

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ОБРАЗ ЛЕЙЛИ З ОПЕРИ Ж. БІЗЕ «ШУКАЧІ ПЕРЛІВ»:
ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ**

Магістерська робота
КАЛОЯН Анни Олександрівни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент ЦУРКАНЕНКО
Ірина Володимирівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело

А.О.КАЛОЯН



Харків - 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Робота над вокально-сценічним образом у науковій та науково-методичній літературі	6
Висновки до Розділу 1	16
РОЗДІЛ 2. Створення сценічного образу в оперному спектаклі: взаємодія вокаліста і режисера	18
Висновки до Розділу 2	30
РОЗДІЛ 3. Виконавський аналіз вокально-сценічного образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів»	
3.1. Опера у творчості Ж. Бізе.....	34
3.2. Жанрово-стильові особливості оперної творчості Ж. Бізе.....	38
3.3. Специфіка втілення вокально-сценічного образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів»: порівняльний аналіз.....	40
Висновки до Розділу 3	56
ВИСНОВКИ	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	64

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сьогодні оперне мистецтво переживає етап реформ і новацій, пов'язаних в першу чергу з постановкою оперного спектаклю. Експерименти в цій області не тільки сприяють створенню нових жанрових утворень (фільм-опера), тобто розвиток опери йде екстенсивним шляхом, але і інтенсивним Опера оновлюється в одній з найважливіших своїх сторін, а саме втілення опери на сцені. В останні десятиліття особливу увагу в академічному музичному мистецтві приділяється комунікативній функції. Момент зв'язку композитора, виконавця, слухача, ракурс сприйняття пов'язаний з великим комплексом питань (виконавської інтерпретації, новими соціологічними умовами, світоглядними установками, художніми уподобаннями). В умовах певного кризи, яку переживає професійна музика, оновлення музично-сценічних жанрів є найяскравішим та найцікавішим явищем у сучасній музичній практиці.

Оперний жанр синтетичні за своєю природою (як будь-який театральний жанр), він таїть в собі масу (величезна кількість) можливостей для нових постановочних рішень. Ми це можемо бачити на прикладі тих сучасних оперних постановок, які відрізняються не традиційної режисерської концепції, креативним, інтерпретологічним підходом до авторського задуму. У цьому творчому процесі важливу роль грають всі його учасники. І, безумовно, однією з перших ролей грає виконавець вокаліст. Цьому ракурсу дослідження оперного спектаклю ми присвятили свою роботу.

Опера Ж. Бізе «Шукачі перлів» - одна з найяскравіших зірок на світовій оперній сцені. Образ головної героїні - Лейли, привертаючи увагу слухачів, проте, обійдений увагою дослідників у виконавському аспекті, при тому, що яскравих постановок цієї опери досить. В репертуарі автора даної наукової роботи є партія Лейли, що і зумовило ракурс дослідження і вибір матеріалу.

Об'єкт дослідження – оперна творчість Ж. Бізе.

Предмет дослідження – принципи роботи вокаліста над створенням вокально-сценічного образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів».

Матеріалом дослідження стали вокально-сценічні інтерпретації образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів».

Мета роботи – виявлення специфіки вокально-сценічного втілення образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів» на основі порівняння декількох виконавських версій.

На шляху досягнення мети ставилися наступні **завдання**:

- узагальнити наукову літературу, присвячену постановці оперних вистав і роботі над створенням вокально-сценічного образу;
- дати характеристику відмітних особливостей втілення образу в оперному спектаклі в аспекті взаємодії історичних традицій сучасних тенденцій;
- виявити художні і виконавські завдання і шляхи їх подолання в роботі над створенням вокально-сценічного образу на прикладі образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів».

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що дана робота являє собою один з перших дослідів порівняльного виконавської аналізу особливостей роботи вокаліста, присвяченої створенню вокально-сценічного образу в аспекті постановки оперного спектаклю.

Методи дослідження:

- *жанрово-стильовий*, призначений для виявлення та систематизації основних жанрових показників опери, а також пов'язаний з характеристикою стилю конкретного твору композитора;
- *історичний*, за допомоги якого характеризується контекст творчості композитора, а також особливості еволюції сценічної історії оперного твору та його постановочної долі;
- *виконавсько-інтерпретологічний*, що сприяє констатації особливостей створення індивідуальної виконавської версії музичного твору, зокрема, вокально-сценічного образу опери на оперній сцені другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Методологічною базою даного дослідження послужили науково-методичні роботи з питань:

- вокального мистецтва;
- оперного жанру;
- оперної творчості Ж. Бізе;
- виконавської інтерпретації.

І. Ривін, роботи Б. Покровського і К. Станіславського, Маркези, присвячені особливостям постановки оперного спектаклю і специфікою взаємодії вокаліста і режисера в даному процесі.

Наукова і практична значущість полягає в можливості використання результатів дослідження в подальших теоретичних розробках, присвячених подібної проблематики, для вдосконалення роботи над створенням вокально-сценічного образу, а також у педагогічній та сценічній практиці вокаліста.

Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 68 позицій.

РОЗДІЛ 1

РОБОТА НАД ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИМ ОБРАЗОМ У НАУКОВІЙ ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Опера - одне з унікальних явищ музичного мистецтва. Вона об'єднала в собі виразні можливості, мовні засоби, знаки, символи і смисли різних видів мистецтв: музики, драми, хореографії, живопису і т.д. У всі часи існування опери вона була одним з найважливіших і концептуальних жанрів академічної музики.

Питання про співвідношення і взаємовплив різних видів мистецтв в опері завжди був актуальним як для дослідників і критиків, так і для публіки, і для композитора, диригента, режисера - постановника оперного дійства. Ті композитори, які увійшли в історію музики як реформатори оперного мистецтва (наприклад, К. В. Глюк або В. Р. Вагнер), перш за все задавалися цим питанням.

Дослідники оперного мистецтва аж до другої половини XX століття стверджували, що музиці в опері належить безумовно головна, провідна роль, в той час як інші види мистецтва, в тому числі драматичне, їй підпорядковуються. Підтвердженням цієї позиції є такий факт, що майже з самого початку існування опери, а вірніше, з епохи класицизму, практично завжди головним організатором постановки оперного спектаклю був диригент, який підкоряв відбувається на сцені композиторському задуму, відбитому в нотному тексті, або своєї музичної інтерпретації цього задуму.

Однак музична практика XX століття (особливо його другої половини) і рубежу XX - XXI століть показує, що недооцінка фактору драматичного в опері в нинішніх культурно-історичних умовах призводить до того, що оперне мистецтво не оновлюється, втрачає актуальність і своє місце в сучасній культурі. З іншого боку, посилення драматичної складової в оперній

постановці, її новаторське, креативне використання надає опері «друге дихання», допомагає їй знайти нове прочитання і насичує її новими образами, асоціаціями, символами, смислами.

Тому я, як практикуючий оперний вокаліст, можу тільки погодитися з необхідністю більшої уваги до драматургічної та постановочної сторони оперного спектаклю як з боку співаків, так і з боку диригентів, режисерів, композиторів, дослідників, критиків, публіцистів-просвітителів (в тому числі представників інших видів мистецтв), а також публіки, слухачів і глядачів, в поле уваги яких сьогодні лежать величезні можливості різних сучасних явищ культури і мистецтва.

Власне кажучи, багато хто з дослідників проблем оперного мистецтва - як музикантів, так і представників інших видів мистецтв, в своїх роботах все частіше говорять про необхідність дійсно органічного синтезу (як заснованого на традиції, так і на новаторстві; як на співзвуччі, так і на контрасті) і паритету між драматичним і музичним початком.

У зв'язку з усім вищесказаним пропонується згадати про деякі важливі характеристики драматичного мистецтва в ракурсі особливого значення для мистецтва оперного.

Термін «театр» (від грецького *Teatros* - місце для видовища; видовище) має кілька основних значень: 1) рід мистецтва; 2) уявлення, спектакль; 3) будівля, де відбуваються театральні вистави [18].

Театральне мистецтво, як і інші мистецтва, є формою суспільної свідомості.

Театр грає одну з найважливіших ролей у житті суспільства, як один з найяскравіших способів художнього відображення дійсності і естетичного виховання мас.

Як будь-яке мистецтво, театр відображає дію через систему художніх образів. Вистава являє собою твір театального мистецтва, що володіє образним єдністю, і такий єдиний образний лад вистави створюється гармонією всіх його елементів. Тут все знаходиться в супідрядності і

поєднанні, служить одній художньої мети: драматургічна основа сценічного шоу, стилістичне і жанрове рішення вистави, акторське виконання, організація сценічної дії в часі (ритм, темп, наростання і спади емоційної напруги дії) і в просторі (побудова мізансцен, розробка сценічного майданчика, принцип її використання, декорації, освітлення, костюми), застосування музики, хореографії. У виставі сучасного театру об'єднується мистецтво драматурга, акторів, режисера-постановника,

Театральне мистецтво за своєю природою синтетичне. Це особливо яскраво проявлялося на ранніх стадіях історичного розвитку театру, коли в народних святах драматична дія, музика, спів, танець існували в нерозривній єдності.

У наступні епохи, в процесі подальшого розвитку і професіоналізації всіх видів мистецтва, театр втрачає свій первісний синтетизм.

В опері драматичний зміст вистави розкривається в музиці і співі, а також в балеті, який розвивався всередині опери і лише в середині XVIII століття став самостійним видом театру, музична драматургія розкривається засобами хореографії.

Отже, вся музична практика сучасної оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми.

Важливо пам'ятати, що опера, як і інші різновиди театального жанру, базується на драматичній дії. Але музика в опері - це не музика до драми або комедії; також опера не є механічним з'єднанням різних видів мистецтва, а являє собою складний процес їх синтезу, взаімоперевоплощення. Втілюючи драму, музика насичує її новим емоційним багатством, в свою чергу, її музична складова набуває конкретність, предметність. Музика розкриває психологічну основу подій, внутрішню, духовну мотивацію вчинків героїв; музика тонко і детально передає процес розвитку почуттів і їх трансформацію.

Безпосереднім виразником драматичної дії є актор, який в пропонованих п'єсою обставин, створює характер героя. Матеріал п'єси актор доповнює самостійним вивченням і спостереженням життя, переломлює його через власне розуміння дійсності. В особі актора органічно поєднуються виконавець і самостійно мислячий художник. Успішне виконання актором стоять перед ним завдань у величезній мірі залежить від його професійної майстерності.

Майстерність актора завжди пов'язане з розвитком спостережливості, уваги, фантазії, пам'яті, темпераменту, здібності до відбору і узагальнення життєвих вражень, залежить від розвиненості його виразних засобів голосу, пластики, міміки.

Часто актор, дотримуючись вимог п'єси, втілює на сцені характер, не схожий з його власним, в різних ролях він принципово змінюється зовні і внутрішньо.

Зміні зовнішності актора допомагають театральний костюм, грим, в деяких видах театру - маска. Цій же меті сприяє пластика актора, мистецтво жесту, міміки, мови. Історія світового театру знає акторів, які мали віртуозним майстерністю в мистецтві трансформації на основі сценічного втілення різних соціальних типів. І, тим не менш, висот акторську творчість досягла тоді, коли воно надихалася завданням зображення людини у всій повноті і складності його духовного життя, прагнуло до розкриття його психології душевно-морального складу. Саме на цьому шляху перед актором постає завдання внутрішнього перевтілення, складова найважливішу і тонку сторону мистецтва театру.

Актор вдається до допомоги гриму, костюма (в деяких видах театру - до маски), виробляє інтонації, жести, ходу, міміку, передають з тим або іншим ступенем життєвої достовірності або театральної умовності зовнішність і манеру поведінки зображуваного ним особи. Але справжнє перевтілення полягає не тільки в тому, щоб передати на сцені зовнішній вигляд персонажа:

актор розкриває духовний світ свого героя, показує його характер, виражає його думки і переживання.

Кожен учасник спектаклю, в тому числі оперного, зокрема, вокаліст, повинен вміти досконало користуватися виразними засобами, властивими і Мистецтву актора: словом, голосом, рухом, бути пластичним, музичним і так далі. Методи і форми мистецтва актора диференціюються залежно від видів театрального мистецтва (драма, опера, балет, пантоміма і т.п.).

Велике значення для зміцнення художньо переконливого оперного мистецтва на сучасній сцені, в боротьбі з застарілими (в певному сенсі) оперними «традиціями», мала діяльність К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка. Зародилася на ґрунті мистецтва МХАТ система К. Станіславського була успішно розроблена стосовно особливостей музичного театру і мистецтва актора-співака.

Станіславський в роботі зі співаками звертав пильну увагу на розробку питань дикції і культури мовлення в співі, на прийоми, що дозволяють надавати озвученому голосу ту чи іншу емоційне забарвлення, на зв'язок мистецтва актора з ритмом і іншими музичними засобами виразності.

У той же час у вітчизняному музикознавстві питання співвідношення музичного і драматичного початку розглядалися переважно в ракурсі верховенства музичних параметрів опери, драматичні ж завдання оцінювалися крізь призму відповідності музичної драматургії і емоційного реалізму. Крім того, цим питанням в принципі приділялося таке принципове увагу, чисто наукових досліджень такого роду вкрай мало. Більшою мірою згадані моменти можна простежити в роботах біографічного і автобіографічного характеру, пов'язаних з життям і творчістю видатних співаків, а також побачити в деяких методичних розробках.

Наведемо кілька прикладів.

Відома біографічна робота Терещенко А. «Анатолій Солов'яненко» [51]. Книга висвітлює творчий шлях народного артиста СРСР, лауреата Ленінської премії А. Б. Солов'яненка. Довгі роки наполегливої праці вивели

обдарованого учасника донецької художньої самодіяльності до вершин світового оперного мистецтва. А. Солов'яненко заспівав близько двадцяти партій в операх російських, українських і зарубіжних авторів. У книзі А. Терещенко аналізується творчий метод співака, подано докладний розбір всіх партій, заспіваних їм в оперних театрах світу. Висвітлено велика діяльність артиста, його виступи з оркестрами народних інструментів, симфонічними та естрадними колективами. У роботі над книгою використаний великий документальний матеріал.

А. Орфёнов в своїй книзі «Творчий шлях Л. В. Собінова» [39] взяв на себе відповідальну працю розповісти про творчість великого російського співака Л. Собінова, про те, як працював він над оперними партіями. Для цього автор використовував клавіри опер, екземпляри романсів і оперних партій з архіву співака, витяги з літературної спадщини про Л. Собінова і свої особисті спогади.

Автор роботи розповідає і про вокально-технічних прийомах співака, і про його творчих успіхах і успіхи, про сумніви і помилки. Аналізуючи нотний матеріал, в кожному окремому випадку автор намагається «прочитати» все позначки і вказівки співака, знайти в цих позначках ключ до того, як хотів Л. Собінов виконати ту чи іншу арію, окрему фразу, сцену або речитатив опери. Нарешті, багато матеріалу - надзвичайно цінного! - виявлено автором у дипломатичному листуванні співака і в листах самого Л. Собінова, які частково видавалися в роботах про великого російською співака, а в основному представлені в розпорядження автора видавництвом «Мистецтво», де готується до друку двотомник про Л. Собінова, що містить його листи.

