



УДК 784.9 : 78.03 «312»

Наталія Говорухіна

**МИСТЕЦТВО КОНТРТЕНОРІВ У СУЧАСНОМУ
КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

Говорухина Н. О. Искусство контртеноров в современном культурном пространстве. Представлен обзор актуализации искусства контртеноров в культуре XX–XXI вв. Методологией статьи является корпус научных источников по проблемам ранней музыки, исполнительского искусства кастратов и контртеноров (П. Барбье, Е. Морозов, *P. Giles, R. Wistreich, S. Ravens, J. Steane*). Специфичность искусства контртенора в современной



культуре изучена со следующих позиций: исторический контекст (эстетика существования естественных (modal) и фальцетных голосов); технология (механизм образования голоса контртенора), востребованность голоса в контексте его актуализации в искусстве XX–XXI вв.).

Ключевые слова: контртенор, искусство кастратов, фальцет, искусство XX–XXI вв.

Говорухіна Н. О. Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. Представлено огляд актуалізації мистецтва контртенорів в культурі XX–XXI ст. Методологією статті є корпус наукових джерел з проблем ранньої музики, виконавського мистецтва кастратів і контртенорів (П. Барбье, Є. Морозов, P. Giles, R. Wistreich, S. Ravens, J. Steane). Специфічність мистецтва контртенора в сучасній культурі вивчена з наступних позицій: історичний контекст (естетика існування природних (modal) і фальцетних голосів); технологія (механізм утворення голосу контртенора), затребуваність голосу в контексті його актуалізації в мистецтві XX–XXI вв.).

Ключові слова: контртенор, мистецтво кастратів, фальцет, мистецтво XX–XXI ст.

Govorukhina N. O. The art of countertenors in a contemporary cultural space.

The aim of this paper is to reveal the relevance of countertenors' art in the space of contemporary culture.

Research methodology. The research is based on the works of Ye. Kruglova, G. Kaganov, R. Wistreich (authentic vocal performance), P. Barbier (the art of the castrati), Ye. Morozova, Simon Ravens, C. Vaughan, John Richardson, Colton Rh. (countertenors' art, voice production technique); Steane J. and P. Giles, the authors of the fundamental article in the Grove dictionary and P. Giles, a practicing countertenor, the author of three monographs on the art of countertenors.

Results. Countertenor (or contra tenor, contratenore, contre-ténor) is a type of male voice whose vocal range is equal to the range of female contralto, mezzo-soprano, soprano.

The paper reviews actualization of countertenors' art in the 20th–21st centuries culture. It is a privilege of countertenors to perform Baroque operas and oratorios as well as some works of the first part of the 19th century (operas by Handel,



C. Monteverdi, A. Vivaldi, the parts of Cherubino and Idamante by W. Mozart, Orpheus by K. Gluck, etc.). In the 20th century A. Schnittke, L. Bernstein, C. Orff, B. Britten, P. Eötvös, D. Ligeti, Ph. Glass, etc. wrote for this voice. The art of the twentieth century is represented by several generations of countertenors: Alfred Deller (Great Britain), Russel Oberlin (USA), best known for the performance of Bach cantatas and pre-Bach music, Oberon and Apollo parts in B. Britten operas. The next generation of countertenors includes James Bowman, Paul Esswood (Great Britain), René Jacobs (Belgium), whose creativity is associated with the assertion of the countertenor's role in the culture of the twentieth century, the appearance of discography, new works written specifically for this voice. A new generation – a British countertenor Michael Chance, Jochen Kowalski (Germany), Jeffrey Gall (USA), Derek Lee Ragin (USA), Gérard Lesne (France) – demonstrates a more spacious and timbrally diverse sound, the acutalization of the early French vocal music in addition to the traditional baroque repertoire, soundtrack recordings for films (Farinelli-Castrato). As for the next generation of singers – Brian Asawa, David Daniels, Bejun Mehta, Andreas Scholl, David Walker, Lawrence Zazzo – we should mention the emergence of new places in the world where art of countertenor singing is taught; the increasing number of premieres, concert performances, participations in international festivals; cooperation with conductors specializing in baroque music. Finally, the work of modern countertenors of the new generation – Max Emanuel Cencic, Iestyn Davies, Christophe Dumaux, Franco Fagioli, David Hansen, Philippe Jaroussky, David DQ Lee, Cezar Oatu, Xavier Sabata, Valer Sabadus, Terry Wey, Michael Maniaci, Jorge Cano, Aris Christofellis, Radu Marian, Jörg Waschinski, Ghio Nannini, Yuri Minenko – demonstrates the achievement of new levels of performance and expansion of the repertoire, the revival of interest in the music of A. Kaldara, J. Ch. Bach, N. Porpora.

