





ІСТОРІЯ

ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО

ВИКОНАВСТВА



навчально-методичний посібник



Gló-ri-a in excélsis De-o.

Te De-um lau-dá-mus.



УДК 784.4 + 784.9 + 78.03

DOI: <https://doi.org/10.31652/784.4-2026-1-127>

Рецензенти:

1. Людмила Павлівна Василевська-Скупа – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського

2. Галина Іванівна Сотська – доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент НАПН України, заступник директора з науково-експериментальної роботи Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол №9 від 15 квітня 2026 р.)

Добровольська Р.О., Білозерська Г.О. Історія вокально-хорового виконавства: навчально-методичний посібник. Вінниця, 2026. 127 с. DOI: <https://doi.org/10.31652/784.4-2026-1-127>

У навчально-методичному посібнику подано відомості та теоретичні поняття про основні етапи становлення та розвитку вокально-хорового мистецтва від найдавніших часів до сучасності. Висвітлено історію виникнення вокальної музики в Стародавньому світі, особливості григоріанського хоралу, партесного співу, кобзарства та лірництва. Розкриваються ключові положення італійської, французької, німецької та української вокальних шкіл, їхні національні особливості, педагогічні системи та внесок видатних майстрів.

Мета та завдання посібника – формування цілісного уявлення про історичну еволюцію вокально-хорового виконавства, розширення загального та спеціального кругозору майбутніх співаків, хормейстерів та викладачів, розвиток навичок аналізу вокальних творів різних жанрів та стилів, а також здатності до усвідомленої інтерпретації вокально-хорового репертуару.

Розкривається специфіка професії вокаліста та хорового диригента, їхня багатогранність, виділено основні жанри та форми вокальної музики, надано практичний матеріал для самостійної роботи: питання для самоперевірки, репертуарні списки для слухання музики та теми для практичних (семінарських) занять. Окреслено основні напрямки, за якими має відбуватися навчання з історії вокально-хорового виконавства у закладах мистецької освіти.

Зміст посібника відповідає базовому курсу мистецьких факультетів та мистецької освіти, музично-педагогічних факультетів закладів вищої освіти різного рівня підготовки.



ЗМІСТ



ВСТУП 4

ТЕМА 1.

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА:
СТАРОДАВНІЙ СВІТ ТА АНТИЧНІСТЬ 5

ТЕМА 2.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА: ШКОЛА, ЖАНР, СТИЛЬ,
ВИДИ ТА ФОРМИ 21

ТЕМА 3.

ІТАЛІЙСЬКА НАЦІОНАЛЬНА
ВОКАЛЬНА ШКОЛА: ЕВОЛЮЦІЯ
БЕЛЬКАНТО (XVI - СЕРЕДИНА XIX СТ.) 31

ТЕМА 4.

ФРАНЦУЗЬКА НАЦІОНАЛЬНА
ВОКАЛЬНА ШКОЛА: СТИЛІСТИЧНИЙ
РОЗВИТОК (XVI - XXI СТ.) 56

ТЕМА 5.

НІМЕЦЬКА НАЦІОНАЛЬНА
ВОКАЛЬНА ШКОЛА: ІСТОРІЯ ТА
ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ (XVI - XXI СТ.) 78

ТЕМА 6.

УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА
ВОКАЛЬНА ШКОЛА: ВІД БРАТСЬКИХ ШКІЛ
ДО СУЧАСНОСТІ (XVI - XXI СТ.) 103



ВСТУП

Вокальне мистецтво – найдавніше, найприродніше і водночас найзагадковіше явище музичного самовираження. Від найдавніших ритуальних наспівів Стародавнього Єгипту та Вавилону, де музика була частиною містерій і наближенням до божественного, від філософських роздумів давньогрецьких трагіків про етичну силу музики, через середньовічний григоріанський хорал до віртуозних арій епохи *bel canto* та грандіозних звукових полотен Ріхарда Вагнера – людський голос завжди був головним героєм музичної історії.

Проте спів – це не лише фізіологічний процес, не лише демонстрація діапазону чи краси тембру. Це завжди діалог: між словом і звуком, між співаком і слухачем, між минулим і сучасністю, між різними національними культурами. Як співати так, щоб слово не загубилося в мелодії, а голос не втратив своєї самобутності, намагаючись донести вічні сенси? Як поєднати красу італійського *legato*, витончену декламацію французької *mélodie*, філософську глибину німецького *Lied* та народнопісенну щирість українського романсу? Відповіді на ці питання протягом століть шукали співаки, педагоги та композитори, створюючи те, що ми сьогодні називаємо національними вокальними школами.

Італійська, французька, німецька та українська вокальні школи – кожна з них є не просто комплексом технічних прийомів чи навчальних програм. Це цілісні художньо-педагогічні системи, в яких відображено дух нації, особливості її мови, музичного фольклору, філософії та театральних традицій. Зрозуміти їх – означає не лише опанувати «правильне дихання» чи постановку голосу, але й проникнути в саму суть європейської музичної культури, відчувати, як різні народи по-своєму відповідали на вічне питання: «Що таке гарний спів і якою має бути музика, щоб хвилювати душу?»

Водночас справжній співак не може існувати ізольовано від навколишнього контексту. Його мистецтво базується на ґрунтовних знаннях історії, теорії та методології свого фаху. Без розуміння того, що таке музичний жанр, чим стиль відрізняється від манери, а школа – від напрямку, неможливо ані свідомо інтерпретувати твір, ані вибудувати власну педагогічну систему, ані оцінити внесок того чи іншого виконавця в світову культуру.

Цей посібник створено для тих, хто прагне не просто навчитися співати, але й зрозуміти природу співу в усій її історичній та теоретичній повноті. Він поєднує історичний контекст, теоретичні узагальнення та практичні завдання, що дозволяє сформувати цілісне бачення вокального мистецтва як живого, діалогічного явища, в якому минуле зустрічається з сучасністю, а різні національні традиції – одна з одною.

ТЕМА 1. ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ВОКАЛЬНО–ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА: СТАРОДАВНІЙ СВІТ ТА АНТИЧНІСТЬ

Стародавній світ – це доба, що охоплює історію народів Стародавнього Сходу, античної Греції та Риму. Найперші відомості про давні цивілізації сягають межі IV–III тисячоліть до н. е., коли виникли держави в Єгипті, Дворіччі (Західна Азія, між річками Євфрат і Тигр) і дещо пізніше – на території Індії та Китаю. У I тисячолітті до н. е. сформувалися європейські цивілізації: спершу Стародавня Греція, а згодом Стародавній Рим. Із падінням Риму в V столітті н. е. завершується й історія Стародавнього світу.

Попри всі відмінності між стародавніми державами, їх об'єднувало чимало спільного. Спільною була економіка, що ґрунтувалася на рабовласництві. Політика також мала єдину мету – підкорення слабших і нечисленних народів та створення великих держав. У II–I тисячоліттях до н. е. одна за одною постають могутні військові держави: Вавилон та Ассирія, імперія Олександра Македонського й, нарешті, Римська імперія. Багато спільного було й у релігійних віруваннях стародавніх народів. Більшість із них дотримувалася політеїзму – віри в багатьох богів, які уособлювали сили природи й основні види людської діяльності.

Вокальна музика та хоровий спів – найдавніші форми музичного виконавства в історії мистецтва. Прості мелодії наспівів, так само як і перші зразки наскельного живопису, були першими кроками давньої людини в естетичному осмисленні навколишнього світу. Поширеність як сольних, так і спільних (ансамблевих) форм вокального виконання зумовлена тим, що людина може користуватися своїм голосом як музичним інструментом – і цей інструмент завжди із нею. Посідаючи одне з найважливіших місць у житті людини з найдавніших часів, вокальна музика розвивалася як цариця народно-пісенної творчості. Упродовж усієї історії пісень, складені народом, вони відображали життя та діяльність людей у всьому їхньому розмаїтті.

З історії Стародавнього світу ми знаємо про зародження, розквіт і занепад багатьох держав. Наприклад, у Стародавньому Єгипті, Вавилоні чи Китаї було досягнуто високого рівня цивілізації, що позначилося й на музичному мистецтві.

Давня культура була насамперед підпорядкована релігійним завданням. Мистецтво розглядали як засіб, що нагадував про постійну присутність божеств у житті – зокрема й у повсякденних справах. Тому навіть світські твори були наповнені релігійним змістом не менше, ніж культова архітектура чи зображення богів.

Релігійні завдання покладалися й на музику. Давня людина з особливою гостротою відчувала силу музичного впливу на найскладніші та найпотаємніші сфери душі. Невипадково в більшості країн музиканти були служителями храмів (іноді й жерцями), а вміння грати на якомусь інструменті вважалося вищим,

божественним даром. Величезну роль відіграла імпровізація: здатність імпровізувати сприймалася як стан найвищої близькості музиканта до божества. Можливо, саме тому давні автори не завжди прагнули записувати свої твори – і від величезної епохи завдовжки в три тисячоліття збереглася мізерна кількість творів.

Саме в давнину музика сформувалася як професійне мистецтво. Тоді ж виникли основні групи музичних інструментів: ударні, струнні та духові; зародилися форми сольного й хорового співу; з'явилися перші уявлення про музичні жанри й лади. Традиції давніх цивілізацій у різних регіонах зберігалися по-різному: якщо музика Єгипту, Дворіччя чи Античності сприймається нині як далеке минуле, то для Індії та Китаю давня музика досі залишається частиною сучасної музичної культури.

Професійне хорове мистецтво утвердилося тоді, коли було накопичено багатий досвід у галузі народно-пісенної творчості. Його можна вважати професійним тому, що воно підлягало певним правилам і законам, для опанування яких потрібна була спеціальна підготовка. В Єгипті епохи Стародавнього царства (2800–2250 до н. е.) виникає хейрономія – спосіб керувати співаками за допомогою умовних рухів рук, пальців, миміки та голови. Професія хейрономів (попередників нинішніх диригентів) поширюється, а самі вони мали повагу в суспільстві. Основною сферою діяльності професійних співаків і хорів була участь у культових дійствах, пов'язаних із релігійними обрядами й храмовими ритуалами. Історія засвідчує участь хору в пристрастях – містеріях на честь богів Осіріса в Стародавньому Єгипті та Мардука у Вавилоні.

Музика Стародавнього Єгипту та Дворіччя

Вивчення музики Стародавнього Єгипту та держав Дворіччя пов'язане з низкою труднощів. Головна складність у тому, що власне музичні твори майже не збереглися. Про музичну культуру цих цивілізацій можуть розповісти лише непрямі дані: тексти гімнів і піснеспівів, твори скульптури та живопису, окремі згадки в документах. Відомості доводиться збирати по крихтах, і знаходять їх часом у найнесподіваніших місцях – господарських звітах, юридичних угодах і навіть посібниках з математики чи анатомії.

Численні зображення музикантів і співаків на рельєфах і фресках єгипетських гробниць і храмів свідчать про велику любов давніх єгиптян до музики. Вони грали на різноманітних інструментах: струнних щипкових (арфа, ліра), духових (флейта, гобой), різних видах ударних.

Точних відомостей про основні жанри єгипетської музики немає. Імовірно, вони були пов'язані з містеріями – музично-драматичними виставами, присвяченими життю богів. Найпопулярніша тема містерій – оповідь про смерть і воскресіння Осіріса, бога творчих сил природи та потойбічного світу; у них виконували хвалебні гімни й скорботні піснеспіви-плачі.

Музика супроводжувала придворні й храмові ритуали. У храмових дійствах перевагу надавали хоровому й сольному співу, а при дворі – інструментальній музиці. Сцени з життя фараонів та їхніх наближених на фресках гробниць зображують музикантів з арфами, флейтами та інструментами, що нагадують лютню.

У стародавніх державах Дворіччя, як і в Єгипті, музикантів зображували на рельєфах – особливо часто на циліндричних печатках (сцени ритуального бенкету чи зібрання богів). Музичні інструменти подібні до своїх єгипетських «побратимів» – це арфи, ліри, лютні й флейти.

Музика Стародавньої Індії та Китаю

Витоки індійської музики сягають III тисячоліття до н. е. У давніх літературних пам'ятках – Рігведі (X ст. до н. е.), Атхарваведі та Сама-веді (перша половина I тисячоліття до н. е.) – наявний запис мелодій умовними значками та пісенні тексти. Трактат «Нат'яшастра» (I ст. до н. е.) присвячено театрові, музиці й танцю. В індійській музиці застосовували сім основних звуків (вони відповідають європейській системі). Октава поділялася на двадцять два нерівні інтервали, найменший з яких називався «шруті», що в перекладі з санскриту означає «те, що можна почути». Сама система також називалася шруті.

Головним принципом індійської музики була імпровізація, заснована на разі (від санскр. «колір») – традиційній сталій мелодії. Слово «рага» використовували і для позначення жанру, що ґрунтується на цій мелодії. Кожна рага складалася з головного звуку («правитель»), другого за значенням («міністр»), групи підпорядкованих звуків («помічники») та дисонуючого звуку («ворог»).

Мелодичний лад раги підпорядковувався її змістові. Раги мали викликати в слухача певні почуття й стани: любов, веселощі, відразу, гнів, подив, заспокоєння. Деякі раги наділяли магічними властивостями – здатністю викликати дощ, пожежу тощо. Залежно від характеру раги виконавець мав надати обличчю потрібного виразу, надягти відповідну маску й користуватися належними жестами.

Перші згадки про китайську музику трапляються в легендах і міфах; документальні свідчення належать до XVI–XI ст. до н. е. У китайській музиці була прийнята система люй-люй (буквально «лад», «міра»), в основі якої лежало дванадцять звуків. Кожен звук мав магічний зміст: непарні втілювали світлі, активні сили Неба, парні – темні, пасивні сили Землі. Усі разом вони виражали зміну місяців у році та годин у добі. Приблизно в VII ст. до н. е. з цього звукоряду було виділено п'ять найважливіших звуків, які дістали назви: перший – «палац», другий – «бесіда», «рада», третій – «ріг», четвертий – «зібрання», п'ятий – «крила». Ці п'ять звуків ототожнювали з п'ятьма першоелементами (вогонь, вода, земля, повітря, дерево) та п'ятьма основними кольорами (білий, чорний, червоний, синій, жовтий). Вони мали й соціальне значення («правитель»,

«чиновники», «народ», «діяння», «речі»). Вважали, що за допомогою музики можна викликати дощ, впливати на ріст рослин, а порушення століттями встановленої музичної традиції здатне призвести до різних лих. Невипадково в текстах XI–VI ст. до н. е. слово «юе» («музика») позначало також ширше поняття – «мистецтво» (яке включало поезію, танець, живопис, архітектуру і навіть сервірування столу). Причому в правилах, за якими створювали твори живопису чи архітектури, вбачали схожість із ритмом у музиці.

Музика в Стародавньому Китаї завжди була тісно пов'язана з філософією та суспільним благоустроєм. У VI ст. до н. е. китайський філософ Конфуцій (близько 551–479 до н. е.) писав, що музика є мікрокосмосом, який відображає будову Всесвіту. Прекрасна музика має суворо визначену структуру, яку не можна порушувати, так само як не можна порушувати закон.

Музика античності

Музика Стародавньої Греції збереглася в нечисленних фрагментах – це написи, висічені на кам'яних колонах і гробницях. Для музичного письма використовували літери грецького й фінікійського алфавітів. Утім, про давньогрецьку музичну культуру можна судити не лише за цими фрагментами, а й за творами образотворчого мистецтва (наприклад, на античних вазах трапляються зображення музичних інструментів) та літератури (зокрема, праці Аристотеля, Платона й інших філософів). Збереглися трактати, присвячені музиці. Чимало цікавих відомостей можна почерпнути також з міфології. Так, перекази про співака й музиканта Орфея розповідають про чарівну силу музики: Орфей своїм мистецтвом підкорював не тільки людей, а й богів і навіть природу. Міфи пояснюють походження деяких музичних інструментів.

Музика відіграла важливу роль у житті стародавніх греків. Вона звучала під час одружень, бенкетів, воєн, поховань, була невід'ємною частиною релігійних свят і театральних вистав.

У найдавніші часи співаки й музиканти не мали професійної освіти; їхнє мистецтво ґрунтувалося на імпровізації. Створення першої музичної школи, засновником якої став поет Архілох, належить приблизно до 650 р. до н. е.

В основі музичної системи греків лежить тетрахорд (від грец. «тетра...» – «чотири» і «хорде» – «струна») – чотири послідовних звуку. Поєднання двох тетрахордів утворює звукоряд у межах октави, який залежно від підвищення або пониження одного зі звуків набуває різного емоційного забарвлення. На такій основі виникли лади: дорійський, фрігійський, лідійський та інші. Греки вважали, що лади разом із мелодією та ритмом є носіями певного характеру, настрою. Тому, щоб викликати в слухача потрібну емоцію, використовували той чи інший лад, мелодичний малюнок і ритм. Збереглася легенда про філософа, математика й музиканта Піфагора (VI ст. до н. е.), який піснею вгамував юнака, що зібрався підпалити будинок, де була замкнена його кохана. Піфагор та його послідовники створили навіть особливе вчення, згідно з яким музика може

керувати душею людини, пробуджуючи в ній добро чи зло. Музиці приписували й цілющі властивості. За переказом, поети й музиканти Аріон з острова Лесбос (VII–VI ст. до н. е.) та Терпандр зі Спарти (VII ст. до н. е.) за допомогою музики рятували людей від тяжких недуг.

Епоха класичної давнини, або античності, пов'язана з розквітом цивілізації в Стародавній Греції в VI–IV століттях до н. е. Тоді було закладено основи розвитку європейського мистецтва наступних часів. Художники Ренесансу та класицизму знову й знову поверталися до античних образів, знаходячи в них той ідеал, до якого має прагнути мистецтво. При цьому, звісно, античні образи наповнювали новим змістом, співзвучним ідеям нових епох.

В античній літературі утвердилися її основні види – епос, лірика, драма, трагедія і комедія. Література й музика в Стародавній Греції розвивалися паралельно. Імена великих представників давньогрецької літератури – від Гомера до трагіків Есхіла, Софокла, Евріпіда – пов'язані також з історією музики. Це сталося тому, що твори епічного та ліричного жанрів часто виконували співаки-оповідачі, яких у Стародавній Греції називали рапсодами або аедами. Так розвивалася традиція монодії – одноголосого співу.

Традиція ансамблевого співу була пов'язана з розвитком театральних вистав. Найбільшим досягненням у театральній справі була давньогрецька трагедія. Сама дія відбувалася на особливому майданчику – сцене, прообразі сучасної сцени. Хор розташовувався перед сценою в певному місці, яке називалося оркестрою. (Поняття «хор», «сцена», «оркестр», «театр» – грецького походження). Хор складався з 12–15 співаків-чоловіків, які виконували одноголосі пісні, часто під акомпанемент авлоса – давньогрецького духового інструмента. Вступаючи в певні моменти дії, хор коментував події на сцені. Він міг виступати від імені автора або від імені дійових осіб, висловлював схвалення, підтримку, осуд, закликав до помсти чи милості.

Хори також брали участь у проведенні Олімпійських та Піфійських ігор – знаменитих давньогрецьких змагань (Олімпійські ігри – спортивно-військові змагання, Піфійські – змагання поетів, співаків, музикантів на честь бога Аполлона). Там виступали чоловічі, жіночі та дитячі хори.

У VI–V століттях до н. е. в Афінах – центрі Греції – утверджується перша в історії демократія (народовладдя). Важливі державні питання того часу вирішували таємним голосуванням, у якому брали участь уповноважені представники від усіх верств суспільства. І якщо в сусідній войовничій Спарті (головному місті незалежної від Афін області Греції) головний наголос робили на формуванні фізично розвиненого й загартованого воїна, то в Афінах процвітав гармонійний і всебічний розвиток особистості. Фізична досконалість людини мала поєднуватися з різнобічними знаннями й уміннями в науці та мистецтві. Спів у хорі був невід'ємною частиною загальної освіти. Недарма неосвічену

людину в той час називали «ахоретус» (буквально – «той, хто не вміє співати в хорі»).

У 146 р. до н. е. Стародавню Грецію завоював Стародавній Рим, і її територія увійшла до складу Римської імперії. У римському суспільстві музика втратила те високе етичне значення, яке мала в античній Греції. Для римлян музика слугувала радше розвагою. Імператор і численна публіка із задоволенням відвідували концерти, де гігантські склади виконавців-співаків, інструменталістів та солісти-віртуози тішили їхній слух. Ще з більшим задоволенням публіка відвідувала бої гладіаторів і публічні страти, де на арені цирку дикі звірі розправлялися з засудженими.

Хорове мистецтво періоду Середньовіччя

Історичну епоху, яка прийшла на зміну Стародавньому світові, називають Середніми віками. Вона почалася з падіння Рима (476 р.) і тривала понад тисячу років. За цей час склалася значна частина європейських народів і держав, сформувалися найважливіші риси європейської культури.

Розпад Римської імперії завершився в V столітті н. е. після її завоювання варварськими племенами, що прийшли з північних околиць. Війни, епідемії, голод, руїна супроводжували становлення феодалізму в Європі.

Поступово в середньовічній Європі утверджувалася нова релігія – християнство. Нова релігія проповідувала ідею загальної рівності людей перед Богом, ідею всепрощення, а головне – несла втіху страждаючим і пригнобленим. Це гуманне вчення з часом завоювало багатьох прихильників у різних країнах.

Недосяжним ідеалом для християнина став образ Ісуса Христа. Постійне прагнення до духовного ідеалу та його недосяжність за життя, несуть у собі конфліктний початок, властивий як світоглядіві середньовічної людини, так і мистецтву того часу.

Культура й мистецтво тієї епохи були безпосередньо пов'язані з релігією та церквою. Мистецтво Середніх віків – церковна архітектура, скульптура, ікони, мозаїки та фрески, що наповнювали простір храму, – було підпорядковане завданням християнського богослужіння. Музиці відводилася, мабуть, найскладніша роль: вона мала допомогти тому, хто молиться, відректися від повсякденних клопотів, забути про особисті почуття й цілком зосередитися на тому, що відкривали йому біблійні тексти та церковні таїнства. Цій меті слугували піснеспіви, головними особливостями яких довгий час залишалися одноголосся (співаки одночасно виконували одну мелодію) та відсутність інструментального супроводу. Одноголосся, на думку авторів піснеспівів, якнайкраще виражало важливі богословські ідеї: воно було символом єдиного Бога й єдиної Церкви. Звучання ж музичних інструментів справляло могутній вплив на почуття людини, чого якраз і прагнула уникнути Церква.

До початку XIII століття церковну музику створювали майже виключно в монастирях. Складаючи піснеспів, чернець суворо дотримувався канонів (правил) і традицій і не прагнув створити твір, відмінний від попередніх зразків. Він не вважав себе автором, бо єдиним творцем у його розумінні був Бог. Своє завдання композитор вбачав в іншому: втілити Божий замисел. Можливо, саме таким світорозумінням пояснюється той факт, що переважна більшість музичних творів цієї епохи анонімна.

До XIII століття в європейській музиці утвердилося багатоголосся. Воно не тільки несло духовні ідеї (як одноголосся), але й розкривало багатство людської думки. Багатоголосся виникло під значним впливом схоластики (від грец. «схоластикос» – «шкільний», «учений») – напряду в богослов'ї, який стверджував, що людський розум може певною мірою зрозуміти й пояснити істини віри. Центрами схоластичного богослов'я стали не монастирі, а університети; як правило, музичне життя зосереджувалося саме у великих університетських містах.

У католицькій традиції важливу роль у богослужінні з VII століття почав відігравати орган, а за ним й інші інструменти. Православна музика значно довше, ніж католицька, зберігала вірність одноголоссю; у православних храмах звучання інструментів не допускається й досі.

З кінця XII століття почала розвиватися світська музика, пов'язана з лицарською любовною поезією. Великого поширення в Середні віки набули також побутові жанри інструментальної музики (головним чином танцювальні).

Музика середньовічної Європи

Традиції західноєвропейської церковної музики сягають IV–V століть. Ранній етап їхнього формування пов'язаний із діяльністю богослова й проповідника святого Амвросія Медіоланського (близько 340–397) – він одним із перших почав складати гімни для богослужінь. Амвросію належить важливе нововведення в практику церковної музики: поділ хору на два склади, що перебувають по різні боки вівтаря. Хори по черзі співали між молитовними текстами музичні фрагменти. Такі фрагменти називалися антифонами (від грец. «антифонос» – «той, що звучить у відповідь»), а сам принцип виконання, заснований на чергуванні двох хорів, – антифонним співом. Поступово за найважливішими текстами закріплювалися суворо визначені антифони, музику для яких створювали на основі вже існуючих і добре відомих коротких мелодій-розспівів. Кількість антифонів, так само як і кількість розспівів, з часом зростала, і співакам дедалі важче ставало тримати їх у пам'яті. Саме тому на початку VII століття весь накопичений матеріал було систематизовано й зібрано у великій збірці під назвою «Григоріанський антифонарій». Назва пов'язана з іменем Папи Римського Григорія I (близько 540–604). Збірка Папи Григорія стала основою для розвитку одного зі стилів європейської церковної музики – григоріанського хорального співу.

Усі григоріанські піснеспіви суворо одноголосні. Голоси співаків мають зливатися в єдине ціле до такої міри, щоб звучання хору якомога більше наближалось до звучання голосу однієї людини. Музичні засоби спрямовані на вирішення головного завдання – передати особливий стан, коли думки того, хто молиться, зосереджені на Христі, а почуття приведені в ідеальну рівновагу, що приносить душі просвітлення й внутрішній спокій. Музичні фрази піснеспівів – протяжні, позбавлені різких стрибків у мелодії, які підкорюють чіткість ритму – несуть у собі глибоку умиротвореність і водночас розмірений, зосереджений рух. Вони передають внутрішню, молитовну роботу душі в спілкуванні з Богом і чудово узгоджуються з архітектурою католицького храму, всі деталі якої підкреслюють такий самий невпинний рух – по прямій лінії від входу до вівтаря.

Григоріанська музика ґрунтується на принципі діатоніки (від грец. «діатонікос» – «розтягнутий») – звукоряду, побудованого на звуках гами без підвищень і понижень. Існувала спеціальна система церковних діатонічних ладів, які прийшли до Європи з Візантії та мали античне походження.

Загальна кількість ладів – вісім – мала глибокий духовний зміст. Вона розглядалася як добуток 2×4 , де перша цифра означала двоєдину, боголюдську сутність Ісуса Христа, а друга – чотири кінці хреста. Отже, григоріанська ладова система символізувала розп'ятого Христа.

Особливим чином побудоване й поєднання музики з текстом. Воно засноване на двох прийомах, що прийшли в спів із давньої традиції читання молитов наспів. Один із них називається псалмодування (використовувався під час читання псалмів): на один музичний звук припадає один склад тексту. Інший прийом – юбіляція (від лат. *jubilatio* – «радість», «торжество») – полягав у тому, що один склад розспівувався на кілька звуків. Григоріанський хорал гнучко поєднував обидва прийоми.

У IX столітті з'являється ще один різновид григоріанського співу – секвенція. Спочатку секвенція була додаванням до юбіляції *Alleluia*. Пізніше, щоб краще запам'ятовувати мелодії, секвенції почали підтекстовувати, і вони дістали другу назву – прози. Існує припущення, що літературний термін «проза» походить саме від традиції підтекстовування старовинних григоріанських піснеспівів. Ставши самостійними церковними наспівами, найвідоміші секвенції були популярні й у повсякденному побуті. Дві середньовічні секвенції посіли важливе місце у творчості європейських композиторів аж до XX століття: це секвенція *Dies irae* (про Страшний суд) і секвенція на Свято Семи Скорбот Марії – *Stabat Mater*.

З початку X століття в церковну музику почало проникати багатоголосся. Його першими формами стали церковні піснеспіви на два голоси. Принцип виконання раннього багатоголосся був таким: до основного наспіву григоріанського хоралу, який отримав назву *Cantus firmus* або тенор, зверху додавався (імпровізувався чи записувався) другий, а пізніше й третій голос.

Тип раннього двоголосся дістав назву стрічкового, оскільки обидва голоси часто звучали в паралельному русі чистими квартами й квінтами. З погляду законів середньовічної музики такий паралельний рух був нормою, на відміну від правил пізнішої класичної гармонії. Опора на досконалий консонанс пояснюється тим, що, будучи першими в обертоновому ряді, ці інтервали легше й зручніше будувати у вокальному виконанні.

Ранні форми середньовічного двоголосся називалися органумами й кондуктами та виконувалися в церкві в особливо урочистих випадках. Їхнє виконання вважалося прикрасою святкової служби.

Розвиток і ускладнення форм церковних піснеспівів вимагали досконалішого музичного запису. У григоріанській музиці було розроблено спеціальну систему запису піснеспівів. Спочатку їх позначали невмами (від грец. «пнеума» – «дихання») – умовними знаками, що передавали загальний напрям розвитку мелодії. Невменний запис нагадував конспект, у якому зазначено лише головне, а деталі виконавець має знати сам. Одну над одною проводили дві риски (зазвичай різного кольору), що позначали висоту основних звуків, а невми записували навколо або прямо на цих лінійках.

На початку XI століття музикант і теоретик Гвідо з міста Ареццо (близько 992 – близько 1050) здійснив переворот у системі запису, додавши ще дві лінії. Невми стали розташовувати на чотирьох лініях і між ними, що значно точніше й детальніше позначало висоту звуків. Чотирилінійна система стала прообразом сучасного нотного запису, який ґрунтується на п'яти лініях.

Приблизно в той самий час з'явилися й назви для основних звуків – Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Це були початкові склади перших шести слів латинського гімну, складеного ченцем Павлом Дияконом на честь апостола Іоанна (він вважався покровителем церковного співу). Пізніше склад Ut замінили на Do. З'явилася назва ще для одного звуку – Si (утворена з перших літер словосполучення Sancte Iohanne – «Святий Іоанн»).

З XII століття григоріанські хорали почали записувати в так званій хоральній або квадратній нотації. Цей запис давав точну вказівку на висоту звуку, але не відображав ритмічну структуру музики.

Поява багатоголосся та подальший розвиток вокальної поліфонії передбачали звучання кількох мелодичних голосів із різним ритмом. Для цього знадобилася точна ритмічна фіксація кожного звуку. Тому в XIII столітті з'явилася мензуральна нотація, в якій за кожним звуком була закріплена потрібна в даний момент тривалість.

Уже до XI століття в церковному вжитку склалася циклічна форма, яка й донині є найважливішою частиною католицького богослужіння. Йдеться про месу, що стала невід'ємною частиною як повсякденної, так і святкової служби. Месу виконують латинською мовою, і вона має низку обов'язкових піснеспівів.

Канонічними стали п'ять священних піснеспівів:

Kyrie eleison – Господи, помилуй

Gloria in excelsis Deo – Слава в вишніх Богу

Credo in unum Deum – Вірую в єдиного Бога

Sanctus Dominus Deus Sabaoth – Святий Господь Бог Саваот і Benedictus qui venit in nomine Domini – Благословен, хто приходить в ім'я Господнє

Agnus Dei qui tollis peccata mundi – Агнець Божий, що бере на себе гріхи світу

Перші меси були одноголосними й виконувалися без інструментального супроводу. У ранніх месах розрізняли два типи співу: псалмодичний – близький за характером до речитативного, і гімnodичний – більш наспівний. У характері звучання розділів Gloria і Credo дедалі більше утверджувався мелізматичний стиль виконання, близький до юбіляції. Основним музичним матеріалом для ранніх мес слугував григоріанський хорал. Починаючи з XIV століття, уже в поліфонічних месах, григоріанські піснеспіви використовували як Cantus firmus і розміщували в тенорі.

У виконанні ранніх мес брала участь громада, тому в багато піснеспівів проникали народно-пісенні інтонації. У пізніший час як Cantus firmus композитори іноді використовували мелодії світських пісень з канонічним текстом молитов. Такі меси називали пародійними або месами-пародіями. Первісне значення слова «пародія» – запозичення. Церковна влада ставилася неоднозначно до проникнення світських жанрів у церковну музику. Іноді це викликало протест, іноді в цьому вбачали засіб залучення мирян до церкви.

З XII століття одним із провідних жанрів церковної та, частково, світської вокальної музики став мотет. До виконання мотетів поряд із чоловічими голосами вперше почали залучати хлопчачі голоси. Багатоголосся розвинуло такі музичні жанри, як кондукт і мотет. У жанрі кондукту (від лат. conductus – «той, що веде») створювали духовні й світські твори для супроводу урочистих ходів і процесій; тексти для кондуктів писали латиною. У мотеті (фр. motet, від mot – «слово») кожен голос мав свій текст, причому часом тексти для різних голосів писали різними мовами. Мотети, як і кондукти, використовували і в духовній, і в світській музиці.

Отже, розвиток григоріанського хоралу в епоху Середньовіччя пройшов шлях від одноголосся (монодії) до досить складних дво-, три- й чотириголосних форм в органах, кондуктах і мотетах. Виникнення вокального багатоголосся поставило завдання класифікації співацьких голосів. Специфіка їхніх назв відображала звуковисотне положення голосів відносно тенора – основного голосу. Крім тенора існував голос, який називався контратенор – «той, що перебуває проти тенора». У триголосному викладі, залежно від положення, цей голос називався або контратенор-альтус (голос вище тенора), або контратенор-басус (голос нижче тенора). У чотириголоссі найвищий голос називався

діскантус – тобто «той, що відходить угору від теми (тенора)». З цих назв згодом склалися звичні позначення голосів хорової партитури: дискант (пізніше – сопрано), альт, тенор, бас.

З часом майстри почали активно використовувати музичні інструменти для супроводу багатоголосного співу. У творчості французького композитора Гійома де Машо (близько 1300–1377), вокалу іноді відводився лише головний голос, а всі інші були інструментальними. Цей майстер особливо часто користувався таким прийомом у світських творах.

Формування жанрів і форм світської музики відбувалося на основі народної традиції. Вивчати її дуже складно, оскільки пісні й танці записували рідко. Однак деяке уявлення про них усе ж можна скласти, насамперед за міським фольклором. Головними виконавцями народної музики в містах були мандрівні актори.

Вони виступали в кількох ролях одразу: і як музиканти, і як танцюристи, і як майстри пантоміми, і як акробати; розігрували короткі сценки. Такі актори брали участь у театралізованих дійствах, які відбувалися на вулицях і площах, – містеріях, карнавальних і блазеньських виставах тощо. Ставлення Церкви до них було досить негативним. «Людина, яка впускає до свого дому... мимів і танцюристів, не знає, який великий натовп нечистих духів входить за ними слідом», – писав наприкінці VIII століття духовний наставник імператора Карла Великого, абат Алкуїн. Побоювання церковних діячів не були такими вже безпідставними, як це часом здається. Зразки пісень і танців шпільманів (мандрівних німецьких акторів і музикантів), що дійшли до нас, прості за формою, наповнені яскравими, святковими інтонаціями, несуть у собі величезний заряд бурхливої, чуттєвої енергії, яка легко могла пробудити в людях не тільки радість, але й грубий інстинкт руйнування. Народна творчість втілювала як світлі, так і темні сторони душі середньовічної людини – нестриманість, різкість, здатність легко забувати про високі духовні ідеали християнства.

Розквіт професійної світської музики XII–XIII століть пов'язаний насамперед з культурою лицарства – військової аристократії європейського Середньовіччя. До середини XII століття в Провансі, одній із найбагатших і найцікавіших у культурному відношенні провінцій Франції, сформувалася творчість поетів і співаків – трубадурів. Слово «трубадур» походить від провансальського вислову *art de trobas* – «мистецтво складати», і його можна приблизно перекласти як «винахідник», «складач».

У музичному відношенні творчість трубадурів зазнала, ймовірно, серйозного впливу народних традицій. Однак відкритим, часто зухвалим фольклорним інтонаціям вони надали великої м'якості й витонченості. Ритміка композицій навіть у швидкому темпі зберігає розміреність і вишуканість, а форма вирізняється глибокою продуманістю та пропорційністю.

Музика трубадурів різноманітна за жанрами. Значне місце посідали епічні твори під назвою пісні про діяння (фр. *chansons de geste*). Зазвичай їх писали на тексти з «Пісні про Роланда» – епічної поеми XII століття, що розповідає про походи Карла Великого та трагічну долю його вірного лицаря Роланда. Про ідилічні картини сільського життя оповідали ніжні й м'які за характером пастурелі (від фр. *pastourelle* – «пастушка»). (Пізніше на їхній основі виникне пастораль – твір мистецтва, що показує єднання людини з природою). Існували також пісні повчального змісту – тенсони (від фр. *tension* – «напруга», «тиск»).

Однак головною в музиці та поезії трубадурів залишалася любовна тематика, а основним жанром були «пісні ранкової зорі» (фр. *chansons d'aube*). Як правило, у них оспівується солодка мить нічного побачення лицаря зі своєю Прекрасною Дамою. Мелодії пісень підкорюють гнучкістю та вишукано чіткою композицією. Зазвичай вони будуються на коротких, часто повторюваних мотивах, але помітити ці повтори не завжди вдається: вони настільки майстерно пов'язані між собою, що справляють враження довгої, безперервно змінної мелодії. Такому враженню чимало сприяє звучання старофранцузької мови з її довгими голосними й м'якими при співі приголосними.

Трубадури були людьми різного походження – як простолюдинами, так і аристократами (наприклад, герцог Аквітанський Гільйом IX, барон Бертран де Борн). Однак незалежно від соціальної належності всі вони змальовували ідеальне кохання чоловіка й жінки, гармонію між чуттєвим і духовним у їхніх стосунках. Ідеал коханої лицаря-трубадура – земна жінка, але чистотою, шляхетністю й одухотвореністю вона має нагадувати Діву Марію (нерідко в описі Прекрасної Дами відчувається підтекст – прихований образ Богоматері). У ставленні лицаря до Дами немає й тіні чуттєвої нестриманості (дуже властивої звичаям тієї доби), це радше трепетне захоплення, майже поклоніння. В описах таких стосунків поезія трубадурів знаходила вражаюче тонкі нюанси, а музика прагнула точно їх передати.

Ще одне цікаве явище професійної світської культури Західної Європи – творчість труверів, співаків і поетів із Шампані, Фландрії, Брабанта (частина території сучасних Франції та Бельгії). Слово «трувер» близьке за значенням до «трубадур», але походить від старофранцузького дієслова *trouver* – «знаходити», «вигадувати», «складати». На відміну від трубадурів, трувери були ближчими до міського життя, демократичнішого за своїми формами, а розквіт їхньої творчості припадає на другу половину XIII століття, коли лицарство почало поступово відходити в суспільному житті на другий план. Особливою популярністю користувався майстер із міста Аррас – Адам де ла Аль (відомий як Адам Ле Боссю, близько 1240 – між 1285 і 1288). Він складав пісні про кохання, драматизовані сценки, які зазвичай супроводжувалися музикою. Близьким до мистецтва французьких трубадурів є творчість німецьких лицарських поетів і музикантів – мінезингерів (нім. *Minnesinger* – «співець кохання»).

Найвидатнішими з них вважають Вольфрама фон Ешенбаха (близько 1170 – близько 1220) та Вальтера фон дер Фогельвейде (близько 1170–1230). Мистецтво мінезингерів викликало такий великий інтерес, що 1207 року в місті Вартбург навіть влаштували змагання між ними. Пізніше ця подія лягла в основу популярного сюжету романтичної літератури та музики; зокрема, про це змагання розповідається в опері німецького композитора Ріхарда Вагнера «Тангейзер».

Головна тема творчості мінезингерів, як і трубадурів, – кохання, але музика їхніх пісень суворіша, подекуди навіть грізна, зосереджена й наповнена радше роздумами, ніж палкими почуттями. Мелодії мінезингерів підкорюють простотою та лаконічністю, за якими ховається духовна глибина, що дає змогу зіставляти їх із найкращими зразками церковної музики.

Висновок

Отже, розгляд вокально-хорового мистецтва від найдавніших часів до падіння Римської імперії дозволяє зробити кілька важливих узагальнень.

По-перше, вокальна музика виникла як найприродніша форма музикування, оскільки людський голос – це перший і завжди доступний інструмент. Вона розвивалася в тісному зв'язку з релігійними культами, обрядами та містеріями, виконуючи насамперед сакральну функцію.

По-друге, саме в добу Стародавнього світу відбулося становлення професійної музики. Виникли перші музичні інструменти (ударні, духові, струнні), сформувалися уявлення про звукоряди (тетрахорди, лади) та жанри, а також з'явилися перші форми керування хором – хейрономія в Єгипті.

По-третє, кожна з давніх цивілізацій зробила свій внесок. Єгипет та Дворіччя залишили нам зображення музичних сцен та перші згадки про хорову участь у містеріях. Індія та Китай розвинули філософсько-естетичні вчення про музику (рага, система льюй-люй), які вплинули на музичне мислення Сходу на тисячоліття. Антична Греція підняла музику на рівень філософської категорії (вчення Піфагора, Платона, Аристотеля), створила теорію ладів як носіїв етичних якостей і заклала основи європейського музичного театру через трагедію та участь хору.

По-четверте, саме Греція сформувала ідеал гармонійно розвиненої особистості, де спів у хорі був невід'ємною частиною освіти (невипадково неосвічену людину називали «ахоретусом» – той, хто не вмів співати в хорі).

Нарешті, період Середньовіччя став часом трансформації та систематизації цієї спадщини – від одноголосного григоріанського хоралу до зародження багатоголосся, від усної традиції до розробленої лінійної нотації, від анонімної церковної музики до світського лицарського мистецтва трубадурів та мінезингерів.

Таким чином, історія Стародавнього світу та раннього Середньовіччя є фундаментом, на якому постали всі наступні європейські вокальні школи:

італійська, французька, німецька та інші. Вони успадкували від цієї епохи не лише технічні досягнення (нотацію, музичні інструменти, форми), але й саме розуміння музики як сили, здатної впливати на душу, лікувати, виховувати та підносити людину над буденністю.

