

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтепретології та аналізу музики
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

ШЛЯХИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ В. БЕЛЛІНІ
(НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗА ГРАФА РОДОЛЬФО
З ОПЕРИ «СОМНАБУЛА»)

Магістерська робота

СУДІКА СВЯТОСЛАВА ІГОРОВИЧА

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:

С.І.СУДІК



ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО ЕПОХИ BEL CANTO У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІЇ	
1.1. Мистецтво bel canto: від техніки до стилю	7
1.2. Опера bel canto в системі західноєвропейського музичного мистецтва.....	13
1.3. Жанр опери в творчості Вінченцо Белліні.....	18
Висновки до розділу 1	22
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ РОДОЛЬФО З ОПЕРИ «СОМНАМБУЛА» В АСПЕКТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ В. БЕЛЛІНІ	
2.1. Характерні риси композиторського письма та типологія образів у операх Вінченцо Белліні	25
2.2. Образ графа Родольфо в драматургії опери «Сомнамбула» В. Белліні.....	28
2.3. Вокально-сценічні втілення образу графа Родольфо: виконавсько-порівняльний аналіз.....	31
Висновки до розділу 2	42
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	49

ВСТУП

Актуальність теми. Вокальний спадок музики Бельканто та його традиції, що були закладені сучасниками тієї епохи, найшли широке та характерне відображення у вокальних творах таких композиторів як Алессандро Скарлатті, Джованні Баттіста Перголезі, Георг Фрідріх Гендель, Вінченцо Белліні, Гаetano Доніцетті, Джузеппе Верді. Оперне мистецтво бельканто - важлива сторінка еволюції оперного мистецтва: формування вокальних шкіл, техніки співу, нових оперних жанрів, репертуару.

Питання про вокальне Бельканто стало приводом для активних дискусій на початку ХХ століття в роботах Аугуста Кречмара, Германа Аберта, Едварда Дента. Наслідком цього був великий стрибок у вивченні вокального стилю бельканто і музика цього періоду стала сприйматися як гідний предмет дослідження.

Серед видатних композиторів епохи Бельканто особливе місце займає ім'я Вінченцо Белліні, чиє ім'я прославили опери «Адельсон та Сальвіні», «Бьянка та Джернандо», «Пірат», «Чужестранка», «Заїра», «Капулетті та Монтекі», «Сомнамбула», «Норма», «Беатриче ді Тенда», «Пурітани».

В. Белліні увійшов в історію музичної культури як неперевершений майстер бельканто. Завдяки масштабності творчості композитора можна назвати «феноменом власного часу та сучасності». Його твори – це перлини вокальної та композиторської майстерності. В його творах проявлявся яскравий ліризм та безмежна мелодичність, беллінієвські мелодії наповнені красою, широтою дихання, дивовижною кантиленністю та одухотвореністю. Оперні образи композитора наповнені яскравими емоціями та виразними інтонаціями, які композитор вдало поєднував з оркестровим письмом.

Світові сцени оперних театрів представляють опери Белліні кожного року, зокрема, у Ла Скала, Віденській опері, Королівському театрі у Лондоні тощо. На жаль, в Україні оперна творчість композитора представлена не дуже широко, станом на сьогодні у репертуарі найбільших українських театрів представлена лише одна опера В. Белліні «Норма».

Сучасне прочитання творів, режисерські рішення у виборі костюмів, декорацій та масштабні мізансцени надають персонажам опер нових барв.

Творчість композитора привертає увагу багатьох музикознавців. Здебільшого основу їх праць складає аналіз самих опер, а не їхнє виконавське втілення. Проте характерною рисою сучасного вокального виконавства, що відповідає потребам часу і слухачко-глядацької аудиторії, є певний семантичний наратив, інтелектуалізм, прагнення виконавців до насичення інтерпретацій глибоким філософським, загальнолюдським ціннісним змістом. Цей фактор несе в собі потенційні можливості специфічних змін, культурно-мистецької еволюції і може певним чином «оновити» зміст музичних творів минулого, актуалізувати його для сучасного слухача. Отже, саме вокально-виконавська творчість вимагає нового осмислення, результати якого можуть бути взяті на озброєння як вченими для подальших досліджень, так і музикантами-практиками – виконавцями, педагогами, публіцистами.

Таким чином, актуальність роботи обумовлена: необхідністю більш системного вивчення творчої спадщини В. Белліні, а саме крізь призму сучасних виконавських тенденцій; розгляд вокально-технічних аспектів та акторської складової задля більш достовірного та художньо актуального втілення образів, створених композитором; появи в Україні виконавців, творчість яких спеціалізувалася б саме на виконанні стилю бельканто, та розширенню репертуару вітчизняних театрів заради знайомства українських слухачів із оперними шедеврами тієї епохи.

Мета дослідження – виявити специфіку вокально-сценічного втілення образу Графа Родольфо з опери «Сомнамбула» В.Белліні в аспекті актуалізації оперного мистецтва бельканто на сучасній оперній сцені.

Завдання дослідження:

- узагальнити відомості про вокальний стиль епохи *bel canto*;
- охарактеризувати базові підходи до трактовки оперних творів *bel canto* у сучасному театрі та окреслити шляхи актуалізації цього мистецтва;

- надати характеристику оперному стилю В. Белліні як представника *bel canto*;
- окреслити базові параметри авторського задуму партії графа Рудольфо з опери «Сомнамбула»;
- представити виконавський погляд на образ графа Родольфо з точки зору виконавських особливостей на основі порівняльного аналізу різних інтерпретаційних версій.

Об’єкт дослідження — оперне мистецтво епохи бельканто, **предмет** — специфіка вокально-сценічного втілення образу Графа Родольфо з опери «Сомнамбула» В.Белліні в аспекті актуалізації оперного мистецтва бельканто.

Матеріалом дослідження слугує нотний текст опери «Сомнамбула» В. Белліні, аудіо та відео записи виконань партії Родольфо такими співаками: Микола Гяуров, Семюель Реймі, Симоне Алаймо, Нікола Заккарія, Егілс Сіліньш.

Методологія дослідження. У дослідженні використовується комплексний підхід, який обумовлює звернення до наступних методів:

- *стильовий* – дозволяє виявити специфіку особистого виконавського стилю в руслі традицій;
- *історичний* – необхідний для створення повної картини особливостей вокальної творчості композиторів епохи *bel canto*.
- *жанровий* – дозволяє проаналізувати та осмислити основні етапи становлення та розвитку жанру опери
- *виконавський* – потрібен для виявлення та усунення технічних складностей, досягнення поставлених художніх завдань.

Теоретична база дослідження. У представленій магістерській роботі ми спиралися на наукові джерела за наступними напрямками сучасної музичної науки:

- теорія жанру та стилю в музиці (Л. Мазель [22], О. Михайлов [23], Є. Назайкінський [25], Л. В. Шаповалова [38]);

- проблеми виконавської інтерпретації (Л. Алексєєва [1], Н. Гребенюк [5], В. Дорохін [6], Т. Мадишева [20, 21]);

- творчість Вінченцо Белліні (О. Горбачова [4], І. С. Драч [7], А. Кенигсберг [11], А. Коровіна [12], Т. Крунтяєва [16], Ф. Пастора [29], Н. Щербінкіна [40]).

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження полягає у тому, що вперше виконавський аналіз вокально-сценічного втілення образу Графа Родольфо з опери «Сомнамбула» В.Белліні поданий крізь призму визначення шляхів актуалізації оперного мистецтва бельканто на сучасній оперній сцені, що представляє комплексний підхід не тільки до вивчення стилістики оперного виконання, але й здобуття нових знань щодо інтерпретації вокально-сценічних образів епохи бельканто.

Апробація результатів дослідження.

Основні положення дослідження представлено та публічно обговорено на міжнародній конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 21-22 травня 2022).

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених виявленню засобів виконання та інтерпретації музики Бароко та оперної творчості Вінченцо Белліні; наукових курсах з вивчення аналізу музичних творів, історії музики, музичної інтерпретації, історії та теорії вокального виконавства; у методиці та виконавській практиці.

Структура та об'єм роботи. Робота складається зі Вступу, двох основних Розділів з підрозділами, Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 48 позицій.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО ЕПОХИ BEL CANTO У НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІЇ

1.1. Мистецтво *bel canto*: від техніки до стилю

У становленні стильових основ *bel canto* епохальною стало формування оперного жанру в Італії ще від перших зразків *dramma per musica* (“Дафна” (1598), “Еврідіка” (1660), здійснених “Флорентійською камератою” з участю композитора і виконавця Я. Перрі, поета О. Рінуччіні, співака Дж. Каччині, “Орфея” К. Монтеверді – А. Стріджо. Саме звідси починаються витoki італійської експансії на провідні театральні сцени світу, впливу італійського вокального мистецтва на естетику й техніку співу.

З появою опери як самостійного музичного жанру підіймається значення сольного співу: попри те, що до XVII століття сольний спів зустрічається в “священних виставах” у Флоренції, в ліричних драмах і пасторалях XV – XVI століть, але тільки опера дає світові соліста-співака. На зміну “віртуозу-колективу” у майстрів-поліфоністів приходять “віртуоз-соліст” в опері. Утвердження сольного співу вимагає від виконавців володіння новими технічними прийомами, збагачує темброву палітру голосу, в опері перед співаком постала проблема слова, фразування, передачі тонких нюансів поетичного тексту. Але при цьому всьому особлива увага приділяється красі вокалізації, гнучкості, легкості й рівності звучання, віртуозному володінню голосом. Так були закладено підґрунтя італійського *bel canto*, обумовленого як умовами нового музичного жанру – опери, так і фонетичною характерністю італійської мови.

За час свого існування мистецтво *bel canto* пережило немало видозмін. Цей термін набув не лише буквального, а й більш об’ємного значення та став синонімом всієї італійської вокальної школи. Поряд з еволюцією, для *bel canto* характерні й деякі незмінні риси. Саме вони пов’язані з характерним

звуковим колоритом італійської мови: незмінністю звучання голосних відносно будь-яких сусідніх приголосних, відсутністю складних звукових співставлень, простотою вимови, дзвінкістю, пружністю і, разом з тим, м'якість, співучість, властиві італійській мові, значною мірою вплинули й на загальний характер італійської вокальної школи.

Якщо до середини XVII століття для *bel canto* характерним є поширення патетичного стилю, що знайшов своє відображення в музиці К. Монтеверді й вимагав від артиста високого пафосу у виконанні, особливо в оперних речитативах, зовсім не заперечував вокальні прикраси, то власне перевага віртуозності заявила про себе лише наприкінці XVII – на початку XVIII століть.

Арія як основна вокальна форма в опері дала можливість співакові продемонструвати свої найкращі природні якості, свою найвищу майстерність. Щодо послідовників К. Монтеверді, то, як пише Б.І.Горович, “одні з них пішли по його слідах, звертаючи особливу увагу на речитатив як на засіб вираження внутрішньої дії. Інші (як, наприклад, Антоніо Честі, наслідували приклад неаполітанських та римських майстрів та віддавали перевагу арії, скорочуючи речитатив до мінімуму та виділяючи йому скромну роль ланки, що пов’язує арії та дуети”

Надзвичайної віртуозності набуває оперний спів у XVIII столітті – в період панування на оперній сцені співаків-кастратів або сопраністів, які виконували сопранові та контральтові партії та володіли силою і красою звуку, надзвичайною віртуозністю й музикальністю.

