

- [відпов. за випуск і редактор доц. Н. М. Поплавська]. – Тернопіль : вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2001. – № 2 (10). – С. 143–146.
8. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 258 с.
 9. Довгалюк І. Осип Роздольський. Музично-етнографічний доробок / І. Довгалюк. – Львів : ТеРус, 2000. – 154 с.
 10. Єфремова Л. О. Наспиви українських народних пісень / Л. О. Єфремова. – К. : Наук. думка, 2006. – 191 с.
 11. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Збірник / [упоряд., передмова і прим. О. І. Дея ; Нотний матеріал, упоряд. А. І. Гуменюк ; Відп. ред. М. Т. Рильський]. – К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1963. – 671 с., з нот.
 12. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Відділ рукописів. – Ф. 40-1, од. зб. 40, 41.
 13. Колядки і щедрівки. Зібрав В. Гнатюк. Т. I // Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1914. – Т. 35. – 269 с.; Т. II // Етнографічний збірник видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1914. – Т. 36. – 379 с.
 14. Колядки та щедрівки. Зимові обрядові поезії трудового року / [упорядкування, передмова і примітки О. І. Дея, нотний текст упорядкував А. І. Гуменюк]. – К. : Наукова думка, 1965. – 804 с.,
 15. Львівська наукова бібліотека ім. Василя Стефаника. Відділ рукописів. – Ф. 1, од. зб. 42/а, арк. 335–341.
 16. Смоляк О. Весняні обрядові Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина друга (нотний додаток) / Олег Степанович Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2001. – 392 с.
 17. Смоляк О. Весняні обрядові Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша / Олег Степанович Смоляк. – Тернопіль : Астон, 2004. – 296 с.
 18. Супрун-Яремко Н. Колядки і щедрівки Кубані: Фонографічний збірник / Антологія українських народних пісень Кубані. Випуск перший / Н. Супрун-Яремко. – Рівне : Волинські обереги, 2007. – 184 с.
 19. Щедрий вечір: зимовий календарно-обрядовий фольклор Тернопільщини / [упоряд. П. Шимків]. – Тернопіль : Чумацький шлях, 1998. – 152 с.
 20. Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska. We Lwowie nakładem Franciszka Pillera, 1833. – 516 s.

УДК 784.95

ХЕ ЦЗЯНЬХУЙ

ПРИНЦИП «БАРИТОНІЗАЦІЇ» БАСОВОГО ГОЛОСУ В ПАРТІЯХ ОПЕР ХІХ СТОРІЧЧЯ

У статті узагальнено відомості про парадигматику виразових засобів високого («баритонового») баса в ХІХ столітті й подальшого його трактування у цьому аспекті. Такого роду спостереження зроблено на прикладі низьких голосів в операх Вольфганга Амадея Моцарта крізь призму концепції «баритонізації» чоловічого голосу в епоху Джоакімо Россіні й в основному Джузеппе Верді.

Ключові слова: тембр в музиці, оперна партія, принцип «баритонізації» в оперному співі, басовий спів.

**ПРИНЦИП «БАРИТОНИЗАЦИИ» БАСОВОГО ГОЛОСУ
В ПАРТИЯХ ОПЕР XIX ВЕКА**

В статье обобщаются сведения о выразительной парадигматике «баритонизированного» высокого баса в XIX в., в продолжении трактовки этого рода тембральной выразительности в партиях опер В. Моцарта и в отражении концепции «баритонизации» мужского вокала в эпоху Дж. Россини и специально Джузеппе Верди.

***Ключевые слова:** тембр в музыке, оперная партия, принцип «баритонизации» в оперном пении, басовый вокал.*

HE JIANHUI

**THE PRINCIPOLE «BARYTONRE EXPANSION»
OF BASS SINGING IN OPERATIC PARTY XIX CENTURY**

In work are generalised information about expressive paradigm of «nearly to baritone» high bass in XIX cent., in continuation of the interpretation of this sort timbre expressiveness in party Figaro in opera W. Mozart on comedies P. Beaumarchais and in reflection of the concepts «approaching to baritone» in masculine vocal in epoch of Rossini-Verdi. The collation of the descriptions of the singing before XVIII allows to draw a conclusion about particularity of the aesthetic preferences in old Europe – for separations high-falsetto and low-bass singing. The Italian opera confirmed in XVIII cent. as seria – «serious», has presented its «lightened» variant in the manner of comic opera-buffo.

