурою й мелізмами (взагалі усього того, що сприяє розвиткові у голосі рухливості й гнучкості), і рекомендований ним спосіб дихання та резонансу, - все це засоби й настанови, спрямовані на розвиток передусім, гранично міцного і звучного, хоч і недосконалого у технічному розумінні голосу.

Проте, оцінюючи значення теорії і практики Шмідта, слід відзначити, що поряд з науково невірними і суперечливими твердженнями (порада “спрямування дихання в голову”, або — “чим гірший тон спочатку, тим кращим він буде потім”; непризнання регістрів голосу; нехтування технікою “прикриття” звука та ін.), деякі його вокально-педагогічні думки є корисними. Енергійна критика і різкий протест Шмідта проти тогочасних вокальних шкіл та зарубіжних впливів на німецьку школу співу привернули увагу Р.Вагнера. Проте, композитор, все ж, надав перевагу його учневі Ю.Гею, на якого і поклав обов’язки підготовки співаків для своїх опер.

Прихильником масової музичної і загальної освіти педагогів-вокалістів був *Гуго Гольдшмідт (Gugo Goldschmid, 1859-1920 pp.)*. Він відзначався великою ерудицією у галузі вокальної педагогіки, її історії і суміжних з ними дисциплін, а також у галузі музичної естетики тощо. Вокальну освіту отримав в педагога Ю.Штокгаузена. Належить до так званої «італійської течії» німецької школи співу.

¹²⁰

В.Багадунов. Очерки по истории вокальной методологии, ч.2.- С.112

¹²¹

Свої основні вокально-педагогічні погляди Гольдшмідт виклав у праці «Керівництво німецькою вокальною педагогікою» («*Handbuch der Deutschen Gesangspraagodik*» 1896 р.), маючи на увазі педагогів, які знають історію своєї спеціальності, фізіологію, анатомію голосового апарату, фонетику тощо.

У своїй праці автор багато уваги приділяє фонетиці німецької мови, на якій, головним чином, і будує свій метод викладання. Надто деталізованими й ускладненими є його поради щодо положення язика. Його метод викладання вважається еkleктичним: з одного боку, в ньому проявляється намагання дати старанно підібрані і науково перевірені тогочасні прийоми навчання, а з другого – прийоми сольмізації, характерні для старої італійської школи XVII ст., поряд з рекомендацією деяких вокально-технічних прийомів Каччіні.

Подальший розвиток ідей Шмідта здійснив його учень *Юліус Гей* (*Julius Gai, 1832-1909 pp.*), який і зумів впровадити заповітні мрії Вагнера про здійснення реформи вокальної освіти, тобто, реформу викладання співу на основі національної фонетики та на принципах підкреслено декламаційного стилю виконання. Він також був одним з його активних помічників у постановці опери «Перстень Нібелунга» в Байрейтському театрі, побудованому спеціально для вагнерівських опер.

У своїй праці «Німецький посібник для навчання співу» («*Deutscher Gesangsunterricht*», 1886 р.), перша з трьох частин якої спеціально присвячена фонетиці німецької мови, Ю.Гей розкриває основні думки Вагнера з цього питання. На противагу Шмідту Ю.Гей визнає існування регістрів і радить користуватися сомброваними (закритими) тонами, які надають, на його думку, інтенсивності слабим тонам, що лежать на межі регістрів. Для тонів центральної ділянки діапазону, а також для крайніх низьких і високих звуків, автор вважає найбільш придатними «світлі» (відкриті) голосні.

У своїх педагогічних вимогах Гей виходив з природності тону, не рекомендуючи для утворення звука будь-яких спеціальних вправ на дихання, оскільки, функції дихання - «одні і ті ж при мовленні і співі», а «витриманий тон вимагає менше дихання, аніж розмовне речення»¹²².

¹²²

В.Багадунов. Очерки по истории вокальной методологии. М, 1932.- стор.119.

Щодо формування однорідного звучання співочого голосу впродовж всього діапазону, то Гей поділяє їх на три періоди:

- 1.– «*натуральний*» тон;
- 2.– «*нормальний*» тон;
3. – «*ідеальний*» тон.

Термін Шмідта «примарний» тон Гей змінює на термін «натуральний» тон, що класифікується як природне звучання голосу на найбільш звучних голосних, коли відчувається легкість емісії звуку. Знайшовши натуральний тон, можна переходити до нормального тону, тобто, до вільного і ненапруженого звуку у діапазоні голосу. Кінцевим результатом є ідеальний тон, тобто таке звучання голосу, коли співак відчуває фізичну, а слухач естетичну, насолоду.

Його основними методичними вказівками були:

- а) діафрагмальний тип дихання, максимальний вдих співпадає з максимально скороченим (піднятим) піднебінням;
- б) стабільне положення гортані – понижене, але не силуване;
- в) розвиток вібраційного відчуття, яке допомагає з'єднанню грудного і головного резонаторів;
- г) використання «темного» звуку на голосних «о», «у»;
- д) проспівувати вправи з текстом, в якому приголосні «н» і «м» допомагають віднайти головне резонування.

Ю.Гей виховав низку виконавців вагнерівських опер, хоча й не вирішив проблеми, тому його контакт з Вагнером, підтримуваний спільністю деяких прагнень, не був тривалим. Забезпечити належну підготовку виконавців вагнерівського репертуару для Гея було надто важким завданням: кращими виконавцями цього репертуару все ж були співаки італійської або французької школи виховання. Прагнення Ю.Гея до обґрунтування і розвитку німецької школи співу не виключало визнання всіх попередніх надбань вокального мистецтва. Подібна позиція, яка передбачала використання найвищих досягнень вокального

мистецтва, незалежно від їх походження, повинна була б гарантувати значний рівень практичних успіхів¹²³.

Проте, вокально-педагогічні успіхи Ю.Гея не цілком відповідали цим вимогам. Причину цього слід вбачати не тільки у новизні й особливій складності виховання драматичних співаків, а й у тій суперечливості вокально-педагогічних завдань, зумовлених надмірним захопленням Гея та інших прихильників виключно німецькою фонетичною школою співу, як основою виховання співацького голосу. Значне зосередження уваги на фонетичних особливостях німецької мови, зокрема, підкреслюванні декламаційності виконання, обмежували сприйняття «чисто вокального феномена», тобто, тої вокальної потенції, на грані якої, власне, і відбувається поєднання співу з розмовними чинниками голосотворення, через що втрачалася певна «орієнтація» на вокальну стихію, коли в процес вступала не вокальна фонетика, з її специфікою і певними умовностями, а ускладнена, насичена, безліччю орфоепічних завдань фонетика мови.

Ю.Гей, як педагог, виховав низку чудових виконавців складних вокальних партій в операх Вагнера: Ф.Бетца (1835-1900) – баса-баритона, виконавця партії Вотана в Байройті 1876 р.), К.Гілля (1881-1893) – виконавця партії Альберіха; Г.Вінкельмана (1849-1912) – тенора («Парсіфаль», 1882 р.); драматичних сопрано: А.Маттерну (Брунгільда, 1876), Т.Мільтен, М.Брандт, А.Вагнер та інших.

Оскільки Ю.Гею, все-таки, не вдалося вирішити питання вокального виховання, то за вирішення проблеми взялась співдружність вчених, педагогів і співаків різних країн Європи. Таким чином, був віднайдений синтез «невтомного голосотворення» італійського бельканто зі специфікою німецького акценту шляхом активізації артикуляційного апарату і збільшенням об'єму порожнини рота та гортані. При цьому акцентувалась увага на резонованому звучанні всього тіла, що давало можливість співакам користуватися широкою динамічною палітрою без шкоди для голосу і здоров'я, а це, в свою чергу, дало можливість виконавцям співати без перевтоми і надмірного напруження.

Формування школи примарного тону було продовжено найближчим послідовником Шмідта - *Мюллер-Бруновим (Müller)*, який

¹²³

Д.Євтушенко, М.Михайло-Сидоров. К.: Мистецтво, 1963,- С. 42.

свої основні спостереження виклав у праці «Звукоутворення, або навчання співу» («*Tonbildung, oder Gesangsunterricht*», 1890 р.), які стосуються голосотвірної функції голосового апарату, зокрема, правильної функції дихання та звукоутворення як основи всього вокально-виконавського процесу. Як відомо, спів є психофізіологічним процесом, який не можна опанувати, спираючись лише на механічний рух(моторику) голосових зв'язок та тиск повітря, оскільки, головна мета навчання співу полягає не у нотній грамоті, а в правильній функції органів дихання та звукоутворення, у розвитку слухової здатності розрізняти чистоту тону від будь-якого, навіть найменшого, «засмічення». Шлях, для якомога повнішого використання людського голосу, даного природою для співу, полягає передусім в усуненні всіх перешкод та нашарувань, які «блокують» вокальні та мовленнєві (засоби спілкування) людини.

Отже, вивільнення голосу з-під вантажу всіх культурних нашарувань і віднайдення основного для кожної людини «індивідуального тону» її голосу і становить собою пошук так званого примарного тону, який, проте, вимагає ще тривалої і складної обробки для включення всієї «органіки» співу, всіх ресурсів, як неодмінних його компонентів. Для правильного виховання такого голосу потрібно, за висловом В.Багадунова, щоб «природа людини хотіла співати і людина носила музику в своїй душі»¹²⁴.

В праці Мюллера-Брунова особливе значення надається резонансу звуку, який, на думку автора, повинен виходити не безпосередньо з рота, а спрямовуватися у резонаторні порожнини голови, щоб «примусити звучати лобні кістки». Ще одним практичним способом утворення якісного тону та спрямування звуку у верхні резонатори педагог вважає і своєрідний артикуляційний уклад рота у вигляді випнутих губ, (як для «здування пилу»), з щілиною «на товщину олівця».

Автор вважає, що «голос повинен звучати ніби над голосовими зв'язками і вивільнятися від впливу м'язів гортані, а всі регістри голосу

¹²⁴

Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии, ч.1.- М, 1932.- С.127.

повинні підтримуватися рівномірним струменем повітря», який би перетворював співака «на подобу стовпа, що звучить»¹²⁵.

Одне з істотних застережень Мюллера-Брунова стосується важливості правильного початкового навчання, оскільки, педагогічні помилки надто дорого коштують учневі. При перестановці голосу, переконаний автор, виникає, як правило, криза, при якій голос втрачає звучання і точну інтонацію. Ці погляди вченого викликали підтримку лише невеликої частини авторитетних педагогів, зокрема, Гуго Гольдшмідта, в той час, коли переважна більшість спеціалістів і вокальних педагогів сприйняла їх вкрай негативно. Таке ставлення стосується і деяких методичних рекомендацій, зокрема, про звуження ротової щілини до розміру діаметру олівця, оскільки, гальмується природне звучання голосної *a*. Суперечливими, малопереконливими, «не оригінальними», або й цілком несприйнятливими вважаються і його окремі положення «про неминучість і природність голосових криз».

