

Ірина Цебрій

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ:



ПОСІБНИК ДЛЯ СТУДЕНТІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Старобільськ 2021

УДК 784.01: 37(076)

Цебрій І.В Історія та теорія італійської вокальної школи:: посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ, видавництво «Формат+», 2021. 58 с.

Рецензенти:

Скопцова О.М., кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народно́ художньої творчості та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв;

Ященко І.А., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії ДЗ «Луганський національний університет вмені Тараса Шевченка.

У посібнику йде мова про становлення та розвиток італійської школи «бельканто», про її еволюційні зміни у відповідності до запитів епохи та стилів виконавства, про теоретико-методичні засади викладачів, які працюють за цією школою в Італії та інших європейських країнах, майбутні перспективи «бельканто».

© Ірина Цебрій, 2021

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради ДЗ "ЛНУ імені Тараса Шевченка" від 26.03.2021 (протокол № 7)

ПЕРЕДМОВА

Сьогодні серед дослідників проблем вокальної педагогіки можна почути такі поняття, як „європейська“ школа вокалу, „українська“ школа вокалу, „російська“ школа співу, „італійська“ школа співу. Проте поняття „українська“ школа співу, і „європейська школа співу“ з’явилися тоді, коли „італійська школа співу“ вже була відома всьому світові. Звичайно, академічний оперний спів бере свій початок з італійської вокальної школи, й саме вона є праматір’ю як опери, так і класичного бельканто. Хоча не варто нехтувати й глибинними національними традиціями.

Ми приділяємо багато уваги італійській вокальній школі в Україні тому, що вона природно тут прижилася. Є поняття співучості мов, і саме українська мова, як і італійська, від природи співуча. Навіть у середині ХХ століття відомий італійський маестро Барра визнав, що зі співаками, які приїздять на стажування в Італію з України, надзвичайно легко працювати. Секрет полягає в тому, що сама розмова й вимова українців є вокальною, тому її „продовжити у часі“ не так уже й важко.

У мистецькій педагогіці визнано, що італійці дуже музичний народ, в Італії співають практично всі й дуже небагато є людей, які не мають музичного слуху. Проте українці теж дуже співучий народ. Пісня супроводжувала його не лише на традиційні свята, а й у повсякденному житті, в нелегкій селянській праці з ранку до вечора: на роботу йшли й співали, під час роботи співали, додому поверталися – теж співали. Особливо співучим було село. Та на професійно-академічному рівні не все було так просто. Тут італійська школа дала поштовх для органічного злиття двох традицій.

У нашому дослідженні мова йде саме про ту школу бельканто (від італ. *vell canto* – прекрасний спів), яка зародилася в XVIII столітті, остаточно сформувалася в XIX-му й через століття ледь не була загублена: після двох світових воєн, епідемій та інших земних природних і неприродних катаклізмів.

Як нещодавно зауважила велика італійська співачка Рената Скотто: „Ми, італійці, ледь не втратили свою вокальну школу. Але тепер її вже нізащо не загубимо!“ [13, с. 89]. Це підтверджує розуміння провідними італійськими педагогами значущості їхньої школи. Адже створити заново цю школу практично було б нереальним завданням.

Традиція італійської школи міцно ввійшла в класичні заклади Правобережної України. Генеалогічно ці знання беруть початок від школи Поліни

Віардо (Гарсія), представниці неаполітанської вокальної школи, – найвідомішого напрямку італійської школи бельканто. Теоретичні положення курсу, вокальні прийоми та вправи школи „bell canto“ на Україні кінця XIX – початку XX століть багато в чому спираються на теорію і практику школи Поліни Віардо-Гарсія. Висока результативність школи Гарсія, швидкість навчання, якість поставлених на її основі класичних голосів – дозволили цій школі зайняти гідне місце у світовій вокальній практиці: „Велика школа, що додавала голосу впевненості й прозорості, гнучкості та рухливості, тембральності й пристрасності, спокійної ніжності й бунтівної палкості“, – писав Дж. Лаурі-Вольпі про школу Поліни Гарсія [8, с. 33].

Отже, в контексті професійної італійської школи нам необхідно показати хід її історичного розвитку та проаналізувати її науково-методичні основи.

Розділ 1. ВОКАЛЬНІ ШКОЛИ В ЕПОХУ ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ



Формуванню національної італійської вокальної школи, слава якої більшою мірою пов'язана з історично сформованим стилем *bel canto*, передував тривалий шлях розвитку, що завершився народженням нового жанру – опери, який увібрав все краще, що накопичилося за століття в народному, церковному і світському музичному мистецтві.

Гнучкість мелодії, динамічна й ритмічна різноманітність народних пісень (плач, тарантела, сиціліана, ліричні) передбачали вокальну основу італійського академічного співу. Не можна не враховувати й сприяння співу фонетичних особливостей італійської мови, з незмінністю звучання голосних щодо будь-яких сусідніх приголосних, із частим подвоєнням сонорних приголосних, перед якими

звучання голосних вимагає високо піднятого піднебення, з відсутністю складних звукосполучень, активністю мовної артикуляції.

Поряд із народною пісенною творчістю в Італії набули широкого поширення музично-сценічні вистави – провісники опери. Це були так звані «травневі ігрища», в яких брали участь народний хор і солісти. Вокальні партії солістів у таких виставах були гранично простими і вміщалися в діапазон розмовної мови, тобто в межах кварта та відрізнялися тісним зв'язком слова з музикою [5, с. 45].

Все коло пісень католицької церкви об'єднувалося поняттям «григоріанський хорал», характерною особливістю якого було унісонний неголосний спів спокійної поступенної мелодії в повільному темпі і з рівномірним ритмом. З IX по XI століття унісонний спів став доповнюватися поліфонією, але значна частина богослужіння продовжувала виконуватися одноголосно або унісон. Із XII століття з'явився звичай імпровізувати в прикрасах вокальних партій в основному верхньому голосі. Із початком епохи Відродження особливо пишно розцвіла манера розцвічувати вокальні партії церковних піснеспівів трелями, групетто, форшлагами тощо. Це ускладнювало завдання виконавців і вимагало певного мистецтва співу. У IX столітті виникла «літургійна драма» – театралізація деяких розділів богослужіння. Пізніше найбільше популярними музично-сценічними духовними творами, що виконуються також у храмах, стають «священні вистави», що створювалися кращими поетами, музикантами і художниками. Вокальні партії були в основному речитативного складу. Іноді монотонна мелодія прикрашалася нескладними колоратурними ходами. Вистави супроводжувалися невеликим інструментальним ансамблем.

Світська вокальна музика раннього Відродження (XIV століття) характеризується зростанням інтересу до домашнього музикування – співу під акомпанемент лютні, віоли, арфи, маленького органу.

Починаючи з середини XV століття в багатьох західноєвропейських країнах і, зокрема в Італії, запанувала многоголосная музика нідерландської школи контрапунктного стилю, найхарактернішою рисою якої було плавне розгортання кількох мелодійних ліній при різноманітності засобів виразності. Виникнувши в межах церковної музики і відбиваючи в цілому естетику церковного співу, строгий поліфонічний стиль використовував світські пісенні жанри (фротолли, віланелла, канцони, мадригал), танцювальну ритміку, строфічну форму і звуковідображальні елементи.

Перші музично-драматичні міські постановки характеризувалися невеликими хорами і балетом, істотну роль у них відіграли співаки-солісти, вокальні партії яких відрізнялися простотою, вузьким діапазоном, динамічною одноплановістю, уповільненим темпом. Таким чином, у результаті розвитку народної, церковної та світської вокальної музики протягом багатьох століть накопичувався співочий і артистичний досвід, який визначив найяскравіші риси італійської вокальної школи: поєднання кантиленного співу з віртуозністю, багатство художнього інтонування, любовне ставлення до слова.

Розділ 2. ВИНИКНЕННЯ ОПЕРИ. РІЗНОВИДИ ОПЕРНИХ ШКІЛ



Спадщина флорентійської «Камерати» в мистецтві Ренесансу та Нового часу є однією із наріжних історико-мистецтвознавчих проблем. Творчими здобутками «камератівців» не лише закінчується епоха Відродження, а й починається тривале протистояння церковного та світського напрямів у підготовці професійних музикантів, бо в жодній з інших галузей освіти Церква не змогла втримати свою монополію так довго, як у підготовці «профі-музиканта».

Місце «Камерати» в становленні та розвитку музично-драматичного мистецтва Італії, її зв'язок із мистецтвом «стародавніх» проаналізовано у праці Б. Покровського. Питома вага спадщини Клаудіо Монтеверді у оперному

театрі XVIII століття була визначена в дослідженні Р. Роллана . Життю й творчості К. Монтеверді в контексті епохи Відродження присвячена робота А. Маркіна. Сталість взаємодії італійської і національної оперних традицій виявила в своїх працях Н. Ващенко [4]. Показати зв'язок творчості І. Баха та Г. Генделя з творами Я. Пері й К. Монтеверді здійснив В. Опенько.

Незважаючи на те, що є багато праць, які з різних боків розкривають проблему «Камерати» як перехідного містка з Високого Ренесансу до Нового часу, немає таких, де б унесок гуртка флорентійців розглядався в контексті здобутків пізнього Відродження. Тому автор посібника прагнутиме показати «Камерату» як найвищий злет у розвитку синкретичного мистецтва на зламі двох епох.

Створення флорентійської «Камерати», мета та результати її діяльності пов'язані з певними особливостями творчого пошуку в епоху Високого Ренесансу. Загально відомим є той факт, що Христофор Колумб відкрив Америку (сьогодні вже знаємо, що не він був першим), хоча шукав морський шлях до Вест-Індії. Подібне відбулося й зі становленням флорентійської «Камерати». Митці, які започаткували синкретичне театральне мистецтво наприкінці XVI століття, не ставили перед собою завдань винайти щось принципово нове, таке, чого до їхнього часу не існувало. Навпаки, вони намагалися відродити те, що вже було, на їхню думку, в далекому минулому.

У попередню епоху, добу Середньовіччя, коли музично-поетичною підготовкою професіоналів займалася головним чином церква, повернення до цінностей Античності, віри в красу людини, досконалість її розуму й тіла вважалося «диявольським промислом». Коли ж церква перестала бути єдиним інститутом підготовки музикантів-професіоналів, останні в спадщині Античності знайшли вражаючу близькість до власних ідеалів [5, с. 8].

Зважаючи на географічне положення, кліматичні умови, а також ще й тому, що Італія була спадкоємицею великого грецько-римської театральної спадщини, саме вона стала батьківщиною нового мистецтва. Після відродження інтересу до античної архітектури, скульптури та живопису тут загострився інтерес і до театру греко-римлян. Практично через десять століть освічені італійці знову звертали увагу на місця театральних вистав попередньої епохи – величні амфітеатри під відкритим небом, що були розраховані на декілька тисяч глядачів. Ці споруди були побудовані так досконало, що найменший звук кинутого в центрі каменю доносився до верхніх мармурових лав. Якщо ці театри

збирали стільки глядачів, то якими ж цікавими мали бути вистави, що тут відбувалися?

Про найвищі здобутки театральних постановок Античності, що відрізнялися глибиною і силою задуму стародавніх авторів, свідчать їхні твори, яким судилося дійти до нашого часу. Трагедії Есхіла, Софокла та Еврипіда, міркування Аристотеля щодо театального мистецтва не втратили свого значення й сьогодні. Для музикантів Високого Ренесансу вони були ще ближчими й актуальнішими [5, с. 14].

Варто віддати належне й епосі розвиненого Середньовіччя, де зародився інтерес до видовищних постановок. Безумовно, мова йшла про міські містерії, підготовкою яких займалися магістрати й де брали участь понад тисячу міських акторів. У контексті реалізації постановки містерій нас цікавить розвиток театральної «машинерії». Технічні чудеса тут дійсно були на високому рівні: по небу плили хмари з цілими гуртами «амурів» на них, із «пекла» вискакували чорти та чудиська, які видихали вогонь. Монументальні постановки на історико-біблейські сюжети дійсно були вражаючими.

Проте відродження інтересу до античної театральної старовини змушувало змінювати ціннісні орієнтири. Й особливо виділялася Флоренція. Достатньо згадати, що тут народився Данте Аліг'єрі, духовний попередник усієї епохи Відродження. Із цим містом пов'язана діяльність Франческо Петрарки й Джованні Бокаччо [2, с. 76].

Молодих музикантів і поетів, які об'єдналися в гурток під назвою «Камерата» (від італ. camera – кімната, салон) у багатому будинку Джованні Барді, особливо цікавило питання про роль і місце музики в античному театрі. У тому, що давньогрецький театр був музичним, у них не було сумнівів: про це йшла мова в творах тих часів, окрім того, у драматичній дії обов'язкову участь брав хор. Проте, яка музика звучала в античному театрі та яким чином вона використовувалася в спектаклях, точно не знав ніхто.

Члени флорентійської «Камерати» були одностайними в такій думці – ця музика не була схожою на церковну. І зовсім не тому, що церковна музика була недосконалою в їхньому розумінні: їй вистачало й пісенності, багатоголосся, «піднесених» поетичних текстів, видовищності. Ця музика категорично не годилася для емоційного світського театального дійства, спрямованого на індивідуальне переживання людини [5, с. 15].

Саме на цьому етапі міркувань, коли члени гуртка «Камерата» вважали, що вони відроджують античний театр, мало місце кілька інноваційних кроків. Один із учасників, Вінченцо Галілей (батько майбутнього вченого Галілео Галілея), запропонував замінити багатоголосся одноголоссям, а виконання а сарелла – інструментальним супроводом. На його думку, це мало допомогти втіленню головного грецького театрального принципу – «донесення до слухача кожного поетичного слова», а музика у якості «ніжності» буде його супроводжувати. Таким чином, вони водночас утілили й задум свого старшого сучасника, італійського поета Торквато Тассо про те, що «Музика – це ніжність і вона відповідає стану душі витонченої людини» [5, с. 16].

Отже, члени гуртка створили речитатив, який у їхньому розумінні мав два визначення: «такий вид співу, де можна просто розмовляти», або «спів на півшляху між звичайним голосом і чистою мелодією» [2, с. 57].

Коли в практику ввійшов речитатив, з'явилася можливість спробувати відтворити грецьку трагедію, що й було заповітною мрією членів флорентійської «Камерати». Після цього миттєво послідували спроби: відомий флорентійський поет Оттавіо Рінуччіні написав перший текст до запланованої вистави, а славетний для свого часу композитор Якопо Пері – музику. Таким чином народилася перша опера «Дафна», поставлена 98 разів упродовж 1597 – 1598 років у найвизначніших флорентійських будинках.

Зважаючи на те, що ідеалом для поетів і композиторів був театр «стародавніх», сюжет цього твору (і наступних опер) був пов'язаний з Античністю. В основу брався міф про німфу Дафну, яка, рятуючись від переслідувань бога Аполлона, перетворилася на лаврове дерево. Плавні, витончені вірші О. Рінуччіні, чутлива музика Я. Пері, чудове виконання (сам Я. Пері у виставі грав Аполлона) сприяли значному успіху й у наступні два століття [2, с. 175].

Наступною «справою» (opera (італ.) – діло, справа) членів гуртка флорентійців став твір нового стилю (на лібрето того ж О. Рінуччіні) композитора Джуліо Каччіні. Опера «Евридїка», яку поставили з великою пишністю на Новий 1600 рік у палаці Медичі, отримала ще більше визнання, ніж її попередниця. Прем'єру присвятили весіллю Марії Медичі. Така подія в поєднанні з монументальною світською виставою отримала нечуваний до того часу резонанс. Вистава починалася з трубних звуків фанфар, а далі з'являвся персонаж під іменем «Пролог» (Prolog) в образі трагічної музи і дуже коротко

переповідав події майбутньої п'єси. Далі на сцену виходив хор у складі пастухів, німф і підземних духів і починалася дія, що супроводжувалася грою прихованого за сценою оркестру. Кожний із співаків-артистів виконував кілька ролей, а хор, на відміну від грецького театру, не лише виносив для глядачів своє судження про події, а й брав у них участь [3, с. 3].

Драматична площина вистави визначалася переходом від щасливого стану всіх гостей, які прийшли на весілля Орфея та Евридіки, до загального горя від звістки про смерть нареченої. Коли ж великий музикант Орфей силою свого таланту змусив богів оживити дружину й вивів її з царства «мертвих», наступало загальне поетико-музичне піднесення. Церковна меса такого розвитку подій не знала.