The music decision Mozart of timbre staff in «Wedding Figaro», 1786, reflects «expansion of heroism from bass», as overcoming of their buffo loads in favour of true vocal in bass party main acting persons. Right behind for Mozart function «builder of the order disposition», Figaro, in Italian opera diversionary is filled lyrics, gravity of the utterances of high moral heroes. Such «domestic» and social «legitimist» Figaro – in image Gueronimo (D. Cimarosa, «Secret marriage», 1792). The new stage – a period to Restorations G. Rossini, which not only «restored» figurative singing castrated man, named by him bel canto, in sounding feminine «Rossini voice». He has also freed bass possibilities expressions – in sounding of bass as such and in tenor timbre. «Barber from Sevilla» Rossini significant party Figaro as third tenor (Kavatina – in rhythm tarantela!) that «draws near» her to tenor vocal Almaviva.

The culmination vocal novation became «vocal revolution» J. Duprez as barytone expansion of tenor singing. Contrary process – barytone expansion of bass if consider that discriminating devil last is nonforcing softness and mobility, near to tenor sounding. And development that ideas is tracked beside Rossini in «Barber from Sevilla»: «negative» Figaro – a Doctor Bartolo – is given beside timbre presenting, sanctified party Figaro beside Mozart. And singular continuation of given image emerges Mefistofele – in opera Ch. Gounod «Faust» Connects their timbre receivership: high bass, – as well as dramaturgy factors «organizer of the human relations».

Between opera Rossini and Gounod lies the period, noted activity V. Bellini and G. Donizetti. The opera of Bellini «Puritane» is built in directivities on concentration bass voice in leading party of the personages. Stands out baritone party Richard Fort – and bass Sir George. The mobility and power of the high notes in parties of Sir George allows to interpret her as party of the high bass – but in sense plan to present good noble Figaro, which will move its compatriot on patriotic feat and that on renovation of moral positive in amorous relations.

The bass parties in opera G. Verdi do not comply with taxonomic frame of style specifics of Verdi. However culture of the chant in kind of role baritone «high bass» was orientated on principles dramatic-tenor singing, – but «dramatic» baritone signified in party Verdi not less, than corresponding to tenor type. The ways of romantic reconstruction voice in Italian opera define the especial mission bass party in creations Verdi. This destination bass vocal to researchers note,

indicating on composition «Nabucco» (1841) as on that, which marks «end-to-end» line bass expressiveness on the following stage creative activity. In opera «Simon Boccanegra» surprises the concentration of the male chant and low voice in him: three mains of the personage from five – a basses. Reasoning of Boccanegra obviously, to functions of reasoner find in image Fiesko. The high sense of the duo two basses – a state justified position, which became all more actual in national consciousness italian with advancement to termination of the Public war G. Garibaldi. And continuation to this ideas – a duo Filipp and Inquisitor in «Don Carlos». So they note, indicating and bass party of the Pharaoh, which personifies the unity of folk and state authorities, allegory which there is march. Such understanding authorities ruler answers the legend and waiting the miscellaneous folk – social «creative activity of the relationships» Figaro уа Mozart-Beaumarchais finds in opera Verdi power social-state materialization.

Key words: *timbre in music, operatic party, principle «barytone expansion» in operatic singing, bass vocal.*

На заняттях вокалу викладачі особливої уваги надають роботі над виробленням тембральної якості голосу. Така робота над тембровими виразовими засобами конче необхідна для майбутніх оперних виконавців. Така робота, без сумніву, включає багатолітній досвід співу в оперних класах. До сьогодні є актуальним вивчення градації виразових засобів чоловічих голосів, що склалися в узагальненому вигляді в період виникнення романтичного мистецтва, завдяки якому в репертуарі вокалістів почали домінувати твори, написані композиторами цього періоду, скеровуючи тим самим постійну увагу публіки на пріоритет відповідного репертуару.