Окремі місця книги написані на основі особистих спогадів автора, який був пов'язаний з Леонідом Віталійовичем по роботі в оперному театрі імені К. С. Станіславського, де Л. Собінов був заступником художнього керівника театру з березня по жовтень 1934 року народження, тобто до дня своєї смерті.

Інша відома біографічна книга («Мої перші сорок років») [41] присвячена великому тенору Пласідо Домінго.

Пласідо Домінго - один з найбільших сучасних співаків, які завоювали славу першого тенора світу. Почавши виступати в 18 років в Національній опері Мехіко, Пласідо Домінго підкорив своїм мистецтвом більшість любителів опери Європи, Америки, Азії та Африки. В СРСР він виступав в 1974 році, під час гастролей італійської опери «Ла Скала». У своїй книзі він пише і про ці виступи, з вдячністю згадуючи ентузіазм радянської публіки, вихованої на великих музичних традиціях. Друга зустріч радянських любителів музики з Пласідо Домінго сталася в кіноопері Ф. Дзефіреллі «Травіата».

Багатий досвід і вимагати ставлення до своєї справи дозволяють автору книги глибоко і оригінально висвітлити багато питань оперного мистецтва.

Також відома чудова робота про великого баритона Маттіа Баттістіні [43]. У ній міститься багатий матеріал про його творчість, про заспіваних партіях, про те, як співак долав тернистий шлях до великої сцени і до успіху, про те, як саме співак працював над своїми партіями при створенні образу. «Режим співака полягає не у відпочинку, а в роботі» - з цим правилом Баттістіні підпорядкував все своє життя.

Книга «Питання вокальної педагогіки» [14] призначена для педагогів-вокалістів. Здається, що в деякому роді вона буде корисною для керівників вокальної художньої самодіяльності, і для тих, хто вчаться співати, а також для широкого кола любителів вокального мистецтва.

У ній не розкривається ні одна з глобальних проблем вокальної педагогіки, мета авторів простіше і скромніше - по-новому осмислити ті явища і процеси вокально-педагогічної практики, які, ставши звичними, які начебто втратили свою гостроту, але насправді втратили багато в чому свій справжній сенс і значення. Саме в такому ракурсі в представленій роботі відбувається ряд спроб виявити деякі моменти, які, з одного боку, стали повсякденною рутиною для вокально-педагогічної та виконавської практики,

але, з іншого боку, саме практика і проблеми, з нею пов'язані, говорять про те, що ці речі набагато важливіші і серйозніші, ніж стало прийнято про них думати, і залучення подібної проблематики в орбіту наукового дослідження музикознавства демонструє їх глобальне значення для оперного та вокально-сценічного мистецтва в цілому.

Перша частина книги присвячується дуже стислому огляду літератури з питаннями розвитку найголовніших напрямків вокальної педагогіки в зарубіжних країнах (Італія, Франція, Німеччина), а також в дореволюційній Російській імперії і в Радянському Союзі.

У другій частині книги роз'яснюються питання, безпосередньо пов'язані з сучасної вітчизняної вокально-педагогічною практикою.

Всі матеріали, опрацьовані в книзі, були спрямовані не стільки на роз'яснення прийомів постановки голосу, процесів голосоутворення, скільки на те, щоб звернути увагу читача на головне, вирішального для співака - до оволодіння необхідним рівнем загальної та мистецької культури, музикою як основою вокального мистецтва; щоб читач прийшов до одного правильного висновку: справжні успіхи в розробці та удосконаленні вокальної техніки досягаються тільки на основі культури співака, його високого художнього смаку.

Пазовський А. М. у своїй книзі «Записки диригента» [42] приділяє увагу ролі диригента в оперному спектаклі, особливостям його роботи з виконавцем над інтонаціями в різних сценах оперного спектаклю. Більш-менш системно і поетапно простежується шлях пошуку інтонаційної виразності в роботі над партією-роллю також у великій кількості автобіографічних спогадів вокалістів і в багатьох біографічні книги про знаменитих співаків і співачок минулого.

Згадаймо відоме дослідження Ванслова В. «Опера і її сценічне втілення» [9], де безумовно головною складовою в опері, як драмі музичної, визначається музика, саме з неї, з її логіки черпається і виводиться повнота і цілісність оперного дії. Сучасна ситуація в музичній практиці показала, що ця

позиція не завжди вірна, і нові тенденції в музичній науці підтверджують ці сумніви.

У книзі Покровського Б. «Міркування про оперу» автор детально і послідовно зупиняється на всіх етапах створення оперного спектаклю. При цьому центральною фігурою оперного спектаклю Б. Покровський вважає співака-актора.

В. Бакулін в своїй роботі про лейтмотивної і інтонаційної драматургії в опері Н. А. Римського-Корсакова «Царева наречена» [3] описує, як саме, на його погляд, повинна вибудовуватися оперна драматургія в опері «Царева наречена». Детально розбирається кожен образ цієї опери і то, як правильно починати роботу над образом, яким чином впливає Лейтмотивна і інтонаційна драматургія опери в цілому на конкретний образ і т.д.

У згадуваній раніше книзі «Станіславський - реформатор оперного мистецтва» [48] особливий інтерес представляє професійна позиція видатного театрального режисера з постановки опери, з конкретних питань про те, як вибудовувати образну лінію в певній сценічній ситуації, що потрібно від актора вокаліста і над чим потрібно працювати співакові. За словами К. С. Станіславського, «музика дає нам готове почуття, за яким вирішується дію», але все ж пріоритет музики є для театрального режисера швидше джерелом його натхнення, ніж застиглої традицією.

Однак, на жаль, цілісні наукові праці, присвячені системної специфіки роботи вокаліста в оперному спектаклі, поки ще досить рідкісні - саме тому актуальність окресленої проблеми представляється безумовною. Педагогам і практикам необхідні не тільки методичні рекомендації щодо конкретних видів співочої роботи, але і більше серйозних теоретичних досліджень, пов'язаних з вокальним виконавством. Зокрема, великий інтерес представляють питання по оперній постановці, де задіяно не тільки співоче мистецтво, а й драматичне, хореографічне, художнє оформлення, системи знаків і логіка текстів різних видів мистецтв.

Свідченням того, що самі вокалісти давно відчують необхідність такого синтетичного підходу до втілення оперних образів, служить поява робіт методичного жанру з серйозною науково-теоретичної системністю.

Виділимо з них дві роботи викладача ХДУМ ім. І. П. Котляревського, висококласного фахівця з величезним досвідом І. А. Ривін. Перша - це «Творчий портрет артиста Радянського Союзу Н. Ф. Манойло» [46]. В даному дослідженні створюється творчий портрет відомого харківського оперного соліста, розповідається, як він інтерпретував свої вокально-сценічні образи, на що звертав увагу, чому приділяв особливу увагу в роботі над створенням своїх оперних персонажів.

Інша робота, написана І. А. Ривіною, «Введення в дисципліну Оперний клас» [45], де детально і теоретично системно розглядаються завдання співака, питання створення вокально-сценічного образу, робота з диригентом, режисером, концертмейстером, хореографом, а також використання в роботі над образом виражальних можливостей реквізиту, декорацій, світла і т.д.

У квітні 2008 року в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського були захищені дві кандидатські дисертації, поява яких і одночасна захист самі по собі стали дуже симптоматичним явищем.

Дисертація Я. Іваницької «Оперний спектакль як семіотичний об'єкт» [15] присвячена синтетичній природі оперного спектаклю. У ній зазначається, що сенс не існує поза семіотичного поняття знака і тексту, він народжується саме завдяки трактуванню того чи іншого знакового елемента. Недарма в сучасному музикознавстві інтерпретатор влучно названий семіотичним терміном - «дешифровщик» (визначення В. Москаленко).

В даній дисертації семіотичний підхід дозволив проаналізувати твір не як завершену цілісність у вигляді тексту твору, а в першу чергу зосередити увагу на процесі смислообформування.

Друге зі згаданих досліджень - це кандидатська дисертація О. В. Сергієвої «Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравінського» [47]. Робота присвячена науковій розробці структури і

функцій тексту балету. Об'єктом дослідження є текст балету як комплексне багатофункціональне явище, предметом - специфіка тексту в ранніх балетах І. Стравінського. Мета цього дослідження полягає в розгляді тексту балетного твору (як одного з видів синтетичного музично-театральних жанрів) як розвиненої багаторівневої системи - при цьому теоретична концепція дисертації спирається на визначення тексту музичного твору, а також окремі положення методики музичної інтерпретації В. Г. Москаленко.

У дисертації сформульовано також поняття «текст музично-сценічного твору», що дозволило розглянути текст балету як типову багаторівневу структуру. Ця структура включає текст-основу і текстові прояви в сценічному втіленні балету. Тут формується постановочний текст, який, в свою чергу, включає: хореографічний, сценічно-майданчикові, образотворчий і інші тексти.

Висновки до Розділу 1

Створення наукових робіт і досліджень, присвячених музичному виконавству та музичній інтерпретації (наукових і критичних статей, проблемної публіцистики культурологічної, філософської та соціологічної спрямованості), сама поява в музикознавстві напрямку, пов'язаного з питаннями виконавської інтерпретації, так і створення в музичних вузах кафедр, що займаються питаннями історії та теорії виконавства та інтерпретації - всі ці явища одного порядку. Вони демонструють особливої актуальності на сучасному етапі розуміння значення в музичному мистецтві тієї ланки, яка є також унікальним явищем, властивим тільки музику і не тільки виділяє цим музику з родини мистецтв, а й складовим її специфіку, що визначає її складність і силу впливу. Мова йде про виконавця - про необхідний «носії» музичного твору, «оживляючу» творчий задум композитора, який знайомить слухача з ним і в тій чи іншій мірі бере участь в процесі со-авторства під час виконання. Роль виконавця в музиці настільки важлива і специфічна, що мало настати той час, коли без розуміння, без

звернення належної уваги і характеристики цієї ролі далі не може розвиватися ні музична наукова думка, ні музична практика.

РОЗДІЛ 2

СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ В ОПЕРНОМУ СПЕКТАКЛІ: ВЗАЄМОДІЯ ВОКАЛІСТА І РЕЖИССЕРА

Питання виховання співака-актора слід розглядати лише в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми. Коротко зупинимось на специфіці оперного жанру.

Опера, як і будь-яка інша різновид театрального жанру, ґрунтується на драматичній дії.

Предмет її зображення - драматичні події: «Опера - мистецтво сюжетне - Б. Покровський - воно так само, як будь-яка драма, йде від події до події, від факту до факту» [44]. І не випадково в основі оперного лібрето часто лежать відомі драматичні, а також епічні твори великих письменників: «Євгеній Онегін», «Русалка», «Пікова дама», «Кам'яний гість», «Борис Годунов», «Руслан і Людмила» А. Пушкіна, «Демон», М. Лермонтова, «Сорочинський ярмарок», «ніч перед Різдвом», «Травнева ніч», «Вій» М. Гоголя, «Війна і мир» Л. Толстого, драми і комедії В. Шекспіра - «Отелло», «Макбет», «Ромео і Джульєтта», «Фальстаф», «Кармен» П. Меріме і багато інших.

Але музика в опері - це не музика до драми або комедії; опера - не механічне поєднання різних видів мистецтва, а складний процес їх синтезу, взаємопреобразованія. Перетворюючи драму, музика насичує її новим емоційним багатством, знаходячи, в свою чергу, конкретність, предметність. Музика розкриває психологічну основу подій, внутрішню, духовну мотивацію вчинків героїв; висловлюючи повноту почуттів, музика в той же час тонко і детально передає процес їх розвитку і трансформації. «Мова музичний - писав А. Н. Серов, - мова найтонших, ледве відчутних хвилювань, афектів душі».

В результаті музика, знаходячи в опері виняткове значення, диктує драмі свої закони, пропонує свою художню логіку. «Опера розкриває непомітні нам» мікросвіти »нової умовної зорово-слуховий логіки почуттів. В ім'я (цих «мікросвітів») зупиняється природний потік життєвої логіки, і ми виникаємо в мить сильно розтягнуте в часі» [44, с.33].

Оперний образ – складний синтетичний музично-сценічний образ - створюється в опері в першу чергу музичними характеристиками і тематичної драматургією твору в цілому. При цьому у формуванні музичної характеристики беруть участь всі виразні засоби музики: це мелодика вокальної партії, її оркестрова «оболонка», що містить у собі темброве звучання, гармонію, темпоритм, важливі тематичні процеси. Разом з тим, «життя» образу протікає на сцені в конкретних сюжетно-побутових умовах, які репрезентують певну соціальну середу, історичний відрізок часу.

Тому підходити до створення оперного образу можна лише з позицією обліку його музично-сценічного двуединства, що вимагає, в свою чергу, глибокого вивчення всіх складових компонентів.

Важливо окремо відзначити наступне: мова йде про новий драматургічному як оперного спектаклю, про його драматургічної багаторівневості і багатоплановості, про поліфонії драматургічних пластів і їх складному драматургічному взаємодії - драматургії першоджерела і лібрето, драматургії оперного твору (в тому числі і окремо музичної складової), драматургії власне режисерської, тобто постановчо-сценічної з усіма її факторами, що представляють собою особливі «тексти» і «субтексти» (термін О. Сергієвої) [47] - драматургією хореографії і переміщення по сцені, драматургії мізансцен, драматургії інтонації (від музичної до комплексно - образної), жестикуляції, декорацій, освітлення, костюма і так далі.

Головну роль в створенні вокального образу в опері грає дієве спів - (поняття, введене в теорію оперного мистецтва К. С. Станіславським). Співом в опері благають, наказують, освідчуються в коханні і т.д., впливають на психіку партнера, викликаючи у нього відповідну реакцію. Таким чином,

через дієве спів в опері здійснюється взаємодія персонажів. З іншого боку, за допомогою співу розкриваються душевні переживання героїв, протягом думки, ставлення подіям і їх оцінка.

Дуже цікаво і важливо походження самого терміна, адже слово «дієве» походить від «дії», тобто від того, що пов'язане з драматичним початком в опері! Отже, сам термін відображає в собі те органічне, паритетне єдність музичного та драматичного початку, розуміння і втілення якого в оперній постановці дає їй свіжі сили і актуалізує в будь-яку епоху.

Головним виразним засобом дієвого співу в опері є органічність інтонування. Розуміння органічності в даному терміні і контексті можна розуміти по-різному; як мінімум, слід говорити про органічну єдність специфічно музичного і драматичного (театрально-драматичного) начала. Саме це, як нам здається, і мається на увазі в наступному вислові великого режисера: «спів, завдяки органічності інтонування, відчувається як правдива, схвильована мова, яка бере будь-який емоційний тон. Ось тоді і досягається безмір емоційного співу як інтонації і його велика влада»[48].

З особливою силою внутрішня сутність персонажа виявляється в спеціальних оперних формах - арій-монологів, не випадково названих Б. Покровським «душевним самовираженням образу». Серед таких арій-монологів - монологи Бориса з опери «Борис Годунов» М. Мусорського, арія Сусаніна з опери «Іван Сусанін» М. Глінки, арія Ленського з опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського, арії Аїди з опери «Аїда» Дж. Верді, арія Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло та багато інших. Зауважимо, що часто тут зовнішній хід подій зупиняється і дія переноситься в іншу площину - а саме в площину емоційно-психологічного процесу.

