

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.03+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–225–237

Татьяна Викторовна Буркацкая

<http://orcid.org/0000–0002–1436–7212>

народная артистка Украины, и.о. профессора

Одесской национальной музыкальной

академии им. А. В. Неждановой

tatyanaburkatskaya@gmail.com

ЛИРИЧЕСКОЕ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ КАЧЕСТВО В ОПЕРАХ Г. ДОНИЦЕТТИ

Целью работы является анализ выразительной палитры объективированной лирики в оперной музыке с акцентуацией специальной выразительности ее в операх Доницетти 1840-х годов. Методологической основой исследования выступает интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине, в котором особое место отведено стилевому компаративу и музыкально-герменевтическому методу в пределах музыковедческой аналитичности, направленной на типологизм проявления средств музыкальной выразительности. Научная новизна работы обусловлена самостоятельностью позиции относительно художественной полноценности типологизма в наследии Доницетти, что обнаруживает неприятие ряда положений фундаментального исследования А. Хохловкиной, а также тем, что впервые в отечественном музыкознании оперы «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» стали предметом анализа в названном ракурсе. Выводы. Подводя итоги сказанному, отмечаем: 1) церковно-лирический исток выразительности оперного пения в целом, его генетически мужской принцип, сменившийся от XIX в. активностью женских голосов типа «россиниевского сопрано» с подчеркнутым двурегистровым — дутембровым наполнением партий; 2) проявление в операх Г. Доницетти 1840-х годов в партиях главных героинь в операх «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» тенденции «усечения» диапазона «россиниевского» голоса в пользу самозначимости нежного верхнего регистра, что предвосхищает

трактовку сопрано в реалістических лірических операх 1850-х годов, в том числе определившихся в выдвигении «легкого» сопрано в партиях опер Ш. Гуно.

Ключевые слова: лірический типологізм вираження, средства музыкальной выразительности, драматургия, опера *semiseria*, стиль *belcanto*, тип «россиниевского» голоса.

Burkackaya Tatyana, public actress of Ukraine, acting professor of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Lyrical as expressive quality in opera of G. Donizetti

The Purpose given work is an analysis of the expressive palette objective lyric poets in operatic music with accentuation of special expressiveness her in operas Donizetti 1840-h years. **The methodological base** of the study emerges the intonation approach of the B. Asafiev School in Ukraine, in which special place is style comparison and music-hermeneutic methods within musicology analysis, directed on typicalness of manifestations of the facilities music expressiveness.

Scientific novelty of the work is conditioned by independence to positions comparatively artistic fullness of typicalness in legacy of Donizetti that finds the inadmissibility of the row of the positions of the fundamental study A. Hohlovkina, as well as that that for the first time in domestic musicology of operas «Favourite» and «Linda di Chamounix» become subject of the analysis in named for shortening. **Conclusions.** Taking stock of said, note: 1) church-lyrical headwaters of expressiveness in operatic singing as a whole, his genetic male principle, changed from XIX cent. activity feminine voice type «Rossini soprano» with emphasized by filling party an two registers — an two timbres; 2) manifestation in opera G. Donizetti 1840 years in party main heroin in opera «Favourite» and «Linda di Chamounix» trends «truncation» of range in «Rossini voice» in favour of independent meaning of gentle uppercase that anticipates the interpretation a soprano in realistic lyrical operas 1850 years, including defined in manifestation of «light» soprano in party of the operas C. Gounod.

Keywords: lyrical typicalness of expressions, facility music expressiveness, dramaturgy, opera *semiseria*, style *belcanto*, type «Rossini voice».