Ці перші твори ще не були оперою в буквальному сенсі цього слова, та й самі слухачі називали їх «драмою на музиці» флорентійського гуртка. Проте вже через кілька років після досягнень членів «Камерати» у цьому жанрі виступив геніальний музикант, який зробив із нього «епохальний шедевр» й ім'я якого належить не лише минулому, а й майбутньому.

Мова йде про Клаудіо Монтеверді (1567 – 1643 роки) – першого серед музикантів-драматургів синкретичного театру, який поєднав у своїй творчості дві епохи – Відродження й Новий час. Син лікаря, випускник Кремонського університету, знавець хорової церковної музики та капельмейстер «великих палаців Європи», у молоді роки він багато подорожував, був особисто знайомий із Рубенсом і його творчою майстернею. Почувши твори флорентійської «Камерати», майбутній композитор оцінив їхню перевагу. У 1607 році на лібрето того ж О. Рінуччіні вийшла опера К. Монтеверді «Аріадна», визначена публікою як «казання на музиці». За оцінкою сучасників, королівські театри були переповненими, слухачі стояли під дверима, коли йшла ця вистава [2, с. 189].

Через рік К. Монтеверді використав сюжет О. Рінуччіні «Орфей», але значно драматизував його. Евридіка за новим лібрето гинула двічі: спочатку на весіллі, коли її вкусила отруйна змія, а далі, коли вона змусила Орфея озирнутися при виході з «царства мертвих» і глянути на неї. Та за законами жанру кінець мав бути позитивним. Тому в фіналі опери звучав трагічний плач Орфея й Апполон був зворушений стражданнями люблячого чоловіка. Він удруге оживив Евридіку.

В «Орфеї» К. Монтеверді вперше народилося не казкове, а напружене драматичне дійство. На відміну від флорентійців він яскраво застосував принцип контрасту різких переходів від щастя до трагедії, що широко використовувалися

в античному театрі, а після К. Монтеверді стали найважливішою умовою синкретичного оперного мистецтва.

«Я усвідомив, – писав композитор, – що контрасти зворушують наші душі більше, ніж усе інше, а мета справжньої музики полягає в тому, щоб хвилювати й зворушувати людські душі» [2, с. 193].

Ще однією суттєвою відмінністю монтевердіївських «сказань на музиці» від «драми на музиці» представників флорентійської «Камерати» було й те, що у флорентійців переважали монологи у формі речитативу, а в Монтеверді – драматична взаємодія монологів. У його «сказаннях» вперше з'явилися музичні вокальні дуети.

Драматизм опер К. Монтеверді полягав ще й у тому, що його персонажі переживали глибокі людські страждання. «Плач Аріадни» з однойменної опери підтверджує сказане: Аріадна, кинута коханим, якому вона врятувала життя, кидається в морські хвилі, а перед смертю вона дорікає на життя (у цьому й полягає смисл і зміст «плачу»). І сьогодні він не залишає нікого байдужим.

Принципово нову роль К. Монтеверді надавав оркестровому супроводу. Він став не лише засобом підтримки людського голосу, а й перетворився в повноцінного виразника подій і почуттів. Так виникло насичене багате полотно опери – додатковий живопис людських характерів і сценічних дій. В «Орфеї» К. Монтеверді використав практично всі інструменти, що існували на той час у професійній практиці. Таким чином композитор «удихнув» в оперу її музично-драматичну сутність, що стала внутрішньою основою інноваційного жанру, сприяла його швидкому розповсюдженню, блискучому розвитку й довгому життю [4, с. 115].

У таких пошуках народжувалася опера, що своєю музичною досконалістю значно перевершила грецьку трагедію. У ній отримали місце солоспіви й дуети, тріо та квартет, багатоголосний хор, багатий і насичений оркестровий супровід, трохи пізніше – балет. Це музично-театральне мистецтво ми вважаємо *синкретичним*, бо воно поєднало в собі всі відомі на той час види та жанри. Такого стародавнім грецьким драматургам і на думку не спадало.

Із переїздом К. Монтеверді до Венеції виникли умови для відкриття там першого публічного музичного театру, який на відміну від королівських був доступний широким верствам населення. Театр тут започаткували 1637 року, а на його сцені вже йшла напівісторична опера композитора «Коронація Поппеї», далека від попередніх міфологічних сюжетів [2, с. 111].

Після відкриття Венеціанського публічного музично-драматичного театру по всій Італії й за її межами, упродовж наступного десятиліття було відкрито багато подібних театрів, а підготовку оперних співаків і хористів здійснювали професори вокалу започаткованих століття тому музичних закладів нового світського напрямку – консерваторій. Оперну естафету К. Монтеверді в Італії підхопив Алессандро Скарлатті, у Франції – Жан Батист Люлли, в Англії – Генрі Перселл. Проте з цими іменами вже пов'язана наступна епоха – доба Нового часу, а ренесансний стиль поступово витіснявся класицизмом [1, с. 250].

Політичне становище Італії, яка подарувала світові мистецтво опери, значно погіршувалося, її міста-держави потрапляли під владу сусідніх імперій. А італійська опера продовжувала тріумфальну ходу по європейському континенту. За влучним висловом Ромена Роллана «...світ підкорив Італію, а італійська опера підкорила собі весь світ» [6, с. 18].

У цілому ж за першу половину XVII століття опера далеко відійшла від початкового задуму флорентійської «Камерати»: відродити театральні вистави «стародавніх». Її новизна, самостійність і співзвучність своїй епосі, неперервне зростання її популярності вже ні в кого не викликало сумніву.

Таким чином, діяльність флорентійської «Камерати» в контексті Високого Ренесансу була закономірним явищем на завершальному етапі цієї грандіозної епохи. Намагаючись відродити театральну драму «стародавніх», члени гуртка значно винайшли досконале синкретичне мистецтво. Продуктом митців стала опера, що поєднала в собі всі види мистецтва Відродження у їхньому найвищому розвитку. Творчість Клаудіо Монтеверді ввібрала в собі найкращі досягнення «камератівців» і він, подібно до Данте (який об'єднав пізні Середньовіччя з Ренесансом), удосконалив його визначальними результатами для майбутньої епохи. Усе вище зазначене зробило оперу надзвичайно дієвою і живучою, а Італію, її батьківщину, на століття вперед імперією-переможницею в мистецтві, яка диктувала Європі й Америці стандарти своїх смаків.

Римська школа. Для *римської опери* були характерні пишність постановки, досконалість театральної машинної техніки, пишність костюмів, потужний склад хору. Від виконавця потрібно вільне володіння мовною декламацією і виразним співом, а також уміння створювати комічні образи. 1620-1640 рр. – роки панування римської школи. Барберіні, родичі папи Римського, до середини 40-х років XVII століття були одними з найвпливовіших родин Риму. А тому з оперної

сцени розповідалося життя святих, вихвалялися єзуїти тощо. У надрах римської школи зародився жанр ораторії – твору для солістів, хору і оркестру на біблійний сюжет. Пізніше Джакомо Кариссими і Алессандро Страделла стали майстрами кантати мелодико-гармонічного складу, яка уявляла невелику лірико-драматичну п'єсу, що складалася з арій, речитативів та ансамблів. Ще через деякий час з'являться й хорові кантати як різновид ораторії. Композитори цієї школи створили речитатив *secco*, ввели певну форму арії та вокальні ансамблі, включили в оперу комічні елементи. Пишні декорації, великий оркестр, потужний склад хору, костюми, артистизм, мовна декламація, суто чоловічий спів кастратів, які виконували й жіночі партії – основні риси цієї школи. Видатні вокальні педагоги: Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді, Лорето Вітторіо. Один із найвідоміших співаків – Балдассар Феррі – кастрат-віртуоз, для якого не існувало ніяких технічних труднощів [23, с. 13].

Із обранням нового папи Інокентія X, котрий вороже ставиться до родини Барберіні, добився того, що в 1644 році римський оперний театр закрили. У Римі існувала спеціальна вокальна школа. З її вихованців слід зазначити Балдассара Феррі – співака-кастрата, для якого, за словами сучасників, не було ніяких труднощів у виконанні найскладніших пасажів і колоратур.

Венеціанська школа. Венеціанська школа стала визначальною у формуванні стилю *bel canto*. Главою венеціанської школи по праву вважався видатний композитор, співак і педагог – Клаудіо Монтеверді. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії і виховав цілу плеяду чудових співаків. Його називали майстром психологічного реалізму. У роботі зі співаками він вимагав не тільки красивого звуку, який мав литися, але і виразних інтонацій, правдиво переданих різних емоцій і станів оперних героїв. У його операх широкого поширення набули співучі арії *lamento* (скарга), виконання яких вимагало від співака кантилені, тобто співу красивим нефорсованим голосом. Із дев'ятнадцяти вокально-сценічних творів К. Монтеверді найвідоміші: перша його опера «Орфей» і найкраща в цьому жанрі «Коронація Поппеи» – останнє творіння майстра. Тут зустрічаються всі різновиди вокальних форм: аріозо, арія (двухчасна і трьохчасна), дуети та ансамблі, розширюється діапазон співаків, ускладнюються вокальні партії. Суттєво змінено й збільшено склад оркестру, хоча під час співу соліста за ним ще зберігалася роль аккомпаніатора.

У межах венеціанської школи стало можливим вставляти комічні епізоди (інтермедії) в дію – це приваблювало городян. Так зароджувався новий жанр

опери – buffa. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії і виховав цілу плеяду чудових співаків.

Відмінною особливістю оперного творчості Монтеверді є те, що в його творах мелодійний образ тісно пов'язаний з емоційним характером персонажа. В основі його вокальних партій лежить вже не речитатив, як у флорентійців, а драматична мелодія. Монтеверді домагається від виконавців не тільки гарної вимови слова, але й відповідного характеру звучання голосу, міміки, жести, тобто цілого комплексу музично-сценічних засобів вираження.

Якщо вокальні партії Пері та Каччини відрізнялися деякою одноплановістю (важко визначити характер персонажа по мелодійній лінії, тесситурі, діапазону), то у Монтеверді кожна дійова особа наділена індивідуальною характеристикою. Вокальні партії ускладнені: зустрічаються широкі інтервали, вокалізовані пасажі підкреслюють певні емоційні стани. Все це ставить перед співаком нові виконавські й вокально-технічні завдання [23, с. 45].

Яскравими представниками венеціанської школи були Франческо Каваллі і Марк Антоніо Честі. Обидва композитора були прекрасними вокальними педагогами. Твори Каваллі рясніють виразними речитативами, співучими аріозо та аріями: його «Весілля Фетіди і Пелея» (1639) вперше було публічно названо «оперою», що в перекладі з італійської означало – виріб (праця). У 1637 році в Венеції відкривається перший демократичний оперний театр «Сан Касьян». До кінця століття кількість театрів різко зростає, підвищилися гонорари артистам, з'явилася конкуренція, що сприяла розвитку оперного мистецтва.

Неаполітанська оперна школа як би підсумувала досягнення римської і венеціанської шкіл. Справжнім родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, де були різнохарактерні арії (lamento, буффон, віртуозні), речитатив secco (сухий) і *accompanato* (аккомпаніований – мелодійний, чітко ритмізований із розвиненим супроводом). А. Скарлатті став творцем класичного зразка опери *seria*, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з переважанням сольних номерів. Вокальні партії опер *seria* характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, із використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантіленного та віртуозного начал. Творчість А. Скарлатті і його послідовників сприяли розквіту вокального мистецтва, який отримав визначення *bel canto* – прекрасний спів.

Із 30-х років в неаполітанській школі починають застосовувати колоратуру, яка до кінця XVIII століття стане визначальною. Вокальні партії з великою кількістю складних пасажів набували все більш інструментального характеру. Широке поширення отримує тричасна арія (da Capo), в якій третя частина, що була повторенням першої, частково імпровізувалася самим співаком. Мистецтво імпровізації – особливість музичної культури XVIII століття. Чим складніше колоратурні прикраси, тим вище оцінюється мистецтво співака.

Знаменитих співаків того часу об'єднували такі професійні якості, як краса тембру голосу і однорідність його звучання у всіх регістрах, володіння кантиленою, досконалість техніки швидкості, блискуче мистецтво імпровізації.

Особливе місце в історії італійського вокального мистецтва займало мистецтво співаків-кастратів. Варварська операція, вироблена для збереження високого дзвінкого голосу хлопчика, широко застосовувалася церковниками, що було пов'язано з необхідністю виконання в духовних творах вокальних партій високої теситури (жінкам співати в церкві не дозволялося). Незважаючи на найсуворішу офіційну заборону, кастрація почала проводитися і в притулках для сиріт (консерваторіях) серед найобдарованіших у вокальних здібностях хлопчиків. Мистецтво співаків-кастратів мало свої особливості, такі, як блискуча віртуозна техніка, тривалість співочого дихання, що дозволяло співати на одному диханні двооктавну хроматичну гаму 18 раз поспіль, відсутність вираженого емоційного начала. Голос співака-кастрата відрізнявся особливою різкістю звучання, наявністю густих високих обертонів. Культивувалися своєрідні змагання виконавців на трубі й вокалістів. Відомий випадок, коли співак-кастрат переміг суперника-трубача й по силі, й за тривалістю звучання. Найвідомішими співаками-кастратами були Гаetano Каффареллі, Карло Фарінееллі, Гаспаро Пакьяротті, Джоаккіно Гіццелло [18, с. 120].

У другій половині XVIII століття плеяду блискучих співаків змінили виконавці, які не володіли ні належним талантом, ні смаком, ні майстерністю. На догоду їм композитори створювали ефектні стереотипні арії інструментального характеру, з розширеними складними каденціями. Змінився й оперний театр. Він став місцем ділових і суто інтимних зустрічей. Під час дії публіка могла розмовляти, пити прохолодні напої. І лише при виконанні віртуозних арій театр завмирав. Мистецтво володіння голосом оцінювалася виключно з техніки швидкості та здатності співака до імпровізацій складних прикрас в третій частині арії (da Capo). Робота над сценічним образом відсунулася на задній план. Були

відомі курйозні випадки, коли співак-кастрат виїжджав на сцену на коні з плюмажем на голові і виконував віртуозну арію, не бентежачись тим, що подібна поведінка не відповідає змісту опери. З'явилися оперні твори, що складаються з великої кількості різноманітних арій, сюжетно не пов'язаних одна з одною (опери-«паштети»). Своєрідна їх класифікація: «арії баулів», «арії прохолодних напоїв», «арії пальто» тощо – назви відображали поведінку й настроїв публіки під час виконання другосортних арій.

Опера кінця XVIII століття переживала глибоку кризу, бо повністю порвала з реалістичними принципами Монтеверді, Каваллі, Честі, втратила драматургічну цілісність, перетворлася на своєрідний конкурс співаків-віртуозів-імпровізаторів. Криза торкнулася й виконавського мистецтва: смислова сторона, виразність виконання були відтіснені на другий план; блискуча вокальна техніка стала самоціллю. Мистецтво імпровізації втратило свою художню цінність.

