

УДК 78.03+782.1

*Л. Лобода***ФУНКЦІОНАЛЬНІ ТА СЕМАНТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ  
ГОЛОСОВОГО РЕГІСТРУ В ОПЕРІ ДОБИ БАРОКО**

*У статті розглядаються питання, пов'язані з функціональними та семантичними властивостями голосового реєстру доби опери бароко. На основі виконавської та педагогічної діяльності майстрів барокового bel canto простежуються риси універсальної вокальної школи, яка була зафіксована у теоретичних трактатах.*

**Ключові слова:** бароко, bel canto, виконавські школи, голосовий реєстр, вокальні педагогічні системи.

У багатьох музикознавчих дослідженнях XVIII ст. постає століттям унікального розквіту вокального мистецтва. Так, основоположник англійського музикознавства Чарльз Берні (1726–1814) писав ще у 1772 р., що італійська вокальна школа довела вокальну музику до досконалості, невідомої ніякій іншій країні [10, с. 18]. Сам стиль співу італійської школи та мистецтво її виконавців, серед яких найбільш відомою є легендарна фігура співака-кастрата Фарініеллі (1705–1782), виникає як «казковий образ величі й сили співочого мистецтва» [1, с. 212]. Крім того, у багатьох музикознавчих дослідженнях історія музики цієї епохи у цілому розглядається насамперед як історія співацької майстерності й виконавської діяльності співаків. Важливо зауважити, що італійська опера, яка стала широко відома у інших європейських країнах у середині XVII ст., сприймалась ними, насамперед Англією й Францією, неоднозначно або майже критично.

Своєрідність італійського музичного життя XVII–XVIII ст. та формування унікального культурного підґрунтя, що сприяло розвитку оперного мистецтва, полягало у тому, що переважна більшість оперних композиторів того часу, починаючи з Каччіні й Пері, були співаками, вчителями співу, капельмейстерами або хормейстерами. Так, наприклад, Дж. Легренці був органістом й композитором, автором духовної та оперної музики, а з 1671 р. працював хормейстером у венеціанській консерваторії Медиканті [3, с. 368]. Його учень А. Лотті, що також написав велику кількість опер для венеціанських театрів, починав з посади співака-соліста у соборі Сан Марко [3, с. 368–369]. До речі, він створив один із самих блискучих оперних театрів у Євро-

пі, коли був запрошений Августом у Дрезден (1717) у якості керівника італійської трупи. Бернардо Паскуїні (1637–1710), один із провідних римських композиторів, вчився співу в знаменитого Лоретто Вітторі, сам, у свою чергу, навчивши співу Христину Шведську.

Крім сказаного вище, своєрідність епохи полягала ще у тому, як використовувався в оперному співі голосовий регістр. Вокально-регістрова ієрархія в барочній опері цілком визначалася умовностями лібрето, що традиційно будувалось на заплутаній любовній інтризі та супроводжуваних її діях. Статус сопрано, альти, тенора, баса був визначений чітко й назавжди. Басовий голос був призначений для партій богів, філософів, мудрих чарівників й магів. Тенори співали партії слуг, старих годувальниць або літніх повірниць, тобто комічних персонажів, які були повинні своїми комічними, карикатурними почуттями й стражданнями слугувати фоном, відтінювати справжні серйозні страсті молодих героїв. А майже на вершині цієї побудови панував сопрановий регістр, заповнений «небесною радістю юності й любові» [7, с. 196].

Показовою у даному дослідницькому контексті є кар'єра відомого баса Антоніо Монтаньї, який став знаковою фігурою у XVIII ст., незважаючи на те, що ті ролі, які він виконував, неможна було назвати ключовими для конкретного оперного твору. Йому доводилось співати старців, генералів армії й жерців, що підтверджувала періодика того часу. Так, журнал «Артист» у квітні 1733 р. вказував, що «Монтаньї завжди змушують співати самі незначні партії» [7, с. 203], а у генделевському «Орландо» Монтаньї співав чарівника Зороастро. Незважаючи на прагнення Генделя виділити даного співака та зробити його роль більш вагомою, для чого композитор написав для даного героя два більші речитативи *accompagnato* з наступними віртуозними аріозо «заклинання», одне з яких відкриває оперу, разом з тим статус партії по мірках барочної опери досить невеликий. З боку драматургії опери, герой Монтаньї постає як ментор і наставник, який доволі надокучливо й нудно підносить юному Орландо урок моралі. Щодо партії самого Орландо, вона займала зовсім інше місце по рівню вагомості. Дану партію співав знаменитий кастрат того часу — *alto* Сенезіно, герою якого було доручено набагато більше арій в даній опері, та, як слідство, виконавець отримував більший гонорар [7, с. 203–204].