Буркацька Тетяна Вікторівна, народна артистка України, в.о. професора Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Ліричне як виразна якість в операх Г. Доніцетті

Метою роботи є аналіз виразної палітри об'єктивованої лірики в оперній музиці з акцентуацією спеціальної виразності її в операх Доніцетті 1840-х років. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, у якому особливе місце відведене стильовому компаративу й музично-герменевтичному методу у межах музикознавчої аналітичності, спрямованої на типологізм прояву засобів музичної виразності. **Наукова новизна** роботи обумовлена самостійністю позиції щодо художньої повноцінності типологізму у спадщині Доніцетті,

що виявляє неприйняття ряду положень фундаментального дослідження А. Хохловкіної, а також тим, що вперше у вітчизняному музикознавстві опери «Фаворитка» і «Лінда ді Шамуні» стали предметом аналізу в названому ракурсі. **Висновки.** Підводячи підсумки сказаному, відзначаємо: 1) церковно-ліричні витoki виразності оперного співу в цілому, його генетично чоловічий принцип, що змінився від XIX ст. активністю жіночих голосів типу «россінієвського» сопрано з підкресленим дворегістровим — двотембровим наповненням партій; 2) прояв в операх Г. Доницетті 1840-х років у партіях головних героїнь в операх «Фаворитка» і «Лінда ді Шамуні» тенденції «усікання» діапазону «россінієвського» голосу на користь самозначимості нижнього верхнього регістру, що випереджає трактування сопрано в реалістичних ліричних операх 1850-х років, у тому числі тих, що визначилися у висуванні «легкого» сопрано в партіях опер Ш. Гуно.

Ключові слова: ліричний типологізм вираження, засоби музичної виразності, драматургія, опера *semiseria*, стиль *belcanto*, тип «россінієвського» голосу.

Актуальність заявленої теми определена принципіальною репертуарною востребованністю сочинень Г. Доницетти, которая особенно возросла в последние десятилетия. Ведь с утверждением исторического статуса постмодерна, то есть с 1970-х годов, на волне принятия концептуального искусства, эмансипировавшего явление типологического мышления в художественной сфере, специальное место уделено было итальянской опере *semiseria*, ярчайшим выразителем эстетики которой является автор «Лючии ди Ламмермур» и в которой не индивидуализация, но типологизм выражения, рожденный эпохой Реставрации и Рисорджименто, составили базисный смысл композиций. Соответственно не драматическое достоинство театрального выражения, но объективированная лирика, завещанная опере от ее церковного источника, стала одним из базисных выразительных принципов.

Этот существенный срез осознания наследия Г. Доницетти, с оговорками, но обнаруживается в книге А. Хохловкиной [9], подчеркнут в ряде академических справочных изданий последних десятилетий [11–14 и др.]. Однако в отечественном музыкально-театральном репертуаре до сих пор менее востребованными являются оперы Г. Доницетти 1840-х годов, хотя несомненны высокие художественные достоинства музыки, неоднократно использованной в концертных выступлениях и в учебных программах вокалистов.

Целью данной работы является анализ выразительной палитры объективированной лирики в оперной музыке с акцентуацией спе-

циальной выразительности ее в операх Доницетти 1840-х годов. **Методологической основой** исследования выступает интонационный подход школы Б. Асафьева [1] в Украине [5], в котором особое место отведено стилевому компаративу и музыкально-герменевтическому методу в пределах музыковедческой аналитичности, направленной на *типологизм* проявления средств музыкальной выразительности. **Научная новизна** работы обусловлена самостоятельностью позиции относительно художественной полноценности типологизма в наследии Доницетти, что обнаруживает неприятие ряда положений фундаментального исследования А. Хохловкиной [9], а также тем, что впервые в отечественном музыкознании оперы «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» стали предметом анализа в названном ракурсе.

Изложение основного материала. Г. Доницетти объективно составил в истории музыкального искусства некоторое продолжение открытий Дж. Россини и В. Беллини в области итальянской романтической оперы, названной *semiseria*, «полусерьезной» (см. у В. Конен: [4, 369]), что по существу смысла слова указывает на связь с церковным искусством, поскольку «серьезность» связывалась с выражением высокой радости *славления* Неба и Бога. Композитор вошел в историю музыкального искусства в качестве классика итальянской романтической оперы, непосредственно подхватив сделанное его предшественниками Дж. Россини и В. Беллини. С названными тремя именами и их современниками связан расцвет «романтического *belcanto*», тогда как сам термин *belcanto*, составивший перевод на итальянский греческого византийского термина «калофония», указывает на непосредственное заимствование из арсенала церковного искусства.