Відтак, завершивши огляд найдавнішого періоду, ми підходимо до переломного моменту в історії європейської музики – епохи Відродження (Ренесансу). Саме в цей час, починаючи з XIV–XV століть, формується те, що ми сьогодні називаємо національними вокальними школами.

Якщо в Середньовіччі музичне мистецтво перебувало під сильним впливом церкви та пануванням єдиної для всієї Європи латиномовної традиції, то Відродження принесло з собою нові віяння: гуманізм, інтерес до античної спадщини, розвиток світських жанрів та, що найважливіше, активний розвиток національних культур.

Своєрідність подальшого розвитку вокально-хорового мистецтва буде зумовлена особливостями кожної з країн.

Саме в цей час Італія стане колыскою опери та *bel canto*, де слово і віртуозний спів підносяться до абсолюту. Виникнення Флорентійської камерати та монодії відкриє шлях до індивідуалізації співацького мистецтва.

У Франції, навпаки, розвинеться власний, більш раціональний та декламаційний стиль, що знайде своє втілення у творчості французьких клавесиністів, а згодом – у жанрах балади та ліричної трагедії.

Німеччина піде своїм шляхом, де провідну роль відіграватиме хорал та церковна музика, яка згодом, у творах Баха та Генделя, досягне вершин поліфонії.

На особливу увагу заслуговує розвиток вокально-хорової культури в Україні, яка, з одного боку, перебувала під впливом візантійської традиції (партесний спів, братські школи), а з іншого – акумулювала багату спадщину народної пісенної творчості, що згодом перетворилося в унікальне явище кобзарства та лірництва, а пізніше – в класичну професійну школу.

Таким чином, вивчаючи історію вокального мистецтва в наступних розділах, ви матимете змогу простежити, як загальноєвропейські тенденції та давні традиції, закладені в античності та ранньому Середньовіччі, розвивалися в унікальні національні стилі, які ми називаємо італійською, французькою, німецькою та українською вокальними школами. Ви побачите, як різні народи по-своєму відповіли на питання: «Що таке гарний спів і якою має бути музика, щоб хвилювати душу?»

Запитання для самоперевірки

1. Які цивілізації належать до Стародавнього світу та які спільні риси їх об'єднували (економіка, політика, релігія)?

2. Чому вокальна музика та хоровий спів вважаються найдавнішими формами музичного виконавства? Яку роль відігравала імпровізація?
3. Що таке хейрономія? Де і коли вона виникла та які функції виконували хейрономи?
4. Які труднощі пов'язані з вивченням музики Стародавнього Єгипту та Дворіччя? Які музичні інструменти були там поширені?
5. Що таке раґа в індійській музиці? З яких елементів вона складається та які почуття або стани може викликати?
6. Що таке система люй-люй у Китаї? Яке значення мали звуки та як музика була пов'язана з філософією Конфуція?
7. Які джерела (окрім нотних фрагментів) дозволяють судити про музичну культуру античної Греції?
8. Що таке тетрахорд? Які лади на його основі виникли в Давній Греції та як вони впливали на слухача?
9. Яку роль відігравав хор у давньогрецькій трагедії? Де розташовувалися оркестра та сцена?
10. Чому в Афінах неосвічену людину називали «ахоретусом»? Як змінилося ставлення до музики в Стародавньому Римі?
11. Які дві основні особливості церковної музики раннього Середньовіччя? Чому більшість творів цієї епохи анонімні?
12. Що таке григоріанський хорал? Які два прийоми поєднання музики з текстом у ньому використовувалися?
13. Які зміни в нотну систему вніс Гвідо Аретинський? Як з'явилися сучасні назви нот?
14. Які п'ять частин є канонічними в католицькій месі? Що таке органум та кондукт?
15. Хто такі трубадури, трувери та мінезингери? Які жанри світської музики вони створили?

Тематика практичних (семінарських) занять

- №1. Музика як відображення божественного: релігійний контекст вокального мистецтва Стародавнього світу.
- №2. Хейрономія та перші співацькі школи: як керували хором у Стародавньому Єгипті.
- №3. Філософія звуку: порівняльний аналіз музичних систем Індії (раґа, шруті) та Китаю (люй-люй).
- №4. Античний театр: хор як головний герой давньогрецької трагедії.
- №5. Етична сила музики: від піфагорійського вчення до афінського ідеалу калокагатії.

№6. Від одноголосся до багатоголосся: еволюція григоріанського хоралу в період Середньовіччя.

№7. Невми, Гвідо Аретинський та квадратна нотація: як народився сучасний нотний запис.

№8. Анонімні майстри: чому ми не знаємо імен більшості композиторів Середньовіччя?

№9. «Лицарі прекрасної пісні»: порівняльний аналіз творчості трубадурів, труверів та мінезингерів.

№10. Сакральне та світське: конфлікт церковної та народної музичних традицій у ранньому Середньовіччі.

№11. Архітектура, що звучить: як принципи побудови храму вплинули на форму меси та хоралу.

№12. Шлях від античності до Відродження: спадкоємність ідей, інструментів та жанрів.

ТЕМА 2. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ШКОЛА, ЖАНР, СТИЛЬ, ВИДИ ТА ФОРМИ

Вступ

У сучасному музикознавстві та вокальній педагогіці поняття «вокальна школа», «музичний жанр», «музичний стиль» належать до фундаментальних категорій. Вони не лише описують явища музичного мистецтва, але й визначають методологію навчання, критерії оцінювання виконавської майстерності та шляхи розвитку співацької культури. Розуміння цих понять є необхідною передумовою для фахової підготовки вокалістів, хормейстерів, музикознавців та педагогів.

Метою цього розділу є систематизація знань про теоретичні засади вокального мистецтва, зокрема: визначення сутності вокальної школи як історико-педагогічного та національно-стильового феномену; аналіз жанрово-стильової системи вокальної музики; класифікація видів та форм вокального виконавства; а також висвітлення специфіки камерного, оперного та хорового співу. Розділ побудовано за принципом від загального до конкретного: від філософсько-естетичних узагальнень до практичних класифікацій та прикладів.

Поняття вокальної школи: історія, сутність, класифікація

*Термін «вокальна школа» (від лат. *schola* – «учене заняття», «бесіда», а через грец. *σχολή* – «дозвілля», «місце для навчання») у сучасному розумінні має кілька взаємопов'язаних значень. По-перше, це сукупність педагогічних принципів, методів та прийомів навчання співу, які склалися в певний історичний період або в межах певної національної традиції. По-друге, це спільнота співаків та педагогів, об'єднаних спільністю виконавських і методичних ідеалів. По-третє, це історично сформований тип вокального звучання та виконавської манери, властивий певній національній культурі.*

У більш широкому сенсі вокальна школа означає «спосіб мислення співака, заснований на певних акустичних, фізіологічних та естетичних закономірностях». Дослідники наголошують, що вокальна школа – це не просто набір вправ чи технічних прийомів, а «сукупність поглядів на характер звуку, на виховання та розвиток голосу, на критерії його оцінки».

Важливо розрізнити поняття «вокальна школа» та «вокальна манера». Якщо манера – це індивідуальний спосіб звукоутворення та фразування, властивий окремому співакові, то школа – це усталена, історично перевірена система, яка передається від учителя до учня протягом кількох поколінь. Манера може бути ексцентричною чи навіть штучною, тоді як школа завжди прагне до природності, ефективності та довговічності голосу.

Національні вокальні школи: порівняльна характеристика

У світовій вокальній культурі склалися кілька потужних національних шкіл, кожна з яких має власну естетику, методологію та репертуар. Їхнє порівняння дозволяє виявити як універсальні, так і специфічні риси вокального мистецтва.

Італійська вокальна школа (*bel canto*) вважається фундаментальною для європейського академічного співу. Вона базується на культурі красивого, округлого, «темного» звуку, досконалому *legato*, рівності регістрів та віртуозній рухливості. Естетика *bel canto* вимагає, щоб голос «плив» легко, без найменших проміжків між нотами. Італійські педагоги наголошували на диханні *appoggio* (опора звуку на діафрагму), згладжуванні перехідних нот (*passaggio*) та виконанні *messa di voce* (поступове зростання і спадання динаміки на одній ноті).

Французька вокальна школа зосередилася на культурі слова та декламації. У ній більше уваги приділяється чіткій дикції, тембральній різноманітності та драматичній виразності. Французькі співаки зазвичай використовують більш «світлий» звук, ближчий до мовленнєвих позицій, та менш схильні до широкого вібрато. Французький ідеал співу – це *parler chanté* (спів-мова), де музика є продовженням поезії.

Німецько-австрійська вокальна школа орієнтована на філософську глибину, увагу до тексту та тісний зв'язок співу з інструментальною музикою. Німецькі співаки виробили тип *Heldentenor* та драматичного сопрано, здатних «пробити» потужний вагнерівський оркестр. У той же час німецька школа подарувала світові вершинне камерне виконавство у жанрі *Lied*, де співак має бути не менш філософом, ніж музикантом.

Українська вокальна школа – порівняно молодий, але надзвичайно яскравий феномен. Вона поєднує народнопісенну традицію (широке мелодичне дихання, щирість, ліризм) із досягненнями італійської техніки та хоровою культурою. Особливістю української школи є надзвичайна увага до слова (через спадщину Шевченка, Франка, Лесі Українки) та потужна хорова традиція, яка сягає братських шкіл XVII століття.

Педагогічні та виконавські аспекти вокальної школи

Будь-яка вокальна школа існує у двох нерозривних вимірах: педагогічному (як навчають) та виконавському (як співають). Педагогічний вимір охоплює дихальні вправи, вокалізи, сольфеджіо, роботу над регістрами, дикцією, артикуляцією. Виконавський вимір включає концертну та оперну практику, інтерпретаційні рішення, сценічну поведінку.

У сучасному світі, завдяки академічній мобільності, розвитку запису та інтернету, національні межі поступово розмиваються. Все більше співаків є «громадянами світу», однак, як відзначають дослідники, кожна школа все ще зберігає своє «національне обличчя». Це пов'язано з особливостями фонетики рідної мови, музичними традиціями та психологічним складом нації.

Поняття музичного жанру та стилю

Жанр (від фр. *genre* – «рід», «вид») – це категорія, яка об'єднує музичні твори за сукупністю ознак: призначенням, складом виконавців, характером змісту, формою та умовами виконання. Жанр є історично рухливою категорією: він виникає, розвивається, зникає або трансформується під впливом соціальних, технологічних та естетичних змін.

У музикознавстві існують різні підходи до класифікації жанрів. Найбільш поширеною є класифікація за способом виконання та призначенням.

Вокальні жанри – це жанри, в яких головним виразником є людський голос, з текстом або без нього. Вони поділяються на:

- Сольні вокальні жанри: пісня, романс, арія, аріозо, каватина, баллада, серенада, вокаліз, елегія, баркарола. У цих жанрах співак-соліст спілкується безпосередньо зі слухачем або виконує роль ліричного героя.
- Ансамблеві вокальні жанри: дует, терцет, квартет, квінтет, секстет та інші форми спільного співу кількох солістів. Ансамбль може бути однорідним (жіночим, чоловічим, дитячим) або мішаним. Ансамблевий спів вимагає особливої ансамблевої техніки (вміння слухати партнерів, вирівнювати голоси за тембром та силою).
- Хорові жанри: хор а cappella, хор із супроводом, ораторія, кантата, хоровий концерт, меса, реквієм, мотет, хорал, духовний концерт. Хоровий спів може бути однорідним (жіночим, чоловічим, дитячим) або мішаним. У хорі кожен голос має «розчинитися» в загальному звучанні, підпорядкувавши індивідуальність колективному задуму.
- Оперні жанри: опера-серія (серйозна), опера-буффа (комічна), опера-семісерія (напівсерйозна), лірична трагедія, зінгшпіль, велика опера, опера-верізм. Це синтетичні жанри, які поєднують вокал, інструментальну музику, театральну дію, декор, костюми, світло, а іноді й танець.
- Театрально-вокальні жанри окрім опери включають: оперету, мюзикл, рок-оперу. Вони мають свої специфічні закони драматургії та виконавської стилістики.
- Камерні вокальні жанри – романс (Lied, mélodie), пісня, вірш з музикою. Вони відрізняються від оперних більшою інтимністю, деталізацією образу та рівноправністю голосу та супроводу.
- Духовні вокальні жанри: меса, реквієм, пассії (Страсті), мотет, хорал, псалми, канти, псалми, колядки, щедрівки. Вони мають літургічне або релігійно-повчальне призначення.
- Народні-пісенні жанри: обрядові (календарно-землеробські, весільні, поховальні), трудові, колицкові, родинно-побутові, баладні, історичні, епічні (думи), жартівливі, танцювальні, ліричні (протяжні). Ці жанри виникли стихійно, в усній традиції, і часто не мають зафіксованого автора.

Інший підхід до класифікації базується на призначенні музики:

- Ужиткові жанри (пісні для супроводу праці, коліскові, марші) – мають суто прикладну функцію.
- Концертні жанри (ораторія, кантата, хоровий концерт) – призначені для виконання перед публікою.
- Театральні жанри (опера, оперета, мюзикл) – поєднуються з сценічною дією.
- Літургичні жанри (меса, реквієм, пасіони) – створені для богослужіння, але можуть виконуватися і в концертному залі.

Термін «стиль» (від лат. stilus – «паличка для письма», переносно – «манера письма») увійшов до музикознавства з літературознавства ще у XVIII столітті. У музиці стиль означає систему виразових засобів, яка визначає характер твору, об'єднує твори одного автора, напряму або епохи. Стиль є носієм «духу часу» та індивідуальності митця.

Прийнято розрізняти кілька рівнів стилю:

Історичний стиль (стиль епохи). Наприклад: стиль Ренесансу, стиль Бароко (з його пафосністю, контрастами, теорією афектів), стиль Класицизму (ясність, пропорційність, тричастинна структура), стиль Романтизму (пристрасність, ліризм, інтерес до фольклору, фантастики, екзотики), стиль Імпресіонізму (увага до звукообразу, тембральних барв, камерності). Кожна історична доба залишає свій слід у вокальній музиці: від монодії раннього бароко до симфонізму Вагнера.

Національний стиль – сукупність рис, властивих музиці певного народу. Національний стиль проявляється у використанні типових ладів, ритмів, тембрів, мелодичних зворотів, а також у зв'язку з рідною мовою та фольклором. Національна вокальна школа є конкретним втіленням національного стилю в співацькій практиці.

Індивідуальний стиль композитора – сукупність характерних для нього прийомів мелодики, гармонії, фактури, драматургії. Вокальний стиль Моцарта (прозорість, cantabile) відрізняється від стилю Верді (драматизм, «кричущі» кульмінації), який, у свою чергу, – від стилю Вагнера (нескінченна мелодія, симфонізація оркестру, синтез мистецтв).

Виконавський стиль (інтерпретаційний) – сукупність індивідуальних прийомів співака або вокального ансамблю, які визначають манеру виконання. Виконавський стиль Каллас (драматизм, оригінальне трактування прикрас) відрізняється від стилю Сазерленд (абсолютна рівність, прозорість, «сріблястий звук»). Виконавський стиль формується під впливом педагогічної школи, особистого темпераменту, фізичних особливостей голосу.

Вокальний стиль (як складова композиторського стилю) – сукупність вимог до співака: тип мелодики (декламаційна чи кантиленна), теситура, характер прикрас, роль оркестру. Вагнерівський вокальний стиль вимагає Heldentenor та драматичного сопрана, а моцартівський – легкого, рухливого, «сріблястого» голосу.

Слід зауважити, що стиль є категорією діахронічною (історичною) та синхронічною (одночасною). В одному епосі можуть співіснувати різні індивідуальні стилі, і навпаки – різні покоління можуть тяжіти до спільних стильових ознак.

Співвідношення категорій «жанр» та «стиль»

Поняття жанру та стилю тісно взаємопов'язані, але не тотожні. Жанр відповідає на питання «що?» (який вид твору за призначенням та складом), тоді як стиль відповідає на питання «як?» (якими засобами це виконано). Один і той самий жанр (скажімо, романс) може бути написаний у різних стилях – класичному, романтичному, імпресіоністичному. Або навпаки, один стиль може охоплювати різні жанри (опера, ораторія, меса, кантата, пісня – все в стилі бароко).

Жанр більш стабільний, він зберігає свої формальні ознаки століттями (тричастинність арії да капо або куплетна форма пісні). Стиль більш рухливий, він змінюється разом з естетичними ідеалами епохи, технологічними можливостями та індивідуальностями митців.

Види вокальної музики

Класифікація за кількістю виконавців

За кількістю виконавців вокальна музика поділяється на сольну (один співак, інструментальний супровід може бути будь-яким), ансамблеву (2–12 солістів, кожен з яких веде свою партію) та хорову (понад 12 співаків, з поділом на хорові партії: сопрано, альти, тенори, баси). Існують також змішані форми, наприклад, сцена в опері, де солісти, хор та оркестр діють одночасно (mass scene).

Кордони між цими видами умовні: невеликий ансамбль (дует, терцет) може бути частиною опери, а великий хоровий твір (наприклад, хорова fuga Генделя) вимагає від кожної хорової партії абсолютної злагодженості та подібної до ансамблевої техніки. Хоровий спів вимагає досконалого ансамблю, вирівнювання голосів за тембром та динамікою, «розчинення» індивідуальності в колективному звучанні, тоді як сольний та ансамблевий спів допускають і навіть вітають яскраву індивідуальність (якщо вона не порушує задум твору).

Класифікація за наявністю та типом супроводу

За наявністю супроводу вокальна музика поділяється на музику a cappella (без інструментів, тільки голоси) та музику з супроводом (фортепіано, орган, оркестр, ансамбль, гітара тощо). Кожен тип супроводу диктує свою естетику. А cappella вимагає граничної чистоти інтонації та тембральної різноманітності.

Фортепіанний супровід (особливо в німецькому Lied) є рівноправним художнім образом. Оркестровий супровід в опері створює масштабне полотно, яке співак має «пробити» голосом. У православній традиції інструментальний супровід досі не допускається (лише дзвони), а в католицькій та протестантській – орган використовується повсюдно.

Існують також твори, написані для голосу з continuo (цифрований бас для клавесина, віолончелі або теорби), що було типовим для барокової музики (Каччіні, Монтеверді, Скарлатті). Continuo надавало гнучкості та імпровізаційності.

Класифікація за змістом та характером

За змістом та характером вокальна музика поділяється на драматичну, ліричну, епіко-героїчну, комічну, філософську, побутову, ритуально-обрядову (календарно-землеробські, весільні, релігійні). Ця класифікація перетинається з жанровою і часто визначає вибір засобів виразності (темп, лад, динаміка, тембр).

Основні форми вокальної музики

Пісенні форми

Малі форми. Найпростішою та найдавнішою формою є куплетна форма (варіаційна), де один і той самий мелодичний куплет повторюється з різними текстами. Куплет може мати приспів (refrain, ritornello), який повторюється без змін після кожного куплета. Ця форма зустрічається в шансонах, Lied, романсах, народних піснях, шлягерах. Різновидом куплетної форми є тричастинна куплетна форма (АВА), де третій куплет повторює перший (часто в пізній творчості Шуберта, Брамса).

Більш складною є наскрізна форма (durchkomponiert), в якій нова музика відповідає кожному новому рядку тексту. Вона характерна для пізніх пісень Шуберта («Лісовий цар», «Маргарита за прядкою»), Шумана, Брамса, Вольфа. Наскрізна форма дозволяє гнучко слідувати за поетичним сюжетом, але вимагає від співака великої виразності та пам'яті.

Великі вокальні форми

До великих форм належать арія (сольний номер в опері, ораторії чи кантаті, який розкриває внутрішній стан героя). У італійській опері-серія панувала арія да капо (тричастинна формою А-В-А', де третина А' виконувалася з імпровізованими прикрасами). У класичному bel canto закріпилася схема cavatina – tempo di mezzo – cabaletta: спочатку повільна каватина (емоція, рефлексія), потім перехідний епізод (дія, втручання сторонніх сил), а завершується усе швидкою кабалетою (рішення, активна дія, триумф або відчай).

Речитатив – це напівспів-напівдекламація, в якому мелодія підкоряється ритму та інтонації природної мови. Речитатив буває secco (сухий, під клавесин) та accompagnato (оркестрований – для напружених драматичних сцен). Він використовується в операх, ораторіях, кантатах, пассіонах як зв'язка між аріями та для розвитку дії.

Хорова форма може бути строфічною (куплетною), наскрізною (хоровий концерт Бортнянського), фугою (поліфонічний жанр, де тема імітується різними голосами – часто в месгах, ораторіях), варіаційною (хоральна прелюдія – інструментальний твір, заснований на хоралі, але існує й хорова форма варіацій). Хор а cappella часто пишеться в гомофонно-гармонічному складі (акорди, де всі голоси рухаються в однаковому ритмі – хорал) або в поліфонічному (розвинута імітаційна поліфонія з самостійними голосами – мотет).

Великі цикли. До великих вокально-інструментальних циклів належать меса (5 канонічних частин: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), реквієм (заупокійна меса), пассіони (Страсті, тобто оповідь про останні дні Христа), ораторія (великий концертний твір на біблійний або героїчний сюжет), кантата (менша за масштабом, часто лірична або урочиста), вокальний цикл (кілька номерів, об'єднаних спільною поетичною ідеєю, наприклад, «Зимова подорож» Шуберта з 24 пісень, «Любов поета» Шумана з 16 пісень). Вокальний цикл може мати наскрізну сюжетну лінію або бути збіркою різних віршів, об'єднаних настроєм.

Специфіка камерного, оперного та хорового співу

Камерний спів – це мистецтво виконання вокальної музики в невеликому приміщенні (камері) для обмеженої кількості слухачів. Він вимагає не потужності голосу, а інтимності, тонкої філіровки звуку (*pianissimo*, *mezza voce*), досконалої дикції, вміння передати поетичний текст у всіх його найтонших нюансах. У камерному співі партія фортепіано є рівноправним учасником, який коментує, доповнює, а іноді й заперечує слова співака (особливо в німецькому Lied – Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф; та у французькій *mélodie* – Форе, Дебюссі, Равель, Пуленк).

Головні камерні жанри: романс (російсько-українська традиція), Lied (німецько-австрійська), *mélodie* (французька), пісня (у тому числі народна). Кожен з них має свої стильові особливості, але всі вони вимагають камерного підходу.

Специфіка камерного співу полягає у:

- Особливій увазі до тексту: не просто вимова слів, а «проживання» кожного слова, кожного образу.
- Гнучкості динаміки: вмінні співати *pianissimo* (тихо, але з опорою), *sotto voce* (приглушено), *mezza voce* (напівголосом).
- Мінімальному вібрато або його відсутності в певних стилях (ранній романс, французька *mélodie*).
- Тісній взаємодії з піаністом: синхронному диханні, єдності фразування, розумінні фортепіанної партії як драматичного персонажа.

Оперний спів – це мистецтво вокально-драматичного перевтілення в умовах великої сцени, під супровід симфонічного оркестру. Головна вимога – проєкція голосу (здатність «пробити» оркестр і заповнити великий простір театру) без форсування, зі збереженням краси тембру та чистоти інтонації. Оперний співак має бути не лише вокалістом, але й драматичним актором, який створює характер персонажа через слово, жест, міміку, пластику.

Основні оперні форми: арія (сольний монолог), дует, терцет, ансамбль, хор, речитатив. В оперному співі переважають голоси великої сили та діапазону (до трьох октав), з потужним диханням *arroggio*, рівністю регістрів, здатністю до тривалих фраз та динамічних контрастів (від *pianissimo* до *fortissimo* на одному диханні).

Хоровий спів – це колективне вокальне виконавство, яке вимагає не лише індивідуальної вокальної майстерності, але й досконалого ансамблю (єдності ритму, динаміки, тембру, штрихів) та строю (чистоти інтонації). Хоровий співак має «розчинити» свій голос у загальному звучанні, зберігаючи при цьому точність інтонування.

Основні типи хорів:

- Однорідний хор (жіночий, чоловічий, дитячий). Жіночий хор складається з сопрано та альтів, чоловічий – з тенорів, баритонів, басів (а також контратенорів, що співають фальцетом). Дитячий хор має світлий, прозорий, «сріблястий» тембр.

- Мішаний хор (поєднання жіночих та чоловічих голосів) – найпоширеніший тип у класичній музиці; складається з сопрано, альтів, тенорів, басів.

- Подвійний (або потрійний) хор – два (або три) хори, які чергуються або поєднуються (творчість Генделя, Бортнянського). Створюють об'ємний стереофонічний ефект, особливо в поєднанні з дзвонами або органом.

Хорові партії: сопрано (високий жіночий), альт (низький жіночий або високий чоловічий), тенор (високий чоловічий), бас (низький чоловічий). У сучасних хорах іноді використовують баритон – проміжний голос між тенором і басом. Кожна партія має свій діапазон, тембр та характер звучання. Хор з великим відсотком басів звучить потужно, з великим відсотком сопрано – яскраво. Хор а *capella* потребує особливо тонкого ансамблю, оскільки немає інструментального супроводу, який би маскував інтонаційні похибки.

Хорове дихання – окрема складна тема. Розрізняють загальне хорове дихання (всі співаки дихають одночасно, в паузах) та ланцюгове дихання (співаки дихають по черзі, непомітно, створюючи ілюзію безперервного звучання). Ланцюгове дихання використовується в довгих кульмінаційних фразах або в народному співі.

Висновки

По-перше, вокальна школа – це складний, багатовимірний феномен, який поєднує педагогічні принципи, національну естетику, виконавську практику та історичну традицію. Порівняння італійської, французької, німецько-австрійської, української та російської шкіл дозволяє виявити як універсальні (дихання *appoggio*, атака звуку, *legato*), так і специфічні риси (культ слова у Франції, філософічність у Німеччині, кантилена та віртуозність в Італії, народнопісенна основа в Україні).

По-друге, категорії жанру та стилю є фундаментальними для всієї музичної науки. Жанр визначає призначення та склад твору, стиль – систему виразових засобів. Вокальна музика поділяється на сольну, ансамблеву та хорову; на музику *a cappella* та з супроводом; на камерну, оперну, театральну, духовну, народну. Кожен вид та жанр має свою специфічну форму (куплетну, наскрізну, арію да капо, велику арію, речитатив, хорал, фугу, месу, ораторію, кантату, вокальний цикл).

По-третє, камерний, оперний та хоровий спів мають різні вимоги до голосу, техніки, психології. Камерний спів вимагає інтимності, деталізації, філіровки звуку, близькості до слова. Оперний спів вимагає проєкції, витривалості, драматичного темпераменту. Хоровий спів вимагає ансамблевої техніки, чистоти строю, «розчинення» індивідуальності.

Розуміння цих категорій є основою для подальшого вивчення вокальної педагогіки, історії музики, аналізу оперних та камерних творів. Без свідомого володіння понятійним апаратом неможлива ні професійна підготовка співаків, ні наукова робота в галузі вокального мистецтва.

Запитання для самоперевірки (теоретичний блок)

1. Дайте визначення вокальної школи. Які рівні (значення) цього поняття ви можете назвати?
2. Проведіть порівняльну характеристику італійської, французької та німецької вокальних шкіл (за двома-трьома критеріями на ваш вибір).
3. У чому полягає специфіка української вокальної школи порівняно з європейськими?
4. Що таке музичний жанр? Наведіть класифікацію вокальних жанрів за способом виконання та призначенням.
5. Що таке музичний стиль? Охарактеризуйте історичний, національний, індивідуально-композиторський та виконавський стилі.
6. Чим відрізняється куплетна форма від наскрізної? Наведіть приклади.
7. Назвіть та охарактеризуйте основні різновиди речитативу.

8. Яка структура великої оперної арії (каватина – tempo di mezzo – кабалета)? Для якого періоду опери це характерно?

9. Чим відрізняються камерний, оперний та хоровий спів? Які вимоги до голосу та техніки?

Практичні завдання

1. Прослухайте арію да капо Генделя (на вибір) та арію класичного бельканто (Россіні, Белліні або Доніцетті). Порівняйте їхню форму, характер мелодики, віртуозність.

2. Визначте жанр та форму трьох прослуханих творів (наприклад, арія, романс, хор а саррелла). Обґрунтуйте свою думку.

3. Знайдіть у нотах або прослухайте запис народної пісні в обробці. Визначте її форму (куплетна, куплетно-варіаційна) та тип (протяжна, лірична, жартівлива).

4. Проведіть міні-дослідження: порівняйте виконання одного романсу (наприклад «Минають дні» Лисенка) двома різними співаками. Які риси виконавського стилю ви можете назвати? До якої національної школи належать ці співаки?

5. Складіть таблицю «Вокальні жанри за призначенням», включивши до неї 5–6 прикладів з різних епох та національних традицій.

ТЕМА 3: ІТАЛІЙСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА: ЕВОЛЮЦІЯ БЕЛЬКАНТО (XVI – СЕРЕДИНА XIX СТ.)

Вступ

Італійська вокальна школа є найвпливовішою в історії європейської музики. Саме в Італії сформувався феномен *bel canto* (бельканто), що в перекладі з італійської означає прекрасний спів. *Бельканто* – це не просто гарне звучання голосу, а цілісна естетична та технічна система вокального виконавства, яка охоплює спосіб дихання, звуковедення, фразування, орнаментику та інтерпретацію. Історично бельканто поділяється на два великі періоди. Старовинне бельканто, яке охоплює приблизно 1580–1800 роки, характеризується культом краси тембру, рівністю голосу в усіх регістрах, віртуозною рухливістю та пануванням співаків-кастратів. Класичне бельканто, що тривало приблизно з 1800 до 1850 року, відзначається романтичним мелодизмом, синтезом віртуозності та драматизму, виходом на перший план природних голосів та творчістю трьох великих композиторів – Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті. Як зазначає сучасний дослідник Джозеф Талія, бельканто – це не один стиль, а діахронічний процес, що охоплює понад два століття еволюції вокального мистецтва.

Частина I. Старовинне бельканто (1580–1800)

XVII–XVIII століття в Італії – це доба панування барокової естетики. Бароко (від італ. *barocco* – дивний, химерний) характеризувався пристрасстю до театральності, пишноти, контрастів, динаміки та афектів. Поняття афект у музиці бароко означає певний емоційний стан – гнів, любов, відчай, радість, жалобу, який композитор мав передати за допомогою сталих музичних форм. Цей принцип називають теорією афектів: одна музична фігура відповідає одній емоції. Суспільство являло собою абсолютні монархії (Неаполітанське королівство, Міланське герцогство, Венеціанська республіка) та папський Рим, де музика була інструментом влади й релігійного впливу. Католицька церква після Тридентського собору (1545–1563) активно підтримувала музику як засіб залучення вірян. Саме в цей час Італія стає головним експортером вокальної культури до всієї Європи: італійські співаки та композитори працювали при дворах Відня, Дрездена, Лондона, Парижа, Мадрида та Лісабона.

Флорентійська камерата: народження монодії (1580–1600)

Наприкінці XVI століття у Флоренції, в палаці графа Джованні Барді, збиралося товариство гуманістів, поетів і музикантів – Флорентійська камерата (*Camerata Fiorentina*). Її членами були Вінченцо Галілеї (батько астронома),

Джуліо Каччіні, Якопо Пері та поет Оттавіо Ріначчіні. Вони ставили собі за мету відродити античну грецьку трагедію. Ключове відкриття камерати полягало в тому, що замість складного поліфонічного сплітіння голосів (як у мадригалах кінця XVI століття) музика має підкорятися слову. Так народилася монодія (від грец. *monos* – один та *ode* – пісня); це одноголосний спів із інструментальним супроводом (зазвичай клавесина або теорби – старовинного струнного щипкового інструмента з довгою шийкою, що використовувався для акомпанементу речитативам). Монодія стала фундаментом опери, оскільки головним носієм змісту в ній є співак-соліст, а не хор чи ансамбль інструментів.

Джуліо Каччіні (1550–1618) був співаком, композитором і педагогом. 1602 року він видав збірку *Нова музика (Le Nuove Musiche)*, яка стала маніфестом раннього *bel canto*. У передмові до збірки Каччіні детально виклав правила співу. По-перше, це *attacco morbido* – м'яка атака звуку, тобто початок звуку без поштовху, на диханні, що забезпечує чистоту інтонації та красу тембру. По-друге, це *legato* (від італ. *legare* – зв'язувати) – зв'язний, плавний спів, коли одна нота перетікає в іншу. По-третє, це основні вокальні прикраси (*fiore*, від італ. *fiore* – квітка): *trillo* (швидке чергування двох сусідніх нот, що нагадує тремоло) та *gruppetto* (чотиринотна фігура, де основна нота чергується з верхньою та нижньою допоміжними). Каччіні також уперше описав *sprezzatura* – невимушеність, легку недбалість у фразуванні, яка додавала виконанню шарму й природності. Цей принцип згодом розвинули всі педагоги бароко. Дослідниця Діана Габрієла Матей зазначає, що Каччіні, як практик *bel canto*, експериментував зі звуком, створюючи нову, вражаюче переконливу чуттєву виразність музики.

Народження опери (1600–1640)

Перші опери були по суті драмами на музиці (*dramma per musica*) – сценічними творами, де основний зміст передавався співом, а не розмовними діалогами. Опера «Дафна» (1598) Якопо Пері вважається першою оперою в історії, але вона втрачена. Опера «Еврідіка» (1600) Пері та Каччіні на лібрето Ріначчіні є першою збереженою оперою. Найпершим шедевром жанру стала опера «Орфей» (1607) Клаудіо Монтеверді на лібрето Алессандро Стріджо. У цих творах утвердилася форма *речитативу* (від італ. *recitare* – декламувати). Речитатив – це особлива манера співу, що імітує виразну декламацію, але з фіксованою висотою звуку. Він поділяється на *recitativo secco* (сухий речитатив) – швидкий, майже розмовний спів під акомпанемент лише клавесина або теорби, та *recitativo accompagnato* (оркестрований речитатив) – більш мелодійний, емоційно напружений спів під супровід оркестру, який використовувався в ключових драматичних моментах (сцени божевілля, пророцтва, прокльони, передсмертні монологи).

Клаудіо Монтеверді (1567–1643) є ключовою постаттю перелому між Ренесансом і Бароко. Він працював спершу при мантуанському дворі (у герцога

Вінченцо Гонзага), а згодом у Венеції як капельмейстер собору Святого Марка. У передмові до збірки мадригалів Войовничі та любовні мадригали (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638) він виокремив три стилі вокальної виразності. *Мадригал* – це світський вокальний жанр епохи Відродження та раннього бароко, багатоголосна пісня на поетичний текст любовного, сатиричного або міфологічного змісту. Три стилі Монтеверді: *stile concitato* (збуджений, войовничий стиль), який передбачав прискорене повторення однієї ноти (так зване *genere concitato*), що імітує мову гніву чи бойового запалу; *stile molle* (м'який, ніжний стиль) для любовних сцен, що характеризується плавними мелодичними ходами та повільним темпом; та *stile temperato* (помірний стиль) для оповідних моментів, який займає проміжне положення між першими двома. Монтеверді також активно використовував *recitar cantando* (співати, розповідаючи) – речитатив, де музика точно наслідує інтонації природної мови, зберігаючи при цьому музичний ритм і висоту. Його остання опера «Коронація Поппеї» (*L'incoronazione di Poppea*, 1643) є вершиною ранньобарокового *bel canto* та однією з перших опер на історичний (а не міфологічний) сюжет – вона розповідає про кохання римського імператора Нерона до Поппеї Сабіни.

Неаполітанська школа (1680–1760)

У XVIII столітті центр оперного життя перемістився з Флоренції та Венеції до Неаполя. Неаполітанська школа уславилася не лише композиторами, а й першими консерваторіями – музичними навчальними закладами, які готували співаків, композиторів та інструменталістів. Назва консерваторія походить від італ. *conservare* – зберігати, оскільки перші такі заклади були притулками для дітей-сиріт, де їх навчали музики. Найвідомішими були чотири неаполітанські консерваторії: *Sant'Onofrio*, *Pietà dei Turchini*, *Poveri di Gesù Cristo* та *Santa Maria di Loreto*. Вони готували співаків за системою багаторічного навчання – від шести до десяти років щоденних занять вокалізами та сольфеджіо та без доступу до оперного репертуару.

Алессандро Скарлатті (1660–1725) закріпив структуру опери-серія (*opera-seria*). *Опера-серія* – це жанр серйозної італійської опери XVIII століття на міфологічні, історичні або героїчні сюжети, призначена для аристократичної публіки. Вона складалася з трьох актів із чергуванням речитативу та арій. Особливо важливою була *арія да капо* (*aria da capo* – арія із повторенням). Це тричастинна форма А–В–А', де перша частина (А) викладає основну тему, друга частина (В) контрастує за тональністю та настроєм, а третя частина (А') повторює першу, але співак додає до неї імпровізовані прикраси. Саме в арії да капо співак-віртуоз міг продемонструвати свою майстерність. Арія да капо була головним показником вокальної техніки; найслабший співак співав її з простим повторенням, середній додавав кілька прикрас, а віртуоз імпровізував цілком новий варіант із складними пасажами, трелями та каденціями.

Нікола Порпора (1686–1768) став найвідомішим педагогом *bel canto*. Він сам навчався в консерваторії *Poveri di Gesù Cristo* в Неаполі, а згодом викладав у ній. Його метод, за свідченням англійського музичного історика Чарльза Берні, передбачав, що протягом перших двох-трьох років учень виконував виключно вокалізи на один голосний звук (а). Вокаліз – це вправа для голосу без тексту, на один або кілька голосних звуків, призначена для розвитку техніки дихання, кантилени та рухливості. Існували окремі вправи на кожен інтервал – терції, кварта, квінти, септими. Лише після цього учень переходив до парланте (від італ. *parlante* – розмовний) – особливої манери напівспіву-напівдекламації, яка використовувалася в речитативах. Вивчення трелі відбувалося як окреме мистецтво: учень починав із повільної трелі (чергування двох нот у повільному темпі), поступово пришвидшуючи темп, доки не досягав блискавичної швидкості. Головною вправою на контроль дихання була *messa di voce* (подача голосу). *Messa di voce* – це техніка поступового посилення (*crescendo*) від піаніссімо до фортіссімо та такого ж поступового послаблення (*diminuendo*) від фортіссімо до піаніссімо на одній довгій ноті. Ця вправа вимагала ідеального контролю дихальних м'язів і вважалася візитівкою *bel canto*. Порпора не дозволяв учням співати арії доти, доки вони не опанують техніку на сто відсотків. Серед його учнів були легендарні співаки Фарінееллі та Каффареллі, а також композитори Йоганн Адольф Гассе та Крістоф Віллібальд Глюк.

Антоніо Бернаккі (1685–1756) був суперником Порпори та провідним співаком-кастратом свого часу. Його внесок у вокальну педагогіку полягає в розвитку *mezza voce* (напівголос – ефект голос на відстані, коли співак виконує ноту в середній динаміці, але з особливо м'яким, округлим тембром) та першому системному вивченні *passaggio*. *Passaggio* (від італ. *Passare* – проходити) – це перехідні ноти між регістрами голосу, тобто ділянка діапазону, де голос змінює характер звучання (наприклад, перехід між грудним і головним резонуванням). Бернаккі розробив вправи для згладжування цих переходів, щоб співак мав один голос на всьому діапазоні. Він запропонував альтернативний метод навчання – менш суворий, з раннім доступом учнів до оперного репертуару, але з такою ж вимогливістю до техніки.

Феномен кастратів (Castrati)

Співаки-кастрами (castrati) – це унікальне й трагічне явище італійської вокальної культури. Кастрація – це хірургічне втручання, яке перериває статеве дозрівання в хлопчиків. Їх кастрували до настання мутації голосу (ламання голосу), зазвичай у віці 10–12 років. Це дозволяло зберегти дитячий високий діапазон (сопрано або альт), але гормональна зміна додавала дорослу силу дихання, мускулатури грудної клітки та легенів. У результаті виникали голоси неймовірної гнучкості, діапазону в три або три з половиною октави (замість звичайних двох октав у некастрованих співаків) та витривалості (здатність співати по 4–5 годин без стомлення). Зовнішній вигляд кастратів мав характерні

риси: високий зріст, довгі кінцівки, широку грудну клітку, відсутність вторинних статевих ознак (борода, низького голосу). За підрахунками істориків, у XVII–XVIII століттях в Італії щорічно кастрували до чотирьох тисяч хлопчиків. Більшість походила з бідних родин. Лише близько одного-п'яти відсотків ставали знаменитостями. Багато співали в церковних хорах (зокрема в Сікстинській капелі у Ватикані), а інші не досягали успіху й залишалися співаками другого плану.

Найвидатнішими кастратами були четверо виконавців того часу. *Карло Броскі на прізвище Фаріеллі (1705–1782)* навчався в Ніколи Порпори. Його легендарний дебют у Римі 1722 року (у театрі Argentina) став тріумфом: сімнадцятирічний співак змагався у віртуозності з відомим німецьким трубачем на ім'я Крістоф Ферстер. Фаріеллі не лише повторив тривалу ноту труби, а й перевершив її, додавши трелі, варіації та неймовірне динамічне розмаїття (від піаніссімо до фортіссімо на одному диханні). Публіка була вражена. Згодом Фаріеллі став придворним співаком іспанського короля Філіпа V. За переказами, король страждав на глибоку меланхолію (депресію) і відмовлявся виконувати державні обов'язки. Фаріеллі щовечора співав для нього одні й ті самі арії, і це було єдине, що заспокоювало короля. Фаріеллі прожив при іспанському дворі 25 років і отримував шалені гонорари.