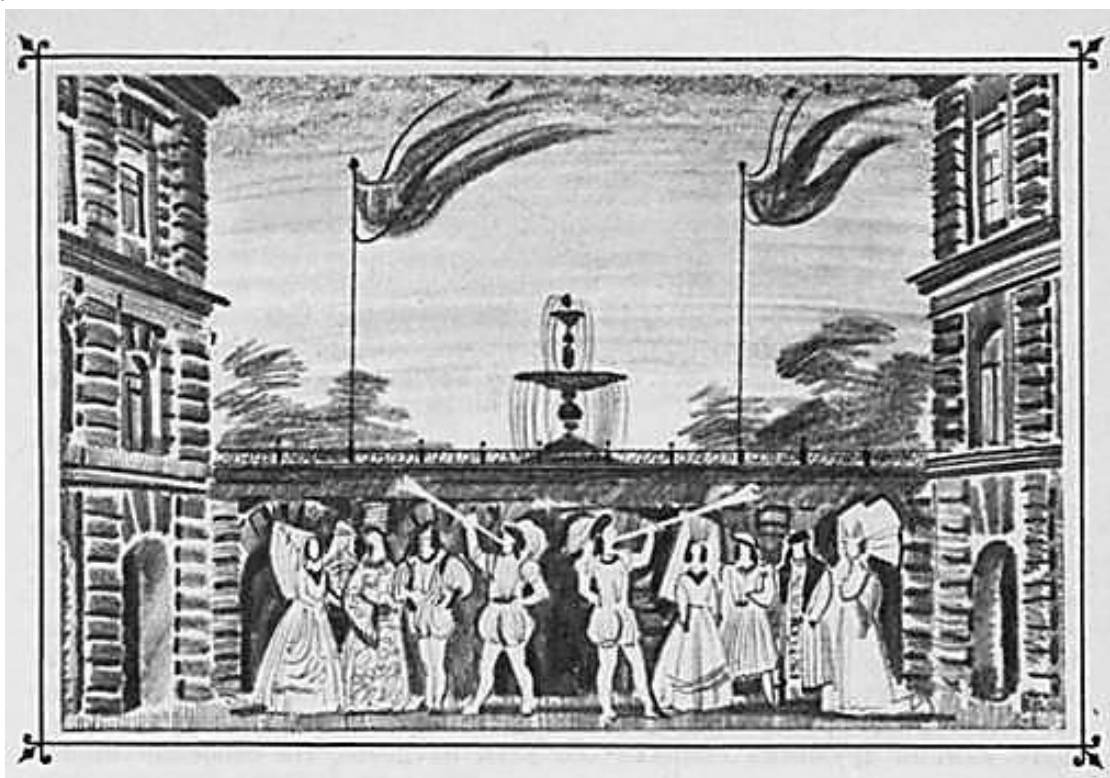
У 30-х роках XVIII століття комічні елементи, що включалися в опери, переросли в самостійний жанр, що отримав назву опери *buffa* (комічна). Першою оперою *buffa* стала «Служниця-пані» Джованні Баттіста Перголезі, яка спочатку була вставкою в опері *seria* «Гордий бранець» [16, с. 44].

Перед виконавцями цього жанру були поставлені нові завдання: простота й органічність сценічної поведінки, широке використання різних виразних засобів, вмиле застосування динамічного і тембрового нюансування, передачі зміни почуттів і настроїв героїв. Опера *buffa*, перш за все, живий і веселий театральний спектакль, де сценічна дія і взаємини персонажів поставлені на чільне місце. Проте в них зберігався найцінніший елемент опери *seria* – яскраві, розгорнуті і технічно складні арії. Демократичність сюжету, особливість трактування партій дійових осіб, викликали до життя нові виразні засоби, засновані на органічності сценічного поведінки – міміки, жестів, тобто цілого комплексу музично-сценічних засобів виразності. З'явилася плеяда чудових комічних артистів, наділених вокально-технічною майстерністю.

До кінця XVIII століття відбулася гідна уваги історична перемога тенорів над співаками-кастратами. В операх *seria* та операх *buffa* тенорами виконувалися другорядні ролі – пажів, пастухів тощо. На прем'єрі опери Доменіко Чімарози «Таємний шлюб» (1792) із великим успіхом співав тенор Джузеппе Віганоні. З цього часу чоловічі партії стали виконуватися тенорами, а з появою таких майстрів, як Андреа Нодзарі, Джакомо Давид, кастрати були витіснені з оперної сцени. Завершення нового виконавського стилю опери *buffa* відбувається вже в XIX столітті і пов'язане з ім'ям Джоаккіно Россіні.

Розділ 3. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ІТАЛІЇ XVII-XVIII СТ.

Центрами вокального навчання в Італії XVII-XVIII століть виступали консерваторії, що були закритими навчальними закладами, в яких виховувалися співаки з раннього дитячого віку. Спочатку консерваторіями називалися притулки для сиріт, де дітей навчали ремеслам. У XVII столітті в притулках було введено викладання музики, яке згодом зайняло основне місце в навчанні й тривало 8-10 років. Вокальну освіту починали з дитинства, з шести-семирічного віку. Остаточне формування співака закінчувалося приблизно в 17 років. Програми консерваторій відрізнялися надзвичайною насиченістю і мали на увазі виховання широко освіченого музиканта, який володів основами композиції, декількома музичними інструментами, здатного справлятися з вокально-технічними труднощами, який засвоїв навички викладання вокалу. В основі навчання співу лежав емпіричний метод: метод показу, наслідування. Отже, учителем співу міг бути тільки співак. Проте вимоги до нього цим не обмежувалися. Як правило, учитель співу був людиною широкої ерудиції і великих творчих можливостей. Такими були відомі композитори Монтеверді, Страделла, Каваллі [8, с. 32].



У 1700 році в Болоньї відкривається «Велика Болонська школа» під керівництвом Франческо Антоніо Пістоккі – співака, педагога й композитора.

Найбільш яскравими представниками неаполітанської вокальної школи XVII-XVIII століття були композитори та педагоги: Лео – вчитель співака-віртуоза Джіамбаттіста Манчіні; Порпора, який підготував до блискучої співочої кар'єри співаків-кастратів Каффареллі, Фарінееллі і співачок феноменальної техніки Мінготті, Габриелли. Школу Н. Порпора відрізняла гранична педагогічна вимогливість – його називали другом, вчителем і ... тираном учнів. Він писав для кожного учня вправи і сольфеджіо. Щоденне виконання вправ протягом п'яти років вигострювало вокальну техніку співака, розвивало співоче дихання, готувало до виконання складних творів [16, с. 257].

Про методичні засади виховання співака і розвитку голосу в Італії XVII-XIX ст. можна судити з теоретичних праць педагогів вокалу розглянутого періоду. Це «Нова музика» (1601) Джуліо Каччіні, «Погляди древніх і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний спів» (1723) П'єтро Франческо Този, «Практичні думки і роздуми про колоратурний спів» (1774) Джіамбаттіста Манчіні, «Велика Болонська школа» (1835) Генріха Фердинанда Манштейна, німецького педагога, який поставив за мету відтворити італійський метод навчання.

Найперше у цих працях підкреслювалися високі вимоги, що пред'являлися до вчителя співу, який повинен бездоганно володіти голосом, бо, як уже зазначалося вище, визначальним методом навчання був метод показу. Проте цього було недостатньо. Педагогу необхідні також і такі якості як доброзичливість, витримка, вміння підкреслити позитивне, цінне в учня, вселивши віру в його творчі можливості. Абсолютно необхідним було й уміння визначити характер голосу, дати правильну професійну орієнтацію. З цією вимогою узгоджується принцип індивідуального підходу до кожного учня як у визначенні його голосових можливостей, так і у виправленні недоліків.

Другий фактор – режим роботи учня. Автори обґрунтовують необхідність систематичних занять з неодмінною умовою поступового збільшення навантаження і зростання труднощів. Настійно рекомендується під час занять робити великі перерви, щоб не втомлювати голосовий апарат, що не звик ще до професійних навантажень. Автори вказували на важливість дотримання правила – не стільки співати, а як співати. Педагоги радили працювати перед дзеркалом, що дозволяло знімати непотрібні зовнішні м'язові затиски. Це особливо важливо на початку навчання, бо гримаси, з'єднані брови, спотворене обличчя свідчили про напружену роботу голосового апарату. Характерна і рекомендація стояти прямо, голову тримати вільно, не піднімаючи й не опускаючи її, посміхатися, що

допомагає домогтися «світлого» і «близького» звучання голосу. Вчителі радили вправлятися на середній ділянці діапазону, на відкритих голосних і головним чином на фонетично зручному італійському звуці «а». Уклад мови «ложечкою» (Дж. Манчіні) звільняє гортань і розвиває еластичність глотки. Для точної звуковисотної інтонації радили співати вправи без супроводу на темперованому інструменті. Вони стверджували, що всякий співак, який не має точного голосу, негайно ж втрачає свої найвищі переваги.

Торкаючись питання співочого дихання, перші італійські педагоги говорили: «Дихання повинно бути легке, вільне, готове служити співакові за будь-яких обставин» (Дж. Каччіні). На перший погляд здається невиправданою надзвичайна убогість рекомендацій, пов'язаних з організацією дихання. Проте вона правомірна. Як вже зазначалося, перші музично-сценічні твори (*dramma per musica*) носили значною мірою мовний характер. Спокійна, ненапружена вокальна мова передбачала використання на помірному рівні гучності, відсутність різких динамічних змін; не була потрібна і тривалість фонації (вокальні партії обмежені октавним діапазоном), мелодійні побудови були короткі, а інтервали вузькі. Звідси цілком природно використання мовного дихання. Пізніше, в період популярності оперних творів Монтеверді, Каваллі, Честі, Скарлатті, широко стало поширеним мистецтво філіровки (як одне з визначальних засобів виразності), а також необхідність співати тривалі музичні фрази вимагала організації не мовного, а специфічного співочого дихання. Ось чому П.Ф.Тозі радив набирати його більше, ніж зазвичай, піклуючись при цьому, щоб груди не втомлювалися. Він же попереджав про необхідність економного розподілу набраної кількості повітря.

А Манчіні не тільки рекомендує легко набирати й економити набрану кількість повітря, а й уважно ставитися до співочому видиху, від якого, на його думку, залежать деякі суттєві якості голосу. Манчіні вже дає більш розгорнуті поради, говорячи про необхідність зберегти дихання з такою економією, щоб привчити апарат регулювати і стримувати голос. Вперше з'являється поняття «мистецтво дихання». До філіровки, на думку автора, не можна приступити до того, як освоєно «мистецтво зберігати, затримувати й посилювати дихання». З'являються поради співати перед запаленою свічкою, щоб полум'я не коливалося – це тренує поступовий видих [5, с. 47].

Генріх Фердинанд Манштейн підвів свого роду підсумок розвитку педагогічної думки про характер співочого дихання і дав вичерпне

формулювання: дихання повинно організовуватися таким чином, щоб екскурсувала грудна клітка (під час вдиху розширювалася і піднімалася, під час фонаційного видиху непомітно поверталася у вихідне положення). Живіт ж під час співу мав бути підтягнутий. Це вказівка на грудний тип дихання. Наголошуючи на необхідності спеціального тренування, Манштейн дає практичні поради: користуватися кожною паузою для добору повітря, запасатися великою його кількістю перед тривалою музичною фразою або пасажем тощо. Підкреслюючи специфічність співочого дихання, Манштейн називає його «хитрістю в співі» [5, с. 49].

Об'єктивні дослідження останніх років дозволяють розмежувати три типи дихання, відповідних характеру регуляції видиху: 1) тип дихання, при якому основна регуляція здійснюється мускулатурою грудної клітини; 2) тип регуляції дихання з переважною активізацією м'язів черевного преса; 3) змішаний тип регуляції, при якому відзначається включення всіх груп дихальної мускулатури під час фонаційного видиху. Для останнього властиво гнучкий перерозподіл м'язових зусиль у залежності від характеру виконуваного твору. Це оптимальний тип.

Якості голосу співака й найперші його динамічні та інтонаційні характеристики знаходяться в прямій залежності від організації співочого дихання, правльніше – від організації фонаційного видиху. Той тип, за якого відзначається переважна активізація мускулатури грудної клітки, виробляє навички тривалого фонування і поступової зміни звучності. Крім того, такий характер дихання може забезпечити велику наповненість легенів повітрям, а також високий підкладочний тиск, тобто більшу інтенсивність звучання (згадаймо перемогу співака в змаганні з трубачем). Разом із тим інерційна м'язова система грудної клітини ускладнює гнучке використання динамічного нюансування, що не пристосовується до тонкої регуляції підкладочного тиску.

Не менш важливим у вокальній методології є питання реєстрової будови голосу. Прийнято вважати, що співаки того часу користувалися грудним регістром із подальшим переходом на фальцет. Проте в працях італійських майстрів звучать категоричні вимоги однорідного звучання голосу. Констатуючи наявність двох регістрів, вони наполягають на їх з'єднанні, без якого неможливе формування професійного звучання верхнього регістру голосу. Г. Манштейн рекомендує конкретні вправи зі згладжування регістрів, радячи пом'якшувати грудний звук і посилювати медіум. При переході ж до головного звучання – посилювати медіум і пом'якшувати головний звук.

Першочергова роль відводилася тренуванні техніки співу. Це і зрозуміло: шалені пасажі, складний колоратурний малюнок мелодії, легкість їх виконання залежали від достатньої натренованості голосу. Ось чому заняття технікою були обов'язковими не тільки для легких жіночих голосів, але і для низьких чоловічих. Педагоги давали конкретні вказівки, спрямовані на доведення до досконалості техніки трелі, колоратурних пажів, швидких гам, хроматичних ходів тощо. Незважаючи на різноманітність порад, педагоги були одностайні в думці про важливість плавного та поступового видиху і вільної гортані для досягнення віртуозної техніки. Підкреслювалася необхідність легкого акценту на кожному звуці, щоб всі вони були Протеової округлості, ясності й повноти, були схожі на «перли, які сиплються» [5, с. 52].

Педагоги попереджають, що при виконанні трелей, пажів, гам рух губ, язика і нижньої щелепи неприпустимі. Положення апарату артикуляції має бути незмінним. І тим не менше, надаючи виняткового значення вокальній техніці, викладачі вокалу розглядали її як попередній етап до головного – виконання творів із текстом. Адже відмінна риса та призначення найдосконалішого й найвиразнішого «інструменту» – людського голосу – полягало в тому, щоб донести до слухача авторську ідею твору, втілену в неподільному злитті слова і музики.

П.Ф.Тозі закликав виправляти погану вимову, читаючи тексти без афектації, артикулюючи і швидко промовляючи приголосні. Цієї ж думки дотримується і Дж.Манчіні, додаючи при тому, що порівняно з розмовною мовою, вимова в співі має бути «величнішою». Г.Манштейн рекомендував «е» вимовляти ширше, ніж у мові, а «о» – трохи світліше. Він вважав, що спів без чистої, зрозумілої і благородної вимови – звуки без думки і змісту.

Розділ 4. ІТАЛІЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО СПІВУ ХІХ СТОЛІТТЯ І ДЖОАККІНО РОССІНІ

У перехідну пору початку ХІХ століття, коли в оперних театрах Італії звучали твори, що не становили великої художньої цінності, і тоді з'явився Джоаккіно Россіні, який вивів італійську оперу з важкої кризи, вдихнувши нове життя в вмираюче мистецтво. Вихований в сім'ї артистів, Россіні рано долучився до театру, особливо – до оперного мистецтва. Композитор навчався співу з раннього дитячого віку й у вісім років виступав у якості сопрано в церквах Болоньї. Ставши досвідченим півчим, він виконував найскладніші розділи

католицької меси. Відомо, що Россіні багато співав під власний акомпанемент. Россіні не лише досконало володів своїм голосом (баритоном), але й із захопленням займався вокальною педагогікою, залишивши кілька теоретичних творів, присвячених співу. Його висловлювання представляють інтерес і для сучасної вокальної педагогіки.



За порадою маестро, займатися треба на середній ділянці голосу, не зловживаючи крайніми верхніми звуками, бо форсування крайньої частини діапазону призводить до фальшивої інтонації і напруги. Для учнів Болонської консерваторії Россіні склав збірник вправ, підготував педагогічну працю «Дванадцять камерних ариет для навчання італійському бель канто». Опера творчість Россіні багатогранна: воно становить 38 різних за жанром опер. Світову популярність здобули опери: «Отелло», «Танкред», «Магомет», «Мойсей в Єгипті», «Зельміра», «Попелюшка», «Севільський цирульник». Глибоке знання вокального мистецтва дозволили Россіні створити зручні для голосу та сприяння його розвитку вокальні партії. Вони не завжди легкі й вимагали відповідної підготовки, що особливо характерно для партій, поєднуючих кантилену й техніку. Россіні вперше в історії опери створив вокальні партії, в музичній побудові яких вже закладено характер героя. Так, у «Севільському цирульнику» (лібрето Ц. Стребіні за відомою п'єсою П.О. Бомарше) особливості мелодії партії

Розіни (партія написана для колоратурного меццо-сопрано) свідчать про її лукавність, чарівність, бешкетництво; динамічність, стрімкість характерні для партій Фігаро; повзуча, як змія, мелодія Базиліо дає ключ до вирішення цього образу; в ліричній каватині Альмавіви повністю панує кантилена. Створюючи опери, в яких колоратурні ходи займають значне місце («Італійка в Алжирі», «Попелюшка», «Семіраміда», «Сорока-злодійка»), Россіні категорично протестував проти імпровізаційних візерунків, що створювалися виконавцями.

