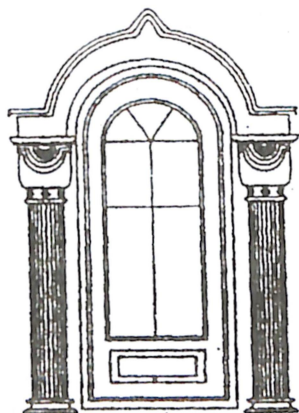


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВИПУСК 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

О.Г.Стахевич

«ЛЮЧІЯ ДІ ЛАММЕРМУР» Г.ДОНІЦЕТТІ І ВОКАЛЬНА РЕФОРМА 30-40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

У оперному виконавстві 20-30-х рр. Дж.Пасти (1798-1865) виявилася ключовою фігурою, що стимулювала творчість не тільки С.Майра, В.Белліні, але і Г.Доніцетті (1797-1848). Справжній успіх композитора визначила їхня зустріч у період створення «Ганни Болейн» (1830), коли вперше його суперником виступив Белліні з «Сомнамбулою». Даний період діяльності Г.Доніцетті збігається з реформою мистецтва сольного співу. У «Ганні Болейн» перетворення у сопранових партіях супроводжував процес пристосування дворегістрового принципу класичного бельканто в чоловічих (тенорових) партіях, які виконував Дж.Рубіні (1794-1854).

Зворотне явище спостерігається у «Лючії ді Ламмермур» (лібрето С.Каммарано за романом «Ламмермурська наречена» В.Скотта). Прем'єра опери відбулася в неаполітанському San-Carlo (1835). Головні партії виконували Ф.Персіані (1813-1867) - Лючія, Ж.Дюпре (1806-1896) - Едгар, Д.Коселлі (1801-1855) - Генріх. Завдяки цим співакам становлення нових вокально-виконавських традицій істотно виявляється у головних партіях сопрано, тенора і баритона. Джерела змін вокального стилю Доніцетті, як і В.Белліні (1801-1835), зумовлені впливом Дж.Пасти на обох композиторів.

«Лючію» Доніцетті створював після поїздки в Париж, де потерпів «поразку» на дуелі з «Пуританами» його «Маріно Фальєро». Це ще більше підштовхнуло Доніцетті на шлях оперного відновлення відповідно до нових музично-естетичних вимог. Сопранова партія Лючії фіксує значні зміни вокального стилю навіть відносно останніх опер Белліні. Композитором були втрачені особливості співу Ф.Таккінарді-Персіані.

Як зазначає в книзі «Мистецтво бельканто» Генріх Панофка, у цієї співачки (до 1853 р.) грудний регістр «не звучав» на ділянці c1-f1, і вона його заміняла звучанням фальцетного регістру. Цю властивість, яка згодом стала притаманною сильним, потужним голосам, Панофка знаходив і в Дж.Грізі (1811-1869), і в Г.Зонтаг (1806-1854), хоча, без сумніву, у процесі навчання вони за традицією розвивали обидва регістри.

Ф.Персіані відрізнялася блискучою технікою колоратурного співу. Її голос не був великим, але полонив м'якістю, світлим тембром, широким діапазоном - співачка досягала es3. Концертно-віртуозний стиль виконавства відповідав таланту співачки. Особливості регістрової побудови голосу Персіані і її співочої майстерності відбиті в партії Лючії.

Зниження регістрового переходу до рівня e1, f1 відразу ж стає очевидним у каватині з першої частини опери. Мелодія від a1 плавним

стрибком досягає f2 і повільним рухом повертається до вихідного звука, опускаючись потім до e1. У мелодичному малюнку виділяється ділянка f1-f2, усередині якого варіюється мелодія. Даний прийом уже відомий з опер Белліні.

У процесі мелодичного розвитку Доніцетті використовує ще один беллінівський прийом, зіставляючи грудний і фальцетно-головний реєстри стрибком f1-a2 із наступним спадним рухом до e1. У даному разі вплив не стільки Белліні, скільки Паста. У Белліні він застосовувався інакше - на стикові музичних фраз. У Доніцетті - усередині мелодії, що варіюється.