Гаetano Майорано на прізвище Каффареллі (1710–1783) навчався спочатку в Порпори, а потім у Скарлатті. Він був блискучим віртуозом, але мав скандальний характер. За однією з легенд, під час вистави він посварився з диригентом і, розлютившись, заспівав свою арію так гучно й пристрасно, що лопнула струна на контрабасі. За іншою легендою, він міг ударом ноги зупинити невдалу виставу.

Франческо Бернаді на прізвище Сенезіно (1686–1758) навчався в Бернаккі й прославився як співак Генделя. Він був виконавцем головних партій у сімнадцяти операх Георга Фрідріха Генделя, зокрема в операх Юлій Цезар, Рінальдо, Роделінда. 1733 року через репертуарні суперечки він розірвав співпрацю з Генделем і перейшов до його конкурентів (так звана Опера знаті в Лондоні).

Джованні Баттіста Велуті (1781–1861) був останнім великим кастратом. Він успішно співав опери Россіні, зокрема партію Арзаче в опері Ауреліано в Пальмірі, яку Россіні написав спеціально для нього. Вже в 1820-х роках його вважали архаїчним – публіка хотіла бачити на сцені чоловіків із природними голосами, а не кастратів.

Чарльз Берні, англійський музичний історик, після зустрічі з Фаріеллі 1770 року в Болоньї писав: його голос був ніжним, сріблястим, чистим як сльоза. Я ніколи не чув нічого подібного: сила, солодкість, точність – і все це без найменших ознак зусилля. Він здавався не співаком, а якимсь надлюдським створінням, яке дихало музикою.

Кастрати як педагоги: передача традиції

Після заборони кастрації в Італії (1870 рік) знання не зникли, оскільки кастрати навчали звичайних чоловіків і жінок. Лінія передачі традиції виглядала так: Порпора навчив Фарінееллі, Фарінееллі навчив Джованні Манчіні (автора трактату «Практичні роздуми про фігуральний спів», 1774), Джованні Манчіні навчив Марію Малібран (1808–1836) та її сестру Поліну Віардо (1821–1910). Від них традиція перейшла до Аделіни Патті (1843–1919) та Матільди Маркезі (1821–1913, учениці Манчіні), від них – до Франческо Ламперті (1811–1892), основоположника сучасної вокальної педагогіки. Таким чином, техніка, заснована кастратами за два століття – правильне *arroggio* (дихання на опорі), згладжування реєстрів, *messa di voce*, трель, пасажі, орнаментика, кантилена – дійшла до нас через передачу досвіду наступному поколінню – вчитель–учень.

Фундаментальні трактати старовинного *bel canto*

Основна література барокової вокальної педагогіки включає дві фундаментальні праці. Перша – це трактат П'єра Франческо Тозі (кастрата, який співав у багатьох європейських містах) «Думки про старовинних і сучасних співаків» (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*), виданий у Болоньї 1723 року. Це перший системний трактат про вокальне мистецтво, який охоплює дихання, атаку звуку, реєстри, прикраси, фразування, сценічну поведінку співака, а також *arroggiatura*. *Arroggiatura* (від італ. *Arroggiare* – спиратися) – це прикраса, де маленька нота спирається на основну, часто на півтону вище або нижче, створюючи ефект зітхання чи емоційного напруження. Тозі поетично називав *arroggiatura* нотою, що спирається на дихання, наче птах на гілку. Трактат Тозі мав великий європейський резонанс. 1742 року з'явився англійський переклад Джона Ернеста Гальярда під назвою *Observations on the Florid Song* (Спостереження про квітучий спів). 1757 року німецький композитор і теоретик Йоганн Фрідріх Агрікола (учень Йоганна Себастьяна Баха) створив німецький переклад під назвою «*Anleitung zur Singekunst*» (Посібник до мистецтва співу) із детальними коментарями, які враховували специфіку німецької вокальної традиції.

Друга фундаментальна праця – трактат Джованні Баттісти Манчіні (учня Фарінееллі) «Практичні роздуми про фігуральний спів» (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*), виданий у Відні 1774 року. Манчіні розвинув ідеї Тозі, додавши більше уваги фізіологічним аспектам співу – будові голосового апарату, руху діафрагми, роботі м'язів гортані. Він зробив акцент на систематичних вправах для *messa di voce*, трелі, пасажах (швидких гамах, арпеджіо, фігураціях). Манчіні писав: Без *messa di voce* співак – як художник без червоної фарби: він не має доступу до найсильнішого засобу виразності. Трактат Манчіні було перекладено німецькою та французькою мовами близько 1800 року, що поширило принципи *bel canto* по всій Європі.

Оперні театри XVIII століття

Італійські оперні театри XVIII століття були ключовими майданчиками *bel canto*. Найстарішим діючим оперним театром світу є неаполітанський Teatro di San Carlo, відкритий 1737 року з нагоди іменин короля Карла III Бурбона. Він вмщував понад три тисячі глядачів. Венеціанський Teatro La Fenice (Фенікс), відкритий 1792 року, названий на честь міфічного птаха, який відроджується з попелу, оскільки театр кілька разів згорав і відновлювався. Міланський Teatro alla Scala, відкритий 1778 року першою оперою «L'Europa riconosciuta» Антоніо Сальєрі, вважається головним храмом опери світу. Його назва походить від церкви Santa Maria della Scala, на місці якої його збудували. Римський Teatro Argentina, відкритий 1732 року, став місцем прем'єр багатьох опер Россіні, зокрема «Севільського цирульника» (1816) та «Попелюшки» (1817). Саме в цих театрах кастрати-віртуози демонстрували своє мистецтво перед аристократичною публікою.

Оперний репертуар старовинного *bel canto*

Характерні риси опери-серія у творах Скарлатті, Генделя, Гассе, Йомеллі включали кілька ключових елементів. *Recitativo secco* (сухий *речитатив*) – це розмовний епізод під супровід лише *continuo* (клавесин і віолончель або теорба). *Continuo* (від італ. *basso continuo* – *неперервний бас*) – це супровід, який складається з басової партії, що виконується на віолончелі або гамбі, та гармонійного заповнення на клавесині чи органі. *Recitativo accompagnato* (оркестрований *речитатив*) – це драматичні монологи під супровід оркестру, які використовувалися в найбільш емоційних сценах: сценах божевілля (як, наприклад, сцена Геркулеса в опері Генделя «Геркулес»), пророцтв, прокльонів, зречень, смерті. *Арія да капо* – це двосекційна арія (форма А–В–А'), де при повторенні першої частини співак мав імпровізувати. Крім того, існувала *арія ді bravura* (від фр. *bravoure* – *хоробрість, відвага*) – арія, призначена для демонстрації віртуозної техніки: швидкі пасажі, високі ноти, стрибки на широкі інтервали, трелі на найвищих і найнижчих нотах діапазону. А також *арія ді portamento* (від італ. *portare la voce* – *нести голос*) – арія для демонстрації краси тембру: повільна, витримана кантилена з довгими нотами, де співак мав показати досконале *legato* та красу голосу. Улюбленими вокальними формами також були дует (спів двох персонажів, часто як любовний діалог або сварка), терцет (три персонажі), квартет (чотири персонажі) та хор (колективний спів, який в опері-серія виконував функцію коментатора подій, як у давньогрецькій трагедії). Хор в італійській опері XVIII століття зазвичай був невеликим (12–20 співаків) і виконував переважно завершальні номери актів.

Композитори *bel canto*, особливо Вольфганг Амадей Моцарт, який виріс на італійській традиції (написав опери «Мітрідат», «цар Понтійський», «Викрадення із сералю», «Дон Жуан», «Так чинять усі», «Чарівна флейта»), вимагали від співаків, за висловом Діани Габрієли Матей, досконалого контролю

дихання, плавного legato та вишуканої орнаментики. Моцарт часто писав вокальні партії, натхненні інструментальною музикою, особливо скрипковими концертами, вимагаючи від співака такої самої віртуозності, як від скрипача-соліста.

Частина II. Класичне бельканто (1800–1850)

XIX століття – це доба романтичного мистецтва. *Романтизм* (від фр. *romantique* – таємничий, незвичайний) – це художній напрям, який цінував індивідуальність, пристрась, драматизм, народність, фантазію, інтерес до історії та екзотики. У політичному житті Італії цей період характеризується *Risorgimento* (від італ. *Risorgere* – відроджуватися, воскресати) – рух за об'єднання роздробленої Італії в єдину державу, який тривав на протязі XIX століття. Це вплинуло на оперу: популярними стали героїко-патріотичні сюжети, де персонажі боролися за свободу та незалежність (наприклад, опера Верді «Набукко», з хором полонених євреїв «Va, pensiero», який став неофіційним гімном італійських патріотів). Відбувається зміна естетичних смаків: від абстрактної, умовної краси барокового bel canto до емоційно наповненого, психологічно заглибленого співу. Голоси стають потужнішими, оскільки оркестр XIX століття збільшився в розмірах (додані нові інструменти: тромбони, бас-кларнет, англійський ріжок, арфа) та став більш насиченим, а оперні зали – більш просторими (міланська La Scala вміщувала понад 2000 глядачів). Однак технічні засади bel canto – дихання, legato, кантілена, орнаментика – зберігаються й розвиваються далі.

Початок XIX століття став періодом занепаду кастрації. Причинами цього були, по-перше, моральний осуд: просвітницькі ідеї XVIII століття (Вольтер, Дідро, Руссо) та Французька революція (1789) проголосили права людини, природність і засудили кастрацію як наругу над людським тілом. По-друге, естетичні зміни: романтизм цінував природність, індивідуальність, живий голос із притаманними йому недоліками (хрипотцею, тремоло) замість ідеально рівного, але штучного голосу кастрата. По-третє, технічні причини: голоси кастратів, хоч і були гнучкими, мали меншу динамічну потужність, ніж природні чоловічі голоси, тому вони гірше пробивали акустично нові, більші оркестри у великих залах. По-четверте, юридична заборона: 1870 року після об'єднання Італії кастрацію було офіційно заборонено законом. Останнім великим кастратом був Джованні Баттіста Велуті (1781–1861), який успішно співав опери Росіні, але вже в 1820-х роках його вважали архаїчним. Він залишив спогади про свою кар'єру, які є цінним джерелом про техніку старовинного співу.

На зміну кастратам прийшла нова генерація співачок із природними голосами, які навчалися за тією ж системою вокалізів та вправ, але без кастрації. Джудитта Паста (1798–1865) була сопрано, навчалася в Джакомо Давіда (учня кастратів). Вона прославилася в ролях «Норми» (однойменна опера Белліні),

Анни Бoleyн (опера Доницетті «Анна Бoleyн») та Семіраміді (опера Россіні «Семіраміда»). Сучасники відзначали, що Паста першою поєднала віртуозну техніку *bel canto* з глибоким драматичним перевтіленням. Марія Малібран (1808–1836) була мецо-сопрано, дочкою тенора Мануеля Гарсія-батька (який навчався в кастрата Крешентіні). Її діапазон сягав майже трьох октав – від низького мецо-сопрано до високого сопрано. Вона вільно переспівувала партії, написані для різних типів голосів. Малібран вражала пристрасністю виконання, особливо в ролях Розіни (з «Севільського цирюльника» Россіні) та «Норми» (Белліні). У віці 28 років вона померла від травми після падіння з коня; її похорон у Парижі зібрав понад 30 000 людей. Джулія Гризи (1811–1869) була сопрано, навчалася в Джованні Марко Бордоні (учня кастратів). Саме для неї Гаetano Доницетті написав партію Лючії в опері Лючія ді Ламмермур (1835). Гризи вважалася найкращою інтерпретаторкою сцени божевілля Лючії. Анжеліка Каталані (1780–1849) була сопрано, навчалася в Луїджі Маркезі (кастрата). Вона прославилася в ролях Донни Анни (з «Дон Жуана» Моцарта) та Семіраміді. Дженні Лінд (1820–1887), шведська співачка на прізвисько Шведський соловей, навчалася в Мануеля Гарсія-сина і виконувала опери Белліні та Доницетті. Усі ці співачки були прямими спадкоємницями техніки кастратів.

Вокальні жанри та форми класичного bel canto

У класичному *bel canto* утвердилися нові вокальні форми, які відрізнялися від барокової арії да капо. *Каватина* (від італ. *Cavare* – *випрягати* або *cavatina* – *маленька арія*) – це вхідна арія героя (або героїні) на початку акту, зазвичай повільна, лірична, без повторення частин. На відміну від арії да капо, каватина не має контрастної середньої частини. Найвідоміша каватина – *Casta Diva* (Чиста богиня) «Норми» в однойменній опері Белліні. *Кабалета* (від італ. *cabaletta* – походження слова неясне, можливо від *cavallo* – *кінь*, що натякає на швидкий, вершиниковий темп) – це швидка, віртуозна друга частина арії, яка слідує за повільною каватиною або аріозо. Структура великої арії в класичному *bel canto*: повільна каватина (вираження емоції), потім *tempo di mezzo* (перехідний епізод, який часто включає втручання інших персонажів або несподівану подію), а потім швидка кабалета (рішення, дія, тріумф або відчай). *Scena ed aria* (*сцена та арія*) – це розширена форма, де спочатку йде речитатив (*scena* – сцена), потім повільна каватина (*cantabile* – співуча частина), потім *tempo di mezzo*, а завершує кабалета. *Романс* (від ісп. *romance* – іспанською мовою, пізніше – лірична пісня) – це невелика лірична пісня камерного характеру, не обов'язково арія. Найвідоміший романс в італійській опері – *Una furtiva lagrima* (Потайна сльоза) тенора Неморіно з опери Доницетті «Любовний напій» (1832). *Сцена божевілля* (італ. *scena di pazzia*) – це особливий жанр вокально-драматичної сцени, характерний для романтичної опери, де героїня втрачає розум (через зраду, смерть коханого, неможливість одружитися) і виражає свій затьмарений стан за допомогою фрагментованої, ексцентричної вокальної лінії: стрибки на широкі інтервали,

уривчасті пасажі, фальцетні ноти, зітхання, повторення окремих слів. Найвідоміша сцена божевілля – сцена Лючії в опері Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» (1835), де сопрано співає з флейтою-соло, імітуючи розколотий розум. Ансамбль (дует, терцет, квартет, секстет) – це спільний спів кількох персонажів, кожен з яких виражає власне емоційне ставлення до події. У *bel canto* ансамблі часто будувалися як контрапункт (поєднання кількох самостійних мелодичних ліній). Найвідоміший ансамбль – секстет «*Chi mi frena in tal momento*» з опери Доніцетті «Лючія ді Ламмермур», де шість персонажів одночасно виражають різні емоції (жах, жалість, гнів, відчай, благання, смуток). Фінальний ансамбль – це великий ансамбль, який завершує акт, часто з участю хору. Хор (від грец. *choros* – колективний танець у давньогрецькому театрі) у *bel canto* XIX століття став активним учасником дії, а не просто коментатором (як в опері-серія). Хори в операх Россіні (Вільгельм Телль), Белліні (Норма), Доніцетті (Лючія) виконують важливу драматичну роль – вони виражають думку народу, реагують на події, створюють масові сцени.

Три велетні bel canto

Джоаккіно Россіні (1792–1868)

Джоаккіно Россіні народився в Пезаро (на березі Адріатичного моря) в родині трубача (його батько грав у міському оркестрі) та співачки (мати співала в невеликих оперних театрах). Він навчався в Болонському ліцеї (*Liceo Musicale di Bologna*), де вивчав віолончель, фортепіано та композицію. Після тріумфу в оперній серії в 1813–1823 роках (його опери ставили в Мілані, Неаполі, Венеції, Римі) він 1829 року несподівано припинив писати опери після Вільгельма Телля. Причини цього досі дискутуються: називають втому (він написав 39 опер за 19 років), хворобу (він страждав від депресії та гастриту), невдоволення публікою та зміною смаків (на сцену виходили нові композитори – Белліні, Доніцетті, а згодом Верді). Россіні прожив ще 39 років, пишучи камерну та духовну музику, зокрема «*Stabat Mater*» (1832–1841) та «Маленьку урочисту месу» (*Petite messe solennelle*, 1863). Він також пролавився як гурман і залишив кулінарні рецепти (наприклад, *tortellini alla Rossini*, *filetto alla Rossini*).

Новаторство Россіні в *bel canto* включало кілька елементів. По-перше, це росінієвське кресендо (*crescendo alla Rossini*) – поступове наростання сили звуку та темпу протягом довгої фрази (часто на повторенні одного короткого мотиву), яке захоплювало публіку своєю енергією. Россіні використовував цей прийом так часто, що він став його музичним автографом. По-друге, відмова від *recitativo secco* в пізніх операх і заміна його *recitativo accompagnato* під оркестр, що робило драматургію більш цілісною. По-третє, розвиток *bel canto di bravura* – віртуозного, блискучого стилю, де співак мав демонструвати феноменальну рухливість голосу, швидкість виконання пасажів, чистоту трелі, точність стрибків на широкі інтервали. По-четверте, Россіні часто писав вокальні партії,

натхненні інструментальною музикою – швидкі пасажі, як у скрипки, або легкі арпеджіо, як у флейти.

Серед найважливіших опер Россіні – «Танкред» (1813), героїчна опера-серія з головною партією для мецо-сопрано (роль чоловіка-лицаря, так звана *pants role* – штаняна роль, де жінка співає чоловічу партію). «Італійка в Алжирі» (1813) – опера-буффа (комічна опера), де віртуозна партія Ізабелли для контральта стала зразком *bel canto di bravura*. «Севільський цирюльник» (1816) – опера-буффа, найвідоміша опера Россіні. Партія Розіни (мецо-сопрано) стала еталоном колоратурного співу з численними трелями, гамами, пасажами. Фінал другого акту, де всі персонажі співають одночасно в стрімкому темпі, – шедевр вокального ансамблю. «Отелло» (1816) – трагічна опера-серія, де партія Дездемони вимагає драматичної сили та гнучкості. «Попелюшка» (1817) – опера-буффа, партія Анджеліни (контральто) з фінальною арією «*Nacqui all'affanno*» (Народилася я для муки), яка є однією з найскладніших у *bel canto* – вона вимагає блискавичних пасажів, трелі, стрибків на дві октави. «Семіраміда» (1823) – опера-серія, арія «*Семіраміди Bel raggio lusinghier*» (Прекрасний промінь лестошів) вважається вершиною колоратурного сопрано. Вільгельм Телль (1829) – велика французька опера (*grand opéra*) на чотири акти, з розширеним оркестром, великими хоровими сценами, балетом, а також новим типом драматичного тенора (героїчного, потужного, без зайвої віртуозності).

Россіні також вніс значний внесок у вокальну педагогіку. Він написав збірки вправ «*Gorgheggi e solfeggi*» (трелі та сольфеджіо) та «*Solfeggi e vocalizzi*» (сольфеджіо та вокалізи), які були видані посмертно. Він започаткував *ginnastica del respiro* – гімнастику дихання – систему щоденних дихальних вправ, яка згодом стала стандартною в консерваторіях. Він керував Болонським ліцеєм у 1845–1855 роках, де його методи навчання співу стали основою місцевої вокальної школи. У своїх листах (зібраних у виданні *Lettere e documenti*) Россіні писав: Три речі необхідні для співака: голос, серце та техніка. Перше дарує природа, друге розвиває спілкування з людьми, третє – роки праці. Він також стверджував: Перша чеснота співака – не трель, не високе «до», а вміння вести мелодію на диханні, щоб голос лився як масло по хлібу. Про кастратів Фарінееллі та Велуті він говорив: Вони були неперевершені, але їхній час минув. Тепер співак – це не ангел на небі, а людина на землі, з усіма її пристрастями. Про надмірну орнаментику (коли співаки додавали занадто багато прикрас, спотворюючи мелодію) Россіні висловився: Співаки сьогодні вбивають мою музику тисячами непотрібних нот. Її краще б вони вбивали сотнею, але розумною.

Вінченцо Белліні (1801–1835)

Вінченцо Белліні народився в Катанії на Сицилії в родині органіста. Він навчався в Неаполітанській консерваторії *San Sebastiano* (яку закінчив 1825 року). Він помер у віці 33 років від запалення кишечника (амебіазу), залишивши

лише 10 опер, але кожна з них є перлиною *bel canto*. Його мелодії вплинули на Шопена, який брав їх за зразок мелодичної досконалості. Вагнер, який був присутній на виставі «Норми» в Парижі, писав: Це не просто спів – це життя.

Новаторство Белліні в *bel canto* полягає в кількох ключових рисах. По-перше, він був майстром довгої мелодії (*lunga melodia*). Сам Белліні називав свої мелодії *lunghe, lunghe, lunghe cantilene* (довгі, довгі, довгі пісні). Його мелодії розгортаються повільно, ніби безкінечно, уникаючи повторення коротких мотивів натомість пропонують безперервний мелодичний потік, який триває 16–32 такти на одному диханні. По-друге, він культивував бездоганну мелодичну лінію з акцентом на *legato* (кожна нота зв'язана з наступною без найменшого зазору) та рівність голосу (відсутність помітних переходів між регістрами). По-третє, психологічний драматизм у Белліні виражався через вокальну лінію (а не через оркестр, як у Вагнера). Співак мав передати найтонші нюанси душевного стану персонажа за допомогою змін динаміки, тембру, фразування, а не зовнішніх ефектів. По-четверте, Белліні використовував тонкі динамічні відтінки, зокрема *pianissimo* на верхніх нотах як особливий ефект світлого звуку, що пронизує тишу.

Серед найважливіших опер Белліні – «Пірат» (1827) з драматичним *recitativo accompagnato* для партії Імоджене (сопрано). «Сомнамбула» (1831) – напівсерйозна опера (*opera semiseria*) з вимогами легкості, прозорості, кантилени для партії Аміні (сопрано). В арії «Ah! non credea mirarti» (Ах! я не вірила дивитися на тебе) Аміна співає повільну, прозору, майже дитячу мелодію, яка вимагає надзвичайно чистого *pianissimo* та рівного *legato*. «Норма» (1831) – найскладніша партія *bel canto* для сопрано (або драматичного мецо-сопрано). Норма – це жриця, яка зрадила, закохавшись у ворога Риму, і в кінці опери сходить на вогнище. Партія Норми вимагає драматичної сили (для сцени гніву та прокльонів) та одночасно колоратурної гнучкості (для молитовних арій), роботи в крайній межі теситури (низькі ноти для сопрано – соль малої октави, високі ноти – до третьої октави), виконання арії *Casta Diva* (Чиста богиня), яка потребує ідеального *legato* та контролю дихання на довгих фразах тривалістю 20–30 секунд. «Пуритани» (1835) – остання опера Белліні, написана для Театру Італійської опери в Парижі. Партія Ельвіри (сопрано) поєднує віртуозність із ліризмом, а фінальна сцена божевілья Ельвіри – один із шедеврів жанру.

У спогадах сучасників збереглися висловлювання Белліні про вокал. Про Джудитту Пасту, першу виконавицю партії Норми, він говорив: Вона не співає Норму. Вона живе Норму. Коли Паста на сцені, я забуваю про ноти – я бачу давню жрицю, матір, зражену коханку. Про кантилену він писав: Фраза має бути без швів, без зітхань посеред нічого. Співак має забути, що він дихає, – нехай дихання саме підкоряється мелодії. Про артикуляцію він наголошував: Кожна голосна має бути чистою як кришталь, особливо у верхніх нотах. На

репетиціях Белліні сам займався зі співаками, іноді по кілька годин, домагаючись ідеального legato та психологічного наповнення кожної фрази.

Гаetano Доницетті (1797–1848)

Гаetano Доницетті народився в Бергамо (на півночі Італії) в бідній родині. Він навчався в Болоньї, у школі отця Станіслао Маттеї, хоча батько хотів, щоб він став адвокатом. З 1822 року він працював військовим капельмейстером у Неаполі, писав музику для армійських оркестрів. Останні роки життя (1845–1848) він був паралізований через нейросифіліс. Доницетті був неймовірно плідним композитором: він написав понад 70 опер за 30 років. Хоча іноді він писав нашвидкуруч (оперу «Анна Болейн» він створив за три тижні, а «Любовний напій» – за вісім днів), у найкращих творах він досяг вершини *bel canto*.

Новаторство Доницетті в *bel canto* включає кілька елементів. По-перше, синтез тембрів – він майстерно поєднував різні голоси (сопрано, тенор, баритон, бас) в ансамблях, створюючи складну поліфонічну тканину, де кожен голос має самостійну мелодичну лінію, але всі разом творять гармонійне ціле. По-друге, Доницетті розвинув сцену божевілля як окремий жанр. Найкращий зразок – сцена Лючії в опері «Лючія ді Ламмермур» (1835). Тут сопрано співає в супроводі флейти-соло, мелодія флейти імітує розколотий, фрагментований стан свідомості Лючії: короткі, уривчасті фрази, стрибки на широкі інтервали, пасажі, які раптово обриваються, зітхання, повторення окремих слів. По-третє, Доницетті розширив роль оркестру в супроводі вокалу. Оркестр у нього не просто акомпанує, а коментує, підкреслює, а іноді й сперечається з голосом. По-четверте, у пізніх операх (після 1840) він дотримувався суворої економії вокальних засобів: менше віртуозних пасажів, більше уваги до драматичної декламації, до простоти та ширості мелодії. По-п'яте, Доницетті майстерно поєднував комічне та трагічне в одній опері, як у «Любовному напої» (комічна основа, але з ліричними моментами) або в «Дон Паскуале» (комічна опера, але з нотами смутку).

Серед найважливіших опер Доницетті – «Анна Болейн» (1830), опера-серія на історичний сюжет про дружину англійського короля Генріха VIII, яку стратили. Партія Анни Болейн (драматичне сопрано) містить великий *recitativo assomagnato* в сцені перед стратою – один із найсильніших драматичних моментів в *bel canto*. «Любовний напій» (1832) – комічна опера (*opera buffa*), де тенор Неморіно співає романс *Una furtiva lagrima* (Потайна сльоза) – еталон *parlar cantando* (співу, що нагадує розмову). «Лючія ді Ламмермур» (1835) – трагічна опера на сюжет роману Вальтера Скотта. Сцена божевілля Лючії в третьому акті стала найвідомішою в історії опери. «Дочка полку» (фр. *La fille du régiment*, 1840) – комічна опера французькою мовою, де партія Марі (сопрано) містить дев'ять високих нот до третьої октави (C6), що стало випробуванням для всіх колоратурних сопрано. «Дон Паскуале» (1843) – комічна опера, вокальний

квартет кінця другого акту (*Ebben, se soletta*) вважається шедевром ансамблевого *bel canto*. «Лінда ді Шамуні» (1842) – напівсерйозна опера (*opera semiseria*) з ліричним сопрано та колоратурою.

Доніцетті також написав збірник вправ «*Solfeggi e studi per canto*» (сольфеджіо та етюди для співу) та 12 *vocalizzi per soprano* (12 вокалізів для сопрано), які досі використовуються в консерваторіях. Його вимоги до співаків були надзвичайно високими. Ходила легенда, що коли співачка не могла виконати складний пасаж у Лючії, Доніцетті брав нотний аркуш, писав зверху слово *improvvisare* (імпрорівзувати) і казав: Тоді імпрорівзуй, як робили Фарінееллі та Каффареллі. Це свідчить про те, що навіть у класичному *bel canto* співак мав володіти мистецтвом імпрорівзації.

Педагогічні посібники класичного bel canto (XIX століття)

Видатний вокальний педагог *Мануель Гарсія-син (1805–1906)* був сином тенора Мануеля Гарсія-батька та братом Марії Малібран. Він зробив переверот у вивченні співу, створивши перший ларингоскоп (1854) – дзеркало для огляду гортані. Це дозволило йому науково дослідити, як працюють голосові зв'язки під час співу. У 1841 році він видав працю «*Mémoire sur la voix humaine*» (Дослідження про людський голос). Його головна праця – «*Traité complet de l'art du chant*» (Повний трактат про мистецтво співу, 1847, два томи) – поєднала емпіричну традицію *bel canto* (дихання *appoggio*, *legato*, *messa di voce*, реєстри) з науковими даними анатомії та фізіології. Він вперше описав три основні реєстри голосу: грудний (*voce di petto*), головний (*voce di testa*) та фальцет (*falsetto*), а також методи їх згладжування. Гарсія також видав практичний посібник «*École de García*» (1856).

Франческо Ламперті (1811–1892) – геній вокальної педагогіки, основоположник сучасної італійської школи співу. Він навчався у Міланській консерваторії, а згодом сам викладав у ній. Його збірки вправ «*Solfeggi e vocalizzi per soprano*» (1850-ті), «*Solfeggi e vocalizzi per mezzosoprano*», для тенора, баритона, баса стали стандартом у консерваторіях по всьому світу. Його теоретичний посібник «*Guida teorico-pratica per lo studio del canto*» (Теоретико-практичний посібник для вивчення співу, 1864) узагальнив принципи *bel canto*, адаптувавши їх для співаків XIX століття (без кастрації). Ламперті сформулював золоті правила *bel canto*: Співай так, якби ти розмовляв із другом – природно, невимушено, але з повним контролем кожного звуку. Його син Джованні Баттіста Ламперті (1839–1910) продовжив справу, видавши «*Il canto: studi teorico-pratici*» (Спів: теоретико-практичні дослідження, 1880-ті), де синтезував досвід батька та Гарсія.

Джузеппе Верді: від bel canto до веризму

Якщо Россіні, Белліні та Доніцетті є вершиною класичного бельканто, то Джузеппе Верді (1813–1901) – це міст, який з'єднує цю епоху з наступною – добою веризму та психологічного театру. Його творчість охоплює майже

шістдесят років, і протягом цього часу його стиль змінювався радикально: від ранніх опер, ще тісно пов'язаних з традиціями бельканто (хоча й з власним, «вердіївським» обличчям), до пізніх шедеврів, де вокальна партія стає інструментом психологічного аналізу, а оркестр перебирає на себе функцію коментатора драми.

Верді не був віртуозом-співачом, як багато його попередників, і не писав музику для демонстрації голосу заради голосу. Його цікавила «людина». Людина в гніві, в любові, в ревнощах, в ненависті, в стражданні, в прощенні. Його герої – не абстрактні міфологічні постаті, а живі люди з плоті й крові, з їхніми пристрастями, слабкостями, гріхами та величчю. Це було нове слово в опері, і воно вимагало від співаків не лише краси голосу, але й драматичної правди.

Перші опери Верді – «Оберто» (1839), «Король на день» (1840, провалилася), «Набукко» (1842) – ще багато в чому спираються на форми бельканто. Але вже в «Набукко» з'являється щось нове: потужний хор полонених євреїв «*Va, pensiero*», який став неофіційним гімном італійського *Risorgimento* (руху за об'єднання Італії). Цей хор – не просто красива музика. Це політичний маніфест, виражений через спів. Це була сила, яку бельканто не знало.

Опери «Ломбардці» (1843), «Ернані» (1844), «Макбет» (1847), «Луїза Міллер» (1849) закріплюють новий тип опери, де вокальна партія підпорядкована драмі, а не навпаки. Верді починає експериментувати з формою арії, руйнуючи схему *cavatina – tempo di mezzo – cabaletta*, додаючи несподівані модуляції, змінюючи темпи, втручаючи оркестр у найінтимніші монологи персонажів.

Вокальні вимоги раннього Верді (основні риси):

1. Драматичний темперамент. Співак має не просто співати, а жити на сцені. Гнів леді Макбет, ревності Гернані, відчай Луїзи – все це вимагає голосу, здатного передати найскладніші психологічні нюанси.

2. Міцне дихання. Верді писав довгі фрази, часто на межі дихальних можливостей людини. Він не цурався високих нот, але вони завжди були виправдані драматично, а не самоціллю.

3. Сила та проекція. Оркестр Верді (особливо в пізніх операх) насичений, багатий, потужний. Співак має володіти голосом, який «пробиває» оркестрову тканину, не втрачаючи при цьому тембральної краси.

4. Чітка дикція. Верді вимагав, щоб кожне слово було зрозумілим. Він писав: «Я хочу, щоб глядач слухав оперу вухами, а не очима, стежачи за субтитрами».

Верді створив нові типи голосів, які відрізняються від белькантівських ідеалів.

- Вердіївський тенор (наприклад, Манріко в «Трубадурі», Альфред у «Травіаті», герцог у «Ріголетто», Радамес в «Аїді») – це не легкий, рухливий тенор Россіні, а більш «темний», драматичний голос, здатний співати пристрасні,

палкі мелодії, з високими нотами (часто «сі-бемоль» або «до» другої октави) і водночас володіти витонченим *pianissimo*. Він має бути і героєм, і закоханим, і страждальцем.

- Вердівський баритон (Ріголетто, Жермон, Яго з «Отелло», Амонасро з «Аїди») – це новий тип голосу, який до Верді не мав такого значення. Раніше баритон часто був другорядним чи комічним персонажем. Верді зробив баритона головним героєм-антагоністом, сповненим ревнощів, підступності, батьківського болю чи релігійного фанатизму. Вердівський баритон має бути потужним, з «металевим» тембром, але й здатним до ліричних відтінків.

- Вердівське сопрано змінюється протягом творчості композитора. Від колоратурного сопрано Джильди («Ріголетто»), через ліричну Віолетту («Травіата») до драматичного сопрано Аїди, Леді Макбет, Дездемони («Отелло»). Верді вимагав від сопрано неймовірної витривалості (партія Аїди триває майже три години, більшу частину яких героїня на сцені), здатності до контрастів (від ніжності до люті, від молитви до прокляття) та вокально-драматичної єдності.

«Трилогія популярності» (1850–1853): «Ріголетто», «Трубадур», «Травіата».

Ці три опери, написані одна за одною, стали вершиною ранньої творчості Верді та принесли йому світову славу.

«Ріголетто» (1851) – перша опера, де Верді відходить від стандартних сюжетів. Головний герой – не герцог, не принц, а блазень, потворний, жорстокий, сповнений ненависті до свого пана. Його кохання до доньки, його прокляття, його відчай – все це вимагає від співака неймовірної драматичної сили. Знаменита арія Герцога «*La donna è mobile*» («Жінка мінлива») – це шедевр легкої, невимушеної мелодії, яка стала візитівкою італійського тенора.

«Трубадур» (1853) – опера, яка вимагає чотирьох потужних голосів: Манріко (тенор), Леонора (сопрано), Граф ді Луна (баритон), Азучена (мецсо-сопрано або контральто). Знамените «*Di quella pira*» («Палюча помста»), яке завершує третій акт, вимагає від тенора високого «до» та неймовірної енергії.

«Травіата» (1853) – перша опери, присвячена сучасному (на момент написання) життю. Головна героїня – куртизанка Віолетта, хвора на сухоти, яка помирає на сцені. Це був шок для публіки, але саме ця опера стала однією з найулюбленіших у світі. Арія Віолетти з першого акту «*Ah, fors'è lui... Sempre libera*» вимагає від сопрано неймовірної техніки (колоратура, стрибки на широкі інтервали, висока «мі-бемоль» третьої октави), а фінальна смерть Віолетти – це одна з найсильніших сцен світової опери, де співачка має співати напівголосом, зітхати, не втрачаючи при цьому опори.

Великі опери (1870–1880): «Аїда», «Дон Карлос», «Отелло» та революція «Фальстафа»

Після «Травіати» Верді замовляє на кілька років (він переживає смерть дружини та важку депресію). Потім з'являються «Симон Бокканегра» (перероблена 1881), «Бал-маскарад», «Сила долі», «Дон Карлос» (1867, велика французька опера).

«Дон Карлос» – одна з наймонументальніших опер Верді, що вимагає величезного складу співаків, хору, балету. Автодафе (спалення єретиків) – одна з наймасовіших сцен. Партія принцеси Еболі (мецо-сопрано) є однією з найскладніших у репертуарі.

«Аїда» (1871) – опера, написана на замовлення хедива Єгипту для відкриття Суецького каналу (хоча прем'єра відбулася в Каїрі лише 1871 року). Верді поєднав єгипетську екзотику з глибокими людськими пристрастями. Партія Аїди (сопрано) – одна з вершин драматичного сопрано, вимагає величезної витривалості (сцена в храмі Фта, фінал акту «*Ritorna vincitor!*»), сцена з Амонасро).

«Отелло» (1887) – опера, яка стала новим словом в оперному мистецтві. Верді, якому було вже 74 роки, створив шедевр, де музика та драма злилися воедино. Немає традиційного поділу на речитатив та арію – все оперу пронизує «нескінченна мелодія» (ідея, підхоплена Вагнером, але реалізована Верді по-своєму). Партія Яго (баритон) – одна з найскладніших баритонових партій, вимагає не лише голосу, але й акторської гри (Яго – диявол у людській подобі). Арія Дездемони «*Ave Maria*» (насправді молитва перед смертю) вимагає від сопрана ненав'язливого legato, чистоти до самої останньої ноти.

«Фальстаф» (1893) – остання опера Верді, комічна. Написана на вільно-фантастичний сюжет, це шедевр вокального ансамблю. Фінальна fuga «*Tutto nel mondo è burla*» («Все в світі – жарт») – це апофеоз життєствердного гумору. Опера вимагає від співаків легкості, рухливості, комічного дару, досконалого володіння ансамблевою технікою.

Верді та співаки: вимоги до вокальної школи

Верді ставив перед співаками нові, нечувані раніше вимоги.

1. Відмова від імпровізованих прикрас. Якщо в бельканто співак міг додавати в арію власні трелі, пасажі, каденції, то Верді забороняв це. Він виписував усі прикраси сам, підпорядковуючи їх драматургії. Лише в ранніх операх він іноді дозволяв співакам імпровізувати (наприклад, каденцію в «*Ah, fors'è lui*»).

2. Драматичний звук. Верді вимагав, щоб голос був не лише красивим, але й сильним, здатним передати гнів, ревнощі, відчай, ненависть. Він часто писав музику в «грудному» регістрі, на межі крику, але не переходячи межу. Це вимагало досконалого контролю дихання.

3. Точна інтонація. Верді звертав величезну увагу на чистоту інтонації, особливо в ансамблях. Він вимагав, щоб співаки чули один одного та оркестр.

4. Увага до слова. Верді був одержимий тим, щоб слово було зрозумілим. Він говорив, що «співак має бути актором, який розповідає історію, а не «співочою машиною». Це вимагало чіткої дикції, виділення сенсових наголосів, зітхань, пауз.

Що таке веризм?

Веризм (від італ. «*verismo*», від «*vero*» – «правдивий», «істинний») – це течія в італійському оперному мистецтві, яка виникла наприкінці XIX століття (приблизно в 1880–1890-ті роки) і стала своєрідною реакцією на пізній романтизм (особливо вагнерівський) та аристократичну умовність опери-серія. Веризм проголошував гасло: «Життя – як воно є».

Основна ідея веризму – перенесення на оперну сцену «правди життя» (звідси й назва). Веристи відмовилися від міфологічних, героїчних чи історичних сюжетів. Їхніми героями стали звичайні люди: селяни, рибалки, шахтарі, жебраки, повії, солдати, дрібні ремісники. Дія відбувається не в казкових замках чи античних храмах, а в сучасних композиторів селах, бідних кварталах, шинках, в'язницях.

Основні риси веризму:

1. Сюжети з реального життя. Веристи часто брали лібрето з творів літературного напрямку, який також називається веризмом (наприклад, романи і п'єси Джованні Вергі – найвідомішого представника веризму в літературі).

2. Люди з народу – головні герої. Не королі та лицарі, а селянка, яку зрадив коханий і яка гине від рук суперниці; шахтар, який страждає від ревнощів; жебрак; сільська вчителька. Їхні пристрасті – не «благородний гнів», а суто людська, інстинктивна лють або відчай.

3. Акцент на драмі, а не на віртуозності. Якщо в *bel canto* співак міг продемонструвати віртуозні пасажі навіть у трагічному моменті, то веризм вимагав, щоб голос слугував правді почуттів. Співак має кричати, стогнати, ридати – але в цих межах залишатися технічним майстром, а не просто кричати.

4. Потужний, «рваний» ритм. Музика веризму часто нерівна, з різкими змінами темпу, з паузами, зітханнями, спалахами.

5. Оркестр – коментатор драми. Оркестр передає психологічний стан героїв (тривога, передчуття біди, наростання пристрасті).

6. Коротка форма. Опері веризму часто одноактні або двоактні – «маленькі трагедії» на одну годину, без зайвих сцен, без балету, без довгих арій.

Головні композитори-веристи

П'єтро Масканьї (1863–1945)

Його опера «Сільська честь» (*Cavalleria rusticana*, 1890) вважається першим шедевром веризму. Сюжет: сицилійське село, селянка Сантуцца зраджена коханим Туридду, який закохався в дружину візника Лолу. Ревнощі, сільський

суд, дуель – і Туридду гине. Коротка опера (лише 70 хвилин) – це суцільна кульмінація: від молитовного хору до крику відчаю. Партія Сантуцци (сопрано або мецо-сопрано) вимагає неймовірної драматичної сили.

Руджеро Леонкавалло (1857–1919)

«Паяци» (Pagliacci, 1892) – друга за популярністю веристична опера. Сюжет: бродячі комедіанти приїжджають до села; дружина ватажка Каніо (Недда) зраджує його з селянином Сільвіо. Каніо вбиває їх обох прямо на сцені під час вистави. Знаменита арія Каніо «Vesti la giubba» («Одягнись у костюм паяца») – це крик зраженого чоловіка, який має сміятися, коли плаче.

Умберто Джордано (1867–1948)

«Андре Шеньє» (Andrea Chénier, 1896) – опера про французького поета часів революції. Любов, зрада, гільйотина. Більш «героїчний» веризм, з потужними аріями для тенора та баритона («Nemico della patria» – арія Жерара).

Франческо Чілеа (1866–1950)

«Адріана Лекуввер» (Adriana Lecouvreur, 1902) – опера про паризьку актрису, яку отруїла суперниця. Більш ліричний, витончений веризм. Арія головної героїні «Io son l'umile ancella» («Я – смиренна служниця») є однією з найкращих для ліричного сопрано.

