

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет мистецтв
кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної
підготовки

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2021 р.

«__» _____ 2021 р.

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКІ СТИЛІ
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОПЕРИ

Кваліфікаційна робота студентки
групи МХКм-16
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Яновської Марії Володимирівни

Керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Власенко І. М.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS __ Кількість балів __

Голова ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

(підпис)

(прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОПЕРИ.....	7
1.1. Осмислення вокально-виконавського стилю в науковій літературі...	7
1.2. Становлення опери як феномену вокального виконавства.....	17
1.3. Вокально-виконавські стилі опери. Узагальнюючі якості стилю бельканто.....	30
Висновки до розділу 1.....	45
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ ОПЕРИ.....	48
2.1. Вокально-виконавські традиції барокової опери.....	48
2.2. Трансформації бельканто в італійській опері ХІХ ст.....	59
2.3. Вокально-виконавські стилі французької опери у протиставленні і взаємодії з бельканто.....	75
Висновки до розділу 2.....	85
ВИСНОВКИ	87
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	90
ДОДАТКИ	98
Додаток А	98
Додаток Б.....	99
Додаток В.....	99

ВСТУП

Актуальність теми. Вивчення стильових характеристик художніх явищ є основоположним у пізнанні мистецтва як такого. Поняття стилю належить до фундаментальних категорій музикознавства. Тому проблематика його дослідження різноспрямована: вчені розмірковують над його типологічною сутністю, походженням, функціями, структурою, історичною еволюцією, взаємодією з іншими художніми утвореннями тощо. Стильовий підхід у музикознавстві, започаткований працями Г. Адлера, плідно розвивається по сьогодні. Сприятливим для цього став науковий базис стильового аналізу, закладений такими вченими світового масштабу, як Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Скребков та ін. На даний момент питаннями музичного стилю займаються І. Коханик, В. Медушевський, В. Москаленко, В. Сиров, С. Тишко, В. Холопова та ін. Кожне із сучасних досліджень виявляє авторське бачення проблеми стилю. Найбільш актуальним вбачається комплексний підхід, коли розглядаються механізми взаємодії різних властивостей і функцій стилю. Поняття стилю інтерпретується вченими з різних методологічних позицій, що становить певну складність його розуміння здобувачами освіти мистецьких спеціальностей і потребує додаткових роз'яснень з урахуванням конкретних наукових концепцій.

Зокрема, спеціальну проблему становлять зв'язки стилю з жанром. Здобувачі освіти залежно від обраної спеціальності у своїй виконавській діяльності торкаються ряду жанрів, які можна вважати провідними. Так, академічне вокальне виконавство передбачає опанування жанрами камерної музики (пісня, романс, балада тощо) та опери, яка може розглядатися як великий самостійний жанр синтетичного характеру.

Науковий розгляд феномену опери здійснено Б. Асаф'євим, Ю. Вайнкопом, Л. Івановою, Г. Кречмаром, Г. Куколь, Б. Покровським, О. Самойленко, А. Хохловкіною, М. Черкашиною та ін. Питання теорії та історії опери вирішуються у дисертаціях сучасних науковців: Т. Бояренко,

Л. Смагіної, О. Новосолової, В. Осипової, Шан Юна та ін. Водночас залишається потреба в адаптації наявних знань до потреб фахової підготовки студентів музично-педагогічних закладів вищої освіти. Залучення до виконання фрагментів опер різних історичних епох та національних шкіл передбачає обізнаність щодо стильової специфіки творів, манери їх виконання та сценічного втілення образності, що може концентруватися в понятті вокально-виконавського стилю. Зазначені вимоги зумовили вибір теми кваліфікаційного дослідження: **«Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери»**.

Мета дослідження – виявити типологічні основи вокально-виконавських стилів у контексті розвитку опери та специфіку їх прояву в умовах різних національних шкіл.

Для досягнення мети вирішувалися конкретні **завдання**:

- визначити та уточнити наукові трактування понять «стиль», «виконавський стиль», «вокальний стиль», «вокально-виконавський стиль»;
- простежити процес становлення опери з точки зору виконавства;
- диференціювати вокально-виконавські стилі опери і дослідити бельканто як синтезуючий оперний стиль;
- розглянути вокально-виконавські традиції барокової опери;
- простежити трансформації бельканто в італійській опері ХІХ ст.;
- дослідити вокально-виконавські стилі французької опери у протиставленні і взаємодії з бельканто.

Об'єкт дослідження – вокально-виконавський стиль як феномен оперного мистецтва.

Предмет дослідження – типологічні основи вокально-виконавських стилів опери на прикладі бельканто.

Матеріал дослідження – опери Г. Пьорселла «Дідона і Еней», В. Белліні «Капулеті і Монтеккі», Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта».

Методологічною основою роботи є дослідження з теорії музичного стилю, історії опери, а також дослідження в галузі виконавського музикознавства, присвячені питанням стилю.

У кваліфікаційній роботі були застосовані наступні дослідницькі **методи**: вивчення спеціальної літератури, історичний, теоретико-типологічний, стильовий, жанровий, порівняльний аналіз, систематизація, узагальнення.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані в подальших дослідженнях, присвячених вокально-виконавському стилю та, зокрема, феномену бельканто. Матеріали можна використовувати в курсі історії музики, заняттях з вокального класу, при проведенні позааудиторних заходів просвітницького характеру в закладах середньої та вищої освіти.

Апробація дослідження. Основні положення магістерської роботи висвітлювалися у вигляді доповідей на конференціях:

1. підсумкова загальноуніверситетська студентська конференція (14.05.2020, Кривий Ріг, КДПУ).
2. Міжнародна науково-творча конференція «Захід–Схід: Культура і мистецтво» (студентська секція) (14.11.2020, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової).
3. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (03–06.05.2021, Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової).
4. II Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти і молодих вчених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (14.05.2021, Кривий Ріг, КДПУ).
5. підсумкова загальноуніверситетська студентська конференція (20.05.2021, Кривий Ріг, КДПУ).

6. Міжнародна науково-творча конференція «Захід–Схід: культура і мистецтво, пам’яті В. Ребікова і В. Малішевського» (25–26.10.2021, Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової).

Основні положення магістерської роботи відображено в публікаціях:

1. Поправка М. Бельканто: національний та загальноєвропейський контекст розвитку стилю. *Актуальні проблеми мистецтво-педагогічної освіти* : зб. наукових праць студентів факультету мистецтв КДПУ. Вип. 14. Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В. Кривий Ріг, 2020. С. 95–98.
2. Поправка М. Бельканто як культурний знак. Збірник матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції «Захід-Схід: Культура і мистецтво». Одеса, 2020.
3. Яновська М. Вокальний стиль як категорія виконавського музикознавства. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність*: зб. матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції. Одеса, 2021.
4. Яновська М. До визначення поняття стилю у вокальному мистецтві. *Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи* : зб. матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих учених / Відп. ред. Шрамко О. І. Кривий Ріг : ФОП Маринченко С. В., 2021. С. 77–81.
5. Яновська М. Становлення вокально-виконавських стилів італійської опери. Збірка матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції «Захід–Схід: культура і мистецтво, пам’яті В. Ребікова і В. Малішевського». Одеса, 2021.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів (кожний складається з трьох підрозділів), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (95 позицій), трьох додатків. Основний зміст роботи викладено на 89 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОПЕРИ

1.1. Осмислення вокально-виконавського стилю в науковій літературі

Функціонування музики в системі «композитор–виконавець–слухач» відводить виконавцеві роль посередника у художньому спілкуванні, що зумовлює складність і відповідальність виконавської діяльності. У більшості випадків, коли йдеться про академічну музику, виконавцеві доводиться мати справу з композиторським текстом, приналежним до певної історичної епохи та національної школи. Навіть схожі жанри, сюжети та образи мають різний сенс у різних культурах. Тому виконавцеві потрібно проникнутися якостями конкретної художньої цілісності, створеної композитором як особливої реальності історичного типу, тобто осмислити стиль твору і оволодіти способами його адекватного музичного відтворення. У творах мистецтва містяться ознаки різнорівневих стилів: стилю епохи, національного стилю, стилю напрямку, індивідуального стилю. Отже, поняття стилю є базовим для виконавської творчості.

Єдиного визначення стилю не існує, що можна пояснити складністю поняття та можливостями різних класифікацій. Стиль може тлумачитися з точки зору таких наук, як мистецтвознавство (теоретичне та історичне), естетика, філософія, культурологія, соціологія, психологія. Говорячи конкретно про вивчення стилю музичного, звертаємо увагу, що у першій половині ХХ ст. найбільші наукові здобутки стосувалися історичного музикознавства (Г. Адлер, Б. Асаф'єв, С. Скребков та ін.), а в другій – теоретичного (Н. Горюхіна, І. Котляревський, М. Михайлов, Є. Назайкінський

та ін.). На наш час, коли накопичилися величезні обсяги наукових досліджень у зазначених галузях, спостерігається тенденція до синтезування знань різних наук, що дозволяє осмислити стиль у його взаємозв'язках і видозмінах (В. Холопова, І. Коханик, В. Москаленко, С. Тишко та ін.).

Етимологія слова «стиль» сягає античного позначення палички для письма на дощечках, вкритих воском. Відповідно, початково «стиль» синонімізувався з «почерком». Як вказує В. Холопова, надалі почерк «став прототипом для понять більш високих рівнів – творчої манери, індивідуальності авторського слова» [81, с. 67].

За визначенням словника мистецьких термінів стиль – це структурна єдність образної системи та прийомів художньої виразності, яка народжується практикою розвитку видів мистецтва [78, с. 16]. Таким чином у цьому загальноприйнятому визначенні звертається увага на відповідність образно-змістових і формальних характеристик. Найчастіше поняття стилю застосовується для характеристики великої епохи, різноманітних художніх напрямків і течій, а також стосовно індивідуальної манери творчості автора (у музиці – також виконавця). Стиль має соціокультурну природу, відображаючи ідейні установки, духовні орієнтири і естетичні смаки суспільства або його частини. Близька до даного визначення збагачена соціолого-психологічним підходом точка зору Б. Яворського, який вважав, що стиль являє собою «властиві даній історичній епосі ідеологічні принципи мислення і прийоми його композиційного оформлення» [93, с. 5]. Семіотичний підхід у визначенні стилю характеризує визначення С. Кримського: стиль є «формою повідомлення особистості й історії», «маніфестацією вибраних цінностей, які виражають епоху через особистість творця» [44, с. 26].

Охоплення в понятті стилю змістових і формальних характеристик призводить до подвійності його наукового розуміння: стиль – це і «сукупність ознак, що характеризують мистецтво певного часу, напрямку або індивідуальну манеру митця» [77, с. 698]; і сукупність прийомів втілення

художньої образності засобами мови мистецтва. Музичне мистецтво володіє власною мовою, яка, за визначенням В. Москаленка є «узагальненням типових властивостей вже втіленого у мовному висловлюванні музичного матеріалу» [59, с. 89].

Вживання терміну «стиль» щодо явищ музичного мистецтва спостерігається від Нового часу. У XIX ст. стиль стає спеціальною музикознавчою категорією. Спочатку уживання поняття переважно пов'язувалося із суб'єктивним фактором, характеристиками індивідуального (наприклад існували вказівки на стильові якості опер К. Монтеверді) і колективного (національний стиль) вираження. Так, Музична енциклопедія вказує, що поняття стилю використовувалося німецькими музичними теоретиками XIX ст.: «Вальтер, Кванц, Маттезон, Шайбі, Шуберт та інші музикознавці XIX ст. вживають цей термін не тільки на позначення почерку, манери письма, а також як вказівку на національний колорит» [84, с. 288]. На межі XIX–XX ст. стиль осмислюється як характеристика надособистісних музичних єдностей епохального охоплення.

Величезний внесок у розробку стилю як ключової категорії музикознавства зробив австрійський вчений Г. Адлер. Розробка ним поняття стилю тісно пов'язується з поняттям жанру як життєво-уточнюючого прояву тої або іншої стильової якості. Саме Г. Адлер сформував уявлення про стиль епохи, що стало знаковою подією для розвитку музично-історичних досліджень. Як зазначає Д. Андросова, «опора на епохальну ієрархію національно-стилістичних прерогатив визначила етнологічний та соціальний ракурс їхнього наукового осмислення. Тим самим адлерівська реформа історії музики дала даній сфері наукового знання методологічну динаміку, вихід на розмаїтість узагальнень епохально-історичного змісту, тобто з апеляцією до мистецтвознавства, соціологічних узагальнень, етно-національних розробок, до історико-психологічних спостережень надіндивідуального Великого

історичного розуму, ідеї якого не можна зводити до сумарності індивідуальних волінь» [1, с. 146].

Поняття «стилю епохи» глобалізувало музикознавство, поєднало його з філософськими і культурологічними парадигмами. Глибоке дослідження історичних стилів у їх закономірних змінах міститься у працях С. Скребкова [76]. Сучасна вчена І. Коханик наголошує змістову ємність стилю епохи як наукового узагальнення: «стиль епохи є сукупністю всіх сутнісних моментів системи художнього мислення, естетичних установок тогочасних шкіл та напрямів, які реалізуються в безкінечній множині індивідуальних художніх концепцій та в суспільно-художній практиці» [40, с. 88].

Другий щабель стилю являє національний стиль. Його досліджували вчені І. Ляшенко, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Тишко та ін. Національний стиль концентрує ідеї державності, етнічної та національної ідентичності в їх художньому вираженні. Національний стиль надає унікального забарвлення жанрам однієї історичної епохи (наприклад, опера-seria в Італії і лірична трагедія у Франції). Національний стиль не обмежується рамками однієї нації, а вбирає впливи інших культур, асимілюючи їх відповідно до власних національних установок.

Не менш значущою, ніж характеристика епохи або нації, для вивчення стилю в музиці є характеристика особистісних проявів носія стилю – композитора, виконавця, педагога-музиканта. Індивідуальний рівень стилю зумовлює неповторну своєрідність художніх феноменів. Невипадково музикознавець Є. Назайкінський переробляв формулу Ж. Бюфона «Стиль – це людина» на музичний манер, знаходячи в музичному стилі «...особистість, що виражена в музичних звуках» [60, с. 20].

Стиль як спосіб мислення характеризував В. Москаленко, визначаючи його як «психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, що виражена відповідною системною організацією ресурсів музичної мови в процесі створення, інтерпретації та виконання музичного твору» [58, с. 88].

Існує точка зору, згідно якої саме індивідуальне начало слугувало рушієм історичних стилів музики. Так, М. Михайлов заявляв: «Творчість окремих митців стає першоосновою, на якій виникають колективні стильові рівні» [57, с. 107]. Значення індивідуального стилю невинно зростало з ходом історії.

Рівні стилю не існують відокремлено, а взаємодіють між собою, утворюючи в музичному явищі метафоричне нашарування стильових якостей, про що пише І. Власенко [16]. Взаємозумовленість індивідуального і колективного в стилі чітко сформульована М. Михайловим: «З одного боку, колективні стилі є результатом множини індивідуальних творчих імпульсів, так званим спільним знаменником. Водночас не меншим (якщо не більшим) є значення тих загальних тенденцій, що лежать в основі колективних стилів та визначають напрям розвитку персональних стилів» [57, с. 106].

Після активних історичних досліджень поняття стилю отримало глибоке музично-теоретичне підґрунтя. Для нашого дослідження важливим є трактування стилю в працях музикознавців В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова. Як зазначав С. Скребков, стиль у музиці – це «найвищий ступінь художньої єдності, в основі якої лежить певний домінуючий принцип розвитку музичного матеріалу: тематизму, музичної мови, формотворення – принцип остинатності, перемінності і централізуючої єдності, який синтезує в собі остинатність і перемінність попередніх стилів. Саме музичний твір концентрує і відображає всі елементи музичного мистецтва: композиторської творчості, процесу виконавства, попиту слухача, формуючи його музичну свідомість» [76, с. 20].

М. Михайлов розглядав стиль як систему в контексті процесу мислення: «Стиль у музиці є єдністю системно організованих елементів музичної мови, що зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [57, с. 63]. «Класик» нашого часу, професор В. Медушевський звертався до розглядуваного нами питання в працях «До

проблеми сутності, еволюції і типології музичних стилів» [54], «Музичний стиль як семіотичний об'єкт» [55]. Він торкався питань і теорії музичного стилю, і співвідношення композиторського і виконавського стилів. Полемізуючи з думкою С. Скребкова про сутність стилю як вищого роду художньої єдності, В. Медушевський наголошує наявність вищого рівня єдності – єдності Божественного. Тому розуміння стилю В. Медушевським невіддільне від сприйняття духовних установок: «музичний стиль – це інтонований світогляд» [53]. І далі: «Музичний стиль – не просто своєрідність музики певного історичного періоду, національної культури, композитора. Стиль – духовна височінь і краса своєрідності» [53, с. 46].

Є. Назайкінський у понятті стилю виділяє стійкість, пояснювану тривалістю історичного процесу розвитку музики, наявністю значних художніх здобутків, що узагальнюються національною або іншою єдністю. Розмитість у використанні терміну «стиль» призводить Є. Назайкінського до спроби виявити типологічні ознаки стилю на підставі генетичної спільності. Вчений пише: «музичний стиль – це визначальна якість музичних витворів, що входять у ту чи іншу генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу тощо), яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезу і проявляється в сукупності усіх без винятку властивостей сприйнятої музики, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу визначальних, характерних ознак» [60, с. 20].

Є. Назайкінський вказує на наявність різновидів генетичної спільності стилю: творчість композитора; творчість ряду авторів, приналежних до певної епохи, школи, напрямку; виконавська творчість; музичні явища, що мають спільне джерело. Відповідно різновидам генетичної спільності вчений визначає різновиди стилю: авторський (індивідуальний), історичний, національний, жанровий тощо [60, с. 21].

У визначенні поняття стилю в музиці, що буде базовим для кваліфікаційної роботи, ми спробували поєднати трактування С. Скребкова і

В. Медушевського. Таким чином, ми схильні розуміти стиль як *найвищий ступінь художньої єдності, в якому відображаються актуальні світоглядні ідеали суспільства за допомогою певних історично конкретних принципів розвитку музичного матеріалу*. Стиль у музиці існує у композиторському та виконавському різновидах, що є тісно пов'язаними один із одним. У більшості випадків композиторський стиль породжує відповідні йому виконавські.

Попри історичні, національні та ін. відмінності стиль в музиці характеризується інваріантними якостями, які можна вважати його типологічними рисами. У нашому дослідженні при визначенні типологічних рис стилю ми спиралися на працю О. і В. Лігусів [49]. Було встановлено, що стилю притаманні: 1) художня єдність, цілісність; 2) диференційованість (означає сукупність різних характеристик у межах стилю. З цього приводу Б. Асаф'єв зазначав: «Стиль є якістю, манерою, характерними рисами, їх сукупністю і, зрештою, системою виразових ознак» [4, с. 137]); 3) виявлення стабільних ознак (на думку Н. Горюхіної, «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» [22, с. 98]); 4) системність (у М. Михайлова читаємо: «Будь-який стиль становить єдність органічно пов'язаних між собою елементів у їхній взаємодії, які складають цілісну, відносно стійку систему» [57, с. 119]); 5) інтонаційна природа (виявлення своєрідності стилю через комплекс інтонацій, які складають «словник» епохи, нації тощо); 6) діалектизм (наявність опозиційних якостей: типового та індивідуального, традиційного та новаторського, колективного та індивідуального тощо); 7) багаторівневність (від масштабів історичної епохи до окремого художнього твору) [49].

Виконавський стиль формується з періоду Нового часу, тоді, коли на зміну музикантам-універсалам приходять музиканти певної спеціалізації: композитори, виконавці. Поява поняття виконавського стилю наголошує набуття високого рівня художності, творчої індивідуальності, що виявляє себе через прочитання твору, фіксованого композитором в нотному тексті. Також

на формування виконавського стилю безпосередній вплив має стан розвитку музичного інструментарію, прийомів і способів виконання, затребуваності певної музичної практики в суспільстві. Виконавський стиль є історичним утворенням, він зазнає змін, пов'язаних із функціонуванням складових системи музичної культури (наприклад, стиль виконавця в епоху студійного звукозапису відрізняється від стилю концертного віртуозного виконавства).

При цьому поняття виконавського стилю співвіднесене з визнанням унікальності особистості, проголошеної ще ренесансом. Воно пов'язане з визнанням творчості виконавця порівняно за значенням до творчості автора. На ці якості звертає увагу Є. Назайкінський, коли каже, що стилем «володіє твір або його виконання, редакція, звукове рішення або навіть опис твору, але лише тоді, коли в них безпосередньо відчувається, сприймається, стоїть за музикою індивідуальність композитора, виконавця, інтерпретатора» [60, с. 20]. Стосовно більш ранніх часів стиль заведено співвідносити з історичною епохою або територіальними ознаками.

Для виконавця стиль знаходиться в площині музичного смислу, що в процесі розучування і виконання активує фізичну, психічну (інтелектуальну, емоційно-вольову, духовну) сфери особистості. Виконавський стиль включає всю сукупність виражальних і технічних засобів відтворення музики, манеру гри або співу, у ньому виявляється спектр психологічних, інтелектуальних, світоглядних особливостей виконавця.

У вивченні виконавського стилю ми спиралися на праці вищезгадуваних В. Медушевського і Є. Назайкінського, а також В. Москаленка, С. Савшинського, В. Чинаєва, О. Шульпякова. В. Москаленко досліджує виконавський стиль і виводить спеціальне поняття «стиль музичної творчості», яке покликане уточнити сутність творчості виконавця. В. Москаленко під стилем музичної творчості розуміє «специфіку світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається

системою музично-мовленневих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [58, с. 116].

О. Шульпяков – автор праць «Музично-виконавська техніка і художній образ» [88], «Робота над художнім твором і формування музичного мислення виконавця» [89]. Він наголошує єдність технічного і інтелектуально-емоційного в творчості виконавця, що зрештою виводить на розуміння виконавського стилю.

С. Савшинський акцентує, що виконавський стиль тісно пов'язаний із композиторським, але з ним не ототожнюється: «...виконавець накладає на всі твори, що виконує, який би не був їхній стиль, відбиток своєї художньої індивідуальності» [73, с. 48].