Написана в Парижі й поставлена в 1829 році опера «Вільгельм Телль» була яскраво театральною. Основою музичної драматургії опери служать великі сцени, в яких значне місце займали хори та ансамблі. Герой опери Вільгельм Телль не мав жодної арії. Його єдиний сольний номер – невелике аріозо в кінці опери. Основне мелодійне багатство закладено в любовно-ліричних партіях, в образах Матильди і Арнольда. І саме ці вокальні партії поставили перед співаками досить складні завдання. В арії Матильди необхідне широке дихання, що відображено в характері звуку, багатстві художнього інтонування. Особливі труднощі пов'язані з партією Арнольда. В останньому акті, в кабалетті Арнольда з хором, співак стикається з великою проблемою у формуванні верхньої частини діапазону голосу. Тут наявні не лише тесситурні труднощі, пов'язані із загальною емоційною напруженістю (герой закликає озброєних повстанців до дії), але і необхідність використовувати новий прийом в повторенні десяти разів протягом номера до3. Традиційна вокальна школа допускала фальцетне звучання на крайніх верхніх звуках тенорового голосу. Проте в цій кабалетті, що має героїчний характер, фальцет естетично не прийнятний, і співак змушений пристосовуватися до нового виконання, що отримало визначення «прикритої» манери голосоведіння [2, с. 111].

Піонером такої «прикритої» манери став французький співак Жільбер Луї Дюпре. Цікаво, що сам композитор, вихований на принципах старої італійської школи співу, не схвалив нововведення, назвавши голос співака у верхньому регістрі тенора «криком каплуна, якого ріжуть». Проте саме з цього часу тенора стали використовувати новий прийом головедіння на погранично верхній ділянці діапазону голосу.

Розквіт італійського оперного мистецтва першої половини XIX століття пов'язаний також з іменами двох яскравих композиторів – Вінченцо Белліні і Гаetano Доніцетті. Проникливі, співучі, ніжні мелодії Белліні – де найбільш шанобливо й високо цінується виконавцями мелодична площа його творчості.

Яскравий театральний темперамент, динамічність і разом з тим ефектна віртуозність характерні для стилю Доніцетті, який залишив 70 опер. Композитор знав всі секрети *bel canto*, він знавець голосу, що мав литися, шанувальник іскрометних пасажів.

Також у цей час з'явилася плеяда блискучих співаків. Це Ізабелла Анджела Кольбран (колоратурне сопрано, трагічна актриса вражаючого темпераменту); Тереза Джоржи-Беллок (сопрано, героїчні партії); Джузеппе Беніс і Клаудіо де Ронц (власники яскравого комедійного дарування); Луїджі Дзамбоні – перший Фігаро в «Севільському цирюльнику», що поєднував красу голосу з емоційністю, сценічність із акторською чарівністю; Марієтта Альбоні – учениця Россіні; сестри Грізі – меццо-сопрано Джудитта і сопрано Джулія – перші Ромео і Джульєтта в опері Белліні «Капулеті і Монтеккі».

Яскравими представниками нового виконавського стилю з'явилися Джудитта Паста і Джованні Баттіста Рубіні. Ці вокалісти по-різному вирішували поставлені перед ними завдання: Джудитта Паста, використовуючи засоби акторської виразності, Рубіні – голосовими можливостями – зміною тембру, динаміки. Дж. Паста закінчила Миланську консерваторію в п'ятнадцять років. Сучасники відзначали пристрасність і трепетність голосу, його силу, вміння співачки використовувати контрастну динаміку і різноманітність тембрів. Її виняткові вокальні дані поєднувалися з яскравим талантом драматичної актриси. Діапазон голосу Дж. Паста простягався від ля малої октави до ре третьої октави. На жаль, зловживання силою голосу, що надривався через крайній темперамент, призвели до досить ранньої втрати кращих якостей голосу, вже в 38 років з'явилася качка голосу, фальшива інтонація [13, с. 78].

Джованні Рубіні почав свою вокальну кар'єру в церкві. Рубіні був першим італійським тенором, який приїхав в 1843 році в Росію. Російська публіка слухала його в операх «Отелло» Россіні, «Сомнамбула» і «Пуритани» Белліні, «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті. У період своєї слави він володів голосом надзвичайно красивого тембру і широкого діапазону: від мі малої октави до соль другої октави. Творчість Белліні і Доніцетті повністю розкрили майстерність співака, його здатність створювати чарівну бездоганну кантилену, підкорювати блиском фіоритур, тонкістю нюансування. На відміну від Паста, Рубіні не використав повною мірою акторські засоби, хоча міміка співака передавала найтонші відтінки настрою. Вся виразність, що сприяла створенню образу, була закладена в його вокальних даних: легкість емісії, гнучкість і рухливість голосу, тонке

фразування і, особливо, вміння співака використовувати контрастне звучання forte і piano. Уміння користуватися pianissimo особливо скоряло слухачів.

Джованні Рубіні вперше застосував прийом, який отримав назву «ридання», в подальшому широко використовуваний у виконавській практиці італійськими співаками. З його ім'ям пов'язано і поняття вібрато – коливання голосу (5-7 коливань в секунду), що робило голос трепетним і емоційним. Видатний співак захоплено займався вокальної педагогікою і залишив працю «Дванадцять уроків співу», призначений для навчання тенора і сопрано.

Розділ 5. ПЕРІОД СТАНОВЛЕННЯ КЛАСИЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ



У середині XIX століття в оперному мистецтві Італії на перший план виходить могутня фігура Джузеппе Верді. Він залишив світу 26 опер, у тому числі й першу – «Оберто граф сан Боніфаччо», що була створена 25-річним композитором, й останню – «Фальстаф» – завершену прославленим 80-річним майстром. Всі його опери були поставлені в Міланському театрі Ла Скала.

У творчості Дж. Верді сфокусовані усі досягнення попередників. Він творив у період потужного революційного підйому і в його творах відбилися патріотичні настрої італійського народу, прагнення до незалежності, тому в народі Верді називали Маестро італійської революції. Композитор висував підвищені вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні зіставлення, чергування низького й піднесеного, героїчного та буденного. Його творчість нагадувала

шекспірівський підхід до трактування сюжету, основою якого повинна бути правда реального життя.

Звідси найголовніша установка: опера немислима без конфліктних протиріч, без різко загострених антитез, напруги пристрастей, які породжували б музичну динамічну дію. Вперше в історії італійської опери Верді узяв на себе відповідальність не тільки за музику, а й за сюжет, лібрето, сценічне рішення та оформлення. Для створення музичної драми необхідно знайти синтез музики, слова, сценічного втілення, домогтися всебічного емоційного та інтелектуального впливу на слухача.

Верді окреслив нові серйозні вимоги до оперних співаків. Так, у пошуках співачки на роль леді Макбет Джузеппе Верді відхилив пропозицію дирекції запросити на цю роль Еуженію Тадоліні, бо він вважав, що леді Макбет має володіти диявольським голосом і диявольською зовнішністю, а не бути ангелом з ангельським голосом [15, с. 121].

Основним фактором в опері Дж. Верді вбачав мелодію, що повинна бути тісно пов'язаною з драматичною правдою, з глибоким проникненням в сутність характеру. Із цих позицій він критикував попередників, зокрема Россіні, кажучи, що мелодії не роблять із гам, трелей і групетто...

У творах Верді партія колоратури і складні пасажі практично відсутні, вокальні ж партії вимагають насиченішого звучання, гарного звукового посилення. Значно розширюється верхня ділянка діапазону чоловічого голосу, кульмінація переноситься наверх, і оперна драматургія повністю виключає світле фальцетне звучання, замінене так званим «прикритим» звуком. Ускладнюється роль оркестру. Підвищується оркестровий лад у виконанні вокальних партій.

Контрастне зіставлення ситуацій, зміна психологічних станів стають ведучими, дія розвивається природно, призводить до широкого використання динамічного нюансування. Висока теситура баритональним партій, виправдана необхідністю передати більшу ступінь емоційної напруги, психологічну напруженість, змушує співаків знаходити відповідні пристосування в роботі голосового апарату. Не випадково з'являється нова класифікація – «вердіївський баритон». Цьому типу голосу Верді доручав героїчні партії. Першим співаком такого типу був Дж. Ронконі – виконавець Навуходносора в однойменній опері на біблійний сюжет.

Однією з особливостей вердіївських арій стало включення речитативних декламаційних елементів в кантилену лінію. Це драматизувало арію і

ускладнювало завдання вокаліста, від якого тепер вимагався гнучкий перехід від однієї манери голосоведення до іншої. У міру зростання професіоналізму Верді все більше вимогливо ставився до сценічного втілення своїх опер. Його перестав задовольняти театр Ла Скала із застарілими декораціями, недбалістю та байдужістю хору, штампами в режисерському рішенні. Після постановки «Макбета» композитор заявив: «Я ніколи не буду писати для театру, який на кульмінаційному місці вбиває такі опери, як «Макбета».

Створення музичної драми, зміна характеру вокальних партій викликали необхідність активного втручання композитора в роботу акторів над художнім образом. Перші репетиції, на яких Верді був диригентом, режисером-постановником і педагогом, викликали негативну реакцію артистів. Артисти доводили неможливість виконання вокальних партій, їхню неприпустиму складність та емоційну насиченість, що порушувала природність співу. Композитор ж не втомлювався повторювати: «Репетируйте відповідно до моїх указівок! Повторюю: репетируйте і не кажіть одразу: це неможливо... Чому?.. Репетируйте, репетируйте, це не може зашкодити» [15, с. 123].

Широко відомий випадок, коли знаменитому співакові – тенору Франческо Таманьо, власникові величезного за силою і діапазоном голосу з особливо яскравими високими нотами, не вдавалася заключна сцена Отелло, і Верді став показувати, як треба її провести. І коли старий маестро впав у ложа мертвої Дездемони та скотився з піднесення, на якому воно було встановлено, присутня на репетиції публіка завмерла: всі були впевнені, що маестро не витримав величезної емоційної напруги й помер. Зітхання полегшення вирвався у слухачів, коли Верді, піднявся і спокійно сказав, що саме так він уявляє собі сцену загибелі Отелло.

Вердіївська музична драма, як підсумок розвитку оперного мистецтва Італії ХІХ століття, викликала до життя виконавську школу на нових вокально-методичних засадах, зажадала від співаків додаткових професійних якостей: поєднання вокальної та акторської майстерності, широкого звуковисотного діапазону, рівності і однорідності звучання голосу, створення змішаного регістра та прикриття верхньої частини діапазону чоловічого голосу.

Розділ 6. ІТАЛІЙСЬКЕ РИССОРДЖИМЕНТО І ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ



Рисорджименто (італ. Risorgimento, букв. – Відродження) – термін, що визначає сутність національно-визвольного руху італійського народу за знищення державної роздробленості та іноземного (австрійського) гніту, створення єдиної національної італійської держави. В основі Рисорджименто знаходилася об'єктивна необхідність у знищенні феодальних відносин і затвердження нового, буржуазного ладу. Боротьба італійського народу, що охопила ціле століття (кінець XVIII століття – 1870 рік), в моменти найвищого підйому приймала характер і буржуазно-демократичної революції (наприклад, революція 1848-1849 років в Італії, Італійська революція 1859-1860 років). Рисорджименто завершилося в 1861 році (остаточно в 1870 році) утворенням єдиної італійської держави [19, с. 5].

Проте філософія Рисорджименто простежується не лише в працях філософів і політиків означеної епохи, ідеї яких готували підґрунтя національно-визвольного руху в Італії, а й серед діячів мистецтва. Зважаючи на те, що провідним жанром італійської культури першої половини XIX століття була опера, саме її театральні підмостки стали трибуною для вираження патріотичних настроїв. Тому в даному контексті варто згадати композиторів Джакомо Россіні, Вінченцо Белліні і в першу чергу – Джузеппе Верді.

У творчості й житті Джузеппе Верді (1813–1901) значне місце посідали політичні симпатії, що знайшло відображення в його багатьох операх і вчинках. Невипадково перший період його композиторської діяльності можна назвати періодом революційної опери, точніше – “опери Рисорджименто” – прямого чи опосередкованого відображення революційного руху за звільнення та об’єднання Італії на чолі з національним героєм Джузеппе Гарибальді.

Популярні мелодії з опери “Навуходоносор” (1842 р.) та “Ломбардці” (1843 р.) звучали на площах, у будинках громадян, у селищах. На створення цих мелодій Дж. Верді надихали його політичні поривання й італійські народні пісні, тексти яких композитор укомпанував у те чи інше лібрето про боротьбу пригноблених народів за своє визволення. Поряд із широко відомою хоровою сценою з опери “Навуходоносор” (“*Va pensiero*”) можна назвати й хор з опери “Макбет” (“*Patria operes*”) [19, с. 8].

Серед досить обширної спадщини Дж. Верді, пов’язаної з італійським національним рухом, особливе місце належить опері “Набукко” (незручне для вимови італійською мовою ім’я “Навуходоносор” Дж. Верді трансформував у “Набукко”). Вперше цей твір прозвучав у Ла Скала (м. Мілан) 9 березня 1842 року. Дж. Верді відверто й беззастережно закликав італійців до боротьби за національну незалежність. Невипадково після смерті композитора його траурний кортеж супроводжувала музика саме з цієї опери.

За два роки до написання цієї опери Дж. Верді пережив глибоку особистісну трагедію – смерть спочатку двох своїх дітей, а потім і дружини. В автобіографічному нарисі, продиктованому письменнику Джуліо Рікорді (1879 рік), композитор пригадував: “Засмучений особистими незгодами, власними невдачами, я дійшов до того, що не знаходив утіхи навіть у власному мистецтві і вирішив ніколи більше не писати музику” [19, с. 9].

У поверненні Дж. Верді до творчості значну роль відіграв імпресаріо Бартоломео Мереллі, який переконав його перечитати лібрето Солера про визвольну боротьбу єврейського народу проти вавилонян. Ознайомившись зі змістом лібрето, композитор відчув, як його помисли наповнюються ідеєю визволення Італії й особиста трагедія відступає на другий план.

“Цією оперою, по суті, почалася моя композиторська кар’єра! – Писав згодом Дж. Верді. – І хоча довелося подолати ще чимало труднощів, “Набукко” безсумнівно народився під щасливою зіркою...” [19, с. 11].

Упродовж усього театрального сезону опера “Набукко” ставилася вісім разів і при переповнених залах. Успіх був настільки великим, що Б. Мереллі включив “Набукко” до програми наступного сезону з новим складом виконавців. Із серпня по листопад 1842 року опера витримала ще 57 постановок – випадок до того часу небувалий не лише для Ла Скала, а й для всього театрального Милану.

Винятковий успіх “Набукко” привів Дж. Верді на музичний Олімп, поставив його ім’я до ряду найулюбленіших діячів італійської культури. Окрім того, опера “Набукко” стала ще й бойовим хрещенням Дж. Верді – активного учасника визвольного руху з-під гніту Австрійської імперії.

У біблейській легенді про страждання поневоленого єврейського народу, яку було покладено в основу лібрето “Набукко”, Дж. Верді побачив долю стражденної Італії. Він зумів наповнити оперу думками й почуттями, що хвилювали його співвітчизників. Італійці сприйняли “Набукко”, попри біблейський сюжет, як глибоко сучасний твір. Скорботний хор невольників, яких забрали в рабство, перші слухачі “Набукко” відчували через призму власних поневірянь під австрійським ярмом. Пророцтво Захарії про падіння Вавилону сприймалося як провіщення про звільнення Італії від чужоземного гніту. Ці епізоди викликали бурю емоцій у залі театру [15, с. 121].

Боротьба за свободу знаходила відгук і в творах попередників Дж. Верді. У перші десятиліття XIX століття ця тема вже звучала в героїчних операх Джакомо Россіні (“Вільгельм Телль”), Вінченцо Белліні (“Норма”). Та жодна опера, починаючи від початку століття, не зустрічала такого захоплення слухачів, як “Набукко”. Хоча лібрето М. Солера хибувало багатьма умовностями, характерними для італійських опер того часу, проте воно було написане із захопленням талановитою рукою, позначалося справжнім драматизмом і щирістю.