Мистецтво сопраністів відповідало естетиці опери *seria*, основу якої складала не індивідуальні музичні портрети, а лише відтворення деяких узагальнених почуттів – любові, ревності, героїки. Вокальний стиль опери *buffa*, серед вершин якої в Італії є твори Дж.Паезієлло, Д. Чімарози, відрізняється від опери *seria* меншою віртуозністю, простотою, вона вимагала від співака не лише вокальної майстерності, а й справжнього комедійного

акторського таланту. Як пише Б. Штейнпресс, “у другій половині XVIII століття почався триумфальний похід італійської комічної опери по Європі.

Вона відтіснила “серйозну” оперу, яку тепер ставили лише в урочистих випадках при княжих дворах. Італійські композитори працювали на експорт, багато з них жили за рубежем. Італійські оперні трупи наводнили європейські міста. Італійська опера-комедія та опера-драма в цей період переживає підйом відкрився широкий простір для розквіту виконавської майстерності вокалістів” [13, 299 – 300].

Серед майстрів мистецтва *bel canto* – співаки-кастрати А.Бернаккі, Каффареллі, Ф. Бернарді, Фарінееллі, співачки Ф.Бордоні, Ф. Куццоні, К. Габріелі, В. Тезі. Наступний етап – творчість Дж.Россіні, чий вокальний стиль – це ритмічна винахідливість, жвавість, енергія, блиск.

Виконання “блискучих” вокальних партій в операх Россіні вимагає від співака різноманітності тембрових барв, майстерності у віртуозних номерах та у розспівних аріях і речитативах. У творіннях композитора віртуозність партій поєднується з незвичайним вмінням виразити в мелодії цілісний характер героя, а не лише окремих його почуттів. Саме Россіні підготував появу епохи класичного *bel canto*, яке згодом розквітло у творчості Г.Доніцетті та В.Белліні. Як вказує М. Черкашина, “Россіні продовжив моцартівську лінію європейського оперного мистецтва, суттєво збагатив і розширив італійські оперні традиції. Він першим синтезував досвід різних оперних шкіл в самій Італії”.

Для класичного *bel canto* характерні ніжність, повітряність, гнучкість кантилени, поряд із пристрасстю і піднесеністю почуттів у творах з виразною мелодикою, ефектними аріями, яскравою театральністю. Це ми чуємо в операх “Норма”, “Сомнамбула”, “Пуритани” Белліні, “Лучія ді Ляммермур” Доніцетті та в інших. Епоха класичного *bel canto* породила великих співаків XIX століттяш– М. Малібран, Дж. Паста, Дж. Грізі, Дж. Б. Рубіні. Традиції класичного *bel canto* вплинули на наступні покоління співаків, аж до наших днів.

Музична культура Італії відобразила всі особливості естетики *bel canto*. Продовжуючи загальні тенденції часу, вона розвивалася в рамках наукових, творчих, виконавських експериментів. Кардинальне оновлення музичного інструментарію (витіснення з музичної практики лютні, теорби, віоли; використання скрипки, віолончелі, клавесина - інструментів, які мали значно більшими технічними і виразними можливостями), виникнення нових музичних форм і жанрів (концерт, ораторія, опера), безперервне збагачення арсеналу виразних засобів (прийоми артикуляції, динаміки), формування стилю *bel canto* з граничним розширенням співочого діапазону, освоєнням складних технічних прийомів (колоратур, фіоритур) - все це зробило музичне мистецтво Італії не тільки зразком, а іноді і просто приміром наслідування для інших європейських країн.

«В історії вокального мистецтва епоха Бароко характеризується розквітом виконавських шкіл і, перш за все, італійської школи співу *bel canto* («спів, чіпає душу» - Дж. Россіні) - це стиль вокального виконавства, що відрізняється легкістю і красою звучання, мелодійної з'єднаністю (кантиленою), витонченістю і віртуозною досконалістю. Відповідно до звичаю в якості солістів, які виконували і чоловічі і жіночі партії, виступали кастрати. Їх виконання поєднував силу і блиск чоловічих голосів з легкістю і рухливістю жіночих» [36. 127 с.]

Наприкінці XVI століття завдяки розвитку національного оперного мистецтва та вокальної школи в Італії виникає стиль *bel canto*. Формування цього стилю було тісно пов'язано з основою фонетичної специфіки італійської мови та виконавськими традиціями самої Італії. Широке використання арій для одного голосу дало можливість як виконавцям так і композиторам приділити більшу увагу мистецтву співу. Це в свою чергу сприяло виникненню всіляких вправ що сприяли для розвитку досконалого музичного слуху та голосових технічних навичок у співаків. Формування стилю *bel canto* проходило завдяки виконавської творчості співаків кастратів, їх фізіологічної особливості що дозволило сформувати техніку еталонного

звучу, володіння прийомом високої зміни голосових регістрів. Цей рівень переходу був єдиним для усіх типів голосів та був однією з основ характеру інтонування, теситури та діапазону на якому базувалися принципи техніки *bel canto*.

Безпосереднє відношення до мистецтву кастратів має також «ідея художньої досконалості», яка виявлялася в прагненні до цілковитого майстерності, особливо в області технічного вміння співака, постійне вдосконалення свого голосу та дихання, ставало сенсом їхнього існування. За роки навчання - 6 -10 років, проведених в навчальному закладі закритого типу (Найвідомішими з них були неаполітанські консерваторії) в аскетичних, близьким до монастирських, умовах, - учні-кастрати набували універсальне музичну освіту: теоретичні музичні дисципліни вони вивчали на рівні композиторів, гру на інструментах - на рівні музикантів-інструменталістів. З гуманітарних дисциплін велике значення приділялося вивченню риторики, яка має в той час тісний зв'язок з теорією музики. Після виходу з консерваторії кастрати являли собою еталон музиканта-універсала. Вчителі співу, багато з яких самі були кастратами, відрізнялися винятковим знанням здібностей і меж можливостей голосового апарату людини. Завдяки кастрата значно розширився протягом XVII-XVIII ст. діапазон вокальних партій. Композитори, бачачи можливості кастратів, вимагали від них ще більших результатів, додаючи в творах нові верхні і нижні ноти. Діапазон найбільш видатних співаків був більше двох октав, у деяких доходив майже до трьох (наприклад, у Фарінееллі).

Принципи та закони *bel canto* описані у трактатах Пьетро Франческо Тозі «Думка о співаках минулих та сьогоденних або нотатки про колоратурний спів» (Болонья, 1723), та Джамбатісти Манчіні «Думки та практичні розсуди про колоратурний спів» (Вена, 1774). Трактат П. Тозі мав шалений успіх, Дж. Манчіні пішов тією ж дорогою звертаючись до матеріалу П. Тозі але його трактат має більш розгорнутий опис характерних рис виконавського стилю того часу.

Вперше у заголовках трактатів цих видатних вокальних теоретиків з'являється термін «*canto figurato*» (спів з "фігурами"), тобто технічний, колоратурний спів, який успішно виконувався співаками кастратами. Пізніше Дж. Манчіні спростив цей термін назвавши його «*Canto*», слово «*bel*» додав вже Россіні. Але це не єдина теорія виникнення терміну *bel canto*. «Г. Плезанте - автор дослідження, присвяченого великим оперним співакам, передбачає, що «термін *bel canto* узятий з про - і антівагнеровських інвектив і використовувався вагнеріанцями принизливо, іншими - як символ, який взяв на себе гідності старої італійської вокальної традиції» [8, 113 с.]

На жаль, в Італії на той час не існувало вибудованої загально-прийнятої системи навчання співу. Саме тому ці трактати які були написані професійною мовою підлягали критиці зі сторони недосвідчених «приватних» педагогів які могли навіть не володіти мінімальними знаннями що до принципів професійного співу. Головну роль у навчанні вокальному мистецтву згідно П. Тозі та Дж. Манчіні відігравала точність інтонації, атака звуку, філірування, філігранне з'єднання двох сусідніх тонів, як основа *Legato* та плавне поєднання головного та грудного регістру голосу.

Мова трактатів вражає, особливо у Тозі. Не обтяжений науковою і псевдонауковою риторикою, Тозі не скупиться на яскраві порівняння (чого варте тільки його порівняння каденції з феєрверком над римської фортецею Св. Ангела!).

За часи творчості таких композиторів як Дж. Россіні (1792-1868), В. Белліні (1801-1835), Г. Доніцетті (1797-1848), також діяльності вокального педагога М. Гарсія-сина (1775-1832) та видатних співаків того часу - були сформовані характерні риси та заповіді стилю *bel canto*, який вимагав від співаків досконалої техніки володіння голосом: бездоганної кантилени, філірування, віртуозної колоратури, емоційно насиченого, красивого співочого тону, повна відсутність регістрової строкатості протягом усього діапазону, абсолютний контроль дихання (*filare il suono*), заборона

форсування звуку та індивідуальність виконавської імпровізації. Навіть у наш час всі ці закони є фундаментальними для класичних співаків.

П. Тозі вважав найвищим пілотажем вокального мистецтва орнаментику, яка була на його думку призначена лише тим учням які б подавали великі надії. Володіння орнаментикою як перлинною прикрасою у співі було результатом клопітливого виховання виконавця багаточасовими вправами сольфеджіо та вокалізах. Повільно, але завзято переходячи від простого до складного, вокальні здібності співака ставали більш пластичними, здатні до будь якої ювелірної техніки виконання нюансів та звукової світлотіні. Іншим учням що не мали великого таланту або не набували достатнього технічного рівня він волів навіть не говорити про існування орнаментики.

У музично-історичних дослідженнях поняття *bel canto* трактувалося досить широко - як вокально-виконавська школа, як стиль композиторської творчості, як педагогічна традиція. Три іпостасі «прекрасного співу» розглядалися, як правило, окремо. В останні десятиліття з'явилися роботи, де висувається думка про те, що різні компоненти *bel canto* впливали один на одного, деколи, розвиваючись синхронно, даючи напрямок «Злетам і падінням» оперного жанру в Італії (П. Луцкер, І Сусідко, О Стахевіч).

1.2. Опера *bel canto* в системі західноєвропейського музичного мистецтва

Італійська опера протягом XVII - XIX займала перше місце у музичній культурі Європи. У першій половині XIX століття все ж таки в класичному *bel canto* поступово починається еволюція. Перш за все зміни починаються у техніці співу що впливає на музичну естетику стилю в цілому, з'являються нові драматургічні образи які вимагають нових методів і прийомів виконання через це виникає потреба у вдосконаленні системи класифікації співочих голосів. Згодом у процесі цієї революції виникають зовсім нові виконавські стилі які не тільки не були схожі на інші, але навіть суперечили їм. Цей

глобальний процес має великий вплив на творчість західноєвропейських композиторів таких як : Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж Мейєрбера, Дж. Верді та Р. Вагнера.

Виникнення нових сценічних амплуа разом с появою національних вокально-оперних шкіл дало можливість розширити поняття теорії та методів навчання вокалу, володіння передавання психологічними та емоціональними станами героїв, прийомами засобів художньої виразності для підкреслення драматизму та трагедії в оперному мистецтві.

У другій половині XIX століття творчість Дж. Верді (1813-1901) та Р. Вагнера (1813-1887) стала причиною розподілу загально прийнятих норм вокального виконавства на 2 протилежні сторони. З одного боку творчість Дж. Верді який прагнув зберегти традиційний стиль *bel canto*, а з іншого Р. Вагнер чия творчість базувалася на відмові від старих вокальних технік співу. цей конфлікт творчих поглядів не міг не вплинути на подальший розвиток оперного мистецтва, але разом с тим різні вокальні школи почали часто в різкому форматі заперечувати методи та засоби навчання одна одної, однак не дивлячись на це, на той час стиль *bel canto* являв собою базу для більшої частини шкіл які спеціалізувалися на професійному вокальному навчанні, тому уникнути стилю *bel canto* його не міг ні один видатний композитор XIX століття.