Найбільш близьким до нашого кваліфікаційного дослідження є визначення виконавського стилю В. Чинаєвим, згідно якому виконавський стиль виступає як історично і культурно обумовлене відображення духовної реальності, що знаходить втілення в адекватній системі художніх засобів виконавства [87].

Визначення В. Чинаєва дозволяє осмислити виконавський стиль не лише як індивідуальний, але і як колективний, що є дуже важливим при розгляді оперних виконавських стилів. Виконавський стиль у цьому контексті визначається впливом національного стилю і стильових установок епохи, традицій конкретної виконавської школи.

Тому є необхідним стисло схарактеризувати поняття «школи» стосовно вокального виконавства. Ґрунтовне визначення вокальної школи з позицій педагогіки дав Д. Аспелунд: «вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [5, с. 22]. Вокальну школу як художньо-методичну парадигму тлумачить А. Мельник [56, с. 18]. Ж. Дедусенко під школою розуміє «рід художньої традиції» [26]. У визначенні виконавської вокальної школи ми адаптуємо погляд Л. Баренбойма

на фортепіанне мистецтво [8] і стверджуємо, що це – сукупність естетико-стильових поглядів, художньо-виражальних засобів і рис вокальної майстерності в їх єдності.

Вокальна виконавська школа є історично змінною, національно вираженою і орієнтованою на задоволення вимог практичного музикування. Вона тісно пов'язана з композиторською діяльністю, наявним репертуаром, конкретними формами виконавства тощо.

Чжоу І зазначає, що стосовно вокального виконавства індивідуальний стиль поступається значенням національним школам співу: «у дослідженнях, присвячених вивченню питань розвитку вокального мистецтва, мова, найчастіше, йде про більш великі стильові пласти: стилі епохи або національні стилі, фактично, про школи співу» [32, с. 107]. У свою чергу кожна з національних шкіл співу характеризується своїм стилем виконання, манерою звуковедення і характером співочого звуку. За словами Музичної енциклопедії, «національні школи співу як стилістичні напрямки склалися одночасно з виникненням національних композиторських шкіл, що висували перед співаками певні художньо-виконавські вимоги» [28, с. 232].

Оскільки поняття «**вокального стилю**» може бути застосованим як до композиторської діяльності, так і до виконавської, стосовно виконавства було сформульовано уточнюючий термін «**вокально-виконавський стиль**» (або «вокальний виконавський стиль»).

Глибоке вивчення природи вокально-виконавських стилів знаходимо у працях О. Стахевича [80]. Вчений доводить, що вся історія співу ґрунтується на змінах вокально-виконавських стилів. Вокально-виконавський стиль є цілісним утворенням і спирається на певні теоретичні положення. Вокально-виконавський стиль є породженням епохи, тобто наголошується історизм у розумінні даного поняття. Розвиваючи положення інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, О. Стахевич пише, що «розкриття цієї проблеми (осмислення вокально-виконавського стилю – М. Я.) в історичному аспекті пояснює

характер звучання співацького голосу і стилістику вокального інтонування музичних творів» [80, с. 7].

Отже, вокально-виконавський стиль є динамічним утворенням, що характеризується переважною співвіднесеністю з історичними і національними стилями. При цьому вокально-виконавський стиль характеризується всіма типологічними рисами, визначеними вище стосовно стилю як такого, і може існувати на різних рівнях: стилю епохи, стилю художнього напрямку, індивідуального стилю.

У визначенні вокально-виконавського стилю ми дотримуємося точки зору Ю. Сетдікової і констатуємо, що «вокально-виконавський стиль – це спосіб або метод подання вокального мистецтва своєрідним, внутрішньо притаманним йому чином, за допомогою художньо-виражальних засобів, властивих голосу» [74, с. 18]. Вокально-виконавський стиль відображає художні установки епохи, напрямку, музичного жанру і є прямо пов'язаним зі стилем композиторів, твори яких виконуються.

1.2. Становлення опери як феномену вокального виконавства

Визначення поняття «вокально-виконавського стилю» дозволяє стверджувати, що його джерела як цілісного утворення, підпорядкованого низці досить суворих вимог, слід шукати насамперед у жанрі опери. Відповідно, становлення і розвиток опери як феномену вокального виконавства є невід'ємною складовою нашого дослідження.

Тривалий процес розвитку опери викликав до життя різноманітні системи організації співу. Завдяки опері спів вийшов на позиції самодостатнього виду музики, первинно притаманного європейській культурі, а згодом поширеного за межі континенту.

Опера в своїй ритуальній основі, про яку йтиметься нижче, зумовила перехід від побутового співу, пов'язаного з мовленням, до співу високого,

здатного дематеріалізувати буденність мовлення. Зазначимо, що в основі співу як такого лежать фізіологічні процеси, такі самі, як під час мовлення. Важливим є і вплив мови на організацію співу (через акустичні властивості, особливості фонетики, артикулювання, орфоепії тощо).

У часи стародавності спів не мав самостійного значення, а використовувався в обрядово-ритуальному синкрезисі. Втім, особливостям звучання голосу, виконавській манері приділялася велика увага вже тоді. Це пояснювалося вірою у надзвичайні властивості голосу: спілкування з іншими світами, впливу на природні явища тощо. Потребувалася особлива організація співу, відмінна від побутової (наприклад, видобування дуже низьких звуків, звуків форсованих тощо).

У ранніх цивілізаціях спів виконував функцію «омузичення» слова. Як відомо, поезія стародавніх народів як така обов'язково передбачала музично-інструментальний супровід і виконувалася голосом у наспівно-декламаційній манері сольо або хором залежно від жанру поетичного тексту. Чи не найбільшого значення спів поетичних текстів набув у давньогрецькому театрі, який можна вважати далеким пращуром опери [20].

До того, як бути втіленим на театральних підмостках, омузичене слово розповідало міфи. Ми погоджуємося з думкою О. Стахевича, що грецька міфологія відображає «спів та його значення» 80, с. 19]. Етимологія терміну, похідна від слів «сказання», «оповідь», передбачала наспівування тексту, здійснюване в Давній Греції аедами, а пізніше рапсодами, і тим самим сприяла розвиткові форм вокального виконавства.

Майже одночасно з епічним трактуванням омузиченого слова як носія конкретного смислу давні греки пропонують його ліричне трактування як виразника сенсів та емоцій, що важко підлягають прямому перекладенню на словесний текст. Згадаємо знаменитий міф про Орфея, який силою музики впливав на світ земний і потойбічний.

Обидва вокально-виконавські начала – епічне і ліричне згодом знайдуть свій синтез у опері. Будучи жанром театру, опера передбачає подієвість, прямо співвіднесену з епосом, але емоційно-почуттєвий вплив оперного співу лежить у межах ліричного начала (про нього свідчать такі епітети співу, як «солодкий», «сріблястий» та ін.). Ліричне в опері уособлювалося поступовим і планомірним відходом від мовленнєвої артикульованості до різноманітних мелізмів, рулад, фіоритур тощо.

Ускладнення співу, що спостерігалось в процесі історії, зумовило потребу його професіоналізації. Втім довгий час пріоритет належав колективному, хоровому співу.

З появою опери пріоритет зміщується в напрямку сольного виконавства. У рамках оперного жанру відпрацьовуються принципи, прийоми вокального виконавства, які сьогодні вважаються академічними. Хоча в опері не менш важливими є ансамблеві та хорові форми (наприклад, римська опера XVII ст. була по суті хоровою), саме сольний спів, поєднаний з акторсько-театральним втіленням характерів дійових осіб, складає основу жанру. Виходячи з цього, зрозуміло, чому з появою опери вокальна педагогіка країн Західної Європи (перш за все, Італії) переорієнтувалася з виховання артистів хору на підготовку солістів [45]. Більш того, виявлені в опері закономірності вокального виконавства, стали впливати і на звучання хору, не кажучи вже про ансамблеві форми [28]. Оперне вокальне виконавство засвідчило високу професіоналізацію співу і постать співака як окрему професію.

Опера формувала низку власних форм, які потребували особливих способів виконавства. Так, на зміну пісні приходила арія. Вже у стародавньому світі розвинулися різноманітні жанри пісні. Найдавніші пісні (обрядові, військові, трудові) потребували колективного виконання, що зумовлювало уніфікацію як учасників, так і їх голосових даних. Сольні пісні, хоча і виконувалися індивідуально, як правило, продовжували виконувати функцію «омузиченого слова». Оперна ж арія надавала можливості індивідуального

вираження характеру і емоційного стану персонажа через спеціально організований спосіб виконання надпобутового характеру (у перекладі «арія» – означає «повітря») [2].

Про цю глобальну відмінність оперного виконавства писав Б. Асаф'єв, коли зазначав зміну якості інтонації: «виявлення людським голосом і говіркою внутрішнього змісту, душевності, емоційної налаштованості» [3, с. 75].

Зі спроб відродити античну театральну виставу у Італії доби Відродження виникає опера. На відміну від античних спектаклів, призначених для широких відвідувачів, опера у її стадії зародження була дітищем елітарним, навіть дослідно-експериментальним. Вчені-гуманісти, літератори і музиканти, які організовували в Італії гуртки, керовані освіченими аристократами, стали писати так звані «драми на музиці» – попередники опери. Передумовами виникнення опери, окрім теоретичних досліджень давньогрецького театру, стали практики: 1) ренесансних театралізованих дійств із музикою, 2) сольного співу з інструментальним супроводом, зокрема мадригалу [20].

Налаштованість на відродження античного театру актуалізувала міфічну тематику як сюжетну основу перших опер. Виконавцями перших опер виступали самі автори – так, відомі згадки про спів Я. Пері і Дж. Каччіні. У Я. Пері виконавська практика (як органіста, церковного і світського співака) передувала композиторській діяльності. До створення опери він писав музику до театральних постановок, а також мадригали, що цілком відповідає зазначеним підґрунтям оперного жанру. Подібне можна сказати і про Дж. Каччіні. Він був відомим і затребуваним виконавцем: інструменталістом і вокалістом. На відміну від Я. Пері, проявив себе у світській культурі. Дж. Каччіні можна вважати і першим педагогом у сфері оперного співу, що виховав чималу кількість виконавців італійських опер. Дж. Каччіні був одним із фундаторів сольного співу як мистецтва. Поширена думка, що визнаність

виконавства Дж. Каччіні сприяла встановленню попиту на «нову» сольну музику і цим самим деактуалізувала стилі поліфонічного письма.

На особливу увагу заслуговує написана Дж. Каччіні раніше створення опер монодрама міфологічної тематики «Битва Аполлона з піфоном», у якій було презентовано сольний речитативний стиль. Саме цей стиль надалі стане основою перших опер.

Налаштованість діячів флорентійської камерати на «відтворення» стародавніх монодій, вживаних у античних виставах, активувала інтерес до можливостей сольного співу. Під монодією у Давній Греції розумівся сольний спів у супроводі музичного інструмента, який повинен був передавати почуття персонажа. Подібним чином тлумачили монодію і учасники флорентійської камерати.

У різновидах монодії у перших операх ще не чітко, але намічались основні форми сольного співу, що надалі прокладуть шлях формуванню вокально-виконавських стилів, – арія і речитатив.

Крім співаків виступав наратор – оповідач, який оповіщав, що відбувається на сцені. По суті, розвиток дії забезпечувався через повідомлення наратора, а не через спів. У аріях дія припинялася. Наприклад, у опері Я. Пері «Еврідика» у фіналі співав хор пастухів у жалобі, після якого наратор казав, що переможець Орфей із врятованою Еввідикою наближаються додому.

Арія флорентійської опери – поняття дещо умовне, вона суттєво відрізнялася від звичного для нас інтонаційного і структурного втілення. Перші арії дуже нагадували мадригали, але від них йшов шлях до досконаліших форм. Т. Ліванова зазначала, що «на зразках мадригалів і навіть на стилі їх виконання вже давалися ознаки нові тенденції часу, що підготували появу оперного мистецтва в Італії. Мадригал ніби перероджувався у процесі нових творчих пошуків, то «розширюючись» до пишної багатохорності, то вже тяжіючи до монодії із супроводом» [48, с. 386].

Досягненням флорентійської камерати стало формування кількох типів арій: 1) одноголосної, за типом інтонування – проміжної між речитативом і кантиленою; 2) арії на основі basso ostinato. Зауважимо, що арії могли існувати окремо від опери як самостійний жанр, подібно мадригалу. Збірки таких арій склали Я. Пері («Різні музичні твори на 1, 2, 3 голоси»), А. Гранді («Кантати і арії для голосу соло»), С. Ланді («Арії для одного голосу»).

Монодична природа оперних арій від перших років припускала виконавську можливість так званих «дімініцій» – імпровізаційних вокальних прикрашень, не передбачених композитором. Р. Роллан писав про незбережену оперу «Дафна» Я. Пері, що «перша співачка тієї епохи, Вікторія Аркілеї, яка співала в ній, сприяла ще більшому успіху твору Пері – Рінуччині. Назважаючи на те, що Аркілеї співала з довгими фіоритурами і групето, що не зовсім відповідало задуму авторів, Пері хвалив її виконання» [69, с. 82].

Протягом першої половини XVII ст. італійська опера не лише отримала місцеві школи, а і вийшла за межі Італії. Якщо на початку існування жанру всі ролі виконувалися чоловіками, невдовзі впроваджується жіночий спів (виключно у світському музикуванні). Серед перших виконавиць зазначимо згадувану В. Аркілеї, А. і Л. Бароні, Ф. Каччіні – дочку відомого композитора.

Актуальність опери для всієї роздрібної Італії у великих містах породжує низку регіональних варіантів, які окреслювали можливі шляхи подальшого розвитку жанру [51]. Після флорентійської визначилася *римська* опера (апогей припадає на 20-і–40-і рр. XVII ст.). Римська опера, яка знаходилася під опосередкованим роудиною Барберіні патронатом Папи, презентувала не лише антично-міфологічну, а і християнську тематику. Визначним зразком став «Святий Олексій» С. Ланді. Економічна стабільність церкви зумовлювала масштабність і ефектність вистав: використовувалися великі виконавські склади (хор і оркестр), найсучасніша театральна машинерія, дорогі костюми дійових осіб, пишні декорації тощо. Виконавська техніка передбачала володіння як декламацією, так і кантиленою. Жіночий

вокал знаходився під забороною з релігійних причин. Римська опера надавала перевагу хоровому співу. Це породило нові жанри: ораторію і кантату, що розвивалися паралельно з оперою. Якщо ораторія відразу заявила про себе як твір для співаків-солістів, хору і оркестру, то кантата спочатку нагадувала оперу: персонажі виконували арії і речитативи, і лише пізніше утвердилася як хоровий жанр. Авторами римських кантат і ораторій були Дж. Каріссімі, А. Страделла. Як і у флорентійській школі, композитори одночасно були і провідними виконавцями-вокалістами [17].

Представники римської школи збагатили жанр опери такими формами, як арія у її наближеному до сучасного розумінні, аріозо, речитатив *сессо*; значущими стали масові сцени; з'явилися паростки комічної опери з її інтересом до побутової тематики.

На відміну від аристократично-вчено налаштованої флорентійської камерати, римська опера відзначилася ширшим слухацьким орієнтуванням: у 1632 р. було відкрито перший оперний театр на три тисячі місць. Прем'єрою стала грандіозна церковна опера С. Ланді «Святий Олексій».

Відкриття театру Барберіні стимулювало розвиток виконавства: виконавська техніка ускладнювалася, співаки конкурували між собою і зрештою на сцену театру виходили найкращі. Римська оперна школа розробила основи вокальної педагогіки через діяльність універсалів – композиторів і співаків-кастратів Д. Мадзоккі, Л. Вітторі, С. Ланді [21].

Наступною історичною формою ранньої італійської опери стала *венеціанська* школа (апогей розвитку 40–60-і рр. XVII ст.). Їй судилося започаткувати стиль *бельканто*, назва якого затвердилася пізніше. Лідером серед композиторів венеціанської школи був К. Монтеверді – як і більшість музикантів того часу, він поєднував композиторство з вокально-виконавською діяльністю, закладав основи професійного навчання оперного співу. Завдяки К. Монтеверді опера відійшла від статичної оповідальності попередників і спромоглася передавати живі емоції, тобто набула якостей психологізму [36].

Таке нове розуміння опери як художнього твору поставило інші вимоги до співака-виконавця: добре артикульованого речитативу або красивого співучого звучання було замало, потребувалася артистична здатність втілення душевного стану персонажів.

Трагедійні ситуації, які показував К. Монтеверді у операх, зумовили появу нового різновиду арії – ламенто (скарги). Вона мала виконуватися співучо, але без зайвої патетики і демонстрації сили голосу. Арії ламенто як жанру властивий повільний темп, низхідний рух мелодії, прийом *basso ostinato* у супроводі, інтонації «зітхання» у вокальній партії.

У підсумку оперної діяльності К. Монтеверді значно ускладнив вокальні партії, розширив співацький діапазон, збагатив вокальні форми аріозо та арії, розвинув ансамблеві форми, зокрема дуети, які стали рушієм дії через спілкування персонажів [36].

Наступними майстрами венеціанської оперної школи були Ф. Каваллі (учень К. Монтеверді) і М. А. Честі. Обидва композитори були виконавцями і вокальними педагогами. Твори Ф. Каваллі визначили оперну «моду» і сприяли встановленню вимог щодо комерційної затребуваності жанру. Виконавські прийоми у творах Ф. Каваллі різноманітні і спрямовуються на запам'ятовуваність слухачами. До речі, саме твори Ф. Каваллі вперше були названі операми, а не «драмами на музиці» [17].

У 1637 р. у Венеції відкривається перший публічний оперний театр «Сан Касіано». Його принципова відмінність від римського театру Барберіні відрізнялася відсутністю вибору глядачів: тепер на виставу міг потрапити будь-хто, достатньо лише внести кошти за квиток. Спектаклі у венеціанському театрі давалися в різний час доби для збільшення можливих відвідувачів. Такий стан речей сприяв популяризації опери серед ширших верств італійського населення [21].

На кінець XVII ст. значно зросла кількість театрів, професія оперного співака затвердилася у своїй престижності, що дозволило активно розвиватися виконавському мистецтву [14, с. 250].

Неаполітанська оперна школа підсумувала досягнення римської і венеціанської шкіл і здійснила перехід до XVIII ст. Родоначальником неаполітанської оперної школи вважається Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, де були різнохарактерні арії (lamento, буффонні, віртуозні), речитативи secco і accompagnato. А. Скарлатті став творцем класичного зразка опери seria, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з переважанням сольних номерів. Вокальні партії опер seria характеризуються широким діапазоном, складним мелодичним малюнком, із використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантиленного та віртуозного начал. Творчість А. Скарлатті і його послідовників сприяли розквіту вокального мистецтва, який отримає визначення bel canto – прекрасний спів.

Зразки італійської опери, потрапивши на іноземний ґрунт, активізували власні творчі пошуки композиторів і виконавців європейських країн. Цей процес охопив другу половину XVII – початок XVIII ст. У Англії виділяється особистість Г. Пьорселла, у Франції – Ж. Б. Люлі, у Німеччині – Г. Шютца [63].

У перші 20 років XVII ст. вся вокальна музика Італії, включаючи світську, створювалася з розрахунку на великі можливості виконавців-кастратів. Це не минуло і оперу. Кастрати стали головними зірками. Чимало таких співаків увійшло в історію оперного мистецтва: Бальдассаре Феррі, Франческо Сенезіно, Луїджі Маркезі, Карло Фарінееллі та ін.

Для дослідження вокально-виконавських стилів необхідним є уточнення походження опери. Наголосимо, що виникнення опери суто як спроби відродження давньогрецької трагедії не є єдиною причиною, про що свідчать праці сучасних науковців. Для нашої роботи вагомим стала праця Г. Волкової

[18], у якій обґрунтовується ритуальна природа оперного жанру. Вчена показує вихідну божественну «високість» опери, яка втілюється як у цілісній концепції театралізованого дійства, так і у окремих його складових, зокрема арії як сталому «знаку» оперного співу. У цьому бачимо продовження думки І. Ямпольського, що «арія втілює піднесення строю думок і почуттів за допомогою виходу в звучанні за межі природного діапазону говоріння і тонової нечіткості мовлення на висоту тонових відносин. Відповідно, музична риторика вимагає або мелодійної фігуративності, відповідно, широти діапазону (вихід з діапазону говоріння), або поліфонії» [94, с. 204–207].

Г. Волкова слушно зауважує, що арія виникла самостійно, зовсім не в межах опери [18]. Вперше цей термін зустрічався у XV ст. У наступному столітті він увійшов у ширший вжиток у Франції (терміном «арія» позначали пісню строфічної будови, а пізніше – інструментальні твори пісенного або танцювального характеру) та Італії (арія в Італії – пісня, створена на основі літературного тексту, а не одночасно зі словами). Ці відомості показують, що в Італії первинно арія сприймалася як більш художнє явище, ніж звичайна пісня. На початку XVII ст. арія в Італії все більше підпорядковується опері, тоді як у Франції не позбувається можливості відокремленого від опери існування і викликає до життя різновиди, що підкреслюють її високий статус: «придворна», «серйозна» і навіть «духовна» [2].

Витоки арії Г. Волкова шукає ще глибше, у надрах церковної середньовічної музики. Дослідниця продовжує думку Г. Кречмара про літургійну драму як «першооперу XII–XIII ст.» [41, с. 27], що співалася протягом всього священного дійства, і стверджує, що «поява того, що називають зараз в довідковій та навчальній літературі оперою, в кінці XVI–початку XVII ст., становить історично «вторинний» продукт, і, зрозуміло, перші опери містять очевидні паростки похідності від літургійної драми, а в сюжеті і засобах виявляють паралелі до забороненої Контрреформацією містерії. Арія на той час співіснувала з оперою, представляючи не

альтернативну, але власне духовну і церковну сфери. І тільки на початку XVIII ст. в творчості А. Скарлатті, який створив оперу-seria, буквально «серйозну», а по суті «церковну» оперу, засновану на церквою народженому *світлому* співі кастратів і з опорою на арію як драматургічну установку конструювання цілого, – відбулося з'єднання опери і арії в генетично обумовлену єдність» [18, с. 177].