Двореєстровий принцип виконавства поданий дуже вагомо. Структура мелодії споріднена росінівським фіоритурам з арій Розіни у «Севільському цирюльнику», навіть звуковисотне розміщення ідентичне. Низькі звуки c1, d1 у грудному реєстрі, завдяки спадним від d2, g2 пасажам, стають опорою, тобто акцентуються. У каденції останнього розділу каватини Лючії чітко протиставляються тембри голосових реєстрів, зокрема в заключному стрибковій c1s1-b1, a1-d1. Діапазон у каденції розширюється вгору тільки до a2.

Завдяки двореєстровому стилю сольного співу з низьким рівнем зміни звукоутворень, що утверджувався, ноти e1-f1s1 могли відтворюватися і грудним реєстром, але все ж частіше замінювалися фальцетно-мікстовим звучанням. Звуковисотне розміщення повільного розділу каватини Лючії нижче, ніж у сопранових партіях беллінівських опер, і співвідноситься з сучасним типом високого мецо-сопрано, що володіє колоратурою.

Партія Лючії - одна з перших ролей, що передбачають появу в оперному мистецтві сильних жіночих голосів. Цю особливість партії Лючії відзначила М.Каллас: «Это не просто роль - это драматическая колоратура. Кроме того, партия Лючии очень низкая по тесситуре. И поэтому легкому сопрано приходится во втором акте очень нелегко из-за труднейшего centrale (средний регистр, ит.). Эта партия для драматического сопрано» [1; 183].

Персіані, вслід за Паста, застосовуючи грудний реєстр у співі нижче f1, ще більше сприяла становленню двореєстрового стилю вокального виконавства з досить низьким, характерним для сучасних жіночих голосів, рівнем реєстрового переходу. В зв'язку з цим фальцетно-мікстове звучання сопрано набувало сили, щільності, «драматичності». В результаті розвитку цих якостей співоча теситура все більше знижувалася і концентрувалася в середній ділянці діапазону, виявляючи труднощі формування фальцетно-головного звучання і проблему його розвитку.

Невипадково сучасні співачки, виконуючи партію Лючії, переносять нижні звуки на октаву вгору або виключають їх, замінюючи низхідний мелодійний рух фіоритур і пасажів висхідним. Звідси існування двох редакцій ролі: авторської, що піддається купюрам, і анонімної виконавської.

Характер мелодики в каватині Лючії визначають такі стилеві особливості: виділення медіума як центру вокального інтонування, єдиного і типізованого протягом усього сольного номера; збіг співочої теситури з ділянкою медіума, на який доводиться максимальне співоче навантаження; варіювання і рух мелодійного матеріалу переважно в межах центральної ділянки голосу; охоплення всього співочого діапазону в кульмінаційних і заключних розділах Solo.

У дуеті з Едгаром звучання голосу сопрано полегшується через виявлення акустичних властивостей і тембру ділянки головного звучання фальцетного регістру. Через виявлення резонансу порожнин надставної трубки і розвиток відповідного внутрішнього відчуття у співі формувався новий режим роботи голосового апарату, який став однією з причин еволюції технології сольного співу, процесу і методу постановки голосу, а також умовив зміни в характері вокального інтонування, визначивши нові стилістичні особливості сольного співу в оперному мистецтві.

Тут Доніцетті використовує однорегістровий принцип співу цілком нової якості - тільки фальцетним регістром сопрано з перевагою мікстового звучання, а не головного: формус, як і Белліні в «Пуританах», однорегістровий стиль оперного співу в жіночих партіях лірико-психологічного плану, де звучання грудного регістру виявилось менш прийнятним порівняно з ролями комічними і суто драматичними. Доніцетті максимально обмежує дворегістровий спів.

Партію Лючії у дуеті з Генріхом неможливо визнати як партію лірико-колоратурного сопрано. Вона потребує щільної емісії звука, властивого низькому сопрано, і одночасно легкості звукоутворення, свободи голосового апарату і володіння кантиленим голосоведенням навіть у віртуозних епізодах. Композитор використовує найзвучнішу ділянку g_1, a_1-g_2 фальцетного регістру сопрано як центрального протягом усієї ролі. Вокальне інтонування рідко виходить за межі даної ділянки і здійснюється всередині його, незначно збільшуючи діапазон вгору і вниз. В епоху бельканто подібний характер мелодійного розвитку був неможливий, оскільки не відповідав технології співу.