Три основні тенденції: віртуозність, кантиленність, речитатив теперь поєднуючись формували нові риси оперно-драматичної музики. Це мало такі наслідки як кантилений речитатив та зменшення рівня віртуозності, що дало поштовх до виникнення стилю аріозно-декламаційного стилю, та збільшується обсяг акторських задач для виконавців.

Загалом друга половина XIX століття - час коли в оперному мистецтві основним принципом стає акторська гра та яскравість сценічних образів та амплуа завдяки чому виникають співаки-актори типи голосів яких мали відповідати їх драматичному образу.

«Традиції *bel canto* Дж. Верді ставить в залежність від лібрето драматургії та сценічних ситуацій. Він прискіпливо робить відбір виконавців своїх творів, довідувався їх стилем співу, як у випадку з А. Бішоп, Р. Пенко, Дж. де Росі, а також вокальною зручністю партій, що відображено у листах к Варезі. Співачка Е. Тадоліні не відповідає ролі леді макбет, бо дуже гарна собою и має яскравий світлий могутий голос, тоді як необхідні зовсім інші риси: різкий голос, глухий, темний; в голосі персонажа повинно бути щось диявольське». [36, 27 с.]

Таким чином захоплюючись «сильним співом» Дж. Верді відмовляється від того вокального стилю який розробляли Россіні, Белліні та Доницетті.

У сучасній музичній культурі мистецьку спадщину епохи Бароко займає одне з важливих місць. В даний час практично жоден музичний конкурс, фестиваль не обходиться без обов'язкового виконання Барокового твору. Активно ведеться пошук незаслужено забутих, які раніше не виконувалися опусів: мотетов, сольних кантат, арій і опер композиторів кінця XVII - середини XVIII століть. Тим самим відроджуються до виконавської життя величезні пласти музичної спадщини. Концерти Барокової музики збирають численні слухацькі аудиторії.

Музика Бароко, стала значним породженням духовної атмосфери епохи XVII-XVIII ст., вона пройшла великий шлях в еволюції світських музичних жанрів. Нові композиторські рішення, вражаючі в своїй непередбачуваності, пов'язані з іменами А. Скарлатті, Дж. Фрескобальді, К. Монтеверді, А. Вівальді, Г. Перселла, Г.Ф. Генделя, І.С. Баха і мн. ін., знайшли новий вираз в творчості сучасних композиторів, повідомили безліч імпульсів для подальшого розвитку музичної мови.

Італійська вокальна школа і сьогодні є еталоном вокальної техніки для співаків усього світу. Незважаючи на те, що вокальні школи у Італії змінювались, деякі принципи завжди залишаються незмінними.

Перед сучасними педагогами стоїть дуже складна задача - виховання універсального співака, який має володіти різними вокальними стилями та

мати яскраві акторські здібності. Саме тому необхідна структуризація знань які були здобуті опитом педагогів минулого.

Процес становлення високоосвіченого музиканта-вокаліста трудомісткий. Домінуючим тут є розвиток з найперших професійних кроків слуху в учнів, уявлень про культуру вокального звуку, про правильну вокалізацію і поліпшенні роботи голосового апарату. Безсумнівно, всі ці навички виробляються роками. Повна координація м'язів вимагає терпіння і витримки. Головним в цьому є музично-художній матеріал, з якого починається становлення виконавця. Твори епохи *bel canto* сприяють розвитку логіки і ясності музичного мислення, гнучкості, чистоти інтонації, точності позиції, рівності голосоведіння, розуміння динаміки форми. Виконання арій, пісень або мотетів цього часу вимагає від співака добре налаштованого голоси: великий еластичності всього голосового апарату, різноманітності дихання у поєднанні з усіма видами атаки звуку, повного виявлення тембрального багатства, що пом'якшує різкі, «металеві» обертони.

У наш час арії майстрів *bel canto* складають важливу частину в вокальній освіті будь-якого співака. Багато видатних виконавців таких як: Дезіре Ранкаторе, Чечілія Бартолі, Анна Нетребко, Хуан Дієго Флоренц і ін - спеціалізуються на цьому репертуарі, а твори Россіні, Белліні, Доніцетті входять у репертуар кожного європейського оперного театру. Сьогодні музичний театр має дуже велике різноманіття. І якщо 40-50 років тому можна було говорити про більш-менш уніфікованому представленню про те, що є оперною виставою, то сьогодні кожен вечір, приходячи в будь-який театр, можна побачити щось зовсім несхоже на все інше. Зрозуміло, що є якісь загальні «великі» тренди, певні типи театрів, театральних напрямів, але за різноманітністю сьогоднішній день музичного театру, ймовірно, непорівнянний ні з якою іншою епохою в історії нашого виду мистецтва. У цьому величезному розмаїтті особливе місце останні кілька десятиліть займають і барочні оперні твори. Оскільки сьогодні майстрів тієї епохи не

залишилося у сучасних інтерпретаторів часто виникають суперечки щодо трактування Барокової музики співаками.

Автор дисертації Круглова Е. В. «Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Гендаля)» [15] розглядаючи проблему виконавства барочних творів виявляє три основні тенденції:

Перша тенденція пов'язана з існуванням великої кількості різноманітних сміливих запропонувань музичного матеріалу того часу (наприклад, Swingle Singers), які є засвідченням вільних, у сенсі стилю, засобів виконавства.

Друга тенденція відноситься до виконавської трактовки Барокової музики з позиції стилістики класицизму і романтизму. Це пояснюється тим, що сучасний виконавець вихований переважно на музичних текстах наступних за Бароко епох, т е на текстах, що мають вже фіксовану композитором цінність. У зв'язку з цим виконавець, досконально точно слідуючи за вказівками майстрів Барокової епохи, йде все далі від стилістичної адекватності відтворення.

Третя тенденція дотримання правдивого, стилістично витриманого виконання, аж до відродження старовинних інструментів Її можна назвати автентичною реставрацією. Саме в цьому випадку перед сучасним виконавцем барочного репертуару постає надзвичайно складне завдання, пов'язана з пошуком нового підходу до тексту. Якщо для старих майстрів використання художньо-виразних засобів було справою звичною і природним, то в сучасних умовах такими прийомами необхідно опанувати.

«Для музичних вистав епохи Бароко була типова парна контрастність: повільно - швидко, forte - piano, і виконавство XVII століття ще не знало понять crescendo - diminuendo в музичних фразах, та й розподіл звуку не мало принципового значення. Можна було заспівати якусь частину спочатку forte, а потім piano, і це грало роль додаткової прикраси. Головну роль грала «мікродінаміка», яка стосувалася окремих складів і виразів, від неї залежить

зрозумілість «мови звуків». Для правильного розуміння інтерпретується музики важливо знати зв'язок динамічних позначень з темповими характеристиками твору. Так, *piano* означає музику неквапливого, повільного характеру. аналогічно, *forte* - це не тільки «голосно», а й «швидко». «У XVII столітті *piano* вживалося там, де композитор вдавався до динаміки "луни" - контрастному протиставленню *forte* і *piano* ...» [13, с. 90-91]. Така ритмічна динаміка ставилася до загального динамічному планом твору.

Засоби виразності які використовували композитори епохи Бароко тісно взаємопов'язані між собою, але в залежності від афекту музичного твору, тому заради достовірного історично-інформованого виконавства сучасним виконавцям важливо знати не тільки особливості їх нотації але й характер вживання, бо вони значно відрізняються від сучасних.

1.3 Жанр опери в творчості Вінченцо Белліні

Вінченцо Белліні композитор високого класу. Його твори не залишились без уваги музикознавчої думки.

Автор дисертації Драч І. «Оперна творчість В. Белліні та Г. Доніцетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму» [6] розглядає епоху *bel canto* як свого роду дуель двох великих композиторів. Основну увагу вона приділяє вивченню питань трактування періоду «класичного *bel canto*» як самостійної стадії розвитку в італійському музичному театрі; взаємодія виконавської практики та творчості; тлумачення творчості композиторів як феномену XIX століття.

Автореферат дисертації Хоффман А. «Феномен *bel canto* першої половини XIX століття: композиторська творчість, виконавське мистецтво та вокальна педагогіка» [24] подає інформацію про стилі співу та кантиленне звучання в оперних партіях Белліні та Россіні, про виховання голосу, структуру та розвитку мелодії та співвідношення поезії з музикою.

Крунтяєва Т. у книзі «Вінченцо Белліні» [11] детально розглядає творчість композитора починаючи з вивчення біографії та закінчуючи

аналізом творів. Ця ґрунтовна книга містить багато допоміжної інформації про стиль композиторського письма та розвиток *bel canto* через творчий доробок майстра.

Кенігсберг А. в книзі «Россіні, Белліні, Доніцетті: 24 італійські опери першої половини ХІХ століття» [8] освітлює 30-річний період розвитку італійської опери. Точно описується історія створення, структура та музичні епізоди окремих опер.

Дисертація автора Коровіної А. Ф. «Опера *semiseria* в європейському музичному театрі першої половини ХІХ століття: генезис та поетика жанру» [9] присвячена дослідженню історії зародження опери *semiseria* та розглядаються кращі її зразки, такі як: «Сорока-воровка» Дж. Верді та «Сомнамбула» В. Белліні.

Багато допоміжної інформації можна почерпнути у статтях та інших наукових роботах, таких як: Кубкіна О. Л. «Історичні аспекти драматургії в опері В. Белліні «Пурітані»» [12], Щербинкіна Н. Л. «*Bel canto* у творчості Россіні, Белліні та Доніцетті» [26], Драч І. С. «Опера класичного *bel canto*: парадокси осмислення» [5].

Опера в житті композитора – основний напрям творчості, який складається з 10 опер: «Адельсон та Сальвіні», «Бьянка та Джернандо», «Пірат», «Чужестранка», «Заїра», «Капулетті та Монтеккі», «Сомнамбула», «Норма», «Беатриче ді Тенда», «Пурітані».

Композитор писав опери з превеликим задоволенням та створив власний метод їх створення: «Запершись в комнаті, я починаю декламувати роль кожного персонажа драми с волнением и страстью и в то же время наблюдаю за модуляциями своего голоса, за ускорением или замедлением речи, наконец, за акцентами и манерой выражения, которые невольно рождаются у человека, одержимого страстью и волнением, и нахожу в них музыкальные мотивы и ритмы, которые могут выразить чувства и передать их другим людям с помощью гармонии. Сразу же набрасываю все это на бумагу, проигрываю на рояле и, если испытываю при

этом такое же сильное волнение, считаю, что удалось сделать то, что нужно. В противном случае все начинаю заново...» [8, с. 145].

Опера «Пірат» стала третьою по рахунку на її написання було відведено 5 місяців з травня по вересень 1827 року.

Белліні сам проводив репетиції зі співаками, звертаючи увагу на виразність не лише співу, але і драматичної гри. Успіх визначився вже на генеральній репетиції, і слух про це відразу ж поширився по усьому Мілану. Прем'єра «Пірата» відбулася в міланському театрі Ла Скала 27 жовтня 1827 року і започаткувала блискучу кар'єру Белліні.

В опері «Пірат» визначилися риси оригінального стилю Белліні. За словами Верді, тут «є мелодії такі довгі, довгі, довгі, яких ніхто не писав до нього». У опері виникли сцени, що стали типовими як для його подальших творів, так і для італійської опери в цілому. Це загальний пристрасний, напружений тон музики, романтично похмурий колорит. Особливо характерні сцени, що відкривають і завершують оперу, – бурями та божевіллям головних героїв.