The paper also highlights some features of the countertenor's voice physiology, since this is the most discussed aspect of modern research. Based on the interview with a countertenor Stanislav Kriuchkov, who studied in the class of the author of this article, the basic principles of the voice training are outlined: 1) gradual expansion of the vocal range; 2) vocal hygiene and voice care; 3) taking into account male physiology in the female type of sound production.

Consequently, the study presented aims to reveal the role of the countertenor in contemporary music art which has been studied from the standpoint of historical



specificity, cultural references of the modernity and sound production techniques. The historical perspective is connected with the return in the 20th century of singers with high voices, which became known as “countertenors” (the name does not coincide with the known in polyphony definition of the voices accompanying the tenor, but it was accepted in the musicological environment). Actualization of the countertenor’s voice in the twentieth century relates primarily to the development of historically informed performance and return to the principles of performance, and therefore to the sounding standards adopted in the era when this or that composition was created. And indeed, the most relevant repertory for the countertenor is the baroque one. Nevertheless, the composers of the 20th–21st centuries try to create a new repertoire, which demonstrates the demand for voice within the framework of modern stylistics.

The voice of the countertenor is the heritage of the present, and it certainly requires a more systematic study which explains the novelty and prospects for this direction in modern science.

The practical significance. The practical perspective of the research is based on the results of the countertenor’s training at major lessons at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Key words: countertenor, art of the castrati, falsetto, art of the 20th–21st centuries.

Постановка проблеми. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть відбувається справжній сплеск інтересу до барокової культури. Шедеври цієї епохи – опери А. Вівальді, А. Честі, Г. Генделя, Дж. Каччіні, А. Скарлатті та ін. – звучать в найрізноманітніших інтерпретаційних версіях, як академічних, так і авангардних. У руслі розвитку існуючих традицій формується і автентичне (історично інформоване) виконавство, де основою є стильова (та стилістична) коректність по відношенню до твору, що виконується. Природньо, що в такому випадку постає проблема голосів. Багато барокових опер були написані для кастратів і те, що, в культурі ХІХ–ХХ століть сталася підміна цих голосів на більш сучасні (тенори, сопрано, мецо-сопрано), лише посилює актуальність проблеми. Дане дослідження присвячене вивченню специфіки розвитку мистецтва контртенорів у рамках відродження інтересу до барокової опері та прагнення до автентичності звучання барокових



арій в сучасному музичному виконавстві. Другий аспект актуальності пов'язаний з тим, що, незважаючи на те, що даний голос більш затребуваний для виконання старовинної музики, існує сучасний репертуар, написаний спеціально для контртенора, що також вимагає вивчення. Нарешті, третя позиція актуальності даної статті визначається особистим досвідом автора в підготовці і навчанні володарів подібних голосів в класі за фахом у ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Ступінь вивченості теми. Автентичне виконавство, проблеми інтерпретації вокальної музики епохи Бароко висвітлені в монографіях і статтях таких дослідників як: Є. Круглова [2], *G. Kaganov* [7], *R. Wistreich* [11]; мистецтво кастратів є центральною проблемою монографії П. Барб'є [1]; мистецтву контртенорів присвячені статті В. Морозова [3], в зарубіжному музикознавстві – монографії *P. Giles* [6], *S. Ravens* [8], статті *C. Vaughan* [4], *J. Richardson* [9], *Rh. Colton* [5] та ін. Особливо слід виділити дослідження *J. Steane* – автора фундаментальної статті в словнику Гроува [10], спільно з П. Джайлзом (*P. Giles*) та самого П. Джайлза, практикуючого контртенора, в трьох монографіях якого викладені не тільки історія мистецтва контртенорів, але й вивчений метод і технологія утворення голосу. Існують також численні публіцистичні матеріали; тим не менш, системного дослідження ролі контртенора в сучасній культурі не представлено.