Те ж можна сказати про низку оперних ансамблів. Такі, наприклад, квінтет з першої дії опери «Пікова Дама» П. Чайковського, тріо з першого акту опери «Царська наречена» Н. Римського-Корсакова, тріо з першого акту опери «Аїда» Дж. Верді та інші.

Інтонаційний малюнок вокальної партії зафіксований в опері нотним текстом. Перед вокалістом стоїть складне завдання: наситити дану автором мелодійну інтонацію емоційної та психологічної глибиною виконання, донести смислове значення кожної фрази, її прихований підтекст, при цьому максимально намагаючись не порушувати умов музичного тексту.

Здійснення цього завдання закладено в глибокому і ретельному вивченні оперного твору в цілому і в аналізі музично-виразних засобів, що створюють даний образ.

Хоча весь процес навчання здійснюється під керівництвом диригента і режисера, проте, від вокалістів потрібно величезна самостійна, творча робота.

Пізнавально-аналітичний етап роботи доцільно починати з прослуховування даного оперного твору, з вивчення системи інтонаційних характеристик.

Оперна драматургія досить часто виражається в більш-менш чітко оформленій системі лейтмотивів. Завдяки їх наявності та розвитку оперний образ постає перед нами як ніби зітканий із взаємо-змінюваних і переплітаються музичних характеристик, що передають кожен рух душі героя, які зумовлюють те, чи інше його дію. Згадаймо розвинену систему лейтмотивів в опері «Царева наречена» Н. Римського-Корсакова - від лаконічних мотивних оборотів до розгорнутих мелодійних побудов. Як підкреслює В. Бакулін, «всі вони володіють основним якістю - дієвістю в сценічних ситуаціях і в наскрізному розвитку драми» [3].

Вивчаючи музичну характеристику даного оперного образу, вокаліст повинен виявити зі всієї великої кількості інтонаційної палітри головну, домінуючу інтонацію, яка містить ключ до розуміння і розкриття характеру персонажа, відшукати «зерно ролі», закладене в музиці. Так, проаналізувавши інтонаційну сферу, пов'язану з образом Тетяни Ларіної в опері «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (включаючи і матеріал оркестрової інтродукції), ми виводимо як би головну смислову сутність героїні:

незадоволеність, стан внутрішньої напруженості, наполегливу роботу думки-почуття.

Паралельно з вивченням музичного змісту твору вокаліст повинен познайомитися з культурологічним контекстом даної драми, зовнішніми міжвидовими, інтертекстуальними зв'язками твору. Необхідно ознайомитися з його літературними та іконографічними джерелами, вивчити епоху, в якій відбуваються ці події. Адже кожна епоха накладає свій відбиток на формування світогляду і характерів, створює певний склад взаємин людей, має свої соціальні та побутові умови, моральні та етичні ідеали.

Накопичення знань і вражень з даного твору і способу в цілому, а також концепція інтерпретації опери диригентом і (або) режисером - необхідна основа для того, щоб почав рухатися механізм акторської уяви вокаліста.

На цьому етапі роботи вокаліст повинен «створити» біографію свого героя, дофантазировать його життя до моменту появи на сцені.

Після загального аналізу твору і способу слід детальна характеристика конкретного оперного фрагмента в розвитку дії опери, визначається конфлікт протидіючих сторін, виявляється сутність кожної складової даний уривок епізоду і його смислового завдання, а також його місце в полі взаємодії минулого, сьогодення і майбутнього сюжету опери.

Наступний - другий етап - безпосереднє створення вокального образу.

Тепер вокаліст може приступати до вишкোলі партії в оперному уривку, до пошуку інтонаційної виразності і, в кінцевому підсумку, до створення вокального образу.

На цьому етапі в першу чергу необхідно розібратися в засобах виразності вокальної партії даного оперного уривка і кожного епізоду окремо: мелодико-ритмічному малюнку, динамічних відтінках, паузах, смислових акцентах, кожної інтоніруемого фрази.

«Розгадка сенсу вокальної фрази неможлива у відриві слова від музики, без єдності музика - слова - дії образу в кожен окремий момент і сукупності» [45]. Якщо пошук інтонаційної виразності ведеться лише по словесному

тексту, у відриві від музичного малюнка, результат, як правило, буде невірний, а недосвідченість і відсутність професійних навичок приведуть вокаліста ще до цілого ряду помилок: порушення мелодійного і ритмічного малюнка, укорочення або подовження окремих нот, появи безглуздих фермат і пауз. Тому, розібравшись в конструкції музично-словесної фрази, осмисливши і відчувши її характер, вокаліст повинен відтворити цю фразу в точній мелодико-ритмічному малюнку з дотриманням музично-мовного акценту. А. М. Пазовський зауважує: «наскільки мовні акценти, посилені акцентами музичними,

З іншого боку, не можна не враховувати при роботі над музичною інтонаційною виразністю і виразність драматичну, театральну, у всій сукупності її коштів - жесту, міміки, руху і так далі. Адже поняття інтонації - це поняття не суто звукове, а комплексне, куди включені різні боки вираження емоції і інших видів змісту.

Робота над інтонаційною виразністю словесно-музичної фрази повинна включати в себе і роботу над дикцією. Говорити про якість звуку, вокалізації у відриві від якості сказаного слова неможливо. Мляве слово, «проковтування» згодних або відрив їх від голосних завдає якісний шкоди будь-якій проспівали фразі, зникає пластичність і ритм музичної мови. Недоліки дикції, особливо строкатість голосних, призводять до неминучого збідніння тембру. Знижують виразні можливості співочого голосу. Часто для зручності вокалізації вокалісти підміняють певні голосні в слові іншими, особливо в верхній ділянці діапазону. Наприклад, замість голосної «а» співають «о», замість «о» - «у», голосна «е» звучить як «е» або «я» і тому подібне. Подібне спотворення природи голосних призводить до спотворення не тільки окремого слова, а й сенсу цілої фрази.

Як відомо, робота в оперному класі і показ оперних уривків проводиться в супроводі фортепіано, а не оркестру. Але ігнорувати функцію оркестрової партії, особливо на етапі пошуку інтонаційної виразності можна. Протягом цієї роботи необхідно періодично освіжати в пам'яті складні

психологічні ситуації, особливо в момент найвищого емоційного напруження. Важливо також враховувати, що вокальна фраза, оточена оболонкою оркестрового звучання, готується зміною гармонії, тембрів звучання оркестру і утворює з ним як би єдину лінію висловлювання. Оркестрова партія вводить виконавця в сферу переживань героя, передає внутрішню пульсацію емоцій, створює певну атмосферу, що відбувається дії, посилюючи її прямим або «зворотним» дією, на основі контрасту.

Простежуючи поетапно шлях пошуку інтонаційної виразності в роботі над партією-роллю, ми підійшли до одного з наймогутніших і тонких засобів передачі емоційно-психологічної глибини вокального образу - тембром. Мова йде не про природний тембрі співочого голосу, а про здатність співака за допомогою певної звукової забарвлення розкрити гаму переживань героя, «процес його мислення», про здатність керувати тембровими фарбами власного голосу. Природна краса співочого тембру, його емоційна насиченість самі по собі приносять задоволення, хвилюють слухача. Володарі багатих по звучності, насиченості, красі тембру голосів нерідко вважають наявність природного дару цілком достатнім засобом для сценічної діяльності, мало замислюючись над тим складним, копіткою процесом, який необхідний в роботі над тембровою виразністю. До речі, яскравим прикладом тому може служити успіх концертної діяльності Олександра Вертинського, де темброва виразність і віртуозність управління голосом, мають скромні співочі дані, за силою впливу набагато перевершувала багатьох співаків того часу і стала запорукою неймовірного успіху цього воістину видатного естрадного виконавця.

Величезне значення надавав цій стороні інтонування великий російський співак Ф. Шаляпін. Завдяки наполегливій праці та наполегливій пошуку він володів абсолютно винятковою здатністю користуватися «мовою тембрів», висвітлюючи, таким чином, психологічну багатогранність створюваного ним вокального образу.

Можливості людського голосу в передачі всіляких психологічних відтінків невичерпні. Відчуття і розуміння звукової палітри у кожного виконавця індивідуально, отже, і відтворення їм музичної думки, її звуковий забарвлення також індивідуально і унікально.

У роботі над пошуком інтонаційної виразності виконавець повинен знайти певну темброве забарвлення в кожен момент втілення музичного образу.

Ми розглянули один з головних компонентів в створенні вокального образу - «дієвий спів», розібрали процес роботи над інтонувати вокальної мови. Однак «поза діяльністю співака (як) актора синтез мистецтв, характерний для опери, був би неможливий» [48].

Тут ми підходимо до третього етапу роботи - сценічного втілення образу в оперному спектаклі.

Вокалісти з часів навчання відмінно знають, що сценічна дія складається з цілого ряду компонентів. Сюди входить спілкування з партнерами, пластичний малюнок мізансцени, жест, міміка, декорації, світло, костюми, хореографія і т.д. Необхідну базу для музично-сценічного втілення образу створює попередня робота, виконана вокалістом з вивчення та аналізу даного оперного твору, робота над вокальним чином. Пошук інтонаційної виразності, тембрових фарб в розкритті тієї чи іншої грані образу героя тут триває і поглиблюється. Слід зауважити що, працюючи над сценічним рішенням, відшукуючи пластику мізансцену малюнка, виконавець часом стикається з необхідністю перегляду знайденої раніше інтонації, і, навпаки,

Починаючи роботу над сценічним втіленням образу, студент-вокаліст повинен пам'ятати, що головним пропонованим обставиною в опері як драмі музичної, є музика, з неї черпається і виводиться повнота і цілісність оперного дії. Якщо в основу сценічної дії покласти події, викладені в оперному лібрето, у відриві від музики, це може привести до глибокого протиріччя зі змістом, закладеним в музичній драматургії.

На відміну від «чистої» драми (театральної), де акторові необхідно «добувати» логіку почуттів за допомогою здійснюється дії, в опері, в її партитурі ми маємо «заданий» почуття, яке потрібно зробити своїм, розкрити через вірно знайдену фізичну лінію дії. За словами К. С. Станіславського, «музика дає нам готове почуття, за яким вирішується дію» [48]. Проникнення в музичний світ опери вимагає від співака-актора вироблення асоціативного мислення, вміння визначити закладений в музиці характер переживання (радість, смуток, сумнів, гнів, захоплення і т.д.) і потім «підібрати таку логіку дії, яка могла б народити відповідне партитурі почуття» [48].

Розглянемо специфіку сценічної дії більш докладно.

Найважливішим аспектом обумовленості дії музичної є аспект співвідношення ритму і характеру музики з ритмом і характером мізансцени. Мізансцени в опері народжуються і розвиваються відповідно до змісту музики і підкоряються внутрішньому ритму почуттів. Дія на сцені проходить не під музику, а впливає з неї. При цьому зовнішній ритм здійснюється дії може не збігатися з внутрішнім ритмом емоцій, закладених в музиці.

На жаль, і донині ми стикаємося з прикладами примітивного розуміння музикальності сценічної дії, коли мізансцена виконується в такт звучала музики, зводиться до буквального її ілюстрування.

Так, іноді можна зустріти наступне трактування сцени Мендози і Дуеньї з опери «Заручини в монастирі» С. Прокоф'єва. У момент звучання музики, що передує фразам Мендози: «Моя красуня ...» (рух 16-ми тривалість) виконавиця партії Дуеньї бігає по сцені семенящими шашками. Однак характер звучання пов'язаний тут не стільки з зовнішнім впливом, скільки з передачею внутрішнього напруження, хвилювання героїв, з вичікувальним характером їх дії.

У роботі з початківцями співаками-акторами часто спостерігається наступне негативне явище. Поки співак-актор співає, він в тій чи іншій мірі «діє», але з закінченням вокальної фрази вимикається з сценічної дії. Часто вірно вибудована мізансцена, наступна між учасниками вокальної партії,

виконується механічно, як зазначалося, під музику. Музика, за визначенням К. С. Станіславського, виявляється «поза», а не «всередині» виконавця.

Вокаліст повинен постійно пам'ятати, що музика, яка лунає до і після співу, є або продовженням проспіваній думки, або початком нової. У цьому полягає основа створення безперервності життя образу, без якої неможливе досягнення наскрізного ритму дії. Для здійснення цього завдання студент в наявних в партії зонах мовчання повинен створити внутрішній монолог. Якщо зона мовчання слідує за власною фразою, то внутрішній монолог служить мостом до наступній фразі. Емоційною основою внутрішнього монологу повинен служити характер музики, яка звучить в проміжках вокальної партії. Вірно «прожити» зона мовчання визначить і вірне сценічне рішення цього епізоду.

Те ж можна сказати щодо музичних діалогів. Для досягнення органічності і безперервності сценічної дії тут необхідно уважно вникнути в музику і словесний текст партнера, передати «процес трепетного, зосередженого слухання». Для вироблення сценічного уваги доцільно повторити проспівати партнером словесний текст, усвідомлюючи сенс і підтекст почутого.

Найважливішим компонентом музично-сценічної роботи над образом є особлива пластика мізансцени, обумовлена всім багатством виразних засобів оперної драматургії.

Розглянемо це питання на прикладі сценічного рішення оркестрового «інтермецо» другого акту опери «Царська наречена» Н. Римського-Корсакова. Звучить тема пісні Любаші з першої дії. Октавне рух дерев'яних духових, «тануть» звуки труб і *pizzicato* струнних створюють атмосферу тривоги, викликають почуття безвиході. Під час звучання музики виконавиця ролі Любаші повинна виконати певну сценічну завдання: залишившись ніким не поміченою, відшукати будинок Собакіна, щоб побачити свою суперницю - Марфу. У драмі ця дія може статися в короткий відрізок часу. Але в опері

воно зумовлене протяжністю звучання музики. Логіка сценічної дії повинна визначатися семантикою і логікою музичного матеріалу.

Робота над музично-сценічним втіленням образу в оперному уривку вимагає також з'ясування, визначення вокалістом пластики даного способу в цілому.

Створюючи дієву «партитуру» свого образу, визначаючи мотиви його вчинків, склад характеру, виробляючи лінію його поведінки необхідно, виходячи з музичної характеристики, ліпити і зовнішній малюнок ролі, знайти ходу, пластику, жест, властивий тільки даному персонажу.

Проаналізуємо з цих позицій музичну характеристику Мімі, героїні опери «Богема» Дж. Пуччіні.