Исследователь истории итальянского вокала Е. Круглова отмечала: «В отличие от изначальной трактовки термина *belcanto*, который впервые употребил великий композитор Дж. Россини, характеризую его как 'пение, трогаящее душу', современное его понимание стало несколько расширенным. ...Ведь Россини к пению *belcanto* относил достигшее кульминации в XVIII столетии искусство кастратов (выпестованное, кстати, в византийской церковности [2, с. 10–20]. — Т. Б.). 'Большинство известных певиц нашего времени, — утверждал он (Россини. — Т. Б.), — обязаны своим дарованием прежде всего счастливым природным данным, а не их совершенствованию. Таковы Рубини, Паста и многие другие. Подлинное искусство *belcanto* кончилось вместе с кастратами. ...Для этих людей искусство было всем, потому они проявляли старательность в его совершенствовании. Они

всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, отличными учителями» [3, с. 45].

Пение кастратов шло от византийской «калофонии» и было показательной составляющей церковного «ангелоподобия». Напоминаем, что вторая составляющая этого рода умения — искусство басения, что особенно ценилось в русском, в британском православии, унаследованном валлийцами [8, с. 149]; а этот аспект поддерживался в итальянской опере, когда, за неимением кастратов или фальцетистов для соответствующей партии, эта же партия исполнялась у баса [13, с. 152]. При этом героини оперы *seria* воплощали стоическую героиню христианской традиции, отмежевываясь от позиции, пришедшей в XIX столетии и определявшейся как «добро с кулаками», хотя в немецкой опере вплоть до Вагнера 1840-х годов фигурировало разделение добродетельных героев как поведенчески пассивных, тогда как представители злого начала всегда отмечались исключительной активностью.

Ясно, что проявление этого идеального начала в опере связано было с трактовкой мужских голосов, теноров в первую очередь, у которых сохранялась, вплоть до 1840-х годов, до утверждения «вокальной революции» Ж. Дюпре (см. у А. Стахевича: [7, 111]), связь с церковным «сладким» пением, с умением представить насыщенное *тихое звучание в верхнем регистре*, что технически, а это знает любой певец, является чрезвычайно сложной задачей. Однако Россини творил в 1810-е — 1820-е годы, когда стараниями «прогрессивной общественности» и лично Наполеона были закрыты *все* итальянские консерватории [2, с. 83] — по признаку их существования под эгидой церкви, церковность тогда же стала признаком «неактуальным» и осознавалась в противостоянии прогрессу.

Соответственно воспитание этого рода исключительно подготовленных, отмеченных высокой нравственностью жизненного общения [2, с. 45–52], высокообразованных певцов было остановлено, а высокая традиция пения подхвачена была женскими голосами, по регистрово-тембральным показателям совпадавшими с диапазоном певца-кастрата. Правда, женщины-солистки были поставлены в жесткие условия, намного превышавшие условия выступлений в XVII–XVIII вв. Появились огромные помещения оперных театров, призванных «замещать» своей массой масштабность храмов, чего не было до «века романтизма», соответственно стало нормой форсированное пение в кульминационных «соревнованиях» голосов солистов и *tutti* оркестра. Инерция звучания героического как «светлого»

пения (именно этим термином по-церковному определялся смысл звукотворения кастратов) направила внимание к женским голосам — они стали базовыми для самого Россини и поколения его современников, породив качество, которое стали определять как «россиниевские» голоса.

Итак, это был период, когда на смену пению мужского вокала кастратов и сопранистов пришли новые женские голоса, широта диапазона и разнообразие регистров которых как бы «замещали» классические средства оперы *seria* (см. в работе А. Стахевича: [7, 111]). Указанная связь с церковным стилем выражения проявлялась в особом роде умения представить насыщенный вокал *тихого озвучания в верхнем регистре*, чередуемый с мощными и сильными «грудными» нотами. А это в техническом отношении, как известно любому певцу, составляет сложную задачу. Особо ценилось темповое «разграничение» пения в высоком и низком регистрах (так называемая «динамическая пирамида» [3, с. 48]), что создавало условия для проявления скрытой полифонии в мелодической оформленности партий, опять-таки, вводившей знак учености и церковности (ср. с тембральными противопоставлениями старинной *контрастной* полифонии типа дисканта).