Мета дослідження – виявити актуальність мистецтва контртенорів у просторі сучасної культури.

Специфіка мистецтва контртенора в сучасній культурі може бути вивчена з декількох позицій: історичної (естетика існування природних (*modal*) і фальцетних голосів); технологічної (механізм утворення голосу контртенора) і культурологічної (затребуваність голосу в контексті його актуалізації в мистецтві ХХ–ХХІ ст.).

Контртенор (або *contra tenor*, *countertenor*) – тип чоловічого голосу, вокальний діапазон якого дорівнює діапазону жіночих контральто, меццо-сопрано, сопрано. *J. Stean* пише, що термін «контртенор» вперше з'явився в Англії в середині XVII століття і почав широко використовуватися до кінця сторіччя. Однак, зауважує автор, «використання дорослих чоловічих фальцетів в поліфонії, зазвичай в ареалі сопрано, було відомо в європейських священних хорах всіх чоловіків протягом



декількох десятиліть назад, ще в середині XVI століття» [10]. Відомо, що в британській хоровій традиції існували поняття чоловічого сопрано (*male soprano*) і чоловічого альтя (*male alto*), якими визначали тих, хто міг співати фальцетом в діапазоні сопрано або альтя. П. Джайлс [6] вказує, що спочатку термін «контртенор» зв'язувався із записом у партитурі, а не з голосом виконавця¹⁶. S. Ravens вказує, що характер контртенорового голосу радикально змінювався у всій музичній історії «від модального голосу, до модального і фальцетного, та основного фальцет-голосу, що сьогодні позначається терміном «контртенор». Це, частково, пов'язано зі змінами у фізіології людини і частково через коливання висоти тону» [8, с. 38]. До речі, П. Барб'є, аналізуючи історію і фізіологію співу кастратів щодо шляхів вдосконалення їх мистецтва, зазначає зміну композиторських установок і виконавських завдань: «... на початку XVII століття оркестровка не припускала, що сопрано підніметься вище соль 4¹⁷, а контральто вище до 4 або ре 4 (дуже високе до, якого зажадав в 1642 році Луїджі Россі для свого «Замку Атланта», було винятком), – і в таких теситурах не було нічого особливо примітного. Протягом другої половини століття сопраністи та контральтисти прагнули відповідно до ля 4 та мі 4, що змушувало їх змішувати грудний та горловий регістри, і то були лише перші спроби, що протягом XVIII століття ставали все сміливіше – голоси співаків бадьоро підіймалися з нижнього регістру в середній і високий, гладко і без перешкод ковзаючи від ноти до ноти» [1, с. 20]. Таким чином, очевидним стає природне підвищення діапазону і затребуваність саме високих голосів, що відповідало бароковій естетиці (високий голос асоціювався з янголами, не випадково кастратів назива-

¹⁶ У поліфонії партія основного голосу отримала назву тенора (того, хто «тримає» мелодію), а партії інших голосів, організованих навколо тенора, отримали назву контртенорів («контртенор альтус», «контртенор бассус»). Сучасне розуміння терміна, як вказує П. Джайлс [6], пов'язане з типом голосу, що використовує фальцет. Відомо, що в середині XX століття Альфред Деллер, бо для його голосу не було найменування, сам назвав себе контртенором (за іншими джерелами [6] він зробив це за порадою Майкла Тіппетта).

¹⁷ Тут і далі нумерацію октав автор дослідження здійснює за системою Американського акустичного товариства.