У центрі подій – образ народу, його страждання та надія про звільнення, що було близьким у поневоленій, приниженій, знесиленій від іноземного гніту Італії. Дж. Верді і М. Солера хвилювали визвольні ідеї, вони знайшли втілення у їхній спільній творчості. В урочисто-суворих, пророче-грізних, войовник, сповнених сил, енергії та проникливо-скорботних хорах “Набукко” Дж. Верді передав глибокі почуття й думки народу. Саме за хори, так органічно вкомпановані в драматургію опери, її так полюбили італійці.

За спостереженнями англійського дослідника творчості Дж. Верді Дональда Хасея, індивідуально-творчий почерк композитора проявився і в розподілі вокальних партій “Набукко”. Честолюбива Абігійла, дочка єдина

Навуходоносора, відкрила галерею італійських героїнь Рисорджименто, яких рухає не стільки любов, скільки ненависть, честолюбство, помста, ревності (Азучена, Еболі, Амнеріс). В урочистій мелодії Захарії зародився майбутній тип вердіївських басових партій (Симон, Філіп, Рамфіс) [15, с. 156].

“Набукко” Дж. Верді стало новим словом італійського Рисорджименто, квінтесенцією його філософії. По цільності та силі художнього замислу, по енергійній наповненості, простоті викладу, глибині музичної мови опера зайняла чільне місце в італійській культурі першої половини XIX століття.

У цьому стилі Дж. Верді написав майже тридцять опер. Багато з них, незважаючи на славу та авторитет композитора, промайнули на культурному небосхилі і зникли, щоб стати об'єктом лише музикознавчих статей. Проте кілька опер, що втілили в собі ідею Рисорджименто, і серед них “Набукко”, вражають і сьогодні, для всіх часів стали непересічним явищем світового мистецтва, ввійшли в контекст культурного життя подальших епох.

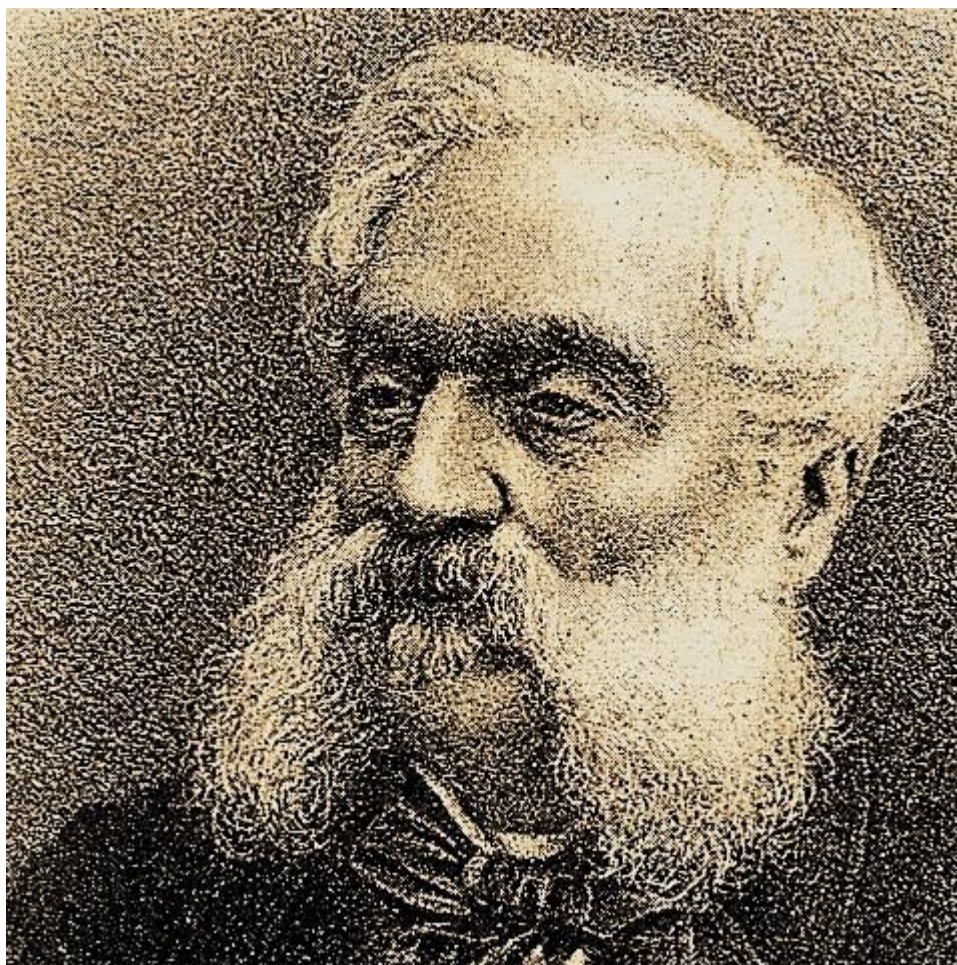
Проте на сьогоднішній день є й досить негативна оцінка філософії Рисорджименто. Так, філософ Джованні Джентіле в праці “Філософські основи фашизму” наступним чином характеризує італійську філософію свободи: “Які сили творили Рисорджименто? “Італійський Народ”, якому окремі історики тепер схильні приписувати важливу, якщо не вирішальну роль в нашій боротьбі за національну єдність і незалежність, взагалі навряд чи перебував на політичній сцені. Активним чинником завжди була персоніфікована ідея – певна одноосібна або групова воля, задіяна певними цілями. Безперечним є те, що сучасна Італія народженням своїм зобов'язана внеску небагатьох. Інакше й бути не могло. Лише окремі індивіди представляють самосвідомість і волю епохи та визначають її історію; оскільки вони усвідомлюють ті сили, що реально мають і за допомогою їх приводять в дію єдину, по-справжньому активну і плідну силу – свою власну волю” [5, с. 276].

Та ця думка ніяким чином не стосується громадянських і патріотичних позицій Дж. Верді, який у ті складні для Італії часи був дійсним виразником волі народу на емоційно-емпіричному рівні, про свідчить небувалий успіх його опер. І не дарма визначний італійський політик і державний діяч Камілло Бенсо ді Кавур, справжнім творцем Італійської держави, у знаменний для своєї країни час співав не гімн, а бойову мелодію Дж. Верді з опери “Трубадур”.

Таким чином, оперна творчість Джузеппе Верді посідає чинне місце в епосі та філософії Рисорджименто, передаючи засобами музичної виразності та

епічних сюжетів і поетичного слова основоположні ідеї політичної й культурної незалежності, свободи релігійного вибору, відродження всіх колишніх національних цінностей. Сила художнього замислу, енергійна наповненість драматичної дії, доступність викладу, глибина музичної мови Дж. Верді пробуджувала національну свідомість мас у часи, коли музично-драматичний італійський театр визначав культурні пріоритети суспільства.

Розділ 7. ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ІТАЛІЇ XIX СТОЛІТТЯ І ФРАНЧЕСКО ЛАМПЕРТІ



Зміна виконавського стилю, нові завдання, що стали перед співаками-виконавцями вокальних партій ще в операх Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті і Дж. Верді, привели до істотної корекції вокальної педагогіки. Стара методика виховання не могла вже забезпечити необхідних професійних якостей співаків XIX століття. І лише накопичення виконавського досвіду дозволило сформувати нову методику педагогічного процесу, яка зветься до наступного:

- навчання професійному співу має починатися не раніше вісімнадцяти – двадцяти років, коли організм цілком підготовлений до великих навантажень, емоційних і фізичних;

- учителем співу може бути не лише виконавець, наділений певними педагогічними здібностями, але й музикант (диригент, концертмейстер), який добре знає специфіку вокального мистецтва та володіє так званім вокальним слухом;

- для розвитку динамічних можливостей голосу необхідно виховувати у співака змішаний – костоабдомінальний, тобто грудно-черевної тип дихання, при якому діафрагма активно бере участь в регуляції фонаціонного видиху. З її діяльністю пов'язані акустично-силові зміни голосу співака;

- педагог зобов'язаний в процесі навчання співака виробити «звук на опорі» – специфічне поняття, що характеризує координовану роботу всіх частин голосоутворювального апарату;

- беручи до уваги величезні простори оперних залів і необхідність перекривати звучання оркестру, співак повинен відчувати вібраційні відчуття в області маски (мається на увазі маскарадна маска), що є індикатором «політу» звуку;

- відкриті голосні, використовувані в школі XVII-XVIII століття, повинні бути замінені закритими «а», «е», і рідше «і»;

- працюючи над чоловічими голосами, слід дбати про формування змішаного регістра і «прикриття» верхньої частини діапазону голосу;

- спів вокалізів є обов'язковим, бо на них співак тренує не лише вокальну техніку, а й елементи виразності.

Ці методичні принципи з більшою або меншою послідовністю викладені в працях вокальних педагогів другої половини XIX століття. Франческо Ламперті – найвидатніший педагог, який виховав блискучу плеяду співаків, ніколи не був професійним співаком. Музикант широкого профілю (органіст, директор оперного театру), він прославився як вокальний педагог, з 1850 року працював професором співу в Міланській консерваторії. Ламперті залишив ряд теоретичних робіт: «Теоретично-практичний посібник для вивчення співу», «Перші уроки вокалу» і розгорнутий праця, перекладена в 1892 році на російську мову, «Мистецтво співу». Основою вокального мистецтва, на думку Ламперті, є дихання. Йому належить афоризм – «школа співу це школа дихання» [10, с. 33].

Із діяльністю діафрагми пов'язані силові зміни голосу співака. Педагог зобов'язаний у процесі навчання співака виробити "звук на дихальній опорі" –

специфічне поняття, що характеризувало координовану роботу всіх частин голосоутворювального апарату. Беручи до уваги величезні простори оперних залів і необхідність перекривати звучання оркестру, співак повинен усвідомлювати вібраційні відчуття в області маски (мається на увазі маскарадна маска), що є індикатором «помітності» звуку. Відкриті голосні, використовувані в школі XVII – XVIII століття, були замінені закритими «а», «е», «і»; працюючи над чоловічими голосами, слід дбати про формування змішаного регістра й "прикриття" верхнього діапазону голосу. Спів вокалізів мав стати обов'язковим, бо на них співак тренував не лише вокальну техніку, а й елементи художньої виразності. Ці методичні принципи з більшою або меншою послідовністю були викладені в працях вокальних педагогів другої половини XIX століття [10, с. 35].

Одним із них і став Франческо Ламперті, який виховав блискучу плеяду співаків, хоча ніколи не був професійним співаком, а музикантом широкого профілю. Він отримав для свого часу дуже ґрунтовну музичну освіту. Він закінчив Миланську консерваторію як органіст. Певний час працював диригентом, а далі став директором Миланського оперного театру. Ф. Ламперті не був співаком-вокалістом, проте наявність у нього специфічного вокального слуху і досвід роботи зі співаками в оперному театрі дали змогу в 1850 році стати професором Миланської консерваторії. На цій посаді він попрацював 25 років. Мистецтво співу у нього опановувала ціла низка знаменитих співаків, спочатку італійських, а далі й з усього світу.

На переконання Ф. Ламперті в, співак-професіонал виховується лише завдяки чіткій вокально-педагогічній школі. Навіть для найкращого голосу необхідне планомірне, систематичне тренування над вдосконаленням співочих якостей і природних даних.

Ламперті надавав велике значення диханню у співі: «Школа дихання – це спеціальне мистецтво» [4, с. 81]. А його афористичний вислів «школа співу – це школа дихання» не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Він розробив вправи, що через дихання, дозволяли опановувати мистецтво співу.

Для перевірки рівномірної витрати дихання під час співу Ф. Ламперті пропонував піднести до рота запалену свічку – полум'я не повинно коливатися. Ця вправа використовується у сучасній педагогіці техніки вимови в роботі над розділом дихання, зокрема при підготовці акторів.

Ф. Ламперті вважав важливим режим роботи, особливо на перших заняттях навчання. Для успішного розвитку співочого голосу необхідне розумне

тренування, яке не втомлює голосовий апарат. Перші уроки повинні мати тривалість не більше десяти–п'ятнадцяти хвилин. Поступово тривалість уроку доводиться до максимально допустимої межі – двох годин на день, поділених перервами для відпочинку.

Маестро Ф. Ламперті написав методичні праці у галузі вокального мистецтва («Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу» (1868 р.). У праці «Мистецтво співу» (1892 р.) він узагальнив правила італійської школи співу [9; 10]. Книга містить відомості, що стосуються фізіології голосу, співочого подиху, техніки співу (у тому числі прикрас), вимови, фразування, а також поради артистам. Вона не втратила своєї актуальності і по ній продовжують вивчати й використовувати методичні установки педагога.

Серед інших його творів – «Перші уроки вокалу» і розгорнутої праці, перекладеної ще в 1892 році російською мовою, («Мистецтво співу») домінує думка, що основою вокального мистецтва є дихання. Йому належить афоризм: «школа співу – це школа дихання». Розуміння «дихання від діафрагми» необхідно співакам, бо лише цим способом дихальне горло утримує цілком пружне природне положення і кожен зрозуміє, яку можна отримати користь від цілком правильного дихання .

«Учень повинен стояти прямо, надавши тілу вільне положення, повільно зітхнути до моменту, коли горло випробує відчуття холоду, в цю мить взяти ноту легким ударом глотки на кшталт руху вдихання «на голосну» «а», як у слові «L'anima» [9, с. 78]. Під час співу необхідно стежити за тим, щоб звук був чистий, без шуму. Це можна досягти, лише професійно використовуючи вдих від діафрагми. Таке збереження вдихальної установки (відчуття вдиху) розуміється автором як «вокальна опора дихання». Для професійного співу «професійна опора дихання» є обов'язковою. Звук, що береться на опорі, позбавлений крикливості і вільно долітає до найдальших куточків оперного залу.

Початкові вправи слід виконувати на середній ділянці діапазону голосу звуком помірної сили («хто кричить, той не співає»), по півтонах, що дозволить виробити вокальне legato. Рот не повинен змінювати положення протягом усієї вправи. Щелепа залишається вільною. Підборіддя не висувається. На першому етапі навчання заняття повинні тривати не більше 10-15 хвилин, після чого необхідно відпочивати [9, с. 79].

Не кожна людина, що володіє гарним і сильним голосом, може присвятити себе мистецтву співу. Співакові-професіоналу необхідні «голос, душа палка і артистична, хороші музичні здібності, здоровий глузд і прекрасна музична пам'ять». Без цих компонентів формуються, на думку Ф. Ламперті, лише посередності. Говорячи про недоліки співаків, автор вказує, що найважче виправляти «тремтіння» в голосі й «перекриття» звуку, що виникають у результаті частого використання верхніх звуків діапазону та розширення кордонів грудного регістра.

Значне місце в роботі Ф. Ламперті посідали питання артикуляції і вимови: недопустима заміна однієї голосної іншою, подвоєння приголосних там, де не треба. Надзвичайно важливі такі фактори, як укладання мови, рух пружних вуст, положення рота, що відповідає тому чи іншому голосному. Ф. Ламперті надавав великого значення заняттям вокальної техніки, що зберігає голос, робить його гнучким, слухняним, свіжим і повнозвучним.

Дуже цінні вказівки Ф. Ламперті про інтенсивність внутрішнього зусилля. Спів вимагає енергії, емоційності, і незалежно від характеру вправ (вокалізів, музичних творів) ступінь емоційного напруження, внутрішньої інтенсивності, має бути досить високим. Це зауваження поширюється на спів фраз як на *forte*, так і на *piano*. Важливим є питання підбору репертуару, що має відповідати можливостям учня. Маестро Ламперті – противник заучування великої кількості арій і романсів. На його переконання, одна арія, проспівана з дотриманням всіх вокально-технічних і виконавських норм, свідчить про здатність учня освоїти й інші твори [10, с. 103].

Маестро, вихований на творах композиторів XVII-XVIII століття, критикував сучасну йому музику. "Сучасна опера – справжня причина занепаду мистецтва співу. (...) новітні опери, майже зовсім позбавлені мелодії і швидкості, написані в ексцентричних, незручних регістрах. І, таким чином, учень не співає, а кричить, пробігаючи з великим поспіхом партії, без жодного поняття про мистецтво співу» [9, с. 167].