Перша поява Мімі пов'язано зі лейтмотивну звучанням теми, якої потім починається її розповідь: «Звуть мене Мімі ...» - висхідна мелодія в темпі *lento*, яка звучить *pianissimo*, прозора і світла, пронизана теплим тембром струнних. У самій мелодії - зворушлива наївність, чистота. Друга тема - *Andante calmo*, що з'являється в першій частині того ж розповіді Мімі з першої дії «Мені подобається робота ...» - забарвлена дитячою безпосередністю, довірливістю. У середній частині розповіді виникає жагуча, емоційно насичена кантилена «Але лише весна повернеться ...», яка розкриває нову грань характеру героїні - приховану пристрасність її натури. І, нарешті, тема любові Мімі і Рудольфа відрізняється акварельною прозорістю, крихкістю, чарівним витонченістю. Кожен раз раптово, з різкою зміною темпу виникає в опері інша тема - *Allegro Adagio* - тема хвороби Мімі, пов'язана з мінорним нахилом гармонії, тривожним звучанням струнних. З образом героїні пов'язані і траурні теми, як, наприклад, в 4 дії, у фразях: «Ти помилився, мій милий, зоря пройшла, то рум'янець заходу ...». Останні миті життя героїні пов'язані знову з проясненням звучання теми любові Мімі і Рудольфа, а також вихідного лейтмотиву: «Звуть мене Мімі ...».

На основі аналізу всієї музичної характеристики Мімі вимальовується образ чистої, юної, по-дитячому безпосередній дівчата, щирою, самозабутньо

любить, але приреченою хворобою на ранню загибель. Характер поведінки героїні представляється невигадлигим, природним, скромним, іноді сором'язливо-боязким; почуття - щирими, нехитрими, безпосередніми. Звідси вимальовуються зовнішній вигляд і пластика героїні: відкритий, довірливий погляд, м'якість рухів, плавність, граціозність ходи, надзвичайна жіночність і трепетність.

Інший жіночий образ тієї ж опери - мюзет. В основі лейтмотиву героїні - гостра, химерно ламана мелодія на стаккато. Мюзет належить єдиний розгорнутий вокальний номер - «Вальс», а також безліч речитативних фраз і вигуків. Музика «Вальсу» містить відтінок чуттєвості, мелодійні закінчення фраз: «Безтурботно Пурхаю ...», «І горя не знаю ...» надають звучанню номера відчуття легкості, політності.

Прекрасний, яскравий метелик - такий малює мюзет композитор. Звідси - необхідна в сценічній поведінці поривчастість і в той же час легкість рухів, танцююча хода, витончені повороти голови, кокетливі, манірні жести.

Очевидно, що при відборі сценічного жесту студент-вокаліст повинен виходити з головного принципу, що диктується специфікою оперного жанру - його синтетичне. Жест, дисонуючий з музичною драматургією, в опері не прийнятний. Жест, що підкреслює смислове логіку фрази, повинен народжуватися тільки з двуединства тільки з двуединства слова і музики.

Однак не слід розуміти подібний принцип і подібне його пояснення примітивно, бо сучасна практика оперних постановок показує: високопрофесійний режисер здатний за допомогою спеціально використаного прийому дисонансу між жестами і музичною драматургією досягти цікавого ефекту, отримати новий змістовний і емоційний сенс.

Вираз почуття, закладеного в музиці - завдання більш глибока, образна і цікава, ніж просте підкреслення словесного тексту, що є чистим ілюстративним прийомом і нічого спільного з творчої виразністю не має. Ф. Шаляпін говорив, що «жест, що виражає ваше почуття паралельно слову, корисний, він щось малює живе, народжене уявою».

Однак в оперних постановках є цікаві приклади протилежного характеру, коли єдність слова і музики доповнюється і збагачується новою емоційно-смісловий гранню виконавської жести.

Пошук вірного, глибокого виправданого музично-сценічного жесту - складна, але захоплююче завдання, встає перед співаком в процесі роботи над вокально-сценічних та власне сценічним втіленням музичного образу.

На закінчення розгляду питання про роботу вокаліста над партією-роллю в оперному спектаклі ще раз підкреслюємо основні висловлені положення.

Справжній вокально-сценічний образ народжується лише за умови органічного злиття музики і сценічної дії. Основою сценічної розробки способу має служити глибоке, вдумливе осягнення музичної семантики. Сценічна діяльність співака-актора повинна відповідати формулі: «дієвість співу і музикальність сценічної дії»

Висновки до Розділу 2

Опера як синтетичний жанр вимагає від свого творця особливого цілісного підходу. Всі елементи, які взаємодіють в завершеному музично-театральній дії, спочатку знаходяться в нерозчленованому (синкретичної) єдності у свідомості композитора. В даному випадку в якості «породжувача імпульса» діє емоція.

Емоція зумовлює цілісний енергетичний викид («протуберанець»), що стимулює ту чи іншу дію (або висловлювання, але висловлювання теж можна віднести до своєрідного дії). Саме цей енергетичний викид вимагає втілення в слова, звуки, жести і так далі. Цей же психологічний імпульс створює «цілісно-особистісні стану», про які, посилаючись на дослідження Р. Г. Натадзе і Д. Н. Узнадзе, говорить І. Е. Герсамія.

Будучи основою виконавського мистецтва, інтерпретація образів у оперних творах нерідко стає «каменем спотикання» в суперечках як

виконавців, так і композиторів (маються на увазі сумніви щодо «правомірності» тієї чи іншої манери виконання, наприклад, виконання опери «Кармен» з речитативами в редакції Гіро або без них, а також «правомірності» «спотворення» авторського задуму).

У той же час, якщо прийняти тезу про зонної природі установки, що породжує все конкретні прояви образу, протиріччя в цих суперечках виявляються досить сумнівними. Тут не можна не погодитися з Е. Гуренко [2], за словами якого, різні виконавці «вправі» трактувати твір по-різному, оскільки художньо-творча діяльність не замикається повністю в системі «автор», вона тільки починається в ній.

Іншими словами, музичний твір не існує без виконавця, по тій простій причині, що фіксація твору в нотному тексті - лише приблизний «начерк», не здатний відобразити всієї повноти смислів і засобів художньої виразності. Більш того, навіть авторське виконання не завжди може бути «еталоном» виконання того чи іншого музичного тексту.

Цим пояснюється - в черговий раз - необхідність цілісної психологічної установки для створення оперного образу. Хоча щодо вокального твору слід говорити не про одну (образно-артистичної) установці, але про цілий комплекс установок, на які орієнтується співак. Серед подібних факторів, наприклад, неабиякою важливістю володіє виконавська традиція.

Перед співаком постають не тільки завдання «художнього виконання», а й ще безліч різних цілей, що зводяться в основному до одного - самореалізації. Він повинен бути «визнаний», повинен бути затребуваний, тому, особливо в молодості, у нього є всі причини прагнути до відповідності прийнятої традиції (показувати на сцені «оригінальний художній підхід», мабуть, має сенс вже при наявності популярності і будь-якого впливу).

Ще одним дуже важливим психологічним фактором у вибудовуванні образу оперного героя «теситурна драматургія» твору. Теситура є специфічно вокальним засобом виразності, що відрізняє оперу і від драми, і від симфонії. Жоден інструмент оркестру, і навіть весь оркестр в цілому, не володіє тією

силою енергетики, якою володіє людський голос. Піднімаючись в верхній регістр, скрипка переходить на флажолети, флейта звучить різкіше - і тільки; будь-яка скрипка, будь-яка флейта - незалежно від її індивідуальних властивостей. До того ж, напруга виконавця при грі на інструменті в принципі однаково по всьому діапазону звучання.

У вокальному творі теситура - показник і енергетичного тону герою (голосу), і напруженості, інтенсивності емоції (ситуації). «Високі ноти» - багатющий ресурс для побудови кульмінаційних зон у композиторів і животрепетна тема у виконавців-співаків. Підйом теситури у співака фізіологічно пов'язаний зі збільшенням рівня нервового збудження, а значить - енергетичного заряду, переданого в зал. Виходячи з цього, вибудовується «динаміка напруг» в оперній партії.

Вибудовування «теситурної драматургії» оперної партії - для композитора завдання непросте і пов'язане з безліччю суміжних знань (насамперед в області вокального виконавства). Знати, що діапазон, наприклад, тенора - від до малої октави до до другої - значить практично нічого не знати про тенора.

Є різні виконавські школи; різні манери виконання; зручні або напружені підходи до високих нотах; обов'язкові «каденційних» фрагменти і обов'язкові фрагменти «відпочинку» (у середній, але не занадто низькою теситуре); зручні і незручні на певних нотах голосні, і так далі. Людський голос - найдосконаліший, але і найбільш «примхливий» інструмент, можливо, саме тому, що він не відділений від усього організму особистості (співака), а значить, і від його психіки.

Треба відзначити, що на сцені, в стресовій для актора ситуації, виявляється природний темперамент співака (що, до речі, не завжди співпадає з темпераментом його героя), і це впливає, можливо, і на специфіку індивідуальної інтерпретації образу, в кожному конкретному випадку по-різному. Подібні спостереження підводять до філософського обґрунтування самого явища виконавської інтерпретації, а також до музикознавчого

використання поняття інтерпретації дотично до різних сфер діяльності музиканта..

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ЛЕЙЛИ З ОПЕРИ Ж. БІЗЕ «ШУКАЧІ ПЕРЛІВ»

3.1. Опера у творчості Ж. Бізе

Жорж Бізе народився в Парижі 25 жовтня 1838 року. Повний його ім'я - Олександр-Сезар-Леопольд Бізе, але рідні називали його Жоржем. Виховувався Жорж Бізе в атмосфері любові до музики: його батько і дядько по материнській лінії були вчителями співу, а мати грала на фортепіано. Вона і стала його першим учителем музики. Дарування Бізе проявилися в дуже ранньому віці: вже з чотирьох років він знав ноти.

У віці десяти років Бізе вступив до Паризьку консерваторію, в якій навчався дев'ять років. Вчителями Бізе були найвідоміші музичні діячі Франції: А. Мармонтель, П. Циммерман, композитори Ф. Галеві і Ш. Гуно. Хоча сам Бізе пізніше зізнавався, що його набагато більше приваблювала література, його музичні заняття були дуже успішними: вже в роки свого навчання він написав чимало музичних творів. Серед них стала найкращим твором симфонія, створена ним в сімнадцять років, яка з успіхом виконується донині.

В останній рік навчання Бізе написав кантату на древній легендарний сюжет, з якої взяв участь в конкурсі на написання одноактної оперети, і яка отримала премію. Також Бізе отримував премії на конкурсах по фортепіанній та органній грі, а найбільшою його заслугою за час навчання стала велика Римська премія за кантату "Кловіс і Клотільда", яка давала йому можливість на отримання державної стипендії і чотирирічне проживання в Італії.

Після закінчення консерваторії Бізе жив в Італії з 1857-го по 1860 роки. Там він багато подорожував і займався своєю освітою, знайомився з місцевим побутом. У той час молодий композитор перебував на роздоріжжі: він не знайшов ще своєї теми в музичній творчості. Однак він визначився з формою подачі своїх майбутніх творів - для цього він вибрав театральну музику. Він цікавився паризькими оперними прем'єрами і музичним театром, частково з меркантильних міркувань, так як в цій області в ті часи було легше домогтися успіху.

За час перебування в Італії Бізе написав симфонію-кантату «Васко да Гама» і кілька оркестрових п'єс, частина яких згодом увійшли в симфонічну сюїту «Спогади про Рим». Три роки, проведені в Італії, були досить безтурботним часом в біографії Жоржа Бізе.

По поверненню в Париж для Бізе почалися важкі часи. Домогтися визнання виявилось не так просто, і Бізе заробляв приватними уроками, писав музику на замовлення в легкому жанрі і працював з чужими творами. Незабаром після приїзду Бізе в Париж померла його мати. Постійне перенапруження, різкі занепади творчих сил, які супроводжують композитора протягом усього життя, стали причиною нетривалого життя геніального композитора.

Але Бізе не шукав легких шляхів до визнання. Хоча він міг стати прекрасним піаністом і більш швидко домогтися успіху на цьому терені, він повністю віддався композиторській діяльності. «Я не хочу нічого робити для зовнішнього успіху, блиску, я хочу мати ідею, перш ніж починати якусь річ ...» - так писав сам Бізе про свій вибір. Про різноманітність його творчих задумів можна судити по знайденим незакінченим творів, які за свою нетривалу життя Бізе не встиг довести до кінця, таким як опера «Іван Грозний», знайдена лише в 30-х роках нашого століття.

У 1863 році відбулася прем'єра опери «Шукачі перлів». Її сюжет традиційний. Це модна на той час у Франції орієнтальна тема. Опера Бізе знаходиться в ряду творів, які відкривають цей список. Її дія відбувається на

острові Цейлон, серед ловців перлів. Незважаючи на шаблонні драматургічні ситуації і умовність сценічної дії, музика Бізе переконує мелодійним багатством, природністю і красою вокальних партій, повнотою жізнеощущенія. Це не пройшло повз Берліоза, що відзначив у своїй рецензії, що партитура опери містить безліч прекрасних виразних моментів, повних вогню і багатого колориту. Яскравістю відрізняються також масові сцени, ліричні або драматичні епізоди опери. Однак те свіже та нове, що містилася в творі Бізе, пройшло непоміченим. Опера не мала великого успіху, хоча і витримала вісімнадцять вистав. За винятком Берліоза, критика поставилася до неї холодно.

Прем'єра наступної опери - «Пертської красуні», відбулася в 1867 році. Сюжет однойменного роману Вальтера Скотта постав у лібрето у викривленому, примітивному вигляді; особливо багато шаблонного і трафаретного у фінальному акті. «Це ефектна п'єса, - писав Бізе, працюючи над оперою, - але характери мало змальовані». Композитору не вдалося домалювати їх своєю музикою. Разом з тим, у порівнянні з попередньою, ця опера містить чимало поступок панівним смакам буржуазної публіки, що викликало різку відповідь з боку деяких прогресивних критиків.

Далі йшов важкий 1868 рік у біографії Жоржа Бізе, коли він крім серйозних проблем зі здоров'ям відчував тривалий творчу кризу. У 1869 році Бізе одружився з дочкою свого вчителя, Женев'єву Галеві, а в 1870 році під час Франко-пруської війни Бізе записався в Національну гвардію, що не могло не відбитися важко на молодій сім'ї і творчій роботі композитора.

70-і роки були часом розквіту творчої біографії Жоржа Бізе. У 1871 році він знову починає займатися музикою і складає сюїту для фортепіано "Дитячі ігри". Незабаром Бізе складає одноактну романтичну оперу "Джамиле", а в 1872 році відбулася прем'єра п'єси Альфонса Доде «Арлезіанка». Дві сюїти з «Арлезіанка» - перша складена самим автором (1872), друга його другом Ернестом Гіро (1885) - увійшли в золотий фонд світової симфонічної літератури. Прем'єри цих п'єс пройшли невдало, незважаючи на високі

гідності музики Бізе. Сам же Бізе вважав оперу "Джамиле" початком свого нового шляху, вона стала підтвердженням творчої зрілості Бізе. Ще під час роботи над нею він зацікавився сюжетом «Кармен», а в 1873-1874 роках впритул приступив до обробки лібрето і написання музики. Сюжет опери запозичений з новели Проспера Меріме «Кармен», точніше сказати, з її третього розділу, що містить розповідь Хозе про драму його життя. Досвідчені майстри театральної драматургії, Анрі Мельяк (1831 - 1897) і Людовик Галеві (1834 - 1908), створили чудове, сценічно-дієве лібрето, драматичні ситуації і текст якого опукло змальовує характери героїв п'єси.