Розгорнута увертюра в сонатній формі (по-італійськи називали симфонією) – самостійний номер, не пов'язаний з подальшою драмою, що було прийнято в італійській опері того часу.

Опера «Капулетті та Монтеккі» відбулася у венеціанському театрі Ла Феніче 11 березня 1830 року і, як писав рецензент, «мала найгучніший і щасливіший успіх. Захоплена публіка без кінця аплодувала і на початку, і в середині, і у кінці кожного акту».

«“Капулеті і Монтеккі” – твір рубіж, за яким йдуть кращі творіння Белліні. Тут є декілька прекрасних арій і дуетів з типовими для композитора протяжними мелодіями, меланхолійними, повними щирого почуття. Є великі сцени, що органічно розвиваються, включають ансамблеві і хорові епізоди. Проте є і сліди старої традиції, що йдуть від опер- seria, коли партії головних героїв виконували кастрати» [8, с. 167].

Стрімка увертюра, насичена войовничими звучаннями, перекликається з початковою картиною опери; середній епізод не утворює контрасту: в нім немає ні лірики, ні печалі, які могли б настроїти слухачів на сприйняття історії веронських коханців.

2-а картина відкривається ще однією експозиційною характеристикою – речитативом і романсом Джульєтти, кращим і найбільш відомим номером опери. У вільному декламаційному речитативі співучі мелодії доручені виконуючим соло інструментам, а віртуозні каденції широко розспівані. Типова Беллінівська кантилена «Oh! quante volte» («О! скільки разів») відмічена тонкою меланхолійною красою і розвивається у витончених варіаціях.

Прем'єра «Сомнамбули», що відбулася в міланському театрі Каркано 6 березня 1831 року. Белліні назвав Рубіні і Пасту двома ангелами, які привели публіку у божевільне захоплення. Рецензент писав: «Ми ще оглушені оплесками, криками, шумними викликами. Мало можна знайти прикладів, коли публіка аплодувала б так бурхливо. Навіть важко сказати, скільки разів викликали композитора і співаків - дванадцять, п'ятнадцять або двадцять». Через багато років фраза останньої арії Аміни ««Ах, как поблек ты скоро, цветочек» була висічена на надгробному пам'ятнику Белліні в соборі його рідного міста Катанні [8, с. 172].

Пошуки відповідного сюжету тривали декілька місяців, поки увагу Белліні не притягнула тільки що показана в Парижі з тріумфальним успіхом трагедія модного французького драматурга Олександра Торбі (1788-1845) «Норма, або Дітовбивство». Вона викликала захват і композитора, і лібретиста.

«Норма – вершина творчості Белліні і одна з популярних італійських опер у світі. Стиль композитора отримав тут здійснене вираження. Мелодії, переважно меланхолійні, захоплюють рідкісною красою, широтою дихання, нескінченним розвитком, поєднуючись з правдивою декламацією. Зовнішнім подіям приділена не багато уваги – воно зосереджене на передачі почуттів.

При цьому кількість сольних номерів невелика, друга героїня взагалі позбавлена арії, будучи представлена лише в ансамблях. Переважають дуети. Сучасників уразила нетрадиційність обох фіналів: перший – не масовий, а камерний (терцет); другий – не віртуозна арія, а ансамблево-хорова сцена, що безперервно розвивається.

Сюжет нової опери Белліні був знайдений у кінці березня 1834 року : історична драма французьких драматургів Франсуа Ансело (1794-1854) і Жозеф Ксав'є Сентин (справжнє прізвище Бонифас, 1798- 1865). Белліні сам склав сценарій, вибравши найцікавіші епізоди драми, а Пеполі перекладав їх у вірші, які неодноразово переробляв на вимогу композитора. Опера дістала назву «Пурітани Шотландії». Сюжет «Пурітан» сприймався як гостро сучасний. Він розбурхував патріотичні почуття, нагадуючи про пригнічену батьківщину, закликаючи жертвувати усім – любов'ю, щастям, життям – заради свободи батьківщини. Прем'єра «Пурітані» відбулася в паризькому Італійському театрі 24 січня 1835 року.

«Пурітани» вінчають творчий шлях Белліні. Ця опера ні в чому не поступається знаменитій «Нормі», хоча і не користується її славою. Вона відмічена типовими рисами стилю Белліні: великою кількістю прекрасних мелодій, ліричних і героїчних, передавальних різноманіття душевних переживань; майстерно побудованими масовими сценами, що поєднують арії, ансамблі, хори у безперервному розвитку. Зростає значення оркестру. Що зустрічалися і раніше в операх Белліні картини бурі і сцени безумства отримують тут здійснене втілення [8, с. 195].

Висновки до Розділу 1.

Історія вивчення вокального спадку музики *Bel canto* має давні традиції, закладені сучасниками епохи, які відбили в своїх роботах її теорію і практику від початку XVII ст. до середини XVIII ст.

Оперне мистецтво *bel canto* – важлива сторінка еволюції опери: формуванні школи, техніки співу, нові оперні жанри, репертуар.

Питання про вокальне *Bel canto* стало приводом для активних дискусій на початку ХХ століття в роботах А.Ф. Кречмара, Г. Абертей, Е.Дж. Дента. Наслідком цього був зроблений великий стрибок у вивченні вокального стилю *bel canto* і музика цього періоду стала сприйматися як гідний предмет дослідження.

У другій половині ХХ століття вивчення широкого спектру проблем історії та теорії, різних феноменів музичної культури того часу пов'язаний з іменами Р. В. Галілеї, Дж. Каччіні, Л. Цакконі, С. де Броссара, І. Маттезона, Б. Марчелло, Д. Хокінса і Ч. Бєрні. Однак в силу ряду причин ця музика надовго залишалася на периферії наукового інтересу.

У музично-історичних дослідженнях поняття *bel canto* трактувалося досить широко - як вокально-виконавська школа, як стиль композиторської творчості, як педагогічна традиція. Три іпостасі «прекрасного співу» розглядалися, як правило, окремо. В останні десятиліття з'явилися роботи, де висувається думка про те, що різні компоненти *bel canto* впливали один на одного, деколи, розвиваючись синхронно, даючи напрямок «Злетам і падінням» оперного жанру в Італії (П. Луцкер, І Сусідко, О Стахевіч).

Вінченцо Белліні увійшов в історію музичної культури як неперевершений майстер *bel canto*. Його творчий доробок складають такі опери: «Адельсон та Сальвіні», «Бьянка та Джернандо», «Пірат», «Чужестранка», «Заїра», «Капулетті та Монтеккі», «Сомнамбула», «Норма», «Беатриче ді Тенда», «Пурітані». Це – перлини вокальної та оперної майстерності. На відміну від його колег В. Белліні була зовсім не цікава опера-*buffa* як жанр, найбільш розповсюджений на той момент. В його творах проявлявся яскравий ліризм та безмежна мелодичність романтичного світовідчуття. Образи в операх композитора наповнені яскравими емоціями та виразними інтонаціями, які композитор вмів вдало співставляти з оркестровим письмом. Мелодії В. Белліні – то меланхолічні, то душевно героїчні, наповнені красою, широтою дихання, дивовижною протяжністю.

Говорячи про Вінченцо Белліні, неможливо не відмітити ту масштабність його роботи завдяки чому композитора можна назвати «феноменом власного часу та сучасності».

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ РОДОЛЬФО З ОПЕРИ «СОМНАМБУЛА» В АСПЕКТІ АКТУАЛІЗАЦІЇ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ В. БЕЛЛІНІ

2.1. Характерні риси композиторського письма та типологія образів у операх Вінченцо Белліні

Вокальні партії в «мелодрамах» Белліні розглядалися як привід для демонстрації віртуозності, позбавленої психологічної достовірності, дієвих підстав, які не виявляли в музичному тексті виконавці і розучилися розпізнавати слухачі [5, с. 109].

Характеризуючи вокальний стиль в операх Белліні А. Стахевич вказує на супутні композиторським пошукам зміни в технології сольного співу, пов'язані з рівнем регістрового переходу. Белліні розвивав, на думку вченого, «традиції *bel canto* неаполітанської школи – школи Джоуля. Крешентини», перетворюючи двохрегістрову модель вокалу з високим рівнем зміни регістрів і поступово освоюючи «специфіку звучання мікста співецького голосу».

Важливою рисою композиторського письма в жанрі опери звичайно займало традиційне *bel canto*.

Термін *bel canto* швидко потрапив на озброєння вокальним педагогам. У популярній, навчально-методичній літературі, у вокальних класах *bel canto*, як правило, розуміється як ідеальна постановка голосу, техніка співу. У такому аспекті *bel canto* означає раціональний, досконалий вокаліз, універсальний оперний спів, що розуміється, незалежно від виконуваного репертуару. Конкретніші уявлення про нього зв'язуються з відсутністю співецьких дефектів: форсування звуку, детонації, тембрової нерівності діапазону, артикуляційних погрішностей і тому подібне. У більше

розширювальному розумінні *bel canto* розглядається як деяка ідеальна школа співу – основа для роботи у будь-якому репертуарі.

Такий тип оперної інтонації був пов'язаний з певною естетичною концепцією оперного героя. Уявлення про оперного персонажа як про «Людину що співає», а не просто як спів в «акустичній масці» (Э. Канетти), генетично сходили до ренесансного гуманізму з його вірою в універсальність краси. Спочатку таке представлення складалося на виконавському рівні. Відбір технічних прийомів з подальшою їх типізацією зумовив той ідеал майстерного володіння голосом (*canto spianato*), в якому утілювалося прагнення до вільного розкутого співу. Природні вокальні дані піддавалися відповідній обробці через усвідомлено кероване дихання, звукоподачу у високій позиції, завдяки чому спів придбавав бажану польотну. Рівність звучання різних ділянок діапазону, не порушувана при переході з одного регістра до іншого, надавала вокалізу особливу гнучкість і пластичність.

Композитора по праву можна вважати майстром *bel canto*, що зробили значний вплив на розвиток вокального мистецтва. Його мелодіям властиві яскраві і виразні мелодії, що відрізняються широтою дихання. Він мав тонкий поетичний смак, домагався нерозривного зв'язку між текстом і мелодією. Його головним мелодійним прийомом можна вважати принцип поступового виведення віртуозної колоратури з основної мелодії, свого роду "повільні" прикраси. Таке глибинне взаємопроникнення колоратури в мелодію привело до виникнення внутрішньої цілісності і злитості, народження відчуття нескінченності мелодійного розгортання. Мабуть, найяскравішим прикладом такого злиття є арія Норми «*Casta diva*» (з опери «Норма»). Тема арії виростає з одного початкового мотиву на голосну «а», який одночасно є і розспівом, і колоратурою. Утворюються так звані інтонаційні варіанти, які народжують кантилену [26, с. 205].

Виконавська манера, що склалася, зажадала відповідного еквіваленту в композиторському письмі. Його пошук привів до виникнення кантилени. Процес структурного оформлення оперної кантилени привів до

розшарування сольного висловлювання раннього зразка на речитативні і власне кантиленні елементи. Сфера емоцій концентрувалася в арії (пізніше—каватині), театральна дія витіснялася в речитатив. Поляризація речитативу і кантилени ознаменувала вивільнення музики в опері з підпорядкування її драмі і поетичному слову. Кантиленна мелодія стала осередком музичної експресії. В багатообразному спектрі переживань героя, викликаних конкретними сюжетними ситуаціями, для музичного втілення обирався лише один афект, представлений в концентрованому виді [5, с. 115].