Противником зведення у систему такого патологічного явища як голосові кризи, є і німецький педагог **Пауль Моляр-Брунс (Bruns)**, послідовник школи Терслера. Він висловлювався про теорію криз, як про найгіршу, будь-коли створену, щодо голосу та голосотворення. Заперечуючи музичному критику Арміну (Георгу Герману), він вважає неможливим, щоб автоматичний розвиток голосу обов'язково проходив через стадію криз, оскільки, при значній кількості повторень автоматизуються тільки найдоцільніші і найпростіші функції, які не можуть приводити голосовий апарат до перевтоми й патологічного стану.

На думку Брунса, «у примарному тоні вбачається можливість розширення діапазону голосу співака до двох з половиною октав, надання йому свободи і сили звука, а одночасно, й сприяння змінам тембрових барв та однорегістрового звучання всього діапазону. Він характеризував примарний тон як «готову художню побудову звуку», оскільки, «створення верхнього резонування є ідентичне з поняттям високо поставленого звуку»¹²⁶».

¹²⁵ Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии, ч.2.- 136-140

¹²⁶ Д.Євтушенко, М.Михайло-Сидоров. К.: Мистецтво, 1963,- С. 47.

Підсумовуючи формування німецької вокальної школи, можна виділити головне:

а) створення вчення про систематизацію голосних;

б) обґрунтованість закономірностей роботи голосового апарату;

в) створення теорії про «примарний тон» та узагальнення вокальної методики на найближче століття;

Резюме загального історичного розвитку західноєвропейської вокально-хорової культури дозволяє виділити домінуюче значення: **вокалізації** в італійській методиці; **декламації** - у французькій; **артикуляції** - в німецькій. Якщо вокалізація сприяла розвитку вокального мистецтва, то декламація - приводила до спаду. Потяг до удосконалення методів вокального виховання стимулював потребу в наукових дослідженнях механізмів голосотворення, завдяки яким сучасна методика розвитку голосу отримала повноцінні знання про фізіолого-анатомічну функцію голосотвірної системи людського голосу.

6.5. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ПЕДАГОГІКА НІМЕЧЧИНИ (друга половина ХХ століття).

Німецьке вокальне мистецтво ХХ ст. характеризується постійними пошуками нових форм і засобів виразності. Продовжуючи традиції Вагнера у творчості Р.Штрауса, нові шляхи розвитку опери розкриваються в монодрамах А.Шонберга, складність і протиріччя епохи відображається в музиці А.Берга, самотньо звучать твори К.Орфа, П.Хіндемита, П.Дессау та ін. Нові завдання розширюють коло питань, пов'язаних з потребою оновлення набутих знань про властивості голосу і сценічною поведінкою співака-актора. Підготовкою вокальних кадрів для багаточисленних оперних театрів займаються консерваторії - **Hochschule fur musik**. Вони є єдиною формою професійного навчання вокалістів. Абітурієнти, які вступають до консерваторії, готуються до вступних іспитів, як правило, під керівництвом приватних педагогів. Переважна більшість абітурієнтів володіє, як засвідчує література, досить скромними вокальними даними. Великі за ємкістю голоси трапляються не надто часто. Це пояснюється не тільки особливістю німецької фонетики, а й тим, що більшість майбутніх студентів

консерваторій, які з дитинства співають в церковних хорах, поряд з відмінною музичною підготовкою, втрачають індивідуальні якості голосу. Виконання творів російської та української вокальної класики, також, викликають певні складнощі, хоча в репертуарі студентів вокальної кафедри названі арії та романси належать до обов'язкового музичного матеріалу. На всіх курсах обов'язковими є твори Моцарта, Баха, Шумана, Брамса, які вимагають т.зв. «інструментального» виконавського стилю, визначального для вокального виконавства Німеччини.

У 1970-1980 роки сольний спів у консерваторіях Німеччини здійснювали відомі вокальні педагоги: *Єва Флейшер* - сопрано, лауреат Народної премії, в минулому відома співачка, провідний професор Лейпцігської консерваторії; *Елізабет Броель* - сопрано, солістка Лейпцігської опери та викладач тієї ж консерваторії; *Гюнтер Лейб* — баритон, соліст Державного оперного театру в Берліні, професор Берлінської консерваторії; *Елізабет Плейн*, в минулому відома камерна співачка, професор Дрезденської консерваторії.

У всіх консерваторіях Німеччини діє суворий порядок: керівник кафедри прослуховує випускників в період підготовки до державного іспиту і студентів, які проявили себе на різноманітних конкурсах. У класах сольного співу використовуються різноманітні прийоми, що відображають індивідуальний почерк кожного викладача. Проте, можна виділити й дещо спільне, що характеризує специфіку німецької школи співу.

Особливості фонетики німецької мови диктують доцільність використання у вокальних вправах не чистих голосних, а співзвуччя приголосних із голосними. Кращими є приголосні «*м*» і «*н*», які допомагають розвивати вібраційні відчуття в ділянці голови («маски»); широко розповсюджені вправи на різноманітні словосполучення, окремі слова і фрази: «*сільвіа*», «*воне*», «*вірія*», «*воєне*», «*нівіа*» і т.д. Значна увага надається розвитку дихання, для чого в багатьох класах використовуються вправи «без фонації» (глибокий вдих, активізація черевних м'язів і поступовий видих із збереженням положення язика). На думку вокальних педагогів, такі вправи в подальшому допомагають добитися збільшення сили голосу. Сучасні педагоги відкидають будь-який зв'язок із «школою примарного тону», проте їх наполегливі поради

учням «направляти звук» в ділянку перенісся і лобних пазух, а також, широке застосування т.зв. сонорних приголосних в різноманітних словосполученнях вказує на продовження традицій німецької вокальної школи, яка сформувалась в ХІХ столітті.

Головними настановами *Єви Флейшер* є: гранична активність у роботі над голосом; розвиток дихальної мускулатури на вправах без співу; підкреслена артикуляція; спрямування звуку в ділянку перенісся і лобних пазух; перехід від мовного (акторського) голосу до співочого. Урок починався з дихальних вправ, для чого широко розкривались вікна. Студентові пропонувалось зробити вдихання «глибоко вниз» і відчутти скорочення м'язів спини. Після секундної затримки у фазі глибокого вдихання потрібно поступово видихнути через ледь розтулений рот на подовженому «с», зберігаючи відчуття вдиху (м'язи спини і черевної порожнини не розслаблені, а скорочені). Після вправ на вдихання педагог рекомендувала співати гами, називаючи ноти, або швидко вимовляючи різноманітні слова чи співзвуччя складів на одному звуці. В подальшому співалась мажорна гама на «*нну*» або «*ммю*» в повільному темпі. Головна вимога при виконанні даної вправи – граничне і обов'язкове відчуття носового резонатора (вібрація в ділянці перенісся).

Наступна вправа – хід на кварту вверх на зручно сформованому звуці на склад «*сю*» або «*со*» з подальшим арпеджованим сходженням на склади «*віа*» або «*нія*». Тут важлива активна робота дихання, яка забезпечує фермато на верхньому звуці і легато до кінця вправи. Вимоги резонування в ділянці перенісся та лобних пазух залишається непорушним. Слідом за вищевказаною вправою Єва Флейшер рекомендувала використовувати (акторський) голос з наступним переходом до співочого. Голосно вимовлялось в нижній ділянці діапазону тягуче «*оох*». Після цього звучання і відчуття м'язів нижньої ділянки, що його супроводжують, звучання переносилось, приблизно, на октаву вверх і на щільному *legato* починалось сходження вниз звуками мажорного тризвуку. Професор використовувала і такий цікавий прийом: досить голосно і святково вимовляти на нижній ділянці діапазону слово «сеньйоре», повторити декілька разів, потім, не змінюючи манери, виконати мажорний тризвук, вимовляючи те ж слово на кожному звуці. При вокалізації Єва Флейшер вимагала вкладати язик на дно ротової порожнини, радила відчувати звук не близько біля зубів,

а в глибині глотки. При формуванні верхніх звуків рекомендувалось немов би радісно здивуватись (глотка розширена, язик на дні ротової порожнини, квадратні м'язи обличчя скорочені).

На думку професора сольного співу в Веймарі Ганса Кремерса, найважливішою умовою є знаходження ділянки голосу, яка звучить натурально, на базі якої необхідно «будувати» весь діапазон. Маєстро стверджував, що для інструментального звучання голосу, яке є обов'язковим в німецькій школі співу («це залежить від специфіки німецької мови, німецької музики і, власне, особливостей нашого характеру»), необхідно: низьке фіксоване положення гортані, «широке горло», дихання, при якому активно працює діафрагма-регулятор сили звуку. Велике значення надавав професор співочому диханню, слідкуючи за характером руху черевної стінки зі збереженням стану вдихання. Часто, під час співу, він підходив до студента, перевіряючи руками ділянку нижніх ребер і черевної порожнини. Над вокальною технікою працював, в основному, не за допомогою вправ, а на основі вокалізів і музичних творів.

Елізабет Плейн - професор Дрезденської консерваторії - головним в педагогічному процесі вважала роботу над виразністю, і тому вокальними вправами займалась не більше десяти-п'ятнадцяти хвилин, а решту часу присвячувала «вспівуванню» творів. Головним в роботі Е.Плейн вважала пошук вібраційних відчуттів у верхній частині обличчя. Вправи будувались на поєднанні приголосних (в основному сонорних) з голосними: «*ввіа*», «*мміа*», «*нніа*», «*вво*», «*mmo*». Урок, як правило, розпочинався із наступної вправи: після «мугикання» на зручному звуці середньої ділянки діапазону співак переходив до звукосполучення «*mmo*», «*mmo-mmo*», які чергувались і повторювались. Використовуючи принцип «мугикання», який допомагає віднайти «резонаторне звучання», професор пропонувала виконати арпеджіо на «*mmo*», «*нно*», «*вво*». Для розширення діапазону і вироблення однорідності звучання голосу Е.Плейн використовувала гами і гамоподібні пасажі на «*mmo*», «*вво*» і «*нно*» і при цьому старанно слідкувала за правильністю набраного дихання, яке повинно подаватися діафрагмою, що плавно працює, без ривків. Переходячи до співу творів, Е.Плейн, акцентувала увагу на тому, щоб звук не «втікав із резонатора», часто показуючи рукою потрібний напрямок в ділянці перенісся.

Характер вправ і практичний показ Е.Плейн мимоволі асоціювались з методом Ю.Гея – представника школи примарного тону. Проте професор це категорично заперечувала.

Не дивлячись на індивідуальну різницю, очевидним є те, що вокальні педагоги керувались в практичній діяльності низкою загальних принципів: низьким, глибоким диханням з максимальною активізацією черевних м'язів; обов'язковим спрямуванням звука на верхню частину обличчя (для появи вібраційних відчуттів); виконанням вправ не на «чистих» голосних, а на поєднанні голосних з приголосними (переважно, сонорними).