Літургійна драма виникла у IX ст. і пізніше перетворилася на «священну виставу» – жанр, причетність до якого виявляли видатні музиканти, літератори та художники. Спів у літургійній драмі мав переважно речитативний характер, хоча мала місце і мелізматика. Випередженням опери в літургійній драмі можна вважати і той факт, що спів здійснювався не а саррелла, а в супроводі невеликого інструментального ансамблю (як у перших операх) [39].

Цінним для нашого дослідження вокально-виконавських стилів у контексті розвитку опери є спостереження Г. Волкової щодо організації приміщень оперних театрів, акустичні умови яких визначали особливості співацького інтонування. Вчена пише: «Перші італійські опери ставилися в камератах-салонах, тобто в духовно-інтелектуальних аристократичних зборах, тим уподібнюючись літургійній драмі як храмовому дійству, а згодом, не змагаючись обсягами з храмами, охоплювали «малим амфітеатром» майже всю сцену і тим моделюючи виставу в камераті-салоні. А значний обсяг Паризької опери визначався її державно-релігійною функцією Музичної академії» [18, с. 178].

Вищезазначене переконує у причетності опери до священних дійств і відповідних ним способів виконання, принципово відмінних від буденної розмовності. Як вважав середньовічний знавець музики Ісидор Севільський, співу притаманна штучність, тому що природним для людини є говоріння [33], а всілякі ритуали є вираженням культури, тобто є штучними. Сюжети ранніх італійських опер (флорентійської, римської, венеціанської, неаполітанської) у дусі ренесансної двоїстості поєднують античну міфологічну основу з

християнськими символами і етичними уявленнями. Вагомими є досягнення власне духовної опери – у римській («Вистава про душу і тіло» Е. Кавальєрі, «Святий Олексій» С. Ланді) та неаполітанській («Деметрій» Л. Лео, опери-seria Т. Траетти, А. Скарлатті) школах.

Закономірно, високість оперного жанру спонукає до створення виконавської техніки особливого типу, виявлення природи якої є необхідним у нашому дослідженні. Спираючись на сучасні музикознавчі праці (Т. Бояренко, Г. Волкової та ін.), вважаємо, що стилістика співочого трактування оперних партій є висхідною до християнських ритуальних практик. У цьому контексті зрозумілою є точка зору О. Стахевича, який серед передвісників оперного співу згадує григоріанський хорал і літургійну драму [80], про яку вже йшлося щодо походження опери. Якщо порівняти спів у народних травневих святах-ігрищах середньовіччя, що віддалено нагадують оперне дійство, з григоріанським хоралом, стає очевидним, що у першому випадку спів є схожим на розмовний, тоді як у григоріаніці з'являється звичай прикрашати спів (до речі, прикрашаються верхні голоси, що надалі може бути асоційованим зі співом бельканто), що нівелює артикульованість слова. Григоріанський хорал передвіщає оперне виконавство наступними показниками: розширенням співацького діапазону, унісонністю як вираженням Єдиного (порівняймо зі світським ствердженням індивідуальності в епоху Ренесансу і монодією як «першоелементом» опери), стриманою шляхетністю вираження емоції. Розвиток григоріанського хоралу призвів у добу Відродження до значного ускладнення співацьких партій, що потребувало спеціальної вокальної підготовки. З'явилися навіть «зіркові» співаки церкви (наприклад, фальцетист Лука Конфорті майстерно імпровізував і прикрашав мелізматикою псалми). Звернемо увагу, що чимало співаків XVI–XVII ст. або практикували як світське, так і духовне музикування, або ж при перевазі світської діяльності мали музичну освіту церковного характеру [62].

Базування ранньої опери на співі кастратів теж мало релігійну природу і витоками сягало середньовіччя. Високість божественних поривань передбачала домінування високих голосів. Однак жіночий спів у католицькому храмі вважався неприпустимим через гріховність. Тому первинно для співу духовних гімнів задіювалися хлопчики, які об'єднувалися в хор. Але природа голосу не дозволяла його зберігати високим на довгий термін, і це спричиняло незручності організаторам музичної частини богослужіння. Кастрація, зроблена у дитячому віці (8–12 років), дозволяла зберегти голос і за спеціальної підготовки зробити його звучання надзвичайно легким. У 1589 р. папа Сікст П'ятий дозволив задіювати в хорі капелли Собору Святого Петра кастратів. Через 10 років папа Климент VIII сприяв високій оцінці церквою такого співу. Тому в Італії музично-співацьке навчання передбачало кастрацію (див. детальніше у П. Барб'є) [7]. Перші офіційно визнані співаки-кастрати (П. П. Фоліньято і Дж. Россіні) співали в римських соборах і викликали захоплення вірян [66]. Від часу кастратів церковний спів ніби перейшов межу прикладної до богослужіння творчості і піднісся до творчості художньо-музичної.

При цьому церковні джерела оперного співу, що все більше віддалявся від донесення слова, від природності земного буття чоловіка зумовлювали посилення інструментального начала у вокалі. Це зазначалося у працях Б. Асаф'єва. Дослідник розумів інструментальність співу як «подолання природних голосових даних», як «пошук виразності» [3]. На інструменталізмі співу у неаполітанській опері наголошував В. Багадуров, кажучи, що «колоратура і велика кількість складних пасажів у музиці Скарлатті набувають все більш інструментального характеру» [6, с. 101]. Інструменталізм арій в оперній музиці становить предмет спеціального дослідження Т. Бояренко. Вчена звертає увагу, що «розвиток вокалу у церковному співі і, відповідно, його проекція в інструменталізм здійснювалися з опорою на інструментальність у вокальній сфері, яка проявлялася, по-перше, на розспів,

а по-друге, на реєстрові відхилення від «природності» мовленнєвого діапазону, а також на способи відсунення мовно-пісенної буттєвої експресивності» [11, с. 13–14].

Узагальнюючи вищесказане, відмічаємо, що основні жанрові риси опери були сформовані в Італії протягом XVII ст. Італійська опера стала базою для появи інонаціональних європейських опер. Витоки опери як театралізованого явища слід шукати у духовно-релігійних дійствах з їх тяжінням до інтонування, підкреслено відмінного від природного. Виникнувши у тісному зв'язку зі словом як «драма на музиці», опера у швидкий час надала перевагу протяжному і прикрашеному співу. Становлення жанру передбачило встановлення основних форм інтонаційного вираження – речитативу і арії, причому саме арія набула якості знаку оперного виконавства. Можливості відмінностей у розвитку опери засвідчилися у виникненні регіональних шкіл: флорентійської, римської, венеціанської, неаполітанської. Від початку свого виникнення в аристократично-освіченому середовищі опера передбачала професіоналізм у співі, здобутий переважно у церковних практиках. Однак з розгалуженням жанру і особливо з відкриттям публічних театрів вимоги до виконавців-співаків значно зросли, що стало підґрунтям до виникнення і кристалізації специфічних оперних вокально-виконавських стилів.

1.3. Вокально-виконавські стилі опери. Узагальнюючі якості стилю бельканто

Вокально-виконавський стиль як явище виникає внаслідок розвитку вокальної культури різних верств населення, її специфікації у різних формах і жанрах. Вокально-виконавський стиль передбачає наявність техніки співу, зумовленої як анатомо-фізіологічними можливостями голосового апарату, так і естетичними ідеалами соціуму при домінуванні останніх.

Затребуваність у суспільстві жанру опери спонукала до вироблення особливих манер співу, відмінних від як від побутового, так і церковного. Живлячись церковними витоками, опера заявляла про власну самостійність, прихильність до світського способу життя. Солідаризуючись із театром, опера створювала особливий художній світ, «надреальність», цілісність якої мала відображатися у всіх складових елементах. Співаки опери ставали шанованими у соціумі, а їх здобутки у конкурентній боротьбі мотивували подальші творчі пошуки композиторів і виконавців. Виникла потреба систематичного спеціального навчання оперному співу. Поступово особистість оперного співака відділилась від постаті автора (як пам'ятаємо, композитори ранніх опер сами були і виконавцями головних ролей), що призвело до більшої індивідуалізації і значного ускладнення виконавських партій [45]. Історія опери знає чимало прикладів створення партій з урахуванням голосових можливостей конкретного співака або співачки. Таким чином народжувалися оперні вокально-виконавські стилі, завдяки яким спів набув справді художньої цінності і самодостатності. Як згодом напише Дж. Лаурі-Вольпі: «Артистичний спів, як камерний, так і театральний, потребує технічних знань, вправ, методу і стилю, які може дати тільки навчання. Недостатньо просто співати, треба вміти співати, щоби слугувати мистецтву і зберегти голос» [46, с. 56]. Далі той самий Дж. Лаурі-Вольпі наголосить, що остаточне формування вокалу як досконалого інструментарію було визначене появою опери [46, с. 57].

Аналіз наукової літератури засвідчив відсутність єдиної класифікації вокально-виконавських стилів опери. Існування різних класифікацій і їхня обґрунтованість пояснюється виокремленням різних підстав для систематизації наукових даних.

Поширеною є класифікація вокально-виконавських стилів за інтонаційною ознакою, на підставі виявлення ступеня відмінності техніки співу від вербального мовлення. У опері таких стилів три: речитативний (або

декламаційний), кантиленний і колоратурний. Відповідно, найближчим до мовлення виступає речитативний спів, а найбільш віддаленим – колоратурний. Ця класифікація доцільна для дослідження опер будь-якої епохи і національного стилю, оскільки в більшості творів задіюються всі ці стилі (опери номерної будови складаються з речитативів і арій, арії, в свою чергу, залежно від характеристик персонажа і композиторської стилістики, можуть бути як колоратурними, так і кантиленними, і навіть змішаного стилю. Опері неномерної будови складаються з великих сцен, інтонування в яких також має на увазі речитативні елементи і виразний спів, межі між якими згладжуються).

Поділ оперних стилів на речитативний (декламаційний), кантиленний і колоратурний стиль підтримують вчені В. Васіна-Гроссман, А. Доліво, М. Друскін та ін.

Речитативний стиль в опері первинно слугував основою всього твору (сольна декламаційність як спосіб донесення змісту тексту монодії). Послідовно застосовується у однойменному жанрі до сьогодні. Слово «речитатив» походить від італійського «recitare» – «декламувати». Речитатив відрізняється від вербального мовлення тоною і метроритмічною визначеністю, що прописується у нотному тексті. «Мовленнєвість» речитативу стосується не стільки звуковидобування і звуковедення, скільки відтворення інтонаційних зворотів, прямо співвіднесених з вербальним спілкуванням (інтонації оклику, питання – відповіді, звернення тощо) і вираженням емоційного стану (швидкість або уповільненість мовлення, його енергійність або млявість тощо). Речитативний стиль – найперший за хронологією оперний вокально-виконавський стиль. Його поява сягає часу флорентійської камерати. Засновником речитативного стилю вважається Дж. Каччіні. Композитори-флорентійці у речитативі бачили відродження античної мелодекламації, застосовуваної у давньогрецькій трагедії. Починаючи з опер К. Монтеверді речитатив став носієм драматизму.

У результаті розвитку опери сформувалися різновиди речитативів:

1. *Secco* (сухий) – з'явився у другій половині XVII ст. у композиторів неаполітанської школи. Спів виконується під супровід *basso continuo* у вигляді послідовності акордів, виконуваних на органі, клавесині та ін. Орнаментика і мелодичні звороти у супроводі не використовуються. Також супровід не допомагає виразити настрій, а слугує переважно для настроювання і виявлення синтаксичних побудов музики (фраз, речень тощо). Акорди беруться переважно там, де голос паузує (між фразами), інколи дається короткий мелодичний ритурнель, який передає настрій. На кожен склад тексту припадає один звук. Форма сухого речитативу музично невизначена, підпорядковується будові тексту. Виконання є темпово вільним. У співі речитатив *secco* дозволяє передати складні психічні стани [67]. Зберігався такий тип речитативу до кінця XIX ст.

2. *Accompagnato* (акомпанований, або мелодичний) – також виник у другій половині XVII ст. у неаполітанській школі. У супроводі задіяні інструменти, що можуть складати ансамблі і навіть оркестр. Інструментальні партії прописані. Найбільш поширеним цей тип речитативу був у XVIII ст.

3. *A tempo* (розмірений) – виконується у єдиному темпі. Метрично рівномірний, що показує розмір: 3/4, 4/4 тощо. Під час співу супровід не припиняється, засновується на рівних тривалостях. Фактурно використовує акорди (суцільні та арпеджовані). Мелодичні звороти у супроводі не проводяться. Форма – вільна. Спів мало відрізняється від сухого речитативу, на один склад припадає одна нота.

4. Співучий речитатив – найбільш пізня (від другої половини XIX ст.) і розвинена форма речитативу. Його вокальна партія мелодизована, наближується до аріозного співу. На один склад слова можуть припадати два і більше звуків. Форма – вільна. Супровід стає багатшим у гармонічному і ритмічному відношенні, набуває мелодичної виразності.

Окрім вище зазначених існували інші речитативи, які не підлягали типізації. З отриманням оперою неномерної структури значення речитативності в широкому розумінні збільшилося.

Кантиленний вокально-виконавський стиль передбачає широкий, плавний спів, заснований на безперервності звуковедення, протяжності мелодії. Слово «кантилена» перекладається з латини як «спів» і фіксується в назві середньовічного музично-поетичного жанру. Від XVII ст. термін «кантилена» узагальнюється до позначення наспівної мелодичної музики. Поступово кантилена утверджується в опері. Рисами кантилени є повільний або помірний темп, широкий діапазон мелодії, звуковедення legato, великий обсяг фраз, текучість ритмічних побудов, тяжіння до згладжування структурних розмежувань.

Кантиленний вокально-виконавський стиль показовий для опер XIX ст. (переважно від другої половини) – Дж. Верді, Дж. Пуччині, Ш. Гуно та ін. Даний стиль являє собою узгодження словесного і акустичного начал, уникаючи «крайнощів» речитативного і колоратурного стилів. Від співака потребується великий діапазон голосу, плавність звуковедення, динамічна гнучкість і достатня сила, розвинена техніка дихання. Якщо речитативний стиль певною мірою нівелює індивідуальні вокальні дані співака, то кантиленний спів наголошує акустичні властивості голосу і майстерність володіння ним (наприклад, співаки часто роблять спеціальну затримку на дуже високому або низькому звуці, демонструючи діапазон і тривалість дихання). Поява кантилени дала можливість чіткого розмежування речитативу і арії.

В опері кантиленність втілюється через жанри арії (з її різновидами – каватиною, кабалеттою, аріеттою), аріозо (у якому кантиленність сусідить із декламаційністю) та інші менш поширені жанри – романс, баладу, пісню. Будь-які арії покликані виражати емоційні стани персонажів опери.

В процесі історичного розвитку опери сформувалися різновиди арій: арія помсти, арія ламенто («скарга»), героїчна арія тощо. Якщо форма

речитативу здебільшого диктувалася будовою словесного тексту, то форми арій тяжіли до музичної визначеності. Італійська опера-seria породила арію da saro – тричастинний твір з точною репризою. Окрім тричастинних поширені двочастинні арії (нерідко з контрастуючими частинами), рондальні, арії вільної форми по типу монологу [2].

Жанрові уточнення арії, як правило, вказують на провідний емоційний стан, який має втілюватися співаком. Кабалетта передає героїчний пафос і володіє ритмічною пружністю (жанр поширений у творчості Дж. Россіні, В. Белліні, пізніше – Дж. Верді). Каватина – невелика арія ліричного змісту (також поширена у Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті). Найбільш поширеним у сучасності є розуміння каватини як вихідної арії персонажа.

Колоратурний вокально-виконавський стиль демонструє найбільший відхід від донесення словесного тексту. Якщо співаки стародавності (наприклад, античності) надавали перевагу звучанню середнього голосового регістру, то надалі пошук християнського «божественного неба» зосередиться на високому регістрі. У церквах культивувався «ангельський» спів хлопчиків-хористів, а пізніше – кастратів. Високий і надвисокий регістр людського голосу є відкриттям середньовіччя. Цьому регістру була властива дематеріалізація, своєрідний відхід від земної тілесності. Культивування високих голосів прямо вело до художнього статусу вокалу. Високий звук ніс не конкретне слово, а Божественну ідею, він створював атмосферу «іншого», позаземного, живлячі надії на краще. Високі голоси розширили акустичні можливості звучання, надали йому стереофонічності, що відповідала акустиці величезних храмових приміщень.

Колоратурність прижилася в опері і стала знаком виконавської майстерності співака. Від XVIII ст. виникають різноманітні школи вокалу, трактати з питань опанування колоратурного співу («Погляди давніх і сучасних співаків, або Роздум про колоратурний спів» (1723) Ф. Тозі, «Практичні думки і міркування про колоратурний спів» (1774) Дж. Манчині

тощо). Зрештою зусилля викладачів спрямовуються на значне розширення голосового діапазону вихованців-співаків, що відразу відображається і у композиторській творчості. Виконавець здатний співати твір з найскладнішою теситурою і примхливими вигинами мелодичної лінії.

У колоратурному стилі спостерігається велика кількість музичних мелізмів, пасажів, фіоритур тощо. Рух музики є пришвидшеним, що також не дає можливості слухачеві вирізнити текст. Як правило, колоратурні партії пишуться композиторами для високих, рухливих, так званих «легких» голосів (сопрано, тенор). Проте італійська опера кінця XVIII – початку XIX ст. майже суцільно засновувалася на колоратурному стилі. Яскравим прикладом опери з домінуванням колоратурного вокально-виконавського стилю вважається «Попелюшка» Дж. Россіні, в якій колоратурність стосується як мецо-сопрано головної героїні, так і басової партії Дона Маньфіко.

Колоратурний стиль генетично пов'язаний з мистецтвом співаків-кастратів, сопраністів і фальцетистів. Їх називали «чоловічими сопрано». Кастратам доручали як чоловічі партії (причому часто мужніх і войовничих героїв), так і жіночі. Чудовий спів кастратів став взірцем технічної досконалості голосу. Йому була притаманна чистота, легкість, ідеальна рівність, гармонійна піднесеність звуку, позбавленого земних емоцій. Вважалося, що технічно кастрати перевершують голоси навіть видатних співачок у жіночих оперних ролях [7].

Другий тип класифікації вокально-виконавських стилів можна назвати історичним. Він простежує відмінності національних і регіональних шкіл, починаючи від перших форм опери. У результаті вокально-виконавські стилі постають не універсальними у вживанні, а історично конкретними, такими, що проходять шлях від зародження до занепаду. Історичний підхід у класифікації вокально-виконавських стилів опери суттєво збільшує їх кількість і сприяє ретельній деталізації. Звернення до історичної класифікації вокально-

виконавських стилів знаходимо у працях В. Багадунова, Дж. Лаурі-Вольпі, М. Львова, І. Назаренка, О. Стахевича.

Найбільш раннім вокально-виконавським стилем можна вважати започаткований флорентійською камератою *репрезентативний стиль* (stile rappresentativo). Був виразно представлений у флорентійській і римській опері, також у опері поза Італією (наприклад, у Франції). Цей стиль розуміє музику в рівноправному синтезі інших мистецтв. Жанрами репрезентативного стилю можуть бути не лише заявлена флорентійцями «драма на музиці» і французька «лірична трагедія», а і опера-балет, опера-містерія, опера-ораторія тощо. Головним носієм змісту виступає слово або функціонально оформлений рух (на зразок хореографії, що пластично прославляла короля у Франції), музика покликана донести його до слухача через вокалізовану монодію. Невипадково чимало перших «драм на музиці» писалися на один літературний текст. Музична композиція цілком залежала від поетичної. Важливе місце у даному стилі відводилося видовищності – пишним барвистим костюмам, багатим декораціям, жестикуляції і хореографії. Манера співу відрізнялася статечністю і «високістю» подання. Виконавці базувалися на професійних навичках вокалу, необхідних для церковного співу. Центрами навчання вокалу в Італії XVII ст. були консерваторії. Початково учнями консерваторій були безпритульні діти, сироти. Їм давали загальну початкову освіту і навчали співу для участі в богослужіннях. Поступово консерваторії стали спеціалізуватися на музиці, стати учнем міг будь-хто через внесення платні за навчання. Тривалість навчання вокалу була близько 10 років і охоплювала в середньому 7–17 роки життя хлопчика [92].

Суттєвим здобутком репрезентативного стилю, що визначив перспективи розвитку оперного жанру, стало культивування сольного співу на противагу панівному у попередні часи хоровому поліфонічному співу. Фундатором репрезентативного стилю італійської опери вважають Е. Кавальєрі. Назва його церковної опери-ораторії «Вистава про душу і тіло»

італійською містить пряму вказівку на репрезентативність: «Rappresentazione di animo e di corpo» [9].

Репрезентативний стиль базувався на речитативності, відповідній вище описаному однойменному вокально-виконавському стилю. Своєрідне вираження репрезентативний стиль отримав у французькій опері XVII ст. Речитативне вокальне викладення чергувалося з ефектними видовищними сценами, насиченими хореографією.

Репрезентативний стиль панував в опері XVII – початку XVIII ст. Він виявився характерним, як для барокової, так і для класицистичної опери.

Другим вокально-виконавським стилем опери став *«схвильований» (concitato) стиль*. Його фундатором називають К. Монтеверді. Схвильований стиль відповідає не оповідності, а драматичному поданню сюжету. Він наголошує напруженість дії, силу почуттів і переживань. Як правило, схвильований стиль передає емоції, що знаходяться за межами стану гармонії, а саме: відчай, розпач, тугу, жалобу тощо. У схвильованому стилі речитативність і кантиленність поєднуються, часто межі між ними нечіткі. Змісту схвильованого стилю відповідає тип арії-ламенто, уведений в оперу К. Монтеверді. Поява схвильованого стилю засвідчила збагачення емоційного змісту опери, з'явилися вокальні партії суперечливих персонажів, які страждали від внутрішньої боротьби протилежних почуттів. Характери, які передавалися у вокальному виконанні, стали різноманітнішими: натхненний Орфей, мужній Улісс, підступна Поппея.

Г. Данилова писала про К. Монтеверді: «Рухлива, мінлива мелодія його опер могла розчулити або схвилювати до глибини душі, збентежити, змусити жахнутися або викликати захват. Сюжети його опер включали інтриги, змови, зради, замаху; неодмінною умовою, що передавала напруженість розвитку дії, була смерть героїв» [24, с. 49].