Італія кінця XIX століття багата іменами вокальних педагогів (Луїджі Аверса, Джіакомо Гальвані, Беніаміно Карелл і ін.), які виховали плеяду талановитих виконавців. У своїй практичній роботі вони спиралися на методичні принципи "Мистецтва співу". Проте їхні прийоми й окремі рекомендації не завжди збігалися з порадами Ф. Ламперті. Енріко Карузо, наприклад, теж є автором книги, присвяченої мистецтву співу «Як треба співати», вде він

зупиняється не лише на положеннях методичного характеру, а й на питаннях режиму співака, гігієни його голосу, шкідливих звичках (крик, голосна розмова, куріння, пиття спиртних напоїв, різних видах нервозності). У своїй роботі Е. Карузо підкреслює, що єдиного методу і універсальних порад у вокальній педагогіці бути не може: скільки співаків, стільки й підходів до розвитку їхніх голосів [9, с. 31].

Із відкриттям *Львівської консерваторії* італійське бельканто почало проникати в Україну, з одного боку – через Росію, з іншого – через Польщу. Провідних майстрів вокальної школи Львівської консерваторії завжди відрізняло володіння широкою педагогічною ерудицією. Вони не були догматиками та прихильниками якого-небудь одного, вузького способу розвитку голосу учня і його музично-артистичних здібностей, а Протеовою мірою використали у своїй методиці і пояснення, і показ голосом, і вказували потрібні м'язові прийоми, і широко користувалися фонетичним методом, і найважливішим із способів розвитку вокально-технічних і художніх можливостей учня – впливом за допомогою вибору необхідного музичного матеріалу. Це було дієвим тому, що найвизначніші представники *львівської педагогічної школи* – всебічно освічені музиканти, що мали ґрунтовні знання й досвід у галузі виконавської майстерності, теорії та методики вокального мистецтва, чудові знавці художнього й дидактичного матеріалу та його ролі у вихованні співака-музиканта [10, с. 114].

Найвідомішим педагогом досліджуваного періоду у Львові був *Валерій Висоцький* (1835-1907) – українсько-польський оперний співак (бас) і музичний педагог. Він здобув освіту у Варшавській консерваторії. Пізніше він навчався у Франческо Ламперті за класичною школою бельканто. Оперний дебют Висоцького відбувся в Одесі, а з 1860 року він з успіхом виступав у Варшаві, Мілані, Турині.

Проте більше він прославився викладацькою діяльністю, передаючи вокальну школу Франческо Ламперті спочатку у Варшаві (з 1868 року на посаді викладача вокалу, з 1885 році він став професором Варшавської консерваторії), а потім у Львові. Серед учнів Володимира Висоцького багато відомих вокалісти, в тому числі Адам Дідур, Соломія Крушельницька, Хелена Рушковська-Збоїнська, Яніна Королевич-Вайдова, Олександр Мишуга, Модест Вітошинський та інші. В. Висоцький розробив свою власну методику вокалу, в якій особливу увагу приділено розвитку дикції та спів розглядався як правильно продовжена мова. Учням В. Висоцького – Адаму Дідуру, Олександру Мишугі, Яніні Королевич-Вайдовій, Соломії Крушельницькій, Ірені Бохусс аплодувала публіка

найпрестижніших оперних театрів світу – Ковент-Гардена, Метрополітен-опера, Ла Скала, Гранд-опера, театри Віденя, Кракова й Варшави. Всі вони володіли *дворегістровою італійською школою*, яка передбачала високе вміння округлено брати верхні ноти й успішно вправлятися з „перехідними“ нотами в голосі [4, с. 86].

До речі, Валерій Висоцький вчасно помітив педагогічний талант Олександра Мишуги. Коли Олександр Пилипович був ще студентом Львівської консерваторії, вже тоді професор доручав йому вести клас учнів-початківців. І О. Мишуга з успіхом справився із цим складним завданням. Співак не залишав педагогічної практики й тоді, коли став прем'єром Львівської, а потім Варшавської опер. У нього навчалася багато молодих хлопців і дівчат, які згодом стали дуже відомими оперними співаками, що й принесло йому славу першокласного маестро. Про успіхи Олександра Мишуги на педагогічній ниві лунала слава по всій Галичині й Польщі, а пізніше, коли він переїхав до Києва та став вести клас сольного співу в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка, ця слава поширилася на Україну й Росію, а потім – на Італію й Швецію [4, с. 226].

Уже в свою чергу, педагогічна школа О. Мишуги є першою дійсно науковою школою, бо «...значення О.Мишуги як професора співу в тому й полягає, що він зумів поставити викладання вокалу на строго наукову основу... Він ненавидів ремісників від мистецтва, які, демонструючи силу й міць свого голосу, забували про високі завдання мистецтва» [4, с. 128].

О. Мишуга дуже часто говорив своїм учням: «Моя школа вимагає постійного самовдосконалення, постійної роботи над собою. Я сам, якби так не працював над собою, не лише не став би артистом, а був би таким безголосим, як усі оті, що просто ходять по вулиці». [4, с. 29]. Він не раз підкреслював, що людський голос – це найдосконаліший музичний інструмент, що навіть найкращий симфонічний оркестр не зможе дати стільки змін тембру, стільки відтінків тону, як це може людський голос.

Таким чином, суттєві зміни в оперно-педагогічній практиці рубежу ХІХ – ХХ століть призвели до якісних зрушень і в мистецьких методиках. Від цього часу вже стало не обов'язковим викладання в консерваторіях співаків-виконавців. Перевага віддавалася всебічно освіченим музикантам, які мали практичний досвід не лише в роботі з голосом, а й досконало розумілися й на звучанні оркестру, акустичних особливостях оперного залу, вивчали фізіологію та медицину. Італійська вокальна школа, яка завдяки Ф. Ламперті та його учня

В. Висоцького потрапила в Україну, знайшла тут плідотворний ґрунт, поєднавшись із традиціями народного співу. Це призвело до започаткування власної мистецької школи вокалу та сприяло виникненню цілої плеяди талановитих українських оперних співаків, які прославили батьківщину далеко за її межами.

Ламперті, вихований на творах композиторів XVII-XVIII століття, критикував сучасну йому музику. «Сучасна опера – справжня причина занепаду мистецтва співу... новітні опери, майже зовсім позбавлені мелодії і швидкості, написані в ексцентричних, незручних регістрах. І, таким чином, учень не співає, а кричить, пробігаючи з великим поспіхом партії, без жодного поняття про мистецтво».

Італія кінця XIX століття багата іменами вокальних педагогів (Луїджі Аверса, Джіакомо Гальвані, Беніаміно Карелл і ін.), які виховали плеяду талановитих виконавців. У своїй практичній роботі вони спиралися на методичні принципи «Мистецтва співу». Проте використовувані ними прийоми і деякі рекомендації не завжди збігалися з порадами Фр. Ламперті.

Так, відомий виконавець баритональних партій опер Верді Леоне Джіральдоні працював з учнями над низьким фіксованим положенням гортані незалежно від типу їхніх голосів. Він наполягав на особливому положенні язика, при якому його передня частина впирається в корені нижніх зубів, а корінь язика – назад, вниз, що допомагає встановленню гортані в низькому положенні і звільнення зводу глотки.

Джіральдоні винайшов спеціальну «машинку», притискала язик, яка природно заважала співати і не приводила до бажаних результатів. Проте слід зазначити й ряд безумовно цінних вказівок співака. Так, він вчив виробляти змішаний тип дихання, за якого під час співу зберігається вдихательна установка (грудна клітка розширена), а регуляція фонаційного видиху здійснюється діафрагмою та м'язами черевного преса. Такий характер дихання однозначно пов'язаний із кращими якостями голосу – його силою, чистотою інтонації, здатністю до швидкої динамічної перебудови). Важливими є і прийоми, що сприяли підняттю м'якого піднебіння (позіхання, відчуття «купола») і еластичності глотки [13, с. 78].

Прогресивні погляди на проблему вокальної освіти викладені у праці «Учитель співу» Дж. Сільва професора Міланської консерваторії початку XX століття. Автор підсумовував досягнення педагогічної думки другої половини XIX століття і намітив нові шляхи розвитку вокальної педагогіки. Перш за все

Сільва вважав, що для підготовки педагогів-вокалістів необхідні педагогічні інститути, що дозволяють придбати потрібні знання і навички не лише в галузі професійного співу, а й таких дисциплін, як іноземні мови, література, фонетика, декламація, педагогіка тощо. Важливе місце в його праці «Учитель співу» займають питання класифікації та діагностики голосу при вступі до професійних навчальних закладів. Сільва пропонує оцінювати голос за такими параметрами: чистота тону (відсутність горлового, носового відтінків); відсутність гойдання або тремоляції; достатня сила звучання; повний діапазон; приємний тембр; а також необхідно враховувати емоційність співака, його фізичне здоров'я [16, с. 257].

На процес навчання, на думку Сільви, впливають два важливі чинники: здійснення з боку педагога різного роду контролю – слухового, зорового, кінестетичного (м'язового); і вокальні здібності учня, що дозволяють йому закріплювати прищеплені навички. Значну роль у педагогічному процесі відіграють взаємини вчителя і учня, психологічний клімат під час занять, відповідний емоційний стан, артистизм у проведенні уроку тощо. Сільва намагався об'єктивізувати деякі методичні принципи: так, за допомогою пнеймографа (апаратура, що дає можливість отримати графічне зображення зовнішніх дихальних рухів) він прагнув знайти оптимальний тип співочого дихання. Нерозвинена техніка, відсутність точних тестів і протирічність завдань не дозволили досягти бажаних результатів і привели до помилкових висновків про зв'язок дихання зі статтю, психікою, музичними та акторськими даними.

Даючи корисні практичні поради, Сільва рекомендує використовувати у вправах голосну «а», як найбільш фонетичний зручний звук. До співу вокалізів він радить переходити лише після закріплення вокальних навичок у вправах. Кращим дидактичним матеріалом, що виховує голос в його природному звучанні, професор вважав арії майстрів XVI – XVII століть

Розділ 8. ОРІЄНТИРИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ІТАЛІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

До кінця XIX століття складається поняття про оперну майстерність, що органічно поєднує вокальні та акторські навички. Вимоги до виконавців – оркестру, хору, солістів – впливають з уявлень про оперний театр як театр музично-драматичний. Вердіївська драма, що досягла вершин вокально-драматичної виразності, вимагала від співаків більшої напруги голосового апарату, більшої насиченості, міцності, барвистості звуку, особливо в верхньому

регістрі, на який лягло основне навантаження в кульмінаційних моментах не лише в арії, але й у речитативі (що викликало особливе невдоволення у любителів плавної, текучої мелодії), вимагала енергії, виразної декламації, поривчастості, темпераменту.



Ця тенденція ще більше посилилася з виникненням нового стилістичного напрямку, що отримав назву «веризм» (від італ. Vero – правда, істина), духовним батьком якого був письменник Еміль Золя (натуралізм). Веризм проник у драматичне мистецтво і, нарешті, в оперу. З'явилися молоді композитори, творчість яких вплинула на виконавський стиль.

Відомий літератор – глава італійського веризму Джованні Верга вплинув на розвиток оперного мистецтва своєї країни. На зміну історичних сюжетів і героїв великої загальнолюдської значущості приходять людина з народу, але наділена сильними почуттями і пристрастями. Замість грандіозних вистав народжується одноактна опера-новела.

У 1899 році в Мілані був оголошений конкурс на кращу одноактну оперу. Першу премію отримав П. Масканьї за оперу «Сільська честь». Прем'єра цієї опери відбулася 17 травня 1890 року в римському театрі «Костанцо», затвердивши на сцені оперного театру національну драму. У 1892 році в міланському театрі Даль Верме пройшла прем'єра другої веристської опери «Паяци» Р. Леонкавалло [23, с. 161].

Нове віяння в італійській музиці сформувало особливий виконавський стиль, характерними особливостями якого стали експресія, афектація, ускладнена мова. Ці риси найяскравіше проявилися у Емми Карелл – талановитій учениці свого батька Беніаміно Карелл. Артистка служила зразком для багатьох співачок, що доторкнулися до творчості молодих композиторів-веристів.

Кращими партіями Емми Карелл були Сантуцци («Сільська честь»), Іріс («Ірис» П. Масканьї). Проте саме в творчості цієї талановитої співачки з'явилися негативні риси стилю: натуралізм, істеричний надрив, ридання, манірність, шалені мовні вигуки.

Великим успіхом користувалася перша виконавиця партії Сантуцци Джемма Беллінчоні. В аннали історії вокального виконавства вписані імена тенорів Роберто Станема і Джузеппе Боргатті – інтерпретаторов творчості композиторів-веристів Масканьї, Леонкавалло, Чілеа, Джордано.

Особлива сторінка в історії оперного мистецтва належить творчості Джакомо Пуччіні – композитора, який створив свій яскраво індивідуальний стиль, що багато в чому відрізнявся від стилю сучасників. Його творчість справила значний вплив на розвиток оперного композиторського і виконавського мистецтва ХХ століття.

Опери Дж. Пуччіні залучали провідних виконавців не тільки Італії, але і інших країн. Їм імпонувала мелодійна щедрість, глибока музично-психологічна характеристика героїв, можливість продемонструвати свою вокальну майстерність, а головне – за допомогою художнього інтонування та акторської майстерності створювати переконливі образи героїв опери. Творчість талановитих виконавців пом'якшувала веристський надрив і сприяла формуванню «Верді-веристського» стилю.

Яскравим представником нового «Верді-веристського» виконавського стилю став Енріко Карузо. Вершиною його мистецтва була роль Каніо («Паяци»). Поєднання надзвичайно потужного голосу, привабливого тембру, істинної емоційності, поривчастої і ніжності робило виконання Карузо неповторним. Сучасники Карузо відзначали його надзвичайну здатність змінювати тембр залежно від характеру вокальної партії. Широта репертуару співака вражаюча: він співав у п'ятдесяти семи операх. Незважаючи на його твердження, що все, що виконується ним, він любив рівною мірою, найбільш вдалими були партії з яскраво вираженим емоційним напруженням [23, с. 162].

Е. Карузо володів рідкісною працездатністю. Щоденні заняття, що тривали не менше двох годин, починалися з комплексу вправ, що розвивали кантилену, техніку швидкості, широту діапазону, філировку, рівність звучання у всіх регістрах. Використання різних тембрів допомагало співакові створювати правдиві високохудожні образи різних, часто діаметрально протилежних характерів. Так, відомий випадок, коли Карузо з великим успіхом співав басову

партію у виставі «Богема» замість хворого артиста. У цьому ж спектаклі він виконував і партію Рудольфа у звичному теноровому звучанні.

Одним із кращих співаків Верді-веристська напряму був Тітта Руффо – володар рідкісного голосу найширшого діапазону, сили й виняткової краси тембру. Сучасники відзначали його здатність використовувати різні фарби, які робили його голос то м'яким і «оксамитовим», то різким і металевим (дзвінким, холодним). До репертуару знаменитого драматичного баритона входило понад шістдесят творів. Найулюбленішими були партії в операх Верді і композиторів-веристів. Більше тридцяти творів, виконаних Тітта Руффо, записані на платівки і дають можливість повною мірою оцінити мистецтво чудового співака.

Середина ХХ століття відзначена іменами співаків, які володіли блискучою вокальною технікою та артистичною майстерністю. Ці якості дозволили їм бути інтерпретаторами вокальних партій довердієвського періоду, а також музики Верді, Леонкавалло, Масканьї, Пуччіні та композиторів наступного періоду. Серед сузір'я співаків виділяється Беніямино Джиллі – рідкісний ліричний тенор широкого діапазону (від сі великої октави до ре другої октави), виключно ніжного, чистого, чарівного тембру. Після смерті Карузо він відкривав новий сезон Метрополітен-опера. У цьому прославленому театрі пройшли дванадцять років яскравої театральної діяльності співака. Із постійним приголомшуючим успіхом він виконував партії Герцога, де Гріє, Рудольфа, Каварадоссі. Робота в Метрополітен-опера не порушувала інтенсивних гастрольних поїздок. Чарівний голос співака звучав в Німеччині, Данії, Бразилії, Англії. У цей період Джиллі знімався в численних фільмах, де він співав арії з опер та неаполітанські пісні.