Важливим показником є, також, і те, що при підготовці артистів опери в консерваторіях навчальні програми вміщали (і вміщують) заняття зі сценічного руху та фізкультури. Вокальні педагоги розуміють важливість цього напрямку і орієнтують студентів на необхідність серйозного тренування. Сучасні опери – динамічні, імпульсивні – передбачають всебічну підготовку співака. В консерваторіях введені також: ритміка, танець, пантоніма, художня гімнастика. Викладачі спортивно-рухових дисциплін керуються методикою, яка була розроблена в Берліні. За основу взято усвідомлене розслаблення (т.зв.релаксація) і активізацію різноманітних груп м'язів тіла. Значне місце займає тренінг м'язів черевної порожнини і спини, оскільки, це пов'язано з професійною співацькою діяльністю. Необхідно відзначити, що викладачі танцю, сценічного руху, гімнастики працюють в тісному контакті з педагогами-вокалістами.

Враховуючи щільний графік роботи сучасного співака, велике нервово-психічне і фізичне навантаження — названа методика спрямована на вміння керувати роботою свого тіла. Свідома релаксація (розслаблення) - необхідний чинник в професійній підготовці майбутнього артиста. Інтенсивне тренування за продуманою методикою дає відмінні результати: випускники консерваторії, в більшості, бездоганно володіють тілом, виконуючи, при потребі, надзвичайно складні завдання оперних режисерів.

Крім ритмічних дисциплін в консерваторіях велика увага надається роботі в оперному класі. Її завданням є підготовка музикантів, здатних до самоудосконалення в професійній діяльності та самостійного

опрацювання репертуару оперних театрів. Заняття в оперному класі починаються з *першого курсу*, де визначальною є робота над етюдами і нескладними уривками з опер. На *другому курсі* студенти вивчають ансамблеве мистецтво, спираючись, насамперед, на твори В.Моцарта. На *третьому курсі* ведеться досконала робота над речитативами, а *четвертому і п'ятому* – студенти зайняті роботою над оперою, яка, як правило, йде в супроводі оркестру. Крім того, найбільш перспективні студенти стажуються в оперних театрах того міста, в якому є і консерваторія.

Педагоги й керівники оперних класів є, водночас, діючими диригентами та режисерами. Таким чином, підготовка майбутнього артиста ведеться у відповідності з вимогами сучасного оперного театру. Педагог сольного співу здійснює роботу над вокально-технічною стороною оперної партії і повністю відповідає за якість виконання. Тобто, здійснюється безпосередній зв'язок педагогів оперного класу та сольного співу, що в свою чергу дає позитивні результати: за короткий термін навчання студент набуває необхідні навички соліста опери.

Відомо, що в національній школі співу завжди відводилось значне місце роботі над вимовою. На сучасному етапі професійного навчання техніці мовлення співака приділяється багато уваги. У навчальному плані передбачені спеціальні заняття з техніки мовлення співака (по одній годині на тиждень протягом трьох років для артистів хору і чотирьох - для солістів). Заняття проводяться індивідуально, з акцентом на самостійне домашнє тренування. В арсенал обов'язкових щоденних вправ входить комплекс прийомів на м'язове розслаблення і напруження, розроблені спеціальні артикуляційні вправи для тренування м'язів обличчя, губ, язика.

Велика увага приділяється і речитативам, роботі над якими надається значний період часу. Спочатку текст речитативу вимовляється в заданому ритмі з потрібними наголосами, підкресленій артикуляції і граничній чіткості. Педагог слідкує за виразом обличчя, яке віддзеркалює той чи інший емоційний стан. Потім студент переходить до вокального виконання речитативу, слідкуючи за тим, щоб чіткість вимовляння не порушувалась. До випускного екзамену студент набуває навички виконання літературних античних творів, німецьких класиків, сучасних поетів і прозаїків, а також різнохарактерних речитативів.

Для консерваторій Берліна і Дрездена характерне прагнення до наукового обґрунтування процесу голосоутворення. Консерваторії Лейпціга і Веймара акцентують увагу на практичній стороні навчання, вважаючи її найбільш результативною. Поряд з тим, в обов'язки кожного педагога входить і написання методичної роботи, а частина кафедральних засідань присвячується дискусіям методичного характеру. В Берлінській консерваторії ім. Г.Ейслера ведеться досить активна науково-дослідна робота. За твердженням професора Гюнтера Лейба і Андреаса Поббіга, сценічна діяльність сучасного артиста вимагає максимального фізичного і нервово-психічного напруження. Тому, в своїй роботі, вони спираються на наукові дані в галузі досліджень голосотвірної системи співаків, використовують праці російських педагогів (Л.Б.Дмитрієва, Ю.М.Отряшенкова, В.Л.Чапліна, Л.Ярославцевої), підтримують зв'язок з найбільшою клінікою «Шаріте», яка веде серйозну дослідну роботу з вивчення співочого голосу. Доктор Зейднер, навіть, розробив оригінальну методику діагностики і лікування вузликкових утворень на голосових зв'язках, що є надзвичайно важливим чинником у справі професійного виховання співака.

Керівники Берлінської консерваторії налагодили тісний контакт з інститутом фізкультури і спорту, в якому ведеться робота в галузі фізіології, нейрофізіології та психології. В Дрезденській консерваторії ім. К.М.Вебера з 1959 року функціонує лабораторія з вивчення голосу співака. За розробленою там методикою досліджувався стан здоров'я понад 300 співаків-професіоналів, що дозволило на основі отриманих даних випрактикувати усунення численних вокальних дефектів і недоліків голосоведення. В лабораторії зібрана і систематизована велика і цікава бібліографія праць вітчизняних і іноземних авторів. Здійснюються регулярні повідомлення про результати наукових досліджень. З-за кордону запрошуються науковці, які займаються питаннями роботи голосотвірної системи.

Отже, все це дозволяє створити певне уявлення про діяльність сучасної системи вокального навчання в Німеччині і зробити висновок про те, що творчі завдання, які стоять перед німецькими вокальними педагогами, мають ґрунтовний, системний науково-пошуковий характер; ведеться серйозна науково-дослідницька робота з вивчення співочого голосу; розроблена оригінальна методика діагностики та

лікування вузликів утворень в гортані та на голосових зв'язках, що є надзвичайно важливим чинником у справі професійного виховання співака; акцентується увага на практичну сторону навчання, зокрема, написання науково-методичних розробок вокалознавчого характеру; проводяться дискусії щодо практичного застосування новітніх досягнень вокальних педагогів тощо. Все це є надзвичайно важливим фактором у справі професійного виховання співака.

6.6. ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО НІМЕЧЧИНИ

(друга половина ХХ ст.)

У другій половині ХХ століття в Німеччині уже прослідковуються якісні зміни в плані вдосконалення вокального виконавства. Науково-методична література з питань вокального виконавства ХХ століття, розглядається науковцями в сучасних науково-методичних інтерпретаціях і досліджується з двох сторін, тобто: в хронологічному аспекті теоретичних розробок питань, пов'язаних з вокально - виконавською діяльністю та їх напрямків. Аналізується сучасний стан вокального виховання студентів з огляду на виконавську та педагогічну діяльність. Визначається комплексний підхід реалізації цього процесу з урахуванням індивідуальних психофізіологічних особливостей та особистісних характерологічних якостей майбутнього фахівця.

Історія співочої культури знає багато прикладів того, як артисти з невеликими вокальними даними зуміли досягнути значних результатів в



мистецтві інтерпретації. До таких артистів відноситься *Елізабет Шварцкопф (Olga Maria Elisabeth Frederike Schwarzkopf, 1915-2006 pp.)* – німецька оперна співачка (колоратурне сопрано). Співачка народилася в польському місті Ярочині, поблизу Познані. Дитинство пройшло неподалік від іншого польського міста – Легніци. Батько співачки викладав грецьку та латинську мови в чоловічій школі і, оскільки, в околицях міста іншої школи не було, Елізабет стала єдиною дівчинкою в цій школі. Заняттям музикою тут приділялось багато уваги. Діти, в більшості, захоплювались співом і, звичайно, дівчинка, маючи добрий голос, брала активну участь у всіх

заходах (грали невеличкі п'єси з музикою, інколи, колективно готували невеличкі дитячі опери тощо). Звичайно, що всі жіночі ролі діставались Елізабет, яка з радістю і захопленням приймала участь в цих перших в своєму житті виставах. Тому, ближче до закінчення школи (1932), у Елізабет не було сумніву в виборі життєвого шляху. Вона їде до Берліна і вступає до Вищої музичної школи – на той час найкращого музичного закладу Німеччини. В цій школі її прийняла в свій клас відома співачка Лула Мис-Гмейнер, яка вела її протягом двох років як мецо-сопрано. Проте, Елізабет відчуваючи втому та «неслухняність» голосу, вирішила звернутися за порадою до інших викладачів-вокалістів, які з часом і визначили в неї колоратурне сопрано. В новій іпостасі колоратурного сопрано голос Елізабет швидко набув нової барви і зазвучав переконливо, яскраво, вільно, а в її заняттях намітився явний прогрес.

Маючи від природи гостре сприйняття, швидку реакцію, надзвичайну музикальність та бездоганну пам'ять, Елізабет досить легко і просто давались всі музичні предмети (теоретичні предмети, композиція, фортепіано, альт тощо). Крім того, вона брала активну участь у хорі, грала в оркестрі, співала в камерних ансамблях.

У 1938 році Елізабет закінчила берлінську Вищу музичну школу і, як одна з найкращих студентів, отримала премію Ліги Націй, яка дала можливість їй поїхати в Англію для вдосконалення своїх знань з мови та лінгвістики. Повернувшись через півроку до Берліна, Шварцкопф стала солісткою міського оперного театру. Дебютувала в невеличкій ролі однієї з чарівних дів у вагнерівському «Парсіфале». Протягом року вона виконувала маленькі партії, а першою великою партією, яку вона співала на берлінській сцені, була Цербінетта в опері Р.Штрауса «Аріадна на Наксосі» - роль комедійного плану з блискуче розвиненою колоратурою, чудовою стилізацією віртуозних партій (в стилі італійської опери XVIII ст). Виступ сподобався відомій співачці Марії Іфогюн (1891-1987), яка побачила в молодій юнці непересічний справжній талант. Згодом, познайомившись з Елізабет, Іфогюн взялась за шліфування її вокальної техніки та відпрацювання характерних образів і особливостей вимови оригіналів партитур. Значення цих занять для Шварцкопф було важко переоцінити; вона сама пізніше називала Іфогюн своїм єдиним «справжнім викладачем».

У 1942 році Шварцкопф запропонували виконати у Віденській державній опері партію Блодхен в «Викраденні із сералю» і, звичайно, Цербінетти. І, згодом, співачка дала свій перший сольний концерт – він мав значний успіх, і дирекція одного з кращих театрів світу - Віденської опери - тут же запропонувала Шварцкопф контракт. Проте, в новій для себе якості вона встигла виконати лише три ролі – Блондхен, Мюзетту і Розіну (співачку раптово і надовго прикували до ліжка сухоти - туберкульоз).