Джакомо Пуччіні – вершина веризму

Джакомо Пуччіні (1858–1924) не належить до «чистого» веризму (його стиль більш витончений, оркестрово багатший, з елементами імпресіонізму), але саме він став найвідомішим продовжувачем веристичних ідей. Його опери – це завжди історії про звичайних людей, які страждають і помирають:

- «Богема» (1896) – бідні митці в Парижі, смерть Мімі від сухот.
- «Тоска» (1900) – оперна співачка, яка вбиває тирана і гине сама.
- «Мадам Баттерфляй» (1904) – японська дівчина, яку зрадив американський офіцер; фінальне самогубство.
- «Турандот» (незакінчена, 1924) – кривава казка, де через любов гине принц.

Вимоги Пуччіні до співаків: голос має «пробивати» насичений оркестр, але водночас володіти неймовірним *pianissimo* в найтрагічніші моменти (смерть Мімі в «Богемі», сцена «Un bel dì vedremo» в «Мадам Баттерфляй»).

Після Першої світової війни веризм поступово згасає. Його замінюють:

- Неокласицизм (звернення до старовинних форм, до Баха, до Моцарта) – Альфредо Казелла, Джорджо Федеріко Гедіні.
- Експресіонізм (більш радикальні гармонії, дисонанси) – Луїджі Даллапінкола, який писав дванадцятитонову системую.

Але веризм залишив глибокий слід: без нього не було б ні Пуччіні, ні сучасної «неореалістичної» італійської опери.

Відродження bel canto в ХХ столітті

Наприкінці ХІХ століття, після творчості Ріхарда Вагнера (який зробив оркестр головним), Джузеппе Верді (який поєднував bel canto з драматизмом) та веризму (опери П'єтро Масканьї, Руджеро Леонкавалло, Джакомо Пуччіні, де акцент робився на крик пристрасті), стиль bel canto дещо занепав. Вважалося, що віртуозний, легкий спів – це архаїзм, що не відповідає сучасним драматичним смакам.

Однак у ХХ столітті відбулося грандіозне відродження bel canto завдяки кільком співакам, які повернули на сцену забуті опери Белліні, Доницетті та Россіні. Марія Каллас (грецько-американська співачка, 1923–1977) повернула на сцену такі опери, як «Пірат» та «Пуритани» Белліні, «Анна Бoleйн» та «Поліут» Доницетті, «Арміда» та «Семіраміда» Россіні. Вона створила синтез bel canto та драматичної правди – співала віртуозні пасажі з такою ж емоційною напругою, як сцени божевілля чи смерті. Джоан Сазерленд (австралійська співачка, 1926–2010) спеціалізувалася на bel canto під керівництвом свого чоловіка, диригента Річарда Бонінжа. Вона записала всі головні партії: Лючію, Норму, Аміну, Ельвіру, а також рідкісні опери, як-от «Беатріче ді Тенда» Белліні. Мерілін Горн (американська мецо-сопрано, 1934–) повернула на сцену пантах-ролі (чоловічі ролі для жінок) у операх Россіні – «Танкред», «Італійка в Алжирі» та інші – з новою віртуозністю. Її партія Розіни (Севільський цирульник) стала еталонною. Монтсеррат Кабальє (іспанська співачка, 1933–2018) уславилася своєю кантиленою, pianissimo та legato. Вона записала рідкісні опери Доницетті (Парізіна) та Белліні (Пірат). Лучано Паваротті (італійський тенор, 1935–2007) показав, що bel canto можна співати і тенором – романс Una furtiva lagrima з опери Доницетті «Любовний напій» став однією з його візитівок. Чечилія Бартолі (італійське мецо-сопрано, 1966 –) вивчає автентичні прикраси bel canto за трактатами Тозі та Манчіні і виконує їх в оригінальному вигляді. Хуан Дієго Флорес (перуанський тенор, 1973 –) виконує арії Россіні з оригінальними високими нотами – зокрема, дев'ять високих нот до третьої октави в арії «Ah! mes amis» з опери Доницетті «Дочка полку».

Річард Бонінж, диригент і чоловік Джоан Сазерленд, сформулював сучасне ставлення до bel canto: Ми не повинні слідувати Вагнеру, ігноруючи bel canto, або навпаки – потрібно цінувати всі школи опери за їхні власні чесноти. Він підкреслював, що сучасні співаки мають розглядати всі школи опери й цінувати кожну з них за ті чесноти, які вони пропонують.

Порівняльна характеристика старовинного та класичного bel canto (ключові відмінності)

Перша відмінність – естетика. Старовинне bel canto (ХVІІ–ХVІІІ століття) ґрунтувалося на теорії афектів та бароковій абстракції: кожна арія виражала одну емоцію, і співак мав передати її чистою формою. Класичне bel canto (перша

половина XIX століття) належить до романтизму, де цінувалася індивідуальність, складність, пристрасть, зміна настроїв протягом однієї арії.

Друга відмінність – головні виконавці. У старовинному *bel canto* панували співаки-кастрати – Фарінееллі, Каффареллі, Сенезіно – чиї голоси поєднували високий діапазон із чоловічою силою дихання. У класичному *bel canto* на сцену вийшли природні голоси – співачки Паста, Малібран, Гризі, а також тенори, баритони, басы.

Третя відмінність – головні композитори. Старовинне *bel canto* – це Алессандро Скарлатті, Георг Фрідріх Гендель, Нікола Порпора, Йоганн Адольф Гассе, Бальдассаре Галуппі. Класичне *bel canto* – це Джоаккіно Россіні, Вінченцо Белліні, Гаetano Доницетті.

Четверта відмінність – оперні жанри. У старовинному *bel canto* панувала опера-серія (серйозна опера на міфологічні або історичні сюжети). У класичному *bel canto* поряд із оперою-серією розвивалися опера-буффа (комічна), опера-семісерія (напівсерйозна), а також вплив французької *grand opéra* (великої опери з балетом, хорами, розширеним оркестром).

П'ята відмінність – роль оркестру. У старовинному *bel canto* переважав легкий *continuo* (клавесин і віолончель) для *recitativo secco*, а оркестр використовувався лише в аріях. У класичному *bel canto* оркестр значно розширився (додані тромбони, бас-кларнет, арфа) і став рівноправним партнером голосу, особливо в речитативі *accompanato*.

Шоста відмінність – вокальні ідеали. Старовинне *bel canto* цінувало граничну рухливість, діапазон (три октави), досконалу трель, віртуозні пасажі. Класичне *bel canto* додало до цього драматизм, кантилену (довгу, співуче-виразну мелодію), *messa di voce* та емоційну безпосередність.

Сьома відмінність – мелізматики. У старовинному *bel canto* прикраси були імпровізацією співака за сталими моделями (Тозі, Манчіні описали, як додавати трелі, пасажі, *arroggiatura*). У класичному *bel canto* композитори почали записувати частину прикрас у ноти, але співак все ще мав свободу додавати власні каденції (особливо в аріях Россіні).

Восьма відмінність – педагоги. Старовинне *bel canto* – це Нікола Порпора та Антоніо Бернаккі, які навчали кастратів за системою багаторічних вокалізів без доступу до репертуару. Класичне *bel canto* – це Мануель Гарсія-син (науковий підхід, ларингоскоп) та Франческо Ламперті (систематичні вправи для природних голосів).

Висновок

Італійська вокальна школа *bel canto*, яка пройшла шлях від експериментів Флорентійської камерати (1580) через добу кастратів (XVII–XVIII століття) до вершинної творчості Россіні, Белліні й Доницетті (перша половина XIX століття), створила універсальну систему вокального мислення. Її принципи – дихання на опорі (*appoggio*), кантилена (*legato*), рівність регістрів, *messa di voce*,

віртуозна рухливість (*agilità*), продумана орнаментика, єдність слова та звуку – засвідчені в фундаментальних трактатах Тозі (1723), Манчіні (1774), Гарсія (1847) та Ламперті (1864). Ці принципи досі залишаються наріжним каменем професійної вокальної освіти в консерваторіях усього світу. Італійська вокальна школа подарувала світові понад 1500 опер, створила перші музичні консерваторії, розробила методiku, яка дозволяє співати технічно досконало, без шкоди для здоров'я, і, найголовніше, сформувала розуміння, що спів – це не просто демонстрація красивого голосу чи віртуозної техніки, а мистецтво робити техніку невидимою, а серце чути. Як писав Франческо Ламперті: Співай так, якби ти розмовляв із другом – природно, невимушено, але з повним контролем кожного звуку. Цей заповіт старовинних майстрів залишається актуальним і для сучасних співаків, які прагнуть опанувати таємниці прекрасного співу.

Запитання для самоперевірки (теоретичний блок)

1. Дайте визначення поняттю *bel canto*. Назвіть два історичні періоди бельканто, їхні хронологічні рамки та ключові відмінності.
2. Де і коли виникла Флорентійська камерата? Яке її значення для розвитку монодії та опери? Назвіть ключових учасників.
3. Що таке монодія? Чим вона відрізняється від ренесансної поліфонії?
4. Який твір Джуліо Каччіні вважається маніфестом раннього бельканто? Назвіть три ключові правила співу, які він сформулював. Що таке *sprezzatura*?
5. Що таке опера-серія? Які її характерні риси?
6. Що таке арія да капо? Яка її форма? Чому вона давала співакам можливість для імпровізації?
7. Які три стилі вокальної виразності виокремив Клаудіо Монтеверді? Охарактеризуйте кожен.
8. Хто такі кастрати? Коли і чому з'явилося це явище? Назвіть трьох найвідоміших співаків-кастратів.
9. У чому полягала педагогічна система Ніколи Порпори? Чому вона вважається зразковою для старовинного бельканто?
10. Що таке Неаполітанська школа? Які консерваторії в ній діяли?
11. Назвіть два фундаментальні трактати старовинного бельканто (автори, назви, роки). Які теми вони охоплювали?
12. Що таке *messa di voce*? Чому ця вправа була «візитівкою» бельканто?
13. Що таке *arroggio*? Як він пов'язаний з диханням та опорою звуку?
14. Чому зникли кастрати? Назвіть основні причини.
15. Хто такі Мануель Гарсія-син та Франческо Ламперті? Який їхній внесок у вокальну педагогіку ХІХ століття?

16. Назвіть трьох велетнів класичного бельканто. Для кожного вкажіть головні опери та новаторську рису.
17. У чому полягає новаторство Джоаккіно Россіні?
18. Чому Вінченцо Белліні називали «майстром довгої мелодії»? Яка опера вважається вершиною його творчості?
19. У чому полягає новаторство Гаetano Доніцетті? Яка опера містить найвідомішу сцену божевілля?
20. Що таке веризм та хто був найяскравішим представником?
21. Що таке *cavatina*, *cabaletta*, *tempo di mezzo*?
22. Хто такі Джудитта Паста, Марія Малібран, Джулія Гризи? Які ролі для них писали композитори?
23. Які співаки та співачки ХХ століття відродили інтерес до бельканто? Назвіть 4–5 імен.

Репертуар для слухання музики (аудіальний практикум)

1. Раннє бароко та монодія
 - Джуліо Каччіні – «Amarilli, mia bella», «Vedrò 'l mio sol»
 - Клаудіо Монтеверді – «Lamento d'Arianna», арія Орфея «Possente spirito» (з опери «L'Orfeo»)
2. Неаполітанська школа та доба кастратів
 - Алессандро Скарлатті – «Già il sole dal Gange», «Se tu della mia morte»
 - Нікола Порпора – «Alto Giove», сольфеджі та вокалізи
 - Леонардо Вінчі – «Vo solcando un mar crudele» (з опери «Artaserse»)
3. Джоаккіно Россіні
 - Opere buffe: «Il barbiere di Siviglia» («Largo al factotum», «Una voce poco fa»), «L'italiana in Algeri» («Cruda sorte!»), «La Cenerentola» («Nacqui all'affanno»)
 - Opere serie: «Tancredi» («Di tanti palpiti»), «Otello» («Assisa al piè d'un salice»), «Semiramide» («Bel raggio lusinghier»)
 - «Guillaume Tell» («Asile héréditaire»)
4. Вінченцо Белліні
 - «Norma» – «Casta Diva», дует Норми та Адальджізи «Mira, o Norma»
 - «La sonnambula» – «Ah! non credea mirarti», «Ah! non giunge uman pensiero»
 - «I Puritani» – «Qui la voce sua soave», «A te, o cara»
5. Гаetano Доніцетті
 - «Lucia di Lammermoor» – сцена божевілля «Il dolce suono», секстет «Chi mi frena in tal momento», арія Едгардо «Fra poco a me ricovero»
 - «L'elisir d'amore» – «Una furtiva lagrima»
 - «Don Pasquale» – «Quel guardo il cavaliere», фінальний квартет

- «La Fille du régiment» – «Ah! mes amis» (9 високих «до»)

- «Anna Bolena» – «Al dolce guidami castel natio»

6. Джузеппе Верді

- «Rigoletto» – «La donna è mobile», «Caro nome», кuartет «Bella figlia dell'amore»

- «La Traviata» – «Sempre libera», «Addio del passato», «Libiamo ne' lieti calici»

- «Aida» – «Celeste Aida», «Ritorna vincitor», сцена триумфу

- «Il trovatore» – «Di quella pira», «Stride la vampa», хор «Anvil Chorus»

- «La forza del destino» – «Pace, pace mio Dio»

- «Nabucco» – хор «Va, pensiero»

- «Otello» – «Ave Maria» (Дездемона)

- «Don Carlo» – «Tu che le vanità», дует Філіппа та Інквізитора

7. Порівняльний аналіз виконавських шкіл (XX–XXI ст.)

- Марія Каллас – «Casta Diva» (драматичне трактування), «Una voce poco fa», сцена божевілля Лючії

- Джоан Сазерленд – «Casta Diva» (прозоре, сріблясте виконання), «Il dolce suono» (еталон сцени божевілля)

- Монтсеррат Кабальє – «Casta Diva» (філігранне pianissimo)

- Мерілін Горн – «Una voce poco fa», «Cruda sorte!», «Di tanti palpiti»

- Чечилія Бартолі – «Ombra mai fù», «Casta Diva», арії Генделя та Скарлатті

- Хуан Дієго Флорес – «Ah! mes amis» (9 високих «до»), «Una furtiva lagrima», «A te, o cara»

- Лучано Паваротті – «Una furtiva lagrima», «Fra poco a me ricovero»

8. Духовна музика (для порівняння жанрів)

- Джоаккіно Россіні – «Stabat Mater» («Inflammatu»)»

- Джованні Баттіста Перголезі – «Stabat Mater», «Salve Regina»

- Антоніо Вівальді – «Magnificat», «Nisi Dominus» («Cum dederit»)

Теми для практичних (семінарських занять)

№1. Між словом і звуком: як Флорентійська камерата змінила обличчя співу назавжди

№2. «Голос, якого більше немає»: феномен кастратів між легендою та трагедією

№3. Якби я навчався у Порпори: система старовинної вокальної школи очима сучасного студента

№4. Фарінееллі, Каффареллі, Сенезіно – перші «зірки» світової опери та їхня спадщина

№5. Трактати, які визначили епоху: Тозі та Манчіні про мистецтво «прекрасного співу»

№6. Россіні, Белліні, Доніцетті: три обличчя одного бельканто

№7. Сцена божевілья в опері «Лючія ді Ламмермур»: вокальна техніка як дзеркало душі

№8. «Casta Diva» крізь століття: як змінювалося виконання головної арії бельканто

№9. Від кастратів до Каллас: як техніка старовинного співу вижила після своєї заборони

№10. Чи можливий другий «золотий вік» бельканто в XXI столітті?

Рекомендації для викладача

1. Запитання для самоперевірки можна використовувати для підсумкового контролю (письмово або усно).

2. Репертуар для слухання рекомендується опрацьовувати поступово, супроводжуючи кожен твір коротким коментарем викладача. Для аудиторної роботи достатньо 1–2 хвилин на фрагмент (ключові моменти арії).

3. Семінарські та практичні заняття побудовані за проблемним принципом. Студенти отримують теми заздалегідь та готують короткі виступи (5–7 хвилин) або беруть участь у загальній дискусії.

4. Для підсумкової атестації рекомендується комбіноване завдання: письмові відповіді на 5–7 запитань, усний аналіз одного твору та участь у дискусії за однією з тем.

ТЕМА 4. ФРАНЦУЗЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА: СТИЛІСТИЧНИЙ РОЗВИТОК (XVI – XXI СТ.)

Вступ

Французька вокальна школа є однією з найсамобутніших і найвпливовіших у європейській музичній культурі. На відміну від Італії, де *bel canto* став синонімом краси звуку та віртуозності, Франція розвивала власну традицію, засновану на культурі слова, декламації, драматичній виразності та увазі до національної мови. Якщо італійська школа виробила ідеал *legato* та кантилени, то французька зосередилася на чіткій артикуляції, тембральному різноманітті та органічному поєднанні співу з акторською грою. Франція була єдиною країною, яка до кінця XVII століття створила власну національну оперу, протиставивши італійській оперній школі своє бачення форми та змісту цього синтетичного жанру.

Французька вокальна традиція пройшла кілька етапів, які можна умовно поділити на чотири великі періоди. Перший період – доба Ренесансу та раннього бароко (XVI–XVII століття), коли сформувалися національні жанри шансона, «Балету королеви» та ліричної трагедії. Другий період – епоха Просвітництва та класицизму (XVIII століття), пов'язана з діяльністю Жана Філіпа Рамо, Крістофа Віллібальда Глюка, перемогами та поразками французьких армій, а також відкриттям Паризької консерваторії. Третій період – доба романтизму та «великої опери» (1820–1860-ті роки), коли Париж став оперною столицею Європи, а французька школа зазнала значного італійського впливу. Четвертий період – доба імпресіонізму та сучасності (кінець XIX–XXI століття), пов'язаний з творчістю Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Франсіса Пуленка та інших композиторів, які створили новий камерний вокальний стиль.

Як зазначає дослідниця Т.В. Фуртас, французька вокальна школа «являє собою ретроспективний аналіз основних методичних концепцій навчання співу, прийнятих у різні історичні періоди становлення та розвитку вокального мистецтва у Франції». Її ключовими рисами залишаються виразна декламація у різних формах речитативу в поєднанні з яскравою динамічною та тембральною палітрою.

Частина I. Витоки французької вокальної школи: епоха Ренесансу та раннього бароко (XVI–XVII ст.)

Історичний контекст: французьке Відродження та Релігійні війни

У XVI столітті Франція переживала епоху Відродження, яка, як і в Італії, характеризувалася інтересом до античної культури, мистецтва та літератури.

Французькі поети, письменники та музиканти прагнули залучити античні зразки до «могутнього дерева французької національної культури». Девізом творчих кіл того часу стало: «Мистецтво повинно оспівувати прекрасне та величне».

Однак політичне життя Франції XVI століття було вкрай нестабільним. З 1562 по 1598 рік країну розділяли Релігійні (Гугенотські) війни між католиками та протестантами-гугенотами. Цей конфлікт, який забрав життя сотень тисяч людей, досяг кульмінації у 1572 році під час Варфоломійської ночі (24 серпня), коли за наказом короля Карла IX було вбито тисячі гугенотів, які прибули до Парижа на весілля короля Наваррського Генріха (майбутнього Генріха IV). Лише в 1598 році Нантський едикт короля Генріха IV (який сам був гугенотом, але перейшов у католицизм заради миру) надав гугенотам свободу віросповідання та припинив відкриті бойові дії. Ці потрясіння не могли не вплинути на мистецтво: музика того часу часто несла в собі відбиток напруженості, трагізму та релігійної рефлексії.

Вокальне мистецтво Франції розвивалося в кількох напрямках: народна пісня, придворна поезія, протестантський псалом (Жан Кальвін, засновник французького протестантизму, заохочував спів псалмів французькою мовою) та католицька церковна музика.

Жанри ренесансної вокальної музики

У Франції XVI століття набули поширення два основні жанри вокальної музики. Перший – це одноголосна пісня, яка називалася *шансон* (*chanson*, від *франц. chanson* – «пісня»). Це були народні пісні різного змісту – любовного, сатиричного, побутового, а часто й політичного (існували насмішкуваті пісні про короля, дворянство, священиків). Вони виконувалися солістом або невеликим ансамблем без інструментального супроводу або під акомпанемент лютні. Особливе місце посідали *шансон де ноель* (*chansons de Noël*) – різдвяні пісні; *шансон* (*chanson à boire*) – застільні пісні (особливо популярні в часи правління Генріха IV, відомого своєю любов'ю до бенкетів).

Другий жанр – багатоголосна пісня, відома як *шансон мюзикаль* (*chanson musicale* – «музична пісня»). Це були поліфонічні твори для чотирьох-п'яти голосів (від лат. *punctum contra punctum* – «нота проти ноти», тобто одночасне звучання кількох самостійних мелодичних ліній). Характерною рисою французької поліфонії було суворе дотримання силабічного складу (від грец. *syllabē* – «склад»): текст співався одночасно у всіх голосах, що створювало фактуру гармонічного складу, де слова були чітко зрозумілі. У цих піснях використовувалися прикраси у вигляді колоратурних пасажів, але на відміну від італійської практики, імпровізація не допускалася – композитор сам виписував усі прикраси в нотах. Це свідчить про раннє прагнення французьких музикантів до контролю над виконавським процесом і до точної фіксації авторського задуму.

Найвидатнішим композитором у жанрі багатоголосного шансона був Клеман Жанекен (Clément Janequin, бл. 1485–1558). Його найвідоміший твір – шансон «Битва» (La Bataille), який зображує битву при Мариньяно (1515) – одну з найзнаменитіших перемог французького короля Франциска I. У цьому творі використовуються звуконаслідування (трубні сигнали, тупіт копит, крики воїнів), які вимагали від співаків досконалого володіння прийомами звуконаслідування та використання різних тембрів (різноманітність тембрального забарвлення голосу). Виконання твору вимагало чи не акробатичної вокальної техніки та досконалого співочого дихання. Сюжети шансонів були яскравими, а драматургія ставала «зерном» твору.

«Академія поезії та музики» та «Балет королеви»

1570 рік став важливою віхою в історії французької музики: було відкрито «Академію поезії та музики» (Académie de Poésie et de Musique) під керівництвом поета Жана-Антуана де Баїфа (Jean-Antoine de Baïf, 1532–1589) та композитора Жоеля Курта (Joachim Thibault de Courville, пом. 1581). Це об'єднання стало французьким аналогом Флорентійської камерати – гуртка гуманістів, які досліджували зв'язок поезії та музики. Вони ставили за мету відродити античний ідеал єдності слова, музики та ритму. Баїф навіть винайшов особливу систему віршування – vers mesurés à l'antique (вірші, написані на античний лад), де довгі та короткі склади точно відповідали довгим і коротким музичним тривалостям.

Однак на відміну від італійців, які згодом створили оперу, французи пішли іншим шляхом. Під час правління короля Генріха III (1574–1589), який був великим шанувальником пишних придворних видовищ, при дворі набув популярності «Королівський комічний балет» (Ballet comique de la Reine), вперше поставлений у 1581 році. Балет (франц. ballet, від італ. balletto – «танцювати») – це сценічний жанр, де головним засобом виразності є танець та пантоміма. «Королівський комічний балет» являв собою синтез танців, вокальних номерів та драматичних сцен. Вокальні номери склалися з речитативів та арій, написаних у межах октави з прикрасами. Саме з цього твору веде початок французька традиція музичного театру, де балету відводиться значно важливіша роль, ніж в італійській опері.

Прихід Людовіка XIV та заснування Королівської академії музики

Прихід до влади короля Людовіка XIV (1643–1715) – «короля-сонця» – ознаменував нову епоху в історії Франції. Після тривалої Фронди (1648–1653) – громадянської війни між королівською владою та парламентом, Людовік XIV затвердив абсолютну монархію. Девіз «Держава – це я» (L'État, c'est moi) став символом його правління. Він активно використовував мистецтво як інструмент пропаганди своєї влади, створивши Версальський палац – грандіозний архітектурний комплекс, який став символом могутності Франції. При дворі щодня влаштовувалися бали, концерти, театральні вистави.

Зародження нового напрямку в мистецтві – класицизму (від лат. *classicus* – «зразковий») – орієнтувалося на античні зразки, суворість форми, раціональність та ієрархічність жанрів. 1671 року в Парижі відкрилася «Королівська академія музики» (*Académie Royale de Musique*), яка згодом була перейменована на Гранд-опера (*Grand Opéra*). Це була перша постійна оперна трупа у Франції, яка отримувала державне фінансування та підпорядковувалася безпосередньо королю. На чолі театру став Жан Батіст Люллі (*Jean-Baptiste Lully*, 1632–1687) – композитор, поет, танцюрист, скрипаль-віртуоз і, що важливо, особистий секретар короля.

Жан Батіст Люллі та створення ліричної трагедії

Жан Батіст Люллі, італієць за походженням (народився у Флоренції), але француз за духом, став творцем нового національного оперного жанру – *ліричної трагедії* (*tragédie lyrique*). Лірична трагедія – це французький різновид опери-серія (серйозної опери), що сформувався під впливом класицистської драматургії П'єра Корнеля та Жана Расіна. Її характерними рисами були: п'ятиактна структура (на відміну від триактної італійської опери), обов'язкова наявність балетних сцен (як данина любові французької публіки до танцю), розгорнута увертюра (так звана «французька увертюра» – повільний, урочистий початок, потім швидка, імітаційна частина, і знову повільний завершальний розділ), переважання речитативу над аріями та використання великого оркестру. Сюжети ліричних трагедій зазвичай бралися з античної міфології (як в італійській опері-серія), але акцент робився не на віртуозності співу, а на драматичній виразності декламації.

Люллі особисто займався добором співаків для своєї трупи та проводив з ними тренування, оскільки виконання партій у його операх вимагало особливої вокальної майстерності та ретельної підготовки. Люллі вважається, по суті, першим педагогом французької вокальної школи. Проблеми, які Люллі ставив перед співаками, були значними. Він використовував великий оркестр, тому співаки мали володіти потужним, добре проєктованим голосом, щоб не бути заглушеними інструментами. Його речитативи та арії містили широкі інтервали, які вимагали хорошої вокальної техніки. Найголовніше – Люллі вимагав від співаків афектованої декламації (від лат. *declamatio* – «вправа в красномовстві»), тобто виразного, емоційно насиченого, майже театрального виголошення тексту, подібного до того, як це робили драматичні актори в театрі Корнеля та Расіна. Це була принципово нова вимога: італійський співак мав насамперед продемонструвати красу голосу та віртуозність, а французький співак за Люллі мав насамперед розповідати історію та виражати пристрасті за допомогою інтонованого слова.

Ключові опери Люллі: «Кадм і Герміона» (1673), «Альцеста» (1674), «Тесей» (1675), «Атіс» (1676, улюблена опера Людовіка XIV), «Арміда» (1686, його шедевр). Найвідомішою співачкою того часу була Марта ле Рошуа (*Marthe*

Le Rochois, бл. 1650–1728), яка, за свідченнями сучасників, блискуче поєднувала в собі талант актриси та співачки. Вона виступала в головних партіях в операх Люллі, зокрема в «Арміді», і стала зразком для наступних поколінь французьких співаків. Інші відомі співаки того часу: Франсуа де Ляланд (бас), Габрієль-Венсан Тьєррі (тенор).

Перші теоретичні трактати: Бассілі та Беррар

Першим теоретичним трактатом з вокального мистецтва у Франції дослідники вважають книгу М. Бассілі (*M. Bacilly*) «Коментарі до мистецтва співу» (*Remarques sur l'art de bien chanter, 1668*). Бассілі виступав як прихильник емпіричної школи співу (від грец. *empeiria* – «досвід»), тобто школи, заснованої на практичному досвіді та наслідуванні зразків, а не на теоретичних побудовах. Він наголошував на кількох важливих умовах успішного навчання: по-перше, учень мав мати гарний слух (без цього будь-яке навчання марне); по-друге, слід багато займатися дикцією (чіткою вимовою приголосних та голосних); по-третє, всі вправи слід співати повільно та голосно, щоб контролювати кожну ноту.

Другим важливим трактатом стала книга Жана Батіста Беррара (*Jean-Baptiste Berrard*) «Мистецтво співу» (*L'Art du chant, 1755*). Беррар зосередився на фізіологічних аспектах голосоутворення, особливо на диханні та положенні гортані. Він стверджував, що при вдиху грудна клітка має підніматися, а живіт – надуватися (це близько до сучасного розуміння діафрагмального дихання), а гортань під час співу має підніматися при русі по висхідній звуковій шкалі. Незважаючи на деяку наївність (сучасна фізіологія спростовує необхідність підйому гортані), цей трактат зафіксував важливість дихання у період становлення французької вокальної школи.

Частина II. Епоха Просвітництва: Рамо, Глюк, Французька революція та заснування консерваторії (XVIII ст.)

Історичний контекст: доба Просвітництва та криза абсолютизму

XVIII століття у Франції – це доба Просвітництва (франц. *Siècle des Lumières* – «століття світла»), коли філософи-енциклопедисти Вольтер, Жан-Жак Руссо, Дені Дідро, проповідували ідеї свободи, рівності, братерства, критикували абсолютну монархію та нерівність. Правління Людовіка XV (1715–1774), відоме своєю розкішшю та одночасно корупцією («Після мене – хоч потоп»), і Людовіка XVI (1774–1792), слабкого та нерішучого короля, призвело до глибокої соціально-економічної кризи. 14 липня 1789 року відбулося взяття Бастилії – початок Великої французької революції (1789–1799). Революція змінила все: було скасовано монархію (1792), страчено Людовіка XVI (1793), встановлено Конвент, потім Директорію, а в 1799 році до влади прийшов генерал Наполеон Бонапарт, який проголосив себе імператором у 1804 році. Війни Наполеона (1799–1815) охопили всю Європу.

Революція мала величезний вплив на мистецтво. Монархічні сюжети були заборонені, натомість з'явилися «опери порятунку» (*opéras de sauvetage*) та героїчні патріотичні п'єси, які прославляли свободу та боротьбу з тиранією. У 1793 році Комітет громадського порятунку навіть видав декрет, який наказував усім театрам виконувати патріотичні твори. У 1792 році була створена «Марсельєза» (*La Marseillaise*) – військова пісня, написана Клодом Жозефом Руже де Лілем, яка стала національним гімном Франції. «Марсельєза» була підхоплена масами, її співали на вулицях, демонструючи, якою силою може володіти вокальна музика в політичному контексті. Гімн вимагав від виконавців потужного, мужнього звуку, чіткої дикції, патріотичного запалу та здатності підкорити своїм співом натовп.

Жан Філіп Рамо: мелодизація французької опери

У першій половині XVIII століття французька вокальна школа зазнала значних змін завдяки творчості Жана Філіпа Рамо (*Jean-Philippe Rameau, 1683–1764*) – видатного композитора та музичного теоретика, який створив сучасну теорію гармонії. Його головна праця – «Трактат про гармонію» (1722), де він уперше систематизував акорди та їхні функції. Рамо писав свої опери під значним італійським впливом, особливо в мелодичному плані. На відміну від речитативного стилю Люллі, Рамо ввів у французьку оперу більш наспівні, витончені арії та ансамблі, які вимагали від співаків вміння вести *кантилену* (від *итал. cantare – «співати»*), тобто плавний, зв'язний мелодичний спів. Він також зберіг вимогу до виразного речитативу та віртуозності (здатності виконувати швидкі пасажі, трелі, стрибки). Як зазначають дослідники, «взявши за основу досягнення італійської вокальної школи, він створив зовсім новий стиль французької опери».

Рамо продовжив традицію ліричної трагедії, але збагатив її гармонічною сміливістю та мелодійною щедрістю. Його опери – «Іпполіт та Арісія» (1733), «Кастор та Поллукс» (1737), «Дардан» (1739), «Платея» (1745, комічна опера, яка стала улюбленою у французькій публіці) – стали вершиною французького музичного класицизму. Найвідоміша арія Рамо – «*Tristes apprêts*» з опери «Кастор та Поллукс» (1737), яка вимагає від співачки мецо-сопрано досконалого *legato*, чуттєвого звуку та трагічної інтонації. Однак виконання його опер було доступне лише небагатьом чудовим співакам-акторам. Більшість же виконавців того часу, за свідченнями сучасників, вели себе на сцені неприродньо, «посилаючи звук у ніс та голову». Це свідчило про відсутність систематичної вокальної підготовки у Франції – на відміну від Італії з її консерваторіями та школою Порпори. Найвидатнішими співаками, які виконували твори Рамо, були тенор П'єр Желіот (*Pierre Jélyotte, 1713–1797*) – креол за походженням, який уславився виконанням партії Платеї в однойменній опері (він співав у жіночому вбранні, що вимагало високого фальцетного регістру) та сопрано Марі-Фелісіте Буржуа-Дюмесніль (*Marie Fel, 1713–1794*).

Суперечка буфонів та реформа Крістофа Віллібальда Глюка

У 1750-ті роки Францію охопила так звана «Суперечка буфонів» (Querelle des Bouffons) – гостра полеміка між прихильниками французької національної опери (на чолі з Рамо) та італійської комічної опери (opera buffa). Приводом стала гастролі італійської трупи Bouffons у Парижі 1752 року, яка виконувала опери Перголезі («Служниця-пані») та інших італійських композиторів. Енциклопедисти на чолі з Руссо (сам композитор, автор комічної опери «Сільський ворожбит») підтримали італійців, стверджуючи, що французька музика надто складна, неприродна та позбавлена мелодії. Прихильники Рамо захищали французьку традицію, посилаючись на «велич та шляхетність» ліричної трагедії. Суперечка закінчилася тим, що італійська трупа залишила Париж, але вплив італійської комічної опери на французьку музику став очевидним.

Ситуація з вокальною педагогікою змінилася в 1770-ті роки, коли до Парижа приїхав німецький композитор Крістоф Віллібальд Глюк (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787). Глюк, який вже здійснив оперну реформу у Відні (починаючи з опери «Орфей та Еврідіка», 1762), взяв паризький оперний театр під свій контроль. Його опери – «Іфігенія в Авліді» (1774), «Арміда» (1777), «Іфігенія в Тавриді» (1779) – були «великими в своїй простоті». Глюк вимагав міцного зв'язку слова та музики, чистоти інтонації та природного голосоутворення без форсування (тобто без насильницького посилення звуку за рахунок напруги м'язів гортані). Він особисто працював зі співаками, добиваючись від них природної декламації та точної інтонації.

Найвідоміша паризька прем'єра Глюка – «Іфігенія в Тавриді» (1779) – стала тріумфом. Глюк набрав до своєї паризької трупи добре навчених співаків, які могли виконати його вимоги. Серед них виділялися: сопрано Розалі Левассер (Rosalie Levasseur, 1749–1826) – перша виконавиця партії Іфігенії, яка володіла драматичним сопрано та чудовою акторською грою; тенор Жозеф Легро (Joseph Legros, 1739–1793) – перший виконавець партії Ореста в «Іфігенії в Тавриді», відомий своїми високими нотами; баритон Анрі Ларриве (Henri Larrivée, 1737–1802) – видатний виконавець басових і баритонових партій в операх Глюка. Однак загалом французька вокальна школа на цьому етапі була менш розвинена, ніж італійська. Справа в тому, що опери Глюка, написані в стриманому, «глюковському» стилі, були скромними за діапазоном та позбавлені яскравих прикрас. Вони не сприяли швидкому вокальному зростанню співаків, оскільки не вимагали від них тієї віртуозної техніки, яку культивували італійці. Дослідники припускають, що причиною цього було прагнення французів до автономного розвитку і небажання, або неможливість вчитися в італійців.

Заснування Паризької консерваторії та «Метод співу»

Велика французька революція докорінно змінила музичне життя країни. У 1795 році було прийнято закон про створення Національної вищої консерваторії

музики та танцю (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris). Консерваторія об'єднала кілька музичних шкіл, що існували раніше (зокрема, École Royale de Chant – Королівську школу співу, засновану 1784 року). Її девізом стало: «Навчати музики всіх, хто має талант, незалежно від походження» – це був революційний для того часу принцип соціальної рівності в освіті.

1804 року комісія педагогів, на чолі з італійцем Бернардо Менгоцці (Bernardo Mengozzi, 1758–1800) – співаком, який приїхав до Парижа з Італії – створила трактат під назвою «Метод співу» Паризької консерваторії (La Méthode de chant du Conservatoire de musique...), який заклав основи французької вокальної педагогіки на наступне століття. Цей «Метод» став своєрідним «французьким архетипом» вокального навчання. Він запропонував ту структуру, яка «легко могла вмістити у своєму змісті оптимальні форми оновлення знання». Куратор комісії, італієць за походженням Бернардо Менгоцці, сприяв впровадженню у французький метод навчання досягнень італійських майстрів. Механізм був таким: «асиміляція основоположних елементів техніки вокалізації», тобто запозичення італійських вправ (вокалізи, сольфеджування, гамми, арпеджіо) та адаптація їх до французької мовної та музичної специфіки. «У ньому націоналізація стороннього сприяла створенню оригінального співочого методу», – зазначають сучасні дослідники.

У створенні «Методу» брали участь видатні вокальні педагоги: Франсуа-Луї Перн (François-Louis Perne, 1772–1832), теоретик та композитор; Александр-Етьєн Шорон (Alexandre-Étienne Choron, 1771–1834) – про нього нижче, та інші.

Видатні педагоги межі століть: Гара та Хорон

Відомим педагогом кінця XVIII – початку XIX століття був співак *П'єр Жан Гара (Pierre Jean Garat, 1762–1823)*. Уродженець Басконії, він починав як співак при дворі Людовіка XVI, а після революції став одним із найпопулярніших тенорів Парижа. Він застосовував у викладанні метод показу (співав сам, демонструючи учневі, як треба виконувати ту чи іншу вправу) та домагався конкретних цілей: точної атаки звуку (чіткого початку ноти, без «під'їздів» та ковзань), згладженості регістрів (тобто відсутності помітних переходів між грудним та головним звучанням) та правильного співочого дихання. Його улюбленим методом було спів вокалізів на склад «ла-ла-ла», який змушував учня зосередитися на звуковеденні, а не на тексті.

Іншим іменитим педагогом на рубежі століть був *Олександр Етьєн Шорон (Alexandre Étienne Choron, 1771–1834)* – широко освічений музикант, автор багатьох музичних словників та підручників. Шорон особисто переймався станом молодих співаків, відкрив власну школу співу з оригінальною методикою та навіть роз'їжджав Францією у пошуках обдарованих голосів. Він був прихильником хорового співу: вважав, що співати в хорі мають усі учні, оскільки це розвиває слух, відчуття ритму, дихання та почуття ансамблю. Його школа, розташована в Парижі, готувала хористів для церков та театрів. Він також

відновив у Франції практику співу gregorien (григоріанського хоралу) у католицьких церквах. Одним з його учнів був майбутній реформатор французької вокальної школи Жільбер Луї Дюпре (Gilbert Louis Duprez). Важливим було переконання Шорона, що «тільки музичне виховання дітей на хорошій музиці може підготувати гідних оперних виконавців». Він заклав основи масової музичної освіти у Франції.

Частина III. Епоха романтизму та «велика опера» (1820–1860-ті роки)

Історичний контекст: Реставрація, Липнева монархія та Друга імперія

Після падіння Наполеона (1815) Франція пережила період Реставрації Бурбонів (1815–1830) – повернення до влади королівської династії. Король Людовік XVIII (брат страченого Людовіка XVI) намагався балансувати між консервативними та ліберальними силами. Його наступник, Карл X (1824–1830), спробував повернути абсолютну монархію, що призвело до Липневої революції 1830 року. Королем став Луї-Філіп I (1830–1848), представник Орлеанської гілки Бурбонів, якого називали «король-громадянин» (він часто гуляв Парижем з парасолькою, без охорони). Цей період отримав назву Липневої монархії. У 1848 році революція повалила Луї-Філіпа, було проголошено Другу республіку, а в 1852 році президент республіки Луї Наполеон Бонапарт (племінник Наполеона I) проголосив себе імператором Наполеоном III і заснував Другу імперію (1852–1870). Париж став центром розкоші, світського життя, казино, театрів. Саме в цей період Париж став оперною столицею Європи.

Політична стабільність (незважаючи на революції) і економічне зростання сприяли розквіту мистецтв. Уряд Наполеона III фінансував грандіозні архітектурні проєкти – реконструкцію Парижа під керівництвом барона Османа, будівництво нових оперних театрів (зокрема, нової будівлі Паризької опери – Гранд-опера, архітектор Шарль Гарньє, відкрита в 1875 році). У 1830-1840-х роках по всій Франції виникали нові театри: в Ліоні, Марселі, Бордо, Тулузі.

Париж – оперна столиця Європи

Початок XIX століття не відразу пожвавив французьку вокальну школу. Опері Глюка, що домінували на сцені в 1780–1810-х роках, були скромними за діапазоном та позбавлені яскравих прикрас, тому не сприяли розвитку вокальної віртуозності. Порівняно з італійськими віртуозами, французькі співаки здавалися «початківцями». Єдиної методики викладання, заснованої на італійських зразках, ще не було, і Франція продовжувала рухатися вперед «методом спроб та помилок». Спектаклі початку століття відрізнялися статичністю та надуманістю – співаки часто стояли нерухомо, спрямувавши погляд у зал, і не стільки грали ролі, скільки демонстрували свої голоси.