Своїм успіхом у публіки опери Белліні були зобов'язані вибором не просто хороших співаків, а провідних вокалістів того часу, що можна сміливо назвати характерною рисою композиторського письма. Так як здебільшого оперна партія писалася вже під конкретну людину.

Говорячи про типізацію образів чоловічих партій у операх Белліні особливу увагу в даному дослідженні звернули на головних персонажів. Так партія Ромео, що вважалася найбільш значною, написана для сопрано, так що ще за життя композитора знамениті співачки обмінювалися ролями: сьогоднішня Джульєтта завтра з'являлася в образі Ромео і навпаки. І це пов'язано зовсім не з втіленням такої юної, небесної любові, що її можливо передати лише ніжним жіночим голосом. Навпаки, Ромео – дуже войовничий чоловік: ще до початку дії він убив брата Джульєтти, уперше на сцені він з'являється озброєним до зубів, у супроводі зброєносців (під час балу!). Другий раз він проникає у будинок ворогів перевдягнутим, відкриваючи шлях своїм прибічникам, щоб почати масову різанину [8, с. 167].

Серед знаменитих жіночих партій відмічається партія Норми з однойменної опери.

II акт опери «Норма» складається з трьох невеликих картин. 1-а, камерна, відкривається новаторським монологом Норми, який автор позначив «сцена». Виразна скорботна тема, доручена виконуючій соло віолончелі, малює психологічний стан Норми, що вирішила убити дітей.

Лише ненадовго тему підхоплює голос, але в основному її переживання передані короткими декламаційними фразами без супроводу, що несподівано обриваються, – номер розімкнений.

Одне з чудових досягнень Белліні, вершину опери «Пурітани» є сцена і арія божевільної Ельвіри «*Qui la voce sua soave*» («То Артура голос дивний»). У сцені, що безперервно розвивається, за участю солістів і хору, з чергуванням речитативів, кантилени рідкісної краси і блискучих пасажів, тонко передані раптові зміни психологічних станів.

2.2. Образ графа Родольфо в драматургії опери «Сомнамбула» В. Белліні

«Сомнамбула» стала шостою оперою Белліні, написаною в співпраці з лібретистом Феліче Романі. Спочатку Белліні повинен був разом з Романі написати оперові «Ернані», але проблеми з цензурою змінили їх плани, і вони в короткі терміни знайшли новий сюжет. Романі запропонував «Сомнамбулу» – сюжет про наречену-лунатика був йому добре відомий: раніше Романі написав вже декілька варіантів лібрето на цю ж саму тему для інших композиторів. Проте, лібретистові довелося серйозно попрацювати над текстом: первинне лібрето Романі за рекомендаціями Белліні було значно змінене (особливо, роль Родольфо), і, якщо вірити відомому апокрифу, текст фінальної арії Амїни перероблявся 6 разів. У «Сомнамбулі» любовний конфлікт ускладнений появою суперниці Лізи, закоханою в Ельвіно. Сам же Родольфо, граф-інкогніто, до якого ревнує Амїну її наречений Ельвіно, є уявним суперником: він зачарований красою і юністю Амїни, але не намагається її спокусити.

Дія відбувається в швейцарському селі в невизначений історичний час. У невеликому поселенні готується святкування заручення Амїни, прийомної доньки мельничихи Терези і багатого селянина Ельвіно. Селяни прославляють красу і добродіяння нареченої. Нерадісна тільки Ліза, хазяйка готелю, бо вона закохана в Ельвіно. Несподівано прибуває інкогніто власник

замку граф Родольфо, що давно покинув селище. Ліза пропонує йому переночувати в готелі. Селяни розповідають Родольфо про жахливу примару, що з'являється в селі. У готелі граф починає доглядати за Лізою, але почувши шум, вона втікає. З'являється Аміна в стані сомнамбулізму.

Родольфо, боячись скомпрометувати її, ховається. Тим часом в кімнаті з'являються жителі села, що впізнали в незнайомцеві графа і вирішили його привітати, але бачать там сплячу Аміну. Усі її звинувачують в зраді, Ельвіно в люті, Ліза торжествує.

Наступного дня селяни прямують до графа дізнатися, чи винна Аміна чи ні? Ельвіно з помсти тепер хоче одружуватися на Лізі. Розповідь графа про те, що Аміна проникла до його кімнати в стані сну, нікого не переконує, поки усі самі не бачать сомнамбулу: уві сні Аміна з'являється на краю даху і може загинути, оступившись. Проте все закінчується благополучно. Ельвіно приводять до тьми слова Аміні, що оплакує свою любов. Аміна прокидається у той момент, коли Ельвіно надіває їй на руку кільце. Честь героїні виправдовується, кохані возз'єдналися на радість усіх жителів села [9, с. 332].

Опера починається без увертюри. I акт розпадається на дві картини. У 1-ій на тлі хорових сцен експонуються усі герої і для усіх використовується однакова форма – каватина з хором. Початковий хор вводить в радісний настрій і контрастно обрамляє меланхолійну каватину Лізи «*Tutto è gioja*» («Всім тут радість»). Каватина Аміні «*Come per me sereno*» («Як для мене чудово») – одна з щасливих знахідок Белліні; світла лірична кантилена змінюється розкішною колоратурою. Своєрідним продовженням служить речитатив і дует Ельвіно і Аміні «*Prendi: l'anel ti dono*» («Це кільце дарую я») з так же типово белінівської мелодією; рухлива друга частина відрізняється завзятою темою, що синкопує, в народному дусі. Благородна стримана кантилена властива каватині графа Рудольфа «*Vi ravviso, o luoghi ameni*» («Вас бачу я, місця рідні»). Коротший, ніж перший, любовний дует «*Son*

geloso del zefiro errante» («Я ревную до зефіру») полонить гнучкою мелодією широкого дихання з тріумфуючими пасажами, трелями, каденціями.

У 2-ій картині драматизм наростає. Речитатив і дует Аміні і Графа – невелика сцена сомнамбулізму, що готує фінал опери, побудований на вільному чергуванні коротких реплік, то декламаційних, то співучих. Перелом настає в квінтеті з хором, що об'єднує усіх дійових осіб загальним почуттям подиву, потрясіння. Красиву мелодію «D'un pensiero e d'un accento» («Ах, ні словом, ні подумуванням») починає Аміна, потім послідовно вступають усі солісти. Стрімка стрета фіналу – кульмінація скандалу.

Значно коротший II акт. Він складається з двох картин. 1-а починається хором. Наступний номер, позначений як сцена і арія Ельвіно, – вільний за формою, безперервно розвивається. Схвильований речитатив Терези і Аміні непомітно поступається місцем сумній кантилені Ельвіно «Tutto è sciolto» («Все загинуло»), яка через декілька тактів змінюється діалогом з Аміной і знову поступається місцем соло Ельвіно. Вступає хор, на тлі якого триває діалог закоханих; завершується арія традиційною швидкою стретою з хором.

Початок 2-ої картини аналогічний 1-ій. Ефектна віртуозна арія з трелями і пасажами «De' lieti auguri» («Ах, це блаженство») характеризує щасливу Лізу. Наступний квартет об'єднує усіх героїв, але в нім міститься емоційний перелом (виявляється ганьба Лізи), що передане незвичайним зіставленням темпів. Перша частина ансамблю (терцет) – рухлива, в ритмі полонеза, головна роль належить графові. Друга частина – повільна, тема доручена Ельвіно, ансамбль розростається до квінкету.

Фінал опери – сцена і арія Аміні (сцена сомнамбулізму) – одно з найбільших досягнень Белліні. Речитативні і співучі фрази, що змінюються і чергуються в партії оркестру, хору, у різних персонажів, у тому числі у Аміні, призводять до її нехитрої сумної кантилені «Ah! non credea murarti» («Ах! як зблякнув ти скоро, квіточка»). При повних тріумфу акордів хору і ансамблю зникають останні наслідки печалі й починається заключна швидка

частина арії «*Ah! non giunge un an pensiero*» («Ах, як хотілося б поділитися») – блискуча, захоплююча, щедро прикрашена віртуозними пасажами [8, с. 177].

Опера, безумовно, належить до відомих творів генія, що ледве досяг двадцяти дев'яти років і вже абсолютно зрілого. Разом з мелосом, плавним і ніжним, з'являється вокальна гнучкість у поєднанні з патетикою, що дозволяє йти за кожним кроком сомнамбули, за змінами її настрою – від відчаю до бурхливої радості. Риси характерів інших героїв зображені з високохудожньою точністю, від простодушності до іронії, обстановка відрізняється справжнім колоритом.

Постать Родольфа вирізняється на цьому ясному фоні. «Він втілює розпад і крах цього простодушного світу, вміло відтвореного Белліні, – пише Деграда, – втілює розум, тяжкий кінець марень і ілюзій». Таким чином, граф коштує особно: окрім того що він затверджує свою перевагу дворянина, він також підкреслює нецтво підвладних йому людей [19].

2.3. Вокально-сценічні втілення образу графа Родольфо: виконавсько-порівняльний аналіз

Для того, щоб оцінити різницю у втіленні образу графа Родольфа з опери В. Белліні «Сомнабула», ми звернулися до порівняльного аналізу виконань цієї партії такими відомими співаками: Микола Гяуров, Семюель Реймі, Симоне Алаймо, Нікола Заккарія, Егілс Сіліньш

Микола Гяуров – видатний представник болгарської вокальної школи. Вчився у відомого співака і педагога А. Батуріна. Дебютував в 1956 році (Софія, партія Базиліо). У 1957-58 роках співав у Большом театрі (м.Москва). Тріумфальними стали для Гяурова партії Бориса Годунова (Ла Скаля, Зальцбургський фестиваль (1965), Мефістофеля (Гранд-опера, 1957; Болонья, 1958). Цією ж партією співак дебютував в Метрополітен Опера (1965). З 1962 року виступав в Ковент Гардене і Віденській опері. Серед виступів останніх років партії Бориса Годунова (1990, Метрополітен Опера), Греміна (1993,

Ковент Гарден), Сліпого з опери «Ірис» Масканьї (1996, Рим). Співак має яскравий акторський дар. Часто виступав разом з дружиною, співачкою Френі.

Серед партій також Лепорелло, Дон Жуан, Дон Кіхот в однойменній опері Массне, Філіп II, Креон в «Медеї» Керубіні, Тимур в «Турандот» і багато інших. Серед численних записів партії Бориса Годунова (диригент Г. фон Караян, Десса), Філіп II (диригент Г. фон Караян, ЕМІ), Мефістофеля (диригент Бонинг, Десса) [18].

Гяуров, що отримав першокласну освіту в Московській консерваторії, в 1957 дебютував у Великому театрі СРСР, згодом неодноразово гастролював в Росії на кращих концертних майданчиках. Останні гастролі в 2002 (у віці 72 років), в ході яких він виступав спільно з другою дружиною (1978).

Гяуров неодноразово (з 1962) брав участь в міжнародному музичному фестивалі в Зальцбурзі, у тому числі в 1965 з тріумфом виконав партію Бориса в постановці «Бориса Годунова» М. П. Мусоргського під управлінням Г. фон Караяна. У 1992 заспівав головну партію в опері «З мертвого будинку» Л. Яначека (спектаклем керував К. Аббадо).

Бархатність та насиченість голосу співака – це візитна картка Гяурова. Його голос дуже потужно та стрімко зливається з оркестровим супроводом. В хорових та ансамблевих номерах виконавець звучить органічно та не намагається випячувати себе серед інших партій.