Доницетти сочинял на грани смены эпох, определенных активностью Россини, а затем Верди. Именно на этом историческом временном отрезке наблюдалось «сосуществование» на сценах Европы таких самостоятельных по выразительности пения вокалистов как Дж. Паста, П. Виардо, М. Малибран, Г. Шредер-Девриент и др. Общим было то, что объем голосов этих певиц и пользование регистрами моделировало вокал кастратов и фальцетистов. Отличное — в манере сценического поведения: полнота «сценического реализма» у Малибран — и противоположная ей сдержанная манера ее сестры П. Виардо (обе названные певицы — урожденные М. и П. Гарсиа).

Заметим, как и в театрах Востока, в Европе имели место представления в старинных театральных формах, где роли женщин исполняли молодые мужчины или мальчики. И это нагляднее всего проявлялось в пении, когда высокие голоса мальчиков и мужчин-фальцетистов, кастратов с превышением мастерства и чистоты звучания «перекрывали» возможности певиц-женщин. А вот в XIX веке романтическая певица П. Виардо-Гарсиа продемонстрировала эффект выступления женщины вместо певца-фальцетиста, исполнив роль Орфея в одноименной опере Х. Глюка, предназначенную для кастрата [7, с. 112], тем самым тембровым способом максимально *героизируя* женский вокал.

Своеобразное драматически-игровое преломление этого женского героического пения находим в единственной опере Бетховена. Главная героиня — «женщина-рыцарь» [6, с. 408] Леонора; она воплощает идею женской активности, ее характеристика существенна в ансамблевых сценах, во взаимодействии и в противостоянии другим участникам сценических событий. Тесситурно партия Леоноры — сопрано — опирается на нижний и средний регистры, которые образуют мощный резерв проявления силы характера. Не забываем, что сопрано с сильными нотами в среднем и нижнем регистре составляло преимущество и пения кастратов, искусство которых еще было на слуху у современников Бетховена и ассоциировалось с выразительностью *героического лирического* пения.

Приведенные описания указывают на особого рода выразительные возможности женских голосов, которыми замечательно пользовался Г. Доницетти. Этот композитор, как и его современники Россини и Беллини, тяготел к известным литературным произведениям — Ф. Шиллера, И. Гете, В. Скотта (заметим, большинство — не итальянские авторы) — в качестве источника либретто, внося в них демонстративные изменения в связи с проявлением литературной канвы в оперной композиции.

И таким существенным и постоянным способом преобразования литературной основы в музыку оперы у Доницетти выступает, во-первых, сосредоточение на лирических выразительных построениях, которые специально в литературном изложении не обозначены. Таков знаменитый акцент на лирическом выражении в арии Неморино из комической оперы «Любвиный напиток», а также в «арии сумасшествия» из «Лючии ди Ламмермур». Во-вторых — это «итальянизация» сюжетов и образов, заимствованных из разных европейских авторов (см. выше), направленная, в конечном счете, также на *лиризацию* характеристики главных героев как *обнаружения в них ментально «своих» черт*, что органично порождает потребность *воспевания-идеализации*, идущей от старых церковных традиций вокального искусства.

Арии оперы-*semiseria* тяготели к оппозиции лирически-гимнических номеров (наверное, совершеннейший вариант арии этого рода — «Casta diva» из «Нормы» В. Беллини) и боевых «песен улицы», составлявших основание зажигательных *кабалетт*, концентрировавших «взрывной» драматизм всего оперного действия.