Значний внесок у дослідження цієї проблеми зробили вчені – вокалісти теоретики й практики О. Стахевича [8], О. Круглова [3], Є. Русаков [6] та ін., для яких дослідження виконавського мистецтва завжди було позначене пошуком нових ідей і наукових проблематик.

Мета статті – узагальнити відомості про парадигматику виразових засобів високого («баритонного») баса в естетиці XIX століття та застосування його в партії Фігаро з опери Вольфганга Амадея Моцарта, екстраполяція його в партіях із опер Джоакіно Россіні та Джузеппе Верді.

Як відомо, сольний оперний спів сформувався в Європі на засадах професійної співацької *хорової* школи. У хоровому співі голоси поділялися на дисканти, альти, тенори і басы. Власне у цьому відміна між хоровими партіями, але це не стосувалося тембральних характеристик голосів [8, с. 20–21]. Співак у професійному хорі зобов'язаний володіти будь-яким регістром, незважаючи на його темброві характеристики. При цьому на особливу увагу заслуговували крайні – високі й низькі – голоси-регістри, що й стверджував на початку XVI століття німецький музичний теоретик Лорес Глареанус: «... багато хористів соромляться співати тенором, оскільки він вважався звичайним голосом» [8, с. 19]. Такий підхід до оцінки співацьких можливостей і поділ на темброві характеристики співацьких голосів підтверджує й Р. Челлетті, співак і педагог XVII століття. З цього приводу він говорить: «... стилізовані й віртуозні голоси в XVII сторіччі – це голоси сопранистів і контральтистів, жіночого сопрано й *басів* (курсив – Х. Ц.). Це були голоси, які трактувалися як звичайні, простонародні й необтесані. Такими ж були тенори й жіночі контральти» [8, с. 35]. Вищезазначена характеристика голосів дає можливість стверджувати, що естетична перевага у старій Європі надавалася високим (фальцетним) і низьким (басовим) звучанням.

Італійська опера, яка утвердилася у XVIII сторіччі як *opera seria* («серйозна»), пізніше трансформувалася в більш «полегшений» варіант й представлялася у формі комічної опери – *operabuffo*. Розуміння «серйозної» опери пов'язувалося насамперед з пафосним (героїчним) подоланням трагічних для героїв моментів, яких репрезентував зазвичай *світлий* тембр голосу кастрата, а також широкооб'ємність басового діапазону із сильним високим звучанням, успадкованими від церковної традиції *гімносіву*. В епоху непримиренності Ф. Вольтера і енциклопедистів до церковних традицій в опері-буфо одним із найсильніших виразових засобів виступає партія баса-буфо, у якій експресія швидкого темпу явно пародіювала стрімкі тиради речитативу-секо, що походили від церковного (молитовного) швидкого читання.

Музичне втілення Моцартом тембрового розмаїття в опері «Весілля Фігаро» (1786) втілює «героїзацію завдяки басам» як перевагу їхнього буфонного навантаження на користь повнозвучності співу в басових партіях головних дійових осіб. Загальне бачення складу дійових осіб і тембровий підбір голосів є дещо незвичним. Два головні, але за соціальним статусом діаметрально протилежні герої – Граф Альмавіва й камердинер Фігаро – представлені низькими голосами (обоє позначені як баритони), хоча в партії Фігаро очевидним є басовий «нахил», партія Доктора Бартоло й Садівника – басова, й лише Дон Базиліо й Дон Курціо – властиво другорядні персонажі – тенори [10].