Вражаюче вміння Джиллі передавати стилістичні особливості творів: виконуючи опери французьких композиторів, він приділяв увагу вишуканості, граціозності вокальної лінії; виступаючи в творах Белліні, Доніцетті, підкорював мистецтвом *bel canto*, в партіях Моцарта – хрустальною чистотою, в партіях Верді голос набирив соковитості, густоти. У 30-ті роки виявилось тяжіння Джиллі до драматичних партій – Манріко, Радамес [5, с. 183].

У 50-ті роки Джиллі цілком переходить на концертну діяльність, не втрачаючи свіжості і краси голосу. У 1956 році, після нової поїздки в Англію, Джиллі завершив свою блискучу артистичну кар'єру.

Тотті даль Монте (справжнє ім'я Антонієтта Менегеллі) – сопрано широкого творчого діапазону, виконавиця вокальних партій колоратурного, ліричного та ліро-драматичного плану. Зустріч і заняття з чудовою співачкою,

всесвітньо відомої Барбарою Маркеза виявилися вирішальними у виборі професійної діяльності. Повіривши в надзвичайну вокальну обдарованість Тоті даль Монте, Б. Маркеза безкоштовно навчала її мистецтву *bel canto*, вільному диханню, тонкому фразуванню, допомогла придбати бездоганність стилю, використовувати всі фарби голосу для виконання вокальних партій різних композиторів. Завдяки своїй талановитості і прекрасній школі, Тоті даль Монте з незмінним успіхом виконувала твори Белліні, Доницетті, Верді, Масканьї, Леонкавалло, знайомлячи любителів оперної музики в провідних театрах Італії, Європи та Америки [23, с. 184].

Формуванню співачки сприяли творчі контакти з видатними музикантами-співаками, композиторами, диригентами. Із П. Масканьї, який з першого ж прослуховування високо оцінив потенційні можливості співачки, Тоті даль Монте працювала над партіями Лоли («Сільська честь») і Ладолетти («Ладолетта»), що виконувалися з незмінним величезним успіхом.

Широкі творчі можливості, як вокальні, так і акторські, рідкісна працьовитість, висока вимогливість до себе, дозволили співачці створити незабутні образи – Аміні («Сомнамбула» Белліні), Норін («Дон Паскуале» Доницетті), Марії («Дочка полку» Доницетті), пажа («Бал-маскарад» Верді) і Розіни – шедевр виконавського мистецтва («Севільський цирюльник» Россіні).

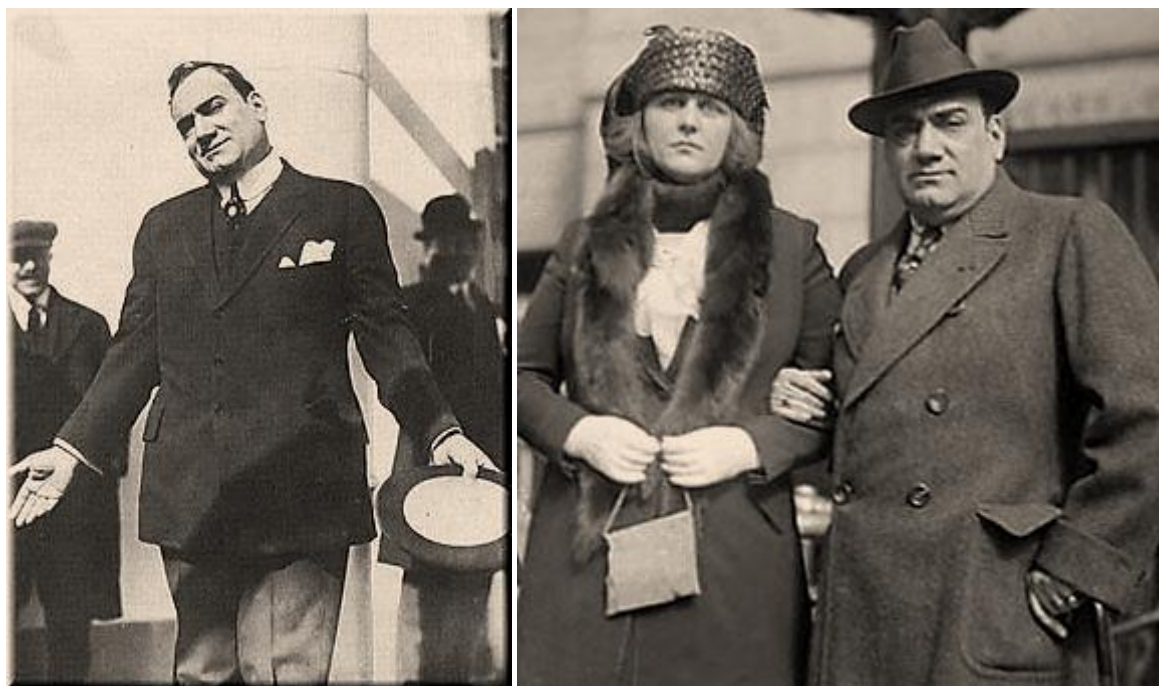
Тоті даль Монте двічі приїжджала в Росію (1931 і 1956 рр.). Тут вона зустрічалася зі співаками, педагогами співу та студентами Московської консерваторії. Співачка прожила щасливе творче життя, залишивши про себе пам'ять, як про визначну актрису, добру людину, все життя якої було присвячене служінню високому вокальному мистецтву.

Розділ 9. СТАБІЛЬНІСТЬ У ВОКАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ ІТАЛІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У вокальній педагогіці ХХ століття будь-яких істотних зрушень не відбулося. Непорушними залишилися методичні принципи Фр. Ламперті. Проте погляди видатного тенора кінця ХІХ – початку ХХ століття Е. Карузо на вокальну методику представляють суттєвий інтерес для виконавців і вокальних педагогів, незважаючи на те, що власне вокальною педагогікою він не займався.

Найважливішим фактором голосоведення Карузо вважав співоче дихання, що істотно відрізняється від звичайного й розмовного. Особливе значення співак надавав діяльності діафрагми, що дає при правильному вдиху опору

повітряному стовпу, який підтримується в легенеях під тиском, необхідним для відтворення гучних або тихих звуків.



Карузо неодноразово наголошував на необхідності згортувати в звук кожен частинку повітря, що видихається, і рекомендував співакам використовувати змішаний тип дихання, вказуючи, що ключичний може бути застосований тільки в якості допоміжного. Цей тип не дає можливості використовувати динамічну нюансировку і веде до напруги шийних м'язів, а отже, до напруженого звукоутворення.

Черевний тип дихання також може бути використаний як додатковий, а не основний, бо при ньому, як і при ключичному, діафрагма не отримує опори на видиху (тут мається на увазі відсутність належного тонусного стану діафрагми, без якого вона не може бути регулятором підкладочного тиску).

Другим важливим фактором головедення є атака звуку. Від якості (чіткості, точності) атаки залежить подальше голосоутворення. Якщо видих передуює змиканню голосових складок, звук виходить свистячим, неприємним. При млявому змиканні він позбавлений дзвінкості та яскравості. При перезмиканні (невірне використання твердої атаки) – звук жорсткий і сухий. Еластична, чітка атака, вироблена одночасно з видихом, дає звуку повноту і округлість не тільки на початку голосоведення, а й у подальшому його розвитку. На початку занять слід якомога ретельніше стежити за зовнішніми факторами – положенням тіла і

виразом обличчя й очей. Карузо говорив: «Співак не повинен порушувати спокійного виразу обличчя, бо будь-яке скорочення м'язів обличчя діє на м'язи шиї. Спотворене обличчя вказує на недостатній спокій, тоді як необхідно, щоб співак приступав до своїх вправ абсолютно спокійно... Спокійний стан духу полегшує розслаблення голосових органів» [4, с. 89].

Одним з істотних моментів в процесі навчання співака є розвиток діапазону голосу. Карузо був глибоко переконаний, що краса і легкість звуковидобування на верхній ділянці діапазону цілком залежать від якості нижчих тонів. Для розширення діапазону і вирівнювання регістрів Карузо застосовував поєднання відкритої голосного «а» на нижніх тонах з «о», що поступово переходить в «у» на верхній ділянці діапазону. Стежачи за фіксованим положенням гортані, на думку Е.Карузо, вправи і вокалізи слід співати повним, але не форсованим голосом і завжди жваво та енергійно. Спів із закритим ротом – мукання – Карузо вчив використовувати як спосіб розучування незнайомого матеріалу. Якщо ж цей спосіб застосовувати у вигляді вправ для розвитку резонаторних відчуттів, то необхідно стежити за тим, щоб лицьові м'язи, язик, підборіддя були б позбавлені жодної напруги. Ці вправи є корисними для розвитку дихання, гнучкості та рухливості голосу. Енріко Карузо є автором книги, присвяченої мистецтву співу «Як треба співати», де він зупиняється не тільки на положеннях методичного характеру, а й на питаннях режиму співака, гігієни його голосу, шкідливих звичках (крик, голосна розмова, куріння, пиття спиртних напоїв, різних видів нервозності). У своїй роботі Е. Карузо підкреслював, що єдиного методу й універсальних порад у вокальній педагогіці бути не може: скільки співаків, стільки й підходів до розвитку їхніх голосів.

Розділ 10. ПОШУК НОВИХ ФОРМ У ВИКОНАВСТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Для Італії ХХ століття, як і для всього європейського оперного мистецтва, характерний пошук нових форм, відмова від звичного, традиційного. Це викликано прагненням оперних композиторів створювати музично-сценічні твори, співзвучні епосі соціальних потрясінь, небаченого раніше за розмахом технічного прогресу. Пошук нових форм і засобів вираження призводить до створення незвичайних творів зі зміненим ладовим мисленням. У сучасній опері дія, як правило, розгортається надзвичайно імпульсивно. У цьому проявляється

зв'язок оперного мистецтва з мистецтвом кіно, що характеризується швидкою зміною кінокадрів. Звична оперна форма – арія – істотно видозмінюється.

Змінюється і ставлення композиторів до мелодії, її інтервальної будови. Замість зручно побудованої мелодійної лінії з'являються незвичні для голосу «стрибки» на широкі інтервали (найбільш поширеним із них стає, наприклад, септима: її нестійкість і дисонанси передають стан тривожності, напруженості, характерні для оперних творів західноєвропейських композиторів).

Не можна не відзначити і ще одну особливість – використання вокально незручної для голосу теситури. Найчастіше у вокальних партіях, призначених для низького голосу, широко застосовується висока теситура. І навпаки – високі голоси повинні пристосовуватися до незвичного і малорозробленої в процесі навчання низької теситури. Важливим фактором є нова функція оркестру, який, зазвичай, несе основне емоційне навантаження. Найчастіше оркестр не допомагає співакові, а збиває його, збільшуючи складність інтонування, проблема якого висувається на перший план. Різкі й часті зміни психологічних станів створюють складний інтонаційний малюнок, відтворити який здатний лише вокаліст, який досконало володіє своїм голосом [23, с. 112].

Сучасний італійський співак зустрічається не тільки з творами оперних композиторів минулого, що становлять основу репертуару оперних театрів, а й з творами таких новаторів, як Луїджі Ноно, Луїджі Даллапінко, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича, Франсіса Пуленка, Альбана Берга, Пауля Хіндеміта та ін. Це диктує необхідність досконало володіти вокальною технікою, розширювати запас засобів вираження, поповнюючи його новими тембрами, динамічними відтінками, умінням розпоряджатися регістровими режимами. Говорячи про співаків другої половини ХХ століття, зокрема міланського театру Ла Скала, необхідно відзначити, що поняття «представник італійської школи співу» останнім часом значно розширилося. На сучасному етапі його слід замінити іншим визначенням – «представник еталонного співу», під яким розуміється сукупність вокально-технічної та акторської досконалості. Такими еталонними співаками були і є: іспанка Монсеррат Кабальє; гречанка Марія Каллас; австралійка за походженням Джоан Сазерленд; болгарин Ніколай Гяуров; американка Біверлі Силі; італійці – меццо-сопрано Джульєтта Сімонато, що отримала світову популярність після другої світової війни; баритон Тіто Гоббі; героїчний тенор Маріо дель Монако – наступник Карузо; лірико-драматичне сопрано Рената Тебальді. Молоде покоління представлено «королем тенорових

висот» Лючано Паваротті, ліричним сопрано Мірелли Френі, Ренатою Скотто, іспанцем Хозе Каррерасом, молодими італійськими співачками – Чечілією Гасдія – сопрано і Чечілією Бартоллі – колоратурне мецо-сопрано.

Розділ 11. ЦІННОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ІТАЛІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ ТА ЇЇ ПРОВІДНІ НАПРЯМИ



Вокальна освіта в Італії ХХ століття здійснюється: в консерваторіях – середніх спеціальних навчальних закладах; національній академії Санта Чечілія – вищому навчальному закладі; приватних школах, які готують співаків-прем'єрів і примадон.

У даний час в Італії налічується чотирнадцять консерваторій. На вокальному відділенні вивчаються в основному оперні твори. Консерваторії готують співаків для оперних театрів і викладачів співу. Прийом абітурієнтів проходить диференційовано з урахуванням виконавської і педагогічної спрямованості. На педагогічному відділенні потрібна крім достатніх вокальних і музичних даних, вільне володіння фортепіано, знання анатомії й фізіології голосового апарату, ерудиція в галузі теорії та історії музики. При прийомі на виконавське відділення особлива увага приділяється наявності хорошого голосу

й акторській обдарованості, для визначення якої абітурієнт читає уривки з драматичних творів. Перший курс консерваторії вважається конкурсним. Остаточне зарахування відбувається тільки після здачі всіх іспитів, які будуть доповнювати перший рік навчання [18, с. 111].

Під час навчання студенти з виконавської та педагогічної спрямованості проходять в основному одні й ті ж дисципліни. Серйозну увагу звернуто на заняття по загальному фортепіано. Випускна програма включає такі обов'язкові твори, як сонати Бетховена, прелюдії й фуги Баха. Велика увага приділяється читанню з листа, яке входить у програму протягом усіх п'яти років.

У класі сольного співу займається, як правило, вісім-десять осіб, які зобов'язані бути присутніми на заняттях свого професора протягом усього робочого дня. Такий режим занять виховує слухове уявлення про ідеальне звучання і є, з точки зору вокальних педагогів Італії, найважливішою умовою вокальної освіти. Педагогу відводиться дванадцять годин на тиждень, які він розподіляє на свій розсуд, враховуючи індивідуальні особливості учнів, збільшуючи час заняття з одними і скорочуючи його з іншими. До репертуару крім оперних творів включається велика кількість вокалізів, спів яких є обов'язковим з першого курсу до випускного іспиту. У програму екзаменаційних вимог на першому курсі входить виконання одного вокалізу з восьми, представлених комісії, і старовинної арії композиторів XVII-XVIII століття. На другому курсі іспит не передбачений, що дає можливість професору займатися за індивідуальним планом. На третьому курсі студент виконує гами, кілька технічно складних вокалізів, арію з речитативом, романс або камерний твір італійських композиторів XVII століття (Д.Каччіні, Д.Монтеверді, М.Честі). На четвертому курсі кількість вокалізів збільшується, один з яких повинен бути в сучасному стилі. В екзаменаційну програму входять також старовинна арія, уривок із духовного твору композитора XVIII століття, арія композитора XIX століття, романс. Крім того, обов'язковим є перевірка читання з листа.

На п'ятому, випускному, курсі програма іспиту включає два вокаліза старовинного й сучасного авторів, дві арії (одна з яких композитора XX століття), виконання (після самостійної тригодинної підготовки) незнайомого вокального твору, запропонованого комісією. Випускник також екзаменується в читанні з листа твору середньої складності. Закінчується випускний іспит перевіркою знань в області фізіології та анатомії голосового апарату.

У навчальному плані не передбачені окремі заняття з концертмейстером, проте студент зобов'язаний з'являтися до професора з вивченої програмою. Така система дає позитивні результати: студенти привчаються до самостійності та ініціативності. У класах провідних професорів використовуються різноманітні вокальні вправи, розвиваючі діапазон, силу, динамічні і темброві можливості голосу. У зазначеному різноманітті є деякі загальні установки, що допомагають наблизитися до еталонного звучання – округлого і дзвінкого на опорі з вираженим вібрато. Домогтися такого результату допомагає стійке положення гортані (за висловом деяких педагогів – «гортань, поставлена на якір»), «відчуття позіхання або піднятого неба», напрямок звуку «в маску», розкриття реєстрових можливостей голосу, тренування співочого дихання, що забезпечує спів *legato* і динамічну різноманітність голосу.