У визначенні сутності стилю *concitato* ми погоджуємося з Т. Лівановою, що «як творець «схвильованого» стилю Монтеверді, безсумнівно, найкращим чином виразив динаміку своєї епохи» [48, с. 371].

Фігуративний (прикрашений) стиль відобразив зв'язок опери з традиціями церковного співу. Він засновувався на можливостях співу кастратів і фальцетистів. Прикраси за зразком дімінущії додавалися у партію персонажа вільно, на розсуд і смак вокаліста. Чи не перші згадки про такий спосіб виконання знаходимо у Р. Роллана у його характеристиці вистав флорентійської камерати [69].

Втім, фігурації були все-таки не спонтанними, а засновувалися на риторичній музиці бароко. Риторика ця відображала теорію афектів у відповідності музичної інтонації вираженій емоції. Риторичні фігури – це стійкі мелодико-ритмічні звороти, наділені певним символічним змістом. У XVII ст. писалися спеціальні трактати з музичної риторики: «*Musica poetica*» Й. Бурмайстра (1606), «Музична поетика» Й. Нуциуса (1613), «Музична поетика» А. Хербста (1643) [50].

Риторичні фігури охоплювали широке коло явищ, які мали втілюватися в музиці. Виділяли зображувальні, мелодичні фігури тощо. Наприклад, воскресіння, перемога героя інтонувалася висхідним рухом мелодії; смерть, гріхи, зходження у пекло інтонувалися низхідним рухом; образи вічності, руху, мандрів передбачали рух навколо одного музичного тону. Вираження страждання героїв передбачало широке використання хроматики [31].

У мистецтві від XIX ст. узвичаїлася тенденція ототожнювати фігуративні елементи оперного співу з мелізматикою, прикрашенням, а відносно виконавської діяльності – з технічними складнощами. Це не зовсім вірно. Як слушно зауважує П. Барб'є, «такі «прикрашення» були органічною складовою «фігуративного» стилю професійних співаків, які виховувалися з дитинства в консерваторії Неаполя» [7, с. 52]. Отже, володіння фігуративністю

не являло для співаків минулого особливої складності, а було неодмінним способом інтонування, спорідненого з бароковою витіюватістю.

Хоча риторичні фігури проникали в усі вокальні форми опери, головним їхнім осередком стала арія як головний центр оперної виразності. Арії опер XVII ст. були одухотвореними причетністю до церковної образності і церковної співацької традиції. Остаточне панування арії над речитативом було стверджено в жанрі опери-*seria* («серйозної» опери), заявленому неаполітанською школою. Арія спрямовувалася на вираження не побутово-конкретного, а ідеально-духовного змісту, передачу внутрішнього стану персонажу. У виконанні це відобразилося у вишуканості вокального інтонування, його специфікації, що потребувало цілеспрямованого навчання, вироблення особливої співацької техніки. Не менш важливою була і підготовка слухацької аудиторії: опера первинно не відносилася до «низьких» жанрів, сприйняття яких є доступним будь-кому. Спочатку слухачами опер були вибрані особи (члени наукових і творчих товариств, їх меценати, аристократія, іноземні політичні діячі). З відкриттям публічних оперних театрів у Римі і Венеції кількість глядачів істотно збільшилася, а інтерес до оперного мистецтва засвідчив сформованість прошарку поціновувачів.

Згодом фігуративний вокально-виконавський стиль італійської опери був переосмислений як стиль *бельканто*. Це відбулося аж у XIX ст. у теоретичній діяльності композитора Дж. Россіні [71].

Термін «бельканто» прижився у науковому обігу і набув додаткових смислів. Первинно він означав фігуративний стиль вокального виконання, пізніше став асоціюватися з вокально-виконавським стилем італійської опери «класичного» періоду (XVII–XIX ст.) у деякому протиставленні з оперою новішою (Дж. Верді, Дж. Пуччіні та ін.), що не наголошувала «прикрашеність» співу, звернувшись до кантилени в чистому вигляді. Хронологічно епоха бельканто починається з неаполітанської школи і завершується діяльністю Дж. Россіні і його послідовників у першій половині XIX ст.

Втім, у дослідженнях сучасних вчених все більше проводиться думка про базовість стилю бельканто для опери як виконавської моделі взагалі, як «емблеми» оперного співу. Наголошується впливовість італійського бельканто на оперне виконавство інших країн. Звертається увага, що бельканто, по суті, синтезує здобутки попередніх вокально-виконавських стилів, включаючи їх елементи у музичну цілісність викладення. Однак, за нашими спостереженнями, бельканто дійсно ближче до фігуративного або колоратурного стилю. Воно згладжує емоційну надмірність, притаманну «схвильованому» стилю, і уникає декламаційної чіткості донесення слова, притаманної стилю репрезентативному. При цьому бельканто застосовує всі оперні форми, включаючи речитативи (наприклад, в операх В. Белліні).

Згідно музичного словника, під бельканто (від іт. *Belcanto* – прекрасний спів) прийнято розуміти «вокально-виконавський стиль, характерний для італійського оперного мистецтва XVII–XIX ст. Бельканто вимагає від виконавця досконалої техніки володіння голосом, бездоганної кантилени, тонкого філірування звуку, віртуозної колоратури, довгого дихання, емоційного насиченого тембру. З появою бельканто співаний звук став сприйматися як самостійна цінність, поза зв'язком зі словом» [27].

Наголосимо, що бельканто найбільшою мірою втілило інструменталізм звучання голосу в опері, про що окремо говорилося в попередньому підрозділі. Першими викладачами оперного співу були самі композитори (вони ж – і співаки-солісти), які намагалися зробити голос учня «живим інструментом» із великою витривалістю дихання, силою і рівністю звуку, виразно окресленим тембром. Інструменталізм звучання бельканто зумовлював те, що успіх оперного твору залежав від якості його вокально-виконавського подання.

Феномен бельканто має історичну природу. Прийнято виділяти два *етапи* його розвитку: 1) період «раннього бельканто» (патетичний та бравурний стиль XVII–XVIII ст.), 2) період «класичного бельканто», пов'язаний з діяльністю композиторів XIX ст. Дж. Россіні, В. Белліні,

Г. Доніцетті. У сучасних наукових джерелах може пропонуватися третій етап, що відповідає сучасному періоду розвитку бельканто [10].

Бельканто передбачало опору на розвинений голосовий апарат співака, який характеризувався не стільки міцністю, скільки рухливістю. Серед причин появи бельканто найчастіше називають: географічні (теплий клімат), фонетичні (співучість італійської мови), етнографічні (багатство пісенного фольклору) [85, 91]. Погоджуючись із зазначеним, додамо релігієзнавчу: важливість «світлого» церковного співу для вираження ідеальних образів.

Розвиток бельканто невіддільний від стилістики композиторської творчості, яка багато в чому визначала вимоги до співака. Так, для раннього бельканто характерним є поширення *патетичного* стилю, що вимагав від артиста великої емоційності у виконанні, особливо в речитативах. Патетичний стиль зовсім не заперечував вокальні риторичні фігури (прикраси) та власне віртуозність заявила про себе лише наприкінці XVII – на початку XVIII ст. В операх А. Скарлатті арії почали будуватися на широкій кантилені бравурного характеру і використанні розгорнутої колоратури. Це зумовило виникнення так званого *бравурного стилю* бельканто, який панував протягом XVIII ст. і проіснував до першої половини XIX ст.

Бравурний стиль бельканто являє собою блискучий віртуозний спів, в якому головне місце займає колоратура. Довгий час у вітчизняному мистецтвознавстві була поширена думка, що спів у період панування бравурного стилю не стільки розкривав художній образ, скільки виявляв можливості вокальної техніки і витривалості виконавця – довгого дихання, тонкого філірування, вміння виконувати численні найскладніші пасажі, каденції, трелі [27, с. 399–400]. Однак, сучасний погляд пояснює існування фігурацій церковним походженням, а надмірна прикрашеність і малозімовність виконання на межі XVIII–XIX ст. була спричинена втратою традицій навчання співаків із закриттям консерваторій.

Бравурний стиль активізував імпровізаційну манеру вокального виконання. Так, співак в аріях *da capo* повинен був при кожному виконанні завжди віртуозно змінювати другу частину арії, і саме цим підтверджував слухачам свою виконавську майстерність; мелізматику арій належно було змінювати при кожному виступі. Таким чином роль виконавця дорівнювала ролі композитора, співак виступав як співавтор творів: він доповнював композиторський задум власними привнесеннями у твір.

Панування бравурного стилю бельканто призвело до того, що виконавці залишали власні ремарки в нотному тексті, вводячи ефектні каденції, мелізми, виходячи із можливостей власного голосу, а не змісту ролі персонажа [61]. Деякі друковані клавіри та партитури ХІХ ст. містять написи перших виконавців оперних партій. Спів став перетворюватися на змагання співаків у технічних вправах. Цьому сприяла прихильність публіки: певний час побутувала мода слухати не твір, а конкретного оперного виконавця, дивуватися його вокальним «рекордам» на манер спортивних перемог. Кінець виконавському «свавіллю» поклав Дж. Россіні, який у своїх творах став виписувати всі прикраси і каденції та вимагати від співаків точного дотримання тексту [12]. Зусилля Дж. Россіні вивели бельканто на новий якісний рівень, прийнятий позначати як стиль «класичного бельканто».

Після Дж. Россіні стиль бельканто став виразником композиторського бачення музичного образу. Це не знищило його статус як вокально-виконавського стилю, навіть збагатило образною конкретністю. Виконавські партії урізноманітнилися відповідно ролям персонажів.

Аналізуючи взаємодію виконавського і композиторського в стилі бельканто, дослідниця І. Драч зазначає перспективність синтетичного наукового підходу: «Таке осмислення специфіки бельканто дозволяє визначити його як історично конкретний тип оперного інтонування, що сформувався в Італії протягом перших двох століть оперної історії в результаті тісної взаємодії композиторської та виконавської творчості. Цей особливий

тип музичного інтонування був пов'язаний з певною естетичною концепцією оперного героя» [30, с. 169]. Під «певною естетичною концепцією оперного героя» І. Драч має на увазі прагнення співака бельканто до естетично досконалого, органічно-невимушеного виконання творів (тобто, по суті, інструментального звучання голосу). Така тенденція до виконання спостерігалася ще у перших операх, де цінувався майстерний спів та тембрально забарвлений (переважно високий) голос виконавця. Для досягнення відповідності технічного і тембрально-кolorистичного у стилі бельканто ретельно відбиралися основні прийоми, техніки та засоби вокальної виразності. Це призвело до знаходження найбільш універсальних засобів та прийомів вокалізації у XVIII–XIX ст. Дослідник О. Стахевич пише: «Природні вокальні дані піддавалися відповідній обробці через усвідомлене управління диханням, звукоподачу у високій позиції, завдяки чому спів набував бажаної легкості. Вирівняність звучання різних ділянок діапазону, яка не порушується при переході з одного регістра до іншого, надавала вокалізації особливої гнучкості та пластичності» [79, с. 169].

Протягом другої половини XVIII – першої половини XIX ст. бельканто вступило у «класичний» період і систематизувало накопичені вокально-виконавські напрацювання під керівництвом композиторів – авторів опер. На середину XIX ст. зі зміною естетичних запитів суспільства, відмовою від фігуративності, створенням величезних оркестрів тощо бельканто вичерпало свої художні можливості. Однак протягом XX ст. відбувалося своєрідне «відродження» бельканто (скоріше не через новий композиторський репертуар, а через діяльність виконавців з опанування стилю співу опер минулих часів). Свідченням цього стали численні стажування співаків різних країн у Італії. Отже, вважаємо, сучасне бельканто, попри розмитість і неточність терміну, існує і залишається показником високої співацької майстерності. Однак виконавці суто белькантового репертуру на сьогодні

майже відсутні. Як правило, ті співаки, яких прийнято асоціювати із сучасним бельканто, рівною мірою виконують опери різних епох і національних шкіл.

Таким чином, протягом XVII–XIX ст. бельканто в італійській опері стало узагальненням ранніх вокальних стилів і виявило здатність до відтворення всіх оперних вокальних форм. Типологічними основами бельканто стали жанр опери-*seria*, арія як осередок співацького втілення образу, фігуративний спів у його вкоріненості в ранніх церковних традиціях «світлого» співу. У трактуванні бельканто ми приєднуємося до І. Драч і розуміємо його як «історично визначений тип оперного інтонування, сформований в Італії у результаті найтіснішої взаємодії композиторської і вокально-виконавської творчої діяльності» [30, с. 114–115].

Висновки до розділу 1

У першому розділі кваліфікаційної роботи ми визначили теоретичні основи дослідження вокально-виконавських стилів у контексті розвитку опери. Ключовими поняттями роботи стали «стиль», «виконавський стиль», «вокальний стиль», «вокально-виконавський стиль».

Вживання терміну «стиль» щодо явищ музичного мистецтва спостерігається від Нового часу. Спеціальною музикознавчою категорією стиль став у XIX ст. У визначенні поняття стилю ми поєднали музикознавчі трактування С. Скребкова і В. Медушевського і схарактеризували стиль як найвищий ступінь художньої єдності, в якому відображаються актуальні світоглядні ідеали суспільства за допомогою певних історично конкретних принципів розвитку музичного матеріалу.

Стиль у музиці існує у композиторському та виконавському різновидах, що є тісно пов'язаними один із одним. Виконавський стиль – це «історично і культурно обумовлене відображення духовної реальності, що знаходить втілення в адекватній системі художніх засобів виконавства» (В. Чинаєв).

Виконавський стиль проявляється на рівнях індивідуального і колективного. Для дослідження опери більше значення має останній.

Залежно від способу виконання музики розрізняють інструментальний та вокальний стиль. Оскільки поняття вокального стилю застосовується як до композиторської діяльності, так і до виконавської, стосовно виконавства використовується термін «вокально-виконавський стиль». «Вокально-виконавський стиль – це спосіб або метод подання вокального мистецтва своєрідним, внутрішньо притаманним йому чином, за допомогою художньо-виражальних засобів, властивих голосу» (Ю. Сетдікова).

Опера – це музично-театральний жанр, заснований на поєднанні музики, сценічної дії і слова. Від початку свого існування як «драми на музиці» в Італії опера заявила про себе як особливе виконавське явище. Основою оперного виконавства став сольний спів із супроводом (монодія). Виникнувши у тісному зв'язку зі словом, опера у швидкий час сформувала вокальне інтонування, підкреслено відмінне від природного. Незважаючи на світське походження, опера мала тісний зв'язок із церковними співацькими практиками. Це пояснювало обмеження використання жіночого співу, перевагу високих голосів над низькими, фігуративне прикрашення основної мелодичної лінії. Опера потребувала професійного виконання і відповідного навчання, яке здійснювалося в італійських консерваторіях. Особливого значення набули співаки-кастрати, котрим доручалися провідні оперні партії.

Розкриття характеру персонажа опери здійснювалося переважно в формах речитативу і арії, які чітко розмежувалися в неаполітанській школі. Вокальна майстерність співака знаходила вищий прояв у арії, яка стала однією з головних типологічних основ оперного виконавства. Своє довершене втілення рання італійська опера отримала в жанрі *seria*. Закономірності її виконання зумовили формування вокально-виконавських оперних стилів.

Явище вокально-виконавського стилю як складного змістовно-технічного утворення вперше виникає в умовах оперного виконавства. Аналіз

наукової літератури засвідує відсутність єдиної класифікації вокально-виконавських стилів опери. Поширеною є класифікація вокально-виконавських стилів за інтонаційною ознакою, на підставі виявлення ступеня відмінності техніки співу від вербального мовлення: речитативний (або декламаційний), кантиленний і колоратурний стилі. Другий тип класифікації вокально-виконавських стилів історичний. Він простежує відмінності національних і регіональних шкіл, починаючи від перших форм опери. Найбільш раннім вокально-виконавським стилем є започаткований флорентійською камератою репрезентативний стиль, що базувався на речитативності. Другим вокально-виконавським стилем опери став «схвильований» стиль, який передбачав драматичне подання сюжету, наголошення динаміки розвитку. Засновником «схвильованого» стилю був К. Монтеверді. Третій – фігуративний (прикрашений) стиль, засновувався на можливостях співу кастратів і фальцетистів.

Згодом фігуративний вокально-виконавський стиль італійської опери був переосмислений як стиль бельканто. Це відбулося аж у XIX ст. у теоретичній діяльності композитора Дж. Россіні. У дослідженнях сучасних вчених проводиться думка про базовість стилю бельканто для опери як виконавської моделі взагалі.

Бельканто найбільшою мірою втілило інструменталізм звучання голосу в опері. Прийнято виділяти два етапи розвитку бельканто: ранній (XVII–XVIII ст.) і класичний (XIX ст.). У сучасних наукових джерелах може пропонуватися третій етап, що відповідає сучасному періоду розвитку бельканто.

Бельканто в італійській опері стало узагальненням ранніх вокальних стилів і виявило здатність до відтворення всіх оперних вокальних форм. Типологічними основами бельканто стали жанр опери-*seria*, арія як осередок співацького втілення образу, фігуративний спів у його вкоріненості в ранніх церковних традиціях «світлого» співу.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ ОПЕРИ

2.1. Вокально-виконавські традиції барокової опери

Оперне вокальне виконавство як спеціальна сфера творчості активно заявило про себе у XVII ст. Панівний у цей час стиль бароко в опері продовжив існування і у першій половині XVIII ст. [68].

Складність виконавських завдань зумовлювала функціонування музичних навчальних закладів. Протягом епохи спостерігалось не стільки їх кількісне зростання, скільки якісні зміни стосовно питань про те, хто саме може співати в опері. Якщо початково головні оперні партії виконувалися чоловіками, поступово зростала роль жіноцтва. Сучасна дослідниця О. Юнеєва зазначає, що «разом з чоловічими музичними освітніми закладами виникли і жіночі консерваторії. Жінки стали невід'ємною частиною барокової опери, в результаті чого зросла нова формація жінок» [91, с. 28]. Наприклад, жіноча консерваторія існувала у Венеції. Під «ноюю формацією» маються на увазі співачки-примадонни, роль яких на межі XVII–XVIII ст. настільки зросла, що стала відігравати направляючу роль у діяльності композиторів. Визнання публікою приносило примадоннам матеріальні статки, тому цю професійну групу можна вважати першим в історії Нового часу фінансово забезпеченим і незалежним суспільним прошарком жіноцтва.

Ми погоджуємося з думкою О. Юнеєвої, що опера бароко формувала «обличчя» епохи і виходила за межі суто мистецького явища: опера «стала квінтесенцією суспільної свідомості, початком нової ери і історії музичної культури, і, власне, «самою історією». Вона справила істотний вплив на багато соціальних та культурних процесів у суспільстві, на різні сфери його духовного розвитку» [91, с. 23].

Опера бароко створювала власний світ, в якому діяли сміливі і мужні герої, благородні особи, могутні античні боги і тендітні німфи. Матеріалізувалося це розмаїття через прекрасний спів, що лунав з оперної сцени. Подібно бароковим витворам образотворчого мистецтва, спів «обрамлявся», як дорогоцінність, вокальною орнаментикою, ефектними сценографічними рішеннями, багатством оформлення. Публічні оперні театри відразу після виникнення ставали культурними центрами міста [42].

Піднесення опери спричинило справжній прорив у становленні світської музичної культури, сприяло зрівнянню значущості чоловіків і жінок. Однак, попри розвиток жіночого вокалу у ранніх італійських операх головні ролі здебільшого доручалися кастратам. Це пояснювалося, серед інших причин, і тим, що їх голос мав надзвичайні виразні можливості – великий вокальний діапазон, що забезпечував дворегістровість голосу (високий та низький регістри).

П. Барб'є, роз'яснюючи особливості голосового апарату кастратів, називав їх гортань «гібридним горлом», до якого «...додавалася притаманна тільки кастратам чудова сила голосових зв'язок, що розвивалася завдяки старанним – від чотирьох до шести годин щодня! – багаторічним вправам. І, нарешті, кастрація приводила до значного розвитку грудної клітини, котра набирала дещо округлені обриси і перетворювалася на потужний резонатор, що надавало голосу багатьох кастратів силу, якої не стало у фальцетистів» [7, с. 26]. За свідченнями сучасників, враження, яке справляли співаки-кастрати на публіку, стало просто неперевершеним. Їх виконавська манера та стиль, набуті протягом тривалого навчання у консерваторіях, здобули якостей «ідеального» оперного співу, майже не відтворюваного у сучасній практиці з її використанням природних голосів. О. Юнєєва вказує, що «з творчими можливостями співаків-кастратів пов'язана еволюція стилю *belcanto*, формування еталонного звуку, створення регламенту професійного співу, на котрий сьогодні орієнтуються сучасні оперні співаки» [91, с. 15].

Опера бароко активізувала пошуки різних співацьких практик у їх можливій взаємодії. Ряд оперних ролей вже тоді виконували, як жінки, так і співаки-кастрати. Про це згадує П. Барб'є, вказуючи на те, що партію Рінальдо в однойменній опері Г. Генделя однаково виконували і кастрати М. Ніколіно і А. Бернаккі, і співачки-сопрано Ф. Барб'є і Д. Віко [7].

Протягом епохи стверджувалося панування колоратурного вокально-виконавського стилю. Обов'язковим стало імпровізування співаком репризного розділу сольних номерів, переважно арій. Наприкінці частин арій були каденції, в яких виконавець розкривав свої вокальні можливості. «В барокову добу вважалось, що якщо співак не варіює мелодичну лінію при повторенні першої частини арії *da capo*, в каденціях та речитативах, то спів вважається негідним, позбавленим уяви» [7, с. 13].

Вокальну виконавську «моду» диктувала Італія як батьківщина жанру. Вже в деяких ранніх формах опери (венеціанській, неаполітанській) впроваджувалися складні вокальні прийоми, котрі потребували особливої співацької майстерності, відмінної від колишніх практик навчання духовного співу у консерваторіях. Значущість Італії для всієї барокової опери підкреслює О. Юнеско: «Формування стилю *belcanto* з максимальним розширенням співацького діапазону, засвоєння надскладних технічних прийомів (колоратур, фіоритур) – все це зробило італійську музику зразком, а іноді і просто предметом наслідування для інших європейських країн» [91, с. 22].