Виходячи з трактування Моцарта, функція «творця порядку моралі» – Фігаро в італійській опері демонстративно *ліризована*, сповнена серйозністю розкриття моралізуючих героїв. Такий «домашній» і соціально «легітимізований» Фігаро аналогічний образу Джеронімо (Доменіко Чімароза, «Тасмний шлюб» (1792). Ознаки баса-буффо в партії Джеронімо, що лише в загальних рисах простежуються в моцартівському Фігаро, є показовими, але в цілому простежується *шляхетний ліризм батька*, що вимагає високого і міцного звучання голосу (в теперішньому розумінні – це повинен бути зазвичай *високий бас*).

Новий етап – це період «реставрування Джоакімо Россіні», який не тільки «реставрував» фіоритурний спів кастратів (він назвав його *bel canto* [3, с. 25]), а й використовувався під час виконання жіночих («россінівських») голосів. Він також розширив басові виразові можливості – у звучанні власне басів й використання ними тенорових тембрів. Опера «Севільський цирульник» Россіні репрезентативна партією Фігаро (у формі тарантели!), «наближеною» до тенорового звучання Альмавіви (партія призначена для «третього тенора», що споріднений з баритоновим голосом). У цій партії закладено початок трансформації співу, кульмінацією якого стала «вокальна революція» Жоскена Дюпре, що підвищила особливо мікстове звукоутворення. Як кінцевий результат – *баритонізація тенорового голосу*. Протилежний процес – *баритонізація басів*, вважаючи, що відмінною рисою басів є нефорсована м'якість і *рухливість* порівнянно з теноровим звучанням [2, с. 327, 343]. І апогей трансформації тембрів голосів простежується в опері «Севільський цирульник» Джоакімо Россіні: Доктор Бартоло у тембровому відношенні поданий так, як Фігаро у «Севільському цирульнику» Вольфгана Амадея Моцарта.

Злорадне блазенство партії Бартоло спрямоване в те *демонізоване* русло (воно відсутнє у Бомарше), яке істотно переосмислює характер цього персонажа. Такого роду «протомефістофельські» риси Бартоло особливо відчутні у виконанні великого російського співака Федора Шаляпіна, оскільки не комізм, а скрита масштабність і зокрема досконалість втілення образу, спрямованого на «віртуальне відтворення епізодів, пов'язаних з пліткуванням» – ось що вражає при виконанні неперевершеної «Арії наклепу». Тоді як своєрідним доповненням цього образу виступає Мефістофель (в опері «Фауст» Шарля Гуно, (1859), партія якого стала одним із блискучих досягнень співацького генія Ф. Шаляпіна.

Куплети Мефістофеля (№ 7 з II дії) фіксують поєднання ритмічних форм тарантели-сальтарело, які історико-етнічно й культурно культивувалися в першій половині XIX століття, покладені в основу ритмічних фігур в опері «Фігаро» Россіні. Початковий мотив інструментального вступу «Куплетів», побудований на хроматичній послідовності a-as-g, створює хроматичну «безпосередню» послідовність *catabasis*, що асоціюється з стражданням-спокутою. Вихідний (опорний) – звук вокальної партії es¹, тобто сильне яскраве високе звучання басового діапазону, співзвучне з драматично-теноровим тембровим забарвленням. Показовим є й те, що Мефістофель (у цьому епізоді він демонструє впевнену самозакоханість) насолоджується покараністю людських вад, на яких він (Диявол) добре розуміється. Й таке інтелектуальне споріднення зближує Мефістофеля Гуно не лише з персонажами Верді й Россіні, а й безпосередньо пов'язує їх з образом Фігаро Моцарта. Насамперед їх споріднює темброве забарвлення – партія високого баса, а також драматургічні рішення «організатора людських стосунків».

Так як і Фігаро Моцарта, що характеризується танцювальною сферою ознак, орієнтованих на високості Святого – Мефістофель характеризується поєднанням танцювальних рис із символізмом церковної музики (на таку єдність було звернено увагу вище). У партії

Мефістофеля танцювальні звороти все ж таки домінують, і власне в цьому плані вони характеризують його «бісівські риси» грішника-спокусника й зверхника. Й лише одного разу персона Мефістофеля стає всеосяжною – у «Куплетах» про владу над золотом. Вищезазначені поступово сповзаючі ходи підсилюють сприйняття його як серйозного представника високих сфер. І в Серенаді Мефістофеля з IV дії (№ 24) «з натяком світла» тлумачиться смисл, що у сфері високих звуків з'являється в «Куплетах» II дії.