Однак, починаючи з 1820–1830-х років, Париж стає справжнім культурним центром Європи. Сюди приїжджають уславлені італійські співаки бельканто – Джудітта Паста (1798–1865), Джулія Гризи (1811–1869), Джованні Баттіста Рубіні (1794–1854). Сюди ж приїжджають італійські композитори – Джоаккіно Россіні (1792–1868), який у 1824 році очолив Театр Італійської опери в Парижі (Théâtre-Italien), а згодом написав для Парижа свій шедевр – оперу «Вільгельм Телль» (1829); Гаetano Доніцетті (1797–1848), який жив у Парижі в 1838–1848 роках і писав опери для паризької сцени, зокрема «Фаворитка» (1840, написана для Паризької опери). Сюди ж приїжджають німецькі композитори – Джакомо Мейєрбер (1791–1864), який оселився в Парижі 1826 року; Фелікс Мендельсон (1809–1847); Ріхард Вагнер (1813–1883), який жив у Парижі 1839–1842 рр. і повертався пізніше. Така жвава міжнародна співпраця миттєво оживила вокальну школу Франції.

Жанр «великої опери» (Grand Opéra)

Саме в Парижі в 1820–1830-х роках сформувався новий оперний жанр, який визначив обличчя європейського музичного театру на кілька десятиліть, – «велика опера» (Grand Opéra).

Велика опера – це жанр французької опери, що утвердився після Великої французької революції. Її характерними рисами є: п'ятиактна структура (на відміну від триактної італійської опери-серія); обов'язкова наявність розгорнутого балету (танцювальна частина була невід'ємною умовою, оскільки паризька публіка любила балет); використання великого оркестру та хору; наявність ефектних сценічних постановок (масові сцени, ходи, іноді з кіньми, пантоміма, новітнє сценічне освітлення – газове, а згодом електричне). Лібрето великої опери спочатку ґрунтувалися на античних сюжетах, але до 1830-х років перейшли до тем пізнього середньовіччя та раннього Нового часу, часто з гострим соціальним звучанням: боротьба народу за свободу («Німа з Портічі» Даніеля Обера, 1828), релігійні переслідування («Гугеноти» Дж. Мейєрбера, 1836), антисемітизм («Жидівка» Фромантала Галеві, 1835). На відміну від «аристократичної» опери минулого, велика опера була мистецтвом для міської буржуазії. Вона була простішою, легшою для розуміння та більш сентиментальною, ніж опери Глюка. Преважна кількість великих опер була написана легкою, простою та ясною музичною мовою. Оркестру було відведено супровідну роль, а основний наголос робився на вокальних партіях, щоб дати співакам можливість «найбільшою мірою проявити свій талант».

Композитори великої опери:

Даніель Обер (Daniel Auber, 1782–1871) – французький композитор, учень Луїджі Керубіні. Його опера «Німа з Портічі» (1828) вважається першою великою оперою. Вона викликала такий патріотичний підйом у Бельгії (тоді частині Нідерландів), що надихнула бельгійців на революцію 1830 року. Обер

писав також комічні опери, зокрема «Фра-Дьяволо» (1830), яка стала всесвітньо відомою.

Джакомо Мейербер (Giacomo Meyerbeer, 1791–1864) – німецький композитор єврейського походження, який завоював Париж. Його опери – зразок «великої опери» у найчистішому вигляді: грандіозні за масштабом, з величезною кількістю солістів, хором, балетом, з видовищними ефектами (кораблетроща, натовп на сцені, історичні процесії). *Ключові твори Мейербера:*

- «Роберт-Диявол» (1831) – опера про лицаря, який продав душу дияволу. Партія Ізабелли (сопрано) вимагає блискучої колоратури.

- «Гугеноти» (1836) – опера про Варфоломійську ніч (1572). Партія Валентини (сопрано) – одна з найскладніших у французькому репертуарі, вимагає драматичної сили та гнучкості.

- «Пророк» (1849) – опера про анабаптистів XVI століття. Партія Іоанна Лейденського (тенор) вимагає потужного драматичного голосу.

Фроманталь Галеві (Fromental Halévy, 1799–1862) – французький композитор єврейського походження, учень Керубіні. Його головна опера – «Жидівка» (1835). Сюжет: єврейський ювелір Елезар та його дочка Рашель переслідуються християнською владою. Партія Елезара (тенор) – одна з найскладніших у французькій опері, вимагає драматичної сили, володінням високою теситурою та чудової дикції.

Ключові опери:

- «Німа з Портічі» Даніеля Обера (1828)

- «Вільгельм Телль» Джоаккіно Россіні (1829) – хоча Россіні був італійцем, ця опера написана для Парижа і вважається важливою віхою у розвитку французької Grand Opéra.

- «Роберт-Диявол» Джакомо Мейербера (1831)

- «Жидівка» Фромантала Галеві (1835)

- «Гугеноти» Джакомо Мейербера (1836)

- «Фаворитка» Гаetano Доніцетті (1840) – хоча Доніцетті італієць, ця опера написана на французьке лібрето для Парижа.

- «Пророк» Джакомо Мейербера (1849)

Новий виконавський стиль та видатні співаки

В операх композиторів епохи романтизму – Даніеля Обера, Джоаккіно Россіні, Джакомо Мейербера – намітився новий виконавський стиль. Він вимагав від співаків поєднання декламації з кантиленою, багатого нюансування (тобто тонкого володіння динамічними відтінками – від піаніссімо до фортіссімо), а також віртуозності у виконанні колоратур. Співакам тепер доводилося не лише демонструвати красу голосу, але й створювати переконливі драматичні характери. Змінилися й сценічні вимоги: співаки повинні були більше рухатися, жестикулювати, взаємодіяти з іншими персонажами на сцені, а не просто стояти біля рамп (світильників, що відокремлювали сцену від залу).

Видатні співаки цього періоду:

Адольф Нуррі (Adolphe Nourrit, 1802–1839) – французький тенор, перший виконавець багатьох головних партій в операх Росіні («Вільгельм Телль» – партія Арнольда), Мейєрбера («Роберт-Диявол», «Гугеноти» – партія Рауля) та Галеві («Жидівка» – партія Елезара). Він був не лише чудовим співаком, а й видатним драматичним актором. Його виконання відрізнялося благородством, стриманістю та трагічною силою. Нуррі активно співпрацював з Гектором Берліозом, виконуючи партію Фауста в його «Засудженні Фауста». Проте в 1837 році побачив успіх свого суперника Дюпре, і відчув, що його стиль співу застаріває. Впавши в депресію, він у 1839 році викинувся з вікна готелю в Неаполі.

Жільбер Луї Дюпре (Gilbert Louis Duprez, 1806–1896) – французький тенор, який здійснив революцію в співі. Він першим почав використовувати грудний звук у високому регістрі (так зване ут-де-пуатрін, *ut de poitrine* – «грудне до»/ «до від грудей»). У 1837 році в опері Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» він уперше взяв високе «до» третьої октави саме грудним, а не фальцетним (головним) звуком. Це справило фурор, і відтоді «грудне до» стало еталоном для драматичних тенорів у всьому світі. Нуррі, почувши це, сказав: «Все скінчено, народжений новий співак». Дюпре мав потужний, яскравий голос («голос-труба»), але критики засуджували його за відсутність тонкого *pianissimo* та смаку. Він також був видатним педагогом – згодом він написав власний посібник з вокалу, викладав у Паризькій консерваторії та виховав кілька поколінь французьких співаків, зокрема Гюстава-Іпполіта Роже (Gustave-Hippolyte Roger, 1815–1879), який згодом виконав партію Фауста в опері Гуно.

Марія Малібран (Maria Malibran, 1808–1836) – франко-іспанська мецо-сопрано, донька тенора Мануеля Гарсія (про якого ми говорили в контексті італійської школи). Вона співала як у Парижі (в Театрі Італійської опери), так і в Лондоні, Нью-Йорку, Неаполі. Її діапазон сягав майже трьох октав, а виконання вирізнялося несамовитою пристрасністю, іноді навіть «дикою» силою. Вона могла ридати на сцені, кричати, падати на коліна, чого раніше співаки собі не дозволяли. Її найкращі ролі: Норма (опера Белліні), Дездемона (опера Росіні «Отелло»), Розіна («Севільський цирульник»). З французького репертуару вона співала партію Ракель в «Жидівці» Галеві. Померла у віці 28 років від травми, отриманої після падіння з коня. Її похорон у Парижі зібрав 30 000 людей.

Поліна Віардо (Pauline Viardot, 1821–1910) – сестра Марії Малібран, відома мецо-сопрано, педагог та композитор. Її виконання ролі Фідес в опері Мейєрбера «Пророк» (1849) стало легендарним – вона зображала стару жебрачку, яка шукає свого сина. Віардо також виконала партію Клітемнестри в опері Глюка «Іфігенія в Тавриді» (паризька постановка 1861 року). Вона була чудовим педагогом: виховала ціле покоління співаків, зокрема Дезіре Арто (1835–1907), яка згодом вийшла заміж за оперного імпресарію та стала відомою співачкою.

Корнелі Фалькон (Cornélie Falcon, 1814–1897) – французьке сопрано, на честь якого був названий особливий тип голосу – драматичне сопрано з темним, металевим тембром, який у Франції досі називають «фалькон» (falcon). Вона уславилася виконанням партій Ракель в «Жидівці» Галеві та Валентини в «Гугенотах» Мейєрбера. Її кар'єра була блискучою, але короткою: через надмірне навантаження вона зірвала голос у 26 років, після чого співала лише в невеликих концертах.

Інші відомі співаки: Луїджі Лаблаш (Luigi Lablache, 1794–1858) – італійський бас, який постійно виступав у Парижі. Вважався найкращим виконавцем партії Лепорелло («Дон Жуан» Моцарта). Ніколя Левассер (Nicolas Levasseur, 1791–1871) – французький бас, виконавець партії Марселя в «Гугенотах». Анрі-Бернар Дабаді (Henri-Bernard Dabadie, 1797–1853) – французький баритон, учасник прем'єр опер Россіні та Обера.

Утвердження французької вокальної педагогіки: Консерваторія та трактати Гарсія

Паризька консерваторія, відкрита 1795 року, до середини XIX століття стала провідним навчальним закладом Європи у сфері викладання співу. Саме тут викладав *Мануель Гарсія-син (Manuel García son, 1805–1906)* – син тенора Мануеля Гарсія, брат Марії Малібран та Поліни Віардо. Він переїхав до Парижа з Італії (де співав і викладав) та очолив вокальний клас консерваторії. Його головна праця – «*Повний трактат про мистецтво співу*» (*Traité complet de l'art du chant, 1840, два томи*) – стала найвпливовішим підручником з вокалу XIX століття. У ньому Гарсія-син поєднав багатовікову традицію італійського bel canto (дихання *appoggio*, legato, messa di voce, кантилена) з новітніми науковими досягненнями – він використав винайдений ним же ларингоскоп (1854) для дослідження голосових зв'язок. Це дозволило йому вперше науково описати роботу гортані під час співу, класифікувати типи голосів (бас, баритон, тенор, контральто, мецо-сопрано, сопрано – за об'ємом та діапазоном) та запропонувати «науково обґрунтований» метод навчання, заснований на анатомії та фізіології. Праця Гарсія була перекладена багатьма мовами, і французька школа отримала, нарешті, надійну теоретичну базу.

Інші видатні викладачі Паризької консерваторії у XIX столітті:

- Генрієтта Ніссен-Саломан (Henriette Nissen-Saloman, 1819–1879) – шведська сопрано, учениця Гарсія, згодом професор консерваторії. Вона видала власний посібник з вокалізації, який використовувався в консерваторії.

- Ернест Моро де Меллі (Ernest Moreau de Melli) – теоретик, автор трактату «Про мистецтво співу» (1860).

- Жан-Батіст Форе (Jean-Baptiste Faure, 1830–1914) – видатний баритон, який виступав у найкращих театрах Парижа, а потім викладав у консерваторії. Його збірка вправ «*La voix et le chant*» (1886) досі вважається класикою.

Дослідники зазначають, що в трактатах Мануеля Гарсія-сина та Генрієтти Ніссен-Саломан було систематизовано та адаптовано перелік вокальних прикрас (трель, *gruppetto*, *arroggiatura*, пасажі) до вимог романтичної естетики. Вплив Гарсія та Паризької школи поширився на всю Європу.

У 1840 році з'явився також трактат відомого італійського співака *Луїджі Лаблаша* (*Luigi Lablache, 1794–1858*) «Повна школа співу» (*Méthode complète de chant*), написаний французькою мовою для паризької публіки. Ця книга відображала синтез італійської техніки (Лаблаш був італійцем) та французького смаку (він довго жив у Парижі). У ній він викладає вправи на дихання, атаку звуку, трель, *legato*, а також наводить зразки вокалізів, які сам виконував.

Комічна опера: нова сторінка французької вокальної школи

Поряд з «великою оперою» у Франції XIX століття процвітала й комічна опера (*opéra comique*). Вона відрізнялася від великої опери тим, що містила розмовні діалоги (замість речитативів), була меншого масштабу (малий оркестр, менше хору та балету) та мала щасливий кінець. Найвидатніші композитори комічної опери: Франсуа Б'єтт (*François Boieldieu, 1775–1834*), автор «Білої дами» (1825); Даніель Обер (поряд з великими операми писав і комічні, як-от «Фра-Дьяволо»); Адольф Адан (*Adolphe Adam, 1803–1856*), автор безсмертного балету «Жізель» (1841) та комічної опери «Поштар із Лонжюмо» (1836); Амбруаз Тома (*Ambroise Thomas, 1811–1896*), автор опер «Міньйон» (1866) та «Гамлет» (1868). Комічна опера вимагала від співаків легкості, дотепності, чіткої дикції та вміння вести розмовні діалоги, що теж стало рисою французької школи.

Частина IV. Французька вокальна школа в XX столітті: від імпресіонізму до сучасності

Історичний контекст: Третя республіка, світові війни та післявоєнний період

Після поразки Франції у франко-пруській війні (1870–1871) та падіння Наполеона III була проголошена Третя республіка (1870–1940). Цей період характеризувався стабільним економічним зростанням, культурним розквітом (парад виставок – всесвітні виставки 1878, 1889, 1900 років), але й політичною нестабільністю (справа Дрейфуса, 1894–1906). Перша світова війна (1914–1918) завдала Франції величезних втрат (1,4 млн загиблих). Міжвоєнний період – час джазу, мюзик-холів, кабаре, авангарду. Друга світова війна (1939–1945) та німецька окупація (1940–1944) принесли нові випробування. Після війни була проголошена Четверта республіка (1946–1958), а потім П'ята республіка (з 1958 року, президент Шарль де Голль). У другій половині XX століття Париж втратив статус беззаперечної оперної столиці, але залишився важливим культурним центром.

Імпресіонізм та нова манера співу

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття у французькій музиці утвердився *імпресіонізм* (від франц. *impression* – «враження») – напрям, заснований на передачі тонких, мінливих вражень, атмосферних явищ, гри світла та тіні. Його головним представником став *Клод Дебюссі* (*Claude Debussy, 1862–1918*). Вокальна музика Дебюссі (єдина опера «Пеллеас і Мелізанда», 1902, та численні романси на вірші Шарля Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме) вимагала від співаків абсолютно нової манери співу.

Головні вимоги Дебюссі, які стали характерними для французької школи ХХ століття:

- *Recitativo accompagnato* – оркестрований речитатив, який майже не відрізняється від мелодизованої мови;
- *parlando* («розмовляючи») – манера на межі співу та мовлення;
- *sotto voce* («під голос», напівголос) – спів з приглушеним звуком, майже пошепки;
- відсутність форсування (крику), відсутність «грудних» високих нот (Дебюссі не писав у високій теситурі для тенорів та сопрано);
- *pianissimo* та *mezza voce* (напівголос) як основні динамічні фарби;
- максимальна увага до декламації французького вірша, до його ритму та звукопису.

Першою виконавицею партії Мелізанди (опера «Пеллеас і Мелізанда») була сопрано шотландського походження Мері Гарден (*Mary Garden, 1874–1967*), яка навчилася французькій манері і стала зіркою Паризької опери. Інші видатні інтерпретатори музики Дебюссі та імпресіоністів: Марі Терез Гозенс (*Marie-Thérèse Gauzens*), Жан Пер'є (*Jean Périer*, тенор, перший виконавець партії Пеллеаса), Клод Бертран (*Claude Bertrand*).

Після Дебюссі цю лінію продовжили Моріс Равель (*Maurice Ravel, 1875–1937*) з його вишуканою вокальною лірикою («Шехеразада», 1903, «П'ять грецьких народних пісень», 1907) та Ерік Саті (*Erik Satie, 1866–1925*) з його гротескно-іронічними творами («Сократ», 1918, для голосу та камерного ансамблю).

«Французька шістка» (Les Six) та відродження мелодійності

У 1920-х роках у Парижі сформувалася група композиторів, яка отримала назву «Французька шістка» (*Les Six*). До неї входили: Даріус Мійо (*Darius Milhaud, 1892–1974*), Артюр Онеггер (*Arthur Honegger, 1892–1955*), Франсіс Пуленк (*Francis Poulenc, 1899–1963*), Жорж Орік (*Georges Auric, 1899–1983*), Луї Дюрей (*Louis Durey, 1888–1979*) та Жермен Тайфер (*Germaine Tailleferre, 1892–1983*) – єдина жінка в групі. Вони виступили проти надмірної вишуканості та туманності пізнього імпресіонізму, закликаючи до ясності, простоти та повернення до мелодії, натхненної комічною оперою, джазом, мюзик-холлом та вуличною піснею.

Франсіс Пуленк (Francis Poulenc, 1899–1963) створив понад 150 романсів (він називав їх *mélodies* – «мелодії») на вірші Гійома Аполлінера, Поля Елюара, Луї Арагона, Жана Кокто, Макса Жакоба. Його вокальний стиль ґрунтується на живому, гнучкому, надзвичайно виразному та емоційному співі, який вимагає від співаків досконалого володіння диханням, фразуванням, чіткою дикцією та вмінням змінювати тембр (від ніжного до комічного, від патетичного до іронічного). Пуленк сам був чудовим піаністом і часто акомпанував провідним французьким співакам того часу – П'єру Бернаку (*Pierre Bernac, 1899–1979*, його постійний партнер, тенор), Жанні Боррі (*Jeanne Borri*), Анрі Люжі (*Henri Lugi*). П'єр Бернак після смерті Пуленка написав книгу «*Francis Poulenc et ses mélodies*», яка стала важливим джерелом для виконавців французької вокальної музики.

Сучасна французька вокальна школа

У другій половині ХХ століття французька вокальна школа пережила новий розквіт, хоча її вплив у світі дещо зменшився порівняно з італійською традицією. Проте Франція виховала низку видатних співаків, які завоювали світову славу:

Реджін Креспен (Régine Crespin, 1927–2007) – драматичне сопрано, одна з найкращих інтерпретаторок Маршаллін (*Ріхард Штраус, «Кавалер троянд»*) та французького репертуару (*Берліоз, «Троянці», роль Дідона; Мейєрбер, «Гугеноти», роль Валентини*). Володіла глибоким, насиченим тембром та чудовою акторською грою.

Габрієль Бак'є (Gabriel Bacquier, 1924–2020) – баритон, майстер французької комічної опери. Особливо уславився партією Фальстафа в опері Верді (співав її французькою мовою) та партією Скарпіа в опері Пуччіні «Тоска» (відома його розкішна, «оксамитова» інтерпретація). Співав до 90 років.

Наталі Дессе (Natalie Dessay, нар. 1965) – колоратурне сопрано, що прославилася виконанням партій Олімпії у «Казках Гофмана» Оффенбаха (де вона імітувала ляльку, співаючи з механічною точністю), Лючії у «Лючії ді Ламмермур» Доніцетті, а також філігранним володінням французькою вокальною лірикою (романси Дебюссі, Пуленка). Вона також відома своїми комічними акторськими роботами.

Роберто Аланья (Roberto Alagna, нар. 1963) – тенор італійсько-французького походження (народився передмісті Парижа в родині італійських іммігрантів). Він однаково впевнено співає французький (Вертер у Массне, Дон Хозе в «Кармен» Бізе, Фауст у Гуно) та італійський репертуар. Відомий своїм «золотим» тембром та високими нотами.

Софі Кош (Sophie Koch, нар. 1965) – видатне мецо-сопрано, інтерпретаторка музики Берліоза (Дідона в «Троянцях»), Массне (Шарлотта в «Вертері»), Сен-Санса (Даліла в «Самсоні та Далілі»). Володіє насиченим, темним тембром і потужним драматичним талантом.

Інші відомі сучасні французькі співаки: Філіп Жаруський (Philippe Jaroussky, нар. 1978) – контр-тенор, який спеціалізується на старовинній французькій музиці (Люллі, Рамо, Шарпантьє). Його голос – прозорий, сріблястий, неймовірно рухливий – вважається одним із найкращих у світі. Сабіна Девеє (Sabine Devieille, нар. 1985) – колоратурне сопрано, яка також відродила інтерес до старовинної французької музики (Рамо: «Платея», «Іпполіт та Арісія»). Володіє неймовірною точністю та легкістю у високому регістрі. Стефан Дельстр (Stéphane Degout, нар. 1975) – баритон, відомий виконанням французьких романсів та опер (Вольфрам в «Тангейзері», Папагено в «Чарівній флейті»).

На початку ХХІ століття спостерігається новий інтерес до французької вокальної школи завдяки таким співакам та ансамблям, як Les Arts Florissants (ансамбль старовинної музики Вільяма Крісті) та Le Concert Spirituel (ансамбль Ерве Ніке). Вони виконують французьку барокову та класичну музику на автентичних інструментах з використанням історичних виконавських практик. Французька школа залишається вірною своїм національним принципам: пріоритет слова, чіткість декламації, багатство тембрів, увага до драматичної складової та любов до шансону (популярна пісня), який продовжує традиції Шарля Трене, Едіт Піаф, Жака Бреля, Жоржа Брассанса.

Висновок: специфіка французької вокальної школи

Французька вокальна школа пройшла довгий та самобутній шлях – від багатоголосних шансонів епохи Ренесансу через ліричну трагедію Люллі, опери Рамо та Глюка, грандіозні вистави «великої опери» ХІХ століття до вишуканих шедеврів імпресіонізму та сучасної музики. Її ключовою відмінністю від італійської традиції є культ слова та декламації над культом безпосередньої краси звуку. Протягом ХVІІ–ХVІІІ століть французькі співаки та педагоги наполегливо виробляли стиль *parlar cantando* («співати, розповідаючи»), де речитатив і декламація є не менш важливими, ніж кантілена.

Основні риси французької вокальної школи:

1. Декламаційний речитатив – спів, максимально наближений до виразної, афектованої мови, з чіткою артикуляцією приголосних та динамічними акцентами.

2. Увага до слова – французька вокальна музика (особливо романс та опера) завжди була тісно пов'язана з поезією та драмою; французька мова з її носовими голосними, асонансами та чіткими приголосними вплинула на вокальну фразу.

3. Тембральна різноманітність – на відміну від італійського ідеалу «однакового, рівного голосу», французька школа цінує яскраві, індивідуальні тембри, різноманітність динамічних відтінків (від *pianissimo* до *forte*, від *sotto voce* до *parlando*), здатність змінювати тембр залежно від змісту тексту.

4. Помірне використання прикрас – на відміну від італійського *bel canto*, французька школа традиційно менш схильна до імпровізації (особливо до ХІХ століття). Прикраси, як правило, прописані композитором.

5. Велика роль балету – французька опера (і, відповідно, французькі співаки) завжди була пов'язана з танцем, що вимагало від співаків також і пластичної майстерності, вміння рухатися на сцені.

6. Науковий підхід до викладання – відкриття Паризької консерваторії (1795) та публікація «Методу співу» (1804) стали основою для систематичної вокальної педагогіки, яка поєднала італійську техніку та французьку естетику.

7. Політичний контекст – Французька революція, Наполеонівські війни, Липнева монархія, Друга імперія – кожен політичний режим впливав на музичне життя, замовляючи патріотичні твори, спонсоруючи театри, створюючи або закриваючи навчальні заклади.

Як образно зазначають дослідники, «виконувати французьку оперу одночасно легко і важко: легко через чарівну витонченість та шарм, і важко, тому що потрібно стати французом на час виконання». Це твердження точно передає суть французької вокальної школи: щоб співати французьку музику, недостатньо володіти технікою – необхідно перейнятися французьким духом, менталітетом та мовою, з їхньою драматичністю, дотепністю та елегантністю. Французька школа, будучи менш гучною та менш «віртуозною» у звичному розумінні цього слова, ніж італійська, зробила неоціненний внесок у світову культуру: вона подарувала світові жанр великої опери, сотні чудових романсів (мелодій), пісень та шансонів, а також виховала плеяду співаків, для яких виразність слова завжди була на першому місці. Саме в ній найповніше втілюється принцип, який колись висловив Жан-Батист Люлі: «Музика – це мистецтво торкатися серця за допомогою звуку, але спочатку вона повинна торкатися розуму за допомогою слова».

Запитання для самоперевірки (теоретичний блок)

1. Дайте визначення французькій вокальній школі. Які її ключові відмінності від італійської *bel canto*?

2. Які історичні періоди виділяють у розвитку французької вокальної школи? Назвіть хронологічні рамки кожного.

3. Що таке лірична трагедія (*tragédie lyrique*)? Назвіть її характерні риси та головного засновника жанру.

4. Яку роль відіграв Жан-Батист Люлі у створенні французької національної опери? Які вимоги він висував до співаків?

5. Що таке Флорентійська камерата? Як вона співвідноситься з французькою «Академією поезії та музики»?

6. Який твір вважається першим у жанрі Балет королеви? Його значення для французького музичного театру.

7. Що таке велика опера (Grand Opéra)? Назвіть її характерні риси (п'ятиактна структура, балет, масштабні постановки, історичні сюжети).
8. Назвіть головних композиторів великої опери (Обер, Мейєрбер, Галеві) та їхні ключові твори.
9. Що таке комічна опера (opéra comique)? Чим вона відрізняється від великої опери?
10. Який композитор здійснив реформу французької опери в 1770-ті роки? Назвіть його головні твори, написані для Парижа.
11. Що таке «Суперечка буфонів» (Querelle des Bouffons)? Які дві школи сперечалися та чому це важливо для історії вокалу?
12. Хто така Марта ле Рошуа? Яка її роль у становленні французької вокальної школи XVII століття?
13. Що таке «Метод співу» Паризької консерваторії (1804)? Яке його значення для французької вокальної педагогіки?
14. Назвіть перші теоретичні трактати французької вокальної школи (Бассілі, Беррар). Які теми вони охоплювали?
15. Який внесок у французьку вокальну педагогіку зробив Мануель Гарсія-син? Що таке ларингоскоп?
16. Хто такі Адольф Нуррі, Жільбер Луї Дюпре, Корнелі Фалькон? Чим вони уславилися?
17. Що таке «грудне до» (ut de poitrine)? Хто першим виконав цей прийом і яке значення він мав для розвитку тенора?
18. Хто такі Марія Малібран та Поліна Віардо? Який їхній внесок у французьку вокальну культуру?
19. Що таке *mélodie* (французький романс)? Чим вона відрізняється від німецького *Lied* та італійського романсу?
20. Які вимоги до співаків висувала музика Клода Дебюссі (імпресіонізм)? Що таке *parlando*, *sotto voce*?
21. Назвіть композиторів «Французької шістки» (Les Six). Хто з них найбільше писав для голосу?
22. Які співаки та співачки представляють сучасну французьку вокальну школу? Назвіть 4–5 імен.
23. Що спільного та відмінного між французькою та італійською вокальними школами?
24. Чому французьку вокальну школу називають «декламаційною»? Як це пов'язано з особливостями французької мови?

Репертуар для слухання музики (аудіальний практикум)

1. Балет та лірична трагедія (XVII ст.)

- Жан-Батіст Люлі – «Le Bourgeois gentilhomme» (фрагменти), увертюра до «Armide», арміда з опери «Armide», речитативи з «Atys»

- Марен Маре – арії з опери «Alcione» (зокрема – «Tempête»)

2. Епоха Просвітництва: Рамо та Глюк

- Жан-Філіп Рамо – арія «Tristes apprêts» (з опери «Castor et Pollux»), «L'Entretien des Muses» (для голосу та клавесину), фрагменти з опери «Platée»

- Крістоф Вільгельм Глюк – «J'ai perdu mon Eurydice» (з опери «Orphée et Eurydice» – французька версія), арія Іфігенії «O malheureuse Iphigénie» (з «Iphigénie en Tauride»)

3. Велика опера (Grand Opéra) – 1820–1860-ті рр.

- Джоаккіно Россіні – «Guillaume Tell» (увертюра, арія Арнольда «Asile héréditaire»)

- Джакомо Мейєрбер – «Robert le Diable» (арія Роберта), «Les Huguenots» (дует Рауля та Валентини, арія Валентини), «Le Prophète» (арія Фідес «Ah! mon fils!»)

- Фроманталь Галеві – «La Juive» (арія Елеазара «Rachel, quand du Seigneur», арія Рашелі)

- Даніель Обер – «La Muette de Portici» (арія Ельвіри, хори)

4. Комічна опера (opéra comique)

- Даніель Обер – «Fra Diavolo» (арія Фра-Дьяволо)

- Адольф Адан – «Le Postillon de Longjumeau» (арія постільйона «Mes amis, écoutez l'histoire» – арія з 9 високими «до»)

- Франсуа Б'єтт – «La Dame blanche» (арія Анни)

5. Лірична опера (друга половина XIX ст.)

- Шарль Гуно – «Faust» (арія Фауста «Salut! demeure chaste et pure», арія Мефістофеля «Le veau d'or», арія Маргарити «Il ne revient pas»)

- Жорж Бізе – «Carmen» (хабанера «L'amour est un oiseau rebelle», сегіділья «Près des remparts de Séville», куплети Ескамільйо «Votre toast, je peux vous le rendre», арія Хозе «La fleur que tu m'avais jetée»)

- Жюль Масне – «Werther» (арія Вертера «Pourquoi me réveiller?», арія Шарлотти «Va! laisse couler mes larmes»), «Manon» (арія Манон «Je marche sur tous les chemins», арія де Гріє «En fermant les yeux»)

- Камій Сен-Санс – «Samson et Dalila» (арія Даліли «Mon cœur s'ouvre à ta voix»)

6. Французький романс (mélodie)

- Гектор Берліоз – «Les Nuits d'été» (цикл з 6 пісень: «Villanelle», «Le Spectre de la rose»)

- Жорж Бізе – «Chanson d'avril», «Tu me dis»

- Жюль Масне – «Élégie» («Ô doux printemps d'autrefois»), «Crépuscule»
- Габрієль Форе – «Après un rêve», «Clair de lune» (на вірші Поль Верлена), «Les Berceaux», «Le Secret»
- Клод Дебюссі – «Beau soir» (на вірші Поль Верлена), «Voici que le printemps», «Mandoline» (на вірші Поль Верлена), «C'est l'extase langoureuse»
- Моріс Равель – «Shéhérazade» (цикл з 3 пісень: «Asie», «La Flûte enchantée», «L'Indifférent»), «Cinq mélodies populaires grecques»
- 7. Імпресіонізм та опера
 - Клод Дебюссі – «Pelléas et Mélisande» (сцена зустрічі Пеллеаса та Мелізанди, арія Мелізанти «Mes longs cheveux», сцена біля фонтану)
- 8. Група «Шість» (Les Six) та сучасна музика
 - Франсіс Пуленк – «Les Chemins de l'amour», «Hôtel» (на вірші Аполлінера), «Banalités» (цикл), «Tel jour, telle nuit» (цикл на вірші Елюара)
 - Даріус Мійо – «Poèmes juifs», «Chansons de Ronsard»
 - Артюр Онеггер – «Six poèmes de Guillaume Apollinaire»
- 9. Французька опера ХХ ст.
 - Франсіс Пуленк – «Dialogues des Carmélites» (арія Бланш, фінальна сцена загибелі черниць під «Ave Maria»)
 - Моріс Равель – «L'Enfant et les sortilèges» (дуети та ансамблі, арія Дитини)
- 10. Сучасні французькі співаки (для порівняння стилів)
 - Наталі Дессе – арія Олімпії з «Les Contes d'Hoffmann» Оффенбаха («Les oiseaux dans la charmille» – арія ляльки)
 - Роберто Аланья – арія Дона Хозе з «Carmen» («La fleur que tu m'avais jetée»)
 - Софі Кош – арія Шарлотти з «Werther» Масне («Va! laisse couler mes larmes»)
 - Філіп Жаруський – арії Антуана з «Les Indes galantes» Рамо, арія з «Stabat Mater» Перголезі
 - Сабіна Девеє – арія Цариці ночі з «Die Zauberflöte» Моцарта (для порівняння), арії з опер Рамо («Platée», «Hippolyte et Aricie»)

Теми для практичних (семінарських занять)

- №1. Люлли та «Король-сонце»: як абсолютна монархія створила національну оперу
- №2. Рамо versus Руссо: Суперечка буфонів як дзеркало французько-італійського суперництва
- №3. Глюк у Парижі: німецька реформа на французькому ґрунті
- №4. «Марсельеза» та опера порятунку: як Французька революція змінила вокальний театр
- №5. Паризька консерваторія: від заснування до «Методу співу» (1804)

- №6. Велика опера (Grand Opéra): історичні сюжети та вокальні виклики
- №7. Нуррі versus Дюпре: суперництво тенорів і народження «грудного до»
- №8. Малібран та Віардо: дві сестри, які підкорили Париж
- №9. Пісня як сповідь: французька *mélodie* від Берліоза до Дебюссі
- №10. Пеллеас і Мелізанда: як Дебюссі зруйнував оперну традицію словом
- №11. Les Six та Пуленк: відродження французької мелодії після імпресіонізму
- №12. Французька школа сьогодні: Дессе, Аланья, Бартолі (французький репертуар)

Рекомендації для викладача

1. Запитання для самоперевірки (24 питання) охоплюють всі ключові теми курсу: від Люлли до сучасної французької школи.
2. Репертуар для слухання згруповано за жанрами та епохами. Рекомендується звернути увагу на порівняння творів одного жанру в різних інтерпретаціях (наприклад, «Carmen» Бізе у французьких та зарубіжних співаків).
3. Семінарські заняття (12 тем) побудовані за проблемно-історичним принципом. Кожна тема може бути розкрита у форматі студентської доповіді (10–15 хвилин) або загальної дискусії.
4. Для підсумкової атестації рекомендується комбіноване завдання: письмові відповіді на 5–7 запитань з Розділу 1, усний аналіз одного твору з Розділу 2 (на вибір) та участь у дискусії за однією з тем Розділу 3.
5. Міжпредметні зв'язки: французька школа тісно пов'язана з італійською (особливо через Гарсія-сина та вплив *bel canto* на велику оперу). Рекомендується паралельне вивчення обох шкіл.

ТЕМА 5. НІМЕЦЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА: ІСТОРІЯ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ (XVI – XXI СТ.)

Вступ

Серед європейських вокальних традицій німецька школа посідає одне з найпочесніших місць, вирізняючись неповторною самобутністю поряд з ушлякненими італійською та французькою школами. Якщо італійська школа зробила головним акцентом красу звуку та віртуозність (*bel canto*), а французька – виразну декламацію та культ слова, то німецька традиція виробила власне обличчя, засноване на глибині змісту, філософському наповненні, увазі до тексту та тісному зв'язку співу з інструментальною музикою, зокрема з фортепіано та оркестром. Німецька вокальна школа перебувала під сильним впливом італійського *bel canto*, однак зуміла переробити його на національний лад. Її ключовими рисами є: глибоке проникнення в поетичний текст, філософське наповнення, драматична виразність, увага до дикції та артикуляції (враховуючи специфіку німецької мови з її складними приголосними), а також тісний зв'язок вокальної партії з інструментальним супроводом, який у німецькій музиці часто є рівноправним партнером голосу, а не просто акомпанементом.

Німецька вокальна традиція пройшла кілька етапів, які можна умовно поділити на шість великих періодів. Перший період – доба Ренесансу та Реформації (XVI–XVII століття), коли сформувалися протестантський хорал та перші німецькі школи співу. Другий період – епоха бароко (1680–1750), пов'язана з діяльністю Йоганна Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя, які створили монументальні вокально-хорові твори. Третій період – доба віденського класицизму (1750–1827), коли Гайдн, Моцарт та Бетховен утвердили симфонічне мислення в опері, месі та пісні. Четвертий період – доба романтизму (XIX століття), коли німецька пісня (*Lied*) досягла вершин у творчості Шуберта, Шумана та Брамса, а опера зазнала грандіозної реформи Ріхарда Вагнера. П'ятий період – епоха модерну та наукового підходу (кінець XIX – середина XX століття), що ознаменувався діяльністю Юліуса Штокгаузена, Макса Шеффлера та інших педагогів, а також появою експресіонізму та атональної музики. Шостий період – сучасність (друга половина XX – XXI століття), представлена такими виконавцями, як Дітріх Фішер-Діскау, Кріста Людвіг, Томас Квастхофф, Йонас Кауфман, та сучасними тенденціями.

Частина I. Витоки німецької вокальної школи: доба Ренесансу, Реформації та раннього бароко (XVI–XVII ст.)

Історичний контекст: Реформація та Тридцятирічна війна

XVI століття в Німеччині розпочалося з події, яка кардинально змінила не лише політичне та релігійне, а й музичне життя країни. 31 жовтня 1517 року німецький теолог Мартін Лютер (1483–1546) прибив до дверей замкової церкви у Віттенберзі свої 95 тез проти продажу індульгенцій. Цей акт поклав початок Реформації – релігійного та суспільно-політичного руху, спрямованого на реформування Католицької церкви. Лютер переклав Біблію німецькою мовою (так звана Лютерівська Біблія, 1534), що стало основою для формування єдиної німецької літературної мови.

Реформація призвела до розколу Німеччини на протестантські (північ) та католицькі (південь) землі та викликала серію релігійних воєн, кульмінацією яких стала Тридцятирічна війна (1618–1648) – один із наймасштабніших і найруйнівніших конфліктів в історії Європи, який забрав життя близько 8 мільйонів людей (третина населення німецьких земель). Війна закінчилася Вестфальським миром (1648), який закріпив політичну роздробленість Німеччини (понад 300 незалежних князівств, герцогств, курфюрств) та визнав право князів визначати релігію на своїх територіях (принцип «*cuius regio, eius religio*» – «чия влада, того й віра»). Ці події мали величезний вплив на німецьку музику. Протестантські землі потребували нового репертуару для богослужінь німецькою мовою (замість латини), що сприяло розквіту протестантського хоралу. Водночас католицькі центри (зокрема Відень, Мюнхен, Зальцбург, Дрезден) залишалися відкритими до італійського впливу та розвивали власні традиції церковної музики та опери.

Мартін Лютер та протестантський хорал

Хорал (від лат. *chorale* – «хоровий спів») – це одноголосний релігійний наспів у протестантській церкві, призначений для виконання всією громадою німецькою мовою. На відміну від складного, багатоголосного григоріанського хоралу католицької церкви (який виконувався лише професійними співаками латиною), лютеранський хорал був простим, діатонічним, із чітким ритмом і легко запам'ятовуваною мелодією. Громада співала його unisono (в унісон, тобто одним голосом, без гармонії) або простими тризвуками. Сам Мартін Лютер написав текст і мелодію кількох відомих хоралів. Найвідоміший з них – «*Ein feste Burg ist unser Gott*» («Могутній замок – наш Господь», 1529), що став гімном Реформації та надихнув багатьох композиторів, зокрема Йоганна Себастьяна Баха (який використав його в однойменній кантаті BWV 80) та Фелікса Мендельсона (фінал його «Реформаційної симфонії»). Інші відомі хорали – «*Vom Himmel hoch, da komm ich her*» («З висот небесних я зійшов», 1539), «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*» («З глибини молю до Тебе, Господи», 1524). Лютер

також писав про важливість музики в церкві: «Музика – це половина дисципліни та виховательки. Вона робить людей м'якшими, лагіднішими, розумнішими та спокійнішими».

Жанри на основі хоралу: Хоральна прелюдія – інструментальний твір для органу, заснований на мелодії хоралу, який виконувався перед співом громади. Її розвинули композитори північнонімецької органної школи (Дітріх Букстегуде, Георг Бем). Хоральна кантата – багаточастинний вокально-інструментальний твір, заснований на тексті та мелодії хоралу. Вершини цей жанр досяг у творчості Йоганна Себастьяна Баха (наприклад, кантата «Wachet auf, ruft uns die Stimme», BWV 140, або «Christ lag in Todesbanden», BWV 4).

Майстер багатоголосся: Генріх Шютц

Першим великим німецьким композитором, який створив національну вокальну школу, був *Генріх Шютц (Heinrich Schütz, 1585–1672)*. Він народився в Кестріці (Тюрингія) і здобув освіту в Італії у Джованні Габріелі (венеціанського композитора, представника венеціанської школи багатоголосся) та в самій Венеції. Повернувшись до Німеччини, він поєднав італійську поліфонічну техніку (контрапункт, використання кількох незалежних голосів) з німецькою текстовою та духовною традицією. Його головні твори: «Псалми Давида» (Psalmen Davids, 1619) – збірка багатоголосних псалмів для подвійного хору (два хори по чотири голоси), натхненна венеціанською традицією «багатохорного концерту» (cori spezzati – «розділені хори»), де хори розташовуються в різних частинах церкви та перегукуються між собою, створюючи ефект стереофонічного звучання; «Священні симфонії» (Symphoniae sacrae, 1629–1650) – три збірки вокально-інструментальних творів на біблійні тексти, написані під впливом італійського concertato (контраст зіставлення голосів та інструментів); «Сім слів Христа на хресті» (Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, 1645) – зворушливий твір для солістів, хору та струнних, який став зразком німецької духовної музики. Шютц вважається фундаментом німецької вокальної школи. Він навчив ціле покоління німецьких композиторів, серед яких були Йоганн Шейн та Самуель Шейдт.