Завдяки Італії опера бароко асоціюється по наш час з вокально-виконавським стилем бельканто. Стиль передбачав величезну практично-педагогічну підготовку, в якій поєднувалися традиції церковного і вимоги новонародженого світського оперного співу. Таку підготовку здебільшого отримували кастрати, про що писав Дж. Россіні: «Більшість відомих співачок нашого часу зобов'язані своїм даруванням насамперед щасливим природним даним, а не їх вдосконаленню. <...> Справжнє мистецтво *bel canto* закінчилося разом з кастратами. <...> Для цих людей мистецтво було усім, тому вони

виявляли старанність в його вдосконаленні» [71]. Наявність ґрунтовної музичної підготовки забезпечувала духовне зростання особистості, як його розуміли ще з доби середньовіччя. Кастрати, переборюючи тілесні недоліки і докладаючи чималих зусиль для вокального вдосконалення, вступали у сферу чистої духовності, яку доносили через спів публіці.

Вокальні вимоги барокової опери зовні не дуже складні, оскільки використовується невеликий діапазон голосу і не передбачається досягнення граничних його нот. Проте від голосу потребується гнучкість, що забезпечується майстерним володінням диханням, рівність тону в усіх ділянках діапазону і тембральна приємність, позбавлена різкості або надмірної дзвінкості. Ідеалом співу, як наголошувалося в підрозділі 1.2., був інструменталізм, похідний від манери гри флейтистів і виконавців на струнних інструментах (тобто мелодизований, максимально плавний у звукотворенні).

Барокова опера не визнавала голосів дуже гучних, резонуючих. Понад усе цінувалися голоси високих тембрів як здатні передати позаземні духовні устремління.

Вокалісти барокової опери були наділені значними свободами у донесенні композиторських текстів. Нотний запис був доволі умовним (це стосувалося і інструментальної музики) і являв своєрідний каркас для «імпровізування». Співаки розцвічували музику різноманітною орнаментикою і динамічними нюансами. Проте вони робили це не спонтанно, а на основі професійної підготовки, що обов'язково включала знання музичної риторики. Співаки в італійських консерваторіях навчалися не тільки співу, але і теорії музики, інструментальній грі (наприклад, автор перших опер Дж. Каччині був добрим співаком, грав на лютні, віолі да гамба, арфі, розробляв теорію монодії). Звичайно, що при такій ґрунтовній підготовці фігуративне «насичення» композиторського тексту для виконавців-вокалістів складності не являло. Враховуючи рівень професіоналізму співаків, композитори доби

бароко не вважали за потрібне супроводжувати нотний текст спеціальними ремарками.

У бароковій опері своєрідно трактувалася динаміка. Композитори її майже не позначали. Для барокового вокально-виконавського стилю характерне: протиставлення гучного і тихого звучання без *crescendo* і *diminuendo*, відповідність динаміки темпу (повільний темп – тихо, швидкий темп – гучно), застосування прийому «луни» при повторенні музичних інтонацій.

Стосовно використання вібрато слід зазначити, що воно є доцільним, але амплітуда повинна визначатися характером твору. На наш погляд, вібрато має вимірюватися аналогічно динаміці: повільний темп поєднується з тихим звучанням і малою амплітудою коливань голосових зв'язок, швидкий темп уможливорює гучну динаміку і інтенсивніше вібрато.

Втім, не варто гадати, що барокова опера співалася тихо. Вокальний звук був насиченим, активним, опертим, але тембрально м'яким, вільним аж до політності, здатної акустично заповнювати зали театральних приміщень. Сила вокального звуку визначалася гучністю і тембром звучання інструментального складу супроводу.

Зі згасанням епохи практика використання співаків-кастратів спадає нанівець. На зміну їм приходять виконавці з природніми голосовими даними, котрі не зазнали жодних фізичних втручань, але далеко не завжди отримували ґрунтовну загальномузичну підготовку. Знання музичної риторики забувається. Репертуар оперних театрів починає поповнюватися новими творами, які більше відповідають культурним запитам суспільства. У XIX ст. барокові опери виконуються вкрай рідко і стають, скоріше історичним, ніж художнім надбанням. Проте у XX столітті відбувається процес відродження інтересу до творів доби бароко, і оперного мистецтва зокрема. Відповідно, виникає потреба у професійних виконавських інтерпретаціях видатних зразків барокової музики. Необхідність обрати співаків, котрі б змогли відтворити

партії, що писались для кастратів, призводять до того, що їх виконують співачки або доводиться транспонувати музичний текст, аби його виконали співаки-тенори. Подібні рішення викликають чималі суперечки в музичних колах. П. Барб'є зазначає наступне: «Сьогоднішнє поживлення інтересу до барокової музики не тільки не привернуло уваги до кастратів, але, навпаки, в даному разі ще далі витіснило їх з реальності – і в цьому головна перешкода для всякого, хто намагається відродити музику Каваллі або Алессандро Скарлатті, не маючи співаків, для яких вона складалася. У сьогоднішньому музичному світі це абсолютно очевидний недолік і різні способи компенсувати його іншими голосами послужив приводом для довгої і безплідної полеміки» [7, с. 12].

На шляху вирішення проблеми значущим є музично-виконавський рух, що здобув назву *historically informed performance practice* – «історично обізнана виконавська практика» (прийняте скорочення – *HIPP*) або *historically informed performance* – «історично обізнане виконавство» (скорочено *HIP*). Представники руху ратують за аутентичне відтворення музичних творів бароко. Їх мета досягається завдяки тривалим дослідженням, пов'язаним з вивченням свідочств сучасників епохи бароко про звучання як людських голосів, так і музичних інструментів. Діячі зазначеного руху прагнуть найбільш об'єктивної реконструкції старовинної опери, історичної коректності виконавських інтерпретацій [42].

Розглянемо більш детально показові приклади сучасного звернення до опер доби бароко. Для повноти охоплення національних оперних проявів звернемося до англійської.

Чи не єдиним зразком англійської опери бароко є «Дідона і Еней» (1689) Г. Пьорселла. Англія мала ґрунтовну традицію драматичного театру, знайшовшого апогей в генії У. Шекспіра, тоді як у сфері музичного наслідувала здобутки інших країн. Характеризуючи цю оперу, В. Конен відмічала її синтетичний характер, в якому переплелись риси різних

національних художніх явищ: «Нехай в лібрето геніальної опери Пьорселла «Дідона і Еней» перемішані риси побутової англійської комедії, казкової постановки епохи Реставрації, старовинної маски і французької трагедії. При цьому в музично-стилістичному відношенні опера являє собою єдине, художньо завершене ціле. І в той же час немає сумніву в тому, що її найяскравіші, найтиповіші образи народилися під прямим впливом драматичних образів сучасного театру» [38, с. 60].

Сам Г. Пьорселл детально змальовував у передмові до власної опери «Королева фей» специфіку музичного театру того часу. Він вказував на те, що як у Італії, так і у Франції жанр оперного мистецтва надзвичайно цінується та отримує підтримку від високопоставлених осіб. Проте англійська опера знаходиться лише у процесі становлення і не має великої підтримки. Перекладення спостережень Г. Пьорселла наводить В. Конен: «В Італії, особливо у Венеції, де опери користуються великою славою і ставляться на кожному карнавалі, шляхетні венеціанці беруть на себе витрати по постановці. Той факт, що кілька приватних осіб (в Англії – В. К.) зважилися зробити постановку такого дорогого твору, як опера, в той час як за кордоном цим займаються тільки князі або государі, я сподіваюся, не буде розцінюватися як безчестя для нашої нації» [38, с. 71].

Опера Г. Пьорселла, за визначенням В. Конен, – це «камерна музична драма», яку можна порівняти з кантатою за масштабами, що при цьому вражає багатоплановістю драматургії та глибинними конфліктами [38]. У композитора це єдина опера, інші його театральні твори містять чергування розмовних сцен і музичних номерів.

Оскільки це був англійський твір, він не передбачав задіювання кастратів. Перевага надавалася жіночим голосам. Більше того, опера призначалася для аматорського виконання: написана на замовлення жіночої школи.

Незважаючи на камерність, складається «Дідона і Еней» з трьох дій (як типова італійська опера). За жанром – опера-seria. Головна роль надана сопрано і увиразнюється в аріях. Кульмінаційне значення має арія-ламенто Дідони, що наслідує типологію жанру, надану К. Монтеверді (див. Додаток А). У часи Г. Пьорселла у пуританській Англії не віталось виконання жінками негативних образів. Тому образ відьми в опері, початково адресований низькому жіночому голосу, міг доручатися будь-якому виконавцеві, в тому числі чоловіку: контртенору або басу.

У рамках руху історично обізнаного виконавства є декілька цікавих проектів постановки опери «Дідона та Еней». Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. утворився ряд колективів, що виконують виключно барокову оперу. Наприклад, оркестр і хор MusicAeterna під керівництвом Т. Курентзиса неодноразово звертались до опери «Дідона та Еней». У 2008 р. був здійснений запис опери для компанії «Alpha», у 2010 р. твір виконувався в Баден-Бадені, у 2011 р. у Пермі разом з «Прологом», котрий спеціально для цього концерту написав американський композитор М. Найман. Найактуальнішим проектом колективу стала програма «Dixit. Дідона та Еней», котра поєднала псалом Г. Генделя «Dixit Dominus» та оперу Г. Пьорсела.

У рецензії на цей концерт В. Савінцева відмічає прагнення виконавців до дбайливого відтворення традиції барокової опери та високий рівень професіоналізму: «Програма виконувалась в аутентичній традиції, оркестранти грали на старовинних інструментах стоячи. Звучання історично достовірних старовинних інструментів поєднувалось з шекспірівськими контрастами та витонченою вишуканістю ліричних відтінків. Інтерпретація барокових творів відрізнялась увагою до вишуканих деталей – інтонаційних, тембрових, динамічних» [72, с. 235].

Щодо трактування ролі Дідони відзначимо контрастне виділення її кульмінаційної арії-ламенто. У інструментальному вступі постановник

прибирає звучання оркестру і залишає тільки лютню. Зі вступом голосу вступають струнні. Таким чином підкреслюється трагізм ситуації.

Спроби актуалізувати виконання опери «Дідона і Еней» характерні і для вітчизняного мистецького простору. Опера переосмислюється з позицій сучасності. У 2017 р. в рамках проекту Open Opera Ukraine, що відбувся в Мистецькому арсеналі, «Дідона і Еней» була поставлена згідно принципам історично-орієнтованого виконавства. Для участі в проекті зібралися виконавці з різних країн. Диригентом-постановником став Назар Кожухар, що є організатором багатьох міжнародних проектів, пов'язаних з бароковою музикою. Тамара Трунова – режисер, котра в останні роки займається постановками музичних спектаклів (опера «Служниця-пані» Дж. Перголезі у 2016 р. у Національній опері України). Серед виконавців головних ролей – співаки, що працюють у найкращих колективах України і є обізнаними в традиціях барокової опери.

В українській постановці опера супроводжувалася грою на достовірних копіях старовинних музичних інструментів. Тоді як зорове рішення було модерним. Опера вирішувалася як відкрита акція, стін не було, контактність з публікою максимальна, відсутні куліси, задники, оркестрова яма, костюми персонажів осучаснені. Оркестр, за традиціями бароко, включав усього 17 осіб (6 скрипок, 2 альти, віолончель, контрабас, барокова і ренесансна гітари, теорба, 2 продольні флейти, 2 клавесини, великий барабан, тамбурин, бубон). Невеликим був і хор з 14 співаків.

Рецензенти схвально відзначали «можливість безпосередньо спостерігати за процесом народження вистави, зануритися у хвилюючий та захопливий світ бароко не лише через вир емоцій, а й дізнавшись більше про естетику й виконавську практику тієї епохи» [64], оцінювали її як «бездоганне виконання із дотриманням світових стандартів історично-поінформованого виконавства» [64]. Зазначимо, що первинно бароковий вокал передбачав

звучання у невеликих приміщеннях (флорентійська камерата, жіноча школа у Г. Пьорселла). Ці твори розраховані на ближчий контакт зі слухачем.

У бароковій опері співаки багато вносять того, що не позначено в нотному тексті. Це стосується не тільки орнаментики, а і артикуляції, динамічних відтінків, навіть темпових співвідношень.

В постановці Т. Трунової роль Дідони за традицією виконала співачка-сопрано (І. Гусева), але зміст було переакцентовано так, що головною героїнею опинилася її подруга – Белінда. Через свою дієвість підступна дівчина зближує Дідону з Енеєм і викликає відьму, що пророкує трагічне розлучення закоханих. Жанрове рішення зближує оперу з повчальною і навіть філософською притчею.

Цікавою спробою виконавськи зблизити англійську оперу з італійською бароковою традицією є виконання арії-ламенто Дідони Андреасом Шоллем. А. Шолль – сучасний німецький контртенор, майстер барокового стилю. Велику увагу приділяє відтворенню репертуару співака-кастрата XVIII ст. Сенезіно. Для становлення професійної індивідуальності А. Шолля важливе місце зайняло опанування «схвильованого» вокально-виконавського стилю. Герої у виконанні А. Шолля в дусі барокової естетики завжди сповнені сильних почуттів і пристрастей. При цьому манера співака залишається стриманою. Хоча співак володіє широким діапазоном дворегістрового голосу (від контртенору до баритону), його звук доволі м'який. У відгуках на виступи А. Шолля зазначалося, що у його голосі «немає натяку на істеричне сопрано або хлопчачий дискант» [95]. У цьому бачимо підтвердження ідеальної відповідності вокалу німецького співака «інструментальній» орієнтованості виконавських традицій барокової опери. Скромне використання вібрато А. Шоллем надає звуку природності, теплоти і зворушливості.

Співак рідко бере участь у повнометражних оперних постановках, він здебільшого виступає з концертами оперних арій або записує їх на диски у студії.

Арія-ламенто Дідони у виконанні А. Шолля звучить стримано і шляхетно гордовито. Співак не наголошує на своїх унікальних вокальних можливостях, а проникає в сутність образу персонажу. Ліризм і драматизм у нього своєрідно поєднуються при домінуванні першого. Образ Дідони постає ніби віддаленим від нас і безмірно піднесеним у своїх почуттях. Дідона у А. Шолля – не земна жінка, що бажає бути коханою (як, наприклад, у постановці Т. Трунової), а символ чистоти і вірності. Звукоподання вокаліста рівне за силою і динамікою, вібрато невелике, гучність трохи приглушена. Це викликає велике емоційне співпереживання слухачем і підкреслює камерну природу опери, початково призначеної для обраних знавців. Артикуляція співака дуже ясна, словесний текст акустично добре сприймається. Порівняння інтерпретації А. Шолля з жіночими виконаннями (наприклад, К. Флагстад) показало, що у жінок в ряді випадків більш виражено драматичну пристрасність. Вібрато є доволі сильним, динаміка хвилеподібною із наявними *crescendo* і *diminuendo*. Артикуляція більш узагальнена, вокальне начало превалює над ясністю донесення слова. Образ героїні трактований почуттєво, емоційно надмірно.

Вищезазначене підтвердило високу майстерність А. Шолля у трактуванні образів барокової опери і художню доречність задіювання чоловіків у жіночих партіях через їхні надзвичайні вокальні можливості. Своєю проникливістю і щирістю у вираженні емоцій Дідона у вокальній інтерпретації А. Шолля порівняна зі зразковістю античних пам'яток мистецтва високої класики. Індивідуальна манера А. Шолля повною мірою відповідає принципам барокової опери стосовно гучності звуку, вібрато, рівності тембру тощо.

Звертаємо увагу, що вокально-виконавський стиль опери «Дідона і Еней» Г. Пьорселла далекий від італійського бельканто, незважаючи на хронологічно пізніше творення англійського майстра. Пояснити це можна кількома чинниками: 1) меншим досвідом англійської опери; 2) впливовістю

різних інонаціональних оперних впливів, передусім італійського і французького; 3) базовістю розмовного драматичного театру; 4) відсутністю вокально-виконавської спеціалізації, вираженої у функціонуванні спеціальних навчальних закладів, оперних театрів і роботі професійних співаків; 5) орієнтованістю на аматорське виконання. Англійській опері є чужим колоратурний вокально-виконавський стиль, натомість виявляються риси речитативного і кантиленного стилів. Використання риторичних фігур для вираження станів персонажів має витоком «схвильований» стиль К. Монтеверді [36].

Отже, вокально-виконавські традиції бароко характеризуються різноманіттям практик, пов'язаних з відмінностями національних оперних проявів, специфікою співвіднесення музичного і драматично-театрального у виставі. Якщо опера бароко в Італії здебільшого розраховувалася на професійне вокальне виконання, то в інших країнах могло реалізовуватися виконання аматорське, що не припускало великої «прикрашеності» співу. Бароківі виконавські традиції є далекими від сучасних, їх відтворення ускладнюється тим, що композитори майже не супроводжували текст виконавськими ремарками, розраховуючи на імпровізацію обізнаних музикантів. Спеціально питаннями виконавських традицій барокової опери займається рух історично обізнаного виконавства. Значущість вокально-виконавської практики італійської опери бароко, яка культивувала співкастратів, робить її доречною стосовно інтерпретацій оперної музики інших країн, що було показано нами на прикладі виконання арії-ламенто Дідони сучасним співаком-контртенором А. Шоллем.

2.2. Трансформації бельканто в італійській опері XIX століття

Через кризу навчання музикантів у другій половині XVIII ст. блискучих співаків змінили набагато слабші виконавці. На догоду їм композитори

створювали ефектні стереотипні арії інструментального характеру, з великими складними каденціями. Змінився й сам оперний театр. Він втратив сакральне значення і став місцем ділових і дружнього спілкування. Під час дії публіка могла розмовляти, пити прохолодні напої. Другосортні арії не без гумору класифікувалися на «арії баулів», «арії прохолодних напоїв», «арії пальто» тощо – назви відображали поведінку й настрій публіки в момент виконання. І лише на віртуозних аріях театр завмирав [17]. Мистецтво володіння голосом оцінювалося слухачами виключно з техніки швидкості та здатності співака до імпровізацій складних прикрас в третій частині арії *da capo*. Робота над сценічним образом втратила значення. Були відомі курйозні випадки, коли співак-кастрат виїжджав на сцену на коні з плюмажем на голові і виконував віртуозну арію, не бентежачись тим, що подібна поведінка не відповідає змісту опери. З'явилися оперні твори, що складалися з великої кількості різноманітних арій, сюжетно не пов'язаних одна з одною (опери-пастиччо, буквально «паштети») [65].

На кінець XVIII ст. італійська опера опинилася в глибокій кризі, бо повністю порвала зі змістовністю опери-*seria* венеціанської або неаполітанської шкіл, втратила драматургічну цілісність, перетворившись на своєрідний конкурс співаків – віртуозів-імпровізаторів. Криза торкнулася і композиторського, і виконавського мистецтва: смислова сторона, виразність виконання були відтіснені на другий план; блискуча вокальна техніка стала самоціллю [47].

Можливості оновлення застарілого вокально-виконавського стилю визрівали завдяки змінам жанрових тенденцій опери. У 30-х роках XVIII ст. комічні елементи, що включалися в опери-*seria*, переросли в самостійний жанр опери-*buffa*. Першою оперою-*buffa* стала «Служниця-пані» Дж. Б. Перголезі, яка спочатку була вставкою в опері-*seria* «Гордий бранець». Перед виконавцями цього жанру були поставлені нові завдання: простота і природність сценічної поведінки, урізноманітнення засобів виразності, вміле

застосування динамічного і тембрового нюансування, передачі зміни почуттів і настроїв героїв. З'явилася плеяда чудових комічних артистів, наділених вокально-технічною майстерністю. Через приналежність до сфери комічного у опері-buffa на перший план ставилися не духовні прагнення, а активна сценічна дія і взаємини персонажів [43].

Однак опера-buffa зберігала найціннішу типологічну основу опери як жанру в цілому – арію. Арії ставали все більш яскравими, розгорнутими і технічно складними.

Мистецтво співаків-кастратів загасало. Ролі опери-buffa мало пасували кастратам. Наприкінці XVIII ст. їм на зміну остаточно прийшли тенори (раніше в операх-seria та ранніх операх-buffa тенорами виконувалися лише другорядні ролі). На прем'єрі опери Д. Чімарози «Таємний шлюб» (1792) із великим успіхом співав тенор Дж. Віганоні. З цього часу чоловічі партії стали виконуватися тенорами, а з появою таких майстрів, як А. Нодзарі, Дж. Давид затребуваність тенорів в опері зростає ще більше [43].

Оформлення вокально-виконавського стилю, відповідного новим жанрам італійської опери, відбувається в XIX ст. і пов'язується з постаттю *Джоаккіно Россіні*. Попередній шлях італійської опери (від кінця XVII ст. і упродовж усього XVIII ст.) готував істотні стильові трансформації, що повною мірою актуалізувалися в діяльності композиторській, а звідти спрямовувалися на діяльність вокально-виконавську [47].

Дж. Россіні повертає італійській опері світову першість, тоді як протягом XVIII ст. найістотніші досягнення характеризували оперу австро-німецьку. Завдяки Дж. Россіні опера не тільки виходить із кризи, але і отримує нові художньо-виразні можливості [12]. Л. Кириліна зазначила, що «лише наприкінці XVIII – початку XIX століття, у самому кінці класичної епохи мистецтво, яке виросло на ідеях Просвітництва, переросло їх, насмілилось свідомо поступитися проблемам такого роду – зазирнути в космічні бездни Еросу та попитатися, не втрачаючи придбаних філософією Просвітництва

ідеалів, знову побудувати земне життя...» [35, с. 23]. Опера-buffa була легковажною тільки з першого погляду, вона могла торкатися важливих моральних, громадянських і навіть філософських смислів.

Якщо в період народження бельканто в епоху бароко воно спиралося на типологічну основу опери-seria, а його віртуозність живилася музично-риторичними практиками, витoki яких ідуть у церковний спів, то, починаючи від Дж. Россіні, опери seria і buffa зближуються, виникає змішаний жанр semiseria, якому і вдається стати типологічною основою вокально-виконавського стилю «класичного бельканто».