Однако изначально этот «взрывной» материал, особенно в комической версии — которая, кстати, в отличие от комических жанров

XVIII в., содержала в высшей мере оснащенность *высоким* вокалом, что вносило музыкальными средствами *самый серьезно-церковный* срез в выразительную палитру произведений, — сосредоточивая внимание слушателей на *лирике belcanto* помимо всех сюжетных наслоений. Такова *красота лирики* в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, в котором эта сторона выразительности совершенно «покрывает» социально-динамическую сторону пьесы Бомарше, в 1810-е, в период Реставрации, могла вызывать только ироническое сожаление (что и подчеркнул Россини, введя знаковый напев русской песни в финальную сцену оперы [9, с. 252]). Тем более эта *лирическая волна* становится самодовлеющей в «Путешествии в Реймс», сконцентрировавшей эстетику *Благого Ожидания Реставрации* во всей полноте политических симпатий Россини к монархизму и церковности.

В виде предварительного обобщения отмечаем обусловленность выразительности пения, наблюдаемую в характеристиках оперных партий произведений Доницетти, возможностями романтических женских голосов, выстроенных в направленности на моделирование в них регистрово-динамических возможностей пения кастратов-фальцетистов — с мощными низкими и средними нотами и «облегченными» верхами. Также существенно тяготение к особому рода игровому взаимодействию с литературным базисом либретто, в котором «итальянизация» имен и поведенческих элементов персонажей сочеталась с заботой о «наращивании» ярких лирических построений, в литературных источниках специально не отмечаемых.

Наконец, выделим особого рода драматический-героический тонус выражения главных героинь опер Доницетти (обычно они названы по именам этих героинь — «Лукреция Борджия», «Анна Болейн», «Лючия ди Ламмермур», «Мария Стюарт», «Линда ди Шамуни», др.), определенный двойственностью тембрально-регистровых установок пения у Дж. Пасты и ее современниц и умением продемонстрировать силу звучания в нижнем регистре и чарующую «полетность» в верхнем. Однако, как мы видим, этот драматизм определяется совершенно не средствами патетической декламации, которая восторжествовала у Верди от 1850-х годов, минуя лирическую линию, намеченную «Травиатой» великого маэстро.

Творчество Доницетти 1840-х годов составило стилистически самостоятельный поворот в наследии этого композитора, поскольку в эти последние годы жизни сочинены произведения, отметившие

перспективы оперного искусства в преодолении драматизма *исторической* романтической оперы в пользу *социальной* драмы музыкального реализма, имевшего тенденцию к *лиризации* действия, что сконцентрировал жанр *французской лирической оперы*, созданный Ш. Гуно и Ж. Бизе.

Именно на историческом временном отрезке 1840-х годов наблюдалось «сосуществование» на сценах Европы таких противоположных по выразительности пения вокалистов как вышеупомянутый Дюпре, заложивший основания «вердиевских», то есть так называемых «драматических», «баритонизированных» теноров, и Рубини, хранивший связь с романтизмом Россини и оперой барокко в трактовке вокализации, соотносимой с церковной *лирической* традицией. Таковы партии Неморино в комической опере «Любовный напиток» и Эдгара в типичной *semiseria* «Лючия ди Ламмермур»: лирические кульминации партий корректируются речевой драматизацией звучания.

В данном случае акцентируем «Фаворитку», написанную в 1840 году (см. у Й. Каньского: [11, с. 142–144], у К. Палена: [12, с. 172–173]), то есть в канун выхода романтических опер Дж. Верди. Опера написана по либретто знаменитого Е. Скрибапо, материалам истории Испании XIV столетия. Испанская тема, после событий 1823 года, революции в Испании, была чрезвычайно остра в восприятии европейской публики в выражении социального напряжения действия. Тираноборческий сюжет сочетается с построссиниевской традицией сосредоточивать действие вокруг героической женской фигуры, каковой является «фаворитка», Леонора де Гусман, ставшая жертвой всевластия короля Альфонса. В этой роли впоследствии, после лондонской премьеры, прославилась Дж. Гризи, одна из величайших певиц построссиниевской когорты. В целом сюжет оперы представляет вариант истории «травяты», женщины, выброшенной из общества, но которая незаурядными способностями души противостоит этому социальному изгнанию.

Сюжет оперы «Фаворитка» определил действие и поведение главной героини композиции, — о любви монастырского послушника и воина Фернандо к Леоноре, которая была опозорена королем во время брачной церемонии. Но, смертельно больная, является в монастырь к Фернандо, открывает ему грустные перипетии своего бытия — и умирает на руках любимого. Как видим, сюжет «Фаворитки» (1840 г.!) предвосхищает «Травиату» (1853) Верди.