Новий взаємозв'язок діапазону і теситури співу визначає конкретне звуковисотне розміщення «сильного» сопрано (тобто сучасного лірико-драматичного), якому властиві рухливість і філірування. Власне, голос Персіані (як і тип сопрано того часу) не був лірико-драматичним у сучасному розумінні цього визначення. «Драматична колоратура» - це поняття, що виникло разом із феноменом Марії Каллас. Персіані, що відрізнялася надзвичайною віртуозністю, володіла передусім легким характером звукоутворення. Проте навіть у каденції знаменитої сцени божевілля з другого акту опери Доніцетті діапазон обмежується вгорі a_2 - сучасні співачки, природно, підвищують його до c_3 . У даній сцені не виключається і

застосування дворегістрового принципу співу з високим рівнем переходу (a1). Характерні октавні стрибки f1s1-f1s2, g1-g2. швидкий темп і forte дозволяють вживати в драматичних епізодах звучання грудного типу звукоутворення, що часто практикується сучасними співачками (Мерседес Капсір, Джоан Сазерленд).

Партія Лючії відбиває значні розбіжності між авторським музичним текстом і сталою виконавською традицією. Розбіжності позначаються насамперед у трактуванні співочого голосу. Вслід за Белліні, Доніцетті використовував діапазон b-c3, застосовуючи крайні його ділянки рідко, але виділяючи центр f1-g2. Через зниження регістрового переходу грудний регістр виявився зміщеним і практично не задіяний у співі. Все співоче навантаження сконцентрувалося на ділянці фальцетного регістру.

Сформований Доніцетті і Персіані тип жіночого голосу з його внутрішньою структурою діапазону, що охоплює обидва регістри, визначається як зразок сильного сопрано, що згодом використовував Верді. Але як свідчить оперно-виконавська практика XIX ст., цей тип «абсолютного» голосу, подібно росінівському контральто, був перехідним у процесі еволюції стилю бельканто і згодом перетворився, з одного боку, у лірико-колоратурне, а з іншого - у лірико-драматичне сопрано. Незважаючи на те, що сопранових партій, подібних, було ще замало, вони, будучи популярними і репертуарними, істотно впливали на подальший розвиток оперно-виконавських стилів.

«Лючія ді Ламмермур» виявилася у центрі реформи сольного співу чоловіків. Цікавою є насамперед тенорова партія Едгара, в якій композитор виявив голосові можливості і співацьку майстерність Ж.Дюпре. Минуло лише чотири роки після італійської прем'єри росінівського «Вільгельма Телля» у Лукка (1831), де співак уперше фальцет вище b1 замінив прикритим звучанням грудного регістру. Дюпре вдосконалював новий принцип звуковидобування, а не опанував його раптом, не докладаючи певних зусиль. Цей процес відображає партія Едгара, відповідаючи на запитання, яким чином здійснювалося перетворення виконавського стилю тенорів.

Перші сторінки музичного тексту партії Едгара у дуєті з Лючією подібні не мелодикою тенорових партій Росіні або Полліона в «Нормі», а мелодикою партії Артура в «Пуританах» Белліні. Парадокс у тому, що вокальний стиль ролі Артура і спів Дж.Рубіні споріднені, а не протилежні вокальному стилю Едгара і співу Дюпре, і формують єдиний напрям оперного виконавства того часу. Спорідненість тенорових партій зазначених опер Белліні і Доніцетті - насамперед у трактуванні високого чоловічого голосу, його природи, діапазону і теситури.

І вокальне інтонування тенорової партії в опері Белліні, і мелодика доніцеттівського Едгара у дуєті не перевищує меж октави-децими g-b1. Звук d1 централізує навколо себе, розвиваючись ніби спіраллю, мелодію - від d1

униз, стрибок вгору і повернення до d1, формуючи її закритий тип короткими висхідними і спадними мотивами. На верхні g1, a1 найчастіше припадають відкриті голосні а, е, о. Однак при підході до них на нижчих звуках застосовується закрыта голосна «і», а наприкінці періоду на спадному від b1 до f1 акцентованих звуків - слово si (так), що сприяє прикриттю звука в грудному регістрі.

В словесному тексті сполучення «і» з відкритими голосними е, а, о зустрічається на високому рівні розміщення діапазону і теситури (g-b1). При їхній зміні в грудному регістрі природно і неминуче постає необхідність в застосуванні прийому «відкрито-прикрито» і одночасно назалізації звука на межі внутрішньорегістрового переходу.