Стиль бельканто у Дж. Россіні стає ініційованим композиторською творчістю. Дж. Россіні поклав край свободи співакам, вперше в історії італійського оперного мистецтва зафіксував всі віртуозні вокальні пасажі та прикраси в нотному тексті (які раніше імпровізувалися співаками), вимагаючи від виконавців їх точного відтворення. Це сприяло художній єдності між музикою арії та каденції, колоратура перестала залежати від натхнення та настрою співака, а наблизилася до образу персонажа, причому віртуозність мелодики комічних опер мало чим відрізнялася від колоратури опер серйозних, а інколи й перевершувала їх. Зазначені події в опері стали основою важливої трансформації вокально-виконавського стилю, оскільки раніше головне місце в опері займав співак [82].

Пошуки Дж. Россіні як драматурга схожі за напрямом, у якому раніше рухався К. В. Глюк, а саме – прагненні до дії, безперервності розвитку. Опері Дж. Россіні складаються із замкнених номерів. Але арії, ансамблі, хори набувають динамічних форм, пов'язуються один з одним змістом. У фіналах опер Дж. Россіні зіштовхує всіх учасників дії інтригами. Ефектність творів композитора досягається через стрімкі темпи, віртуозність, використання надвисоких нот, численні крещендо. Вокальні складнощі виконання опер Дж. Россіні полягають у нових вимогах: широкий діапазон, більш вишукана динаміка, темброва різноманітність [90].

Зберігаючи віртуозність неополітанської школи, Дж. Россіні зробив спів більш природним і змістовним, при цьому доводячи його до блиску та витонченості. Посилювався взаємозв'язок оперної мелодики, характеру вокального інтонування і конкретних амплуа в їх співставленні між собою. Колоратура, відокремлюючись як тип вокального інтонування, все більше ставала властивою ролям ліричного плану, створеним для високого й рухливого сопрано (лірико-колоратурного). Новонародженому драматичному амплуа і «сильним» персонажам більше відповідали широка кантилена та інтонування речитативного плану. Історико-релігійна і героїко-патріотична тематика, яка передбачала внутрішню психологічну напругу сценічних ситуацій, драматизм у виборі вчинків, суперечливість пристрастей та емоцій, вимагала від співаків використання нових прийомів художньої виразності, що стало причиною відходу від технології класичного бельканто, його трансформації в плані підпорядкування художнім задачам оперної постановки.

Бельканто Дж. Россіні ґрунтується на колоратурному вокально-виконавському стилі. Він абсолютизується настільки, що проникає в партії низьких голосів, надаючи їм чималої віртуозності. Звернемо увагу, що россінієвське трактування співацьких голосів в операх *buffa* і *seria* рівноцінне. Складність виконання арій Дж. Россіні полягає не тільки в технічних прийомах, але і в передачі найтонших емоційних відтінків – від сумного і чутливого до безтурботних веселоців і гумору, особливо якщо ці нюанси закладені в колоратурних пасажах.

Слід наголосити, що самодостатня колоратурна віртуозність у Дж. Россіні більше характеризує опери італійського періоду, а не французького, що буде спеціально роз'яснено пізніше. Наприклад, сольні партії «Севільського цирюльника» (1816) віртуозніші, ніж партії паризької редакції «Мойсея в Єгипті» (1827).

Вищим проявом віртуозності в опері залишалася каденція до арії. Однак зміни були істотними. Якщо у XVIII ст. співак співав каденцію на свій розсуд, то від часу Дж. Россіні це стало неможливим. Ретельно виписуючи в нотах пасажі і орнаментику, Дж. Россіні враховував, що прикраси дають можливість співакові продемонструвати свій музичний смак та багатство голосу. Послідовник ідей Дж. Россіні М. Гарсія зазначав, що, якою б уявою або легкістю голосу співак не володів, каденція повинна залишатись у межах акорду, на якому вона побудована; каденція повинна співатись лише на довгому складі, або якщо це незручно, на вигуці «А!». Каденцію слід виконувати по можливості на одному слові та на одному диханні [19] (див. рис. Б.1.). Знехтувати правилом, що каденцію можна співати лише на одному диханні можна, лише у разі, якщо створити каденцію на декілька складів, тоді повітря можна взяти між словами. Каденції, які співаються на складі набувають яскравого ефекту завдяки виразності слова [19] (див. рис. Б.2.).

Не слід вважати, що Дж. Россіні повністю відкинув виконавські традиції минулого. В його спадщині є чимало опер-seria історико-героїчного змісту. Дж. Россіні судилося стати автором останньої в історії музики опери-seria, нею стала «Семіраміда» (1823). Висока віртуозність «Семіраміди» нагадує барокову seria. Оскільки в XIX ст. спів кастратів втратив актуальність, партія головного героя, воєначальника Арзаче, доручалася сопрано. Таким чином звучання голосів головних персонажів – жіночого і чоловічого – виявлялося неконтрастним один одному. По емоційній напрузі партія Семіраміди навіть перевищувала чоловічу.

У цій останній опері-seria Дж. Россіні впровадив ряд новацій, які свідчили про згасання белькантового співу. Зменшилася значущість арії на користь ансамблів і хорів. Взагалі тут явно менше сольного співу, деякі арії супроводжуються хором. Основний наголос робиться на засоби «укрупнення» інтонування жанру: хори і великі ансамблі, оркестр. Спів у традиціях раннього

бельканто у «Семіраміді» просто не міг бути доречним, враховуючи наявність двох оркестрів – симфонічного і духового.

Віртуозність доби класичного бельканто потребує розвинених міцних жіночих голосів, так званих «россінієвських сопрано». Від XIX ст. вокальне інтонування залежить не від типу співацького голосу (у цей час голоси тяжіють до універсальної широти діапазону), а зумовлюється вимогами жанру опери і характером виконуваної ролі персонажа. У співачки «россінієвського сопрано» був однаково добре розвинений грудний регістр ($g-a^1$, h^1) і фальцетний (c^2-c^3 , d^3). Так, партії Розіни з «Севільського цирульника», Анджеліки з «Попелюшки» написані для низького сопрано з переходом до високого регістру.

Освоївши дворегістровий стиль класичного бельканто, найбільш затребуваними в опері стали співачки з низькими сопрано, оскільки могли претендувати також на виконання партій, призначених для альти і контральто. Тобто, дворегістровий стиль співу збагатив голос сопрано виразним низьким (грудним) регістром. В умовах посиленої віртуозності італійської опери XIX ст. низькі сопрано набули великої рухливості, породивши новий тип оперного голосу – «колоратурне мецо-сопрано», ініційоване творчістю Дж. Россіні.

Володіння дворегістровим стилем передбачало «переключення» голосу на потрібний регістр. У операх-seria Дж. Россіні нерідко зустрічалися інтонації, засновані на взятті широкого інтервалу вгору з поступовим сходженням. У таких фрагментах включався верхній регістр, що надавало звучанню голосу більшої яскравості. Сучасні вчені низавають це «регістровим переходом високого рівня»: «Дворегістровий принцип виконавства з високим регістровим переходом був тією метою, до якої прагнули і співаки, і композитори. Він диктував використання в сопранових (високих) партіях двооктавного діапазону ($h-c^3$, e^3) і розвинену мелодику, що займала по вертикалі значний обсяг» [11, с. 115].

Роз'яснимо, як вокальне інтонування відрізнялося залежно від жанру опери: оскільки тембральна різниця між регістрами у співачок проявлялася значніше, ніж у кастратів, у партіях сопрано опер-buffa співацький діапазон не охоплював звуки третьої октави і лише в кульмінаціях досягав b^2 . Т. Бояренко наголошує, що більшість жіночих партій в операх-buffa Дж. Россіні належить до типу низького сопрано з високим регістровим переходом, а не сучасного мецо-сопрано [11].

Відомо, що сам термін «бельканто» був впроваджений в історію музики Дж. Россіні. В дусі кращих традицій минулого композитор сам був добрим співаком. Підручники з історії вокального мистецтва часто наводять його вислів: «Судити про мистецтво співу може лише той, хто вміє співати» [6]. Дж. Россіні мав якісну вокальну підготовку, він народився в сім'ї музикантів, з дитинства співав у церковному хорі, потім виконував другорядні ролі в операх, початково батьки пророкували йому кар'єру співака. Раннє долучення до оперного театру значно вплинуло на формування у Дж. Россіні власного блискучого стилю володіння голосом. Дж. Россіні мав потребу передавати досвід виконавцям, які після закриття італійських консерваторій втрачали рівень музичної освіченості. Дж. Россіні написав декілька праць, присвячених оперному співу. Він пропонував займатися переважно на середній ділянці голосу, не зловживаючи крайніми верхніми звуками через те, що форсування крайньої ділянки діапазону призводить до фальшивої інтонації та напруження голосу. Для оволодіння вокально-виконавським стилем бельканто Дж. Россіні написав «Дванадцять камерних аріет для навчання італійському бельканто» [82].

У пізній період творчості Дж. Россіні через доторкання до вокально-виконавських стилів кантатно-ораторіального письма і французької опери віртуозні якості слабшають. Наприклад, в опері «Мойсей в Єгипті» є невелика партія Зинаїди – дружини фараона. Зберігаючи приналежність до

белькантового стилю, вона більше кантиленна, колоратури лише скромно «вкраплюються» в розгортання мелодичної лінії.

Особливе місце в історії музики займає остання опера Дж. Россіні «Вільгельм Телль», написана в Парижі і поставлена в 1829 р. У цій опері продовжено лінію, намічену в «Семіраміді». Вона по-французьки видовищно-театральна, значне місце займають хори та ансамблі. Головний герой опери Вільгельм Телль не має жодної арії. Його єдиний сольний номер – невелике аріозо в кінці твору. Під впливом французького театру колоратурний стиль замінюється кантиленим, більша увага приділяється донесенню слова.

У «Вільгельмі Теллі» реформи Дж. Россіні торкаються сольного чоловічого співу, заявляючи значущість баритону. «Вільгельм Телль» став «рубіжним» твором, коли вокально-виконавський стиль класичного бельканто змінювався іншим з особливою технологією голосоутворення. При цьому вони не протиставлялись – нововведення розглядались як локальні прийоми, що удосконалювали попередній стиль бельканто. Але музично-естетична різниця була настільки значною, що викликала неприязнь у самого Дж. Россіні. Для митця мистецтво бельканто закінчилось разом з кастратами, а співаки молодшого віку, на його думку, досягали успіхів за рахунок природніх даних, а не їх удосконалення [71].

Необхідність оновлення вокально-виконавського стилю на початку ХІХ ст. виникла в зв'язку зі змінами в галузі оперної драматургії та появою вокальних амплуа героїко-патріотичного плану, формування яких відноситься вже до опери Дж. Россіні «Мойсей в Єгипті» (1818). На взаємозв'язок реформи вокального виконавства та оперної драматургії вказував Ж. Дюпре – перший виконавець партії Арнольда з опери «Вільгельм Телль» в Італії. Під впливом французького драматичного театру Дж. Россіні зосереджується на проблемах сюжету й лібретто, в зв'язку з чим виконавська сторона стає підпорядкованою ідеям, художнім задачам, драматургії твору. Ця тенденція ставала головною і визначала вокально-виконавську стилістику.

Народно-патріотична опера «Вільгельм Телль» започаткувала нову оперну школу Італії; з нею пов'язано багато вокальних творів музичного театру різних країн; вона вплинула на творчість В. Белліні і Дж. Верді [90]. Сольні номери опери «Вільгельм Телль» наповнені абсолютно новою глибиною і насиченістю звучання. Ця опера знаменита також тим, що вона представляла боротьбу між двома видатними співаками – Ж. Дюпре і А. Нуррі. У А. Нуррі крайні верхні ноти за звучанням відрізнялися від усього його діапазону, через це голос втрачав необхідну густоту і силу звуку, незважаючи на те, що він «володів яскравим і міцним звуком, досконалою технікою, характерною філірованими переходами» [46, с. 83]. У Ж. Дюпре, навпаки, голос «спочатку був не дуже міцний», а надалі почав відрізнятися мужністю і звучністю [46, с. 84]. Ж. Дюпре довів, що, виконуючи важку музику, можна досягти «нечуваних висот, вокалізуючи в повний голос при цьому, а також задіюючи всі резонатори і поєднуючи дихання діафрагмальне з реберним черевним, тобто змушуючи брати участь у вокальній фонації все своє тіло» [46, с. 167].

Відкриття Дж. Россіні збагатили стиль бельканто новими тембрально-голосовими барвами. На початку ХІХ ст. через високий регістровий перехід класифікація оперних голосів зводилась практично до трьох універсальних типів: 1) високого (жіночі сопрано); 2) середнього (жіночі контральто, чоловічі тенори); 3) низького (баси). Відокремлення проміжних типів голосів не допускалося. Освоєння дворегістрового принципу сольного співу, запропонованого Дж. Россіні, дозволило розкрити регістрову природу людського голосу незалежно від класифікації. Завдяки виділенню в оперній драматургії любовно-ліричної сфери тенор все більше утверджується на перших ролях як опер-buffa, так і seria і semiseria нарівні з сопрано. Дворегістровий принцип співу Дж. Россіні використав і в тенорових партіях комічних опер, зокрема в ролі графа Альмавіви з «Севільського цирюльника».

Підсумовуючи сказане, ми приєднуємося до думки В. Багадунова, що Дж. Россіні являв «блискучий фінал епохи bel canto» [6]. Вперше в історії опери він створив вокальні партії, в мелодичній побудові яких було закладено характер героя. Створюючи віртуозні опери на основі колоратурного вокально-виконавського стилю («Сорока-воровка», «Італійка в Алжирі», «Семіраміда»), композитор категорично протестував проти імпровізаційних «рулад» співаків, які на той час не володіли технікою імпровізації на базі знань риторики.

Вокально-виконавський стиль, сформований Дж. Россіні, знайшов розвиток у творчості В. Белліні і Л. Доницетті. Як зазначає В. Багадунов, з їх іменами пов'язаний новий розквіт італійської опери першої половини ХІХ ст. Проникливість співучих ніжних мелодій В. Белліні – найбільш сильна і високо оцінена виконавцями сторона його творчості. Яскравий театральний темперамент, динамічність і ефектна віртуозність характерна для стилю Г. Доницетті [6].

Оперна творчість В. Белліні відповідає стильовим якостям романтизму. Як і Дж. Россіні, В. Белліні розвинув у своїй творчості героїко-патріотичну тематику. Але композитора більше, ніж це було у Дж. Россіні, приваблювала лірика як вираження м'якої мрійливості. Звідси і з'являються в драматургії беллінієвських опер тісно переплетені між собою лінії: перша з них натхненна героїкою «Вільгельма Телля», а друга наділена витонченим ліризмом (наприклад, арія Сомнамбули з опери «Сомнамбула» та ін.).

Зазначене поєднання можна простежити вже в ранній опері В. Белліні «Капулеті і Монтеккі», написаній за п'єсою В. Шекспіра. Тут знаходимо два контрастні пласти: інтимно-ліричний і суспільно-політичний. Роблячи наголос на суспільно-політичному трактуванні теми, композитор обрав назву не «Ромео і Джульєтта», а «Капулеті і Монтеккі». Любовна лінія проводиться на тлі суворого протистояння родів. Ромео – не стільки палкий закоханий,

скільки воїн і месник. Джульєтта, незважаючи на захопленість почуттями, дорожить традиціями свого роду [11, с. 266].

У традиціях барокової опери-*seria* В. Белліні доручає партію Ромео жіночому голосу (партія створена спеціально для Дж. Грізі). Як наголошує Т. Бояренко, «голос в партії Ромео не був показником для «юної жіночої манери» персонажа, але виражав як це було в старій опері в партіях кастратів-фальцетистів, героїчну готовність до подвигу» [11, с. 54]. Партія Ромео у В. Белліні показова. Оперознавець Г. Маркесі трактує партію Ромео в дусі високих ідей *seria*: «є поетичний сенс у цьому жіночому співі, що поступово переходить у плач по мірі того, як згасає вогонь романічного й історичного сюжету і на сцені залишаються вмираючі головні герої» [52, с. 37].

У цілому для арій опер В. Белліні характерна мелодійність, широта і протяжність дихання. Опері В. Белліні принесли італійському класичному бельканто світову славу («Норма», «Пірат», «Сомнамбула», «Пурітани»). Дж. Верді вважав, що В. Белліні «багатий почуттям смутку, почуттям індивідуальним, йому одному властивим» [15, с. 510]. Завдяки прекрасному знанню поезії В. Белліні домагався нерозривного зв'язку між словесним текстом та мелодією. Його головним мелодичним прийомом можна вважати принцип поступового виведення віртуозних колоратур з основної мелодії, свого роду «повільні» прикраси. Таке глибинне взаємопроникнення колоратури у мелодію призвело до виникнення внутрішньої цілісності та злитості, народженню відчуття нескінченності мелодичного розвитку.

Мабуть, найяскравішим прикладом такого злиття є арія Норми «*Casta diva*» (з однойменної опери). Тема арії виростає з одного початкового мотиву на голосну «а», який одночасно є і співом, і колоратурою. Утворюються так звані інтонаційні варіанти, які народжують кантилену (див. Рис. Б.3.).

Принцип поступового виведення віртуозних колоратур з основної мелодії, свого роду «повільні» прикраси у В. Белліні можна добре спостерігати в арії Аміні з опери «Сомнамбула» (див. Рис. Б.4.). На прикладі помітно, що

мелодика В. Белліні відрізняється винятковою плавністю і гнучкістю, а фіоритури органічно вплітаються в тематичну тканину вокальних номерів.

Стиль зрілих, найбільш репертуарних, опер В. Белліні («Сомнамбула», «Норма», «Пуритани») визначив шлях подальшого розвитку вокально-виконавських стилів ХІХ ст. Популярність цих опер В. Белліні сприяла розвитку технології співу на зразок Дж. Пасті і Дж. Грізі, що спричинило значні перетворення і у вокальній педагогіці, і в композиторській творчості. У творчості В. Белліні завершився етап прямої адаптації принципів класичного бельканто, започаткованих Дж. Россіні, і розпочався період їх творчого осмислення в нових музично-естетичних умовах розвитку опери.

Третій представник класичного бельканто – композитор *Г. Доніцетті*. Разом із В. Белліні він утверджував стиль романтизму в італійському музичному театрі. Опери Г. Доніцетті належать різним жанрам: лірико-комічному («Любовний напій», «Дон Паскуале»), лірико-драматичному («Лючія ді Ламермур», «Фаворитка»), соціально-психологічному («Лінда ді Шамуні», «Джемма ді Вержді»), історико-героїчному («Торквато Тассо», «Марія Стюарт»), жанру трагічної мелодрами («Лукреція Борджіа», «Анна Болейн») [29].

На думку В. Конен, Г. Доніцетті однаково вільно володів різними національними стилями та різними жанрами, проте його творчість відрізнялася «не лише різноманітністю, а й стилістичною яскравістю» [37, с. 334]. Через приналежність до різних жанрів опери Г. Доніцетті пред'являють комплекс вимог до співаків: 1) досконале володіння кантиленою; 2) досконале володіння блискучою віртуозною технікою; 3) глибоке проникнення у музично-сценічний образ.

На відміну від Дж. Россіні і В. Белліні, Г. Доніцетті не зв'язував себе з конкретним колом співаків. Його вокально-виконавський стиль має як сильний відбиток традицій класичного бельканто, так і характерні риси нового вокально-виконавського стилю.

Проте музикознавці нерідко критикують Г. Доніцетті за те, що, перебуваючи під впливом Дж. Россіні та В. Белліні, він «перебільшив розважальні риси музики одного і мелодраматичний характер опер іншого» [37, с. 334]. Якщо у його попередників використання белькантових колоратур було обґрунтованим, то у Г. Доніцетті вони переросли «у віртуозні надмірності» [37, с. 334]. У зв'язку з тим, що Г. Доніцетті часто піддавався смакам публіки, захоплювався ефектною віртуозністю, у його творах іноді втрачалась оригінальність і новаторство, проте, вокально-виконавський стиль залишався таким само віртуозним, як у Дж. Россіні і В. Белліні.

Яскравим прикладом трансформації вокально-виконавського стилю бельканто у Г. Доніцетті є «Лючія ді Ламермур». Сопранова партія Лючії фіксує значні зміни вокального інтонування навіть по відношенню до останніх опер В. Белліні. Зниження регістрового переходу спостерігається в каватині з першої частини опери. Звуковисотне розташування повільного розділу каватини Лючії нижче, ніж в сопранових партіях опер В. Белліні. Така тенденція практично співвідноситься з сучасним типом голосу високого меццо-сопрано, що володіє колоратурою. Партія Лючії – одна з перших ролей, що передбачає появу в оперному мистецтві сильних жіночих голосів [34].

Виконавиці партії Лючії, користуючись грудним регістром у співі низьких звуків, ще більше сприяли становленню дворегістрового стилю вокального виконавства з низьким рівнем регістрового переходу. Останній є характерним для сучасних жіночих голосів. Завдяки цьому в операх Г. Доніцетті звучання сопрано набуло драматичної сили і міцності.

Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті сукупно визначили вокально-виконавський стиль, прийнятий називати «класичним бельканто», що значно трансформувало бельканто барокової доби.

Незважаючи на те, що оперна творчість Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті суто індивідуальні за стилістикою та характером, можна виділити

три спільні точки дотику важливих елементів вокально-виконавського стилю італійської опери ХІХ ст.:

1) у творах зазначених композиторів збережена опора на арію як типологічну основу опери. Зменшення ролі арії як форми сольного виконавства на користь ансамблевим номерам спостерігаємо в пізній творчості Дж. Россіні, що пояснюється зв'язком із французьким театром.

2) в оперних партіях Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті притаманні стилю бельканто кантиленність і віртуозність використовуються відносно рівною мірою, однак у кожного з композиторів є свої пріоритети. Наприклад, арії у Дж. Россіні дуже ефектні, головним є не те, про що хоче розповісти герой, а наскільки досконало співак володіє своїм голосом і технічною майстерністю. Для В. Белліні властива більша інтонаційна виразність у кантилені, ніж у віртуозних фрагментах, що виявляється у характерних переходах від широкої кантилени до пасажів особливого інструментально-колоратурного вигляду. В операх Г. Доніцетті, як і у Дж. Россіні, переважає віртуозність. Однак у нього є власні новації – посилення ролі мовної інтонації, яка, змішуючись з іншими видами співу, зливає їх між собою. Всі елементи бельканто у Г. Доніцетті постійно взаємодіють, проникаючи один в одного.