Однак між операми Россіні й Гуно постає період, позначений іменами Вінченцо Белліні й Гаetano Доніцетті, яким Россіні активно допомагав в плані становлення їхнього професіоналізму. Так, завдяки його рекомендаціям Белліні ввів у оперу «Пуритани» (1835) блискучий дует басів у фіналі II дії. В цілому в опері «Пуритани» Белліні зробив акцент на перевагу басових голосів у партіях головних персонажів: з семи головних партій – дві жіночі, а серед п'яти чоловічих – три басові. Серед них на перший план поставлена баритонова партія Ричарда Форта – і басова – сера Джорджа. Остання була написана спеціально для Луіджі Лаблаша, голос якого повинен був *в унісон* звучати з баритоном Антоніно Тамбуріні в фінальному дуеті II дії опери. Рухливість і сила звучання у верхньому регістрі Сера Джорджа дозволяє трактувати її як партію високого баса, а в змістовому відношенні представляти благого і шляхетного Фігаро, що заохочує свого співвітчизника на патріотичний подвиг і тим самим на відновлення морального начала в любовних стосунках.

Басові партії в операх Джузеппе Верді не підпадають під класифікаційні рамки стильової вердівської специфіки, оскільки, як зазначалося вище, «вердівські» вокальні партії – це насамперед тенорові, виходячи з нової реформованої романтичної французької оперної школи, очолюваної Жоскеном Дюпре й орієнтованої на потужне звучання «прикритого» високого голосу. І такий спосіб співу аж ніяк не був еталоном вокального самовираження, тим паче, бути антиподом співу «бельканто». Саме такий аспект несприйняття «вердівського тенора» – в особі самого Е. Карузо! – подав у своїх спогадах Бернард Шоу, який порівнював вищезазначеного великого італійського співака з Франческо Таманьо («чий голос представляє не низького драматичного тенора, а уподібнений до чоловічого сопрано» [6, с. 3]).

Культура співу в амплуа баритонального (високого) баса зазвичай була спрямована на способи співу високого драматичного тенора, а драматичний баритон у партіях Верді сприймався не інак, як драматичний тенор. І все ж таки низькі звучання, що були еквівалентні зі співом кастратів (вище ми вже писали про провідні партії в опері-*seria*, які адресувалися високим голосам-кастратам або басам) в опері епохи «*bel canto*», були більш пов'язані, ніж тенорові, з оперним співом традиційної школи. Про це писав Є. Русаков, розмірковуючи про шляхи збереження культури «*bel canto*»: «більш низькі голоси – баритони й басы – звучать набагато природніше тому, що вони не користуються головним регістром взагалі..., а володіють в основному грудним регістром». І далі – як підсумок: «неважко зауважити в співаків-чоловіків засади старої естетики...» [6, с. 3].

Вищезазначені шляхи романтичної переорієнтації голосів у італійській опері визначають особливу місію басових партій у творах Джузеппе Верді. Така місія басового голосу, на думку дослідників, насамперед продиктована композицією опери «Набукко» (1841) як такою, що втілює «наскрізний» розвиток басової виразовості на наступних етапах творчості. Зокрема, в монографії Л. Соловцової зауважено: «В урочистих мелодіях жерця Захарія (проводиря левітів в «Набукко», (примітка наша – Х. Ц.) помітний новий тип «вердівських» басових партій, що виходять за рамки традиційних вокальних партій італійської опери (у пізніших операх – Симон Бокканегра, Філіп II в опері «Дон Карлос», Рамфіс в опері «Аїда») [7, с. 51].