Заметим, что, подобно тому как опера Верди, написанная спустя 13 лет, имела реальных жизненных прототипов для своих героев, история Леоноры и короля Альфонса XI зафиксирована в источниках, более того, названный испанский монарх за свой поступок получил прозвище Мстителя (см. у Каньского: [11, с. 144]). А фигура Фернандо отчасти уготовлена историческим прототипом — и одновременно глубоко актуальна была для Италии, раздираемой гражданской войной карбонариев и зреющими выходами гарибальдийцев, ставших военно-политическим детищем Рисорджименто.

И в партии Фернандо, и в партии Леоноры выражена установка на выстраивание партий от «вершины-источника» выражения — таковы один из знаменитейших номеров ария I акта «Una vergina» Фернандо, в которой он высказывает восхищение увиденной им в монастыре девушкой, пришедшей туда молиться, и ария Леоноры во 2-й карт. I действия, где определено выражение нежной искренности любви к Фернандо. И хотя в опере наличествуют драматические положения, особенно что касается финала III действия, сцены прерванного венчания в храме, все же в основном партии выдержаны в духе высокой лирики.

Этими лирическими ариями-гимнами, как вершиной-источником действия, открываются партии героев — и лирическим же откровением завершается опера: дуэт умирающей Леоноры и Фернандо «Vieni! ah, vieni». Указанный дуэт по музыке оказывается непосредственным продолжением лирической же арии-воспоминания Фернандо в начале IV акта «Spir'togentil», в которой он с горечью вспоминает о неискренности своей избранницы — герой пока не подозревает о коварстве-мщении короля.

В целом, если характеристике Фернандо посвящены I (точнее, 1-я картина этого действия) и IV акты, то 2-я картина I, II действия представляют Леонору, а в центре III акта оказывается фигура нерыцарски действующего Альфонса. В связи с цельностью, необыкновенной красотой музыки завершающих сцен оперы родилась легенда, что Доницетти написал сцены IV акта в один вечер [13, с. 126].

Возрождение в современных условиях музыки старинной оперы повлекло более внимательное отношение и к лирическим довердиевским партиям героев, главным достоинством характера которых выступает Верность, религиозное смирение и бесконечная способность восхищения красотой.

Так лирическая составляющая партий тяготела к автономизации, что и определило «опрошение» сюжета, соответственно «усече-

ние» возможностей психологического проявления в оперном пении. «Линда ди Шамуни» («Линда из Шамуни») в качестве главной героини заявляет *крестьянку*, что было категорическим «опрощением» высоких оперных сюжетов. Такое опрощение было закономерным в рамках *комической* оперы, но данное сочинение решалось отнюдь не в комическом жанре, в том числе это мотив «безумия от любви» (от *несчастной* любви), который оплодотворил множественные оперные сюжеты высокого стиля, в том числе знаменитой «Лючии ди Ламмермур» самого Доницетти.

Три действия оперы неравнообъемны, фактически вся событийная сторона сосредоточена в I и II актах — перипетии домогательств Графа, «лжи во спасение» Карла, помощь Савояра, бегство в Париж, презрение Матери Карла, проклятье Родителей и сумашествие героини. III акт — получение самостоятельности наследования Карлом, обращение к счастливо выздоравливающей Линды и тем устанавливающееся торжество любви. Либретто А. Росси [11, с. 146] составлено по материалам французского водевиля «Lagrâce di Dieu» А. Деннери и Ж. Гемена [12, с. 173], только действие перенесено в Савойю, то есть в пограничье Швейцарии, кельтский генезис которой соответствовал увлечению «кельтской волной» [10, с. 525], символизировавшей верность социально *примиренческим* настроениям Реставрации и воспроизведению в условиях XIX ст. чувствительности рококо (действие относится к 1760-м, место действия — Шамуни, Париж [14, с. 332]).