Внутрішньорегістровий перехід здійснювався Дюпре і тенорами того часу дуже високо на a1, b1, оскільки заміняв регістровий, зрушуючи його максимально вгору до d2. Тому партія Едгара звучала переважно у відкритій, властивій дворегістровому стилю бельканто, манері. Завдяки відкритості звучання тенорового голосу виявлялися загальні особливості стилів старого і нового зразка, а також деякий час урівноважувались їх протилежні властивості. Цієї манери співу дотримуються іноді й сучасні співаки, що виконують дану роль (Дж.ди Стефано).

Нижчий рівень прикриття звука, тобто внутрішньорегістрового переходу, відразу ж ставить перед тенорами складне завдання: витримати дуже високу теситуру співу, високі ноти і досягти рівності голосу (подібно Б.Джилі, А.Пертіле, М.дель Монако). Сполучення закритих і відкритих голосних спричиняє нижчий рівень прикриття звука - внутрішньорегістрового переходу.

Партія Едгара вирізняється численним (у кількісному відношенні) сполученням «і» з відкритими голосними в умовах досить високої співочої теситури, що є менш характерним для партії Артура в «Пуританах» Белліні завдяки ретельному доборові словесного тексту. Виникає традиція вокально поставленого, афектованого співу. Перехід від «прикритого» звучання на «відкриті» з метою драматизації виконання трактується як прийом сольного співу.

Цілком несподіваною у дуєті є каденція, де композитор запропонував тенору заспівати верхній es2 стрибком від f1 із наступним спадним пасажем. Отже, партія Едгара в дуєті охоплює діапазон f-es2, властивий більше Рубіні, ніж, здавалося б, Дюпре. Каденція спростовує поширену думку про обмеженіший співочий діапазон Дюпре порівняно з Рубіні і про те, що він цілком відмовився від фальцету у виконавстві.

Володіючи дворегістровим стилем співу, французький тенор міг виконати верхні es2, d2 і навіть c2 фальцетом. Можна припустити, що на прем'єрі опери Дюпре відтворював ноти h1, c2 не фальцетом, а прикритим звуком грудного регістру. Співак перебував у стадії удосконалення нової

технології звуковидобування. Блискучий успіх опери, якому композитор, за власним визначенням, зобов'язаний був багато в чому виконавцям, закріпив досягнення Дюпре в Неаполі, де публіка відрізнялася надзвичайною вимогливістю (наприкінці сторіччя неаполітанці не прийняли Е.Карузо з його новою, «веристською» характером звукоутворення). Після визнання в Неаполі - колиски бельканто - зважитись на дебют із новою вокально-виконавською манерою у Парижі було вже неважко, хоча і відповідально.

Зміна відкритого звука на прикритий стає основним принципом співу чоловіків. Через вплив голосних на формування звука (в акустичному відношенні і безпосередньо на роботу голосових зв'язок) і на внутрішньорегістровий перехід постає проблема їх вирівнювання і встановлення певної роботи голосового апарату.

Відомий прийом «змішування» голосних з метою досягнення єдиного (на слух) обсягу, глибини, щільності, лункості і летючості звучання, тобто тембральних властивостей співацького звуку, окрім впливу на спосіб подиху - результат вирішення проблеми і основа фонетичного методу постановки голосу.

В партії Едгара формувалася новий вокально-виконавський стиль тенорів, у основі якого - однорегістровий принцип співу із застосуванням змішаного голосоутворення і прийому прикриття звука. Дворегістровий принцип співу притаманий лише згаданій каденції у дуеті Едгара і Лючії із першої частини опери. Формування нового вокально-виконавського стилю чоловіків здійснювалося аналогічно стилю бельканто з високим регістровим переходом на d2 (як у кастратів-сопраністів), рівень якого Дюпре досяг завдяки прикриттю звуків грудного регістру на a1-d2. Цим пояснюється подібність і трактування співацького голосу і характеру вокального інтонування партій беллінівського Артура і доніцеттівського Едгара. Звуковисотне розміщення партії Едгара посідає d, f-es2 із теситурою співу g, a-g1, a1, що споріднює її з партією Артура, яка є зразком дворегістрового стилю виконавства без використання прикритих звуків. Однорегістровий стиль співу чоловіків, який формувалася зусиллями Дюпре і Доніцетті, є майже тотожним дворегістровому, який культивували Рубіні і Белліні, що виявляє безпосередню спадкоємність і продовження співочих традицій.