вали «янголятами»). Після заборони кастрації фактично створювалися умови для розвитку мистецтва контртенорової культури¹⁸.

Звернемося до культурологічного аспекту вивчення мистецтва контртеноров сучасності. Оскільки вони сприймаються, фактично, правонаступниками кастратів, то багато з оперно-ораторіальної творчості епохи Бароко та деякі твори аж до 1-ї половини XIX ст. зараз правомірно вважаються їх привілеєм. До таких належать опери Г. Генделя «Роделінда» (партії Унульфо та Бертарідо), «Рінальдо» (партії Еустазіо та Рінальдо), «Горпина» (партія Оттона), «Юлій Цезар» (партії Птолемея та Юлія Цезаря), «Партенопа» (партія Арміндо) та інші; «Коронація Поппеї» К. Монтеверді (партії Нерона та Оттона), опери А. Вівальді, партії Керубіно, Ідаманта, Педрілло в операх В. А. Моцарта (композитор написав також концертну арію для кастрата Сенезіно, але вона не збереглася), «Орфей та Еврідіка» К. Глюка (партія Орфея), «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха (партія Ніклауса), «Дон Паскуале» Г. Доницетті (партія Ернесто), «Снігуронька» М. Римського-Корсакова (партія Леля) та ін. У XX столітті для таких же голосів писали А. Шнітке (Мефістофель в «Історія Доктора Фаустуса»), К. Орф (Гусь в «Карміна Бурана»), Б. Бріттен (партія Оберона в опері «Сон в літню ніч»; партії Біллі Бадда в однойменній опері, Аполлона в «Смерті у Венеції»), П. Етвеш (партії сестер в опері «Три сестри»), Д. Лігеті (партія принца Го-Го в «Великому мерці»), Ф. Гласс (Ехнатон в однойменній опері); Дж. Бенджамін (партія янгола в опері «Написано на шкірі»), Т. Адес (партія Франсіско в опері «Ангел-винущувач», партії Аріело та Трінкуло в опері «Буря»), В. Мартинов (дві партії: вчителя танців Клефістона і вчителя музики Стіфа в опері «Школа дружин»), Л. Бернстайна, тощо.

Вокальне мистецтво XX століття представлено декількома поколіннями контртенорів. До першого належать Альфред Деллер (*Alfred Deller*, Велика Британія), Рассел Оберлін (*Rassel Oberlin*, США), найбільш відомі по виконанню бахівських кантат і добахівської му-

¹⁸ Останньою в історії партією для кастрата став Армандо у «Крестовій ході до Єгипту» Дж. Мейєрбера (1824), останнім оперним співаком-кастратом був Дж. Веллуті, а останнім в історії музики та єдиним, після кого залишилися фонографічні записи, став Алессандро Морескі.



зики. Саме для А. Деллера Б. Бріттен створив партію Оберона в опері «Сон в літню ніч», для Р. Оберліна – партію Аполона в «Смерті у Венеції».

Наступна генерація контртенорів – Джеймс Бауман (*James Bowman*, Велика Британія), Пол Есвуд (*Paul Esswood*, Велика Британія), Рене Якобс (*René Jacobs*, Бельгія). З їх появою пов'язане утвердження ролі контртенора в культурі ХХ століття, поява дискографії, нових творів, написаних спеціально для цього голосу. Так, Р. Якобс співпрацював з «*Concerto Vocale*» та здійснив серію записів *Harmonia Mundi France*, де основна увага приділялася вокальній камерній музиці ХVІІ–ХVІІІ століть. Понад 100 записів здійснив і Пол Есвуд. Почавши з кантат І. С. Баха, партій в операх Г. Генделя, К. Монтеверді, згодом він виконував твори К. Пендерецького, А. Шнітке (Друга симфонія, Фауст-кантата), Ф. Гласса (опера «Ехнатон»).