У 1947 році Шварцкопф вперше прийняла участь в Зальцбургському фестивалі, а у вересні, разом з ансамблем Віденської опери і оркестром філармонії співачка виступила на сцені лондонського театру «Ковент Гарден». Її партнери у виставах були відомі на той час, Пауль Шеффлер, Ріхард Таубер, Марія Чеботару, Хілда Конечні, Людвіг Вебер, а за диригентським пультом стояли Йозеф Кріпс та Клеменс Краус. Вистави австрійських артистів викликали величезну зацікавленість лондонських любителів музики, а, в числі найяскравіших виконавців називали Елізабет Шварцкопф. Весною 1948 року вона співає тут Паміну, Софі в «Кавалері троянд», Віолетту (всі ролі співачка виконувала англійською мовою), а в сезоні 1948/49 року – Марцеліну у («Фіделіо»), Мімі, Джільду, Єву («Майстерзінгери»). В 1950 році лондонці вже насолоджувалися її Чіо-чіо-Сан і Манон (Массне).

У 1951 році співачка брала участь в Байрейтському, а в 1951 - другому Венеціанському фестивалях. Співала на сцені міланського «Ла Скала», а в 1955 році, в Америці, – на сцені театру в Сан-Франціско.

У 1953 співачка дебютує в Америці, виступаючи з концертною програмою в Нью-Йорку, Сан-Франціско, Чикаго. Згодом виступає в Лондоні, Відні, Зальцбургу, Брюсселі й Мілані. В 1955 році отримує з рук Тосканіні приз «Золотий Орфей». Її голос, легкого і надзвичайно красивого тембру, мав здатність легко перекривати симфонічний оркестр, залишаючись, водночас, виразним і природним.

Динаміка репертуару Шварцкопф досить різноманітна та охоплює широке коло композиторів: Бетховен, Моцарт, Вагнер, Пуччіні, Р.Штраус, Массне та інші. Серед найбільш пам'ятних виступів співачки останніх років слід назвати партію Еввідіки з опери Глюка «Орфей і Еввідіка» в концертному виконанні. Їй однаково підкорялись досить несхожі партії, наприклад: Джільди, Мелізанди, Недди, Мімі, Чіо-чіо-

сан, Елеонори («Лоегнгрін»), Марселіни («Фіделіо»), а також партії з опер Моцарта і Вагнера в її оригінальних інтерпретаціях.

У 1971 році Шварцкопф залишає сцену та займається концертною діяльністю. Померла в 2006 році.



Одним з найвідоміших співаків Німеччини в другій половині ХХ ст. був **Тео Адам (Theo Adam, р.1926)** – оперний співак (бас-баритон), лауреат Національної премії, кавалер срібного ордену «За заслуги перед Вітчизною». Народився співак в Дрездені, в сім'ї театрального художника. З дитячих років маленький Тео захоплювався співом, а коли йому виповнилось десять років, юному співакові запропонували пройти іспит у відомий «Кройцхор», яким керував професор Рудольф Мауерсбергер. Поступивши в цей хор Тео, як учасник, побував у багатьох країнах Європи.

У вісімнадцятилітнім віці Тео був призваний на службу в армію, але згодом, попав в полон до американців, де перебував до кінця війни. В грудні 1945 року Адам повертається в своє рідне місто Дрезден і, незабаром, відновлює навчання співом. Його учителем був соліст Дрезденської опери Рудольф Дітріх, прекрасний співак і педагог, що виступав із багатьма корифеями німецької оперної сцени. Через три з половиною роки занять, досягнувши значних успіхів у навчанні, Тео Адам дебютує на вагнерівському фестивалі в Байреїті, (через хворобу виконавця ролі Генріха Птахолова в опері «Лоегнгрін», терміново потрібна була повноцінна заміна. Виконати цю партію запропонували Тео Адаму, що був у цій же опері зайнятий в епізодичній ролі). Співак з гідністю й блиском виконав таку несподівану для нього роль і після цього, понад чверть століття, вважався провідним солістом Байреїтських фестивалів.

З 1953 року артист співав на сцені Берлінської державної опери, вперше виконавши партію Погнера в опері «Мейстерзінгери» Вагнера. Але, найкращим виконанням Тео Адама вважається партія Ганса Закса, бездоганне виконання якого стало еталонним для молодих артистів. Голос співака – красивий, м'який, оксамитовий бас-баритон – вабить слухача багатющим «спектром» настрою, втіленого в музиці: ніжним ліризмом, невтішною тугою за втраченою надією на щастя та соковитим

гумором. Словом, художній «портрет» Ганса Закса набув у інтерпретації співака рідкісну життєву достовірність. Крім партії Закса, Тео Адам виконував і інший вагнерівський репертуар – Голландець («Летючий голландець») і Вотан («Перстень нібелунга»), який став всесвітньо відомою «візитною карткою» співака. З його трактуванням цієї партії були добре ознайомлені меломани і музикознавці Берліна, Гамбурга, Мюнхена, Штутгарта, Кельна, Відня, Парижа, Риму, Стокгольма, Женеви, Чикаго, Нью-Йорка, Токіо та інших.

Багатий репертуар Тео Адама, виконаного на сцені Берлінської державної опери та (світових сценах), є надзвичайно різноманітним: Досіфей в «Хованщині» Мусорського, падке Гуардіано в «Сила долі» Верді, Дзаккарія в «Набукко» Верді, Дон Альфонсо в «Так чинять всі жінки» Моцарта, Мазаньєлло в однойменній опері Р.Кейзера. Тео Адам виступав в партії Ореста в «Електра», Пенейоса в «Дафна», Барака в «Жінка без тіні», Ла Роша в «Капріччіо», Сера Морозуса в «Мовчазна жінка» та інші. Крім того, Тео Адам в останні роки життя пробує себе в режисурі. В Берлінській опері він поставив «Весілля Фігаро» Моцарта, в якій співав партію Графа і оперу Чайковського «Євгеній Онегін» в якій виступив в ролі Греміна.

Багато сил і енергії Тео Адам віддав концертній діяльності. Він виступав з камерними програмами, виконуючи басові партії в творах ораторіально-кантатного жанру. Особливо вагомим вкладом співака є дискографія бахівських творів (кантати, ораторії, пансіони), на платівках, записаних фірмою «Етерна», з участю провідних солістів і художніх колективів Німеччини. На концертній естраді артист співав, в основному, твори німецьких і австрійських композиторів – Шуберта, Шумана, Льове, Брамса, часто звертався він і до вокальної лірики Ріхарда Штрауса. Камерні вечори Адама викликали захоплення слухачів Берліна, Дрездена, Лейпціга, Відня, Риму, Москви...

Гастрольні маршрути видатного співака охоплюють багато міст і країн. Однак, його улюбленими містами були Дрезден і Берлін, які займали особливе місце в його серці. Щаслива творча доля Тео Адама слугує наочним підтвердженням глибоких музичних традиції цих найстарших центрів німецької музичної культури, які і в наші дні не втратили свого значення і з гідністю несуть це високе звання.



Однією з найяскравіших і різнобічних артисток-співачок Німеччини ХХ ст. була **Кріста Людвіг** – (*Christa Ludwig, р. 1928*) – оперна співачка (мецо-сопрано). Маленька Крісті росла в родині музикантів-співаків: батько співав в оперних театрах Цюріху, Бреслау (нині Вроцлав) і Мюнхена. У сезоні 1909/10 рр. виступав в епізодичних партіях у «Метрополітен опера» та, навіть, брав участь в американській прем'єрі опери «Пікова дама», якою диригував Малер. В кінці кар'єри перейшов на театральну-адміністративну роботу, займаючи посаду директора оперного театру в Аахені. Мати майбутньої співачки Еугенія Безалла-Людвіг починала свою кар'єру як мецо-сопрано, а згодом, співала провідні партії драматичного сопрано в операх Вагнера і Р.Штрауса на сценах багатьох європейських театрів, в тому числі і Віденської народної опери, керівником якої був в ту пору Фелікс Вейнгартнер.

В Аахені батьки відкрили школу співу й маленька Крісті з чотирьох років була присутньою на всіх уроках, які давала їй мати. Звичайно, будучи від природи талановитою, дівчинка вбирала в себе все, що чула й бачила на цих уроках. Вона знала напам'ять всі партії, які виконували учні, а пізніше й актори театру, в якому працював батько. Маючи непересічні здібності до музики, Крісті досить швидко запам'ятовувала всі складні пасажі в аріях Цариці ночі й часто співала дуети з матір'ю. З восьми років дівчинка вже досить добре грала на роялі та вміла собі акомпанувати. Мати так і залишилась єдиним вокальним педагогом Крісті, яка, маючи чудові голосові дані, уже в 17 років почала виступати спочатку на концертній естраді, а згодом і в опері.

У 1946 році, Крісті стала солісткою театру, в якому співала шість років і тільки в епізодичних ролях. Першою роллю був Орловський в опереті Йоганна Штрауса «Летюча миша». Проте, за досить короткий термін – всього три сезони – співаючи в оперних театрах Дармштадта (1952/54) і Ганновера (1954/55), Крісті зуміла проспівати такі центральні партії, як: Кармен, Еболі в «Доні Карлосі», Амнеріс, Розіну в оригінальній мецо-сопрановій редакції, Попелюшку, Дорабеллу в «Так чинять всі жінки» Моцарта та п'ять вагнерівських ролей – Ортруду,

Вальтрауту, Фрікку в «Валькірії», Венеру в «Тангейзері» та Кундрі в «Парсіфале».

У 1955 році Крісті дебютує на сцені Віденської державної опери в ролі Керубіно («Весілля Фігаро»), а також протягом довгих років (до 1964 року) співала у виставах Зальцбургського фестивалю партію Дорабелли в ансамблі з Е.Шварцкопф, яка виконувала партію Фьорділдіжі. Цей ансамбль став справжньою класикою сучасної виконавської моцартини.

Протягом довгого періоду Крісті Людвіг виступала на концертній естраді. Саме, як концертна співачка, Людвіг дебютувала в багатьох великих музичних центрах Європи та Америки. З великим успіхом проходять її концерти в Лондоні, Парижі, Мілані, Гамбурзі, Копенгагені, Будапешті, Афінах, Стокгольмі, Гаазі, Нью-Йорку, Лос-Анджелісі та інших містах.



Досить коротким був творчий шлях талановитого німецького оперного співака (тенора) **Фріца Вундерліха (Fritz Wunderlich, 1930-1966 pp.)**. Його дебют відбувся 1955 року, в м. Штутгарті в партії Таміно. Уже в 1959 році Фріц співає в Мюнхені, а згодом, стає солістом Віденської опери, виконавши партію Тірезія в опері «Цар Едіп» Орфа, через деякий час – на Зальцбургському фестивалі партію Генрі в опері «Мовчазна жінка» Р.Штрауса. У 1957 році бере участь у світовій прем'єрі опери «Ревізор» Егка.