3) для вокально-виконавського стилю опер даних композиторів важливим елементом є колоратура – віртуозні, технічно складні пасажі та мелізми у вокальній партії, що прикрашають мелодію.

На відміну від бельканто доби бароко, бельканто першої половини ХІХ ст. являє собою синтез двох рівноправних начал – кантилени та віртуозності. В операх Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті бельканто набуло індивідуального для творчості кожного з композиторів вигляду. Хоча вокальна партія в операх, як і раніше, перевантажувалася колоратурними прикрасами, від співаків вже потребувалася не висока узагальненість духовних символів, а реалістична передача почуттів живих персонажів. Підвищення теситури вокальних партій, драматизація характерів дійових осіб,

більша насиченість оркестрового супроводу зумовили необхідність збільшення динаміки голосу, що збагатило класичне бельканто новими темброво-динамічними барвами.

У першій половині XIX ст. віртуозні колоратури майже не несли риторично-змістового сенсу, а мали музично-декоративний характер. У вокально-виконавському стилі італійської опери XIX ст. простежуються дві тенденції застосування колоратури: перша пов'язана з трактуванням прикрас у дусі орнаментальних вставок, призначених для урізноманітнення і збагачення основної мелодичної лінії; друга – з виведенням колоратури із самої теми арії, її мелодійного розспівування [90, с. 205].

Піднесення ролі композитора в опері висунуло до співаків вимогу більш точного прочитання партитури. Урізноманітнення оперних жанрів (*buffa*, *semiseria*) потребувало від співаків значних акторських можливостей.

Незважаючи на те, що вокально-виконавський стиль італійської опери XIX ст. диктувався композиторами, вони орієнтували оперні партії на голосові дані певних вокалістів. У кожного композитора були улюблені виконавці: у Дж. Россіні – М. Марколіні, І. Кольбран; у В. Белліні – Дж. Паста, М. Малібран; у Г. Доніцетті – Дж. Грізі, Дж. Ронці де Бегніс. Звідси випливає, що виконавські дані співаків значно впливали на характер вокальних партій та їх технічні труднощі. Наприклад, партія Ромео з опери В. Белліні «Капулеті і Монтеккі» написана спеціально для співачки Дж. Грізі, що і визначає її вокально-виконавську характерність.

Класичне бельканто італійської опери XIX ст. розширило можливості співацького голосу за рахунок дворегістрового співу. Провідна роль належала жіночому виконавству. Співачки високого класу співали будь-який репертуар: від контральтового до сопранового.

Отже, у період XIX ст. вокально-виконавський стиль італійської опери відійшов від принципів барокової творчості і вступив у стадію так званого «класичного бельканто», ініційованого діяльністю композитора Дж. Россіні і

продовженого у творчості В. Белліні і Г. Доніцетті. У цей час виник власне термін «бельканто», запропонований Дж. Россіні відносно співу кастратів. Опера XIX ст. набула інших типологічних основ: опера-seria замінилася на опери semiseria і buffa, традиції світлого церковного співу втрапилися і актуалізували світський спів, що цінував драматичні контрасти. Виконавство кастратів було скасовано і замінено жіночими сопрано. Необхідність якісної порівняності з вокальними можливостями кастратів і передачі драматизму земного буття викликала появу дворегістрового «россінієвського сопрано». Була створена нова класифікація голосів з урахуванням середніх типів: мецо-сопрано і баритона.

2.3. Вокально-виконавські стилі французької опери у протиставленні і взаємодії з бельканто

Як було показано в попередніх підрозділах, італійська опера стала зразком для розвитку даного жанру в інших країнах Європи. Вироблені в Італії вокально-виконавські стилі засвоювалися через виступи італійських труп, роботу італійських композиторів за межами батьківщини, візити іноземців до Італії. Конкурувати зі значущістю італійської опери могла лише французька, яка сформувала власні жанрові орієнтири і вокально-виконавську стилістику. На довгий час італійська і французька оперні школи стали ніби двома «полюсами» трактування оперного дійства.

Взаємодія італійського і французького музичного театрів завжди була вираженою. Передумовою створення французької опери стало ознайомлення з вокально-виконавським стилем італійського оперного мистецтва. «Еврідіка» Дж. Каччіні виконувалась під час весілля короля Франції. Під час правління кардинала Дж. Мазаріні у Парижі співали відомі італійські вокалісти: співачка Л. Бароні і кастрат А. Мелані [23]. Дж. Мазаріні, будучи італійцем за походженням, всіляко сприяв постановкам італійських опер у Франції. Однак

спочатку таке мистецтво не знаходило прихильності публіки. Зміни на краще мотивувала паризька постановка опери Л. Россі «Весілля Орфея і Еврідіки» (1647). Всі головні партії в опері виконували італійські співаки: кастрати і жіночі сопрано.

Італійська опера, яка пролунала в Парижі, спонукала до створення власної національної опери. У 1659 р. композитор Р. Камбер поставив «першу французьку музичну комедію». Опера мала успіх, навіть потім неодноразово повторювалась і виконувалась надалі аматорами музики. Спираючись на значний успіх свого твору, Р. Камбер подав прохання Людовику XIV щодо створення спеціального театру для подібних постановок. Таким чином у Франції з'явився перший оперний театр – Королівська академія музики [83].

Париж набув значущості найбільшого культурного і політичного центру за часів правління Людовика XIV. Всі мистецтва підпорядковувалися вимогам королівського двору. На відміну від церковних витоків італійського мистецтва (бароко народилося у папському Римі у відгук на реформаційні процеси), французьке орієнтувалося переважно на світську аристократичну культуру. Відповідним стильовим орієнтиром ставав гранично регламентований класицизм. Регламентованість пронизувала все придворне життя, етикет якого поширювався і на французький музичний театр [70].

Засновником французького музичного театру справедливо вважають **Жана Батіста Люлі** (1632–1687) – італійця за походженням і француза за духом. Подібно італійській «драмі на музиці» Ж. Б. Люлі створив «ліричну трагедію», жанрові принципи якої стали типологічною основою французької опери як унікального явища.

Створення французького музичного театру уможливлювалося величезною обізнаністю Ж. Б. Люлі у мистецтві минулого і сучасності. Він враховував досвід ренесансної пасторалі, ярмаркових вистав, трагедії класицизму, сам брав активну участь у становленні балету тощо. Композитор черпав натхнення і з інших сфер музики (церковна музика, інструменталізм).

Творення театру було для Ж. Б. Люллі невіддільним від практик виконавства: митець був скрипалем, танцівником, диригентом і актором комедійних ролей, плідно співпрацюючи з Ж. Б. Мольєром.

Сформована Ж. Б. Люллі «лірична трагедія» переросла рамки «драми на музиці», як її розуміла флорентійська камерата, і стала аналогом італійської опери-seria. М. Черкашина називає ліричну трагедію «метажанром», «енциклопедією музичного життя епохи бароко» [86]. Завдяки Ж. Б. Люллі серйозна опера драматичного змісту у Франції отримала свою типологічну модель, відмінну від італійської.

Опери Ж. Б. Люллі презентують французький музично-театральний стиль на всіх рівнях, у тому числі виконавському. Вони засновуються на сюжетах з античної міфології або італійських поем. Слову надається величезна значущість. Оперні лібрето, створені для Ж. Б. Люллі Ф. Кіно, орієнтовані на величний стиль французьких сучасних трагедій, перш за все Ж. Расіна. Вірші в музиці мали виконуватися виразно і зрозуміло, тому вокальне виконання базувалося на декламації [13].

Музиці Ж. Б. Люллі притаманні урочистість, вишуканість, у ній яскраво відображаються характерні риси французької музичної традиції – витончена елегантність, стримана емоційність і одухотвореність. Найбільш відомими ліричними трагедіями Ж. Б. Люллі є «Альцеста», «Тезей», «Атіс», «Арміда».

Принципова відмінність ранньої французької опери від італійської полягала в її національній масштабності, зумовленій, перш за все, політичним устроєм Франції, що сприяв міцності країни. Французька опера від часу свого зародження не мала різноманітних місцевих шкіл, на зразок флорентійської, римської тощо, а виражала загальну державну єдність з міцною владою абсолютного монарха. Централізованість влади відобразилася в центральності опери як наймасштабнішого жанру, здатного прославляти державну могутність. Невипадково Людовик XIV сам опікувався мистецтвом, що

призвело до створення Королівської Академії танцю і музики, формуванню художньо-естетичних норм театру Grand Opera.

Доцентрові тенденції французької держави, що перемагали в боротьбі з колишньою феодалною роздрібленістю, висунули Париж як єдиний центр країни. В Італії, як пам'ятаємо, центру не було, кожна оперна школа розвивалася власним шляхом [75]. Оскільки французьке мистецтво мало покровителя в особі короля, то повинно було виконувати його вимоги, навіть особисті побажання [13].

Оперна діяльність Ж. Б. Люллі, яка тривала всього п'ятнадцять років, на віки визначила художні і формотворчі орієнтири французької опери. Це уможливилювалося багатими традиціями французького мистецтва взагалі: класична трагедія вже мала стійку естетичну концепцію і виконавський стиль, французький балет виробив мову класичного танцю, від XVII ст. (раніше за Італію) Франція сформувала важливий для перспектив розвитку опери жанр арії («air de cour»).

На момент оперної діяльності Ж. Б. Люллі французька класична трагедія досягла повної зрілості стилю. Були створені майже всі трагедії П. Корнеля і ряд кращих трагедій Ж. Расіна. У театрі склалася класицистична школа трагедійної гри з характерною манерою поведінки акторів на сцені і особливий тип піднесено-патетичної розміреної декламації. Відомо, що Ж. Б. Люллі в оперних речитативах прагнув наслідувати, зокрема, видатну трагічну актрису того часу Марі Шаммеле. Композитор відвідував театр і намагався зафіксувати інтонаційно-ритмічну характерність декламації актриси з тим, щоб втілити в музичному виконанні. Постійний лібретист Ж. Б. Люллі Ф. Кіно мав ґрунтовну літературну підготовку і належав до школи П. Корнеля.

Досвід французької трагедії і опора на трактат Н. Буало «Поетичне мистецтво» сформували ліричну трагедію як масштабну структуру з п'яти частин. Така структура володіла композиційною стрункістю.

Інші джерела оперної творчості Ж. Б. Люллі пов'язані з традиціями видовщності придворних балетних вистав. Французький придворний балет, у створенні якого роль Ж. Б. Люллі неоціненна, вже мав певний досвід. Історію балетних вистав у Франції прийнято починати з «Комедійного балету королеви» (1581). Однак і він базувався на винаходах ренесансних придворних театралізованих свят з музикою і танцями, впливовими були і поетико-музичні ідеї «Плеяди». А. Баїф, який поєднував таланти поета, композитора і виконаця-інструменталіста, заснував «Академію музики і поезії».

Починаючи від «Комедійного балету королеви», танцювальні номери стали неодмінним атрибутом французької опери. Відповідно, її вокальна мелодика, на відміну від італійської, часто відтворювала інтонаційно-ритмічні звороти танців. У операх Ж. Б. Люллі, про яку б епоху не йшлося в сюжеті, танці завжди були сучасними.

Вокально-виконавський стиль ліричної трагедії також сильно відрізнявся від стилів ранньої італійської опери. Він належав до презентативного з його зверненістю до декламаційного начала. Головні герої у Ж. Б. Люллі виступали як шляхетні кавалери зі звичними для аристократів правилами поведінки. Чоловічі персонажі показувалися типовими характерами з однією головною рисою, розвиток образу, як прийнято у класицизмі, не допускався. Персонажі міфів (Персей, Фаетон та ін.) своїми героїчними вчинками були покликані викликати асоціації з величчю короля Людовика XIV.

Більше різноманіття стосувалося жіночих ролей. В. Даньшина виокремлює два типи жіночих персонажів в операх Ж. Б. Люллі. Перший тип представляє глибокий характер зі складними душевними коливаннями (Кібела з «Атіса», Мєропа з «Персея», Теона з «Фаєтона»). Другий тип персонажа характеризується жертівністю, героїня є безпорадною і не може чинити опір життєвим перешкодам (Андромеда у «Персеї», Сангаріда в «Атісі», Лібія у «Фаєтоні») [25].

На відміну від арії як головної форми в італійській опері, у операх Ж. Б. Люллі вагоме місце належить речитативам. Завдяки ним вибудовується музична драматургія, забезпечується розвиток сюжетної лінії. На той час італійська опера не мала таких виразних речитативів. Французькі речитативи славилися емоційною піднесеністю, гнучкістю ритму, наявністю темпових і ладових змін. Спроба композитора привернути увагу слухачів до особливих емоційних станів персонажа базувалася на повторенні музичних фраз, що сприяло чіткості побудови цілого.

Арії в операх Ж. Б. Люллі зовсім не схожі на італійські. Французькі арії не мають чіткої грані між власне арією і її речитативним оточенням. Репрезентативний декламаційний вокально-виконавський стиль опер Ж. Б. Люллі не передбачає використання колоратури. Вокальна орнаментика мінімальна, вона представлена форшлагами і невеликими трелями. Прикраси у нотному тексті позначати за часів Ж. Б. Люллі не було прийнято, оскільки мелізматики належала до виконавських засобів виразності. У операх Ж. Б. Люллі склалося декілька типів арій: арія-сентенція, арія-монолог, танцювальна арія [25].

Вокально-виконавський стиль французької опери не передбачав задіювання кастратів. Оскільки у Франції співали по-іншому, то основне навантаження йшло на тенорові голоси. Причому тенором вважали чоловічий голос в цілому, а не окремий тембр. Якщо рання італійська опера цінувала рівний, спокійний звук, похідний від церковних традицій, то Франція мала більш форсований звук, похідний від перебільшеності театрального подання голосу. Особлива орнаментика у французькій опері не прищепилася, так само як і не допускалось виконавцям самим на свій розсуд вставляти музичні прикраси на свій смак, на відміну від Італії.

Протягом XVIII ст. лірична трагедія розвивалася у творчості інших авторів (А. Кампра, А. Детуш і особливо Ж. Ф. Рамо), втім вона не досягла висот опер Ж. Б. Люллі. Смерть Ж. Б. Люллі з його харизмою і

організаторською жорсткістю негативно вплинула і на стан французького вокального виконавства, яке все більше затьмарювалося балетними видовищами.

Від часів революції 1789 року все більшого місця в музичному театрі Франції посідає драматизм. Виражена контрастність образів, пафос боротьби були запозичені французькою оперою від австро-німецьких новацій (від К. В. Глюка до Л. Бетховена). Поступово традиції Ж. Б. Люллі втрачалися. Це проступало не стільки у формі (п'ятичастинна будова ліричної трагедії зберігалася і у «великій» опері), скільки у відході від національних виконавських традицій.

Взаємодія італійського і французького музичного театру посилилася у першій половині XIX ст. завдяки роботі Дж. Россіні для французької опери. Треба зазначити, що впливи були обопільними. Французи не були байдужими до вокально-виконавського стилю бельканто, а оперний стиль Дж. Россіні змінився через урахування французьких традицій, що виявилось в опері «Вільгельм Телль». Стало більше уваги приділятися слову, його виразному і зрозумілому донесенню до слухача. Колоратурність відійшла на другий план, замість арії як типологічної основи опери стали все більше застосовуватися аріозо, в яких кантиленне сусідило з речитативним. Голоси значно драматизувалися, при цьому діапазон вокальних партій міг бути дещо меншим, ніж у операх Дж. Россіні італійського періоду.

Наприклад, речитатив і романс Матільди з другої дії опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні базується на аріозній формі. Мелодія романсу цілком характерна для класичного італійського бельканто – вона гнучка і текуча. Подібні мелодії надалі будуть характеризувати оперний стиль В. Белліні і Г. Доніцетті. Проте співацьке навантаження припадає на досить вузьку ділянку діапазону: as_1-es_2 . Подібний розвиток мелодичного матеріалу властивий однорегістровій манері сольного співу (тільки фальцетним регістром без використання грудного). Такий підхід був характерний для

високих сопрано, які навчались в Паризькій консерваторії. Ця тенденція була новою для багатьох італійських співачок, які приїздили в Париж. З освоєнням цього французького впливу вокальної педагогіки у італійських співачок з більш міцними голосовими даними (наприклад, у Дж. Пасті) добре виявлялось звучання фальцетного регістру світлого, срібного тембру [11].

Завдяки першій виконавиці ролі Матільди Л. Чінті, яка володіла більш низьким регістровим переходом, ніж І. Кольбран, у опері Дж. Россіні був виявлений новий тип голосу – ліричне сопрано. Останнє буде відігравати ключову роль у французькій опері другої половини XIX ст. Під ліричним сопрано розуміємо жіночий співацький голос, який утворює звук завдяки фальцетному регістру і мало задіює грудний регістр. У Дж. Россіні в опері «Вільгельм Телль» дворегістровий принцип співу не виключався, але застосовувався обмежено, з метою підкреслення драматичних моментів. Провідне значення надавалося однорегістровому принципу сольного співу.

Своєрідним поверненням до національних витоків французької опери стала поява напрямку ліричної опери у другій половині XIX ст. Залишаючись приналежною до романтичного стилю, вона прийшла на зміну жанру «великої» опери. Остання характеризувалася «великістю» не тільки за розміром, а і за тематикою, манерою звукоподання, сценічним оформленням. «Велика» опера зверталася до історичних і героїчних сюжетів, була наділена рисами театральної пишності, монументальної декоративності. Задіювалася велика кількість персонажів, складна атрибутика тощо. Лірична опера, на противагу «великій», тяжіла до камерності. У сюжетах наголошувалася любовна тематика, головними персонажами були не чоловіки, а жінки. Причому жіночі образи не наділялися сильним вольовим характером, вони скоріше зворушували наївним, дитячим поглядом на світ. Манера подання твору – і звукова, і зорова – стала набагато стриманішою.

Найбільш відомими французькими операми цього напрямку вважаються «Фауст» (1859) і «Ромео і Джульєтта» (1869) Ш. Гуно, «Шукачі перлів» (1862) Ж. Бізе, «Лакме» (1883) Л. Деліба.

Тематика французької ліричної опери значно відрізнялася від «великої» опери, і більше нагадувала тематику італійських опер класичного бельканто. Тут було звернення до творів світової літератури, сюжетів східної тематики. Показ внутрішнього світу героїв був важливішим, ніж масштабність історичного тла. Відповідно, у французькій ліричній опері, як і в опері класичного бельканто, головна увага приділялася сольному співу.

Лірична опера Франції своєрідно синтезувала напрацювання французького та італійського музичного театру. Вона враховувала досвід «великої» і комічної опери.

У вокально-виконавському стилі ліричної опери мають місце прийоми бельканто, але без експресивної віртуозності та дворегістрових голосів, пропонованих Дж. Россіні. Образи тендітних малодієвих героїнь не припускали драматизму звучання. Для виконання французької опери другої половини XIX ст. стало достатньо легких голосів, передусім ліричного однорегістрового сопрано. Ліричні голоси наближувалися за манерою виконання до старих церковних традицій, тобто витоків бельканто. Таким чином, на перший план у ліричній опері Франції вийшла духовність, виражена у солодкому світлому співі, позбавленому пристрастності, залишивши в минулому експресивність та драматизм.

Спробуємо пояснити відмінності і схожі риси вокально-виконавського стилю французької ліричної опери і італійського бельканто на прикладі опери Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» в її співставленні з оперою В. Белліні «Капулеті і Монтекі». В обох операх музично найбільш виразним є образ Джульєтти (див. Додаток В). У В. Белліні героїня характеризується переважно в наступних номерах: сцена і романс «О, як часто!» з I дії, сцена і арія «Смерті я не боюся» з II дії. Її образ драматизований, наголошено не лише кохання до

Ромео, а і відданість родовим традиціям, переконаність у моральних принципах. У виконавському плані партія Джульєтти складна через технічні пасажі і потребує володіння дворегістровим принципом співу. В опері Ш. Гуно Джульєтта натхненна і ніжна, тому її спів багатий на повітряні колоратури ліричного сопрано. У сольному виході Джульєтта найкраще представлена у I акті завдяки вальсовій арії «У снах неясних». Надалі образ здебільшого розвивається у дуетах з Ромео: дуеті «Ангел небесний» з I акту, дуеті на балконі з II акту, дуеті «Ніч Гіменей» з IV акту і передсмертному дуеті «Привіт тобі, гроб тьмянний і німий» з V акту. Тобто у Ш. Гуно героїня показується не стільки як самодостатня особа, скільки як одна з «половин» любовного союзу.

Як зазначалося у підрозділі 2.1., в опері В. Белліні сюжет будувався таким чином, щоб наголосити суспільно-політичні аспекти, які асоціювалися тодішніми слухачами з актуальним станом роздрібненої Італії. В опері Ш. Гуно ворожнеча родів Капулеті і Монтеккі лише відтіняє трагізм історії кохання, шекспірівський сюжет значно скорочено.

Отже, відмінними якостями французького вокально-виконавського стилю в опері Ш. Гуно є: п'ятиактна будова, похідна від ліричних трагедій Ж. Б. Люллі, значущість балетних фрагментів і ансамблевих сцен, наявність номерів танцювального характеру (арія-вальс). Образ героїні трактований у дусі дитячості, тому партія доручається ліричному сопрано. Спільними якостями, що свідчать про вплив стилістики бельканто на ліричну оперу Ш. Гуно є: широке використання колоратури, інструменталізм вокалу, що трактує останній як ідеальне звернення до вищого.