Ще в кінці 90-х рр. ХХ – на початку ХХІ століть звучання контртенора відрізнялося непритаманною чоловічим голосам легкістю. Нове покоління демонструє інший звук – об'ємний, темброво більш різноманітний. Це і британський контртенор Майкл Ченс (*Michael Chance*), який, до того ж, має добре поставлений голос, і Йохен Ковальський (*Jochen Kowalski*, Німеччина), який записує компакт-диски, що розходяться величезними тиражами. Джеффри Галл (*Jeffrey Gall*, США) відомий виконанням оперних партій Б. Бріттена, Жерар Лен (*Gérard Lesne*, Франція) спеціалізується, крім традиційного барочного репертуару, на виконанні ранньої французької вокальної музики; унікальний Дерек Лі Реджін (*Derek Lee Ragin*, США), і чистота тону якого дозволили йому взяти участь у записі саундтрека фільму «Фарінеллі-кастрат».

До наступної генерації співаків віднесемо Брайана Асаву (*Brian Asawa*), Девіда Деніелса (*David Daniels*), Мету Бейджуна (*Mehtha Bejun*), Андреаса Шолля (*Andreas Scholl*), Дейвіда Уокера (*David Walker*), Лоуренса Заззо (*Lawrence Zazzo*). В цілому, відзначимо появу нових географічних пунктів навчання мистецтву співу контртенорів, збільшення кількості прем'єр, концертних виконань, участі в міжнародних фестивалях. Так, наприклад, популярність А. Шоллю приніс його дебют на Глайндборнському оперному фестивалі (партія



Бертарідо в опері «Роделінда» Г. Генделя, яку він потім неодноразово виконував в інших постановках); після чого А. Шолль співпрацював з багатьма диригентами – фахівцями з барокової музики (Вільям Крісті, Філіп Херревеге, Джованні Антоніні, Джон Еліот Гардінер та ін.).

Нарешті, творчість сучасних контртенорів: Макс Емануель Ценчіч (*Max Emanuel Cencic*), Естін Девіс (*Iestyn Davies*), Крістоф Дюмо (*Christophe Dumaux*), Франко Фаджолі (*Franco Fagioli*), Девід Хансен (*David Hansen*), Філіп Жарускі (*Philippe Jaroussky*), Девід Дікью Лі (*David DQ Lee*), Флорін Чезар Оуату (*Cezar Florin Ouatu*), Ксав'є Сабата (*Xavier Sabata*), Валер Сабадус (*Valer Sabadus*), Террі Вей (*Terry Wey*), Майкл Маніачі (*Michael Maniaci*), Жорж Кано (*Jorge Cano*), Аріс Хрістофелліс (*Aris Christofellis*), Раду Мар'ян (*Radu Marian*), Йорг Вашінскі (*Jörg Waschinski*) – демонструє виходи на нові рівні виконання та розширення репертуару.

Так, Макс Емануель Ценчіч як контртенор дебютував в 2001 році виконанням партії Нерона в постановці «Коронація Поппеї» К. Монтеверді (2003), відомий виконанням партій Фарнака (опера «Фарнак» А. Вівальді), Мандане («Артаксеркс» Л. Вінчі), Олександра («Олександр» Г. Генделя). Крістоф Дюмо дебютував в 2002 році в партії Еуस्ताзіо («Рінальдо» Г. Генделя) на фестивалі Радіо Франс в Монпельє (диригент Рене Якобс), в 2012 р виконав партію Птолемея («Юлій Цезар» Г. Генделя) на Зальцбурзькому фестивалі. Співпрацює з багатьма провідними колективами старовинної музики, в тому числі *Les Arts Florissants*, *Le Concert d'Astrée*, Фрайбургський бароковий оркестр та ін. Брав участь в постановках сучасних опер – «Смерть у Венеції» Б. Бріттена, «Medeamaterial» П. Дюсапена, «Ахматова» Б. Мантовані.

Найвідомішим сучасним контртенором сьогодні є француз Філіп Жарускі. Поряд з виконанням музики Г. Генделя, відомий також інтерпретацією творів А. Вівальді (як концертних, так і в запису), відроджує інтерес до музики А. Кальдари, І. Х. Баха, Н. Порпори.