Музика Бізе наділила Кармен рисами народного характеру. Введення народних сцен, що займають важливе місце в опері, додало інше освітлення, інший колорит новелі Меріме. Силою любові до життя, випромінюваної народними сценами, пронизаний і образ героїні. У прославлянні відкритих, простих і сильних почуттів, безпосереднього, імпульсивного ставлення до життя основна особливість опери Бізе, її висока етична цінність. «Кармен, - писав Ромен Роллан, - вся в поза, все життя, вся світло без тіней, без недовомленості». Музика Бізе ще більше підкреслила контрастність і динаміку драматургічного розвитку: їй властиві жвавість, блиск, різноманітність рухів. Ці якості, типові для композитора, як не можна краще відповідали змалюванні дії іспанського сюжету. Лише в рідкісних випадках, використовуючи народні мелодії,

Незважаючи на те, що «Кармен» була написана для постановки в театрі Комічної опери, до цього жанру її можна віднести тільки формально, так як «Кармен» є, по суті, музичною драмою, в якій композитору вдалося яскраво промальовувати народні сцени і персонажів.

Прем'єра «Кармен» відбулася в 1875 році і пройшла невдало. Пересичені буржуа - звичайні відвідувачі лож і партеру - знайшли сюжет опери непристойні, а музику - надто серйозною і складною. Відгуки преси були майже однотайно негативними. Бізе був розчавлений. Він кинувся в холодну воду Сени і на ранок звалився з лихоманкою. Прийшла глухота,

німіли руки і ноги. Потім стався серцевий напад. Композитор то приходив до тями, то марив. Помер Жорж Бізе на 37-му році життя, 3 червня 1875, не доживши менше чотирьох місяців до феєричного успіху «Кармен» у Віденській опері.

3.2. Жанрово-стильові особливості оперної творчості Ж. Бізе

Шлях, який пройшло музичне мистецтво Франції перш, ніж подарувати світу такі класичні образи, як Кармен, а потім і Даліла, досить цікавий. Наскільки своєрідний був жанровий контекст і склад музичного театру ще в епоху бароко можна судити хоча б по ґрунтовному довіднику герцога де Лавальєр «Балети, опери та інші твори в хронологічному порядку за часом їх появи» (1760), в якому він перераховує наступні види театральних творів : балет, героїчний балет, пантомімні балет, комедія, комедія-балет, опера-комедія, дивертисмент, комічний дивертисмент, бутадієн, еклога, антре (вихід), ідилія, інтермедія, маскарад, опера, пастораль, комічна пастораль, героїчна пастораль, італійська пастораль, трагедія, трагікомедія, балет-трагікомедія, опера-трагікомедія, опера-трагедія.

Для нас же головним є те, що саме в цьому достатку жанрів вперше зароджується і розвивається образ героїні-чарівниці, майбутньої «фатальної жінки». Її будуть називати Альцина, АРМІДА або Медесю, але це завжди одна і та ж героїня - спокуслива, ревнива, мстива, втілення руйнівних сил. Одним з перших прикладів появи на сцені такий героїні є образ Цирцеї з грандіозного за видовищністю, майже шестигдинного «комічного балету Королеви», прем'єра якого відбулася ще 15 жовтня 1581 року за дворі Генріха III Валуа.

Шлях від цього прообразу до двох найяскравішим героїням французької оперної музики тривав близько трьох століть.

До XIX століття основними музично-сценічними жанрами у Франції стають велика і комічна опери.

Лірична опера, що склалася на ґрунті розпаду старих жанрів - великий і, почасти, комічної, - з'явилася наступним закономірним етапом, яка охопила період з кінця 50-х до 90-х років. З цією течією пов'язана діяльність цілого ряду французьких композиторів: Гуно, Тома, Деліба, Массне і ін. Основним стрижнем їх опер стає любовна лірична драма, в якій вони прагнуть зобразити переживання середнього, звичайної людини.

Своїм впливом на сучасних і наступних оперних композиторів Гуно зобов'язаний тому, що зумів створити свій, кілька стриманий стиль, зміг виробити витончений ліричний музичну мову. Бізе був безпосереднім учнем Гуно, і вплив останнього було досить сильним, особливо на початку творчого розвитку. Не тільки в «Шукачах перлів», «Пертской красуні», а й аж до «Кармен» можна простежити окремі впливи Гуно.

У молодого Жоржа Бізе, що ще не звільнився від численних впливів і ліричної і старої традиційної опери, - намічається розбіжність його шляху з шляхами ліричної опери. Невтомні творчі шукання Бізе, пристрасне бажання створити оперу життєву, драматично яскраву, дієву, прагнення висунути народні сцени як активний елемент - всі ці прагнення молодого композитора, які йому повністю вдається здійснити лише до кінця його творчого шляху, - йдуть врозріз з естетикою ліричної опери, з її помірністю. І тут Бізе в набагато більшому ступені, ніж вплив ліричної опери, відчув на собі сприятливий вплив іншого найбільшого оперного композитора - вплив демократичного, життєвого мистецтва Верді.

Значення творчої справи Бізе, взятого у всій глибині, постає перед нами не як збагачення жанру старої опери, не як «омолодження» комічної, а як створення якісно нового стилю - реалізму - в опері.

Унікальність творчості Жоржа Бізе висловилося у високих достоїнствах його музики, а й у глибокому розумінні їм театральної музики.

3.3. Специфіка втілення вокально-сценічного образу Лейли з опери Ж. Бізе «Шукачі перлів»: порівняльний аналіз

Написана за 12 років до «Кармен», друга за рахунком опера Ж. Бізе завжди залишалася немовби у тіні найвідомішої партитури композитора, хоча фрагменти «Шукачів перлів» (зазвичай це арії головних персонажів) постійно прикрашають концертні програми знаменитих вокалістів. В інтернет-доступі є кілька різноманітних постановок цієї опери. Але нам хотілося б зупинити увагу на чотирьох оперних виставах.

Перша постановка, на яку ми натрапили – це продукт Ізраїльської опери Тель-Авіва, 2016 рік. Партію Лейли тут виконує Христина Парарою – румунська співачка, яка виконувала головні партії в багатьох європейських оперних театрах, приділяючи особливу увагу французькому репертуару. Партію Надіра виконує Олексій Долгов, випускник Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, який нині працює на кращих оперних сценах світу. Після ознайомлення з біографіями солістів стало зрозуміло, чому від початку перегляду цієї вистави вже не хочеться зупинятися. Головною окрасою цієї постановки є виконання партії Лейли Христиною Парарою. Прекрасний вокал, який вирізняється рівний діапазоном, об'ємним звуком (звучання на ріано просто заворожує), гарна дикція – і складні акторські завдання не заважають філігранному, досконалому технічно й художньо вокальному виконанню.

Музична драматургія «Шукачів перлів» є дуже вираженою для виконавиці партії Лейли. Перша поява героїні – одна з центральних подій опери – довго готується та по-театральному ефектно «обставлена» композитором. У своїй вихідній арії Лейли співачка дуже точно виконує всі колоратурні фіоритури і одночасно, за режисерським рішенням, виконує фізичні вправи з йоги, стоячи на одній нозі, виконуючи «ластівку», піднімає обидві руки вгору. Важливо, що це додаткове фізичне навантаження

абсолютно не впливає на якість звуку – він рівний, виконаний на добрій опорі, з прекрасною кантиленою. Відчувається, що солістка знаходиться в прекрасній і фізичній, і вокальній формі. Наближена операторська зйомка дає можливість спостерігати, як співачка правильно формує звук з перших нот: зібрано, близько, округло, у високій співочій позиції, і як згладжені всі голосні і приголосні букви, кожний наступний звук немовби нанизується на попередній, всі ноти виконуються в єдиній манері.

Партія Лейли відрізняється від інших образів вистави своєю багатогранністю – однією «фарбою», легкою та прозорою, її не виконати. У другому і третьому акті Бізе вимагає від виконавиці ролі Лейли емоційного обсягу, наповненою театральністю, драматичністю, непідробного артистизму. І з цим завданням Христина повністю впоралася. Артистизму та внутрішньої насиченості мені, як вокалістці, не вистачило у виконанні Надіра. Цей образ був холоднішим і не настільки емоційним, як це могло б бути в парі з виконавицею Лейли.

Тепер скажемо про режисерське рішення вистави. На жаль, тут немає краси екзотичного місця – острова Цейлон, джунглів, місячного світла і одягнених в характерний одяг весталок і шукачів перлів. Вистава вирішується режисером у сучасній манері. Завіси немає. Оркестр налаштовується, йдуть останні приготування: монтувальники, освітлювачі, костюмери, гримери присутні на сцені. Власне, сценографія така: посеред сцени стоїть велика хижа з дощок, соломи та тканини. За сигналом режисера вона падає – і в цей момент починається увертюра. З'являються працівники сцени у жовтих спеціальних формених жилетах і прибирають ці руїни, звільняючи майданчик, де повинні відбутися зйомки шоу-програми або реаліті-шоу, про проведення якого вказує споруджена невелика сцена. Учасники майбутнього дійства – це Лейла, Надір і Нурабад. Вся перша хорова сцена звучить за кулісами. Надалі ми бачимо хор на задньому плані сценічного простору.

Немовби в «розрізі» перед глядачем з'являється багатоквартирний будинок, де кожна сім'я живе своїм життям. Вони є потенційними глядачами цього шоу, яке транслюється по TV. З'являються журналісти з камерами і мікрофонами, Нурабат розмовляє по мобільному телефону (він є ведучим усього, що відбувається. Надалі кожна арія, кожен дует зроблений у формі інтерв'ю або окремого сюжету шоу. На сцені оператор з камерою, режисер, знімальна група, гример, які ведуть кожен «сюжет». І тільки в другому акті, в арії Лейла з'являється перед глядачами в іншій іпостасі, «за кадром», постає простою дівчиною зі своїми почуттями і переживаннями.

У порівнянні з іншими виконавицями цієї партії у Христини Парарою більш щільний голос з «оксамитовим» відтінком тембру. Загалом вона блискуче впоралася з цією арією, прекрасно звучить і верхній регістр, і нижній, дуже красиво, округло, об'ємно звучать верхні ноти. Зауважимо, що у верхніх нотах тут відчувається певний драматизм, напруга, які у такій мірі, можливо, не зовсім тут доречні, але це також є особливістю інтерпретації Христиною Парарою образу Лейли. Голос співачки ллється рівно, співучо, з красивою кантиленою на всьому діапазоні, охоплюючи дві октави. \

Автору цього дослідження, як співачці-практику, а тут як слухачці, особисто не вистачило різноманітності в нюансах. Всю арію і речитатив Христина співає у динаміці *f*, «чесно» озвучуючи кожную ноту, виспівуючи кожную фразу, використовуючи в звукоутворенні більш тверду атаку. Це одразу робить виконання менш цікавим, менш виразним, більш прямолінійним. Маючи на увазі порівняння з іншими виконавцями, в цій Лейлі від Христини Парарою не вистачає чуттєвості, екзотичної витонченості і крихкості, які можна було висловити, використовуючи більш різноманітне нюансування. На нашу думку, ця партія все ж передбачає більш легкий голос, ближчий до колоратури, більш прозорий і чистий тембр.

Разом з тим треба відзначити прекрасну подачу слова, правильну артикуляцію, усі приголосні звуки прекрасно проговорюються і проспівуються. Порадує слухача також прекрасне виконання каденції – на

хорошому *ріано* співачка дуже технічно виспіває все *фіоритури*, її голос легко злітає у верхній регістр, ширяє над оркестром, її прекрасно чути. І одразу голос звучить дуже ніжно, трепетно і м'яко. Співачка прекрасно володіє нюансом *ріано*, і навіть шкода, що мало його використовує. Ймовірно, таким є загальний задум режисера – Лейла у цій постановці сучасна дівчина, до певної міри емансипована, самостійна, а не східна принцеса, ніжна і трепетна, якою нам було б звичніше її бачити. Основний її костюм – це лосини і туніка, підв'язана поясом, і працює на сцені співачки босою. То є образ спортивної, сучасної дівчини, яка в своєму житті звикла вирішувати все сама. Тому і загальний характер арії не настільки мрійливий і чарівний. Наш час – це інший темп життя, все змінюється і розвивається стрімко. Не випадково і темп даної арії обраний диригентом більш рухливий, аніж в інших постановках, про які ми будемо говорити далі.

У дуеті ця реальна історія справжнього кохання продовжується. На сцені нікого немає, крім головних персонажів. Але їхні почуття стали порушенням правил програми і тепер герої повинні понести покарання, їх хочуть спалити на багатті, і все це буде зніматися і транслюватися – шоу продовжується. Прекрасно виконали солісти дует Лейли і Зюрги у 3-му акті. Ось тут щільний, густий тембр, велика сила звуку, яку має Христина Парарою, розкрилися у всій красі і наповнили драматизмом і глибиною всю сцену. Тут є і ненависть, і пристрасть, і благання про прощення, і все це дуже емоційно і переконливо виконано.

На наш погляд, у цій виставі режисер своїми новаціями трохи порушив задум композитора. Прекрасний казковий сюжет він занадто «заземлив», представивши його у формі шоу, якими і так перенасичене наше життя. Не вистачає кульмінаційних моментів, драматизму, масових сцен. Бізе приділив велику увагу хоровим і балетним сценам, які емоційно насичені, яскраві, динамічні, а режисер цим не скористався. Уся вистава відбувається на одному емоційному рівні, що не викликає бажання до неї повертатися, навіть за умови прекрасного виконання співаками своїх партій.

Продовжимо наш огляд однією з більш ранніх постановок, знайдених у відеозапису. Мова йде про виставу оперного театру Брно 1996 року. Партію Лейли виконує Наталія Романова, партію Надіра – Валерій Попов. На жаль, автобіографічних відомостей про цих виконавців знайти не вдалося, але безперечно, їхній професіоналізм заслуговує пильної уваги. Наталія Романова – вже зріла виконавиця, що також відбилося на її зовнішності. Але на це звертаєш увагу тільки у перші хвилини, а потім слухаєш голос і захоплюєшся ним. Він звучить як дуже молодий, дзвінкий та свіжий. Немає ніякої «розкачки», зайвого вібрата, «потертості» голосу. Зазвичай такі недоліки притаманні молодим співакам, які ще не вміють досконало володіти своїм голосом. Збереження найкращих голосових якостей говорить про високий професіоналізм, дотримання правил охорони та гігієни голосу. Валерій Попов став Наталії Романовій гідним партнером. Він володіє прекрасним голосом – легким, польотним, тембрально дуже гарним. Особливо вражає його верхній регістр: таке вільне звучання, що здається, що співак може заспівати ще на терцію вище.

Що стосується постановки вистави, то загалом вона витримана в класичних традиціях, хоча час дії досить умовний. Сценографія сцени – це східний базар або ярмарок. Багато декорацій, різноманітного реквізиту. В центрі сцени розташована величезна голова Брами, навколо неї розкидано багато скринь та ящиків. І ця декорація не змінюється протягом усієї вистави. Зміни відбуваються тільки за рахунок світлових рішень. Перед глядачем розгортається картина народного гуляння з танцями і піснями. Тут і там походжають торговки з фруктами та випічкою. Костюми традиційні – довгі спідниці і накидки на голові у жінок, довгі халати у чоловіків. Це бідний люд. Але тут є і багатші дами, які одягнені у світлі сукні, носять капелюхи і парасольки, фотографуються на тлі натовпу. Загальна кольорова гама дуже строката. Роль народу виконує хор, і він дуже статичний; пожвавлює сцену участь балету.