В опері «Коронаця Поппеї» Монтеверді обидва головні герої опери — Нерон і Поппея — співають у високому регістрі, тобто з функціонального боку тембри обрані як того вимагала естетика барочної

опери. Партія Нерона призначена композитором для кастрата-сопрано та в партитурі написана у сопрановому ключі, партія же Поппеї написана в альтовому ключі і орієнтована на жіноче меццо-сопрано. Тому зовсім не дивно, що у фінальному любовному дуєті Нерон співає теситурно вище Поппеї. Таким чином, із середини XVII ст. голосовий регістр перестає служити показником статі, а демонструє скоріше соціальне становище, вагомість або незначущість даного персонажу у подіях, що розгортаються на сцені, а також є вказівкою на вік персонажу та його життєвий досвід.

Головного героя або героїню, які завжди були учасниками любовної інтриги, співали тільки сопрано. Але й у самому сопрановому голосі існували тонкі градації, які можна співвіднести з такими ж градаціями в оркестровому акомпанементі групи смичкових доби пізнього бароко. Сопрано поділялися на високе й низьке, чоловіче й жіноче: *primo uomo* (кастрат-сопрано) і *prima donna* (жіноче високе сопрано); *secondo uomo* (кастрат-альто) і *seconda donna* (контральто жіноче або меццо-сопрано). Статус сопранового ключа був винятково високий і сопранова світлотінь строго розподілялася по типажах барочного лібрето. Партії шляхетних і великодушних героїв, носіїв афекту *virtu* («честі», «доблесті», «шляхетності», «чесноти») — головного афекту барочної опери — завжди призначали тільки голосам кастратів-сопраністів, у уста яких вкладалися елегантні вірші, озвучені в класично сформованій арії *da capo* [6, с.104].

На оперній сцені панував співак і тільки співак з його особистою ініціативою й індивідуальністю в мистецтві імпровізації. Його голос повинен був мати насамперед матеріальну красу (*il cogo di voce*), тобто, за словами Кванца, бути «ясним, чистим, рівним від верху до низу, наповненим, інтонаційно безпомилковим, міцним і рішучим» [8, с. 300]. Носові й горлові призвуки, тремоляція, крикливість у високих звуках, регістрова строкатість не допускалися. Ідеальне легато (*portamento di voce*), точна атака звуку з наступною його філірвою (*messa di voce*), розширення діапазону за рахунок безпомилково вирівняного з'єднання регістрів (*unione mellifluis*), швидкість (*agilita*), вихована імпровізаційною орнаментикою, входили в основні заповіді *santo figurato* — сольного співу в зрілій барочній опері XVIII ст., «співу з фігурами», тобто співу колоратурного сопрано, розцвіченого ясною й вишуканою орнаментикою.

Обґрунтування поняття та саме виникнення терміна *santo figurato* пов'язане з трактатами двох видатних теоретиків XVII–XVIII ст.

Пьетро Франческо Тозі та Джамбаттісти Манчіні. Саме ці теоретичні труди стали підґрунтям для формування естетики *bel canto* зусиллями Дж. Россіні, який суттєво спростив запропоновану Пьетро Франческо Тозі та Джамбаттістою Манчіні систему виховання та позначив новим поняттям спів італійських кастратів. Саме їхній спів був для нього «істиною, що летиться із серця, що й зачіпає душу» [5, с. 43]. Про це він писав у листі до вченого Луиджи Ферруччи, коли обговорював папську буллу яка забороняла проводити маніпуляції з хлопчиками, щоб робити з них сопраністів. Він погоджувався із тим, що калічити хлопчиків дуже погано і привітав заборону цих дій, але разом з тим він відмітив, що це мало характер «фатальний для музичного мистецтва. Ці каліки, для яких була закрита інша кар'єра крім співочої, з'явилися основоположниками співу, що торкає душу, а їх скасування стало першопрчиною страшного занепаду італійського *bel canto*» [5, с. 43].