Музична академія Санта Чечілія – вищий навчальний заклад. На вокальне відділення академії приймається не більше восьми осіб, які закінчили консерваторію й отримали рекомендацію від дирекції. Вступники в музичну академію повинні мати відмінну вокально-технічну підготовку. Мета дворічного навчання – оволодіння стилем виконання камерних музичних творів. Під час навчання студенти користуються правом відвідування концертів у всіх залах міста. Випускний іспит є сольним концертом у двох відділеннях, програма якого складається з романсової літератури різних стилів [18, с. 119].

Дати вичерпну характеристику методам викладачів сучасних педагогів-вокалістів надзвичайно важко. Проте досить яскраво простежуються деякі загальні положення.

Одна з особливостей італійської вокальної школи – вокалізація на голосну «а» (в XVII-XVIII столітті – відкрита, в XIX – прикрита). У даний час ця традиція переглядається, і багато педагогів вважають за краще вокальні вправи на округлі голосні «і» або «у». Така зміна пов'язана з необхідністю домогтися більш міцного звучання за рахунок активної роботи голосових зв'язок. Зазначені голосні великого імпедансу створюють високий підзв'язковий тиск, який і активізує роботу голосових зв'язок.

Другою істотною відмінністю сучасної італійської педагогіки є особливість формування верхньої частини голосу. Обережне дбайливе ставлення до верхнього регістру замінюється сміливим підходом. Вправи даються з охопленням всього співочого діапазону, включаючи крайні звуки головного регістра. Найбільше поширеною є вимога заниженого положення гортані.

Вправи для сопрано в класі Ірис Корадетті – педагога Венеціанської консерваторії, як правило, співають на голосну «а»; для тенора – на округлу «і». Емісія звуку починається з того моменту, коли учениця, набравши помірну кількість повітря, відчує проходження його через голосову щілину. Особлива увага приділяється однорідності звучання на всьому діапазоні. Вправи починаються на середній частині голосу і поступово по півтонах доходять до «сі» другої октави.

Незмінність низького положення гортані, піднятого м'якого піднебіння, широкого горла – обов'язкова умова виконання всіх вправ. Для вироблення колоратурної техніки педагог вимагає меншої активності в підйомі неба, тобто менш округлого звуку, ніж при співі legato. Для всіх голосів Іоланда Маньон – професор Римської консерваторії Санта Чечілія використовує вправи на голосну «і», в окремих випадках – «о» або «у», але тільки не «а». Основні положення І. Маньоні зводяться до наступного: розкріпачення гортані (широке горло), вільне, легке дихання з добре натренованою діафрагмою, яка виконує роль «підтримки» голосу, м'яка атака, наявність «вібрато». Вправи охоплюють весь діапазон голосу. Професор не прагне згладити реєстрові «переходи», а навпаки, сміливо виявляє особливості звучання всіх регістрів. Розуміючи важливість роботи діафрагми, Маньон дає вправи на чергування forte і piano. Широко застосовується portamento, особливо при співі великих інтервалів. При цьому професор вимагає активних поштовхів діафрагми [] 18, с. 121.

Для вироблення швидкості необхідно повне розкріпачення гортані, а тому Маньон рекомендує спів гам на склад «ха». Така придихові атака знімає зайву напругу голосових складок, чому дихання робиться гнучким і еластичним.

Для освоєння верхньої частини діапазону голосу Маньон використовує арпеджіо, гаммподібні пасажі, діатонічні та хроматичні гами. Цікавим і ризикованим є метод освоєння верхніх звуків. Ігноруючи не дуже якісне звучання верхніх нот, професор сміливо переходить до ще більш високої, доходючи до крайніх меж.

Особлива увага приділяється виробленню вібрато. Із точки зору Маньон, вібрато має вироблятися з перших же кроків навчання співу у всіх учнів, незалежно від характеру голосу.

Істотне місце займають вправи на legato. Професор вимагає, щоб вони виконувалися повним (але не напруженим!), округлим звуком. При роботі над творами професор домагається скрупульозного виконання авторських вказівок,

зафіксованих в тексті, дотримання традицій і неприйняття «нововведень». Ця установка характерна і для інших педагогів італійських консерваторій.

Розділ 12. ПРИЗНАЧЕННЯ ЦЕНТРУ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРИ ТЕАТРІ ЛА СКАЛА

Основним завданням Центру удосконалення оперних артистів, організованого при театрі Ла Скала, є робота над оперними партіями. Навчання там передбачає підвищення кваліфікації не тільки італійських оперних співаків, а й вокалістів з різних країн світу. Для того, щоб туди потрапити, співакові необхідна рекомендація керівників оперних театрів і характеристика, що підтверджує його вокально-технічну підготовленість. Перед зарахуванням всі абітурієнти проходять прослуховування, в програму якого входить виконання складних арій різних стилів.

Із 1961 року в Центрі удосконалення стажувалися російські й українські співаки, на прохання радянських керівників були введені заняття з вокальної технології. Уроки сольного співу проходили щодня крім суботи.



Контроль за роботою здійснюється тричі на рік у вигляді прослуховування-заліку, на якому присутній директор, диригент і педагог Центру – Еудженіо Барра, який був провідним професором Центру удосконалення при театрі Ла Скала. Він виховував у своїх учнів еталонне звучання голосу. Кращими голосними Барра вважав «у» для низьких голосів і «і» для високих, особливо для тенорів. Як

вправа, що допомагає «направити звук в резонатор», він пропонував «мукання». Цей прийом широко використовувався маестро не тільки при співі гам, арпеджіо, інтервалів, а й на початку роботи над твором. Така настройка дозволяла домогтися яскравого, польотного, прорізати великі простори звуку. Професор стверджував: «Хто вміє користуватися головним резонатором, той співає все життя без напруги». Під головним резонатором передбачалося звучання близьке, дзвінке, що відбивається у вібраційних відчуттях в області маски, твердого піднебіння, верхніх зубів.

Велике значення маестро надавав процесу дихання і його організації. Він стежив за тим, щоб його учні відчували вдих в області нижніх ребер, попереку, верхньої частини живота, вдих короткий і активний. Під час видиху вимагав зберігати положення і відчуття вдиху «співати в себе», «на себе», як би подумки вдихаючи. Такий психологічний настрой веде до активізації м'язів під час вдиху-видиху і таким чином до відчуття опори [16, с. 259].

Працюючи над розвитком гнучкого; еластичного дихання, Барра попереджав, що воно не повинно бути форсованим – «дихання не повинно бити по зв'язкам». У зв'язку з цим пропонувалися вправи без співу: сісти на стілець, зігнути і повільно вдихнувши як би в спину, щоб відчути роботу спинних м'язів; повільно протягнути звук «в-в-в-в» на губах, не виштовхуючи, видихаючи плавно і поступово. Важливим елементом в роботі з учнями Барра вважав світлий і темний тембри, які він визначав як «горизонтальна» і «вертикальна» побудова звуку. Посмішка («горизонтальне побудова звуку») робить звук яскравим, блискучим, допомагає використовувати головний резонатор. При цьому обов'язковою умовою утворення світлого тембру Барра вважав скорочення квадратних м'язів (щоки підняті), які не повинні втомлюватися. Їхня активна робота – запорука яскравого, дзвінкого звучання голосу. Для низьких голосів можна використовувати «вертикальне» звучання, коли рот набуває овальної форми. Проте необхідно при цьому піклуватися про «попадання повітря в головний резонатор»: тоді голос буде яскравим і дзвінким.

В Італії поширена підготовка співаків-прем'єрів і примадон в приватних школах. Тут система навчання інша. Педагог укладає з учнями контракт, за яким зобов'язується підготувати певні партії і забезпечити дебют. Учень оплачує уроки або займається в рахунок майбутнього гонорару, певний відсоток з якого зобов'язується виплачувати маестро протягом того чи іншого терміну.

Як правило, у приватних школах займаються дві-чотири людини. Педагогом приватної школи зазвичай буває професор консерваторії або академії. Маестро строго стежить за режимом своїх учнів і регулярним тренуванням. Заняття проходять щодня по два-три рази на день. Така ретельна і систематична робота досвідченого педагога-вокаліста дає, як правило, позитивні результати: маестро встигає у встановлений термін (півтора-два роки) підготувати молодого співака до дебюту. Педагогічні методи різні, але всі вони підпорядковані головному – формуванню еталонного звучання: округлого, дзвінкого, близького «опертого» на еластичне дихання, яке, за висловом маестро Барра, «має давати такий відзвук, як дає полум'я в каміні при хорошій тязі».

ПІСЛЯМОВА

Італійська національна вокальна школа пройшла довгий і складний шлях розвитку від музично-сценічних пасторалей Я. Пері, Д. Каччіні до атональних творів Л. Ноно і Л. Даллапінко. Відповідно еволюціонували виконавські стилі, змінилися естетичні критерії, методи голосоведення, педагогічні принципи. Перші твори флорентійців XVII століття, названі ними «*dramma per musica*», вкладалися в октавний діапазон, вимагали від співака чіткого слова, музичної мови помірної сили. З кінця XVII століття перемогло мелодійне начало і провідним стає кантіленний спів. XVIII століття – торжество віртуозності, мистецтва імпровізації, блиску колоратури. Це – вік співаків-кастратів і колоратурних співачок.

Опери Россіні зажадали від співаків нових якостей: широкого діапазону, вишуканішою динаміки, тембрової різноманітності. Музична драма Верді відкрила наступну сторінку в історії вокального мистецтва. На перший план висувається співак-актор, здатний створювати глибоко правдивий, життєвий образ. Творчість композиторів XIX століття (Россіні, Белліні, Доніцетті, Верді і композиторів-веристів – Масканьї, Леонкавалло, Пуччіні) сприяла небаченому розквіту італійського виконавського мистецтва.

XX століття розширює поняття «італійська школа співу», яке доцільно визначити як «еталонний оперний спів». Вокальна педагогіка еволюціонує слідом за виконавством: від скромних рекомендацій «легкого, вільного дихання», при якому не повинні «стомлюватися груди», до розгорнутих рекомендацій, заснованих на результатах апаратурних досліджень; від

«граціозною посмішки» на світлих голосних у середній частині діапазону до складних вправ у дві – дві з половиною октави на округлих голосних «і» і «у»; від фальцетного звучання на верхній ділянці голосу – до потужного «прикритого» формуванню кульмінаційних звуків.

Будинки сиріт, де навчалися діти, змінилися широкою мережею професійних навчальних закладів – консерваторій, Центрив удосконалення при театрі Ла Скала, Національною академією. Навчальні плани і програми професійних навчальних закладів Італії передбачають виховання співака-актора, який досконало володіє вокальною технікою в широкому сенсі, виконавськими стилями, що дають можливість інтерпретувати твори різних епох і стилів.

Список джерел і літератури:

1. Азарова Л.Г. Методичні принципи формування співучого голосу видатного педагога Ф. Ламперті / Л.Г. Азарова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (педагогічні науки) № 11 (246). – Ч. I. – 2012. – С. 102–109.
2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1–3. — М. : Музыка, 1929–1937. – 228 с.;
3. Барсова Л. Из истории петербургской вокальной школы: Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая. СПб., 1999. С. 3.
4. Ващенко Н.Н. Творча спадщина Олександра Мишуги (1853-1922 рр.) в контексті розвитку української мистецької педагогіки / Н.Н. Ващенко. Дис...на здобуття наук. ст. кандидата пед. наук. – П. : ПНПУ, 2015. – 234 с.
5. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 320 с.
6. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 [Текст] /Ж.В. Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
7. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Искусство, 2000;
8. Котляревский І.А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства [Текст] /І.А. Котляревський // Наук.вісн. нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського: зб. на-ук.пр. – К., 2000. – Вип. 7: Музикознавство: ХІХ – ХХ століття. – С. 31-33.
9. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям/ Ф. Ламперти. – М. : Музгиз, 1913. – 254с.

10. Ламперти Франческо. Искусство пения (L'arte del canto). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам [Текст] : учеб. пособие / Ф. Ламперти. – 2-е изд., испр. – СПб. и др. : Издательство «Лань» : «Издательство Планета музыки», 2009. – 192 с.
11. Левидов И.И. Развитие голоса певца и профессиональные болезни голосового аппарата. — Л., 1933; Львов М. Л. Русские певцы. — М., 1965;
12. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу / Станіслав Людкевич // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенко]. — К. : “Музична Україна”, 1971. — С. 84–102.
13. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. — М. : Музыка, 2002. 268 с.
14. Назаренко И. К. Искусство пения: Хрестоматия. — М. Музыка, 1968. — 370 с.
15. Оперное творчество Дж. Верди // Сто опер ; [ред.- сост. М. Друскин]. — М. : “Музыка”, 1971. — С. 118–168.
16. Смелкова Т. Д., Савельева Ю. В. Методические основы формирования вокально-исполнительской культуры в классе сольного пения // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник статей: В 2 ч. Ч. II. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. С. 256–260.
17. Сорокина А.В. Зарубежні вокальні школи. М. : Академия, 2011. — 60 с.
18. Теория и практика педагогики музыкального образования в средних профессиональных учебных заведениях: Учебное пособие / Науч. ред. Р.Г. Шитикова и М. Р. Чёрная. — СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. С. 110-122.
19. Туркевич В. Опера “Набукко” Джузеппе Верді як кульмінація Рисорджименто першої половини ХІХ століття / В. Туркевич. — К. :“АС”, 1993 – 16 с.
20. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: [в 2-х ч.]: учеб.пособие для студентов вузов искусств и культуры [Текст] /В.Н. Холопова; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – СПб.: Лань, 2000. – 319с.
21. Юссон Р. Певческий голос. — М. : Искусство, 1974.
22. Яковлева А.С. Вокальная школа Московской консерватории: Первое пятидесятилетие; 1866-1916 [Текст] /А.С. Яковлева. – М., 1999. – 108с.
23. Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков [Текст] /Л.К. Ярославцева. – Издательский дом «Золотое Руно», 2004. – 200 с.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	3
Розділ 1. ВОКАЛЬНІ ШКОЛИ В ЕПОХУ ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ.....	4
Розділ 2. ВИНИКНЕННЯ ОПЕРИ. РІЗНОВИДИ ОПЕРНИХ ШКІЛ.....	6
Розділ 3. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ІТАЛІЇ XVII-XVIII СТ.....	17
Розділ 4. ІТАЛІЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО СПІВУ XIX СТОЛІТТЯ	
І ДЖОАККІНО РОССІНІ.....	21
Розділ 5. ПЕРІОД СТАНОВЛЕННЯ КЛАСИЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:	
ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ.....	25
Розділ 6. ІТАЛІЙСЬКЕ РИССОРДЖИМЕНТО І ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ.....	28
Розділ 7. ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ	
ІТАЛІЇ XIX СТОЛІТТЯ І ФРАНЧЕСКО ЛАМПЕРТІ.....	32
Розділ 8. ОРІЄНТИРИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ІТАЛІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ	
XX СТОЛІТТЯ.....	41
Розділ 9. СТАБІЛЬНІСТЬ У ВОКАЛЬНІЙ ПЕДАГОГІЦІ ІТАЛІЇ ПЕРШОЇ	
ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ.....	45
Розділ 10. ПОШУК НОВИХ ФОРМ У ВИКОНАВСТВІ ДРУГОЇ	
ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ.....	47
Розділ 11. ЦІННОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ ІТАЛІЇ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ	
ТА ЇЇ ПРОВІДНІ НАПРЯМИ.....	48
Розділ 12. ПРИЗНАЧЕННЯ ЦЕНТРУ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРИ ТЕАТРІ	
ЛА СКАЛА.....	52
ПІСЛЯМОВА.....	54
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	55

Науково-методичне видання

Ірина Цебрій. Історія та теорія італійської вокальної школи:: посібник для студентів закладів вищої освіти. Старобільськ, видавництво «Формат+», 2021. 58 с.

Підписано до друку 27.03.2021 р.

Папір офсетний. Друк трафаретний.

Ум. друк. арк. 4,0. Наклад 100 прим.

Зам. № 2201

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

до державного реєстру видавців, виготівників

і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК №6817 від 01.09.2015 р.