У подальшому через незатребуваність фальцету чоловіків, зниження рівня внутрішньорегістрового переходу і вдосконалення техніки прикриття, однорегістровий стиль співу чоловіків набуває нових, протилежних стилю класичного бельканто, властивостей стосовно тембрального звучання голосів. В оперному мистецтві під впливом цього процесу еволюції підлягає насамперед вокальне інтонування чоловічих партій.

Прикриття звука в грудному регістрі в чоловіків зумовило формування сучасної класифікації голосів і виділення баритона як типу голосу. На

початку XIX ст. баритон розглядався або як високий бас комічного плану, або як низький тенор, партія якого записувалася в теноровому ключі.

Прикриття звука сприяло типізації конкретного співочого діапазону і теситури баритонів з урахуванням можливостей високого баса і низького тенора. Партії Фігаро і Вільгельма Телля россінівських опер відповідають цій ситуації.

Партія Генріха з «Лючії» - ще один крок у формуванні класу баритонів, але вже в період безпосередньої реформи сольного співу чоловіків. Ця роль є трактовкою чоловічого голосу в сучасному розумінні. І в цьому Доніцетті випередив Верді. Доніцетті визначив класичне звуковисотне розміщення баритонів партії, чому сприяв Доменіко Коселлі (1801-1855) - перший виконавець кількох опер композитора.

У низьких чоловічих партіях порівняно з теноровими внутрішньорегістровий перехід знижувався природно: приблизно на терцію до рівня d1, c1, застосування якого очевидне на словах *Sciagurati! Il mio furore, rugge, Vi strugge* із каватини Генріха (перша частина опери). У каватині сполучення конкретного діапазону cis-g1 і теситури співу g-e1 баритона сприяли виявленню основних властивостей даного типу голосу - щільного звука і яскравого тембру. У розвитку мелодійного матеріалу Генріха верхня ділянка баритонів голосу використовується як основний співочий. Високим звуком підібрані склади з відкритими голосними, що на день прем'єри твору не формувалися у прикритій манері. Цією особливістю партія Генріха тотожна партіям баса-buff, у яких відкрита манера звукоутворення протягом всього діапазону була нормою співу. Закриті голосні і, u, які потребують прикриття звука, у розділі *Marziale* із дуету Генріха і Едгара (другий акт) застосовуються нижче - на нотах малої октави.

Таким чином у співочій практиці формувався ще один прийом: відкривати верхні звуки грудного регістру чоловіків на основі позиції попередньо прикритих звуків центру голосу (приблизно f-c1). Хоча відкрита манера звукоутворення була основною, оперна мелодика і специфіка мови змушували співаків-чоловіків знижувати внутрішньорегістровий перехід, зрушуючи при цьому регістровий максимально вгору. В результаті формувалася широка ділянка діапазону якісно нового в тембральному відношенні прикритого голосоутворення, на який знизу діапазону впливав відкритий характер звукоутворення грудного регістру, а зверху - фальцетний тип звукоутворення. Звідси виникають труднощі при формуванні верхніх звуків грудного регістру чоловіків у процесі постановки голосу.

Завдяки прийому прикриття звука і розширенню ділянки його застосування баритон як тип середнього чоловічого голосу став самостійним, аналогічним меццо-сопрано. У цьому відмінність партії Генріха, в якій не застосовуються звуки нижче d і використовуються fis1, g1, від подібних ролей беллінівських опер. Проте аналогію можна провести із сольними

епізодами партії россінівського Фігаро (в ансамблях ця партія часто набуває властивостей низького баса).

Під впливом Ф.Персіані, Ж.Дюпре, Д.Коселлі вокальна стилістика опери «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті в авторському варіанті значно відрізняється від репертуарних творів цього періоду. «Лючія ді Ламмермур» знаменує активне становлення нових вокально-виконавських стилів у італійській романтичній опері. Твір опинився в центрі реформи мистецтва сольного співу, виначивши подальший її напрям. Сміливий виступ Дюпре в Парижу (1837) у россінівському «Вільгельмові Теллі» з новою технікою голосотворення був результатом досягнутого успіху в неаполітанській прем'єрі доніцеттівської «Лючії ді Ламмермур».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Каллас М. Биография. Статьи. Интервью. Материалы о певице Марии Каллас. - М., 1978.*
2. *Donizetti G. Lucia di Lammermoor. Damma tragico in 2 parti di S.Cammarano / A cura di M.Parenti (1960). - Milano: Ricordi, ristampa 1969.*