Коли Р. Вагнер звернувся до Россіні з проханням пояснити йому причину занепаду оперних театрів у країні, «багатої прекрасними голосами», Россіні відповідав: «Причина непоправного занепаду мистецтва співу в зникненні кастратів. Не можна собі скласти уявлення про чарівність їх голосів і досконалості віртуозності, якими природа милостиво компенсувала цих кращих із кращих за їхній фізичний недолік. Вони були також незрівняними педагогами» [5, с. 170].

Ще однією значною рисою доби бароко можна назвати виконання творів тільки тих композиторів, які робили й жили у тій самий час, тобто твори композиторів минулого століття, або тих авторів, які пішли з життя і майже були забуті. Наприклад, так сталося з операми Монтеверді, Каріссімі, Каваллі, які у XVIII ст. не виконувались, а Фарінееллі протягом своїх шістдесяти співочих років проспівав близько семидесяти опер винятково своїх сучасників. Величезна кількість барочних опер була представлена як «мистецтво на випадок»: виконання твору найчастіше припинялося з одночасним зникненням зовнішнього приводу, і лише невелика кількість відомих та популярних у свій час оперних творів жили відносно довго на італійських і європейських сценах.

Більшість авторів барочної опери були композиторами, співаками й педагогами в одній особі. Серед найбільш відомих Алесандро Скарлатті, Франческо Дуранте, Никола-Антоніо Порпора, Йоган-Адольф Хассе, Бальтазаре Галуппі та багато інших. Крім теоретичної підготовки, особистого показу, вони також складали для своїх учнів спеці-

альні вправи різної складності й характеру — *solfeggi* (сольфеджі), які були повинні підготувати всіх тих, хто прагнув оволодіти мистецтвом співу, до виконання оперних творів. Саме ці знамениті й збережені *solfeggi*, як підготовка до оперної сцени, як своєрідний міст між педагогікою й театральним виконанням, склали суттєвий елемент старої італійської школи співу, або справжнього *bel canto*. Ще Вінченцо Белліні під час навчання у Неаполітанській консерваторії повинен був підкоритися вимогам свого вчителя Антоніо Цингареллі «залишити контрапункт і басові фугато й зайнятися сольфеджіо», тобто присвятити значний час створенню мелодій без слів, «в яких задана тема через розвиток та варіювання повинна перетворитися в музичну «мову» чисто вокального плану» [4, с. 34].

У процесі освоєння *solfeggi* вокалісти навчалися фразуванню, акцентам, модуляціям, скачкам у мелодійній лінії, нарешті, усім вокальним складностям саме даного оперного композитора, арії якого по суті й представляли ці розширені вправи. Р. Вагнер у своєму обговоренні концепції філософської музичної драми, а також у роздумах про необхідність підготування нового оперного співака дуже критично оцінював не тільки добутки італійської опери, що чергує в собі, на його думку, одні *canti* і *recitativi*; не тільки на «кошмарну віртуозність колосів італійського мистецтва» [2, с. 608], але й на «почуттєву насолоду <...> вокальних вправ, позначуваних терміном «сольфеджіо» [2, с. 610].

Таким чином, у становленні професійного європейського голосу, у його вихованні, розвитку в ньому кращих вокальних традицій можна прослідкувати принцип історичної послідовності. Так, через літургійний спів з вимогою стрункого вирівняного звучання й першими правилами, що забороняли звукове форсування й невиразну дикцію, при зростаючому діапазоні й вокально-технічній майстерності соборних півчих; через ренесансну колоратуру й розроблену техніку гортані, яка сполучалася з експресією «нового співу», з новим ставленням до слова як до основи нової оперно-театральної виразності, європейський голос досягнув своєї вершини у колорованому, колоратурному співі — *santo figurato*, *bel canto* доби барочної опери.

Відмітною рисою *bel canto* XVII–XVIII ст. можна назвати значну кількість мелодійного матеріалу, який був різними варіантами імпровізаційної колоратури, а саме у виді рулад, трелей, арпеджіо, тремоло, гам, групето, подвійних форшлагів, мордентів, хроматичних і діатонічних гам у самій складній і різноманітній комбінації. Голос, вихова-

ний на цій техніці, як і на техніці філіровки звуку та ідеального legato, набував незвичайної виразності, пластичності й гнучкості. Після романтичної опери колоратура починає відходити на другий план, а у 70-х рр. XIX ст. й зовсім зникає з оперного репертуару.