Лейла з'являється в прекрасній, розкішній сукні, розшитій пайетками і камінням, у довгому плащі з великими плечима, на шиї намисто з дорогоцінними каменями, на голові металевий ковпак, на її очах срібна маска. Думаю що співачці було дуже не комфортно в ній співати. Та й весь костюм здається дуже важким і перенасиченим тканинами та прикрасами. На обличчі у неї багато гриму, він яскравий, в кращих театральних традиціях, великі накладні вії, величезні «стрілки» на повіках. Глядач бачить казкову східну принцесу, як з мультфільмів Діснея. вона гарна й неприступна. Тільки у своїй арії у 2-му акті, коли вона співає про почуття, Лейла знімає маску, і на її обличчі з'являється усмішка. Але костюм героїні, який витриманий в металево-срібній гамі, робить її образ недоступним і холодним. З'являється Надір у простому вбранні, простий хлопець, і очевидний контраст образів стає ще різкішим. Перед нами холодна принцеса і бідний мисливець.

Здається що вони дуже далекі один від одного і як би пристрасно вони не співали про свої почуття, не покидає відчуття, яке можна висловити словами Станіславського «не вірю». Також дуже заважає сприйняттю, коли артисти бояться відірвати погляд від диригента. Це риса оперного театру минулих століть, в сучасному театрі цього майже не помічаєш, артисти більше віддаються внутрішнім переживанням, ситуаціям, конфліктам, образам, персонажі спілкуються між собою. Сучасна опера стає більш драматичною, театальною. Гарну виставу слухаєш як повноцінний драматичний спектакль, дивишся, як цікавий фільм. Сьогодні, якщо можна так висловитися, диригент «йде за артистом», а не навпаки. Іноді навіть перестаєш помічати, якою мовою співають артисти, бо почуття і переживання у всіх людей схожі й зрозумілі всім без зайвих слів.

Прослухавши «Шукачів перлів» у постановці театру Брно, можу сказати, що мені як слухачці-співачці не вистачило емоційності та чуттєвості. Як всю виставу вирішено одним світлом (на сцені постійно панує напівтемрява, немає ніяких контрастів, ніяких спалахів, змін), так і серед головних персонажів спілкування відбувається в межах однієї й тієї самої

емоційної амплітуди: все добре проспівано, але дуже холодно і формально. Персонажі начебто й рухаються по сцені, але дуже награно і скуто. Лейла у виконанні Наталії Романової залишилася для мене у певному сенсі «Сніговою королевою».

Що стосується манери виконання, то співає Романова вона все дуже «близько, на зубах». Місцями голос звучить пласким, деякі голосні співаються так званим «білим звуком», відкрито, часто закінчення фраз виконуються «на усмішці», і цей прийом тут знебарвлює звук. Від цього страждають такі слова, як «fois», «moi». Нижній регістр «до», «ре» співачка не озвучує голосом, а грудного резонатора для цього не вистачає. А ось верхній регістр звучить м'яко, легко, польотно, вільно, дзвінко, молодод, округло.

Якщо згадати арію з 2-ї дії, то, на наш погляд, виконавиці не вистачило нюансування в голосі. Все було проспівано на одному середньому рівні, з однією емоцією, і тому не дуже переконливо. Треба сказати, що це загальна установка – диригентський темп також не видається переконливим; тому не вистачило схвильованості в першій частині арії, щоб підкреслити контраст з другою. За темпом речитатив і арія мало відрізнялися. Якщо б цей темповий фактор змінити, можливо, це допомогло б співачці бути емоційно різноплановою. До того ж, Романова у величезному костюмі була малорухливою, і весь речитатив пролунав важкувато як акустично, так і оптично. Це не були переживання молодої дівчини, швидше вони нагадували переживання матері про сина, який виріс і почав самостійне життя. Також треба зауважити в якості оптичного недоліка той факт, що відбувається деформація рота виконавиці під час співу. В середній теситурі рот викривляється в праву сторону, це візуально дуже помітно і псує загальне сприйняття.

У процесі знайомства з цією постановкою мене не покидала думка про те, як Наталя впорається з вокально-сценічними завданнями в дуеті з

Зюргою? Все ж таки голос у неї дуже легкий, у середній теситурі немає щільності, та й як акторці переконливо зіграти сварку їй буде складно.

Вже з самого початку дует почався енергетично в'яло. Не було в Лейли ані благання, ані хвилювання за долю коханого, ані внутрішнього розуміння того, що відбувається. Від артистки цих емоцій не надходило. Гарна мелодія була рівненько проспівана, хоча, якщо ми подивимося у клавір, то побачимо вказані автором темпові зміни: *Andante, ritenuto, rallentando, Moderato, più animato, Allegro*. Вважаємо помилкою диригента та співачки невиконання агогічних змін, зазначених композитором. Можливо, їх дотримання допомогло б співачці емоційно наповнити образ. Незрозуміло, з якої причини саму розв'язку, де відбувається вирішення основного конфлікту, постановники просто скоротили. \

Не було і красивої каденції з виходом на мі-бемоль 3-й октави в партії Лейли, немає подальшого речитативу та суперечки. Це дуже сумно, адже це один з найяскравіших драматичних епізодів опери. можна сказати, одна з кульмінацій всієї вистави.

І ще одним розчаруванням стала відсутність фінального любовного дуету Лейли і Надіра, який взагалі звучить як гімн кохання та дружби. За задумом композитора, фінал опери життєствердний. Музика, яка в першому акті звучить в дуеті Зюргі й Надіра, в фіналі її звучить в дуеті Лейли та Надіра, що є .Ето дуже символічно та й сама музика тут-перлина світової опери.Здесь ж постановники вирішили закінчити вбивством Зюрги від руки Нуробата, і тому фінал вийшов вельми сумним.

Якщо узагальними враження, то ця постановка розчарувала і у виконавському плані і у змістовному. Не вистачило у втіленому персонажі Лейли драматичної наповненості образу, переконливості, внутрішнього стрижня, вокальні можливості теж не розкрили глибини змісту образу. Підкреслимо, що для виконання партії Лейли необхідні і колоратурне техніка, і драматично наповнене звучання з гарною щільною серединою.

Все ж за 20 років оперне мистецтво дуже змінилося, і цей факт не може не радувати. Слухач тепер приходять в театр не тільки послухати музику і гарні голоси, але і насолодитися акторською грою. А ця постановка, на жаль, може так і залишитися в архіві на полиці.

Гарним прикладом сучасної опери стала для мене постановка «Шукачів перлів» OperaComique у Франції 2013 року. Постановка, яка дуже мене вразила і надовго залишиться в моїй пам'яті. Партію Лейли виконує Sonya Yoncheva - болгарська оперна співачка (38 років).

Музичну і вокальну освіту Соня Йончева отримувала в Пловдиві. Діплом магістра отримала в Женевській консерваторії у 2009 году. Співачка завоювала ряд національних премій, у 2003 році брала участь в гала-концерті під патронажем Миколи Гуярова і Мірелли Френі у Мілані. Найбільш значущою нагородою для співачки стала перша премія на міжнародному конкурсі оперних співаків Опералія в 2010 році.

Основні її репертуарні партії з опер Доніцетті, Монтеверді, Перголезі, Моцарта. Соня Йончева з 2007 року почала брати участь в постановках відомих театрів, серед яких Королівський театр в Ковент-Гардені (Антонія в «Казках Гофмана» Оффенбаха), Опера Монте-Карло (Донна Ельвіра «Дон Жуан» Моцарта), театр Шатле (Франція), Реал (Іспанія), Празька національна опера. Ісповніла знамениті партії Юнони («Повернення Улісса на батьківщину»), Помпеї («Коронація Поппеї»), Фьорділіджі («Так чинять усі») і була удостоєна титулу «Співак 2000 року» на конкурсі Болгарського національного телебачення. З 2018 року вона прикрашає сцену Берлінської державної опери у «Медеї» Луїджі Керубіні.

У грудні 2019 року Соня Йончева брала участь в постановці Королівського театру в Мадриді в опері «Пірат» Вінченцо Белліні. В даний час працює з Віденською державною оперою, де виконує, зокрема, партію Тоски в однойменній опері Пуччіні.

Її партнером у виставі «Шукачів перлів» став російський оперний співак Дмитро Корчак. Біографія цього виконавця мене дуже вразила. Випускник

Академії хорового мистецтва ім.В.С.Попова по двох факультетах: диригентський і вокальний, він у 2004 році закінчує аспірантуру Академії. Дмитро Корчак – лауреат молодіжної премії «Тріумф», міжнародного конкурсу ім.М.І.Глінки, премії ім.Олега Янковського фестивалю »Черешневий ліс», премії німецької критики «Лейтпольд» .У 2004 році Дмитро став лауреатом Міжнародного конкурсу ім.Франціска Виньяса (Барселона, Іспанія) і Міжнародного конкурсу «Опералія» Пласідо Домінго (Лос-Анжелес, США), де отримав премії відразу за двома номінаціям.

Дмитро Корчак виступає на кращих оперних сценах і бере участь в престижних міжнародних фестивалях. Серед нещодавніх виступів можна виокремити виконання партій в таких театрах, як «Ла Скала», »Опера страйкуючих», «Ковент Гарден», »Метрополітен опера», Віденська державна опера, Баварська Державна опера, Державна опера Нідерландів, Цюрихська державна опера, оперний театр Лос-Анжелеса, Театр «Массімо» в Палермо, оперний театр Валенсії, ізраїльська філармонія, Королівський театр Мадрида, Римська опера і в багатьох інших концертних залах Америки, Європи і Росії. З 2016 року Дмитро Корчак є головним запрошеним диригентом Новосибірського театру Опері та Балету і запрошеним диригентом Михайлівського театру в Санкт-Петербурзі. Ці факти біографії співака свідчать про велику працездатність, неймовірну енергію, багатогранний талант та про великі професійні амбіції співака-актора в кращому розумінні цього слова.

Але повернемося до постановки опери Бізе. В першу чергу вражає художнє рішення спектаклю. На сцені мінімум декорацій (місток, перевернутий човен) .Все витримано в одній кольоровій гамі: сірій, коричневій, синій –ці відтінки панують і на сцені, і на заднику сцени. По боках, з боку лаштунків встановлені великі дзеркала, що роблять щагальну «картинку» об'ємною. В цих же кольорах витримані костюми артистів хору, балету і солістов. Костюми представлені у вигляді довгих халатів і довгих спідниць з широкими поясами, на головах пов'язки і тюрбани.

Хор виступає як учасник подій, але по більшоті пасивний. Є, звичайно, і у учасників (груп) хору певні переміщення по сцені, але вони дуже умовні і не несуть смислового підтексту. Артисти балету постійно знаходяться на сцені, і їхні танці більше нагадують пластичні етюди – в цьому є оригінальність і незвичайність хореографічного рішення.

Також є дуже цікавою робота режисера зі світлом. При відсутності декорацій настрій і характер вистави створюється великою мірою саме світлом. При цьому вся увага глядача акцентується на артистах, на персонажах та їхніх переживаннях. І ось на цьому досить похмурому тлі з'являється Лейла в червоному вбранні, з білою накидкою на голові, яка не тільки закриває її обличчя від поглядів, а й уособлює її чистоту та досконалість. Цей костюм дуже вдало виділяє її з натовпу – вона не така як всі, вона особлива і за положенням, і за своєю суттю.

Червоний колір присутній і в елементах костюмів Зюрги та Надіра. Цей колір виступає сполучною ланкою між головними учасниками драми. Прекрасно вирішена режисером арія Лейли з 2-го акта опери. Лейла залишається одна, знімає білу накидку з голови, немовби скидаючи з себе загадковість та неприступність. Тепер перед глядачем постала дуже ніжна і чуттєва дівчина зі своїми переживаннями і мріями. На ній немає ніякого яскраво-театрального гриму. Волосся просто зібране ззаду в «хвіст». З прикрас на ній – перлове просте намисто та маленькі сережки. На поясі висить маленька сумочка – в ній зазвичай дівчата зберігають свої маленькі жіночі «штучки». В першій частині арії Лейла виконує звичайні побутові речі – вмивається, розчісується, розбирає постіль. Все ці дії роблять її образ ближчим для глядача, а її переживання більш близькими, зрозумілими та глибокими.

Соня Йончева підкорила моє серце своїм вокалом і вокальною технікою. Якщо дивитися на прикладі цієї арії, то можна почути, наскільки тембрально багатий її голос, як майстерно вона передає переживання своєї героїні. Кожне слово подається з великим розумінням і ставленням до того,

що відбувається. Голос ллється дуже ніжно, тепло, застосовується м'яка атака звука, «згладжені» усі регістри, голос звучить однаково рівно по всьому діапазону (від «до» 1-ої октави до «до» 3-ої октави.) Порівнюючи з попередніми постановками, можна відзначити, що темп арії узятий диригентом дуже повільний. І ось тут голос співачки розкривається у всій своїй красі. Він ллється як дорогоцінна духмяна олія, заповнюючи навколо себе увесь простір.

Співачка майстерно володіє тонким та багатим нюансуванням. Прекрасне ріано, але його чітко чутно, воно «ширяє» над оркестром. Особливо вражає її ріано на верхніх нотах. Це надає голосу особливого трепету та ніжності. Це той прийом який у глядача викликає буквально «мурашки на шкірі» І в цій арії таких нот декілька. Вони об'ємні, округлі, співачка їх бере і трохи затримує, насолоджуючись їхньою красою і даючи оцінити їх слухачеві.

Прекрасно Соня володіє прийомом філірування звуку. Повільний темп дозволяє насолодитися слухачеві цим звуком та викликаним прийомом ефектом. Прекрасно співачка справляється з високими нотами в аспекті «f'». Голос звучить вільно, насичено та щільно. У виконавиці прекрасна артикуляція, дуже природна, як в у розмовному звуці. Також хочеться відзначити і чудове виконання каденції. М'яко, легко голос злітає у верхній регістр і так само вільно опускається долу. Приємно дивитися на артиста і насолоджуватися його виконанням, а не дивитися, як «працює» співак, думаючи, як сформулювати звук і куди його спрямувати.

При тому, що співачку приємно слухати, на неї хочеться постійно дивитися. Кожен її рух продуманий і виправданий мізансценічно. Дуже виразна міміка: то красиво закриє очі, то зморщить лобик, м'які, плавні рухи руками створюють певну жестову драматургію. Співачка дуже органічно рухається по сцені, а в її очах можна просто «потонути». Всепоглинаюче та емоційне виконання цієї арії Сонею зробило її одним з найбільш пам'ятних моментів постановки.