Найвидатнішим його досягненням був виступ 1966 року на сцені «Ковент Гардена» в партії Дона Оттавіо з «Дон Жуана». Крім того, в цьому ж році, на Единбургському фестивалі молодий співак співає партію Таміно. Серед партій, виконаних співаком – Бельмонт («Викрадення із Сералю»), Воцек (в одноймен. опері Берга), Палестрина (в одноймен. опері Пфіцнера), Енік («Продана наречена» Б.Сметани). Його голос зафіксовано на платівці в партії Фентона («Віндзорські витівниці» Нікколаї) – диригент Л.Хагер, ЕМІ) та Таміно (диригент Бйом, Deutsche Grammofon). У цьому ж, 1966 році, Фріц Вундерліх трагічно загинув від нещасного випадку.

Отже, велика музична держава Німеччина, досягла своїх музичних “висот”, що йдуть з глибин середньовіччя, вокальними традиціями експресивно-медитативного плану, сконцентрованими, переважно, у вокально-інструментальному (ораторії, кантати) і камерному (солоспіви, пісні) жанрах.

Перші зразки опер німецьких композиторів, хоча й з'явилися досить давно, в першій половині XVII століття, носили наслідувальний «італійський» характер. Цьому сприяло й панування при дворах німецьких князівств італійських оперних труп, що тривало аж до XIX століття. Прикладом італійського впливу на музичне життя Німеччини стала діяльність Італійської опери в Дрездені, в якій тривалий час (1733-1763) працював капельмейстером Хассе, композитор, вихований в традиціях неаполітанської школи. Відкриття в Гамбурзі першого публічного театру (1678) дав певний поштовх розвитку німецької оперної школи, однак, не зміг повноцінно протистояти італійському впливу і припинив своє існування в 1738 році. І все ж, німецька школа змогла зайняти «своє» місце у розвитку оперного вокалу. Справедливу оцінку німецькому оперному мистецтву дав відомий співак Лаурі-Вольпі, який зауважив, що: « Німеччина прагнула стримати нестримну й неприродну «віртуозність» італійського бельканто й надмірний «експресіонізм» французької школи: бароко і рококо повинні були злитися разом, щоб емоція і думка зайняли належне їм місце». Все це якнайкраще підтверджується творчістю великого Моцарта, що підсумував розвиток німецької опери цього періоду й чудово поєднав у своїй творчості легку італійську манеру і німецький дух (в т.ч. і “зінгшпіль”). У своїх кращих творах, що вражають глибиною, багатоплановістю і, в той же час, витонченістю, йому вдалося зробити прорив у майбутнє цього жанру.

Кращі досягнення німецького виконавства також пов'язані, саме, з операми австрійського генія. Його твори були в репертуарі артистів багатьох країн зарубіжжя, які присвятили свою кар'єру австро-німецькій оперній сцені. Серед них такі блискучі італійські майстри, як сопрано К.Кавальєрі (перша виконавиця партії Констанци у «Викрадення з сералю») і Л.Ласкі-Момбеллі (1760-1790), дружина видатного тенора А.Рафа, (перша виконавиця партії Графині Альмавіва); баритон Бассі (перший виконавець ролі Дон Жуана); Ф.Буссані (1743-1807), який

володів унікальним за діапазоном голосом і починав свою кар'єру як тенор, а продовжував - в амплу баритона й баса у прем'єрних оперних виставах «Так чинять всі» (партія Дона Альфонсо) і «Весілля Фігаро» (партія Бартоло); німецькі співаки В.Адамбергер 1743-1804), (перший виконавець партії Бельмонте у «Викрадення з сералю»), і згаданий вище А.Раф. Власне, австрійське вокальне мистецтво, яке тісно перепліталось з німецьким, розвивалося цій тісній співдружності, хоча німецьке національне самоусвідомлення у мистецтві вже пробивало собі дорогу.

Отже, вокальне мистецтво пройшло чималий і складний шлях творення, починаючи з найдавніших часів. Це був тривалий період становлення і професіоналізації вокального мистецтва, зародження і визрівання його основних жанрів. Характеризуючи творчість видатних німецьких виконавців, можна помітити, що на тлі італійської та французької вокальних шкіл, німецька вокальна школа зуміла зберегти основні риси національних особливостей своєї музичної культури і, незважаючи на безпосередній вплив італійської, сформувати наукову базу вокально-педагогічних засад підготовки кваліфікованих спеціалістів.

Висновки

Отже, побіжний аналіз розвитку оперного мистецтва XIX-XX століття, свідчить про те, що багатовікові національні традиції вокальної культури різних країн Європи, несуть в собі спільні вокально-виконавські риси, так звану “універсальність” голосотворення. Незважаючи на перевагу Італії у вокальному виконавстві, оперне мистецтво різних країн, удосконалюючись, шліфувало своє співацьке мистецтво, вокально-технічна основа якого віддзеркалює, насамперед, духовну сферу людського буття — мислення, ментальність, звичаї, уклад і, навіть, прагнення народу та його фізично-матеріальні потреби, що й характеризує їх індивідуальність та, водночас, об'єднує, як спільноту. Тому, кожна з країн завжди нестиме в своїй культурі різні і спільні риси того мистецтва, в якому якнайповніше відображається її ментальне ядро у спілкуванні з мистецтвом. Творча співдружність, яка передбачає, насамперед, спілкування та взаємозбагачення культурних відносин між країнами сприяла появі провідних оперних країн Європи (Італії, Франції, Німеччини), розвиток композиторських традицій в яких, сформував жанрові різновиди класичної опери (“*buffa*”, “*seria*”, ліричної опери тощо) і розвинув стиль співу *bel canto*. Це започаткувала ще творчість італійця Спонтіні (як попередниця «великої опери») у важливий паризький період, естафету якої “підхопили”: Доніцетті (особливо, пізнього періоду), Меркаданте, Обер, Мейєрбер, Гуно, Понк'еллі, Вебер та багато інших, а продовжували й удосконалювали — Россіні, Верді, Моцарт, Гайдн, Вагнер, та ін..

Починаючи з кінця 20-х років XIX століття, при безпосередньому професійному вокальному лідерстві Італії, центр оперної культури значно розширився, досягнувши європейської культурної «Мекки» - Парижа, який згодом перемістився до Відня (в 1842 році Доніцетті отримав посаду Придворного композитора) й Лондона (особливо після того, як «Ковент Гарден» у 1847 році, остаточно, став оперним театром). Паризький період був “подарований” численними сприятливими обставинами, зокрема, тим, що у французькій столиці плідотворно працював Італійський театр (його керівником був Спонтіні), де, згодом, поселився й Россіні, що створив низку шедеврів, а також Доніцетті, Белліні та дещо пізніше, й Верді. Важливим чинником стало й те, що з 1829 року в Парижі жили “великі іспанці” М.Гарсія-старший і його син

М.Гарсія молодший. Гарсія-старший був чудовим співаком і, водночас, чудовим педагогом (серед його учнів не тільки власні діти - неповторні Малібран та П.Віардо, але й видатний Нуррі, блискуча французька примадонна Мерик Лаланд та ін.). Згодом, справу батька успішно продовжив М.Гарсія-син. Його вокальна школа стала “еталонною” для багатьох поколінь видатних співаків, прихильників т.зв. “класичного бельканто”. В числі його учнів були: «шведський соловей» Ж.Лінд, відомі німецькі педагоги М.Маркезі ді Кастроне, Ю.Штокгаузен, представники італійського співочого мистецтва Фреццоліні і К.Еверарді, який приніс педагогічні традиції свого вчителя в Росію та Україну, де викладав понад сорок років. Численні учні і послідовники К.Еверарді не тільки заклали фундамент російської (та української) вокальної школи, (серед них Г.Ніссен-Саломан, О.Додонов та ін.), а й передали “естафету” нинішнім поколінням співаків, утверджуючи цим нерозривний взаємозв'язок багатовікової співацької культури.

Використана література

1. Асафьев Б. Об опере./ Б. Асафьев /. Л.: Музыка, 1985. 344 с.
2. Арановский М. Специфика оперы в свете проблем общения/ М.Арановский // Вопросы методологии и теории искусства. Л., 1988.
3. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики (ч.І, ІІ, ІІІ)./ В.Багадуров. - М., 1929.- С.74; 1956.
4. Баткин Л. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности./ Л. Баткин /. М.,1989.
5. Бэлза, И. Ф. О музыкантах XX века : избр. очерки / И. Ф. Бэлза. М. : Сов. композитор, 1979. - 295 с. : ил.
6. Бернд Вайкль. Пение и прочем умении./ Бернд Вайкль. – М.: «Аграф», 2002.-224 с.
7. Боголюбов Н. 60 лет в оперном театре./ Н. Боголюбов. - М.: ВТО, 1967.
8. Бронфин Е.Ф. Клаудио Монтеверди./ Е. Ф. Бронфин. Л.: Музыка, 1970.
9. Бронфин, Е. Ф. Джоаккино Россини (1792-1868) : попул. моногр. / Е. Ф. Бронфин. 2-е изд. - Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. - 96 с. : фот.
10. Булыгин А. Принц в стране чудес: Франко Корелли и оперное искусство его времени./ А. Булыгин /.— М., 2003.
11. Бурлина Е. Оперная публика: представления и реальность. /Е. Бурлина // Сов. музыка. № 5. 1986.
12. Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини./ Джузеппе Вальденго. - М.: Музыка, 1989. – 143 с.
13. Вальденго Джузеппе. Я пел с Тосканини. / Джузеппе Вальденго. [Пер. с итал. – 2-е изд., доп.].- Л.: Музыка, 1989.- 168 с.
14. Вейнсток Герберт. Джоаккино Россини : принц музыки / Герберт Вейнсток ; пер. с англ. И. Э. Балод. М. : ЗАО Центрполиграф, 2003. - 496 с. - (Великие имена). - ISBN 5-9524-0153-8.

15. Верди, Джузеппе. Избранные письма / сост., пер. с итал., вступ. ст., примеч. А. Д. Бушен. 2-е изд./ Джузеппе Верди /. - Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1973. - 352 с. : ил.
16. Верфель Дж. Роман-оперы./ Дж. Верфель.- [Пер. с нем. Н.Вольпи.- 2-е изд.]- М.: Музыка, 1991.- 319 с.
17. Верфель Дж. Верди./ Дж. Верфель/. [Пер.с нем. Н.Вольпина].-(2-е изд.- М.: Музыка, 1991.- С.108.
18. Вокально-педагогические основы школы бельканто //Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории и педагогики. –Уфа, 2000. – С.21-24.
19. Волков Ю. Песни. Опера. Певцы Италии./ Ю.Волков. - М.: Искусство, 1967.
20. Вопросы вокальной педагогики. Сб.статей. [Сост.В.Л.Чаплина].- Вып.4.- М.: Музыка. 1969.- 230 с.
21. Вопросы вокальной педагогики. Сб.статей. [Сост. Л.Б.Дмитриева].- Вып. 5 .-М.: Музыка, 1976.-261 с.
22. Вопросы вокальной педагогики. Сб.статей. [Сост. Л.Б.Дмитриев].- Вып. 6.- Л.: Музыка, 1982.- 184 с.
23. Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. [Сост. А.Яковлева].- Вып. 7.-М.: Музыка, 1984.- 214 с.
24. Воротников П. Березовский и Галуппи. /П.Воротников.- [Библиотека для чтения]. – СПб., 1851.– Т.105. –С.167–169.
25. Галацкая В.С. Музыкальная литература западноевропейских стран. В.С. Галацкая. - М.: Гос. Муз. издат.,1955.- Изд. II.- 402 с.
26. Генрих Шютц : к 400-летию со дня рождения. : сб. ст. / сост. Т. Н. Дубравская. -М.; Музыка, 1985. 304 с. : нот. ил.
27. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва./ Б.П.Гнидь.- К.: Нац. Муз. Акад.України, 1997.- 320 с.- ISBN 966-7236-05-6.
28. Гобби Титто. Мир итальянской оперы./ Титто Гобби /. - М.: Радуга, 1989.