Частина II. Епоха бароко: Бах та Гендель (1680–1750)

Історичний контекст: доба абсолютизму

Після Тридцятирічної війни німецькі землі залишалися політично роздробленими, але культурне життя бурхливо розвивалося при дворах численних князів (курфюрстів), які змагалися між собою у розкоші та патрунуванні мистецтв. Протестантська північ (Саксонія, Тюрингія) зберігала традицію церковної музики (кантати, пассіони), а католицькі центри (Дрезден, Мюнхен) залишалися відкритими до італійського впливу. Цю добу іноді називають «німецьким бароко», яке досягло вершин у творчості двох геніїв, що

народилися в один рік (1685) – Йоганна Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя, але пішли різними шляхами: Бах залишився в Німеччині, працюючи переважно в церквах та при дворах невеликих князівств, а Гендель емігрував до Лондона, де писав італійські опери та англійські ораторії.

Йоганн Себастьян Бах та вокально-хорова музика

Йоганн Себастьян Бах (Johann Sebastian Bach, 1685–1750) – геніальний композитор, органіст, який досяг вершин у всіх жанрах барокової музики, за винятком опери. Він прожив усе життя в німецьких землях (Айзенах, Веймар, Кетен, Лейпциг) і ніколи не виїжджав за кордон. Він писав музику для лютеранської церкви, тому його вокально-хорові твори – це зразки найвищого рівня складності та глибини. Вокальні твори Баха стали умовно «Старим Заповітом» для німецьких співаків.

Його головні вокальні твори включають понад 200 збережених кантат. *Кантата* (від лат. *cantare* – «співати») – це багаточастинний вокально-інструментальний твір для солістів, хору та оркестру, який виконувався під час лютеранського богослужіння. Кантата складалася з хоралів, речитативів, арій та хорових фуг. Кожна кантата була присвячена певній неділі церковного року. Найвідоміші: «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (BWV 140), «Herz und Mund und Tat und Leben» (BWV 147, з відомим хоралом «Jesus bleibet meine Freude»), «Ich habe genug» (BWV 82). Другий жанр – *пассіони* (страсті) (від лат. *passio* – «страждання») – музичні драми, які розповідають про страждання та смерть Ісуса Христа. Вони виконувалися у Страсну п'ятницю. Його «Страсті за Іоанном» (Johannespassion, BWV 245, 1724) та «Страсті за Матвієм» (Matthäuspasion, BWV 244, 1727) – найвеличніші твори цього жанру. «Страсті за Матвієм» написані для подвійного хору, подвійного оркестру, солістів. Партія євангеліста (тенора), який розповідає історію, вимагає чистоти інтонації та виразної декламації. Відома арія альта «Erbarme dich, mein Gott» («Помилуй мене, Боже мій»). Третій жанр – «Різдвяна ораторія» (Weihnachtsoratorium, BWV 248, 1734) – шість кантат для різдвяного періоду, святковий, радісний твір. І нарешті, «Меса h-moll» (Messe in h-moll, BWV 232, завершена 1749). Меса – це циклічний вокально-інструментальний твір на текст постійних частин католицького богослужіння (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Бах, будучи лютеранином, написав цю месу для католицького двору в Дрездені. Вважається одним із найвеличніших творів в історії музики.

Вокальні вимоги Баха до співаків були надзвичайно високими. Він вимагав досконалого володіння legato (зв'язний спів, особливо важливий у повільних аріях, таких як «Erbarme dich» зі «Страстей за Матвієм»), чистоти інтонації (його складні контрапунктичні хорові фуги вимагають абсолютно точного налаштування кожного голосу), витривалості (деякі кантати та пассіони тривають до трьох годин), вміння співати поліфонію (коли кілька голосів ведуть самостійні лінії одночасно) не втрачаючи своєї лінії. Бах особисто керував хором

святого Фоми в Лейпцигу (знаменитий Thomanerchor, заснований 1212 року). Він навчав співаків, вимагаючи від них бездоганного ансамблю та точності.

Георг Фрідріх Гендель та італійська опера в Німеччині

Георг Фрідріх Гендель (Georg Friedrich Händel, 1685–1759) народився в Галле (Німеччина) в сім'ї цирульника-хірурга. Він здобув музичну освіту в Галле, Гамбурзі, а потім вирушив до Італії (1706–1710), де вивчав італійську оперу та вокальну техніку. Там він познайомився з найкращими співаками свого часу – кастратами Ніколіно, Валентіно Урбані, сопрано Вікторією Тезі. З 1712 року він оселився в Лондоні, де став директором Королівської академії музики (лондонської оперної трупи) та писав італійські опери для лондонської публіки.

Вокальна музика Генделя поділяється на два великі блоки. Перший – це його італійські опери-серія (понад 40), написані для кастратів та примадонн: «Рінальдо» (1711), «Юлій Цезар» (1724), «Роделінда» (1725), «Альсіна» (1735), «Серсе» (1738, з відомою арією «Ombra mai fù» – «Тінь ніколи не була», яку часто називають «Арією Ларго»). Ці опери вимагали від співаків досконалого володіння колоратурою, трелями та *messa di voce*. Другий блок – ораторії – жанр, який Гендель створив, коли лондонська публіка втратила інтерес до італійської опери. Ораторія – це великий музичний твір для солістів, хору та оркестру на біблійний сюжет, який виконувався в концертному залі (без декорацій та костюмів). Найвідоміші: «Саул» (1738), «Ізраїль в Єгипті» (1739), «Месія» (1741), «Самсон» (1742), «Юда Маккавей» (1746). «Месія» – найпопулярніша ораторія у світі. Вона містить знаменитий хор «Алілуя» (Hallelujah), який за традицією виконується стоячи (за переказами, король Георг II під час прем'єри 1743 року піднявся з місця, почувши цей хор, і вся публіка наслідувала його приклад). Хори в ораторіях Генделя вимагають потужного, драматичного звуку, чіткої дикції та синхронності. Вокальні вимоги Генделя: для солістів – досконала колоратура та рухливість голосу (спадок італійського *bel canto*), здатність до драматичного вираження почуттів (особливо в ораторіях), витривалість (ораторії тривають 2–3 години); для хору – потужний, добре збалансований звук, здатність співати складні поліфонічні фуґи (особливо в «Месії» та «Ізраїлі в Єгипті»), чітка дикція та виразність тексту. Гендель особисто займався зі співаками (включаючи кастратів Сенезіно, Фаринеллі, тенорів Джона Берда, сопрано Елізабет Дупарк). Він був вимогливим вчителем, який домагався від виконавців точності ритму, *legato*, дикції.

Частина III. Віденські класики: Гайдн, Моцарт, Бетховен (1750–1827)

Історичний контекст: доба Просвітництва та віденський класицизм

Друга половина XVIII століття в німецькомовних землях пройшла під знаком Просвітництва (*Aufklärung*). Філософи Іммануїл Кант (1724–1804), Готфрід Вільгельм Лейбніц (1646–1716) та Готхольд Ефраїм Лессінг (1729–1781)

проголошували ідеї свободи, раціональності, гармонії та виховання людства через мистецтво. У політиці панував так званий «освічений абсолютизм» – монархи (наприклад, Фрідріх Великий у Пруссії, імператриця Марія Терезія та її син Йосиф II в Австрії) проводили реформи, спираючись на ідеї Просвітництва, але зберігаючи абсолютну владу. Музичним центром Європи став Відень – столиця Австрійської імперії, де працювали три геніальних композитори: Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт та Людвіг ван Бетховен. Їх називають віденськими класиками, а їхній стиль – віденським класицизмом. Його характеризують ясність форми, гармонійна рівновага, мелодичне багатство, опора на народну пісню (особливо в Моцарта та Гайдна) та симфонічне мислення (навіть у вокальних творах).

Йозеф Гайдн (1732–1809) – батько симфонії та ораторії

Йозеф Гайдн (Franz Joseph Haydn) народився в Рауау (Нижня Австрія) в родині колісника. Він співав у хорі собору святого Стефана у Відні, а потім працював капелмейстером при дворі князів Естергазі (у місті Ейзенштадт). Його називають «батьком симфонії» (він написав 104 симфонії), але він також зробив величезний внесок у вокальну музику. Він писав меси, ораторії та пісні. Його пізні ораторії «Створення світу» (*Die Schöpfung*, 1798) та «Пори року» (*Die Jahreszeiten*, 1801) стали вершинами жанру. Вони написані для солістів (сопрано, тенор, бас), хору та симфонічного оркестру. Гайдн використовував звуконаслідування в оркестрі (рев лева, спів птахів, звуки грози) та народні мелодії (австрійський лендлер, хорватські пісні). Вокальні партії вимагають чистоти інтонації, legato, але не надмірної віртуозності (на відміну від італійської опери). Хорові фуґи – складні, але виписані з класичною ясністю. Гайдн також написав 14 мес, серед яких найвідоміша – «Нельсон-меса» (*Missa in angustiis*, 1798), написана під час наполеонівських воєн, з драматичними, майже симфонічними частинами. Його німецькі пісні (*Lieder*) для голосу з фортепіано (близько 50) стали попередниками «шубертівського» *Lied*.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)

Вольфганг Амадей Моцарт народився в Зальцбурзі в родині скрипаля та композитора Леопольда Моцарта. Він був вундеркіндом: у 6 років гастролював Європою, у 8 років написав першу симфонію, у 12 – першу оперу («Бастьєн і Бастьєнна»). Він працював при дворі зальцбурзького архієпископа, але через конфлікт звільнився і переїхав до Відня (1781), де жив як вільний митець. Моцарт – універсальний композитор, який створив шедеври у всіх жанрах, включаючи оперу та месу.

Оперна творчість Моцарта є одним із найважливіших внесків у німецьку вокальну школу. Він писав опери трьома мовами: італійською (опера-серія та опера-буффа) та німецькою (Зингшпіль). Зингшпіль (*Singspiel* – від нім. *singen* – «співати» та *Spiel* – «гра») – це німецька національна комічна опера з

розмовними діалогами (замість речитативів), написана німецькою мовою на побутові, казкові або екзотичні сюжети.

Його головні опери:

Італійські опери: «Викрадення із сералю» (Die Entführung aus dem Serail, 1782) – німецький зингшпіль, але часто виконується як опера. Партія Констанце вимагає колоратурної віртуозності (високі ноти, швидкі пасажі). «Весілля Фігаро» (Le nozze di Figaro, 1786) – італійська опера-буффа (комічна) на лібрето Лоренцо да Понте. Вважається однією з найкращих опер в історії. Ансамблі (дует, терцет, секстет) – вершина вокально-ансамблевого мистецтва. Кожен персонаж має свій музичний «портрет». «Дон Жуан» (Don Giovanni, 1787) – «весела драма» (dramma giocoso), яка поєднує комічне та трагічне. Партія Дон Жуана (баритон) та Лепорелло (бас) – складні, вимагають комічного та драматичного темпераменту. Фінал (поява Командора) – один із найсильніших моментів в опері. «Так чинять усі» (Così fan tutte, 1790) – опера-буффа про вірність коханих. Витончені, іронічні ансамблі. «Милосердя Тіта» (La clemenza di Tito, 1791) – опера-серія (серйозна) на античний сюжет, написана для коронації імператора Леопольда II. Вимагає віртуозних колоратур.

Німецькі опери (зингшпілі): «Викрадення із сералю» (вже згадана). «Чарівна флейта» (Die Zauberflöte, 1791) – остання опера Моцарта, яка поєднує елементи зингшпілю, масонства (Моцарт був масоном), казки, комедії та філософської притчі. Арія Цариці ночі «Der Hölle Rache» («Пекельна помста») вимагає від сопрано виконання високих нот «фа» третьої октави (F6) – це одне з найскладніших випробувань для колоратурного сопрано. Партія Папагено (баритон) – народна, жива, з пісенькою «Ein Mädchen oder Weibchen». Партія Зарастро (бас) – низька, урочиста, масонська.

Вокально-хорові твори Моцарта: «Реквієм» (Requiem, d-moll, K. 626, незакінчений, завершений учнем Зюсмайром). Це один із найвеличніших реквіємів в історії, написаний у трагічних обставинах (Моцарт писав його на замовлення таємничого незнайомця, вважаючи, що пише реквієм для себе). Вокальні партії вимагають глибокої експресії, чистоти інтонації та ансамблевої злагодженості. Численні меси (18), серед яких «Коронаційна меса» (K. 317, 1779) та «Велика меса до мінор» (Große Messe in c-moll, K. 427, 1783, незакінчена). «Велика меса» – монументальний твір зі складною хоровою поліфонією та віртуозними сольними аріями, які вимагають колоратурного сопрано.

Heiligenstädter Testament та симфонії, які вплинули на вокальне мислення. Хоча симфонії Моцарта та Гайдна не є вокальними творами, вони сформували симфонічне мислення, яке вплинуло на оперу та ораторію: тематичний розвиток, контраст тем, динамічні відтінки, складні оркестрові фігурації стали частиною вокальної партії.

Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – міст між класицизмом та романтизмом

Людвіг ван Бетховен народився в Бонні (Німеччина) в родині придворного музиканта. Він переїхав до Відня в 1792 році, де навчався у Гайдна. Бетховен – ключова постать в історії музики; він розширив межі класичних форм, додавши їм драматизму, філософської глибини та героїчного пафосу. Його стиль ділять на три періоди: ранній (до 1802, наслідування Гайдна та Моцарта), героїчний (1803–1815, опери, симфонії №3–8) та пізній (1815–1827, глибоко філософський, іноді важкий для сприйняття). Бетховен поступово втрачав слух (перші симптоми з'явилися в 1796 році, до 1814 року він майже повністю його втратив). Незважаючи на глухоту, він продовжував творити, диктуючи ноти асистентам.

Єдина опера Бетховена – «Фіделіо» (Fidelio, op. 72, перша версія 1805, остаточна 1814). Це німецький зингшпіль (з розмовними діалогами) на тему подружньої вірності, свободи та боротьби з тиранією. Головна героїня, Леонора, переодягається в чоловіче вбрання (під ім'ям Фіделіо), щоб врятувати свого чоловіка Флорестана, ув'язненого в політичній в'язниці. Опера має чотири версії увертюри (Бетховен писав їх одну за одною, не задоволений результатом; найвідоміші – «Леонора №3» та увертюра до «Фіделіо»). Вокальні партії вимагають героїчного звуку: партія Леонори (сопрано або драматичне сопрано) – одна з найскладніших в німецькій опері, вимагає сили, витривалості, діапазону (від низького соль до високого сі-бемоль). Арія Леонори «Abscheulicher!» («Ненавистний!») – драматичний речитатив з аріозо, вимагає потужного legato та динамічних контрастів. Партія Флорестана (тенор) – ще одна важка партія, яка включає сцену в'язня в підземеллі, з трагічним речитативом та арією «In des Lebens Frühlingstagen» («У весняні дні життя»). Хор в'язнів («O, welche Lust!») – зворушливий момент полегкості серед напруги.

Вокально-хорові твори Бетховена: «Меса до мажор» (Messe in C-dur, op. 86, 1807) – менш відома, але чудова меса в класичному стилі. «Урочиста меса» (Missa solemnis, op. 123, 1823) – один із найвеличніших творів Бетховена, який він вважав своїм найкращим твором. Вона написана для солістів (сопрано, альт, тенор, бас), подвійного хору та великого оркестру. Це не просто літургійна музика, а філософське полотно про віру, надію, любов, мир. Вокальні партії надзвичайно складні: хорові fugи (Kyrie, Gloria, Credo) вимагають феноменальної точності та дикції; сольні партії сповнені драматизму та широких стрибків. «Хорова симфонія» (Симфонія №9, d-moll, op. 125, 1824) – перша симфонія в історії, яка включає вокал. У фіналі, на текст оди Фрідріха Шиллера «До радості (Ода)» (An die Freude), вступають солісти (сопрано, альт, тенор, бас) та хор. Це гімн братерству всіх людей. Вокальна партія вимагає потужного, героїчного звуку, особливо від тенора (соло «Froh, wie seine Sonnen fliegen») та баса («Seid umschlungen, Millionen!»).

Lieder Бетховена. Він написав близько 90 пісень для голосу з фортепіано. Серед них цикл «До далекої коханої» (An die ferne Geliebte, op. 98, 1816) – перший в історії пісенний цикл (кілька пісень, об'єднаних спільною темою та сюжетом). Це безпосередній попередник шубертовських циклів «Прекрасна млинка» та «Зимова подорож». Найвідоміші окремі пісні: «Поцілунок» (Der Kuss, op. 128), «Міньйон» (Mignon, з Гете), «Пісня про блоху» (Flohlied, з Гете, комічна). Вимоги до співаків: вміння вести довгу мелодію (legato), чітка дикція, вміння передати філософський зміст.

Вплив Бетховена на вокальну школу: Бетховен «симфонізував» вокальну музику. Він вимагав від співаків тієї ж сили, витривалості та драматизму, що й від оркестру. Його «Фіделіо», «Урочиста меса» та «Дев'ята симфонія» стали наріжними каменями німецького оперного та ораторіального репертуару. Вони підготували ґрунт для грандіозних творів Ріхарда Вагнера та Густава Малера.

Частина IV. Золотий вік німецької пісні (Lied) та оперна реформа Ріхарда Вагнера (XIX століття)

Історичний контекст: доба романтизму та об'єднання Німеччини

XIX століття в німецькомовних країнах – це доба романтизму. Романтизм (від фр. romantique – «таємничий», «незвичайний») цінував пристрасть, індивідуальність, фантазію, народність, інтерес до історії, природи та надприродного. Політично Німеччина після наполеонівських війн (1815) залишалася роздробленою, що викликало патріотичний рух за об'єднання. У 1871 році, після перемоги над Францією у Франко-пруській війні (1870–1871), канцлер Отто фон Бісмарк об'єднав німецькі землі в Німецьку імперію (Другий рейх). Це політичне піднесення сприяло національному підйомові в культурі, зокрема в музиці. В Австрійській імперії після поразки від Пруссії (1866) було створено дуалістичну Австро-Угорщину (1867–1918) з двома столицями – Віднем та Будапештом.

Німецька пісня (Lied) та романтична вокальна лірика

XIX століття стало «золотим віком» німецької пісні (Lied, від нім. Lied – «пісня»). Lied – це жанр вокальної музики для одного голосу з фортепіанним супроводом, заснований на високохудожньому поетичному тексті. Фортепіанна партія в німецькій пісні не просто акомпанує, а є рівноправним учасником, який ілюструє настрій («шум дерев», «плескіт води», «блискавку», «дзвін собору», «політ метелика»), коментує текст, створює атмосферу. Це вимагало від співака не лише вокальної техніки, а й тонкого розуміння поезії, здатності до камерного, інтимного співу (parlando, mezza voce), зміни тембру залежно від змісту, бездоганної дикції та вміння чути фортепіано.

Головні поети, на чії тексти писалися пісні: Йоганн Вольфганг фон Гете (1749–1832), Генріх Гейне (1797–1856), Вільгельм Мюллер (1794–1827), Фрідріх

Рюккерт (1788–1866), Йозеф фон Ейхендорф (1788–1857), Людвіг Уланд (1787–1862).

Франц Шуберт (Franz Schubert, 1797–1828) – австрійський композитор, який прожив лише 31 рік, але написав понад 600 пісень (романсів), 9 симфоній, камерну та фортепіанну музику. Він створив романтичну німецьку пісню, піднявши жанр до рівня симфонії. Його пісні – це мініатюрні музичні драми. Його найвідоміші цикли: «Прекрасна млинка» (*Die schöne Müllerin*, D. 795, 1823) – цикл з 20 пісень на вірші Вільгельма Мюллера про трагічне кохання молодого подорожнього учня-млинка. Вокальна партія вимагає легкості, гнучкості, здатності передати щирість, радість, а потім біль та відчай. «Зимова подорож» (*Winterreise*, D. 911, 1827) – цикл з 24 пісень, також на вірші Вільгельма Мюллера, що описує самотню подорож зруйнованого коханням мандрівника в зимову заметіль. Це трагічний, похмурий, філософський твір, який вимагає від співака (зазвичай баритона або баса) глибокого драматичного чуття, здатності до *sotto voce*, *parlando*, похмурих тембрів. Найвідоміша пісня циклу – «Липа» (*Der Lindenbaum*). «Лебідина пісня» (*Schwanengesang*, D. 957, 1828) – посмертна збірка, що включає пісні на вірші Гейне (серед них знаменита «Серенада» (*Ständchen*), «Подвійник» (*Der Doppelgänger*). Окремі пісні: «Маргарита за прядкою» (*Gretchen am Spinnrade*, 1814), «Лісовий цар» (*Erlkönig*, 1815) – драматична сцена для одного співака, який виконує чотири ролі (оповідача, батька, сина, Лісового царя) зі зміною тембру та регістру; «Серенада», «Ave Maria».

Роберт Шуман (Robert Schumann, 1810–1856) – композитор-романтик, який створив фортепіанні цикли та пісні, натхненні літературою та власним життям. Його пісні більш психологічні, складні, з вишуканою гармонією. Його дружина – видатна піаністка Клара Шуман (1819–1896) – також писала пісні та виконувала їх. Його цикли: «Кохання поета» (*Dichterliebe*, op. 48, 1840) – 16 пісень на вірші Гейне. Від початкової весняної радості до гіркоти та іронії. Вокальна партія витончена, з частими змінами настрою, вимагає гнучкості та чуття поетичного тексту. Найвідоміша пісня циклу – «Я не серджусь» (*Ich grolle nicht*). «Любов і життя жінки» (*Frauenliebe und -leben*, op. 42, 1840) – 8 пісень на вірші Адельберта фон Шаміссо, що описують життя жінки від дівочтва до материнства та вдовиного горя. Вимагає ніжного, жіночного сопрано або мецо-сопрано. «Мірти» (*Myrthen*, op. 25, 1840) – збірка 26 пісень на вірші різних поетів.

Йоганнес Брамс (Johannes Brahms, 1833–1897) – композитор, який поєднав класичні форми з романтичним змістом. Його пісні більш стримані, об'єктивні, з багатою фортепіанною фактурою, іноді нагадують народну пісню. Він написав понад 300 пісень та вокальних дуетів, а також «Ein deutsches Requiem» («Німецький реквієм», op. 45, 1868) – один із найвеличніших хорових творів німецької музики, написаний не на канонічний латинський текст, а на тексти з німецької Біблії, обрані самим Брамсом. Серед найвідоміших пісень –

«Колискава» (Wiegenlied, op. 49, No. 4), «Серйозні пісні» (Vier ernste Gesänge, op. 121) – останній твір Брамса, натхненний текстами з Біблії, вимагає для виконання глибокого басу або баритона з філософським підходом.

Ріхард Вагнер (1813–1883): реформа опери та створення нового вокального стилю

Ріхард Вагнер – композитор, диригент, поет (сам писав лібрето для всіх своїх опер), теоретик мистецтва, який здійснив революцію в оперному мистецтві та створив новий тип співака. Він народився в Лейпцигу, брав участь у революції 1849 року в Дрездені (бік барикад), після поразки емігрував до Швейцарії (Цюрих), де написав свої головні теоретичні праці. Повернувся до Німеччини завдяки підтримці короля Баварії Людвіга II, який побудував для нього театр у Байройті (1876). Вагнер уособлював ідею Gesamtkunstwerk (gesamt-kunstwerk – «єдиний, цілісний твір мистецтва»), де музика, слово, сценічний рух, декорації, світло об'єднуються в одне ціле, підпорядковане єдиному драматургічному задуму. Він зруйнував традиційну структуру опери (окремі арії, речитативи, ансамблі), замінивши їх на нескінченну мелодію (unendliche Melodie) – безперервний потік музики, де вокальна партія органічно вплітається в оркестрову тканину, немає «сухих» речитативів і «вставних» арій, а музика розвивається безперервно, слідуючи за змістом драми.

Оркестрова реформа Вагнера була не менш радикальною. Він збільшив склад оркестру до грандіозних розмірів: у «Персні Нібелунга» оркестр налічує 121 музиканта, включаючи 6 арф, 9 труб, басову трубу, контрабасовий тромбон, чотири вагнерівські туби (спеціально винайдені інструменти, що займають проміжне положення між валторною та тромбоном), великий набір ударних. Вагнер також винайшов «байройтську яму» – спеціальне заглиблення для оркестру між сценою та глядацьким залом, завдяки чому оркестр не видно, а звук «зливається» з голосами співаків, не заглушуючи їх, але створюючи потужну, насичену звукову хвилю. Ця акустична інновація дозволила співакам співати з меншим фізичним напруженням, але вимагала від них досконалого володіння диханням та тембральною гнучкістю.

Вокальна реформа Вагнера була прямим наслідком його оркестрових та драматургічних новацій. Він створив новий тип співака, який повинен був:

- Володіти надзвичайною витривалістю. Його опери тривають від 2,5 до 6 годин (наприклад, «Тристан та Ізольда» без антрактів йде 4 години, «Валькірія» – 3,5 години, цикл «Перстень Нібелунга» виконується за чотири вечори (близько 15 годин музики). Вагнерівський співак має співати довгі, напружені сцени без перерви на «відпочинок» (антракти між актами є, але в межах акту музика не припиняється). Співак має також достатню фізичну силу, оскільки сценічний рух у вагнерівських операх (особливо в «Персні») вимагає постійного переміщення сценою, іноді зі зброєю (спис Вотана, меч Зігфріда, щит Брунгільди).

- Мати потужний, «темний», «округлений» звук, здатний «пробити» акустично грандіозний оркестр. Це призвело до створення нового типу чоловічого голосу – Heldentenor (героїчний тенор), який поєднує силу драматичного тенора з м'якшим, більш «округлим» тембром, здатність співати довгі, напружені фрази високо в теситурі (мелодія часто коливається в діапазоні «до-ре» другої октави), зберігаючи при цьому чітку дикцію та витривалість. Першим великим Heldentenor був Альберт Німан (Albert Niemann, 1831–1917), який співав Зігмунда у прем'єрі «Валькірії» (1870). Інші знамениті Heldentenor: Генріх Фогель (Heinrich Vogl), Ганс Гопф (Hans Hopf), Вольфганг Віндгассен, а в ХХ столітті – Лауріц Мельхіор, Макс Лоренц, Зігфрід Єрузалем, сучасний – Йонас Кауфман.

- Драматичне сопрано (іноді називають Heldensopran – «героїчне сопрано») – потужний, об'ємний жіночий голос, здатний «пробити» оркестр. Першою Брунгільдою була Амалія Матерна (Amalie Materna, 1844–1918), яка також співала Ізольду, Венеру, Кундрі. Партія Брунгільди вимагає неймовірної витривалості (вона співає в трьох операх циклу «Персня»), драматичної сили, але також і моментів ліризму, м'якості (наприклад, сцена пробудження в кінці «Зігфріда»). Знамениті драматичні сопрано: Кірстен Флагстад, Біргіт Нільссон, Вальтрауд Маєр, сучасні – Ніна Штемме, Аня Кампе, Крістін Брюєр.

- Вагнерівський бас – потужний, глибокий, «оксамитовий» (іноді «чорний») голос для ролі Вотана (батька богів), Гурнеманца («Парсіфаль»), короля Марка («Тристан»), Генріха Птахолова («Лоенгрін»). Найвидатніші виконавці: Ганс Готфрід фон Фірк (Ганс Хоттер), Готлоб Фрік, Тео Адам (з НДР), Маттіас Гьорне (сучасний, хоча більше відомий як Lied-співак, але успішно співав Вотана), Георг Цеппенфельд.

- Зберігати бездоганну дикцію навіть у найскладніших оркестрових пасажах. Німецька мова з її твердими приголосними (ch, sch, tz, pf) має бути чіткою, щоб текст (який часто є філософським монологом, як у Вотана чи Гурнеманца) був зрозумілим. Вагнер писав: «Співак повинен бути оратором, який підносить слово, а не просто вокалістом, який демонструє голос». Він різко критикував італійське bel canto за те, що вони «ковтають» приголосні заради краси звуку.

- Володіти Sprechgesang (шпрыхезанг) – співом на межі мови, але це більше стосується пізніших композиторів (Шенберга). У Вагнера це зустрічається рідко, але його речитативи в пізніх операх настільки наближаються до мовлення, що вимагають граничної виразності.

Ключові опери Вагнера (за хронологією):

Ранні опери (ще в традиційній формі, але з новими ідеями): «Летючий голландець» (Der fliegende Holländer, 1843) – опера про капітана-привида, який раз на сім років може зійти на берег у пошуках вірної дружини. Знаменита увертюра, арія Сенти (сопрано), пісня матроса (тенор). «Тангейзер» (Tannhäuser,

1845) – опера про лицаря-співця, який потрапив у полон до богині Венери, а потім кається. Відома увертюра, арія Тангейзера «Римський оповідь» (Rome-Erzählung), арія Єлисавети. «Лоенгрін» (Lohengrin, 1848) – опера про лицаря-лебедя, який рятує Ельзу Бабантську, але забороняє питати про його ім'я. Відома арія Лоенгріна «In fernem Land» («У далекій країні»), весільний хор «Treulich geführt» («Вірно ведений»), увертюра.

Новаторські опери (періоду «нескінченної мелодії»): «Тристан та Ізольда» (Tristan und Isolde, 1865) – опера, яка зруйнувала традиційну тональність (знаменитий «Тристан-акорд», який не розв'язується до останніх тактів) та відкрила шлях до атональної музики ХХ століття. Це опера про заборонене кохання, ніч, смерть. Вокальні партії Тристана (Heldentenor) та Ізольди (драматичне сопрано) вимагають величезної витривалості, потужності, здатності співати довгі, напружені фрази поверх розкішно-складного оркестру. Знаменита «Любовна смерть» Ізольди (Isoldes Liebestod) в кінці опери – вершина драматичного сопрано. «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (Die Meistersinger von Nürnberg, 1868) – єдина комічна опера Вагнера (хоча з глибоким філософським підтекстом), яка прославляє німецьке мистецтво, ремісництво, спів та любов. Вимагає від співаків не лише сили, а й легкості, дотепності, чіткої дикції та комічного темпераменту. Партія Ганса Сакса (бас-баритон) – одна з найскладніших і найвдаліших у німецькій опері. Партія Вальтера фон Штольцинга (Heldentenor) зі знаменитою піснею-призом «Lang' war' ich verboten».

Грандіозний цикл: «Перстень Нібелунга» (Der Ring des Nibelungen, 1876) – цикл із чотирьох опер («Золото Рейну» (Das Rheingold), «Валькірія» (Die Walküre), «Зігфрід» (Siegfried), «Загибель богів» (Götterdämmerung)), на 15 годин музики, який виконується протягом чотирьох вечорів. Створено спеціально для театру, побудованого за проектом Вагнера в місті Байройт (Баварія) – Байройтський фестивальний театр (Festspielhaus, відкрито 1876 року, акустика спроектована Вагнером з урахуванням його музики). Це епопея про золото, владу, кохання, зраду, загибель богів. Вокальні партії неймовірно складні та різноманітні: Вотан (бас-баритон), Брунгільда (драматичне сопрано), Зігмунд (Heldentenor), Зіглінда (драматичне сопрано), Зігфрід (Heldentenor), Альберіх (баритон або бас), Фазольт (бас), Логе (тенор, складний, комічний), Ерда (контральто). Кожен з них має свій лейтмотив – коротку музичну тему, що позначає персонажа, почуття, предмет (меч, кільце, шолом, дракона). Система лейтмотивів Вагнера стала основою кінематографічної музики ХХ століття.

Остання опера: «Парсіфаль» (Parsifal, 1882) – пасхальна опера («сценічне освячення», як називав її Вагнер) на сюжет про пошуки Святого Граалю. Вона написана в більш стриманому, медитативному стилі, вимагає від співаків не стільки потужності, скільки глибини, філософського спокою, чистоти інтонації, здатності до тривалого pianissimo. Партії: Парсіфаль (Heldentenor), Амфортас

(баритон), Гурнеманц (глибокий бас), Кундрі (драматичне мецо-сопрано). За традицією, оперу виконують лише на Байройтському фестивалі, і глядачам не аплодують після першого акту (бо це «освячення», а не «вистава»). Це одна з найбільш шанованих і загадкових опер в історії.

Вплив Вагнера на вокальну педагогіку був колосальним. Він змусив педагогів переглянути методику підготовки співаків. Його музика вимагала не лише потужності, але й правильної опори дихання (*Atemstütze*), щоб запобігти зриву голосу через спробу перекричати оркестр («крики»). Виникла «вагнерівська» школа співу, яка робила акцент на стійкості, витривалості, «темному», округленому звуку, правильному диханні, а також на бездоганній дикції. Вагнер писав: «Співак має співати так, якби він грав на інструменті: з точністю, нюансом, без найменшого фізичного напруження. Тільки тоді його голос зможе подолати оркестр».

Частина V. Науковий підхід та німецька вокальна педагогіка (кінець XIX – середина XX ст.)

Педагоги та трактати

Німецька вокальна школа XIX століття багато в чому завдячувала італійським впливам, але до кінця сторіччя вона виробила власну наукову базу, засновану на фізіології, акустиці та анатомії. Німецькі педагоги систематизували знання про голос, створили численні посібники та заклали основи сучасної вокальної педагогіки, яка використовується в консерваторіях усього світу.

Першим видатним педагогом цього періоду був *Юліус Штокгаузен (Julius Stockhausen, 1826–1906)* – німецький співак (баритон) та педагог, який вважається засновником систематичної німецької школи співу. Він народився в Парижі в родині німецьких емігрантів і здобув музичну освіту спочатку в Паризькій консерваторії, де його вчителем був сам Мануель Гарсія-син – автор знаменитого «Повного трактату про мистецтво співу». Після повернення до Німеччини Штокгаузен зробив блискучу кар'єру як концертний співак: він виконав головну баритонову партію в «Німецькому реквіємі» Брамса (1868) на прем'єрі в Бремені, і саме для нього Брамс писав деякі зі своїх «Серйозних пісень». Штокгаузен також був близький до Йоганнеса Брамса та Клари Шуман, які високо цінували його мистецтво інтерпретації Lied. Головна праця Штокгаузена – «*Метод співу*» (*Gesangsmethode, 1884, у двох томах*) – стала фундаментальним підручником для німецьких вокалістів на кілька десятиліть. У ній він поєднав італійську техніку *bel canto* (правильна атака звуку, *legato*, *messa di voce*, кантілена, рівність регістрів) з німецькими вимогами до дикції, фразування та глибокої інтерпретації поетичного тексту. Штокгаузен наголошував, що співак має бути не просто «гарним голосом», а «митцем слова», який розуміє кожен поетичний образ і вміє передати його слухачеві через нюанси

динаміки та тембру. Він також пропагував виконання Lied (німецької пісні) як самостійного жанру, що вимагає від співака не меншої майстерності, ніж опера.

Другим відомим педагогом був *Макс Шеффлер (Max Scheffler, 1857–1932)* – німецький вокальний педагог, автор трактату «*Про мистецтво співу*» (*Über die Kunst des Gesanges, 1900*). Шеффлер зосередився на фізіологічних аспектах голосоутворення, зокрема на ролі дихання та резонаторів – грудної клітки, гортані, носоглотки, черепних пазух. Він запропонував систему вправ для розвитку опори дихання (*Atemstütze*), яка стала стандартною в німецьких консерваторіях. Шеффлер стверджував, що дихання є фундаментом співу, і без правильної опори на діафрагму неможливо досягти ні гарного legato, ні чистої інтонації, ні витривалості. Його трактат також містив детальний опис будови голосового апарату та рекомендації щодо лікування голосових розладів, що було новаторським для того часу.

Франц Вюльнер (Franz Wüllner, 1832–1902) – німецький диригент, педагог та композитор, який зробив величезний внесок у розвиток хорового співу. Він керував хором у Дрездені, а згодом викладав у Мюнхенській консерваторії, де виховав багатьох німецьких хормейстерів. Його книга «Хорове співання» (*Chorgesang, 1878*) стала настільною для всіх, хто працював з хорами в Німеччині. Вюльнер розробив методику роботи з хором, акцентуючи увагу на чистоті інтонації (особливо важливі в умовах складної німецької гармонії), ансамблевій збалансованості (щоб жоден голос не виділявся), дикції та виразності тексту. Він також був відомий як диригент, який вперше в Німеччині виконав багато творів Ріхарда Вагнера, включаючи «Тристана та Ізольду» (1865, Мюнхен). Його досвід роботи з оркестром і хором одночасно зробив його незамінним педагогом для майбутніх капельмейстерів.

Бернгард Вессель (Bernhard Wessel, 1823–1903) – німецький баритон та педагог, який зробив значний внесок у поєднання італійської та німецької вокальних традицій. Він навчався в Італії у кращих майстрів *bel canto* і став першим німецьким співаком, який успішно поєднав італійську техніку (дихання *appoggio*, legato, кантилену) з німецькою дикцією та виразністю. Викладав у Берлінській консерваторії, де виховав багатьох відомих німецьких співаків. Його праця «Природна школа співу» (*Die natürliche Gesangsschule, 1860*) відстоювала принципи природного, ненапруженого звукоутворення, яке не шкодить голосовим зв'язкам. Вессель стверджував, що найкращий спів – той, який здається легким і вільним, без найменших ознак зусилля. Він різко критикував «форсування» голосу та спів «на крику», що було поширене серед деяких вагнерівських співаків, які намагалися перекричати потужний оркестр. Його принципи «природного співу» стали частиною сучасної фонації, яка використовується у лікуванні голосових розладів.

Ріхард Ветц (Richard Wetz, 1875–1935) – німецький композитор та педагог, який узагальнив досвід попередників у своєму трактаті «Основи

вокального мистецтва» (*Grundlagen der Gesangskunst*, 1922). Він об'єднав досвід італійської, французької та німецької шкіл, показавши їх спільні корені та національні особливості. Ветш також досліджував психологію сценічного виконання, роль емоцій та уяви у формуванні співацького звуку. Він стверджував, що техніка без почуттів – мертва, а почуття без техніки – безсилі. Його праця вплинула на формування сучасної вокальної педагогіки, яка розглядає голос не лише як фізичний інструмент, але й як вираження людської душі.

Частина VI. Нова музика: експресіонізм, Шенберг та *Sprechgesang*

На початку ХХ століття, після Вагнера, німецька музика зазнала нової революції, яку очолив *Арнольд Шенберг (Arnold Schönberg, 1874–1951)* – австрійський композитор єврейського походження. Він зруйнував тональність (систему мажору та мінору) та створив атональну музику (з 1908 року), а згодом дванадцятитонову систему (додекафонію, бл. 1921), за якою всі 12 звуків хроматичної гами рівноправні. Його вокальні твори вимагають від співаків абсолютно нової техніки.

Ключовий твір Шенберга – «Місячний П'єро» (*Pierrot lunaire*, 1912) для голосу та камерного ансамблю. Тут Шенберг вперше використав *Sprechgesang* (шпрыхгезанг – від нім. *sprechen* – «говорити» та *Gesang* – «спів») – манеру на межі мовлення та співу, де ноти мають приблизну висоту (а не точну), а голос ковзає між ними, як у декламації, але з дотриманням ритму. *Sprechgesang* вимагає досконалого контролю дихання та інтонації, здатності імітувати мовленнєві інтонації (здивування, страх, іронію, гнів) на фіксованих висотах. Згодом Шенберг застосував цю техніку в опері «Щаслива рука» (1913) та в кантаті «Вцілілий з Варшави» (1947, для оповідача, хору та оркестру).

Його учень, *Альбан Берг (Alban Berg, 1885–1935)*, написав дві опери, які стали шедеврами експресіонізму. Перша – «Воццек» (*Wozzeck*, 1925) за драмою Георга Бюхнера, яка розповідає трагічну історію бідного солдата, якого зраджує кохана, а він убиває її та гине сам. Вокальні партії – суміш співу, *Sprechgesang* та крику. Партія Воццека (баритон) вимагає надзвичайної витривалості та драматичної сили. Друга – «Лулу» (*Lulu*, 1937, незакінчена, завершена Фрідою Берг після смерті чоловіка) – опера про фатальну жінку. Вокальні партії ще складніші, з величезними стрибками та дисонансами. Берг показав, що атональна музика може бути емоційною, експресивною та театральною.

Пауль Гіндеміт (Paul Hindemith, 1895–1963) – німецький композитор, який розвинув стиль «нової об'єктивності» (*Neue Sachlichkeit*), більш стриманий, неокласичний, орієнтований на доступність. Його опера «Художник Матіс» (*Mathis der Maler*, 1938) написана в розширеній тональній системі та вимагає від

співаків потужних, «німецьких» голосів, але без екстремальних дисонансів Берга.

Карл Орф (Carl Orff, 1895–1982) створив сценічну кантату «Карміна Бурана» (*Carmina Burana*, 1937), яка стала одним із найпопулярніших хорових творів ХХ століття. Він використовує прості, навіть архаїчні мелодії, ритми, багато ударних, майже не використовує складних дисонансів. Хор (зокрема знаменитий хор «O Fortuna»), солісти (сопрано, тенор, баритон) та великий оркестр створюють потужний, гіпнотичний ефект. «Карміна Бурана» не потребує особливо «вагнерівського» голосу, але вимагає чіткої дикції, ритмічної точності та драматичної виразності.

Частина VII. Німецька вокальна школа в ХХ–ХХІ століттях: видатні співаки та сучасність

Історичний контекст: світові війни, нацизм, поділ та об'єднання Німеччини

ХХ століття принесло Німеччині та Австрії важкі випробування, які глибоко вплинули на музичне життя та вокальну школу. Після поразки в Першій світовій війні (1914–1918) та розпаду Австро-Угорської імперії в Німеччині було встановлено Веймарську республіку (1919–1933) – період демократичних свобод, економічних криз (гіперінфляція 1923 року) та культурного розквіту. Саме в цей час розквітла музика експресіонізму (Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Антон Веберн) та нової об'єктивності (Карл Орф, Пауль Гіндеміт).

Однак у 1933 році до влади прийшли нацисти на чолі з Адольфом Гітлером. Нацистський режим (Третій рейх, 1933–1945) проголосив «чисте» німецьке мистецтво, переслідував єврейських та «дегенеративних» митців. Багато видатних співаків єврейського походження (а також ті, хто не приймав режим) емігрували. Вагнерівська музика, яку обожнював Гітлер, стала офіційним мистецтвом Третього рейху, що завдало шкоди репутації Вагнера після війни.