Отже, видатними майстрами барочного *bel canto* була створена універсальна вокальна школа, яка зафіксувала у теоретичних трактатах фундаментальні закони вокальної майстерності, серед яких варто виділити один з найголовніших — послідовність та поступовість у постановці й розвитку голосу, методичне проходження по всіх фазах та суворе слідування всім правилам. Єдиний шлях виховання «зробленого співу» у цій школі лежав у щоденному багаторічному методичному тренажі голосу на вокалізах і спеціально написаних для цього вправах. Так, наприклад, наприкінці трактату Манчіні виписує таблицю *solfeggi*, які він зібрав та зафіксував на основі творів самих різних і знаменитих композиторів — його сучасників. Сольфеджі закладали міцний фундамент художньої техніки й вокального професіоналізму: вчили філіровці тону, мистецтву розміряти голос при ідеально рівному переносі його від звуку до звуку, мистецтву брати подих і відновляти його непомітно, не перериваючи довгого вокального періоду. Саме *solfeggi* вчили вокальній світлотіні, вираженню нескінченно багатих відтінків почуття в сольних імпровізаціях, для яких була ідеально пристосована сама структура арії *da capo*. В епоху барочного *bel canto* виконання арії *da capo* вимагало особливо витонченої техніки нюансів, гнучкого, чистого, ясного й світлого тону, ювелірної звуковий світлотіні й майже магічної вібрації співу, із чим чудово справлялися сопраністи та перші примадонни.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. Моцарт В. А. Ч. 1, кн. 1 / Г. Аберт ; [пер. з нем.; вст. ст. К. Саквкы]. — М. : Музика, 1978. — 534 с.
2. Вагнер Р. Опера и драма / Р. Вагнер ; [пер. з нем. А. Шепелевского, А. Винтера]. — М. : Видання П. Юргенсона, 1906. — 262 с.
3. Луцкер П. В. Итальянская опера XVIII века. Часть 2. Эпоха Метастазии / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. — М. : Классика XXI, 2004. — 768 с.
4. Пастура Ф. Беллини / Ф. Пастура. — М. : Молодая гвардия, 1989. — 341 с.
5. Россини Д. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания / Д. Россини. — Л. : Музыка, 1968. — 230 с.
6. Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от канцонетты к арии *da capo*) : ареф. дис. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.02 / Э. Симонова. — М., 1997. — 25 с.

7. Bacilly B. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter / B. Bacilly. — Paris, Covell R. Voice Register as an Index of Age and Status in Opera Seria // Opera & Vivaldi. — University of Texas, 1984. — P. 193–210.

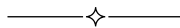
8. Quantz J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen / J. Quantz ; Berlin, 1752. Tr. and ed. by Edward Reilly as On Playing the Flute. — New York, 1982.

**Лобода Л. Функциональные и семантические свойства голосового регистра в опере эпохи барокко.** В статье рассматриваются вопросы, связанные с функциональными и семантическими свойствами голосового регистра эпохи оперы барокко. На основе исполнительской и педагогической деятельности мастеров барочного bel canto прослеживаются черты универсальной вокальной школы, которая была зафиксирована в теоретических трактатах.

Ключевые слова: барокко, bel canto, исполнительские школы, голосовой регистр, вокальные педагогические системы.

**Loboda L. Functional and semantic properties of the vocal registers in operas of Baroque.** The article deals with issues related to functional and semantic properties voice register Baroque era opera. Based on the performance and teaching of the masters of baroque bel canto lines are traced universal vocal school, which was recorded in theoretical treatises.

Keywords: baroque, bel canto, performing schools, vocal register, vocal pedagogical system.



УДК 78.01+78.071.2

**И. Чирка**

## ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТОЧКИ-ЗВУКА КАК ВАЖНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ДИРИЖЕРСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

*Статья посвящена рассмотрению актуальных вопросов дирижерского искусства, среди которых наиболее важной оказывается проблема дирижерского жеста. Процесс создания точки-звука в процессе исполнительства соотносится с интонационной теорией.*

**Ключевые слова:** дирижерское искусство, дирижерский жест, интонация, мануальная техника, точка-звук.

Музыкальное исполнительство на протяжении всей своей истории развития предстает как сложный коммуникативный феномен, в котором все участники диалога находятся в постоянном творческом