29. Голинський М.Т..Спогади. / М.Т. Голинський. [Передн. сл. та передм. С.Д.Козака].- К.: Молодь,1993.- 368 с.
30. Гонтаренко Н.Б.Сольное пение: Секреты вокального мастерства. / Н.Б.Гонтаренко.- Ростов н/Дону: Феникс, 2006.- 155 [1] с.- ISBN 5-222-09888-5.
31. Горович Б. Оперный театр./ Б. Горович /. JL, 1984. - 273 с.
32. Грасси П. Мой театр./ П.Грасси /. М., 1982. - 312 с.
33. Григорьев Л.Г., Платек Я.М. Болонская филармоническая академия. / Л.Г.Григорьев. [Музыкальная энциклопедия] /- Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – Т.1. – С.516–519.
34. Грищенко С. Итальянский оперный театр эпохи Рисорджименто. С. Грищенко /Автореферат дисс. канд иск. М., 1968.
35. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки./Р.И. Грубер/. М.: Музыка, 1965. - 484с.
36. Данько Л. Комическая опера в XX веке./ Л. Данько /. Очерки. JL: Советский композитор, 1986. 176 с.
37. Даль Монте Т. Голос над миром./ Т. Даль Монте /. — М., 1966.
38. Джильи Б. Воспоминания./ Б. Джильи /. — Л., 1964.
39. Джоаккино Россини. Избранные письма : Высказывания : Воспоминания./ Россини Джоаккино /. : пер. с итал., франц., нем. / ред.-сост., авт. вступит, статьи и примеч. Е. Ф. Бронфин. Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1968. - 232 с. : нот.
40. Дирак, П.А.М. Воспоминания о необычной эпохе Текст.: сб. ст. / П. А. М. Дирак; пер. с англ. Н.Я.Смородинской; под. ред. и с послесл. Я.Л.Смородинского. М.: Наука, 1990. - 205, [2]с.: ил.
41. Дмитриев Л.Б. Подготовка певцов в Италии для оперной сцены.- [В кн. Вопросы вокальной педвагогики, 2-е изд.](Сб ст.- Л.: Музыка.- В.6._ 1982.- 184 с.
42. Дмитриева Н. Краткая история искусств: Вып. 3. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. М., 1993.

43. Доминго Пласидо. Мои первые сорок лет/ Пласидо Доминго. - М.: Радуга, 1989.
44. Донати-Петтени Д. Газтано Доницетти./ Д.Донати-Петтени /. Л., 1980.
45. Друскин. М. Иоганн Себастьян Бах. /М. Друскин /. М., 1982.
46. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. /М. Друскин /. М.: Советский композитор, 1973. 271 с.
47. Дюпре Ж. Искусство пения/ Ж.Дюпре. - М.: Музгиз, 1955.
48. Эрисман Ги. Французская песня./ Ги. Эрисман / Пер. с франц., предисл. Г. Шнеерсон. М.: Сов. композитор, 1974. 151 с.
49. Эстетика раннего французского романтизма 1982: Эстетика раннего французского романтизма: Сб. пер. с франц. / Сост., вступ. ст. и коммент. В. А. Мильчиной. М.: Искусство, 1982. 480 с.
50. Энтелис, Л. А. Силуэты композиторов XX века / Л. А. Энтелис. Изд. 2-е, доп. - Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1975. - 248 с. - (Библиотечная серия).
51. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М.. Питання вокальної педагогіки: Історія, теорія, практика./ Д. Євтушенко, М.Михайлов-Сидоров. - К.: Мистецтво, 1963.- 338 стор.
52. Егоров А.М. Гигиена голоса и его физиологические основы: [Под общей ред. Н.И.Жинкина].- А.М.Егоров.- М.:Гос.муз. издат., 1962.- 172 с.
53. Емельянов В.В. Развитие голоса: координация и тренинг./ В.В.Емельянов.- Санкт-Петербург: СПб, 1997.- 192 с.- ISBN 5- 86617-006-X
54. Емцова О. Венецианская опера 1640-х 1670-х гг.: поэтика жанра./ О. Емцова /. Дисс. канд. иск. М., 2005.
55. Из истории музыкального театра XX века. Кишинев: Штиинца, 1985. 88 с.
56. Из истории музыки XX века : сб. ст. / редкол.: М. С. Друскин (отв. ред.) и др. ; Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра истории музыки. -М.: Музыка, 1971. 255 с. : нот. ил.

57. Иоффе, И. И. Мистерия и опера : (немецкое искусство XVI-XVIII в.) / И. И. Иоффе. Л. : Гос. муз. науч.-иссл. ин-т : тип. «Коминтерн», 1937. -234, 2. с. : ил. : портр.

58. Искусство арии в итальянском оперном барокко. От ренессансной канцонетты к арии da capo.—Уфа, 2005.—161 с.

59. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / [отв.ред. Б. Виппер, Т. Ливанова]. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 436 с.

60. Івченко Л.В. Нотна колекція О.К.Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Л.В. Івченко– К., 2000. – 204 с.

61. Итальянская школа bel canto /Музыка и время, №10,2006.

62. Каган М. Музыка в мире искусств: [для музыкантов-профессионалов, искусствоведов] / М. Каган. – СПб.: «Ut», 1996. – 232 с.

63. Келдыш Ю. Итальянская опера М.Березовского. / Ю.Келдыш.- Очерки и исследования по истории русской музыки. – М., 1978. С.45–50.

64. Кершнер Л. Немецкая народная музыка./ Л. Кершнер /. М., 1965.

65. Кириллина Л. Опера-буффа и XX век./ Л. Кириллина. // Музыкальная академия. 1995. №3. С. 179-189.

66. «Киевская старина». – 1883. – Том VI. – С. 169, 174.

67. Классическое бельканто как вокальный стиль и как компонент музыкального мышления эпохи // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования / Сб.научн.трудов.- К.:КГК, 1988.- С.87-92.- 0,6 п.л,

68. Константинова И. Г., Тарасов Л. М. Ла Скала/ И. Г. Константинова, Л. М.Тарасов. - М.: Музыка, 1977.

69. Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке : сборник / В. Д. Конен. -Изд. 2-е, доп. -М. : Музыка, 1975. 479 с. : нот. ил.

70. Конен, В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. М. : Музыка, 1997. - 640 с. - ISBN 5-7140-0648-8.

71. Конен В.Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1974. – 376 с.: нот.

72. Корниенко, Е. Пасторальные образы в камерно-вокальной лирике французских композиторов [Текст] / Е. Корниенко // Актуальные проблемы искусствознания: музыка - личность - культура: Сборник статей по материалам VUI Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2009. - С. 34-40.

73. Кравченко А.М. Секреты бельканто: книга для начинающих певцов./ А.М.Кравченко.- Симферополь, Редотдел Крымского комитета по печати, 1993.- 128 с.-ISBN 5-7707-3806-5.

74. Крунтяева Т. Винченцо Беллини./ Т.Крунтяева/. Л.: Музыка, 1984.

75. Кузнецов. Н.О Музыкально исторические портреты./Н.О Кузнецов.- [в кн. Львова М.Л.- Из истории вокального искусства].-М.: Музыка, 1964.- С 31.

76. Куклев А.В. Оперное творчество К.Монтеверди: взгляд из XXI века./ А.В. Куклев. // Международная научная конференция «Музыка в современном мире». Сб. статей. – Москва: Изд-во Российской академии музыки им. Гнесиных, 2010. – С.150-157 (0,32 п.л.)

77. Лапшин И.И. О музыкальном творчестве./ И.И. Лапшин/. // «Музыкальный современник», № 1, Петроград, 1915.

78. Лармин О.В. Художественный метод и стиль./ О.В. Лармин /. М.: Изд-во МГУ, 1976. -269с.

79. Ларош Г.А. Избранные статьи. Вып. 3./ Г.А.Ларош /.- Л., 1976.- 375 с.

80. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели/ Дж.Лаури-Вольпи. - Л.: Музыка, 1972. 248 с.

81. Ла Скала. [Авторы очерка - И.Г.Константинова, Л.М.Тарасов.// Ред. И.В.Голубовский] – Музыка: Ленинградское отд., 1977.- 180 с.

82. Лебедева И.А. О.М.Благовидова – педагог./ И.А.Лебедева..- М.: Музыка, 1984.- 80 с.

83. Левик Б.В. История зарубежной музыки. Выпуск второй. Вторая половина XIII века./ Б.В.Левик/. 3-е изд. М.: Музыка, 1974.- 277с.

84. Лесс А. Тита Руффо Жизнь и творчество./ А. Лесс /. — М., 1983.
85. Лессинг Г.Э. Избранные произведения./Г.Э. Лессинг/. М.: Госполитиздат, 1953. -630 с.
86. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учеб. для исполн. фак. муз, вузов. : в 2 т. / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского.
87. Ливанова, Т. Н. Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств / Т. Н. Ливанова ; сост. Ю. К. Евдокимова. М. : Музыка, 1977. -528 с. : ил.
88. Лосев А.Ф. История античной эстетики, т. 3. /А.Ф. Лосев/. Высокая классика. М.: Искусство, 1974.-598 с.
89. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца./ В.М.Луканин /. [Сост. И общая ред. Е.Е.Нестеренко].- Л.: Музыка, 1977.- (Ленинградское отделение.- 87 с.
90. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века./ П.Луцкер, И. Сусидко/. Ч. 1., М., 1998.
91. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века./ П.Луцкер, И. Сусидко/. Ч. 2., М., 2004.
92. Лушин Б.М. На уроках маэстро Дж.Барра./ Б.М. Лушин. //В кн.. Вопросы вокальной педагогики. [Сб.ст под. Ред ...].-Л.:Музыка.-1982.- В.6.- 184 с.
93. Лушин Б.М. Памятные встречи./ Б.М. Лушин /.- М.:Советская музыка, 169.- № 11.- С.119.
94. Львов М.Л. Из истории вокального искусства. / М.Л. Львов. — Музыка.: М.,1964.- 228 с.
95. Магомаев М. Великий Ланца./ М. Магомаев /. М., 1993.
96. Мартынов, И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. И. Мартынов. Изд. 2-е, перераб. и доп. - М. : Музыка, 1970. -504 с. : нот. ил.
97. Мартынова-Хоффманн А. Итальянская опера первой половины XIX века- взаимосвязь вокальной теории и композиторской практики./

А. Мартынова-Хоффманн // Музыка и время, №12, 2006 С. 46-48, 0,8 печ л

98. Маслій К.С. Виховання голосу співака: навч. посібник для студ. інститутів культури. / [К.С.Маслій].- Рівне: РДК, 1996.- 120 с.- з нотн. прикладами.- ISBN 966-7206-00-9.