Володарів подібних голосів досить багато і на території пострадянського простору. Це Євген Аргишев (перший в Росії), Ерік Курмангалієв, Юрій Борисов, Микола Гладских, Олександр Горбатенко, Євген Журавкін, Костянтин Збаничук, Ярослав Здоров, Ігор Ішак, В'ячеслав Каган-Палей, Олег Каспер, Григорій Консон, Артем Круть-



ко, Євген Мунько, Ігор Ретньов, Олег Рябець (володіє рідкісним за тембром і висотою контртенором; запис його голосу зберігається в Британському національному звуковому архіві поруч з унікальним записом останнього кастрата ХХ століття А. Мореско), Олег Усов, Багдасар Хачикян, Василь Хорошев, Микола Шілінцев, Рустам Яваєв. Олег Безінських – випускник Санкт-Петербурзької консерваторії, має диплом «контртенора-сопраніста», за пропозицією М. Ростроповича виконав партію в операх «Аліса в Країні чудес» А. Кнайфеля та «Алкід» Д. Бортнянського; озвучував Міккі-Мауса (дубляж мультфільму студії Уолта Діснея); П. Геккер для нього написав кантату «Єрусалим» та цикл на вірші О. Хайяма. Юрій Міненко – випускник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, один з найбільш затребуваних контртенорів, фіналіст конкурсу «*BBC Cardiff Singer of The World*» (2009 р.), володар спеціальної премії «Кращий контртенор», присудженої йому журі міжнародного конкурсу оперних співаків імені Франціско Він'яса (Барселона, Іспанія, 2002 рік), був зайнятий в постановках таких театрів як Великий театр в Москві (Росія), Національний театр Мангейма і Кельнська опера (Німеччина), театр Єлисейських Полів (Париж, Франція), Національна опера Лотарингії (Нансі, Франція), Театр на Відні (Австрія), Лозаннська опера (Швейцарія) і опера Санта-Фе (Нью-Мексико, США), Opera Bastille (Париж, Франція).

Отже, наведений огляд демонструє дійсну потребу мистецтва контртенора в контексті сучасної культури в самих різних форматах.

Наприкінці нашого дослідження відзначимо деякі особливості фізіології голосу контртенора, тому що саме це є найбільш обговорюваним аспектом сучасних досліджень. Важливим для розуміння є те, що найчастіше контртенорами стають баритони або тенори, але специфіка роботи з голосом така, що слід зробити певний вибір і згодом не використовувати (або використовувати вкрай рідко) в роботі цей вокальний діапазон. Пітер Джайлс (P. Giles) [6] вказує, що контртенор, як правило, має певний «вокальний центр», і саме він є визначальним, незалежно від обраного вокального стилю або механізму звуковидобування. Багато дослідників також наголошують на тому, що в порівнянні з жіночими голосами діапазон контртенора зазвичай



розширений по відношенню до низьких нот, проте низькі частини діапазону зазвичай не використовуються. З приводу ж власне основного діапазону контртенора щодо термінології існують певні розбіжності. Так, більшість авторів [7–9] називають його «фальцетним», проте П. Джайлс вважає подібне позначення зневажливим і називає верхній регістр «голосом», чим викликає певні суперечки. Однак нагадаємо, що П. Джайлс є не тільки вокальним методологом, але й практикуючим контртенором, що дозволяє значною мірою довіряти його думці. Подібної думки дотримується доктор біологічних наук В. Морозов [3]. Дослідник, застосовуючи спеціалізовану комп'ютерну технологію, вивчив високу співочу форманту і технологію співу високих голосів, в тому числі – п'ятьох контртенорів. Зіставивши отримані дані з даними Й. Сундберга та К. Хьогсета про механізми роботи гортані контртенорів, автор висловив думку, що «механізм голосоутворення контртенору не виключно фальцетний, а носить, швидше за все, мікстовий характер» [3, с. 20], а також «істотно відрізняється не тільки від чисто фальцетного, але й звичайного (*modal*) регістру академічних тенорів» [3, с. 20]. Результатом дослідження став висновок про те, що «за середнім значенням зазначених параметрів високою співочою форманти голосу дослідженої нами групи контртенори статистично займають проміжне положення між тенорами та жіночими голосами (меццо-сопрано та сопрано)» [3, с. 23]. Не виключаючи вірності всіх викладених вище міркувань авторів досліджень, наведемо фрагмент інтерв'ю з контртенором Станіславом Крючковим, вихованим в класі за фахом автором даної статті¹⁹. Нас більшою мірою цікавив сам момент фізіології відчуттів співака.