Заметим, по действию оперы Линда представляет совершенство «непротивления», убегая, скрываясь, наконец, оказываясь в положении безумной униженной и оскорбленной, но чудесно спасается милосердием окружающих в лице ее любящего Карла и юного савояра Пьеротто, роль которого поручена актрисе-травести. Соответственно возможности «россиниевского сопрано» в этой партии явно ограничены, поскольку сила характера, выражаемая сильной подачей нот первой и малой октав, здесь не задействована, тогда как «легкая» колоратура представлена широко и разнообразно. В книге К. Палена отмечается, что «все великие колоратурные примадонны «выписывались» для роли Линды и выводимы были на триумф: Розина Сторцио, Аделина Патти, Сельма Курц, А. Галли-Курчи... и многие, многие другие» [12, с. 174]. Тем самым лирический заряд партии оказался самозначимым и самодовлеющим.

Выводы. Подводя итоги сказанному, отмечаем: 1) церковно-лирический исток выразительности оперного пения в целом, его ге-

нетически мужской принцип, сменившийся от XIX в. активностью женских голосов типа «россиниевского сопрано» с подчеркнутым двурегистровым — двуметровым наполнением партий; 2) проявление в операх Г. Доницетти 1840-х годов в партиях главных героинь в операх «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» тенденции «усечения» диапазона «россиниевского» голоса в пользу самозначимости нежного верхнего регистра, что предвосхищает трактовку сопрано в реалистических лирических операх 1850-х годов, в том числе определившихся в выдвижении «легкого» сопрано в партиях опер Ш. Гуно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
2. Барбье П. История кастратов. С.-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.
3. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*. 2003. № 4. С. 45–52.
4. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва: Музыка, 1972. 526 с.
5. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу. *Українське музикознавство*. Вип. 22. Київ, 1987. С. 23–30.
6. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 443 с.
7. Стахевич А. Искусство belcanto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
8. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: пер. с английского. Ч. I–IV. С.-Петербург: Мирт, 2003. 428 с.
9. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки. Москва: Гос. муз. издат., 1962. 368 с.
10. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Москва: Эксмо; С.-Петербург: Мидгард, 2005. 800 с.
11. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków: PWM, 1978. 563 s.
12. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag, 2000. 1023 s.
13. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. München: Gütterslohn, 2000. 608 s.
14. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe. Kösel; Krugzell: Florian Noetzel Verlag, 2011. 1776 s.

REFERENCE

1. Asafiev B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad, Muzyka [in Russian].

2. Barbier P. (2006) A history of casrats. S.-Peterburg, Izdat. Ivana Limbaha [in Russian].
3. Kruglova E. (2003) Some problems to interpretation of vocal of musics the epoch baroque. *Old-time music* № 4, P. 45–52. [in Russian].
4. Konen V. (1972) The History of the foreign music. The Issue third. Germany, Austria, Italy, France, Poland since 1789 before medium XIX century. Moscow, Muzyka [inRussian]/
5. Markova O. (1987) The notion «itonation ideas» in light of the social-cultur-ology approach. *Ukrainske muzykoznavstvo*, vip. 22. Kyiv, P. 23–30 [in Ukrainian].
6. The music to French revolution XVIII age. Beethoven (1967). Moscow, Muzyka [inRussian].
7. Stahevich A.(2000) The art belcanto in italian opera XVII–XVIII century. Harkov [in Ukrainian].
8. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. S.-Peterburg, Mirt [in Russian]/
9. Hohlovkina A. (1962) West-European opera. The End XVIII — a first half XIX century. The Essays. Moscow, Gos.muz.izdat. [in Russian]/
10. The Pagan deity of the West Europe. The Encyclopedia. (2005) Moscow. Izdat.Eksmo, S.-Peterburg, Mirgrad [inRussian].
11. Kański J. (1978) Przewodnik operowy. Kraków, PWM [in Polska].
12. Pahlen K.(2000) Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag [in-Germany].
13. Roessler A., Hohl S. (2000) Dergroße Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser.Gütterslohn/ München [inGermany].
14. Wagner H. (2011) Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuauflage. Kösel, Krugzell, Florian Noetzel Verlag [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 21.02.2018