Голос Гяурова не можливо сплутати ні з ким іншим. Прослуховуючи аудіозапис партії графа майстерність навіть акторської гри була відображена у його співі. Рівність дихання, кантілена, постійна динаміка в голосі створює неперевершений образ графа. Динамічність партії створює постійний рух дійства, що стримує увагу слухача на всіх деталях опери.

Артикуляція та дикція співака чітка та послідовна. Зрозуміле кожне слово, що допомагає при аналізі виконавського інтерпретування образу графа.

Хочеться відмітити точність інтонаційного виконання кожної частини партії. Звучання чітке, ритмічно точне з виконанням усіх динамічних відтінків.

Гяуров притримується агогічних вказівок композитора, що точно передає задум Маестро. Не відчувається у виконанні перетримань пауз та фермат. Виконання чітке та правильне.

Сам образ графа у виконанні Гяурова створює його більш грайливим та веселим, а тембр голосу підсилює цей ефект.

Говорити про акторську гру можна лише з позиції слухового аналізу, але не сказати про неї не можливо. Всю цю роботу бере на себе голос, динаміка та інтонація, що беззаперечно говорить про те, що акторська гра співака це великий досвід та майстерність виконавця.

Сэмюэль Едвард Реймі (народився 28 березня 1942 року) – американський оперний бас. В розпал своєї кар'єри він дуже захоплювався її різноманітністю та універсальністю, маючи досить досконалу техніку *bel canto*, що дозволила йому співати музику Генделя, Моцарта і Россіні, але при цьому досить потужним, щоб справлятися з відвертіше драматичними ролями у Верді та Пучіні. З метою розширення свого репертуару він проводив все більше і більше часу в театрах Європи, особливо у Берліні, Гамбурзі, Лондоні, Парижі, Мілані, Відні, літніх фестивалях в Екс-ан-Провансе, Гліндебурне, Пезаро і Зальцбурзі .

У січні 1984 року Реймі дебютував в Метрополітен-опера в «Рінальдо» Генделя. Відтоді він став постійним виконавцем театру Ла Скала, Королівського оперного театру в Ковент-гардені, Віденської державної опери, Паризької опери, Ліричної опери Чикаго, Нью-Йоркської опери і опери Сан-Франциско. У липні 1985 року він отримав роль Бертрама в історичному відродженні в Парижі опери Джакомо Мейєрбера «Роберто-диявол».

У 1996 році Реймі дав концерт в нью-йоркському Залі Евери Фишер під назвою «Побачення з дияволом», в якому він заспівав 14 арій, що

представляють ядро цього репертуару. Він продовжував гастролювати за цією програмою по всьому світу [22].

Він брав участь у близько 70 спектаклях в рік. Раніше він працював викладачем в коледжі Чикаго виконавських мистецтв Університету Рузвельта і нині є заслуженим професором опери в музичній школі Уічитського державного університету.

Рамей був призначений вступним членом Залу слави Коледжу витончених мистецтв WSU в 2015 році. Він є національним покровителем Delta Omicron, міжнародного професійного музичного братерства.

Беручи до увагу партію графа у виконанні Самюеля Рамея не можливо не сказати про фантастичність звучання голосу, який переливається всіма фарбами.

Неперевершена кантилена, постійне дихання, яке не розривається. Його дозованість створює відчуття, що співак взагалі не дихає, а його дихання безкінечне.

Співак з легкістю справляється з усіма складнощами партії: складний ритм, тріолі, стрибки, пунктирний ритм. Правильність розставлених акцентів підтримує увагу слухача та постійно тримає його в дійстві.

Емоційність графа – це неперевершена робота Самюеля Рамея. Така чутливість та чесність перед слухачем. Акторська гра тільки підкреслює майстерність співака. Від нього не можливо відірвати очі, бо він живе в цьому образі і його манери та голос це підтверджують.

Яскраво та чітко подається мова партії. Прекрасна дикція та ознайомленість зі специфікою артикуляції італійської мови повністю прослідковується на протязі всього твору. Чітка подача слова підтверджує обізнаність Рамея зі стилем та епохою опери.

Голос артиста заворожує з перших нот. Його сміливо можна назвати майстром *bel canto*. Постійне кантиленне звучання, рівність діапазону, чистота інтонування демонструє велику роботу та виконавську майстерність співака.

Щодо виконання агогічних вказівок композитором, то співак притримується їх, але в моменти сильного емоційного підйому та драматичності дозволяє собі невеликі відхилення (перетримання фермат, більш довгі паузи), але все це не впливає на загальну картину спектаклю, а навпаки приносить додаткову напругу дійству, яку граф тримає до фіналу опери.

Образ графа у виконанні Раменя достатньо динамічний та рухливий. Але в порівнянні з Гаяровим більш стриманий та ліричний.

Симон Алаймо – італійський співак, бас-баритон. Народився 3 лютого 1950 році у Віллабате Італія.

Ставлення його професійної діяльності почалося з навчання у Палермській консерваторії, після якої він продовжив навчатися у Академії Ла Скала в Мілані.

Перший його дебют стався в 1977 році на сцені театру Фраскіні в Павії, там він був в ролі головного героя в опері Г. Доницеті «Дон Паскуалі». Невдовзі після цього він приєднався до трупи співаків театру Массімо у своєму рідному місті.

У 1980 році він вперше з'явився на Piccola Scala у постановці «Бронзового тесту» Карло Евазіо Соліви і вперше виступив у Maggio Musicale Fiorentino в партії Радаманто в опері Дж. Каччіні «Еврідіка». У тому ж році він дебютував на Festival de Ópera de Las Palmas і в Teatro Carlo Felice, після чого саме на сценах цих театрів він протягом усієї своєї кар'єри виступав найчастіше.

1982 рік був дуже значним для кар'єри Симона, цього року він мав дебюти на таких сценах як Teatro di San-Carlo, Римському оперному театрі, Gran Teatro del Liceo та на Оперному фестивалі Россіні.

У 1987 році стався його перший великий дебют у США, де він виконав партію Мустафи в опері Дж. Россіні "Італійка в Алжирі" в Ліричній опері Чикаго.

Наступного року він виконав цю роль у своєму першому виступі у Сполученому Королівстві у Королівській опері у Лондоні.

У 2011 році він виступав у Театрі Массімо Белліні, в *Il Barbiere Di Siviglia* та *Le Convenienze Ed Inconvenienze Teatrali*.

Перш за все Симон Алаймо став відомий саме завдяки своїй майстерності у виконанні репертуару бельканто. Широкий діапазон співака дозволяє йому виконувати як баритональні так і басові партії, яскравий тембр голосу, віртуозне володіння неперервним диханням, та кантилена заворожують як тільки співак виходить на сцену.

Партія графа Родольфо у версії Симона Алаймо на відміну від М. Гяурова, С. Рамея та Н. Заккарії, звучить більш яскраво та світло, на сам перед це завдяки тому що тип голосу С. Алаймо це перш за все бас баритон а не бас.

Образ графа цій інтерпретації вигадає більш молодим, та більш яскраво проглядаються риси не стільки благородної особистості, скільки більш зухвалої, можновладної людини.

Чітка та «близька» дикція, кантиленність, вокальна інтонація митця у розпівах, складних ритмічних малюнках, віртуозність вокальної техніки, завдяки всьому цьому одразу видно що виконавець розуміється не тільки на стильових особливостях співу бельканто, але й на тому як він повинен вибудувати загалом свою партію враховуючи всі вокальні та акторські задачі.

Щодо композиторських виписаних задач, можна сказати що Симон виконує їх беручи за основу свої власні бачення, саме тому в пориві втілення образу, а можливо і за ради того щоб продемонструвати глядачам віртуозні можливості свого голосу, він іноді навіть імпровізує у своїх сольних частинах, наприклад додаючи нових мелізмів, зокрема в каватині Родольфо «*Vi ravviso*».

Партія графа Родольфо у виконанні Симона Алаймо завдяки особливостям тембру, яскравих високих обертонів в середньому регістрі

голосу, та не дуже «басовому» наповненню у низькому регістрі, та інколи «відкритому» та «висвітленному» звуку на думку автора має не зовсім звичний для слуху колорит, граф Родольфо в інтерпретації Симона Алаймо здається дуже молодим та трохи «самовпевненим» на відміну від інших виконавців, чий голос має більш глибоке «басове» наповнення. Але все це змушує по іншому подивитись на персонажа, відчуті нові барви у вже звичному образі та можливо зробити якісь нові висновки.

Нікола Заккарія (9 березня 1923 - 24 липня 2007), нар Микола Анджелос Захаріу. Грецький оперний співак - бас. Свій творчий шлях розпочав навчаючись в Королівській консерваторії де у віці 26 років і стався його перший дебют у 1949 році в ролі Раймондо в опері Г. Доніцетті «Лючия ді Ламмермур».

Імя Ніколи Закарії відомо на всю Європу, а про популярність його як співака свідчить кількість його робіт для великих студій звукозапису, у творчому доробку Ніколи Закарії под 30 студійних записів оперних вистав.

Міжнародна кар'єра Ніколи Закарії розпочалася у 1953 році, коли стався його другий дебют в ролі Спарафучіле в опері Дж. Верді «Ріголетто» на сцені міланського театру La Scala, де він протягом майже двох десятиріч був одним з провідних басів.

У 1957 році дебютував у партії Оровезо з опери «Норма» В. Белліні у Ковент-Гардені, після чого майже кожного року приймав участь у виставах на його сцені з іншими провідними оперними співаками свого часу.

Також у 1957 році він вперше заспівав на Зальцбургському фестивалі в ролі Дона Фернандо в «Фіделію» та ченця в опері Дж. Верді «Дон Карлос», а потім у 1960 році — Коммендатора в «Дон Жуані», а в 1962 році — Феррандо в «Трубатурі».

Наступного року він дебютував у США в Далласі у ролі Креонта в «Медеї» Керубіні з Калласом у головній ролі та Джоном Вікерсом у ролі Джейсона.

Ролі Заккарії в Далласі в 1960-х роках включали Меліссо в «Альсіні» Генделя (з Джоан Сазерленд у ролі Альсіні), Палемона в «Таїс» Массне, Коллін у «Богемі», Банко в опері «Макбет» Верді, Рошфора в опері Доніцетті «Анна Болена» та «Федора Федора» Доніцетті.

У Відні він співав Тимура в «Турандот» (з Біргіт Нільссон у ролі Турандот), «Аркель» у «Пеллеас і Мелізанда», а в 1962 році — короля Філіпа II в італійській версії «Дона Карлоса».

До репертуару Ніколи Заккарії входили здебільше твори італійських та французьких композиторів у творчості яких співак мав змогу максимально розкрити потенціал свого голосу, красоту тембру, володіння технікою співу бельканто та вокального дихання.

Партія графа Родольфо у виконанні Ніколи Закарії звучить досить спокійно, легко та невимушено. Завдяки згладженості регістрів голосу, партія Родольфо по всьому діапазону звучить рівно, голос виконавця ненапружений, неймовірно володіння кантиленою, чітка дикція, яскрава передача особливостей італійської вокальної мови, та рівність дихання допомагають створювати особливий колорит персонажа, що здатен утримувати увагу слухачів додаючи до його співу різноманітних барв підкреслюючи емоційний стан та настрої героя.

Нікола Заккарія співак який неодмінно є майстром співу бельканто. Неможливо не відмітити його володіння вокальною технікою що дозволяє його голосу бути досить рухливим як для баса, інтонаційно та ритмічно дуже чітко виспівувати, тріолі, стрибки та пунктирний ритм, досконале дотримання стильових особливостей у виконанні партії, .