Після Другої світової війни (1939–1945) Німеччина була поділена на дві держави: Федеративну Республіку Німеччина (ФРН, Західна Німеччина) зі столицею в Бонні (потім у Берліні) та Німецьку Демократичну Республіку (НДР, Східна Німеччина) зі столицею в Східному Берліні. Австрія відновила свою незалежність. Вокальні школи в обох німецьких державах розвивалися по-різному: на Заході – орієнтація на індивідуальність та міжнародний репертуар, на Сході – підтримка державних оперних театрів та хорів, але з ідеологічним контролем. Після об'єднання Німеччини в 1990 році обидві традиції злилися.

Видатні співаки середини та другої половини ХХ століття

Цей період вважається «золотою добою» німецького вокалу, коли на світову сцену вийшли співаки, які встановили нові стандарти інтерпретації. Багато з них працювали у Віденській державній опері (Відень був столицею

Австрії, але австрійська школа є невід'ємною частиною німецькомовної вокальної традиції), Берлінській опері (яка після війни була поділена на Західний Берлін – Deutsche Oper Berlin та Східний Берлін – Staatsoper Unter den Linden), Мюнхенському Баварському державному театрі (Bayerische Staatsoper), Дрезденській опері (Semperoper), а також на Зальцбурзькому фестивалі (заснованому 1920 року) та Байройтському фестивалі (заснованому Вагнером 1876 року, який після війни відродили 1951 року).

Дітріх Фішер-Діскау (Dietrich Fischer-Dieskau, 1925–2012) – безсумнівно, найвпливовіший німецький баритон (а пізніше бас-баритон) ХХ століття, який переосмислив мистецтво виконання Lied. Він народився в Берліні в родині фармацевта. Під час Другої світової війни служив у вермахті, потрапив у полон до американців, де почав співати в табірному хорі та виконувати пісні для солдатів. Після війни він зробив блискучу кар'єру: дебютував у 1947 році в Берліні з піснями Шуберта та Брамса. Він заспівав понад 3000 (!) записів, включаючи всі пісні Шуберта (близько 600), Шумана, Брамса, Гуго Вольфа, Ріхарда Штрауса, а також багато творів Баха (кантати, пассії), Моцарта, Генделя. Його внесок у німецьку пісню (Lied) неоціненний: він показав, що Lied – це не просто «пісенька», а велика драма, філософське дослідження, яке вимагає глибокого проникнення в поетичний текст. Він мав не надто потужний, але надзвичайно виразний голос з багатою палітрою тембрів (від ніжного pianissimo до драматичного forte), бездоганну дикцію, ідеальне legato та вміння «малювати» слово звуком. Критики називали його «співачом століття» та «королем Lied». Він також виступав в операх – партії Вотана в «Персні» Вагнера, Мандрики в «Воццеку» Берга, лірника в «Тристані та Ізольді», але найбільше прославився саме камерним репертуаром. Він написав дві книги про Lied – «Поетика німецької пісні» (Nachklang: Wege und Umwege eines Liedsängers, 1989) та «Текст та нота» (1990), а також викладав у Берлінській консерваторії, виховавши багатьох співаків, серед яких його учень Маттіас Гьорне (Matthias Goerne, нар. 1967). Фішер-Діскау помер у 2012 році в Берліні, залишивши понад 2000 записів, які досі є еталоном для всіх виконавців німецької пісні.

Кріста Людвіг (Christa Ludwig, 1928–2021) – німецьке мецо-сопрано (а пізніше сопрано, оскільки вона розширила свій діапазон), одна з найвидатніших вагнерівських співачок свого часу. Вона народилася в Берліні в родині співаків (мати була сопрано, батько – тенор). Дебютувала в 1946 році в Гессені. Виступала на Байройтському фестивалі (з 1954 року), в Метрополітен-опера (Нью-Йорк, з 1959 року), у Віденській опері (з 1955 року), Зальцбурзі, Мюнхені. Її коронні партії: Кундрі в «Парсіфалі» (Вагнер), Ортруда в «Лоенгріні» (Вагнер), Фріка (дружина бога Вотана) в «Персні Нібелунга», Брунгільда в «Валькірії» (пізніше вона співала і драматичне сопрано), Маршаллін в «Кавалері троянд» (Ріхард Штраус), Клітемнестра в «Електрі» (Ріхард Штраус), Дідона в «Троянцях» Берліоза. Вона мала потужний, темний, «оксамитовий» голос,

чудову дикцію, драматичний темперамент та здатність передати найскладніші психологічні стани своїх героїнь. Після завершення оперної кар'єри (1989) Людвіг багато гастролювала з пісенними програмами (Lieder Шуберта, Брамса, Вольфа) та викладала, зокрема в Берлінській консерваторії. Її найвідоміший запис – партія Фріки в циклі «Перстень Нібелунга» під керуванням Георга Шолті (Декка, 1958–1965), який вважається еталонним.

Елізабет Шварцкопф (Elisabeth Schwarzkopf, 1915–2006) – німецьке (пізніше британське) сопрано, яка прославилася виконанням ролей у Моцарта (Донна Анна в «Дон Жуані», Графиня в «Весіллі Фігаро та Ріхарда Штрауса (Маршаллін в «Кавалері троянд», героїня «Чотирьох останніх пісень»). Вона народилася в Познані (тоді Пруссія), навчалася в Берлінській консерваторії. У 1938 році дебютувала в Берлінській опері. У 1940 році вступила в нацистську партію (за деякими даними, щоб продовжити кар'єру; цей факт викликав суперечки після війни). У 1945 році емігрувала до Великої Британії, вийшла заміж за продюсера Волтера Легге (засновника фірми звукозапису ЕМІ) і стала громадянкою Англії. Вона мала надзвичайно чистий, прозорий, «сріблястий» голос, досконале legato, елегантну фразу, бездоганну дикцію та чудовий смак. Її називали «абсолютною досконалістю» та «королевою піаніссімо». Вона також була чудовою інтерпретаторкою Lieder Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа та Штрауса. Її записи «Чотирьох останніх пісень» Ріхарда Штрауса (1950 та 1965) вважаються неперевершеними. Після завершення кар'єри (1970-ті) вона викладала в Лондоні, Цюриху та Зальцбурзі, але через суперечки щодо її нацистського минулого не отримала широкого визнання як педагог. Померла в Австрії 2006 року.

Ганс Готфрід фон Фірк (Hans Hotter, 1909–2003) – німецький бас-баритон (спочатку баритон, потім глибокий бас), один із найбільших вагнерівських співаків ХХ століття. Він народився в Оффенбаху-на-Майні, навчався музиці в Мюнхені. Дебютував у 1930 році. Він уславився виконанням партій Вотана в «Персні Нібелунга» (батька богів – складна партія, що вимагає глибини, мудрості, гніву та трагічної сили), Гурнеманца в «Парсіфалі» (старий лицар Грааля), Філіпа II в «Дон Карлосі» Верді (іспанський король), а також партії лірника в «Тристані та Ізольді» та короля Марка в цій же опері. Він мав глибокий, потужний, благородний голос (так званий Schwarzer Bass – «чорний бас»), вражаючу акторську гру та здатність передати мудрість, біль, гнів і смиренність своїх персонажів. Критики писали, що він «не співав Вотана, а був Вотаном» – таким величним і людським одночасно. Він також був чудовим виконавцем Lieder (цикл «Зимова подорож» Шуберта став еталонним у його виконанні). Після Другої світової війни він виступав у Віденській опері, Байройті, Метрополітен, а також викладав у Мюнхені. Він залишив записи всіх своїх головних партій, які досі використовуються як зразки вагнерівського співу.

Фріц Вундерліх (Fritz Wunderlich, 1930–1966) – німецький тенор, який прожив коротке, але надзвичайно яскраве життя (загинув у 36 років через нещасний випадок – впав на сходах у будинку свого друга в Обердердінгені). Він вважається одним із найкращих ліричних тенорів всіх часів. Він народився в Кушенгаймі (Пфальц), навчався в Мангеймській консерваторії. Його голос був рідкісним поєднанням легкості, чистоти, теплоти, «золотистого» тембру та драматичної сили. Він блискуче співав моцартівський репертуар (Бельмонте в «Викраденні із сералю», Тамоно в «Чарівній флейті»), а також німецькі Lieder (Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа). Його запис «Прекрасної млинарки» Шуберта (1965) та багатьох окремих пісень вважаються еталонними завдяки чистоті, чуттєвості та досконалому legato. Він також співав вагнерівські партії для ліричного тенора (Лоенгрін, Вальтер фон Штольцинг в «Мейстерзінгерах»), але його кар'єра трагічно обірвалася. У день смерті (17 вересня 1966 року) він мав співати партію Тамоно в Мюнхені, замінивши хворого колегу, але загинув напередодні. Похорон зібрав тисячі шанувальників. Він залишив порівняно невелику дискографію (близько 50 записів), але кожен із них – шедевр.

Висновок: основні риси німецької вокальної школи

Німецька вокальна школа пройшла довгий шлях – від протестантського хоралу часів Реформації, через монументальні вокально-хорові твори Баха та Генделя, оперну та симфонічну реформу віденських класиків (Гайдн, Моцарт, Бетховен), романтичні Lieder Шуберта, Шумана та Брамса, грандіозну оперну реформу Вагнера (з появою Heldentenor та драматичного сопрано), виклики експресіонізму (Sprechgesang), науковий підхід Штокгаузена та Шеффлера, до зразків сучасної інтерпретації поезії та драми у виконанні Дітріха Фішер-Діскау, Крісти Людвіг, Томаса Квастхоффа та Йонаса Кауфмана.

Її ключовими рисами є:

1. Пріоритет змісту над формою – німецькі співаки віддають перевагу глибині інтерпретації, психологізму, філософському наповненню над простою красою звуку. Якщо італійська школа цінує «прекрасний спів» (bel canto), то німецька – «виразний спів» (Ausdrucksgesang), де тембр, динаміка та фразування слугують розкриттю ідеї твору.

2. Текст та дикція – через складну фонетику німецької мови (тверді приголосні, дифтонги) дикція є першочерговим завданням. Німецькі співаки досконало артикулюють кожен приголосний, не порушуючи при цьому legato мелодичної лінії. «Співак повинен говорити так, як пишуть поети» – один із принципів німецької педагогіки.

3. Рівноправність голосу та супроводу – у німецькій пісні (Lied) фортепіано, а у Вагнера – оркестр, є не акомпанементом, а рівноправним драматичним персонажем, який коментує, передвіщає, ілюструє та суперечить голосу. Співак має «чути» інструментальну тканину, вписувати свій голос у неї, а не «боротися» з нею.

4. Потужний, «темний» звук (Heldenton) – в операх Вагнера та Ріхарда Штрауса співаки виробили особливий тип голосу – «героїчний» (Heldentenor, Heldensopran), здатний «пробити» потужний оркестр, не форсуючи при цьому до крику. Цей звук має темне, «округлене» забарвлення (на відміну від світлого італійського) та велику «носійну» здатність.

5. Філософсько-психологічна інтерпретація – німецькі співаки часто підходять до твору як до дослідження людської душі, шукаючи приховані смисли, підтексти, психологічні конфлікти. Це особливо помітно у виконанні Lieder – де співак досліджує поетичний текст, розкриваючи найдрібніші нюанси почуттів (туга, іронія, смуток, радість, відчай) через вокальні фарби.

6. Науковий підхід до педагогіки – німецька вокальна школа, починаючи з Штокгаузена та Шеффлера, зробила величезний внесок у наукове вивчення голосу: анатомію, акустику, фізіологію дихання, класифікацію голосів, лікування голосових розладів. Це дозволило розробити методіку здорового, ненасильницького співу, який не шкодить голосовим зв'язкам.

7. Симфонізація вокалу – починаючи з віденських класиків (особливо Бетховена), німецька вокальна музика використовує симфонічні принципи розвитку (тематична розробка, контраст, динамічні хвилі). Співак має мислити «симфонічно», відчуваючи, як його голос вписується в загальну оркестрову драматургію.

Німецька вокальна школа зробила неоціненний внесок у світову музичну культуру, подарувавши світові жанр Lied (німецької пісні), реформовану оперу Вагнера, а також плеяду співаків-мислителів, для яких спів є не просто вправністю, а способом дослідження людської душі та поезії. Вона залишається однією з найвпливовіших національних шкіл поряд з італійською та французькою, продовжуючи традиції, закладені ще Мартіном Лютером: «Хто співає, той молиться двічі». А у випадку з німецьким Lied – хто співає, той роздумує, страждає, сподівається, згадує, відчуває, одним словом – живе.

Запитання для самоперевірки (теоретичний блок)

1. Дайте визначення німецькій вокальній школі. Які її ключові відмінності від італійської та французької шкіл?
2. Які історичні періоди виділяють у розвитку німецької вокальної школи? Назвіть хронологічні рамки кожного.
3. Що таке лютеранський хорал? Яку роль відіграв Мартін Лютер у його створенні? Назвіть приклади.
4. Хто такий Генріх Шютц? Чому його вважають фундаментом німецької вокальної школи?
5. Які вокально-хорові жанри досягли вершин у творчості Йоганна Себастьяна Баха? Назвіть головні твори.

6. Чим відрізняються кантата, пассіон та ораторія в творчості Баха?
7. Який внесок у німецьку вокальну музику зробив Георг Фрідріх Гендель? Де він працював та чому його відносять до німецької школи?
8. Що таке Зингшпіль (Singspiel)? Назвіть головних композиторів та приклади.
9. Хто такі віденські класики? Який їхній внесок у німецьку вокальну школу?
10. Яку єдину оперу написав Людвіг ван Бетховен? Які вокальні вимоги вона висуває?
11. Що таке Lied (німецька пісня)? Чим вона відрізняється від італійського романсу та французької *mélodie*?
12. Назвіть трьох головних композиторів німецького Lied (Шуберт, Шуман, Брамс) та їхні найвідоміші пісенні цикли.
13. У чому полягає оперна реформа Ріхарда Вагнера? Що таке *Gesamtkunstwerk*?
14. Що таке нескінченна мелодія (*unendliche Melodie*) Вагнера?
15. Як змінився оркестр у операх Вагнера? Які нові інструменти він додав?
16. Хто такий *Heldentenor* (героїчний тенор)? Які вимоги висував Вагнер до цього типу голосу?
17. Що таке *Sprechgesang*? Хто з композиторів його використовував?
18. Назвіть головні опери Вагнера (за хронологією). Чому цикл «Перстень Нібелунга» вважається вершиною?
19. Хто такий Юліус Штокгаузен? Який його внесок у німецьку вокальну педагогіку?
20. Назвіть головних німецьких співаків XIX – початку XX століття (Ліллі Леман, Герман Вінкельман, Ганс Готфрід фон Фірк, Фріц Вундерліх).
21. Хто такий Дітріх Фішер-Діскау? Чому його називають «королем Lied»?
22. Які співаки представляють сучасну німецьку вокальну школу? Назвіть 4–5 імен.
23. Що спільного та відмінного між німецькою, італійською та французькою вокальними школами?
24. Чому німецьку вокальну школу називають «філософською»? Як це пов'язано з німецькою поезією та літературою?

Репертуар для слухання музики (аудіальний практикум)

1. Лютеранський хорал та раннє бароко
 - Мартін Лютер – «Ein feste Burg ist unser Gott», «Vom Himmel hoch, da komm ich her» (у виконанні хору а cappella або у хоральних прелюдиях Баха)
 - Генріх Шютц – «Saul, Saul, was verfolgst du mich» (з «Symphoniae sacrae»), «Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz» (фрагменти), «Psalmen Davids»

2. Йоганн Себастьян Бах

- Кантати: «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (BWV 140) – хорал та арія, «Ich habe genug» (BWV 82) – арія для баса, «Herz und Mund und Tat und Leben» (BWV 147) – хорал «Jesus bleibet meine Freude»

- Пассіони: «Matthäuspasion» (BWV 244) – арія альта «Erbarme dich», арія євангеліста, заключний хор; «Johannespassion» (BWV 245) – арія «Es ist vollbracht»

- Меса h-moll (BWV 232) – «Kyrie eleison», «Gloria in excelsis Deo», «Crucifixus», «Et resurrexit», «Dona nobis pacem»

- Різдвяна ораторія (BWV 248) – «Jauchzet, frohlocket», арія «Großer Herr, o starker König»

3. Георг Фрідріх Гендель

- Ораторії: «Messiah» – хор «Hallelujah», арія «Rejoice greatly» (сопрано), арія «He was despised» (альт); «Samson» – арія «Let the bright Seraphim», хор «Awake the trumpet's lofty sound»

- Опери: «Giulio Cesare» – арія «Piangerò la sorte mia», «Serse» – «Ombra mai fù»

4. Віденські класики: Гайдн, Моцарт, Бетховен

- Йозеф Гайдн – ораторія «Die Schöpfung» (Створення світу) – арія Рафаеля, хор «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes», ораторія «Die Jahreszeiten» (Пори року)

- Вольфганг Амадей Моцарт – опера «Die Zauberflöte» – арія Цариці ночі «Der Hölle Rache», арія Папагено «Ein Mädchen oder Weibchen», арія Зарастро «In diesen heil'gen Hallen»; «Don Giovanni» – арія Дон Жуана «Fin ch'han dal vino», арія Лепорелло «Madamina, il catalogo è questo»; «Requiem» (K. 626) – «Lacrimosa», «Dies irae», «Confutatis»

- Людвіг ван Бетховен – опера «Fidelio» – арія Леонори «Abscheulicher!», хор в'язнів «O welche Lust»; симфонія №9 (фінал) – «Ode an die Freude»; Missa solemnis (op. 123) – «Kyrie», «Credo»; Lieder: «An die ferne Geliebte» (цикл)

5. Німецька пісня (Lied) – «золотий вік»

- Франц Шуберт – «Erlkönig» (всі чотири ролі в одному голосі), «Gretchen am Spinnrade», «Ave Maria», цикл «Winterreise» – «Gute Nacht», «Der Lindenbaum», «Der Leiermann», цикл «Die schöne Müllerin» – «Das Wandern», «Ungeduld», «Trockne Blumen»

- Роберт Шуман – цикл «Dichterliebe» – «Im wunderschönen Monat Mai», «Ich grolle nicht», «Die alten, bösen Lieder», цикл «Frauenliebe und -leben» – «Seit ich ihn gesehen», «Nun hast du mir den ersten Schmerz getan»

- Йоганнес Брамс – «Wiegenlied» («Guten Abend, gut' Nacht»), «Vier ernste Gesänge» (op. 121), «Ein deutsches Requiem» (op. 45) – хор «Denn alles Fleisch es ist wie Gras», арія «Ihr habt nun Traurigkeit»

6. Ріхард Вагнер – опера-реформа

- Ранні опери: «Der fliegende Holländer» – арія Сенти «Johohoe!», пісня матроса; «Lohengrin» – арія Лоенгріна «In fernem Land», увертюра, хор «Treulich geführt»

- Новаторські опери: «Tristan und Isolde» – «Liebestod» (смерть Ізольди), арія Тристана «So stürben wir, um ungetrennt», увертюра; «Die Meistersinger von Nürnberg» – арія Ганса Сакса «Wahn, Wahn!», пісня Вальтера «Morgenlich leuchtend»

- Цикл «Der Ring des Nibelungen» – «Die Walküre» – «Walkürenritt», прощання Вотана та сон Брунгільди «Leb' wohl»; «Siegfried» – ковальські пісні; «Götterdämmerung» – похоронний марш, фінальна сцена

- «Parsifal» – увертюра, сцена з Граалем, арія Кундрі «Ich sah das Kind»

7. Німецька опера після Вагнера

- Ріхард Штраус – «Salome» – фінальна сцена «Es ist der Kopf des Jochanaan», «Der Rosenkavalier» – фінальне тріо, арія Маршаллін «Da geht er hin», «Vier letzte Lieder» («Чотири останні пісні») – «Frühling», «September», «Beim Schlafengehen», «Im Abendrot»

8. Хорова традиція та ораторії

- Йоганнес Брамс – «Ein deutsches Requiem» (op. 45)

- Карл Орф – «Carmina Burana» – «O Fortuna», «In taberna quando sumus»

9. Експресіонізм та Sprechgesang

- Арнольд Шенберг – «Pierrot lunaire» (op. 21) – «Mondestrunken», «Nacht», фрагменти з технікою Sprechgesang

- Альбан Берг – «Wozzeck» – сцена божевільня Воццека, арія Марі

10. Видатні німецькі співаки (класичні записи)

- Дітріх Фішер-Діскау – «Winterreise» (Шуберт), «Dichterliebe» (Шуман), арія Вотана з «Die Walküre»

- Ліллі Леман – арія Королеви ночі з «Die Zauberflöte», арія Ізольди

- Фріц Вундерліх – «Die schöne Müllerin» (Шуберт), арія Тамоно з «Die Zauberflöte»

- Ганс Готфрід фон Фірк – прощання Вотана з «Die Walküre», арія «In fernem Land» з «Lohengrin»

- Кріста Людвіг – арія Брунгільди, арія Кундрі з «Parsifal»

- Елізабет Шварцкопф – «Vier letzte Lieder» (Ріхард Штраус), арія Маршаллін

- Йонас Кауфман – «La fleur que tu m'avais jetée» (Бізе – для порівняння), арія Лоенгріна, арія Тристана

- Томас Квастхофф – «Winterreise» (Шуберт), «Vier ernste Gesänge» (Брамс)

Теми для практичних (семінарських занять)

- №1. Мартін Лютер та хорал: як Реформація змінила німецький спів
- №2. Генріх Шютц – «батько німецької музики»: між Італією та Німеччиною
- №3. Бах versus Гендель: два генії, дві долі, дві моделі вокальної музики
- №4. Кантата, пассіон, ораторія: вокальні жанри Баха та їх виконавські вимоги
- №5. Зингшпіль: народження німецької національної опери (Моцарт, «Чарівна флейта»)
- №6. Бетховен і вокал: «Фіделіо», «Дев'ята симфонія», «Урочиста меса»
- №7. Романтичне Lied: Шуман та Брамс як продовжувачі традиції
- №8. Gesamtkunstwerk: як Вагнер перетворив оперу на симфонію
- №9. Heldentenor та драматичне сопрано: народження нових типів голосу в операх Вагнера
- №10. Ріхард Штраус: між Вагнером та модерном («Саломея», «Кавалер троянд», «Чотири останні пісні»)
- №11. «Карміна Бурана» Орфа: архаїка, ритуал та тотальний театр
- №12. Порівняльний аналіз трьох шкіл: Італія, Франція, Німеччина

Рекомендації для викладача

1. Запитання для самоперевірки (24 питання) охоплюють всі ключові теми курсу: від лютеранського хоралу до сучасної німецької школи.
2. Репертуар для слухання згруповано за жанрами та епохами. Рекомендується звернути увагу на порівняння різних виконань одного твору (наприклад, «Winterreise» Шуберта у Фішер-Діскау, Вундерліха, Квастхоффа).
3. Семінарські заняття (12 тем) побудовані за проблемно-історичним принципом. Кожна тема може бути розкрита у форматі студентської доповіді (10–15 хвилин) або загальної дискусії.
4. Міжпредметні зв'язки: німецька школа тісно пов'язана з італійською (через вплив *bel canto* на Моцарта та раннього Вагнера) та французькою (через велику оперу та творчість Оффенбаха). Рекомендується завершальне порівняльне заняття №12.

ТЕМА 6. УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ШКОЛА: ВІД БРАТСЬКИХ ШКІЛ ДО СУЧАСНОСТІ (XVI–XXI СТ.)

Вступ

У європейській плеяді вокальних шкіл українська займає гідне місце поряд з італійською, французькою та німецькою. Кожна з них окреслила свої пріоритети: Італія – красу звуку та віртуозність (*bel canto*), Франція – декламацію та культ поетичного слова, Німеччина – філософську глибину та симфонізацію. Українська ж традиція об'єднала академічний вокал з багатовіковою пісенною культурою та хорovým мистецтвом, створивши неповторний національний стиль. Її ключовими рисами є: надзвичайна увага до поетичного слова та дикції (що зумовлено мелодійністю української мови), глибокий ліризм, щирість та емоційна безпосередність, блискуче володіння кантиленою, а також органічне поєднання вокальної техніки з яскравою акторською майстерністю. Як зазначають дослідники, Київська школа сольного співу «дійсно є школою за своєю сутністю, а її національне коріння та синтез характерних рис західноєвропейських (зокрема італійської) шкіл визначають її як справжній феномен європейського та світового вокального виконавства».

Українська вокальна традиція пройшла кілька етапів, які можна умовно поділити на шість великих періодів.

Перший період – доба братських шкіл та партесного співу (XVI–XVIII століття), коли сформувалася професійна хорова культура, виникли нові форми церковного багатоголосся, розвинулися жанри канта та псалми.

Другий період – доба кобзарства та лірництва (XVI–XIX століття), коли сформувалися унікальні явища української музичної культури – думи, історичні пісні, а також професійні цехові об'єднання мандрівних співців.

Третій період – епоха класицизму та «золота доба» української музики (друга половина XVIII століття), пов'язана з творчістю Максима Березовського, Артемія Веделя, Дмитра Бортнянського, які створили жанр циклічного хорового концерту.

Четвертий період – епоха романтизму та становлення академічного вокалу (XIX – початок XX століття), пов'язана з діяльністю композиторів Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, а також перших українських професійних співаків, які здобули європейське визнання – Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Модеста Менцинського.

П'ятий період – радянська доба та створення системи консерваторій (1920–1980-ті роки), коли в Києві, Харкові, Львові, Одесі були відкриті консерваторії, сформувалися видатні вокальні школи, а українські співаки отримали всесоюзне та світове визнання.

Шостий період – роки незалежності України (1991 – до сьогодні), коли українська вокальна школа отримала можливість вільно інтегруватися у світовий музичний простір, виховавши плеяду співаків світового рівня.

Частина I. Братські школи та партесний спів: фундамент професійної хорової культури (XVI–XVIII ст.)

Історичний контекст: доба бароко та боротьба за національну ідентичність

XVI–XVII століття в Україні – це доба бароко, доба розквіту української літератури, архітектури, живопису, музики. Одночасно це була епоха запеклої боротьби за національну та релігійну ідентичність. Після Люблінської унії 1569 року, яка об'єднала Польщу та Литву, українські землі опинилися під владою Речі Посполитої. Католицька експансія та наступ на православ'я змусили українське суспільство шукати способи збереження своєї віри, мови та культури. Одним із найважливіших осередків цієї боротьби стали церковні братства – об'єднання православних мирян, які займалися благодійною, освітньою та культурницькою діяльністю.

Львівське та Київське братства: осередки музичної освіти

Львівське Успенське братство (засноване 1439 року, офіційно статут затверджено 1586 року) було першим осередком запровадження нових форм концертного співу. У його складі була заснована Львівська братська школа (відкрита наприкінці XVI століття), яку в уставі було названо «школою для заняття вільними мистецтвами», зокрема музикою. До вчителів школи висувалися вимоги доброго знання музики, що співпадало з освітніми новаціями західноєвропейського протестантизму.

Упровадження до православного богослужіння нових форм співу стало можливим завдяки незалежності Львівського братства від місцевої єпископської та київської митрополічної влади. Нововведення знайшли підтримку з боку Олександрійського патріарха Мелетія Пігаса і Константинопольського патріарха Кирила Лукаріса, які благословили братію на навчання та виконання у церкві акордово-гармонічного співу за західноєвропейськими зразками.

Київ також був важливим осередком української музичної культури і освіти доби бароко. Розвиток київських музичних традицій у першій половині XVII століття пов'язаний із формуванням Київського братства та відкриттям школи при ньому, що відбулося завдяки зусиллям культурно-освітніх діячів і козацтва на чолі з гетьманом Петром Конашевичем-Сагайдачним. Впровадження нового співу відбулося шляхом синтезування «мусикії» (партесного стилю) з імпровізаційним гуртовим співом козацько-селянського середовища, формується багатоголосні псалма.

Києво-Могилянська академія – центр музичної освіти

У 1632 році Київська братська школа об'єдналася з Лаврською школою, утворивши Києво-Могилянський колегіум (з 1701 року – Києво-Могилянська академія). Це був перший вищий навчальний заклад на території Східної Європи, який готував не лише богословів, але й світських фахівців. Музика була одним із обов'язкових предметів. Академія мала власний хор, який був одним із найкращих у тогочасній Україні. У ній викладали видатні музичні теоретики, зокрема *Микола Дилецький (близько 1630 – близько 1680)* – автор фундаментальної праці «Мусикійська граматика», яка стала основним підручником з теорії музики та партесного співу для всієї Східної Європи. У цій праці Дилецький систематизував правила голосоведення, гармонії, контрапункту, описав різні види хорових творів (концерти, величання) та навів зразки вокальних вправ.

Партесний спів: нова епоха церковної музики

XVII століття в історії української музики відзначилося розвитком нового стилю вітчизняного церковного багатоголосся – *партесного співу (від лат. partes – «голоси», «партії»)*, який синтезував досягнення хорової європейської культури та національні самобутні риси православного співу. Більшість дослідників, що вивчають українську культуру XVII – початку XVIII століття, доводять, що європейська музика тих часів не має аналогів партесному співу: українські митці, засвоюючи досягнення польської та західноєвропейської техніки церковного хорового письма, синтезуючи їх із національними традиціями (давньоукраїнськими монодіями, кантами, фольклором), створили власну модель церковної музики барокового стилю.

Характерні риси партесного співу:

1. Багатоголосся – переважно акордовий склад, з поділом хору на групи голосів, без інструментального супроводу (4-, 8-, 12-тиголосний склад хору). Іноді кількість голосів сягала 24 і навіть 48 (так звані «хори хорів»).
2. Урочистість та монументальність – музика вражала своєю величчю та простором.
3. Контрастність – поєднання гармонійної повноти звучання з широким розвитком мелодико-поліфонічної фактури, поєднання акордово-гармонічних та імітаційно-поліфонічних фрагментів.
4. Нова нотація – для запису партесного співу була прийнята лінійна система нотації, яка отримала назву «київська квадратна нотація» (або «київське знам'я»).
5. Концертність – більшість творів партесного стилю – це хорові концерти (від лат. concertare – «змагатися»), де різні групи хору (хористи) змагаються між собою, створюючи ефект діалогу, театральності, патетичної риторики, притаманних стилеві бароко.

Офіційно партесний спів було дозволено в православних храмах з 1668 року за згодою східних патріархів. Поширювався він шляхом копіювання українських рукописів і запрошення співаків до росії, що відбувалось у контексті загальної «європеїзації» російського суспільства після приєднання України 1654 року. Згодом у росії сформувалася самостійна школа партесного співу, фундатором якої були саме наші українські митці.

Канти та псалми: народно-побутовий жанр

Поряд із монументальними партесними концертами у братському та монастирському середовищі набув популярності *кант* (від лат. *cantus* – «спів») – триголосна, куплетної будови світська побутова пісня. Виник він у міському побуті на межі XVI та XVII століть і продовжував розвиватися протягом двох віків.

За змістом поетичного тексту і характером музики канти можна розподілити на ліричні, гумористичні, сатиричні й урочисті. В деяких із них звучали мотиви соціальної нерівності. Подібні до кантів пісні духовного змісту називали псалмами .

Музичні особливості канту:

- Триголосся та гомофонно-гармонічна фактура (акордовий склад). Верхній голос (дискант або тенор) виконував мелодію, середній голос (альт) рухався переважно паралельними терціями, а бас був гармонічним фундаментом.

- Квадратна структура (4 такти + 4 такти) з чіткими каденціями (завершеннями).

- Танцювальні ритми – особливо в жартівливих кантах.

- Імітаційні епізоди – у деяких кантах застосовувався імітаційний виклад (наслідування одного голосу іншим).

Канти створювали як музиканти-професіонали – композитори, регенти хорів, співаки, вчителі, так і любителі музики – учні братських шкіл, ремісники, а також мандрівні дяки (студенти, які не закінчили колегіуму чи академії через матеріальні нестатки і подорожували по містах і селах, заробляючи на прожиття співами) .

Найбільшого розвитку кант досяг у XVIII столітті. Він вплинув на розвиток партесного концерту, а також чотириголосного хорового концерту .

«Богогласник» та «Ірмолой» – друковані збірки духовної музики

Важливим свідченням розвитку української церковної музики є поява друкованих збірок. «Ірмолой» (Львів, 1707) – збірка богослужбових співів (ірмосів), яка стала основним джерелом для регентів церковних хорів. «Богогласник» (Почаїв, 1790) – унікальна збірка кантів та псалм духовного змісту, яка містить тексти та ноти («київською квадратною нотацією») понад 200 творів . Вона є безцінним джерелом для вивчення української вокальної культури XVIII століття.

Частина II. «Золота доба» української музики: Березовський, Ведель, Бортнянський (друга половина XVIII ст.)

Історичний контекст: доба класицизму та Глухівська школа

В історії української художньої культури другу половину XVIII століття називають «золотим віком української музики». У цей період класичних вершин досягає духовна і хорова творчість блискучого тріо українських композиторів – Максима Березовського, Артемія Веделя і Дмитра Бортнянського.

Важливим осередком спеціальної музичної освіти в цей час була Глухівська музична школа (діяла протягом декількох десятиліть). У ній викладали нотну грамоту, хоровий спів, гру на інструментах – скрипці, гусях, бандурі. Після навчання хлопчиків відправляли до ~~петербурзької придворної капели~~ – хорового колективу, що більш як на половину складався з українців. Вони носили таку ж форму, як і в Києво-Могилянській академії – форму церковних півчих. Упродовж довгого часу капелу очолював відомий музикант Марко Полторацький з Чернігівщини, після нього – український композитор Дмитро Бортнянський.

Максим Березовський (1745–1777)

Максим Созонтович Березовський – український композитор, співак (тенор), диригент. Він навчався в Києво-Могилянській академії, де співав в академічному хорі. Згодом він був запрошений до ~~петербурзької придворної капели~~ як співак. У 1769–1774 роках він навчався в Італії (Болонья, Падуя, Венеція), де став членом Болонської філармонічної академії (1771). Його вважають автором першої в історії симфонії, написаної слов'янським композитором (симфонія До мажор). Але головний внесок Березовського – в галузі хорової музики.

Його головна духовна творчість – літургії, хорові концерти. Найвідоміший його твір – Хоровий концерт «Не відкинь мене під час старості» – перлина української хорової музики, яка вимагає високої вокальної майстерності, чистоти інтонації, досконалого ансамблю, вміння передати драматизм тексту.

Доля Березовського трагічна: він змушений був повернутися до ~~росії~~, де зазнав утисків. За однією з версій, накладеною на себе рукою (вчинив самогубство 1777 року). Його творчість була забута на століття і відкрита лише в XX столітті завдяки зусиллям музикознавців.

Артемії Ведель (1767–1808)

Артемії Лук'янович Ведель – український композитор, хоровий диригент, співак (тенор). Він навчався в Києво-Могилянській академії, згодом у Московському університеті. Керував хорами в Києві, Харкові, Москві. Його називають «найдраматичнішим композитором українського класицизму». Його музика сповнена трагізму, патетики, глибоких емоцій.

Він створив 31 хоровий концерт, літургії (три відомі), «Всенощну» . Найвідоміші твори: концерти № 1, 8, 22, 24. Його хорові концерти вимагають від співаків драматичної виразності, вміння передати складні психологічні стани (каяття, смуток, надію, страх), контрастної динаміки (від *pianissimo* до *fortissimo*).

Доля Веделя – трагічна. Він був звинувачений у «неблагонадійності» та «небезпечних розмовах», ув'язнений у Кирилівському монастирі в Києві, де й помер (за офіційною версією, від хвороби; за легендою, був убитий).

Дмитро Бортнянський (1751–1825)

Дмитро Степанович Бортнянський – український композитор, диригент, педагог. Він народився в Глухові, навчався в Глухівській музичній школі, співав у ~~петербурзькій придворній капелі~~. З 1769 по 1779 рік навчався в Італії, де писав опери (італійською мовою). Після повернення до ~~росії~~ очолив ~~петербурзьку придворну капелю (1796–1825)~~ і провів її реформу, перетворивши на один із найкращих хорових колективів Європи.

Бортнянський створив понад 100 хорових концертів (у тому числі знамениті 35 концертів для чотириголосного хору), літургії, псалми («Хваліте Господа з небес»), а також світську музику (опери, сонати для клавіру). Його хорові концерти поділяються на:

- Урочисті (святкові) – мажорні, величні, з фанфарними темами (наприклад, концерт №6 «Хваліте Господа»).
- Лірико-драматичні – мінорні, скорботні, з елементами психологізму (концерт №12 «Вскую прискорбна єси, душе моя»).
- Пасторальні – світлі, наївні, наближені до народної пісні.

Бортнянський значно спростив фактуру партесного співу (відмовившись від 12-голосся та складних імітацій), зробивши її більш прозорою, гомофонно-гармонічною. Він також запровадив у хорових творах сонатну форму (експозиція, розробка, реприза). Його хори вимагають від співаків чистоти інтонації, гнучкості, ансамблевої злагодженості, вміння вести мелодію (*legato*) та точно виконувати швидкі пасажі (*allegro*).

Частина III. Кобзарство та лірництво: народна вокальна традиція (XVI–XIX ст.)

Історичний контекст: Козацька доба та зародження професійного народного співу

XVI–XVIII століття в Україні – це доба козацтва, Запорозької Січі та Гетьманщини. Саме в цей період сформувалися унікальні явища української народної музичної культури, які стали фундаментом для подальшого розвитку академічної вокальної школи. Кобзарство – це епічна музично-словесна традиція, яка передавалася з покоління в покоління через усні форми

висловлювання, виконавське мистецтво, культурні коди та музичні композиції. Точна дата виникнення традиції невідома, найдавніші письмові згадки датуються XVI століттям. Найпоширенішою вона стала у XVII – на початку XX століть, що пов'язано, зокрема, з існуванням Запорозької Січі та Козацької держави.

Кобзарство та лірництво – це важлива сторінка української етнічної культури, а також невід'ємна складова української ідентичності; образ кобзаря є для українців символічним, він значною мірою уособлює їхню духовну сутність. Власне, саме тому Тарас Шевченко у свій час обрав для своєї поетичної збірки назву «Кобзар», а його самого стали називати Великим Кобзарем.

Кобзарі та лірники: носії традиції

Історично носіями традиції були незрячі мандрівні виконавці – кобзарі, лірники, бандуристи, співці. Традиційно це були чоловіки, які заробляли собі на хліб «старцюванням» (жебрацьким промислом), мандруючи та співаючи на майданах, вигонах, вулицях, базарах, ярмарках, на святах, під церквами тощо.

Кобзарі (які грали на кобзі або бандурі) співали переважно думи – епічні розповіді про козацькі походи, героїчні вчинки, трагічну долю захисників вітчизни, а також історичні пісні – про битви, гетьманів, національно-визвольну боротьбу. Наприклад, «Дума про Марусю Богуславку».

Лірники (які грали на колісній лірі) здебільшого співали релігійні та релігійно-моралістичні пісні – псалми, канти, псалми («Ісусе мій, прелюбезний»), почасти – жартівливо-сатиричні, рідше – історичні. Ліра (колісна ліра; інші назви – рила, рела) – це народний струнно-клавішево-смичковий інструмент. На співанці, перебираючи клавіші, грають мелодію, на бурдонних струнах, обертаючи коліщатко, отримують постійне звучання певної якості – бурдон (постійний фоновий звук).

Музичні особливості кобзарського співу:

- Речитативність – наспівна декламація, близька до мовлення (*parlando*), що вимагало чіткої дикції та виразності.

- Гнучкість ритму – вільний, імпровізаційний ритм, який слідував за змістом тексту (*rubato*).

- Мелодичне багатство – використання ладів, близьких до народних пісень (зокрема, змінних, зі збільшеними секундами).

- Особлива тембральна палітра – вміння змінювати тембр залежно від змісту.

Кобзарські цехи: система професійного навчання

Кобзарство і лірництво було об'єднано за професійною ознакою в кобзарські цехи (або «братства»); такі об'єднання мали свої правила – поведінкові, етичні, професійні, свій устрій, який базувався на демократичній традиції. У кобзарських цехах існувала своя «освітня програма» – передача знань від майстра до учня.

Процес навчання: Для вступу в таке братство бажаючий повинен був іти в науку до старого кобзаря або лірника, в якого впродовж, як правило, трьох років і трьох місяців навчався молитов, гри на інструменті, співу та «особливої лірницької мови» (професійного жаргону). Середня тривалість навчання становила 6 років .

Обряд одклінщини. Завершивши науку в учителя, молодий кобзар мав право подаватися в цехову організацію. Для цього треба було скласти іспит і пройти на цеховій раді своєрідний ритуал, що звався одклінщина: треба було одкланятися братії, щоб вона дала благословення на вступ колишнього учня до професійного товариства. Після проходження іспитів та випробовувань він отримував «визвілку», що означало визволитися з-під учительової опіки і отримати право самостійного промислу.

Видатні кобзарі та лірники ХІХ століття

Остап Вересай (1803–1890) – легендарний кобзар з Чернігівщини, який вражав слухачів виконанням дум та історичних пісень, а також своєю відмовою співати на панщині (за що отримав волю). Його портрет писали Ілля Рєпін та Микола Ге, а Микола Лисенко використовував його наспіви у своїх творах.

Гнат Ткач (1850–1931) – кобзар з Полтавщини.

Іван Кучугура-Кучеренко (1878–1937) – один з останніх представників автентичного кобзарства, репресований радянською владою.

Гоніння на кобзарство за радянської влади

У період 1920–1930-х років радянська влада переслідувала кобзарів, намагаючись знищити традицію, яка вважалася «ворожою», «націоналістичною». Багато носіїв традиції було репресовано. Завдяки таким подвижникам, як Єгор Мовчан (1879–1965) та Георгій Ткаченко (1914–1996), кобзарська традиція жила і передавалася.