Звичайно, дослідниця має рацію в тому, що виразова ємність вищезазначених басових партій в операх Джузеппе Верді складає «новий тип», хоча потрібно пам'ятати й про вищенаведену якість співу басів взагалі. Адже він побудований на спадкоємності дотримання традицій давнішого оперного мистецтва. Як бачимо, Соловцова звертає увагу на *осердя вердівської специфіки басових партій* – у вищенаведеній послідовності образів-персонажів оперних творів.

Гімносів покладено в основу оперного ліризму, успадкованого від церковної рецитації. Героїчне наповнення басових партій, що свого роду «заступають-дублюють» партії кастратів-сопраністів, було безперечно збережене в оперній спадщині Верді й збагачене демонізмом-драматизмом, які сконцентрувалися в партіях таких «гіперромантичних» персонажів, як Сільва в «Ернані». Драматичний заряд вокальної партії Захарія з «Набукко» визначається, за свідченням Л. Соловцової, зв'язком з «вуличними піснями», беручи до уваги те, що в їхню основу покладена висока майстерність оперної аріозності.

Вищеназваний персонаж – Симон Бокканегра, що є головним героєм однойменної опери, позначений у партитурі як баритон, однак масштаб цієї партії, її «басове» представлення у партії Фієско, сприяють створенню справжньої басової величі. І драматичні моменти (а їх доволі багато в сюжеті) репрезентують «новий» форсований спів «вердівської» школи. Показовою є розв'язка-кульмінація в опері, яка вимагає обмеженої гнучкості й проникливості звучання баса-баритона, утверджуючи переваги старої школи «bel canto». І в цьому плані Симон Бокканегра кардинально протиставлений такому персонажеві аналізованої опери, як Паоло Габріеле, баритонове багатство співу якого повністю підпорядковане «демонічно-романтичною» перевагою динаміки вище зазначеного амплу-тембру.

Дивною в цій опері зазвичай є *концентрація чоловічого співу й низьких голосів у ньому: три головні персонажі з п'яти – баси, у тому числі й два вищезгадані баритони*. Тільки *резонерство* Бокканегри є очевидним порівняно з суєтливим шаленством Паоло. І *резонерські* ж функції спостерігаємо в образі Фієско, басова партія якого наповнена величною декламацією, зокрема тою, що стає «головною» порівняно з партією головного героя, як це спостерігалось в сцені-дуєт двох басів (!). Піднесений характер сюжету (державотворчо оправдана позиція, що ставала все більш актуальною в національній свідомості італійців із підходом до завершення Народної війни під проводом Дж. Гарібальді) гнівних виступів державника-аристократа на початку й примирення в кінці опери. Все це впливає на більшу виразовість партії головного героя.

Ідея державотворення стає однією з найзначущіших у наступних операх Верді й скеровує резонерські ролі басових партій на чесноти соціального й державницького панування. Опера «Дон Карлос», що написана наприкінці 1860-х років, по-своєму, як показав аналіз музичного матеріалу, трактувала п'єсу Ф. Шіллера, розширюючи деякі сюжетні лінії, в яких шляхетний герой-страждалець Дон Карлос зазвичай недостатньо відповідав його історичному прототипу. Драматичні ролі Дона Карлоса (тенор) і Маркіза ді Поззи (баритон) протиставлені двома басовими партіями – Короля Філіппа й Великого Інквізитора. Мотив страждання Дона Карлоса сповнений ореолом мучеництва *всіх* дійових осіб опери, сповіщаючи *всім*, і Королеві, і Інквізиторові, християнську моральну готовність до страждання. У цьому контексті інтонаційних взаємовпливів резонерство Народу й Короля стають одним цілим: готовність до випробувань і страждань поєднує представників різних соціальних верств.