– У дитинстві у мене був дискант, який після мутації перейшов в ліричний баритон. Але мені подобалося співати високим, яскравим звуком і в період мутації я прагнув використовувати мікст і фальцет, особливо розвивати фальцетний регістр. Перехід до контртенору вийшов дуже природним, як би сам собою. Мені здається, що

¹⁹ С. Крючков реалізує себе як контртенор, виступаючи в Європі, відвідує майстер-класи зі старовинної вокальної музики. Тому в розмові з ним ми знаходили точки дотику в різних моментах навчання, шляхах засвоєння репертуару та в принципах формування його в якості контртенора.



стосовно контртенора важливо розуміти, що це все ж чоловічий голос. І я свій голос відчуваю насамперед як чоловічий. Раніше на партитурі ставили не «контртенор», а «сопрано». Але ж партії – чоловічі! Це впливає і формує особливу психологію сприйняття співака слухачем.

– Якщо говорити про систему виховання і цілеспрямованого розвитку цього голосу, то перш за все я б відзначив:

1) поетапність. Важливо не форсувати розширення діапазону. Наприклад, пам'ятаю свої фізіологічні відчуття, коли поступово зміцнювалися самі верхні ноти (зараз «верх» мені дається дуже легко). В принципі, вокальна техніка – така ж, як і в інших голосах. Велике значення має оволодіння співоною опорою, резонування, відчуття свободи вокального апарату і т. д.;

2) гігієна голосу. Не можу сказати, що вона якась особлива, в порівнянні з іншими голосами, але важливо розуміти, що при найменшому поганому самопочутті зв'язки не змикаються та голос позбавляється тембру. Можу констатувати, що апарат контртенора дуже ніжний, на ньому вкрай позначається, наприклад, фізична втома чи навіть найменше нездоров'я;

3) важливо враховувати чоловічу фізіологію і жіночий тип звуковидобування. Тому ми в роботі використовуємо розспівування такі ж, як і для сопрано, вчимося як при високій тесітурі співати зібраним, але об'ємним звуком, багато уваги приділяємо як кантіленному співу, так і вмінню співати різноманітні пасажі та мелізми.

Висновки. Представлене дослідження мало на меті виявлення ролі контртенора в сучасному музичному мистецтві, яка була вивчена з позицій історичної специфіки, культурних орієнтирів сучасності та технології звукоутворення. Історичний ракурс пов'язаний з поверненням у ХХ столітті співаків з високими голосами, які отримали назву «контртенор» (назва не збігається з відомим в поліфонії позначенням супутніх тенору голосів, однак утвердилася в музикознавчому середовищі). Актуалізація голосу контртенора пов'язана в ХХ столітті, перш за все, з розвитком історично інформованого виконавства і поверненням до принципів виконавства, а значить, – стандартів звучання, прийнятих в епоху, коли створювався той чи інший твір. І дій-



сно, найбільш актуальний репертуар для контртенора – бароковий. Проте, композитори ХХ–ХХІ ст. працюють над створенням і нового репертуару, що демонструє затребуваність голосу в рамках сучасної стилістики.