99. Менабени, А.Г. Вокально-педагогические знания и умения./ А.Г. Менабени, / . М., 1995.

100. Микитась В.Л. Давньоукраїнські студенти і професори./ В.Л. Микитась.- К.: Абрис, 1994. – 288 с.: іл.

101. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва./ М.В. Микиша/ [Літ. Виклад М.Головащенко.- 2-ге вид.].-К.: Музична Україна, 1985.- 80 с.

102. Моль А. Социодинамика культуры./ А. Моль/. М.: Прогресс, 1973. -405 с.

103. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2. М.: Музыка, 1990. 526 с.

104. Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии; Научнопрактическая конференция 17-21 ноября 1992 года, Вып. 2. РАМ им. Гнесиных. М., 1994, -212 с.

105. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков / сост. текстов и общ.вступ. ст. В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с. – (Памятники музыкально-эстетической мысли)

106. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов, авт. вступит, ст. с. 5-32. В. П. Шестаков. М. : Музыка, 1966.-574 с.

107. Музыкальная эстетика Франции XIX века Текст. / под ред. В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1974. - 327 с.

108. «Музыкальный вестник», 1919 р., № 4

109. «Музыкальный вестник», 20 липня 1919 р., № 5.

110. Музыкальный энциклопедический словарь : энциклопедия / гл. ред. Г. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1990. - 671 с. : ил. : нот. - ISBN 5-85270-033-9 (в пер.).

111. Музыканты галантного века. Иоганн Иоахим Кванц // "Старинная музыка". Москва, 1999, №3. – С.23-26.
112. Морозов В.П.. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники./ В.П. Морозов.- ИП РАН, МГК им. П.Чайковского, Центр:Искусство и наука. М.,2002.- 496 с.
113. Назаренко И.К.. Искусство пения. Очерки./ И.К.Назаренко. - М.: Музыка, 1968.- 622 с.
- 114 . «Новое мистецтво», 1926 р., № 13.
115. Ораторское искусство античности как музыкальная наука // Вестник МГУКИ, №1,2006.
116. Орлов, Н.А. Практический метод. Тайны бельканто. /Н.А. Орлов /. М., 1991. - 161 с.
117. Основы педагогики и психологии высшей школы / Под. ред. А.В.Петровского. М.: Изд-во МГУ, 1986. - 302 с.
118. Пальмеджани Франческо. Маттиа Баттистини/ Франческо Пальмеджани. - М., Л.: Музыка, 1966.
119. Панофка Г. Искусство пения. Теория и практика голосов./Г. Панофка /. М.: Музыка, 1968.
120. Певческий голос в ранней западноевропейской литургии (I-IV вв.) //Музыкальное содержание: наука и педагогика.– Уфа, 2005. – С.509-521
121. Покровский Б. Размышления об опере./ Б. Покровский/. М.: Сов. композитор, 1979.
122. Полуяхтова И. История итальянской литературы XIX века./ И. Полуяхтова/. М.: Высшая школа; 1970.
123. Попова И. Встречи на оперной сцене./ И. Попова/. СПб., 2001.
124. Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983.
125. Проблемы анализа музыкально-исполнительской интерпретации оперной классики в современном музыкознании // Актуальные вопросы развития культуры и искусства: Тез.докл.респ.научн.-теорет.конф.проф.-преп. состава и аспирантов вузов культуры и искусства, 24-26 марта 1987 г. - Одесса,1987,- Ч.2.- С.117-119.- 0,15 п.л.
126. Прокопьев В.Н.. Как стать певцом и сделать карьеру. / В.Н. Прокопьев.- СПб.: Издат. Русская графика, 2000.- 176 с.

127. Протопопов, В. В. Западноевропейская музыка XIX начала XX века / В. В. Протопопов. - М.: Музыка, 1986. - 317, 2. с. : нот. ил.

128. Пружанский А.М. Отечественные певцы 1750-1917: Словарь: В двух частях. Ч.1/ А.М.Пружанский.- М.: Сов. Композитор, 1991.- 423 с.- ISBN 5-85285-151-5.

129. «Рада», 30 листопада 1912 р. .

130. Рождение школы бельканто //Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. – Москва, 1999. – С.140-146.

131. "Рождённая под знаком раздора". К истории становления оперного жанра //Историко-теоретические проблемы музыкознания. Выпуск 156. – Москва,1999. –С. 106-113.

132. Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа./А. Розанов/. - Л.: Музыка, 1982.

133. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / Р.Роллан; [пер. с фр. В. Гречаной, с итал. З. Потаповой; ред. и коммент. В. Брянцевой]. – М.:Музыка, 1986. – 311 с.: нот., портр.

134. Руффо Т. Парабола моей жизни./ Т. Руффо /. -Л, 1990.

135. Симакова, Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учеб. пособие для музыковед, и дирижерско-хоровых фак. муз. вузов / Н. А. Симакова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. -М. : Музыка, 1985. 360 с.: нот. ил.

136. Симонова Э. Искусство арии в итальянском: оперном барокко-(от канцонетты к арии *da capo*)/ Э. Симонова/. Дисс. канд. иск. М., 1997.

137. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*./Э. Симонова/. Дисс. докт. иск. М., 2006.

138. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего: литургического пения к *bel canto*./Э. Симонова/. Автореферат дисс. докт. иск. М., 2006.

139. Синявер Л. Джоаккино Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах./ Л. Синявер/. М.: Музыка, 1973.

140. Современная западно-европейская и американская эстетика: Сб. переводов. Под ред. Е.Г.Яковлева. М., 2002. - с.206-223.

141. Соколова М.В. Мировая культура и искусство: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений./ М.В. Соколова/.– 3-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2007.
142. Соловцова Л.А. Джузеппе Верди: Монография./ Л.А. Соловцова.- 4-е изд.- М.: Музыка, 1986.- 399 с.
143. Статус голосового регистра в художественной системе барочного оперного спектакля //Семантика старинного уртекста. – Уфа,2002. – С.94-110.
144. Стахевич А. Типы вердиевских голосов в опере «Травиата»./ А. Стахевич.// Музыказападной Европы XVII XIX веков: Сб. научных трудов. Сумы, 1994. С. 22-36.
145. Стахевич А. Учение о певческом голосе в оперной культуре Италии XVIII XIX вв./ А. Стахевич // Автореферат дисс. канд. иск. Киев,. 1993.
146. Стендаль. Жизнь Россини./ Стендаль. / М.: Музыка, 1988.
147. Сусидко И. Оперная форма у Россини./ И. Сусидко. // Дж. Россини. Современные аспекты исследования творческого наследия. Сб. статей. Киев, 1993. С. 41-46.
148. Сусидко И. Принцип *chiaroscuro*- в итальянской опере XVIII' в. /И. Сусидко //Рукопись.
149. Сусидко И. Проблема метода в музыкальной педагогике XVIII века./ И. Сусидко // Муз. образование в контексте культуры. Вопросы теории, истории, методологии: Материалы научно-практической, конференции 17-21 ноября 1992. С. 82-88.
150. Тарасов, С В «Австро-немецкая Lied в творчестве В А Моцарта процесс формирования жанра» [Текст] /С В Тарасов// Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и образования» - Оренбург, 2008 г - С 234-241
151. Тарасов, С В «Камерно-вокальная музыка венских классиков к проблеме генезиса и эволюции жанра» [Текст] / С В Тарасов // «Успехи современного естествознания» -М 2009 -№10 -С 88-90
152. Тарасов, С В «Некоторые актуальные вопросы песенного наследия Бетховена» [Текст] / С В Тарасов // «Успехи современного естествознания» - М 2009 -№ К) -С 90-92

153. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки./ В.В.Тимохин .- Вып. 1. М.: Музыка. 1974.- 175с.

154. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки о выдающихся певцах современности./ В.В.Тимохин.- Вып. 2. -М.: Музыка. 1983. – 175 с.

155. Тимохин В.В. Выдающиеся певцы в Италии для оперной сцены: Очерки./ В.В.Тимохин.-М.: Гос.муз.издат., 1962.- С.11.

156. Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы/ В.В.Тимохин. - М.: Гос. муз. изд., 1962.

157. Тосканини Артуро. Исполнительское искусство зарубежных стран/ Артуро Тосканини. Вып.6. -М.: Музыка, 1971.

158. Тосканская школа пения (Италия, XVII век) // Вестник МГУКИ, №2, 2006.

159. Торторелли В. Энрико Карузо./ В. Торторелли /. М., 1965.

160. Традиции австро-немецкой камерной вокальной музыки //Вопросы камерного ансамблевого исполнительства. Сборник статей. – Уфа, 2001. –С.32-49.

161. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. / Ж.Тьерсо / Пер. с франц. М. Ю. Конисской; Общ. Ред. Л. И. Лебединского. М.: Советский композитор, 1975. 463 с.

162. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки Текст. / Ж. Тьерсо // Французская музыка второй половины XIX века. — М.: Искусство, 1938.-С. 35-150.

163. Филенко Г. Вокальная лирика Клода Дебюсси в свете развития жанра Текст. / Г. Филенко //Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. JL: Музыка, 1983.-С. 193-247.

164. Филенко Г. Музыка Франции Текст. / Г. Филенко // История зарубежной музыки. Т.6 / под ред. В.Смирнова. Спб.: Композитор, 2001.- С. 103-117.

165. Филенко Г. Франсис Пуленк Текст. / Г. Филенко // История зарубежной музыки. Т.6 / под ред. В.Смирнова. С.-П.: Композитор, 2001.-С. 191-208.

166. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века Текст./ Г. Филенко/.: очерки. Д.: Музыка, 1983. - 231 с.
167. Фишер-Дискау Д. Отзвуки былого. / Д. Фишер-Дискау/-М.: Музыка, 1991.
168. Ферман В: История новой западноевропейской музыки. /В.Э. Ферман/. М.: Гос. муз. изд., 1940.
169. Ферман В. Э. Оперный театр: Статьи и исследования./В.Э. Ферман/. М.: Музгиз, 1961.359 с.
170. Франко-итальянские вокальные параллели в опере XVII в. // Вестник МГУКИ, №3 ,2006.
171. Французский театр в Париже // Библиотека для чтения. СПб.: тип-я Эдуарда Праца и К°, 1836. Смесь. Т. 15. С. 113131.
172. Фучито С., Бейер Б. Дж. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо./ С.Фучито, Б. Дж. Бейер/. СПб.: Композитор, 2004. С.10.
173. Хэриот Э. Кастраты в опере./ Э. Хэриот/. М., 2001. - 278 с.
- 174.Хоффманн А. Взаимосвязь музыки и поэтического слова в сопрановых партиях Россини, Беллини, Доницетти./А. Хоффманн/. // Музыковедение, №2 , 2008 С 15-19; 0,6 печ. Л.
175. Хоффманн А. Итальянская опера первой половины XIX века: взаимосвязь вокальной теории и композиторской практики./А. Хоффманн/. // Музыка ивремя №12, 2006. С. 46-48.
176. Хоффманн А Искусство бельканто первой половины XIX века-теория и практика. / А. Хоффманн/. // Исследовательские очерки М РАМ им Гнесиных, 2007; 1,9 печ. л.
177. Хоффманн А. Слово и музыка в мелодиях бельканто первой половины XIX века./ А. Хоффманн/. Теория и композиторская* практика // Музыковедение №2, 2008. С. 28-32.
178. Хохловкина А. Западноевропейская опера: конец XVIII первая половина XIX века. / Л. Хохловкина /: Очерки. М.: Гос. муз. Изд., 1962.
179. Хохловкина Л. Западноевропейская опера. / Л. Хохловкина /— М., 1962.

180. Хрестоматия по истории западноевропейского театра : учеб. пособие для театр, учеб. заведений. В 2 т. Т. 1 / сост. и ред. С. С. Мокульский. 2-е изд., испр, и доп. -М. : Искусство, 1953. - 816 с.

181. Художественная выразительность итальянского бельканто как системы музыкального интонирования // Из истории национальных оперных школ / Сб.научн.трудов.- К.:КГК,1988.~ С.64-76. - 0,5 п.л.

182. Черная Е. Беседы об опере / Е. Черная/. -М.: Знание, 1981.

183. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования)/ М. Черкашина/. М.: Муз. Украина, 1986.

184.Черкашина М. Размышления о феномене оперы/ М. Черкашина // Музык. акад. – 1995. – №1.– С. 53-60.

185. Черкашина М. Западно-европейская опера между классицизмом и романтизмом на подступах к историческому жанру/ М. Черкашина // Проблемы музыкальной науки. М., 1985. Вып. 6. С. 204-243.

186. Чигарева, Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени : Художественная индивидуальность : Семантика / Е. И. Чигарева. Изд. 2-е, стереотипное. - М. : Эдиториал УРСС, 2001. - 280 с. - ISBN 5-83600121-9.

187. Чуприна П.Я. Міжнародні маршрути театру. / П.Я. Чуприна // Музика. – 2004. – № 4-5. – С.10-11.

188. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А.Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. М. : «Классика-XX1», 2002. - 801 с. - ISBN 5-89817-044-8.

189. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование / В. Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.

190. Шнеерсон, Г. Французская музыка XX века Текст. /Г.Шнеерсон/. монография. -2-е изд. М.: Музыка, 1970. 576 с.

191. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века./ Я. Штелин/. Перевод с немец. и вступ. статья Б.И.Загурского [Под ред. и с предисл. Б.В.Асафьева]. – Л.: Тритон, 1935. – 189 с.

192. Шуранов, В. Музыка французских клавесинистов и эстетическая традиция рококо: теория против практики Текст. /В. Шуранов //Миф. Музыка. Обряд. М.: Композитор, 2007. - С. 131-138.

193. Щерба, Л. Фонетика французского языка » Текст.: учебное пособие. 5-е изд./ Л. Щерба. М.: Илия, 1955.- 311с.

194. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика Формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посібник для викл. та студ. мист. закладів, учителів шкіл різного типу. /[Ю. Є. Юцевич].- К.: ІЗМН, 1998.- 160 с.- ISBN 966-597-067-4.

195. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы./ Л. К.Ярославцева. - М., 1984.

196. Ярославцева Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков./ Л. К. Ярославцева. М.: Изд. дом "Золотое Руно", 2004. -200 с.

197.Ярустовский Б. Опера // Музыка XX века. / Б. Ярустовский М.: Музыка. Ч. 2, кн. 3. 1980.

З М І С Т

Стор.

| | |
|-----------------|---|
| Від автора..... | 4 |
| Вступ..... | 6 |

Частина перша

| | |
|---|----|
| Розділ I. Теорія та історія вокального мистецтва | 10 |
| 1.1. Витоки вокального мистецтва від найдавніших часів..... | 10 |
| 1.2. Вокальне мистецтво в епоху Відродження..... | 16 |
| 1.3. Жоскен Дебре і доля нідерландської школи в епоху Ренесансу..... | 21 |
| 1.4. Вокальна педагогіка другої половини XVI-XVII ст..... | 28 |
| 1.5. Розвиток нового стилю вокально-світської музики..... | 33 |
| Розділ II. Виникнення та розвиток італійських оперних та вокальних шкіл в XVII ст. | 47 |
| 2.1. Римська вокальна школа..... | 47 |
| 2.2. Велика Болонська оперна школа /П'єтро Тозі, Дж. Манчіні/..... | 50 |
| 2.3. Венеціанська оперна школа/ К.Монтеверді, Ф.Каваллі, А.Честі..... | 62 |

| | |
|--|------------|
| 2.4. Неаполітанська оперна школа /А.Скарлатті та його послідовники/.. | 71 |
| 2.5. Вокальна педагогіка Італії XVII-XVIII..... | 84 |
| Розділ III. Оперне мистецтво в епоху бельканто..... | 90 |
| 3.1. Оперна творчість першої половини XIX ст..... | 90 |
| 3.2. Вокальне мистецтво в творчості композиторів-романтиків/В.Белліні, Г.Доніцетті/..... | 103 |
| 3.3. Вокально-педагогічна діяльність Ф.Ламперті та Л.Джиральдоні..... | 120 |
| 3.4. Веристсько-вердіївський напрям в оперній творчості композиторів кінця XIX ст..... | 127 |
| 3.5. Реформаторські принципи в оперній творчості Дж.Верді..... | 149 |
| Розділ IV. Вокальна творчість кінця XVIII-поч. XIX ст..... | 170 |
| 4.1. Оперне мистецтво в творчості композиторів – послідовників Дж.Верді..... | 170 |
| 4.2. Феномен оперного театру «Ла Скала»..... | 174 |
| 4.3. Музично-творча діяльність Артуро Тосканіні..... | 178 |
| 4.4. Вокальна педагогіка Італії XX ст ./Дж.Барра/..... | 189 |
| 4.5. Вокально-виконавські принципи в XX ст.. | 199 |
| 4.6. Видатні майстри вокального мистецтва XX ст..... | 204 |
| 4.7. Вокальна педагогіка на сучасному етапі..... | 225 |

Частина друга

| | |
|--|------------|
| Розділ V. Національна вокальна школа Франції..... | 230 |
| 5.1. Принципи французької вокально-педагогічної школи першої половини XVII ст..... | 230 |

| | |
|---|-----|
| 5.2. Вокальна педагогіка Франції XVII - XVIII ст. | 234 |
| 5.3. Французька вокальна музика XVIIпоч.XVIIIст./Ж.Люлі/..... | 243 |
| 5.4. Ідеї французької вокальної лірики першої половини XVIII ст. /Ж.Ф.Рамо/..... | 248 |
| 5.5. Реформаторська діяльність оперного мистецтва Франції в творчості К.В.Глюка..... | 250 |
| 5.6. Вокальна педагогіка Франції XIXст./Л.Дюпре, М.Гарсія, Ж.Фор/.. | 257 |
| 5.7. Вокальне оперне мистецтво Франції XIX - поч. XX століття /Г.Берліоз, Д.Мейєрбер/..... | 271 |
| 5.8. Вокальна педагогіка Франції кінця XIX поч.XX ст..... | 281 |

Частина третя

| | |
|---|------------|
| Розділ VI. Німецька національна вокальна школа..... | 291 |
| 6.1. Витоки німецької національної школи співу /М. Лютер, Т. Мюнцер, Г. Манн / | 291 |
| 6.2. Організація та утворення німецького оперного театру /перші опери/..... | 297 |
| 6.3. Новаторська оперна творчість Р.Вагнера /вагнерівські співаки/...308 | |
| 6.4. Вокальна педагогіка Німеччини XIX ст./Фонетична школа співу/..... | 323 |
| 6.5. Вокальне мистецтво та педагогіка Німеччини другої пол. XX ст..338 | |
| 6.6. Вокальне виконавство Німеччини другої половини XX ст..... | 344 |
| Висновки | 359 |
| Використана література..... | 361 |
| Зміст..... | 371 |

Навчальне видання

Автор: О.Д.Шуляр

ІСТОРІЯ вокального мистецтва

М о н о г р а ф і я

В авторській редакції

Головний редактор: ***В.М.Головчак***

Відповідальний за випуск та технічний редактор:

О.Д. Шуляр

Комп'ютерна верстка ***В. Д. Яремко***

Обкладинка: ***Д.Г.Радіонов***

Підп. до друку . Формат 60x84/16. Папір офсетний.

Гарнітура “Times New Roman”. Ум. друк. арк. 19,5.

Тираж 300 пр. Зам. №. 21.

ISBN 978-966-640-272-4

Видавець

Видавництво Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

76000, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1

Тел. 71-56-22 Е-mail vdvcit@pu.if.ua.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006.

1. Искусство арии в итальянском оперном барокко. От ренессансной канцонетты к арии da саро.– Уфа, 2005.–161 с.
2. Каденция в оперной арии da саро //Проблемы исполнительского стиля в современной и барочной музыке. Сборник методических рекомендаций. – Уфа, 1995. – С.49-67.
3. Музыканты галантного века. Иоганн Иоахим Кванц //"Старинная музыка". Москва, 1999, №3. – С.23-26.
4. "Рождённая под знаком раздора". К истории становления оперного жанра //Историко-теоретические проблемы музыкознания. Выпуск 156. – Москва, 1999. –С. 106-113.
5. Рождение школы бельканто //Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. – Москва, 1999. – С.140-146.
6. Вокально-педагогические основы школы бельканто //Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории и педагогики. –Уфа, 2000. – С.21-24.
7. Традиции австро-немецкой камерной вокальной музыки //Вопросы камерного ансамблевого исполнительства. Сборник статей. – Уфа, 2001. –С.32-49.
8. Статус голосового регистра в художественной системе барочного оперного спектакля //Семантика старинного уртекста. –Уфа, 2002. – С.94-110.
9. Певческий голос в ранней западноевропейской литургии (I-IV вв.) //Музыкальное содержание: наука и педагогика.– Уфа, 2005. – С.509-521.
10. Ораторское искусство античности как музыкальная наука // Вестник МГУКИ, №1, 2006.
11. Тосканская школа пения (Италия, XVII век) // Вестник МГУКИ, №2, 2006.
12. Франко-итальянские вокальные параллели в опере XVII в. // Вестник МГУКИ, №3, 2006.
13. Итальянская школа bel canto /Музыка и время, №10, 2006.