Автор дослідження, не відриваючись слухала дует Лейли і Надіра. Вони виконували свої партії дуже музично, з великим почуттям. Вельми цікаво ця сцена була вибудована режисером і точно відпрацьована солістами, дуже емоційно та зворушливо. Співаки явно отримували величезне задоволення, виконуючи цю музику. Світлий ліричний тембр Дмитра прекрасно зливається з м'яким сопрано Соні. Голос коханого, який починає звучати за кулісами, спочатку пестить і розчулює її, як приємний сон. Але згодом приходить усвідомлення, що це не сон, і Надір десь зовсім поряд. Це дуже схвилювало Лейлу. Вона метушиться, не знаючи, куди можна сховатися. Накинувши на плечі білий халат, вона намагається приховати не тільки своє тіло, але й свої почуття. Білий халат виступає тут як символ чистоти і невинності героїні. Перша частина дуету емоційно дуже насичена. Надір любить Лейлу, і вона закохана в нього, але обставини не дозволяють бути разом. Наприкінці цієї частини арії Надір знімає халат з плечей Лейли, і таким чином оголюються і її емоції.

Середня частина номеру повільна та лірична. Надір співає ніжно та трепетно, стискаючи у руках халат Лейли, а вона слухає його, вже не маючи сили опиратися почуттям. Потім Надір накидує на плечі Лейли халат, немовби разом з ним передаючи коханій свою любов і ласку. Голос Лейли звучить надзвичайно ніжно та наповненим світлими почуттями. Співачка надзвичайно майстерно передає нюанси – від наповненого *f* до раптового *pp* навіть у одній маленькій фразі. Ось де злилися в одне ціле крихкість та сила експресії. Для автора цієї наукової роботи ця вистава стала найбільш яскравим враженням. Усім поціновувачам оперного мистецтва рекомендуємо з нею ознайомитися.

Говорячи про сучасні постановки опери Бізе «Шукачі перлів», хотілося б згадати і про постановку ХНАТОБу ім.М.Лисенка 2017 року. Цей спектакль - результат спільного співробітництва артистів харківської трупи і постановочної трупи з Нідерландів: режисер Марк Кроне, диригент Йорун Вейерінк, хореограф Андреа де Йонг. Партію Лейли виконала Юлія Антонова

– лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів ім.І Алчевського. Партію Надіра виконав Максим Ворочек – лауреат міжнародних конкурсів.

Автору цього дослідження як артистці хору теж пощастило стати учасницею цієї постановки і отримати неймовірне задоволення від роботи з професіоналами своєї справи. Спектакль вийшов дуже яскравий, красивий. Надзвичайно розкішні костюми і маски у артистів балету, дуже автентичні костюми хору.\

У виставі багато балетних сцен, та й хор постійно рухається, танцює. За пластикою це найбільш насичений спектакль з тих, про які вже тут згадувалося. Тут немає таких приголомшливих світлових можливостей, як у попередній постановці, але режисерська робота анітрохи не гірша. Режисер вистави Марк Кроне – професійний драматичний актор, тому і постановка його схожа на драматичний спектакль. Якщо це масові сцени, то вони повинні бути максимально насичені – хор, балет, все рухається. Якщо це дуети й арії, то вони максимально зворушливі, трепетні і емоційно наповнені. Ми начебто брали участь в зйомках кінофільму. Певною проблемою був мовний бар'єр між голландцями та українцями, але режисер був настільки імпульсивний і як актор органічний, що дуже багато він пояснював на особистому прикладі. А позитивний імпульс, який від нього виходив, і прекрасне почуття гумору зробили нашу роботу великим святом.

Ще одна складність полягала в тому, що спів і виконання мізансцен відбувалося одночасно. Не всі режисери наважувалися так багато задіяти хор, але в цій постановці це був один з головних ефектів. Дійсно, і наш глядач, і голландський із захопленням зустрічали появу хору і балету на сцені. Тут хочеться згадати цитату зі статті А. Анічева: «Нідерландські фахівці працювали на« ґрунті», вже професійно «зораному головним режисером театру Арменом Калояном. Його заслуга, на мій погляд, полягає в глибокому розумінні оперного мистецтва не тільки як вокального, а в тісному зв'язку з мистецтвом драматичним». Саме альянс постійних театральних величин і підняв в «Шукачах перлів» оперну виконавську майстерність на рівень

філософськи емоційного осмислення текстів і музики. Вважаю «Шукачів перлів» етапним спектаклем, комплексним підтвердженням того, що харківська опера зараз лідирує за якістю всіх компонентів, притаманних цьому виду мистецтва.

Яка ж Лейла у виконанні Юлії Антонової? Вона юна, світла, красива, чиста, щира у своїх почуттях, по-дівочому емоційна. Дуже добре тембрально голос Юлії підходить до цього образу – кристально чистий тембр, дзвінкість, що поєднується з м'якістю та жіночністю.

Співачка також прекрасно акторськи тримається на сцені. Образ, який вона створює, дуже органічний, реальний, мимоволі змушує глядача хвилюватися, співпереживати і в кінці радіти торжеству кохання.

Виконавиця багато рухається по сцені. Емоційно активно і сценічно складно вибудовано дует Надіра і Лейли у 2-му акті. За драматичним наповненням та акторським втіленням ця сцена анітрохи не поступається постановці *Opera Comique*, про яку говорилося вище. Тут дуже багато драматизму і лірики, в одному невеликому дуеті треба передати кілька складних станів. Це і рішуча вірність даній клятві, твердість виконання свого обов'язку, і неможливість встояти перед лавиною любовних почуттів, яка нахлинула на юну дівчину. І навіть якщо у Юлії Антонової голос легший, менш драматичний у сенсі тембральної насиченості, але все одно за нею постійно стежиш на сцені, не відриваючи погляду, і навіть здається, що вона молодша за свою попередниці років на десять. Співачка заворожує глядача своїми емоціями, їх щирістю і не підробленістю, і не відпускає увагу ні на секунду. Дует закінчується на дуже ліричній, десь навіть інтимній ноті. Глядач десь заспокоюється, розслабляється, радіючи хвилям ліричних емоцій, і тут раптово і різко налітає буря. Буря не тільки в природі, але і в житті головних персонажів: їх застає народ і вимагає негайної страти. Так починається велика хорова сцена за участю балету і всіх солістів.

Ось на таких постійних змінах емоційно контрастних сцен і побудований весь спектакль. Дія ані на секунду не відпускає глядача і не дає

занудьгувати. Дуже насичений емоціями і рухами дует Лейли і Зюрги в 3-му акті, де вона благає його не карати Надіра, вона готова сама понести покарання за те, що порушила дані клятви, а коханого просить звільнити, чим тільки розпалює ненависть і злість Зюрги. У сварці із Зюргою він її постійно відштовхує в різні боки, вона падає на підлогу, стає на коліна. Вокально дуже складно при всьому при цьому утримати дихання, щоб не захлинутися в емоціях, донести сенс кожного слова. Треба зіграти різні емоції – спочатку Лейла просто просить за коханого, потім розпалюється скандал і емоції захльостують один одного, потім в кінці вона з останніх сил благає помилувати Надіра. І всі ці стани треба зіграти в одному дуеті, і Антонова прекрасно справляється з цим завданням.

Говорячи про арії Лейли з 2-го дії, хочеться сказати, що Юлія підкорює чистотою і щирістю свого виконання. Голос однаково рівно звучить у всіх регістрах, вона озвучує і «до» 1-й октави, і «до» 3-ої. Звичано, у болгарській солістки багатший голос, але і наша Юлія гідно впоралася з цією складною партією. Ярко виражені були нюанси, простежувалося і *f*, і *p*. Кожне слово чітко доносилося до глядача з розумінням сенсу того, що відбувається. Над текстом було виконано багато роботи, Юлія розбирала партію з коучем з французької мови, якого спеціально запрошували на постановку цієї вистави у Харкові. Були відпрацьовані і вимова, і переклад, і характер слів.

Першу частину арії вона виконує дуже легко, немовби наспівуючи, мріючи, м'якою атакою звука. Мелодичні фрази довгі, що вимагає хорошого дихання і рівного звуковедення. Основний темп арії більш рухливий, ніж у попередньому прикладі, але основний характер витриманий вірно. Всі верхні ноти дуже прозорі, м'які, рівні. Всі мелодичні прикраси дуже витончено виконуються, Фермата на верхніх нотах ширяють, легкі, десть навіть інтимні. Звучання настільки прозоре, що створюється враження фальцетного звучання, голос звучить нескінченно, великі букви згладжені, музика звучить без напруги, всі колоратурні «мережива» виконані дуже технічно. А ось в середній частині в голосі з'являється драматизм, він звучить більш насичено

та повно. Музичні фрази стають коротшими, щоб підкреслити схвильованість думок. Є можливість частіше брати дихання і відповідно щільніше наповнювати звук. Теситура піднімається, мелодична лінія тепер переважно звучить у другій октаві і відповідно голос більше розкривається, більше зручних нот для сопрано, більше можливостей «пролити голос», висловити свої внутрішні переживання.

Третя частина знову лірична, протяжна, повертає нас до попереднього стану спокою і умиротворення. Співачка майстерно змінює забарвлення свого голосу, збагаченого різними тембровими фарбами. Закінчується арія фіоритурною каденцією з виходом на «до» 3-ої октави. У виконанні Юлії вона прозвучала дуже технічно і точно. Голос вільно злетів у верхню теситуру і також легко опустився до «мі» 1-ої октави; таке вільне виконання складних елементів говорить про високий професіоналізм виконавиці.

Воістину, цю постановку можна назвати задоволенням для очей і слуху. Прем'єра з великим успіхом відбулася у Харкові. Про це свідчили довгі і тривалі оплески, захоплені висловлювання глядачів і відгуки у засобах масової інформації. потім спектакль підкорив глядачів Амстердама, Гааги, Антверпена та ще десяти міст Нідерландського королівства.

Під час подібного детального аналізу можна оцінити не тільки майстерність співаків, але й те, наскільки композитор відчував, знав природу голосу і використовував його можливості. Виконувати музику Жоржа Бізе – це справжнє задоволення для співаків. Вона мелодійна, грамотно вибудована та «зручно» написана для виконання.

Висновки до Розділу 3

Порівняння вокально-сценічних втілень образу Лейли Наталії Романової, Соні Йончевої, Крістіни Парароюта Юлії Антонової дозволило зробити висновки щодо необхідності серйозної роботи сучасного оперного режисера над співвідношенням традицій та новацій у оперній виставі, роботі

зі співаками над вокально-сценічним втіленням образу, бо баланс експериментального та традиційного повинен відповідати не тільки режисерській ідеї як такій, але й жанрово-стильовим особливостям та композиторській концепції конкретного оперного твору.

Сучасна практика оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми.

Справжній вокально-сценічний образ народжується лише за умови органічного синтезу музики і сценічної дії. Основою вокально-сценічної інтерпретації має служити глибоке, вдумливе осягнення музичної семантики.

Опера сьогодні, як ніяка інша сфера музичного мистецтва, піддається серйозним мовним, жанровим і стильовим експериментам, пов'язаним з конкретною постановкою, зі сценічним втіленням оперного спектаклю. Режисери нашого часу часто змінюють зміст опери, знаходяться в пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи в іншу, тим самим пропонуючи глядачеві практично новий твір. Тому проблематика постановки оперного спектаклю і народження образу на сцені є актуальними і в сьогоdnішній час. Сценографія вирішується на рівні сучасних технологій: рухомі плунжери, жорсткі куліси і деталі декорацій, які трансформуються на очах у глядача, стали використовуватися кінопроекції, наднові світлові рішення, використання лазера. Співак-актор, будучи центральною фігурою оперного спектаклю, повинен відповідати новим пропонованим обставинам.

Проте не всі новітні оперні постановки з перенесенням дії у сучасні умови з відповідним антуражем, повним паралельних смислових планів, є, на погляд автора дослідження, вдалимими. Подібна постановка «Шукачів перлів» в Ізраїлі, на нашу думку, сценічними рішеннями часто «знижує» рівень художнього узагальнення емоції та відволікає від сприйняття твору у його цілісності. З іншого боку, мінімальна корекція традиційного сценічного рішення в бік сценічної лаконічності (Харківська постановка) виявилася вдалою саме тому, що сценічні рішення не відволікають не передбаченими

композитором деталями та символами, а сприяють процесу узагальнення емоції та підняття її з побутового на загальнолюдський рівень.

Інтонційність, як унікальна сфера виразності виконавства, вимагає великої уваги як від співака-актора, так і від диригента і режисера - творців оперної постановки. Особливе значення, складність і глибину вона набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, бо можливі контрасти між музичним і сценічним планами створюють цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналізму і бездоганного смаку, а також повного взаєморозуміння в роботі як над цілісною концепцією твору, так і над втіленням конкретного вокально-сценічного образу.

ВИСНОВКИ

Опера сьогодні, як ніяка інша сфера музичного мистецтва, піддається серйозним мовним, жанровим і стильовим експериментів, пов'язаних з конкретною постановкою, зі сценічним втіленням оперного спектаклю. Опера оновлюється в одній з найважливіших своїх сторін, а саме втілення опери на сцені. Сучасні постановки стали дуже відрізнятися від традиційних. Режисери нашого часу часто змінюють зміст і зміст опери, знаходяться в пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи в іншу, тим самим підносячи глядачеві практично новий твір. Тому проблематика постановки оперного спектаклю і народження образу на сцені є актуальними і в сьогоденній час. Сценографія вирішується на рівні сучасних технологій: рухомі плунжери, жорсткі куліси і деталі декорацій, які трансформуються на очах у глядача, стали використовуватися кінопроекції, наднові світлові рішення, використання лазера. Актор, будучи центральною фігурою оперного спектаклю, повинен відповідати новим пропонованим обставин. У зв'язку з цим він постійно повинен відточувати і удосконалювати акторську техніку.

Особливе значення в створенні вокально-сценічного образу грає інтонационність. Тому інтонационність, як унікальна сфера виразності виконавства, вимагає великої уваги як від співака-актора, так і від диригента і режисера - творців оперної постановки. Особливе значення, складність і глибину вона набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, так як можливі контрасти між музичним і сценічним планами створює цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналізму і бездоганного смаку, а також повного взаєморозуміння в роботі як над цілісною концепцією твору, так і над втіленням конкретного вокально-сценічного образу.

В роботі було охарактеризовано основні етапи роботи над партією-роллю в оперному спектаклі в аспекті включення в них специфіки оперного жанру як музичної драми.

Були підкреслені театральні-сценічні особливості втілення образу (темброве забарвлення, жести, пантоміма, хореографія, інтонація в найширшому сенсі слова, освітлення, костюми і так далі), які повинні бути враховані в оперному спектаклі режисером, диригентом, співаками, а також повинні включатися в дослідження за подібною тематикою, особливо в сфері музичної ітерпретології.

Так, можна виділити наступні важливі питання взаємодії музичного і внемюзикальних фактора в оперній постановці:

- темброве забарвлення голосу (пов'язана не тільки з його висотою і відповідністю певної класифікації, а й з тими унікальними якостями тембру голосу, які пов'язані зі специфікою голосу конкретної людини і роблять його впізнаваним);
- емоційно-психологічний фактор і особливості темпераменту вокаліста;
- співвідношення бачення самим автором (композиторська інтерпретація) і комплексна, багаторівнева, системна виконавська інтерпретація, яка включає в себе вокальну інтерпретацію, а також інтерпретацію режисера, диригента, хореографа, яка створює кожен раз унікальний синтетичний результат;
- проблема сучасних трактувань оперного спектаклю (сучасного, умовного, що не історичного антуражу і т.д.) і питання їх сприйняття слухачем і глядачем;
- специфіка співвідношення темпераментів образів і тембрів (побудова ансамблів і сцен і т.д.);
- еволюція образу (яка втілюється усіма засобами оперного спектаклю як синтетичного дійства);

- особливості обліку для становлення образу костюмів, гриму, декорацій, освітлення і т.д.