У цілому французька опера попри її вікове протистояння італійським впливам виявилася не байдужою до вокально-виконавського стилю бельканто. Виникнувши на ґрунті засвоєння італійської опери як жанрової типології, французька опера знайшла власні орієнтири, кристалізовані в ліричній трагедії Ж. Б. Люллі. Відсутність кастратів, опора не стільки на арію, скільки на аріозо, велика увага до донесення слова, важливість балетних епізодів визначили

неповторність шляху французької опери. Протягом XVIII – першої половини XIX ст. великою впливовістю на французьку оперу характеризувалася австро-німецька школа, що призводило до драматизації дійства і потреби в більш міцних голосах – драматичних тенорах і сопрано. Взаємодія італійського і французького вокально-виконавських стилів опери була активізована діяльністю Дж. Россіні у Франції. Відхід від драматизму і повернення до традицій світлого співу відбувся у напрямку ліричної опери, заснованої Ш. Гуно. Вокально-виконавський стиль ліричної опери викликав потребу у однорегістрових голосах, насамперед, ліричному сопрано.

Висновки до розділу 2

У другому розділі кваліфікаційної роботи ми простежили і порівняли історичні художні практики функціонування вокально-виконавських стилів опери. Ми переконалися, що вокально-виконавські традиції бароко відрізняються множинністю, пов'язаною з відмінностями національних оперних проявів, специфікою співвіднесення музичного і драматично-театрального у виставі. Якщо опера бароко в Італії здебільшого розраховувалася на професійне вокальне виконання, то в інших країнах могло реалізовуватися виконання аматорське. Бароковий вокально-виконавський стиль опери є далеким від сучасного, його відтворення ускладнюється відсутністю композиторських ремарок з розрахунком на імпровізацію обізнаних музикантів. Спеціально питаннями виконавських традицій барокової опери займається рух історично обізнаного виконавства. Типологічними основами вокально-виконавського стилю барокової опери є жанр опери-*seria*, форма арії як вираження сольного трактування образу, імпровізаційність прикрашеного співу, опора на вокал кастратів.

У період XIX ст. італійська опера відійшла від стильових принципів барокового виконавства і увійшла в стадію «класичного бельканто». Опера

XIX ст. набула інших типологічних основ: опера-seria замінилися на опери semiseria і buffa, традиції світлого церковного співу втрачалися і актуалізували драматизований світський спів. Виконавство кастратів було скасовано і замінено жіночими сопрано. Необхідність якісної порівняності з вокальними можливостями кастратів і передачі драматизму викликала до життя дворегістрові «россінієвські сопрано». Була створена нова класифікація голосів з урахуванням середніх типів: мецо-сопрано і баритона.

Французька опера попри її вікове протистояння італійським впливам виявилася не байдужою до вокально-виконавського стилю бельканто. Виникнувши на ґрунті засвоєння італійської опери як жанрової типології, французька опера знайшла власні орієнтири, кристалізовані в ліричній трагедії Ж. Б. Люлі. Відсутність кастратів, опора не на арію, а на аріозо, велика увага до донесення слова, важливість балетних епізодів визначили типологічні основи французької опери. Взаємодія італійського і французького вокально-виконавських стилів опери була активізована діяльністю Дж. Россіні у Франції. Відхід від драматизму і повернення до традицій світлого співу відбувся у напрямку ліричної опери, заснованої Ш. Гуно.

ВИСНОВКИ

Кваліфікаційне дослідження присвячувалося виявленню типологічних основ вокально-виконавських стилів у контексті розвитку опери та специфіки їх прояву в умовах різних національних шкіл. Ключовими поняттями дослідження стали «стиль», «виконавський стиль», «вокально-виконавський стиль», «опера», «бельканто». Було з'ясовано, що поняття стилю є базовим для виконавської творчості.

1. Поняття стилю ми схарактеризували на основі трактування С. Скребкова і В. Медушевського і визначили як найвищий ступінь художньої єдності, в якому відображаються актуальні світоглядні ідеали суспільства за допомогою певних історично конкретних принципів розвитку музичного матеріалу. Щодо виконавського стилю ми поділяємо точку зору В. Чинаєва і характеризуємо виконавський стиль як «історично і культурно обумовлене відображення духовної реальності, що знаходить втілення в адекватній системі художніх засобів виконавства». Оскільки поняття вокального стилю застосовується як до композиторської діяльності, так і до виконавської, стосовно виконавства використовується термін «вокально-виконавський стиль». За Ю. Сетдіковою, вокально-виконавський стиль – це спосіб або метод подання вокального мистецтва своєрідним, внутрішньо притаманним йому чином, за допомогою художньо-виражальних засобів, властивих голосу.

2. Простеживши процес становлення опери з точки зору виконавства, ми виявили, що опера – це музично-театральний жанр, заснований на поєднанні музики, сценічної дії і слова. Явище вокально-виконавського стилю як складного змістовно-технічного утворення вперше виникає в умовах оперного виконавства.

3. Аналіз наукової літератури засвідчив відсутність єдиної класифікації вокально-виконавських стилів опери. Поширеною є класифікація вокально-виконавських стилів за інтонаційною ознакою: речитативний (або

декламаційний), кантиленний і колоратурний стилі. В історичному аспекті виділяють репрезентативний, схвильований та фігуративний стилі. Останній в процесі розвитку та переосмислення став стилем бельканто. Бельканто в італійській опері постає узагальненням ранніх вокальних стилів і виявляє здатність до відтворення всіх оперних вокальних форм. Типологічними основами бельканто є жанр опери-*seria*, арія як осередок співацького втілення образу, фігуративний спів у його вкоріненості в ранніх церковних традиціях «світлого» співу

4. Дослідивши вокально-виконавські традиції барокової опери, ми переконалися, що вони відрізняються множинністю, пов'язаною з відмінностями національних оперних проявів, специфікою співвіднесення музичного і драматично-театрального у виставі. Бароковий вокально-виконавський стиль опери є далеким від сучасного, його відтворення ускладняється відсутністю композиторських ремарок з розрахунком на імпровізацію обізнаних музикантів. Типологічними основами вокально-виконавського стилю барокової опери є жанр опери-*seria*, форма арії як вираження сольного трактування образу, імпровізаційність прикрашеного співу, опора на вокал кастратів.

5. Прослідивши трансформації бельканто в італійській опері XIX ст., виявили, що опера Італії цього сторіччя відійшла від стильових принципів барокового виконавства. Вона набула інших типологічних основ: опера-*seria* замінилася на опери *semiseria* і *buffa*, традиції світлого церковного співу втрачалися і актуалізували драматизований світський спів. Виконавство кастратів було скасовано і замінено жіночими сопрано. Необхідність якісної порівняності з вокальними можливостями кастратів і передачі драматизму викликала до життя дворегістрові «россінієвські сопрано». Була створена нова класифікація голосів з урахуванням середніх типів: мецо-сопрано і баритона.

6. На завершальному етапі нашої роботи ми дослідили вокально-виконавські стилі французької опери у протиставленні і взаємодії з бельканто.

Було виявлено, що французька опера попри її вікове протистояння італійським впливам виявилася не байдужою до вокально-виконавського стилю бельканто. Французька опера знайшла власні орієнтири, кристалізовані в ліричній трагедії Ж. Б. Люллі. Відсутність кастратів, опора не на арію, а на аріозо, велика увага до донесення слова, важливість балетних епізодів визначили типологічні основи французької опери. Взаємодія італійського і французького вокально-виконавських стилів опери була активізована діяльністю Дж. Россіні у Франції. Відхід від драматизму і повернення до традицій світлого співу відбувся у напрямку ліричної опери, заснованої Ш. Гуно.

В цілому проведені дослідження дали можливість говорити про наявність великої кількості історично сформованих вокально-виконавських стилів в контексті розвитку опери, їх гнучку адаптацію в умовах різних національних шкіл. Впливовість італійської опери на інші національні школи є істотною, що було показано на прикладі вокально-виконавського стилю бельканто. Сильова визначеність опери певної епохи забезпечується єдністю типологічних основ, до яких відносимо конкретизацію жанру опери, провідну форму вокального втілення художнього образу і засоби співацького інтонування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Стилевая эмансипация музыкального исполнительства и методология новой целостности анализа музыки. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Вип. I (6). 2016. С. 144–149.
2. Ария. Классическая музыка, опера и балет : веб-сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/aria.html>
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 378 с.
4. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Москва : Советский композитор, 1978. 199 с.
5. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса : уч. пособие. Изд. 3-е. Москва : Лань : Планета музыки, 2017. 178 с.
6. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики . Москва : Музгиз, 1956. 268 с.
7. Барбье П. История кастратов : пер. с англ. Москва : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.
8. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство: статьи и очерки. Ленинград : Музыка, 1974. 336 с.
9. Батова М. П. Эмилио де Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрестках. *Старинная музыка*. 1998. № 2. С. 10–15.
10. Бойко А. Вокальный стиль Belcanto як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки*. Серія : Педагогічні науки. Вип. № 139. Харків, С. 221–225.
11. Бояренко Т. В. Инструментализм арий bel canto в оперной музыке XVII–XIX столетий в концертном исполнении с фортепиано : дис. ... канд. искусств. Одесса, 2015. 168 с.
12. Бронфин Е. Россини. Москва : Музыка, 1986. 96 с.

13. Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. Москва : Анраф, 2003. 448 с.
14. Ващенко Н. М. Взаємодія італійської і національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. Київ : ТОВ ВД «ЕКМО», 2013. Вип. 3. Ч. 2. С. 248–257.
15. Верди Дж. Избранные письма ; пер. с итал. Москва : Музгиз, 1959. 680 с.
16. Власенко І. М. Фортепіанний стиль М. Равеля: композиторський текст і виконавська інтерпретація : дис. ... канд. мист. Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2001. 255 с.
17. Возникновение оперы. Разновидности оперных школ. URL : <https://infopedia.su/8x372b.html>
18. Волкова Г. В. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей : дис. ... доктора філософії. Спеціальність 034 – культурологія. Київ, 2021. 261 с.
19. Гарсиа М. Советы по пению : уч. пособие ; пер. Н. А. Александровой. Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. 104 с.
20. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
21. Горович Б. Оперный театр. Ленинград : Музыка, 1984. 224 с.
22. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. С. 81–99.
23. Губер П. Мазарини ; пер. с франц. Москва : Крон-Пресс, 2000. 512 с.
24. Данилова Г. И. Искусство. 11 класс. Москва : Дрофа, 2019. 368 с.
25. Даньшина В. Б. Французський музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо) : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2010. 17 с.

26. Дедусенко Ж. В. Школа в системі культури. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2000. Вип. 6. С. 163–171.
27. Дмитриев Л. Б. Бельканто. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 399–401.
28. Дмитриев Л. Б. Пение. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 227–233.
29. Донати-Петтени Дж. Гаэтано Доницетти ; пер. с итал. Ленинград : Музыка, 1980. 192 с.
30. Драч І. Феномен класичного бельканто в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. № 17. С. 166–175.
31. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
32. И Чжоу. Вокальный исполнительский стиль в условиях глобализации. С. 106–111. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnyy-ispolnitelskiy-stil-v-usloviyah-globalizatsii/viewer>
33. Исидор из Севильи. Этимологии. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / под ред. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 171–178.
34. Иванова І. П., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
35. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва : Моск. Гос. консерватория, 1996. 192 с.
36. Клаудио Монтеверди: жизнь и творчество / под ред. П. А. Маркина. Москва : Просвещение, 1985. 316 с.
37. Конен В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 1. Москва : Музгиз, 1958. 391 с.

38. Конен В. Д. Перселл и опера. Москва : Музыка, 1978. 266 с.
39. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1975. 291 с.
40. Коханик И. Н. Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича (гармония как стилевой фактор). *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*. Тематический сборник трудов. Киев : Изд. Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 1993. С. 87–102.
41. Кречмар Г. История оперы ; пер. с нем. П. В. Грачева. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 346 с.
42. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство : автореф. дис. ... канд. искусств. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2007. 26 с.
43. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века. Москва : Музыка, 1981. 168 с.
44. Крымский С. Б. Контуры духовности: Новые контексты идентификации. *Вопросы философии*. 1992. № 12. С. 21–28.
45. Ламперти Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения : уч. пособие ; пер. с итал. Москва : Планета музыки, 2014. 144 с.
46. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели ; пер. с итал. Ю. Н. Ильина. Ленинград : Музыка, 1972. 303 с.
47. Левик Б. В. История зарубежной музыки. Вторая половина XVIII века. Москва : Музыка, 1974. 278 с.
48. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. В 2-х т. Т. 1. Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1983. 696 с.
49. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». № 40. 2019. С. 106–110.

50. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 322 с.
51. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
52. Маркези Г. Опера: От истоков до наших дней : путеводитель ; пер. с итал. Москва : Музыка, 1990. 382 с.
53. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки : уч. пособие. Москва : Музыка, 1974. 336 с.
54. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. 1984. Вып. 5. С. 5–17.
55. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
56. Мельник А. В. Вокальная школа как художественно-методическая парадигма. *Вісник Міжнародного слов'янського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2012. № 1. С. 17–25.
57. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
58. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерперетации. Киев : Клякса, 2013. 272 с.
59. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87–93.
60. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : уч. пособие. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
61. Назаренко И. К. Искусство пения : хрестоматия. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1968. 623 с.
62. Опенько В. В. Розвиток оперної музики в творчості І. С. Баха і Г. Ф. Генделя: духовно-моральний аспект. Становлення та розвиток професійної європейської музики: духовно-моральний і релігійний

- аспекти : зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф. Полтава : ОМКНЗ МК, 2015. С. 55–63.
63. Опера. Вікіпедія. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%>
64. Опера Генрі Перселла «Дідона і Еней». Театрально-інформаційний блог. URL: <http://www.nt.zp.ua/prensa/41-zerkalo-nedeli/472-opera-genri-pjorsella-didona-i-enej-rezhisser-tamara-trunova>
65. Пастиччо. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 201–202.
66. Певцы-кастраты. URL : <https://www.belcanto.ru/castrati.html>
67. Речитатив. Оперні терміни. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%87%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2>
68. Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Вып. 1. До середины XVIII века. Изд. 4-е. Москва : Музыка, 1978. 544 с.
69. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 выпусках. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра ; пер. с франц. Москва : Музыка, 1986. 311 с.
70. Роллан Р. Опера XVIII века в Италии, Франции и Германии ; пер. с франц. Москва : Искусство, 1987. 254 с.
71. Россини Дж. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания ; пер. с итал. Ленинград : Музыка, 1968. 236 с.
72. Савинцева В. Отзвуки театра. Избранные рецензии. Москва : Издательские решения, 2016. 288 с.
73. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Москва : Классика-XXI, 2002. 244 с.
74. Сетдикова Ю. Б. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции : автореф. дис. ... канд. философ. наук. Москва, 2006. 25 с.

- 75.Симонова Э. Р. Итальянская школа belcanto. Музыка и время. 2006. № 11. С. 10–12.
- 76.Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. 4-е издание. Санкт-Петербург : Лань, 2016. 448 с.
- 77.Словник української мови : в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Т. 9. Київ : Наукова думка, 1978. 916 с.
- 78.Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон : Видавництво «Стар», 2016. 52 с.
- 79.Стахевич А. Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
- 80.Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга. 2013. 176 с.
- 81.Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : уч. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 319 с.
- 82.Хоффман А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : дис... канд. искусствоведения. URL : <http://cheloveknauka.com/v/238800/d/#?page=1>
- 83.Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Очерки. Москва : Музгиз, 1962. 368 с.
- 84.Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Киев : Музична Україна, 1986. 151 с.
- 85.Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка, 1986. 126 с.
- 86.Шульпяков О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 36 с.

87. Царева Е. М. Стиль музыкальный. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 5. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 281–289.
88. Цебрій І. В. Особливості розвитку італійської опери XVII–XVIII століття. *Вісник Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Молодий вчений*. 2018. Вип. 22 (54.2). С. 80–83.
89. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 1995. 654 с.
90. Щербинкина Н. Л. Бельканто в творчестве Россини, Беллини, Доницети. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. 1. С. 203–207.
91. Юнеева Е. А. Музыкальная культура Италии XVII–XVIII вв.: феномен барочной оперы : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2015. 32 с.
92. Юнеева Е. А. Эпоха итальянского барокко: у истоков профессионального музыкального образования. Сб. статей по материалам научной конференции: «Образование: традиции и инновации». Прага, Чешская республика, 2013. С. 424–428.
93. Яворский Б. Л. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина. Избранные труды. Ч. I. Т. II / сост. И. Рабинович. Москва : Музыка, 1987. С. 41–103.
94. Ямпольский И. М. Ария. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 204–207.
95. Andreas Scholl. URL: <https://www.klassikakzente.de/andreasscholl/news-und-rezensionen>

ДОДАТКИ

Додаток А

Арія-ламенто в італійській та англійській опері бароко

Lascia - te - mi mo - ri - re la - scia - te - mi mo -
 (Lento) *pp*
 - ri - re e chi vo - le - te voi che mi con - for - te
 in co - sì du - ra sor - te in co - sì gran mar - ti - re la - scia - te .

Рис. А.1. К. Монтеверді. Арія-ламенто Аріадни

тах.
 guest.
 Мной выб-ран путь: мне а зем - лю
 When I am laid, am laid in
 лєчь и на - век ус - нуть.
 earth, may my wrongs cre - ate

Рис. А.2. Г. Пьорселл. Арія-ламенто Дідони

Додаток Б

Новації вокально-виконавського стилю
італійських опер класичного бельканто

Вільгельм Телль (Россіні)

Tout vous é - lè - ve à mes re - gards

Рис. Б.1. Дж. Россіні. Каденція з опери «Вільгельм Телль»

Сомнамбула (Белліні)

A sos - - te - ner ah
ah non ho for - za Sovra il sen la man mi po-sa'

Рис. Б.2. В. Белліні. Каденція з опери «Сомнамбула»

Ca - - sta Di - va, ca - sta

pp
sempre legatiss.

Рис. Б.3. В. Белліні. Арія Норми «Casta diva» з опери «Норма»

stis and par dies, that dies in one short day

Рис. Б.4. В. Белліні. Арія Аміні з опери «Сомнамбула»

Додаток В

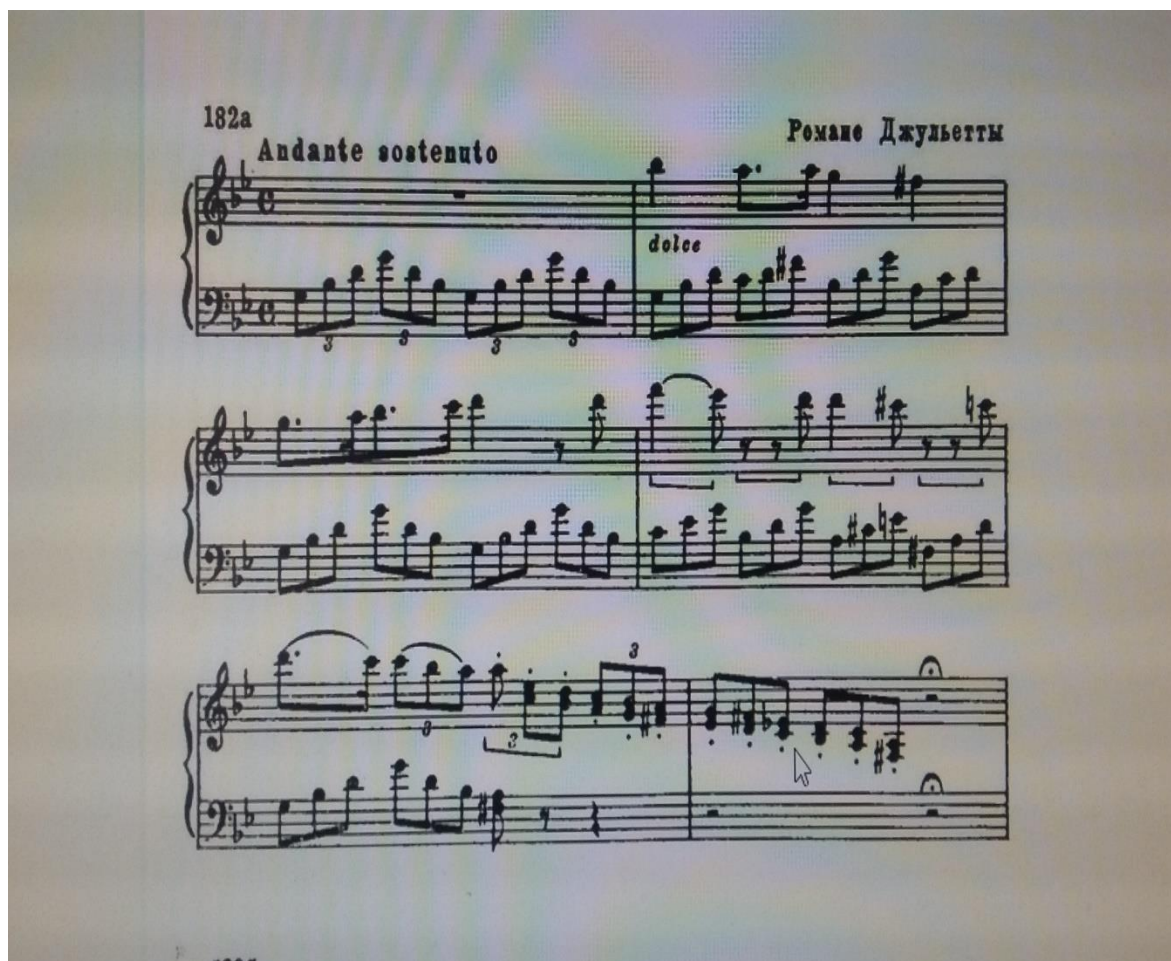
Музична характеристика образу Джульетти
в операх В. Белліні і Ш. Гуно

Рис. В.1. В. Белліні. Романс Джульетти

ДЖУЛЬЕТТА. JULIETTE.

Что за звукъ слышу
As - col - tiam! As - col -
É - cou - tez! é - cou -

mol - to - ff

* A. 6843 G.

Дж.
я! Чуд - ный хоръ до - мо - сит - ся до ме - ня... На та - нецъ
tiam! dol - ce suon di gai stru - men - tie - gli è che qui ci
- tez! C'est le son des in - stru - ments jo - yeux Qui nous ap -

Дж.
вѣхъ ояъ при - гла - ша - - - - - етъ! Ахъ!
chia - ma per - go - der Ah!
- pelle et nous con - vi - - - - - el Ah!

p cre scen do f

Дж.
Что за мѣръ
Tut - to un mon - -
Tout un monde

pp

Рис. В.2. Ш. Гуно. Арія-вальс Джульетти