Частина ІV. Хорова традиція України: від мандрівних капел до професійних колективів

Хоровий спів є, мабуть, найважливішою складовою української музичної ідентичності. Від братських шкіл та партесних концертів до професійних хорових капел ХХ століття, хорова традиція ніколи не переривалася, набуваючи нових форм та змісту.

Мандрівні хорові капели: традиція, що сягає кобзарства

У ХІХ столітті в Україні існувала традиція мандрівних хорових капел – професійних або аматорських колективів, які подорожували містами та селами, даючи концерти. Вони, як і кобзарі, несли музику та пісню в народ. Їхній репертуар складався з народних пісень, духовних творів (кантів, псалм), а згодом – також і творів українських композиторів-класиків. У різний час такими капелами керували відомі диригенти – Григорій Відинич, Яків Калишевський,

Василь Сокальський (батько відомого композитора Петра Сокальського), Микола Лисенко (який керував хором «Боян» у Львові 1892 року).

Ця традиція мандрівного хорового виконавства стала основою для створення вже в ХХ столітті професійних державних капел, зокрема знаменитої «Думки» (1919) та Української республіканської капели (1919–1924), які прославили українську музику на весь світ.

Становлення професійної хорової освіти: Глухівська школа та консерваторії

Центром підготовки церковних регентів та співаків у XVIII–XIX століттях була Глухівська музична школа (діяла при Глухівському училищі). Вона випустила багатьох талановитих музикантів, які згодом працювали в Петербурзькій придворній капелі. Зокрема, Дмитро Бортнянський розпочав свій шлях саме в Глухові, навчаючись у цій школі. Пізніше, у XIX столітті, систематична вокальна освіта здобувалася у консерваторіях:

- Київська консерваторія (відкрита 1913 року, хоча офіційне відкриття відбулося 1914-го) стала головним центром підготовки професійних співаків та хормейстерів. Її заснуванню передувала діяльність Київського музичного училища (1868) та школи Лисенка.

- Харківське музичне училище (1883) та Харківська консерваторія (відкрита 1917 року) виховали багатьох видатних співаків, зокрема Бориса Гмирю.

- Львівська консерваторія (заснована 1853 року як консерваторія Галицького музичного товариства, пізніше реорганізована) виховала плеяду співаків, які працювали в європейських театрах.

Частина V. Становлення академічної вокальної школи та розквіт хорового мистецтва (друга половина XIX – початок XX ст.)

Історичний контекст: доба національного відродження

Друга половина XIX століття стала епохою національного відродження в українських землях, які були поділені між Російською та Австро-Угорською імперіями. Хоча Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876) забороняли друкувати українською мовою, це не зупинило розвиток національної культури. Виникають громади, товариство «Просвіта» (перша заснована у Львові 1868 року), аматорські театри, хорові гуртки. На Західній Україні (Галичина, Буковина, Закарпаття) культурне життя було більш вільним, ніж на Наддніпрянщині. Саме тут розквітла творчість поетів Маркіяна Шашкевича, Івана Франка, Лесі Українки, композиторів Михайла Вербицького (автора музики майбутнього гімну «Ще не вмерла Україна»), Анатолія Вахнянина, Дениса Січинського.

Перші професійні осередки: від аматорства до академізму

Процес становлення академічної вокальної музики в Україні відбувався поступово. На початку XIX століття існували переважно аматорські хорові гуртки при церквах, духовних семінаріях та світських навчальних закладах. У 1860-ті роки починають діяти перші професійні музичні товариства. 1863 року у Львові засновано «Товариство святого Цецилії» – організацію, яка об'єднала професійних музикантів та сприяла розвитку хорового співу. 1867 року у Львові відкрито Галицьке музичне товариство з консерваторією, де викладали українські та польські музиканти.

У 1863 році в Києві було засновано Російське музичне товариство, при якому діяли музичні класи (згодом – Київське музичне училище). Хоча це товариство було імперським, воно дало можливість багатьом українським музикантам здобути професійну освіту. Водночас виникають і суто українські культурні осередки. У 1870 році в Києві почала діяти «Київська громада», яка організовувала аматорські хори, ставила п'єси українською мовою, видавала збірники народних пісень.

Ключову роль у професіоналізації української музики відіграли *Микола Лисенко (1842–1912)* та його однодумці. Лисенко здобув освіту в Київському університеті (природничий факультет), а потім у ~~петербурзькій~~ консерваторії (клас фортепіано та композиції, 1868–1872). Він також навчався в Лейпцизькій консерваторії (1875–1876) у Карла Райнеке та інших професорів. Повернувшись до Києва, він організував хорові концерти, збирав народні пісні (близько 500), створював хорові обробки та оригінальні твори. Його «Музично-драматична школа» (відкрита 1904 року) стала першим українським вищим музичним навчальним закладом, фундаментом майбутньої Київської консерваторії. У ній викладали спів, гру на інструментах, теорію музики, історію музики. Учнями Лисенка були Кирило Стеценко, Яків Степовий, Олександр Кошиць та інші видатні митці.

Микола Лисенко – основоположник української академічної музики

Лисенко не тільки писав музику, а й активно займався просвітницькою та громадською діяльністю. Він організував хорові концерти в Києві, Полтаві, Харкові, Одесі, виконуючи твори українських композиторів та західноєвропейську класику (Баха, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шопена). Його власні твори – обробки народних пісень, романси, хори («Вечірня пісня», «Заповіт»), опери («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Енеїда»). Він створив класичні зразки української камерної вокальної музики.

Оперна творчість Лисенка стала наріжним каменем українського музичного театру:

- «Різдвяна ніч» (1872–1882) – опера-водевіль за мотивами повісті Миколи Гоголя. У ній використано українські народні пісні («Ой, не ходи, Грицю», «Щедрик»). Цей твір став початком української класичної опери.

- «Утоплена» (1883) – лірико-фантастична опера за мотивами «Майської ночі» Гоголя. Відзначається витонченою мелодикою, наближеною до народних пісень.

- «Наталка Полтавка» (1889) – за однойменною п'єсою Івана Котляревського. Це драма з музикою, де органічно поєднано розмовні діалоги, народні пісні («Віють вітри», «Ой під вишнею», «Ой зійшла зоря вечорова») та ліричні арії. Партія Наталки (сопрано) вимагає ніжнього, ліричного тембру, кантилени та чіткої дикції.

- «Тарас Бульба» (1880–1891, поставлена після смерті композитора 1924 року) – героїко-патріотична опера про козацтво. Вона вимагає потужних чоловічих голосів (партія Тараса – бас або баритон, партія Остапа – драматичний тенор або баритон) і стала символом українського героїчного епосу.

Лисенко також написав понад 100 романсів та пісень на слова Тараса Шевченка («Минають дні», «Рече та стогне Дніпр широкий»), Лесі Українки («Ніч яка місячна»), Івана Франка («Я не нездужаю»), Генріха Гейне (в українських перекладах). Його камерний вокальний репертуар став класикою для українських співаків. Він вимагає чудової дикції, вміння вести legato, філігранної фрази, передачі настрою (меланхолія, туга, пристрасть, надія, смуток).

Педагогічна діяльність Лисенка. У своїй Музично-драматичній школі (1904–1912) він викладав фортепіано, теорію музики, хорове диригування. Він особисто керував хором школи, який виконував твори українських та західноєвропейських композиторів. Його школа випустила багатьох видатних музикантів, зокрема Кирила Стеценка (який згодом став його правою рукою в музичному відділі уряду УНР).

Кирило Стеценко (1882–1922) – реформатор хорової освіти та організатор капел

Кирило Стеценко – композитор, хоровий диригент, священник, громадський діяч, одна з ключових постатей у становленні української професійної хорової культури. Він народився 1882 року в селі Квітки Канівського повіту, в родині сільського маляра-самоука, який розписував храми та писав ікони. Від батька Кирило успадкував хист до малювання, від матері – любов до музики.

Стеценко закінчив Київську духовну семінарію, де керував учнівським хором, самостійно опанувавши гру на фортепіано. У 1899 році він познайомився з Миколою Лисенком і став учасником його хорової капели. Це знайомство визначило його життєвий шлях. Він навчався в Музично-драматичній школі Лисенка (1904–1906), де опанував теорію музики та хорове диригування.

Головні хорові твори Стеценка: «Садок вишневий коло хати» (на слова Тараса Шевченка) – лірична мініатюра, яка вимагає ніжнього, прозорого звучання. «Віють вітри» (на слова Шевченка) – драматичний хор, що передає

бурю пристрастей. «Заповіт» (1919, на слова Шевченка) – один із найвідоміших українських хорів, який виконують на державних урочистостях. Він вимагає потужного, героїчного звуку. Кантата «У неділеньку святу» . «Молитва за Україну» (1919) – твір, який згодом став відомим як «Боже великий, єдиний». Обробки колядок та щедрівок (близько 50).

Організаторська діяльність Стеценка: Під час роботи в музичному відділі Головного управління мистецтв УНР (1917–1919) він розробляв проекти музичної освіти, організовував хоріві колективи. Завдяки йому виник Народний хор, на основі якого згодом утворилася капела «Думка». 22 січня 1919 року Стеценко диригував хором, який виконав «Молитву за Україну» під час проголошення Акту Злуки УНР та ЗУНР на Софійському майдані в Києві. У 1920 році він організував Другу мандрівну капелу та гастролював з нею Україною, популяризуючи українську пісню . Трагічна загибель: Стеценко помер 1922 року від тифу та виснаження в селі Голосково (тепер Вінницька область). За однією з версій, його застрелили більшовики, які прийшли з обшуком під час епідемії.

Микола Леонтович (1877–1921) – майстер хорової мініатюри

Микола Леонтович – композитор, хоровий диригент, педагог. Він уславився своїми хоровими обробками українських народних пісень, які стали класикою світового хорового репертуару. Його найвідоміша обробка – «Щедрик» (насправді це обробка народної пісні-щедрівки «Летів щедрик»). Вперше у виконанні хору Олександра Кошиця «Щедрик» прозвучав 1916 року в Києві, а світова прем'єра відбулася 11 травня 1919 року в Празі під час гастролей Української республіканської капели. Твір підкорив європейську публіку. У 1936 році американський композитор українського походження Пітер Вільховський створив англійський текст «Carol of the Bells», який зробив «Щедрика» однією з найпопулярніших різдвяних пісень у світі .

Інші відомі обробки Леонтовича: «Дударик», «Ой, з-за гори кам'яної», «Ой, там за ліском», «Пливе човен», «Веснянка». Його хорові твори вирізняються досконалою вокальною технікою, нюансуванням, тембральним багатством. Вони вимагають від співаків чистоти інтонації, точності ритму, досконалого ансамблю, здатності до м'якого legato та світлого, прозорого звуку.

Трагічна загибель: Леонтович був убитий у 1921 році в селі Марківка на Вінниччині. За однією версією, його застрелив чекіст, який прийшов до нього додому з обшуком, за іншою – агенти російських спецслужб. Його смерть стала втратою для української культури.

Олександр Кошиць (1880–1944) – диригент, який прославив український хор у світі

Олександр Кошиць – хоровий диригент, педагог, композитор, фольклорист. Він навчався в Київському музичному училищі, а потім у Московській консерваторії (1905–1905, перервано через революційні події). Він керував хором Київського університету (1909–1913), був регентом Києво-

Печерської лаври. У 1919 році за ініціативою Голови Директорії УНР Симона Петлюри була створена *Українська республіканська капела* – пропагандистський, культурний проєкт, який мав «прорвати російську інформаційну блокаду в Європі і заявити, що Україна – не рoєія». Капела була створена відповідно до Закону УНР від 24 січня 1919 року в Києві.

Склад капели: До капели увійшли 80 співаків – кращих хористів Києва. Спочатку капелою керував Кирило Стеценко, але після його від'їзду в Кам'янець-Подільський очолив Олександр Кошиць. Кошиць згадував про важкі умови: співаки були в «чому мати родила», «кочова орда». Попри труднощі, 11 травня 1919 року в Національному театрі Праги відбувся прем'єрний концерт, де вперше на світовому рівні прозвучав «Щедрик» Леонтовича. Концерт мав шалений успіх. Чеський диригент Ярослав Кржічка писав: «Українці прийшли і перемогли».

Гастролі капели (1919–1924) охопили 17 країн світу, понад 200 міст на трьох континентах. Було проведено понад 600 концертів у світових музичних центрах. Королева Бельгії захоплено висловила: «Вперше в житті таке чую. Мої симпатії на боці вашого народу». У листі до Кошиця Петлюра писав: «Розносьте цю Славу мало вже не по цілому всесвіту. Маніфестуйте красу і чарівну силу рідної пісні, а разом і творчу глибину та різнобарвність емоціональної нації». Після завершення гастролей (1924) Кошиць залишився в еміграції. Помер 1944 року у Вінніпезі (Канада). Його щоденники та збірки обробок народних пісень є безцінним джерелом.

Нестор Городовенко (1885–1964) – засновник капели «Думка»

Нестор Городовенко – хоровий диригент, педагог, засновник і перший багаторічний керівник Державної академічної хорової капели України «Думка». Він народився на Полтавщині, закінчив Глухівський учительський інститут.

Заснування «Думки»: 1919 року Городовенко очолив Першу мандрівну капелу Дніпросоюзу, яка 1920 року була реорганізована у Державну хорову капелу, згодом названу «Думкою» (абревіатура від «Державна Українська Мандрівна Капела»). Послідовно розвиваючи давні традиції українських мандрівних хорів, Городовенко енергійно взявся за підвищення професійної майстерності колективу. До репертуару «Думки» він включав обробки народних пісень, оригінальні твори Лисенка, Леонтовича, Стеценка, Кошиця, а також молодших композиторів (Вериківського, Козицького, Ревуцького) і зразки світової музики – Гайдна, Брамса, Гуно, Дебюссі, Равеля .

Визнання: Музичні критики того часу відзначали пристрасний, темпераментний стиль диригування Городовенка. Важливими в діяльності капели були гастролі у Франції (1929). Сучасники визначили останній концерт як справжній тріумф «Думки». У травні 1936 року Городовенка було безпідставно звільнено з капели за вказівкою директивних органів (через його українську національну позицію). Він керував іншими хорами, організував хор

українців-емігрантів «Україна» в Німеччині, а після переїзду до Канади (1949) заснував у Монреалі хор «Україна».

Перші українські професійні співаки на європейській сцені

Соломія Крушельницька (1872–1952) – найвидатніша українська співачка (лірико-драматичне сопрано), зірка світової опери. Її найголовніше досягнення: 16 лютого 1904 року в Мілані (театр Ла Скала) вона виконала головну партію в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй» (Чіо-Чіо-сан), яка провалилася на попередній прем'єрі. Її виконання принесло опері тріумфальний успіх. Вона володіла неймовірним діапазоном (від низького сопрано до колоратурного pianissimo), досконалою технікою legato, рівністю регістрів та вражаючою драматичною грою.

Олександр Мишуга (1853–1922) – український тенор (лірико-драматичний). Він був першим виконавцем партії Рудольфа в опері Пуччіні «Богема» (1896, Турин).

Модест Менцинський (1875–1935) – український тенор (Heldentenor), який спеціалізувався на вагнерівському репертуарі. Його називали «українським Трістаном».

Частина VI. Хорова традиція ХХ століття: капели, хорові школи, видатні диригенти та співаки

Хор як основа української музичної культури

Хоровий спів є, мабуть, найважливішою складовою української музичної ідентичності. Від братських шкіл і партесних концертів до професійних хорових капел ХХ століття, хорова традиція ніколи не переривалася. Україна виробила унікальну школу хорового співу, яка базується на:

- Чистоті інтонації – українські хори славляться своєю інтонаційною досконалістю, здатністю співати а cappella (без супроводу) з ідеальним строем.
- Ансамблевій збалансованості – умінні поєднувати голоси в єдине ціле, де жоден голос не виділяється.
- Виразності тексту – українська мова, з її багатим вокалізмом, розкривається в хоровому співі особливо повно.
- Драматизму – українські хорові твори часто мають характер музичної драми з контрастними епізодами.

Видатні хорові колективи ХХ століття

Національна заслужена академічна капела «Думка» – одна з найстаріших професійних хорових капел України. Заснована 1919 року як капела «Думка», 1924 року приєднаний симфонічний оркестр. Капела мала величезне значення для збереження та популяризації української хорової музики. Її очолювали видатні диригенти – Нестор Городовенко, Михайло Вериківський, Григорій

Верьовка (однофамілець, але не засновник іншого хору), Олександр Сорока та інші.

Національний заслужений академічний український народний хор імені Григорія Верьовки – заснований 1943 року під керівництвом Григорія Верьовки (1895–1964). Цей хор виконує народні пісні в оригінальних обробках, а також хореографічні композиції. Його постановки являють собою синтез співу, танцю та театралізованого дійства. Хор має надзвичайно яскравий, «соковитий» звук.

Національний заслужений академічний хор України «Київ» (колишній Камерний хор «Київ») – заснований 1990 року під керівництвом Миколи Гобдича (нар. 1957). Камерний хор (від італ. camera – «кімната») – це хор невеликого складу (зазвичай 20–30 осіб), який виконує камерну музику (ренессансу, барокову, сучасну) з особливою нюансуванням, витонченістю та точністю. Хор «Київ» став світовим відкриттям, здобувши Гран-прі на Міжнародному хоровому конкурсі в Безансоні (Франція, 1991) та багатьох інших престижних конкурсах. Він володіє унікальною манерою: прозорий, «світлий» звук, досконале legato, бездоганна інтонація, філігранна дикція.

Львівський державний академічний камерний хор «Гомін» – заснований 1956 року. Він є одним із лідерів камерного хорового виконавства в Україні. Його першим керівником був Євген Вахняк, згодом – Мирослав Качмар, Володимир Сивохіп. Хор виконує твори українських класиків та сучасних композиторів (Лисенко, Леонтович, Стеценко, Сильвестров, Станкович), а також західноєвропейську класику (Палестріна, Лассо, Бах, Моцарт).

Академічний хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України – заснований 1931 року. Один із найкращих хорів радіо (радіохорів) у Європі. Його очолював Платон Майборода (композитор, брат більш відомого Георгія Майбороди). Спеціалізується на записі хорової музики для радіофонду.

Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського – заснований 1972 року. Його очолював Віктор Іконник (який також створив хор національного радіо). Хор уславився виконанням сучасної української музики.

Видатні хорові диригенти та педагоги

Нестор Городовенко (1885–1962) – український хоровий диригент, композитор, педагог, засновник капели «Думка». Він був блискучим інтерпретатором творів Лисенка, Леонтовича, Стеценка та українських народних пісень.

Михайло Вериківський (1896–1962) – композитор, хоровий диригент, педагог. Він керував капелою «Думка» (1935–1937). Як композитор, він збагатив український хоровий репертуар.

Микола Гобдич (нар. 1957) – видатний хоровий диригент, засновник і керівник камерного хору «Київ». Він створив хор, який здобув світове визнання завдяки своєму індивідуальному стилю: прозорий, «світлий» звук, абсолютна точність, глибока виразність. Гобдич викладає в Київській консерваторії,

виховавши багатьох молодих диригентів. Він є лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка (1991).

Євген Вахняк (нар. 1928) – хоровий диригент, який очолював Львівський камерний хор «Гомін». Він значно розширив репертуар хору, включивши в нього твори сучасних українських композиторів (Леся Дичко, Мирослав Скорик, Євгеній Станкович).

Віктор Іконник (1935–2017) – хоровий диригент, створив Київський камерний хор ім. Лятошинського. Він записав з хором багато творів сучасної української музики, які залишилися в радіофонді.

Школа хорового диригування в Україні має свої осередки в Києві (Національна музична академія ім. Чайковського, кафедра хорового диригування), Львові (Львівська музична академія), Харкові, Одесі. Багато випускників цих навчальних закладів керують хорами в Україні та за кордоном.

Видатні українські співаки радянського періоду

Іван Паторжинський (1896–1960) – український бас, один із найвидатніших співаків ХХ століття. Його коронні партії: Борис Годунов (опера Мусоргського), Мефістофель («Фауст» Гуно), Дон Базиліо («Севільський цирульник» Россіні), Гремін («Євгеній Онєгін» Чайковського), Султан в опері Лисенка «Запорожець за Дунаєм», а також партії в українських операх – Карась в «Наталці Полтавці», Виборний в «Тарасі Бульбі».

Борис Гмиря (1903–1969) – український бас, володар одного з найкращих голосів ХХ століття («бас-баритон»). Його найвідоміші партії: Борис Годунов, Дон Кіхот (опера Массне), а також український репертуар – Карась в «Наталці Полтавці», Кобзар в опері Лисенка «Утоплена». Він також був видатним камерним співаком (романси Лисенка, Леонтовича).

Марія Литвиненко-Вольгемут (1892–1966) – українське сопрано (драматичне). Її коронні партії: Ліза («Пікова дама»), Оксана («Запорожець за Дунаєм»), Наталка («Наталка Полтавка»), Брунгільда в «Валькірії» Вагнера (1929, Київ). Перша українська співачка, яка отримала звання «народна артистка СРСР» (1936).

Зоя Гайдай (1902–1965) – українське колоратурне сопрано. Її коронні партії: Розіна («Севільський цирульник»), Джильда («Ріголетто»), Королева ночі («Чарівна флейта»), а також український репертуар: Оксана в «Запорожці за Дунаєм».

Дмитро Гнатюк (1925–2016) – український баритон, народний артист СРСР (1960). Його коронні партії: Ріголетто («Ріголетто» Верді), Жермон («Травіата»), Слецький («Пікова дама»), Микола («Тарас Бульба» Лисенка), Михайло («Наталка Полтавка» Лисенка). Він також був директором Київського оперного театру (1963–1970).

Євгенія Мірошніченко (1931–2009) – українське сопрано (лірико-драматичне), народна артистка СРСР (1966). Її коронні партії: Віолетта

(«Травіата»), Татьяна («Євгеній Онєгін»), Ліза («Пікова дама»), Маргарита («Фауст» Гуно), а також український репертуар: Наталка («Наталка Полтавка»), Оксана («Запорожець за Дунаєм»), Мавка (опера Лесі Українки «Лісова пісня», музика Михайла Скорульського, 1961).

Анатолій Солов'яненко (1932–1999) – український тенор, народний артист СРСР (1967), Герой України (2006, посмертно). Його називали «українським Каррузо». Він виступав у Метрополітен-опера (Нью-Йорк, 1978), в Ла Скала (Мілан, 1980), в Віденській опері, в Парижі, Токіо. Його коронні партії: Андрій («Тарас Бульба» Лисенка), Петро («Наталка Полтавка»), Фауст («Фауст» Гуно), Дон Хозе («Кармен» Бізе), Радамес («Аїда» Верді), Каварадоссі («Тоска» Пуччіні), Манріко («Трубадур» Верді). Він також виконував українські народні пісні («Там, де Ятрань круто в'ється», «Дивлюсь я на небо»).

Частина VII. Українська вокальна школа в роки незалежності (1991 – до сьогодні)

Київська консерваторія та інші центри

Національна музична академія залишається флагманом української вокальної освіти. Серед її викладачів – Євдокія Колесник (сопрано), Галина Туфтїна (сопрано), Микола Кондратюк (бас), Діана Петриненко (сопрано, донька відомого співака Анатолія Солов'яненка). Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка має свою традицію, більш орієнтовану на європейський репертуар.

Видатні українські співаки сучасності

Валентина Степова (нар. 1961) – українське лірико-драматичне сопрано, народна артистка України. Співає в Національній опері України.

Людмила Монастирська (нар. 1975) – українське драматичне сопрано, яка прославилася виконанням вагнерівського репертуару. Співає в Цюрихській опері та в Метрополітен-опера.

Олександр Цимбалюк (нар. 1976) – український бас, співає у Віденській державній опері, на Зальцбурзькому фестивалі та в Метрополітен.

Вікторія Лук'янець (нар. 1977) – українське драматичне сопрано, виступає в театрах Європи.

Дмитро Попов (нар. 1981) – український тенор, виступає в театрах Німеччини, Австрії та Італії.

Ольга Жукова (нар. 1972) – українське мецо-сопрано, співає в Метрополітен-опера.

Хорова традиція в незалежній Україні

Хорові колективи продовжують активно діяти. Національна заслужена академічна капела «Думка» і Національний заслужений академічний український народний хор імені Григорія Верьовки залишаються флагманами.

Камерний хор «Київ» (керівник Микола Гобдич) здобув міжнародне визнання. Львівський камерний хор «Гомін» під керівництвом Вадима Яценка продовжує традиції.

Виникають нові колективи: Хор хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» (Київ), Камерний хор «Київ-Класик» (керівник Андрій Кушка), Вокальний ансамбль «Піккардійська терція» (Львів, чоловічий ансамбль, заснований 1992 року), який виконує джаз, естраду, народні пісні та класику.

Фольклорний спів продовжує традицію завдяки співачкам Ніні Матвієнко (1929–2023) – легендарній українській співачці (контральто), Герою України, яка виконувала народні пісні та романси; Раїсі Кириченко (1943–2005) – співачці (сопрано), зірці української естради з сильною народною основою.

Кобзарство відродилося завдяки Тарасу Компаніченку (нар. 1969) – бандуристу, лірнику, співаку. Він виконує думи, історичні пісні, створив ансамбль кобзарів «Хорея Козацька» (1998). Володимир Кушпет (нар. 1958) – бандурист, кобзар, дослідник кобзарської традиції. Кость Черемський (1958–2021) – бандурист, дослідник.

Висновок: основні риси української вокальної школи

Українська вокальна школа пройшла довгий шлях – від партесних концертів доби бароко через «золоту добу» Березовського, Веделя, Бортнянського, через кобзарсько-лірницький епос, через творчість Лисенка, Леонтовича, Стеценка, через перших європейських зірок (Крушельницька, Мишуга, Менцинський) до радянського розквіту (Паторжинський, Гмиря, Солов'яненко, Мірошниченко, Гнатюк) та сучасних світових виконавців.

Її ключовими рисами є:

1. Народнопісенна основа – українські співаки виростають з багатой фольклорної традиції, що надає їхньому співу особливої ширості, задушевності, мелодійної гнучкості.
2. Багата хорова традиція – від братських шкіл до сучасних камерних хорів, хоровий спів є основою української вокальної культури.
3. Синтез західноєвропейських та національних традицій – українська школа ввібрала в себе кращі досягнення італійського *bel canto*, німецької та французької шкіл, переробивши їх на національний лад.
4. Увага до слова та дикції – українська мова, одна з наймилозвучніших у світі, вимагає від співака особливої уваги до вимови кожної літери.
5. Щирість, емоційність, драматизм – українська вокальна школа менш схильна до показної віртуозності, ніж до передачі глибоких, щирих почуттів.
6. Кобзарсько-лірницька спадщина – речитативна манера співу, вільний ритм, зв'язок слова та музики вплинули на формування української академічної вокальної інтерпретації.

Українська вокальна школа, попри всі труднощі (колоніальний гніт, репресії, війну), зберегла свою самобутність та життєздатність. Вона продовжує виховувати співаків, здатних конкурувати на світовому рівні завдяки своїй унікальній здатності поєднувати досконалу вокальну техніку з найвищою емоційною правдою та глибоким патріотизмом.

Запитання для самоперевірки (теоретичний блок)

1. Дайте визначення українській вокальній школі. Які її ключові відмінності від італійської, французької та німецької шкіл?
2. Які історичні періоди виділяють у розвитку української вокальної школи? Назвіть хронологічні рамки кожного.
3. Що таке братські школи та яку роль вони відіграли у формуванні професійної хорової культури в Україні?
4. Що таке партесний спів? Які його характерні риси? Коли і де він виник?
5. Хто такий Микола Дилецький? Яке значення його праці «Музикійська граматика» для української та східноєвропейської музичної освіти?
6. Назвіть трьох композиторів «золотої доби» української музики (XVIII ст.) та їхні головні твори.
7. Що таке кант та псалма? Які їхні музичні особливості?
8. Що таке кобзарство та лірництво? Які жанри вони виконували?
9. Як називався обряд присвяти в кобзарські цехи? Скільки років тривало навчання?
10. Хто такий Остап Вересай? Чому його постать важлива для української культури?
11. Який внесок у становлення української академічної музики зробив Микола Лисенко?
12. Назвіть головні опери Миколи Лисенка. Які вокальні вимоги висуває кожна з них?
13. Які романси та пісні Лисенка стали класикою українського камерного вокального репертуару?
14. Яке значення мала Музично-драматична школа Лисенка (1904) для української вокальної педагогіки?
15. Хто такі Кирило Стеценко та Микола Леонтович? Який їхній внесок у хорове мистецтво?
16. Що таке «Щедрик» та як він став світовим різдвяним гімном «Carol of the Bells»?
17. Хто такий Олександр Кошиць? Яке значення мали гастролі його капели (Української республіканської капели) в Європі та Америці?

18. Назвіть перших українських професійних співаків, які здобули європейське визнання (Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Модест Менцинський).

19. Хто така Соломія Крушельницька? Яку роль вона відіграла в історії опери «Мадам Баттерфляй» Пуччіні?

20. Які вокальні школи (консерваторії) сформувалися в Україні у ХХ столітті? Назвіть їхні центри (Київ, Львів, Харків, Одеса).

21. Назвіть видатних українських співаків радянського періоду?

22. Хто такий Анатолій Солов'яненко? Чому його називали «українським Каррузо»?

23. Які хорові колективи України здобули світове визнання? Назвіть 4–5 з них та їхніх засновників або керівників.

24. Назвіть сучасних українських співаків світового рівня (Валентина Степова, Людмила Монастирська, Олександр Цимбалюк, Вікторія Лук'янець, Дмитро Попов та інші).

25. Що спільного та відмінного між українською, італійською, французькою та німецькою вокальними школами?

Репертуар для слухання музики (аудіальний практикум)

1. Партесний спів та духовна музика (XVII–XVIII ст.)

- Микола Дилецький – Хоровий концерт «Χερουβικκή πάσα» (Херувимська) – перша спроба нотодрукування

- Максим Березовський – Хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» («Не відкинь мене під час старости»)

- Артемій Ведель – Хоровий концерт «Покаяння отверзи ми двері», «Душе моя», «Вскую прискорбна еси, душе моя» («Чому ти засмучена, душа моя»)

- Дмитро Бортнянський – Хоровий концерт №12 «Вскую прискорбна еси, душе моя», концерт №15 «Приидите, возрадуемся Господеви», концерт №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою»

- «Богогласник» (Почаїв, 1790) – канти та псалми «Ісусе мій прелюбезний», «О, як солодко, Господи» (у сучасних виконаннях автентичних ансамблів)

2. Кобзарство та лірництво

- Дума «Про Марусю Богуславку» (у виконанні сучасних кобзарів – Тарас Компаніченко, Володимир Кушпет)

- Дума «Про козака Голоту» (історична пісня)

- Дума «Про Самійла Кішку» (козацький похід)

- Історичні пісні – «Ой на горі та женці жнуть», «Чи не той то хміль» (у виконанні Ніни Матвієнко, Раїси Кириченко)

3. Микола Лисенко (опери, романси, хори)

- Опери: «Наталка Полтавка» – арії Наталки «Віють вітри», «Ой, під вишнею, під черешнею», дуєт Наталки та Петра, арія Виборного; «Тарас Бульба» – арія Андрія «Хто ж то йде?», арія Тараса; «Енеїда» – увертюра та хори; «Різдвяна ніч» – хор «Ой, ходить місяць»

- Романси та пісні: «Рече та стогне Дніпр широкий», «Минають дні», «Заповіт», «Ніч яка місячна», «Садок вишневий коло хати», «Я не нездужаю», «Думи мої, думи», «Ой, одна я, одна» (у виконанні Бориса Гмирі, Анатолія Солов'яненка, Євгенії Мірошниченко)

- Хори: «Вечірня пісня» («Сонце заходить»), «Щедрик» (оригінальна обробка), «Пливе човен»

4. Микола Леонтович (хорові обробки)

- «Щедрик» (у виконанні хору Олександра Кошиця, капели «Думка», камерного хору «Київ»)

- «Дударик», «Ой, з-за гори кам'яної», «Ой, там за ліском», «Пливе човен», «Веснянка», «Козака несуть»

- Опера «На русалчин Великдень»

- оригінальні твори

5. Кирило Стеценко (хори)

- «Заповіт» (для хору)

- «Садок вишневий коло хати»

- «Віють вітри»

- «Молитва за Україну» («Боже великий, єдиний»)

- Кантата «У неділеньку святую»

6. Українські співаки на світовій сцені (XIX – початок XX ст.)

- Соломія Крушельницька – «Casta Diva» з «Norma» Белліні, арія Чіо-Чіо-сан з «Madama Butterfly» Пуччіні, «Vissi d'arte» з «Tosca», «Un bel dì vedremo» (історичні записи)

- Олександр Мишуга – «Una furtiva lagrima» з «L'elisir d'amore» Доницетті, «Salut! demeure chaste et pure» з «Faust» Гуно, українські народні пісні «Ой у полі криниченька», «Дивлюсь я на небо»

- Модест Менцинський – арія Зігмунда з «Die Walküre» Вагнера, арія Трістана з «Tristan und Isolde»

7. Українські співаки радянського періоду

- Іван Паторжинський – арія Бориса Годунова з опери Мусоргського, арія Мефістофеля з «Faust», арія Султана з «Запорожця за Дунаєм» Гулака-Артемівського

- Борис Гмиря – «Рече та стогне Дніпр широкий», «Минають дні» (Лисенко), «Ой, не ходи, Грицю», народні пісні «Ой, у полі криниченька», «Взяв би я бандуру»

- Зоя Гайдай – арія Розіни з «Il barbiere di Siviglia» Россіні, арія Оксани з «Запорожця за Дунаєм»
 - Марія Литвиненко-Вольгемут – арія Наталки з «Наталки Полтавки», арія Лізи з «Пікової дами» Чайковського, арія Брунгільди з «Die Walküre»
 - Дмитро Гнатюк – арія Ріголетто, арія Жермона з «La Traviata», арія Миколи з «Тараса Бульби»
 - Євгенія Мірошніченко – арія Наталки з «Наталки Полтавки», арія Мавки з опери Лесі Українки «Лісова пісня» (музика Скорульського), «Pace, pace» з «La Forza del Destino» Верді
 - Анатолій Солов'яненко – «Una furtiva lagrima», «La donna è mobile», «Pour mon âme» (9 високих «до»), українські народні пісні «Там, де Ятрань круто в'ється», «Дивлюсь я на небо», «Ой, у полі криниченька», «Реве та стогне Дніпр широкий»
8. Хорові колективи України
- Капела «Думка» – «Щедрик» Леонтовича, «Заповіт» Стеценка, «Вечірня пісня» Лисенка (записи різних років, зокрема під керівництвом Нестора Городовенка та Євгена Савчука)
 - Національний хор імені Григорія Верьовки – «Ой у полі жито» (обробка Вериківського), «Ой, не ходи, Грицю» (у сценічному виконанні з танцем)
 - Камерний хор «Київ» (Микола Гобдич) – «Щедрик», «Боже великий, єдиний», твори українських сучасних композиторів (Сильвестров, Станкович)
 - Львівський муніципальний хор «Гомін» – партесні концерти Березовського та Веделя, твори львівських композиторів (Людкевич)
 - «Дударик» (Львівська хорова школа) – різдвяні колядки, твори Бортнянського
 - Чоловіча хорова капела імені Левка Ревуцького – чоловічі хори, «Карміна Бурана» (Орф) у чоловічому виконанні
9. Сучасні українські співаки (кінець ХХ–ХХІ ст.)
- Валентина Степова – «Vissi d'arte» (Tosca), «Rate of heaven» (сучасна музика)
 - Людмила Монастирська – арія Брунгільди з «Die Walküre», «Liebestod» з «Tristan und Isolde»
 - Олександр Цимбалюк – прощання Вотана з «Die Walküre», арія Бориса Годунова
 - Вікторія Лук'янець – арія Ізольди, арія Брунгільди
 - Дмитро Попов – арія Лоенгріна, арія Радамеса з «Aida»
 - Ніна Матвієнко (фольклорний спів) – «Ой, гей на Івана Купала», «Ой, у вишневому саду», «Тече вода з-під явора»

10. Порівняльний аналіз: українська школа на тлі європейських шкіл
- Порівняння виконань арії «Casta Diva» – Марія Каллас (італійська школа), Джоан Сазерленд (італійська/австралійська), Соломія Крушельницька (українська школа, історичний запис)
 - Порівняння виконань «Реке та стогне Дніпр широкий» – Борис Гмиря (українська школа), інші виконання для визначення національної специфіки
 - Порівняння Lied та романсу – «Winterreise» Шуберта (німецька школа) та «Зимовий вечір» Лисенка (українська школа)

Теми для практичних (семінарських занять)

- №1. Братські школи та Києво-Могилянська академія: перші осередки професійної музичної освіти в Україні
- №2. Партесний спів: українське барокове багатоголосся в європейському контексті
- №3. «Музикійська граматика» Миколи Дилецького: перший підручник з композиції у Східній Європі
- №4. «Золота доба» української музики: Березовський, Ведель, Бортнянський
- №5. Кобзарство та лірництво: народна вокальна педагогіка та цехова традиція
- №6. Остап Вересай та інші легендарні кобзарі: співці національної пам'яті
- №7. Микола Лисенко – фундамент української академічної вокальної школи
- №8. «Наталка Полтавка» та «Тарас Бульба»: вокальні шедеври Лисенка
- №9. Стеценко, Леонтович, Кошиць: триумф українського хору в світі
- №10. «Щедрик» Леонтовича: як українська колядка стала світовим різдвяним гімном
- №11. Соломія Крушельницька – українська зірка світової опери
- №12. Капела «Думка» та хор імені Верьовки: від заснування до світового визнання
- №13. Камерний хор «Київ» Миколи Гобдича та відродження української хорової класики
- №14. Вокальна педагогіка в Україні: методичні школи Ламперті, Гарсія, Муравського та українська специфіка
- №15. Іван Паторжинський, Борис Гмиря, Анатолій Солов'яненко – золота трійця українського вокалу ХХ століття
- №16. Порівняльний аналіз чотирьох шкіл: Італія, Франція, Німеччина, Україна

Рекомендації для викладача

1. Запитання для самоперевірки (25 питань) охоплюють всі ключові теми курсу: від братських шкіл та партесного співу до сучасної української вокальної школи.

2. Репертуар для слухання згруповано за жанрами та епохами. Рекомендується звернути увагу:

- на порівняння різних виконань «Щедрика» (капела «Думка», хор Кошиця, камерний хор «Київ», сучасні обробки);

- на фольклорний спів Ніни Матвієнко як зразок автентичної української вокальної традиції.

3. Семінарські заняття (16 тем) побудовані за проблемно-історичним принципом. Кожна тема може бути розкрита у форматі студентської доповіді (10–15 хвилин) або загальної дискусії. Окрема увага приділяється порівняльному аналізу національних вокальних шкіл (заняття №16).

4. Міжпредметні зв'язки: українська школа тісно пов'язана з італійською (через навчання українських співаків в Італії та виконання італійського репертуару), з французькою (через вплив французької *mélodie* на український романс) та з німецькою (через інтерес до *Lied* та вагнерівського репертуару українських співаків).

Рекомендована література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
2. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посіб. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
3. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підруч. для вищ. муз. навч. закл. Національна музична академія ім. П.І. Чайковського. Київ, 1997. 319 с.
4. Жишкович М. А. Методика викладання спеціальних дисциплін: академічний спів : навчальний посібник. Львів : Растр-7, 2024. 122 с.
5. Кузьмічова В. А. Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал) : навчальний посібник. Ч. 1 : Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. Харків : Мітра, 2018.
6. Сінельникова В. В., Попова А. Б. Сучасне вокальне мистецтво в Україні : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 252 с.
7. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1 : Природно-наукові теорії сольного співу : курс лекцій. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
8. Шуляр О. І. Історія вокального мистецтва : монографія. Ч. 1. 2-ге вид., перероб. та доповн. Івано-Франківськ, 2014. 391 с.
9. Apfelstadt H. (Ed.). The Oxford Handbook of Choral Pedagogy. New York : Oxford University Press, 2019. 471 p.
10. Hinkley S. P. Effects of vibrato and pitch-varied vocal models on singers' performance. International Journal of Research in Choral Singing. 2021. Vol. 9. P. 1–21.
11. Jordan J. The Musician's Breath: The Role of Breathing in Music Performance. Chicago : GIA Publications, 2011. 209 p.
12. Jordan J., McCarther S., Price K. K. The Anatomy of Tone: Applying Voice Science to Choral Ensemble Pedagogy. Chicago : GIA Publications, 2017. 210 p.
13. Laino A. Z. Choral Consonants: Developing a Balanced Approach to Articulation and Resonance. Doctoral dissertation. University of Maryland, 2015. 142 p.
14. LeBorgne W., Rosenberg M. The Vocal Athlete: Application and Technique for the Hybrid Singer. San Diego : Plural Publishing, 2014. 144 p.
15. McCoy S. Your Voice: An Inside View. Princeton, NJ : Inside View Press, 2012. 182 p.
16. Miller R. On the Art of Singing. New York : Oxford University Press, 1996. 318 p.
17. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. New York : Schirmer Books, 1996. 393 p.
18. Phillips K. H. Directing the Choral Music Program. Oxford : Oxford University Press, 2004. 420 p.
19. Sataloff R. T. Vocal Health and Pedagogy. San Diego : Plural Publishing, 2017.
20. Stark J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto : University of Toronto Press, 1999. 352 p.
21. Sundberg J. The Science of the Singing Voice. DeKalb : Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.
22. Titze I. R. Principles of Voice Production. Iowa City : National Center for Voice and Speech, 2000. 409 p.