Акторська гра митця доволі різноманітна. Розстановка смислових та ритмічних та динамічних акцентів завдяки якій здійснюється проекція у слухачів образу самого персонажа, майстерна робота виконавця з акторської точки зору у вираженні емоцій, переживань, настроїв та почуттів героя, що створюють особисту притаманну лише для Ніколи Заккарії інтерпретацію образу аристократичної особи.

Виконання композиторських вимог у версії Ніколи Заккарії доволі сумлінне, співак чітко дотримується майже усіх зазначених у клавiрі авторських вказівок, але й досить майстерно балансує між виконанням прописаних авторських задач та використанням своїх власних інтерпретаційних засобів, які змушують слухача не відриваючись ані на мить слідкувати за грою та співом митця.

Образ графа Родольфо у виконанні Ніколи Закарії складає враження врівноваженої аристократичної але й при цьому доволі динамічної та рухливої людини. У порівнянні з Самюелем Рамейєм та Миколою Гяуровим персонаж якого втілює у своїй інтерпретації Нікола Заккарія здається більш виваженим та глибоким, але все ж таки легким та енергійним.

Егілс Сіліньш народився в Латвії 14 грудня 1961 року. Професійну діяльність розпочав, вступивши у Латвійську музичну академію. Після дебюту на сцені Латвійської національної опери в ролі «Мефістофеля» А. Бойто, та після перемог у понад десяти міжнародних конкурсах, він мав дебют на сцені Віденської державної опери.

Він отримав величезне міжнародне визнання, за виконання партії «Демона» А. Рубінштейн на Bregenz Festspiele, після чого і далі виступав на престижних музичних фестивалях, включаючи The Tanglewood Music Festival, Savonlinna Opera Festival і Glyndebourne Festival.

Співак був увінчаний лаврами на багатьох міжнародних конкурсах, серед яких Belvedere, конкурси імені Роберта Штольца в Гамбурзі та імені Франсіско Віньяса в Барселоні, конкурси в Тулузі, Більбао та Chant-de-Paris в Перпіньоні, конкурс ICestelli в Гамбурзі та конкурс імені Маріан Андер.

В опері Вагнера «Кільце Нібелунга» Сіліньш виконував роль Вотана-Мандрівника на Будапештському фестивалі Вагнера та фестивалі «Токіо Номорі», «Курвеналь» у Deutsche Oper Berlin, Йоханаан на фестивалі Ravinia в Чикаго, «Амфортас» у Новому національному театрі Токіо, Голландера в РОН Ковент-Гарден, Wotan і Wanderer Лейпцизька опера, Голлендер у Дюссельдорфській опері,

Сьогодні його репертуар налічує більше 70 ролей. Поточні та майбутні проекти Егілса Сіліньш включають такі партії як: Барак «Жінка без тіні» Р.Штрауса на сцені Державної опери Берліна, Мефістофель «Фауст» Ш.Гуно в Державній опері Гамбурга, Holländer New Production у Латвійській національній опері, Вотана «Валькірія» Р. Вагнер у Сан-Карло-ді-Наполі та Новому національному театрі Токіо.

Егільс Сіліньш з усіх представлених виконавців є найбільш різноманітним за репертуаром співаком. Його творчість охоплює різні вокальні школи, різні культури, та стилі виконання. Все це потребує від співака володіння різними типами дихання, звукоутворення, артикуляційних прийомів, тощо.

Виконання партії графа Родольфо у виконанні Сіліньша звучить більш грубіше за інших, нема такої досконалої техніки саме співу бельканто, що робить саме звучання партії більш грубішим.

При всьому неможливо не відмітити дуже сильний голос, насичений, «бархатний» тембр, згладжені регістри голосу, дуже «гучне» звучання на всьому діапазоні, що додає образу нових вольових рис характеру, створюється враження дуже сильної, мужньої людини, з багатим життєвим досвідом.

Що до композиторських вимог, Сіліньш виконує майже все що потрібно композитору, але, враховуючи дуже великий обсяг репертуару митця з різними стилями та вокальними школами, співаку не завжди вдається стилістично правильно проспівати маленькі за тривалістю ноти, та мелізми, саме через дуже широкий потік дихання.

Акторська гра навпаки доволі яскрава, виконавець дуже чітко розставляє емоційні акценти, підкреслює настрій персонажа, робить також уклін на образ аристократа у своїй інтерпретації

З точки зору акторської гри, для втілення образу графа Родольфо, Сіліньш користується схожими прийомами що и Нікола Заккарія, але з точки

зору вокального виконавства графа Родольфо Сіліньша здається твердо-характерним, благородним аристократом.

Егілс Сіліньш народився в Латвії 14 декабра 1961 року. Професійну діяльність розпочав вступивши у Латвійську музичну академію. Після дебюту на сцені Латвійської національної опери в ролі «Мефістофеля» А. Бойто, та після перемог у понад десяти міжнародних конкурсах, він мав дебют на сцені Віденської державної опери.

Він отримав величезне міжнародне визнання, за виконання партії «Демона» А. Рубінштейн на Bregenzer Festspiele, після чого і далі виступав на престижних музичних фестивалях, включаючи The Tanglewood Music Festival, Savonlinna Opera Festival і Glyndebourne Festival.

Співак був увінчаний лаврами на багатьох міжнародних конкурсах, серед яких Belvedere, конкурси імені Роберта Штольца в Гамбурзі та імені Франсіско Віньяса в Барселоні, конкурси в Тулузі, Більбао та Chant-de-Paris в Перпіньоні, конкурс ICestelli в Гамбурзі та конкурс імені Маріан Андер.

В опері Вагнера «Кільце Нібелунга» Сіліньш виконував роль Вотана-Мандрівника на Будапештському фестивалі Вагнера та фестивалі «Токіо Номорі», «Курвеналь» у Deutsche Oper Berlin, Йоханаан на фестивалі Ravinia в Чикаго, «Амфортас» у Новому національному театрі Токіо, Голландера в РОН Ковент-Гарден, Wotan і Wanderer Лейпцизька опера, Голлендер у Дюссельдорфській опері,

Сьогодні його репертуар налічує більше 70 ролей. Поточні та майбутні проекти Егілса Сіліньш включають такі партії як: Барак «Жінка без тіні» Р.Штрауса на сцені Державної опери Берліна, Мефістофель «Фауст» Ш.Гуно в Державній опері Гамбурга, Holländer New Production у Латвійській національній опері, Вотана «Валькірія» Р. Вагнер у Сан-Карло-ді-Наполі та Новому національному театрі Токіо.

Егілс Сіліньш з усіх представлених виконавців є найбільш різноманітним за репертуаром співаком. Його творчість охоплює різні вокальні школи, різні культури, та стилі виконання. Все це потребує від

співака володіння різними типами дихання, звукоутворення, артикуляційних прийомів, тощо.

Виконання партії графа Родольфо у виконанні Сіліньша звучить більш грубіше за інших, нема такої досконалої техніки саме співу бельканто, що робить саме звучання партії більш грубішим.

При всьому неможливо не відмітити дуже сильний голос, насичений, «бархатний» тембр, згладжені регістри голосу, дуже «гучне» звучання на всьому діапазоні, що додає образу нових вольових рис характеру, створюється враження дуже сильної, мужньої людини, з багатим життєвим досвідом.

Що до композиторських вимог, Сіліньш виконує майже все що потрібно композитору, але, враховуючи дуже великий обсяг репертуару митця з різними стилями та вокальними школами, співаку не завжди вдається стилістично правильно проспівати маленькі за тривалістю ноти, та мелізми, саме через дуже широкий потік дихання.

Акторська гра навпаки доволі яскрава, виконавець дуже чітко розставляє емоційні акценти, підкреслює настрій персонажа, робить також уклін на образ аристократа у своїй інтерпретації

З точки зору акторської гри, для втілення образу графа Родольфо, Сіліньш користується схожими прийомами що и Нікола Заккарія, але з точки зору вокального виконавства графа Родольфо Сіліньша здається твердо-характерним, благородним аристократом.

Висновки до розділу 2

Опера в житті В. Белліні стала тою самою шаблоною, яка дала Белліні шлях до вершин слави, безмежне визнання та місце у вічності. Якщо казати про відношення до власної роботи, то Маестро не тільки був присутнім на кожній репетиції, але викликав співаків до себе додому і не завжди міг стримуватись від критики в їхню адресу, коли вони не могли виконати поставлене завдання одразу. Все це говорить не просто про любов та точність

до власної роботи, а про майстерність композитора, про його бажання писати музику для людей, щоб вона жила в їхній пам'яті.

Опера «Сомнамбула» стала одною з самих успішних робіт, яка і на сьогодні являється популярною серед оперних сезонів в світових театрах.

Головним героєм сюжету постає граф Родольфо. Він змальований в сольних та ансамблевих номерах як лірико-драматичний персонаж. Кантиленність його номерів заворожує і ставить перед молодими виконавцями багато завдань, серед яких загальні:

- точність інтонування;
- складні ритмічні фігури (тріолі, пунктирний ритм);
- перехідні ноти;
- повноцінне володіння кантиленою.

Нами представлений порівняльний аналіз виконань п'яти співаків, які відрізняються за походженням, вокальними школами, підходами до вокального та акторського втілення персонажу, різними творчим здібностями, тембральною окраскою голосу та використанням різних прийомів у вирішення одних і тих самих вокальних задач. Все це дало велике підґрунтя для аналізу специфіки виконання партії, достовірності втілення образу для подальшого більш глибокого розуміння того, як саме потрібно виконувати вокальні твори епохи бельканто у найбільш «оригінальному» та аутентичному вигляді в сучасних культурно-мистецьких умовах з новими вимогами до виконавців.

Всі п'ятеро співаків є відомими майстрами сцени, і кожний наповнює образ графа Родольфа власними індивідуальними рисами. Їхні голоси та підхід настільки різні, що одна і та сама сцена звучить зовсім по-різному та змальовує персонажа інакше.

Микола Гяуров - болгарський оперний співак що має потужний бархатний та динамічний голос. Вокальна техніка співака відповідає сучасним уявленням про спів бельканто: це рівність регістрів, плавність звучання, віртуозне інтонування.

Самюель Реймі - американський оперний співак, який майстерно володіє технікою співу бельканто. Рухлива техніка, злагодженість регістрів, кантілена – це все присутнє у співі Реймі. Співак іноді піддається пориву емоцій та відхиляється від зазначених авторських вказівок, додаючи до образу нових емоційних проявів, та додає більш потужну дихальну опору у співі, аніж потрібно.

Симон Алаймо - італійський співак, він з представлених виконавців єдиний бас-баритон. Також він єдиний з усіх представлених виконавців став відомим саме завдяки своїй майстерності виконання творів майстрів бельканто. Його вокальна техніка вражає віртуозністю розпівів, володінням блискавичної інтонації та міцним вокальним диханням.

Нікола Заккарія - грецький оперний співак, чиє виконання, на нашу думку, має еталонне для стилю звучання, пов'язане із спокійним диханням, майстерним виконанням складних мелізмів, чітким дотриманням ритмічного малюнку, рівним у всіх регістрах звучанням голосу та динамічним відтінкам.

Егілс Сіліньш - латвійський оперний співак. З точки зору вокальної техніки, на нашу думку, він є найменш наближеним до стилю бельканто виконавцем. Притаманна йому широка манера звукоутворення, надміцна опора, та інколи досить «криклива» манера співу заважають виконавцю майстерно виконувати мелізми та дотримуватись віртуозності та легкості рухливих пасажів і прикрас, які складають одну з основних рис стилю бельканто.