Ідеї «альтернативної моралі» і «резонера-антирезонера» повною мірою поєднані в персонажі Короля Філіппа з однойменної опери Джузеппе Верді. Король-Лиходій і Володар-будівничий уособлює жорстокий Порядок світу – невід'ємні в концепції Джузеппе Верді (на відміну від розуміння цієї ідеї Ф. Шіллером). Арія-Монолог Філіппа на початку IV дії вражає переконливістю втілення психології Служіння: у партії домінує молитовна псалмодія, «однотонні» мелодійні лінії на зразок стародавніх церковних гімнів. Але найголовніше це те, що ця музика безпосередньо поєднує в собі стильові риси всієї опери. Маємо на увазі квартовий хід, з якого розпочинається мелодія романсу Дона Карлоса і його дуєту з Єлизаветою. Таке ж квартове зіставлення, але лише у формі акордової вертикалі, «пов'язує» його консонансною терцією в хоральній частині II дії, що є свого роду темою-підсумком всієї опери. Зіставлення в ній тонік a-moll і A-dur, особливо за посередництвом гармонії з низьким VI ступенем (f-a-c), створює різке звучання квартових підоснов cis-f. Цей же квартовий кістяк відчутний і в темі освідчення в коханні Дона Карлоса: мелодія чітко відтворює контур жалісливої секвенції dies irae.

Оркестровий фон, що є незмінною основою арії-монологу Філіппа в IV дії, «побудований» на інтервальних «вібраціях» співзвуч e-a-d, cis-f, і «творить» завдяки мелодизованому акордовому

посднанню лейттему кохання Карлоса і Єлизавети й вертикаль хоралу Вічності. Але, головне, спів Короля Філіппа в цьому епізоді найкраще репрезентує принади *bel canto*. Власне це той епізод, який найкраще репрезентує красу і гнучкість звуковедення і розкриває та узагальнює образ головного героя, тобто музичними засобами створює *героїчний* тип *носія християнської моралі* завдяки теситурно-технічним можливостям високого баса.

Поруч із Філіппом стоїть Великий Інквізитор (партію якого також виконує бас), що персоналізує непорушну єдність Церкви-Держави, виразовими засобами апелює до старохристиянської традиції басового відтворення Вищого Світу. Л. Соловцова як глибокий знавець творчості Джузеппе Верді констатує: «Не уступає за глибиною виразових засобів ... наступна після монологу сцена-дует двох басів – іспанського короля Філіппа та Великого Інквізитора... Дует Філіппа з Великим Інквізитором, як і монолог Філіппа, належить до найяскравіших сторінок музики Верді...» [7, с. 261]. Зауважимо, псалмоподібні фігурації в партіях обох персонажів утворюють контрапункт до мелодизованих «сплесків» і хоральної акордики, які втілюють індивідуальне відчуття Короля й позбавленого особистих прагнень Інквізитора.

Настільки ж послідовно в резонерському відношенні басові партії проявилися в опері «Аїда», написаній декількома роками пізніше від «Дона Карлоса», (порубіжжя 1870-х років), що стала приводом для державотворення та довгоочікуваної національної єдності італійців. Партії басів в «Аїді» репрезентують Фараон та Рамфіс. Треба зауважити, що партія Рамфіса в цій опері має спільні характерні ознаки з партією Інквізитора в «Доні Карлосі»: Рамфіс – уособлення релігійної ортодоксії, що не сприймає Відступництва. Образ Фараона зазвичай є уособленням ідеї державотворення (аналогічно як Філіппа в «Доні Карлосі»). Як ми вже зауважували вище, обидві опери («Дон Карлос» і «Аїда») написані під час активного державного будівництва в Італії, зокрема «Аїда» написана в рік (1871) проголошення Незалежності об'єднаної Італії під керівництвом монархічного італійського Півдня. Останній (італійський Південь) зберігав патріархальні традиції й релігійну догматику старохристиянського обряду. Образ Фараона в опері «Аїда» був наділений ореолом носія благої влади, що від імені народу чинив суд над ворогами Вітчизни і віддавав почесні героєм.