Голос контртенора – надбання сучасності, і він, безумовно, вимагає більш системного вивчення, в чому полягає **перспектива** даного напрямку в сучасній науці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбье П. *История кастратов / Патрик Барбье ; Пер. с фр. Е. Рабинович.* — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.
2. Круглова Е. *Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство : автореф. дис... канд. искусствовед. : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Е. Круглова.* — М., 2007. — 27 с.
3. Морозов В. *Голос контртенора. Особенности высокой певческой форманты и техники пения / В. Морозов // Голос и речь : Мультидисциплинарный научно-практический журнал.* — № 1 (3). — 2011. — С. 12–26.
4. Cathcart R. V. *Do Di Petto: "Covering" the Castrato. The English Counter Tenor and the Teachings of Manuel Garcia II / Robyn Vaughan Cathcart.* — Режим доступа : <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/viewFile/628/465>.
5. Colton Rh. *Spectral characteristics of the modal and falsetto registers / Rh. Colton // Folia Phoniatrica.* — 1972. — № 24. — P. 337–344.
6. Giles P. *The History and Technique of the Counter-Tenor / Peter Giles.* — Scholar Press/Ashgate, 1994.
7. Kaganov G. *Intonation of Baroque between the heaven and earth / Grigoriy Kaganov // Early Music.* — 2013. — № XLI. — P. 43–56.
8. Ravens S. *The Supernatural Voice : A History of High Male Singing / Simon Ravens : The Boydell Press, 2014.* — 237 p.
9. Richardson J. *Singing Archaeology : Philip Glass's Akhnaten / John Richardson.* — New England, Hanover : Wesleyan Unaversity Press, 1999. — 295 p.
10. Steane J. *Countertenor / J. Steane, P. Giles // The New Grove Dictionary of Opera.* — Cited I. — P. 999.
11. Wistreich R., Potter J. *Singing early music: a conversation / Richard Wistreich, John Potter // Early Music.* — 2013. — № XLI. — P. 22–26.



REFERENCES

1. Barbye P. *Istoriya kastratov [History of the castrati]* / Patrik Barbye ; Per. s fr. Ye. Rabinovich. — SPb. : Izd-vo Ivana Limbakha, 2006. — 304 s.
2. Kruglova E. *Traditsii barochnogo vokalnogo iskusstva i sovremennoe ispolnitelstvo : avtoref. dis... kand. iskusstvoved. : 17.00.02. [Traditions of Baroque Vocal Art and Contemporary Performance]*. — *Muzykalnoe iskusstvo / E. Kruglova*. — M., 2007. — 27 s.
3. Morozov V. *Golos kontrtenora. Osobennosti vysokoy pevcheskoy formanty i tekhniki peniya [The voice of the countertenor. Features of the high singing formant and singing technique]* / V. Morozov // *Golos i rech : Multidistsiplinarnyi nauchno-prakticheskii zhurnal*. — № 1 (3). — 2011. — S. 12–26.
4. Cathcart R. V. *Do Di Petto: “Covering” the Castrato. The English Counter Tenor and the Teachings of Manuel Garcia II* / Robyn Vaughan Cathcart. — *Rezhim dostupa : <http://journals.library.mun.ca/ojs/index.php/singing/article/viewFile/628/465>*.
5. Colton Rh. *Spectral characteristics of the modal and falsetto registers* / Rh. Colton // *Folia Phoniatica*. — 1972. — № 24. — P. 337–344.
6. Giles P. *The History and Technique of the Counter-Tenor* / Peter Giles. — Scholar Press/Ashgate, 1994.
7. Kaganov G. *Intonation of Baroque between the heaven and earth* / Grigoriy Kaganov // *Early Music*. — 2013. — № XLI. — P. 43–56.
8. Ravens S. *The Supernatural Voice : A History of High Male Singing* / Simon Ravens : The Boydell Press, 2014. — 237 p.
9. Richardson J. *Singing Archaeology : Philip Glass’s Akhnaten* / John Richardson. — New England, Hanover : Wesleyan Unaversity Press, 1999. — 295 p.
10. Steane J. *Countertenor* / J. Steane, P. Giles // *The New Grove Dictionary of Opera*. — Cited I. — P. 999.
11. Wistreich R., Potter J. *Singing early music: a conversation* / Richard Wistreich, John Potter // *Early Music*. — 2013. — № XLI. — P. 22–26.