Виділені фактори входять в єдиний процес роботи, враховуючи усіма учасниками оперного спектаклю в різній мірі на її різних етапах; проте на кожному з них ставляться, як було показано, свої, якісно певні завдання. У даній роботі були розглянуті лише найбільш важливі, і до них далеко не зводиться той складний і багатогранний процес, який являє собою навчання в оперному мистецтві. Однак результати презентованого магістерського дослідження, використані, зокрема, в різного роду рекомендаціях, дозволять вокалісту (як практику, так і педагогу) побачити процес роботи над оперним чином в аспекті його цілісності, комплексності та синтетичне, усвідомити багатосторонність етапів такої роботи і зосередити увагу на основних вирішальних моментах кожного з них.

Робота над художнім образом в оперному спектаклі - це не тільки задум і результат, але процес, перш за все творчий. І, як будь-яка творчість, він повинен ґрунтуватися на міцних базових знаннях, на з'ясуванні форм і методів роботи та її завдання. Важливо додати, що початківцям співакам-акторам, крім вдосконалення своєї вокальної і акторської техніки, необхідно також виховувати в собі всебічно розвинених і творчо мислячих музикантів. Реалізація цього завдання сприятиме загальному прогресу оперного мистецтва. У цьому полягає особливий обов'язок кожного вокаліста перед високим мистецтвом музики.

Порівняння вокально-сценічних втілень образу Лейли Наталії Романової, Соні Йончевої, Крістіни Парароюта Юлії Антонової дозволило зробити висновки щодо необхідності серйозної роботи сучасного оперного режисера над співвідношенням традицій та новацій у оперній виставі, роботі зі співаками над вокально-сценічним втіленням образу, бо баланс експериментального та традиційного повинен відповідати не тільки режисерській ідеї як такій, але й жанрово-стильовим особливостям та композиторській концепції конкретного оперного твору.

Сучасна практика оперної постановки говорить про те, що питання вдосконалення співака-актора слід розглядати в першу чергу в тісному зв'язку з питанням специфіки опери як музичної драми.

Справжній вокально-сценічний образ народжується лише за умови органічного синтезу музики і сценічної дії. Основою вокально-сценічної інтерпретації має служити глибоке, вдумливе осягнення музичної семантики.

Опера сьогодні, як ніяка інша сфера музичного мистецтва, піддається серйозним мовним, жанровим і стильовим експериментам, пов'язаним з конкретною постановкою, зі сценічним втіленням оперного спектаклю. Режисери нашого часу часто змінюють зміст опери, знаходяться в пошуках сценічних рішень, переносять дію з однієї епохи в іншу, тим самим пропонуючи глядачеві практично новий твір. Тому проблематика постановки оперного спектаклю і народження образу на сцені є актуальними і в сьогоdnішній час. Сценографія вирішується на рівні сучасних технологій: рухомі плунжери, жорсткі куліси і деталі декорацій, які трансформуються на очах у глядача, стали використовуватися кінопроекції, наднові світлові рішення, використання лазера. Співак-актор, будучи центральною фігурою оперного спектаклю, повинен відповідати новим пропонованим обставинам.

Проте не всі новітні оперні постановки з перенесенням дії у сучасні умови з відповідним антуражем, повним паралельних смислових планів, є, на погляд автора дослідження, вдалим. Подібна постановка «Шукачів перлів» в Ізраїлі, на нашу думку, сценічними рішеннями часто «знижує» рівень художнього узагальнення емоції та відволікає від сприйняття твору у його цілісності. З іншого боку, мінімальна корекція традиційного сценічного рішення в бік сценічної лаконічності (Харківська постановка) виявилася вдалою саме тому, що сценічні рішення не відволікають не передбаченими композитором деталями та символами, а сприяють процесу узагальнення емоції та підняття її з побутового на загальнолюдський рівень.

Інтенаційність, як унікальна сфера виразності виконавства, вимагає великої уваги як від співака-актора, так і від диригента і режисера - творців

оперної постановки. Особливе значення, складність і глибину вона набуває у випадках новаторського режисерського втілення оперного спектаклю, бо можливі контрасти між музичним і сценічним планами створюють цілу палітру нових смислів, і їх логічний взаємозв'язок з відомим оперним твором іншої епохи вимагає від усіх учасників оперної постановки найвищого професіоналізму і бездоганного смаку, а також повного взаєморозуміння в роботі як над цілісною концепцією твору, так і над втіленням конкретного вокально-сценічного образу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акулов Е.А. Драматургічний аналіз оперної партитури. Москва: СОН, 1968. 266 с.
2. Акулов Е.А. Оперна музика і сценічне дійство [ред., Авт. предисл. П. А. Марков]. Москва: Всерос. театр. суспільство, 1978. 452 с.
3. Асаф'єв Б.В. Музична форма як процес. Книга перша і друга. Ленінград: Музика. Ленінградське отд-ня, 1971. 376 с.
4. Асаф'єв Б.В. Про оперу: Избр. ст. Ленінград: Музика, 1985. 2-е видання, перероб. і доп. 344 с.
5. Барсів Ю.А. Креативність особистості як необхідна умова для оволодіння мистецтвом співу // Питання вокальної освіти: Методичні рекомендації для викладачів вузів і середніх спеціальних навчальних закладів / РАМ ім. Гнєсіних; Ростовська консерваторія ім. Рахманінова. Москва, 1994. С. 15-20.
6. Бобровський В. Функціональні основи музичної форми: Дослідження. Москва: Музика, 1978. 332 с.
7. Ванслов В. Опера і її сценічне втілення. Москва: СОН, 1963. 253 с.
8. Герсамія І. До проблеми психології творчості співака. Тбілісі, 1978. 160 с.
9. Гозенпуд А. А. Оперний словник / наук. ред. Л. Г. Данько. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. Изд. 2-е, перераб. і доп. 631 с.
10. Гонтаренко Н.Б. Сольний спів: секрети вокальної майстерності. Москва: Музика, 1996. 350 с.
11. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 - музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
12. Гребенюк Н. До проблеми вокально-виконавської діяльності як

виду художньої творчості // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти: Зб. науч. пр. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 1999. Вип. 3. С. 16-21.

13. Григор'єв В. Питання виконавської форми і шляхи її реалізації// Музичне виконавство і сучасність. Москва: Музика, 1988. Вип. 1. С. 69-86.

14. Гуренко Є.Г. Виконавське мистецтво: методологічні проблеми. Новосибірськ: Наука, 1985. 88 с.

15. Дві тріади долі. Листи. Спогади / Вольфганг Амадей Моцарт; [Пер. з нім. А. Петросяна]. Москва: Ексмо, 2016. 413 с.

16. Дмитрієв Л. Б. Про виховання співаків в Центрі удосконалення оперних артистів при театрі «Ла Скала» // Питання вокальної педагогіки: [зб. статей] / за ред. Л. Б. Дмитрієва. Москва, 1976. Вип. 5. С. 61-90.

17. Дмитрієв Л. Б. Основи вокальної методіки. Москва: Музика, 1968. 675 с.

18. Друскін М. С. Питання музичної драматургії опери / М. С. Друскін. Ленінград: Музика, 1952. 450 с.

19. Знаменська О. В. Культура мови у співі. Київ: Вид-во образотв. мистецтва и муз. літ., 1959. 158 с.

20. Іваницька Я.А. Оперний спектакль як семіотичний об'єкт: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. музик. акад. Укр. ім. П.І.Чайковського. Київ, 2008. 20 с.

21. Іванова І. Л. Історія опери: Західна Європа XVII-XIX століття: навч. посібник / ред. М. Р. Черкашина; Міжнародний фонд «Відродження». Київ: Заповіт, 1998. 383 с.

22. Конен В. Д. Історія зарубіжної музики: підручник для консерваторій. Вип. 3. Німеччина, Австрія, Італія, Франція, Польща з 1789 року до середини 19 століття / В. Д. Конен. - 6-е изд. - Москва: Музика, 1984. - 534 с.

23. Корихалова Н. П. Інтерпретація музики: Теоретичні проблеми музичного виконавства і критичний аналіз їх розробок в сучасну буржуазну

естетику. Ленінград: Музика, 1979. 208 с.

24. Кочнев Ю. Л. Об'єктивне і суб'єктивне в музичній інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Ленінградська держ. конс. ім. Н.А. Римського-Корсакова. Ленінград, 1970. 22 с.

25. Куришева Т. Театральність і музика. Москва: Сов. композитор, 1984. 200 с.

26. Лаурі-Вольпі Дж. Вокальні паралелі: навч. посібник. Дж. Лаурі-Вольпі. Москва: Музика, 1972. 303 с.

27. Левик Б. Історія зарубіжної музики. Випуск 2. Друга половина XVIII століття. Москва: Музика, 1961. 296 с.

28. Лішанський Є. Деякі питання оперної режисури і виховання співака-актора // Українське музикознавство. Київ, 1966. С. 268-279.

29. Ломперті Франческо. Мистецтво співу за класичними переказами. Москва: Санкт-Петербург, Лань, 2009. 192 с.

30. Лобанова М. Н. Музичний стиль і жанр. Історія і сучасність. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.

31. Мадішева Т. До проблеми інтерпретації вокальної музики // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти: Зб. науч. пр. Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2005. Вип. 14. С. 334-336.

32. Мадішева Т. П. Співак и мова (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика): навч. посіб. для студ. вок. факульт. вищ. навч. закл. культури і мистецтв України. Харків: ШТРИХ, 2002. 160 с.

33. Мазель Л. Про мелодії. Москва: Музгиз, 1952. 300 с.

34. Маркези Г. Опера: від витоків до наших днів: Путівник: [Пер. з італ.]. Москва: Музика, 1990. 382 с.

35. Морозов В. П. Біофізичні основи вокальної мови. Ленінград: Наука, 1977. 231 с.

36. Морозов В. П. Про експериментально-теоретичних дослідженнях голосу співака їх значенні для вокальної педагогіки // Питання вокальної педагогіки: зб. ст. / [Заг. ред. Л. Б. Дмитрієва]. Ленінград, 1982. Вип. 6. С. 141-

180.

37. Москаленко В. Г. Про розуміння Музична твору // Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник: Зб. статей. - Київ, 2002. № 20. С. 3-13.

38. Москаленко В. Г. Про специфіку Музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Зб. статей. Київ, 1999. № 2. С. 4-14.

39. «Фауст» Ш. Гуно в руслі жанрово-стильової та міфопоетичного специфіки французької ліричної опери. Музичне мистецтво й культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2014. Вип. 19. С. 43-52.

40. Назайкинский Е. Стил ь і жанр в музиці. Навчальний посібник для вузів. Москва: Владос, 2003. 248 с.

41. Назаренко І. К. Искусство пенія. Нариси і матеріали з історії, теорії та практиці художнього співу. Москва: Музичне видавництво, 1968. 624 с.

42. Нестеренко О. Є. Роздуми про професії. Москва: Мистецтво, 1985. 184 с.

43. Парів Ю. Азбука дихання. Мінськ: Полум'я, 1988. 46 с.

44. Переверзев Н. Исполнительская інтонація. Москва: Музыка, 1989. 279 с.

45. Покровський Б. Виховання артиста-співака і принципи К. С. Станіславського // Радянська музика. 1972. №1. С. 59-63.

46. Покровський Б. А. Про оперної режисури. Москва: СОТ, 1973. - 308 с.

47. Покровський Б. Роздуми про оперу. Москва: Музыка., 1979. 274 с.

48. Проблеми музичного мислення: Зб. ст. / Упоряд., Ред. і предисл. М. Г. Арановского. Москва: Музыка, 1967. 255 с.

49. Работнов Л. Д. Основи фізіології і патології голосу співаків. Москва: Музик. держ. вид-во, 1932. 160 с.

50. Раппопорт С.Х. Про варіантної множинності виконавства// Музичне виконавство. Москва, 1972. № 7. С. 3-47.

51. Ривіна І.А. Введення в дисципліну «Оперний клас». Харків, 1985.

17 с.

52. Сетдікова Ю. Б. Естетичні аспекти вокально-виконавської творчості: генезис і сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. філософських наук: спец. 09.00.04 - Естетика. Моск. держ. ун-т культури і мистецтв. Москва, 2006. 19 с.

53. Силантьєва І. Проблема перевтілення виконавця в вокально-сценічному мистецтві // Питання вокальної освіти: Методичні рекомендації для викладачів вузів і середніх спеціальних навчальних закладів. Москва-Санкт-Петербург: РАМ ім. Гнєсіних, 2003. С. 65-73.

54. Скребків С. Художні принципи музичних стилів. Москва :Музика, 1973. 377 с.

55. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Москва: Худ. лит., 1938. 136 с.

56. Станіславський К. С. Реформатор оперного мистецтва / К. С. Станіславський. Москва: Музика, 1983. 218 с.

57. Стахевіч О. Г. вокального мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.

58. Стахевіч О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1. Природно-наукові Теорії сольного співу: курс лекцій: навч. посіб. [Для студ. дір.-хор. ф-ту муз. та пед. вузів]. Харк. держ. акад. культури, Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Харків; Суми, 2002. 92 с.

59. Стахевіч А. Г. Професійно-технічна підготовка в мистецтві співу. Суми, 1991. 49 с.

60. Стахевіч А. Г. Учення о певческомголосо в оперной культуре Італії XVIII - XIX ст. :автореф. дис. ... канд. мистецтвознавець. : 17.00.02. НМАУ ім. ПІ Чайковського. Киев, 1993. 17 с.

61. Ферман В. А. Основи оперної драматургії. Оперний театр Москва: Худ. лит., 1961. 200 с.

62. Фурман В. Е. Оперний театр. Статті і дослідження. Москва:

Музгиз, 1961. 360 с.

63. Чередниченко Т. Композиція і інтерпретація: три зрізу проблеми // Музичне виконавство і сучасність. Москва: Музика, 1988. Вип. 1. С. 43-68.

64. Юссон Р. Співочий голос: дослідження основних фізіологічних і акустичних явищ співочого голосу: [пер. з фр.]. Москва: Музика, 1974. 262 с.

65. Юшманов В. І. Вокальна техніка і її парадокси / В. І. Юшманов. Вид. 3-е. Санкт-Петербург: Изд-во ДЕАН, 2007. 128 с.

66. Юшманов В. І. Про засади професійної підготовки вокалістів в класі сольного співу консерваторії (на матеріалі дослідження роботи професорів Ленінградської консерваторії Е. Г. Ольховського, І. І. Плешакова і В. М. Луканіна): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 - Музичне мистецтво. Ленінград, 1986. 24 с.

67. Ярославцева Л. К. про способи регуляції співочого виходу // Питання вокальної педагогіки: [зб. ст.] / за ред. Л. Б. Дмитрієва. Москва: Музика, 1976. Вип. 5. С. 176-200.

68. Ярустовскій Б.О. Драматургія зарубіжної оперної класики. Москва: Музика, 1952. 140 с.