Поява Фараона – в першій картині першої та в другій картині другої дії – позначені піднесенням патріотичної снаги. Звучання труб символізують військову міць й повідомляють появу Фараона – Царя Єгипту. Цей тембр-знак припадає на кульмінацію другої картини другої дії (соло труби в *As-dur*), витворив найсвітліший епізод музики цієї опери. Із уст Фараона звучить мелодія, що символізує волю й честь єгипетського народу: «До берегів священних Ніла» (перша картина першої дії). Жанровими ознаками – швидким *італійським* маршем – ця тема повністю споріднена з вищезгаданим соло труби з другої картини другої дії. Мелодія басової партії Фараона починається з «найвищої точки звукоряду», й, будучи розміщеною у високому регістрі басової партії, є провісником блиску, сили, «пронизливості» звучання аналогічно до тембру мідних інструментів. Це соло Фараона є свого роду заспівом до ансамблево-хорового звучання, що символізує єдність народу й представників державної влади, відтворену маршовим характером.

Отже, таке розуміння влади правителя відповідає прагненням і сподіванням багатьох народів – соціальна «структурованість» Фігаро Моцарта-Бомарше знаходить в операх Верді велич соціального державотворення, перевівши на другий план силу демонічної руйнації в музиці (Мефістофель – в опері Шарля Гуно) романтиків, що абсолютизували танцювальність-тарантельність як основну рису партії Фігаро в операх Моцарта і Россіні. Маршова лейттема державотворення спроектована на «трубне» звучання баритонізованого високого баса – власне саме таким є історичне узагальнення інтонаційно-тембрової еволюції оперної концепції басового співу у XIX столітті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Борис Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 264 с.
2. Баритон. Бас / Баритон. И.Г. Лиценко, Л.Н. Раабен, Г.И. Благодатов. Бас. И.Г. Лиценко // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах ; [гл.ред. Ю. Келдыш]. Т. 1 А-ГОНГ. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С.327; 343.

3. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Елена Круглова // Старинная музыка. – № 4. – 2003. – С. 45–52.
4. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореферат дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства, спеціальність : 17.00.03 / Лю Бінцян. – Одеса, 2006. – 16 с.
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: Автореферат дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства, спеціальність : 17.00.03 / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
6. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Евгений Русаков // Музыкальная жизнь. – 2006. – №№ 1. 2. – С. 1–5.
7. Соловцова Л. Джузеппе Верди / Людмила Соловцова. – М. : Музыка, 1986. – 397 с.
8. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / Александр Стахевич. – Харьков, 2000. – 305 с.
9. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть. Автореферат канд. дис. 17.00.03 / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
10. Хе Тьенг Хой. Партия высокого баса в опере В. Моцарта «Безумный день или Женитьба Фигаро». Магистерская работа. – Одесса, 2005. – 45 с.

УДК 78.07

С. В. ВИШНЕВСЬКА

**КОРИФЕЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ
(ДО 40-РІЧЧЯ ЧОЛОВІЧОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «ЛЕГІНЬ»)**

У статті досліджено історію та мистецьку діяльність чоловічого вокального квартету «Легінь». Розглянуто та проаналізовано основні принципи його вокально-ансамблевого виконавства.

Ключові слова: вокальне мистецтво, вокальний ансамбль, репертуар, концертне виконавство.

С. В. ВИШНЕВСКАЯ

**КОРИФЕИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ПРИКАРПАТТЯ
(К 40-ЛЕТИЮ МУЖСКОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ «ЛЕГИНЬ»)**

В статье исследована история и художественная деятельность мужского вокального квартета «Легинь». Рассмотрены и проанализированы главные принципы его вокально-ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: вокальное искусство, вокальный ансамбль, репертуар, концертное исполнение.

S. V. VYSHNEVSKA

**MAESTROS OF VOCAL ART OF PRYKARPATTYA
(TO THE 40-TH ANNIVERSARY OF MEN'S CHOIR «LEHIN»)**

The article is devoted to the double anniversary of men's choir «Lehin» (the 40th anniversary of the artistic work of the group and 70th anniversary of all its members).

The creative team of male vocal ensemble «Lehin», which works more than forty years in the same composition, combining artistic elite Carpathians – Peter Cholovskiy, Michael Slywotzky, Orestes Shulyar, George Serhanyuk – who does not stay indifferent to the fate and future of the people