ВИСНОВКИ

В наш час сцени провідних оперних театрів світу кожного року представляють опери Белліні. Сучасне прочитання творів, режисерські рішення у виборі костюмів, декорацій та масштабними мізансценами персонажів опер надають нового дихання і неочікуваних барв.

Творчість композитора привертає увагу багатьох музикознавців. Здебільшого основу їх праць складає аналіз самих опер, а не образний тематизм головних та другорядних персонажів. Саме цей аспект і став основою для актуальності даного дослідження.

Опера в житті В. Белліні стала тою самою основою, яка дала Белліні шлях до вершин слави, безмежне визнання та місце у вічності. Якщо казати про відношення до власної роботи, то Маестро не тільки був присутнім на кожній репетиції, але викликав співаків до себе додому і не завжди міг стримуватись від критики в їхню адресу, коли вони не могли виконати поставлене завдання одразу. Все це говорить не просто про любов та точність до власної роботи, а про майстерність композитора, про його бажання писати музику для людей, щоб вона жила в їхній пам'яті.

Опера «Сомнамбула» стала одною з самих успішних робіт, яка і на сьогодні являється популярною серед оперних сезонів в світових театрах.

Головним героєм сюжету постає граф Родольфо. Він змальований в сольних та ансамблевих номерах як лірико-драматичний персонаж. Кантиленність його номерів заворожує і ставить перед молодими виконавцями багато завдань, серед яких загальні:

- точність інтонування;
- складні ритмічні фігури (тріолі, пунктирний ритм);
- перехідні ноти;
- повноцінне володіння кантиленою.

Нами представлений порівняльний аналіз виконань п'яти співаків, які відрізняються за походженням, вокальними школами, підходами до

вокального та акторського втілення персонажу, різними творчим здібностями, тембральною окраскою голосу та використанням різних прийомів у вирішенні одних і тих самих вокальних задач. Все це дало велике підґрунтя для аналізу специфіки виконання партії, достовірності втілення образу для подальшого більш глибокого розуміння того, як саме потрібно виконувати вокальні твори епохи бельканто у найбільш «оригінальному» та аутентичному вигляді в сучасних культурно-мистецьких умовах з новими вимогами до виконавців.

Всі п'ятеро співаків є відомими майстрами сцени, і кожний наповнює образ графа Родольфа власними індивідуальними рисами. Їхні голоси та підхід настільки різні, що одна і та сама сцена звучить зовсім по-різному та змальовує персонажа інакше.

Микола Гяуров - болгарський оперний співак що має потужний бархатний та динамічний голос. Вокальна техніка співака відповідає сучасним уявленням про спів бельканто: це рівність регістрів, плавність звучання, віртуозне інтонування.

Самюель Реймі - американський оперний співак, який майстерно володіє технікою співу бельканто. Рухлива техніка, злагодженість регістрів, кантілена – це все присутнє у співі Реймі. Співак іноді піддається пориву емоцій та відхиляється від зазначених авторських вказівок, додаючи до образу нових емоційних проявів, та додає більш потужну дихальну опору у співі, аніж потрібно.

Симон Алаймо - італійський співак, він з представлених виконавців єдиний бас-баритон. Також він єдиний з усіх представлених виконавців став відомим саме завдяки своїй майстерності виконання творів майстрів бельканто. Його вокальна техніка вражає віртуозністю розпівів, володінням блискавичної інтонації та міцним вокальним диханням.

Нікола Заккарія - грецький оперний співак, чиє виконання, на нашу думку, має еталонне для стилю звучання, пов'язане із спокійним диханням,

майстерним виконанням складних мелізмів, чітким дотриманням ритмічного малюнку, рівним у всіх регістрах звучанням голосу та динамічним відтінкам.

Егілс Сіліньш - латвіський оперний співак. З точки зору вокальної техніки, на нашу думку, він є найменш наближеним до стилю бельканто виконавцем. Притаманна йому широка манера звукоутворення, надмірна опора, та інколи досить «криклива» манера співу заважають виконавцю майстерно виконувати мелізми та дотримуватись віртуозності та легкості рухливих пасажів і прикрас, які складають одну з основних рис стилю бельканто.

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що потреби сьогодення викликають до життя досить різні виконавські інтерпретації, які іноді можуть змінити стильовий нахил першоджерела. Щодо стилю бельканто ці розбіжності мають не тільки історико-стильовий, але ще й жанровий та ціннісний вимір, бо бельканто у європейській вокальній традиції є в певному сенсі мірилом професійності та майстерності. При цьому шляхами актуалізації цього мистецтва ми вважаємо:

аутентично-виконавський – пов'язаний зі строгою відповідністю історично достовірному виконавству та збереженням вимог оперного стилю – як у вокальному, так і у театральному сенсі;

інтерпретаційно-виконавський – пов'язаний з можливим інтерпретаційним відступом (насамперед щодо театральної складової) у вокально-сценічному втіленні опери заради «осучаснення» її емоційно-ціннісного змісту та підняття сюжету на новий рівень узагальнення та символізації.

Ці виконавські шляхи у своєму кожен раз індивідуальному балансі та паритеті між традицією та новаторством допомагають бельканто зберігати своє історичне місце в полістильовій ситуації сьогодення.

Таким чином, в сучасних умовах, що потребують певного соціокультурного «оновлення» змісту оперного мистецтва бельканто для сучасної

публіки, виконавська інтерпретація музики цього стилю вимагає від співаків не тільки високої професійної майстерності, але й додаткової відповідальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л. Н. К теории интонационного синтеза в вокальной мелодике. *Теоретические и эстетические проблемы советской музыки*. Москва, 1985. С. 58-75.
2. Вокально-педагогические основы школы bel canto. Музыка, живопись, театр: проблемы истории, теории и педагогики. Уфа, 2000. С.21-24.
3. Гозенпуд А.А. Краткий оперный словарь. Киев, 1986. 248 с.
4. Горбачёва Е. Г. Популярная история музыки. Москва: Вече, 2002. 521 с.
5. Гребенюк Н. Є. До проблеми вокально-виконавської діяльності як виду художньої творчості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 3. С. 16-21.
6. Дорохін В. Артикуляція в аспекте музикально-исполнительского интонирования. *Науковий вісник*: зб. ст. Київ, 2003. Вип. 48. С. 268-273.
7. Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Киев. 1990. 17 с.
8. Драч І. С. Опера классического bel canto: парадокс осмысления. *Arts inter Culturas*. Харьков, 2010. Вып. 1. С. 107-120.
9. 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.
10. Исаакян Г. Г. Старинная опера в современном театре (заметки оперного практика). Москва : Гитис, 2020. 19 с.
11. Кенигсберг А. К. Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. История создания, сюжет, музыка. Учебное пособие для студентов вокальных факультетов по курсу истории зарубежной музыки. Санкт-Петербург: СПбГПУ, 2012. 277 с.

12. Коровина А. Ф. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: Генезис и поэтика жанра: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02; Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2017. 351 с.
13. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб. : Композитор, 2000. 272 с.
14. Кравченко Т. Ю. Композиторы и музыканты. Москва: АСТ, Астрель, Ермак, 2004. 511 с.
15. Круглова Э. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Гендаля) : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02; Ростов-на-Дону. 2007. 27 с.
16. Крунтяева Т. С. Винченцо Беллини: монография. Ленинград: Музыка. 1984, 79 с.
17. Кубкина О. Л. Исторические аспекты драматургии в опере В.Беллини «Пуритане». Проблемы музыкального театра. ФГБОУ ВО: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. 2019. Вып. 1 (34). С. 38-44.
18. Куклев А. В. оперное творчество Клаудио Монтеверди в контексте культуры *Bel canto* : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02; Нижний Новгород 2012. 21 с.
19. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII – XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.
20. Мадишева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 28 с.
21. Мадишева Т. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків : ШТРИХ, 2002. 80 с.
22. Мазель Л. А. Целостный анализ – жанр преимущественно устный и учебный // Музык. академия. 2000. № 4. С. 132–135.

23. Михайлов А. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 264 с.
24. Морозов В. П. Искусство резонансного пения : основы резонансной теории и техники. Москва, 2002. 469 с.
25. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для вузов. Москва : Владос, 2003. 248 с.
26. Назаренко И. К. Искусство пения : очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения : Хрестоматия // изд. 3-е, дополненное : Музыка-Москва. 1968. 621 с.
27. Николай Гяуров: сайт URL : <https://www.belcanto.ru/ghiaurov.html> (дата звернення 17.01. 2022).
28. Опера Беллини «Самнамбула»: сайт URL: <https://www.belcanto.ru/sonnambula.html> (дата звернення 13.03.2022).
29. Пастора Ф. Беллини. Москва: Молодая гвардия, 1989. 341 с., ил.
30. Рождение школы bel canto. Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция. Москва, 1999. С. 140–146.
31. Сами Д. К. 100 великих композиторов. Москва: Вече, 2008. 480 с.
32. Самюэль Рейми: сайт URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Samuel_Ramey (дата звернення 10.02.2022).
33. Санникова Н. В. Особенности исполнения вокальной музыки эпохи барокко : Сборник докладов педагогических чтений преподавателей «Чайковского музыкального училища»: Эпоха барокко: от истории к современности. Методические аспекты; Чайковский. 2019. 124–129 с.
34. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.0; Москва. 2006. 42 с.
35. Способин Н. В. Музыкальная форма: учебник. 7-е изд. Москва. : Музыка, 1984. 400 с.

36. Стахевич А. *Bel canto* в западноевропейской опере XIX века : творчество, исполнительство, педагогика : Lampert Academic Publishing. 2012. 408 с.
37. Хоффман А. Е. Феномен *bel canto* первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02; Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва. 2008. 26 с.
38. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1987. 23 с.
39. Шафикова А. В. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко» : Сборник докладов педагогических чтений преподавателей Чайковского музыкального училища : Эпоха барокко: от истории к современности. Методические аспекты; Чайковский. 2019. 130–134 с.
40. Щербинкина Н. Л. *Bel canto* в творчестве Россини, Беллини, Доницетти. Искусствоведение. Грамота: 2013. №5 (31). С. 203–207.
41. Юссон Р. Певческий голос ; исслед. основ. физиолог. и акуст. явлений певч. голоса : [пер. с фр.]. Москва : Музыка, 1974. 262 с.
42. Ashbrook W. Donizetti and Romani // American Association of Teachers of Italian, Vol. 64, No. 4, Winter, 1987, P. 606–631.
43. Celletti R. Storia del belcanto // Vol. 15 in the series Contrappunti. Fiesole: Discanto Edizioni, 1983. 221 p.
44. Nikolayevska Yu. New dimensions of musicology of the 21st century: the experience of modelling the interpretative theory of musical communication // Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2020. № 2. P. 70–76.
45. Nikolaievskaya Yu. V., Shapovalova L. V. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collecti ve monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. P. 126–143.

46. Smart M. A. In Praise of Convention: Formula and Experiment in Bellini's Self-Borrowings // *Journal of the American Musicological Society*, 2000. vol. 53, no. 1. P. 25–68.

47. Shapovalova L. Analysis as the Integrative Science: Experience of Interpretology // Abstract book XV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale. Istituto Superiore di Studi Musicali “G. Lettimi”. Rimini, 2018. P. 65–67.

48. Shapovalova L. Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition // *Music Science Today: the permanent and the changeable : abstracts of the 10th International Scientific Conference*. Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. P. 16–18.