

7. Suta, B. O. (2006), *Muzichna tvorchist' 1970–1990 rokiv: Parametry khudozhnoi tsilisnosti* [Musical creativity 1970–1990-ies: artistic options integrity], Kyiv, Gramota. (in Ukrainian).
8. Holopov, Y. N. (2002), *Novye paradigmy musicalnoy esthetiki XX veka, V sb. Aesthetica na perelome kulturnykh traditsij* [New paradigms of musical aesthetics of the XX century. In Proc. Aesthetics at the turn of cultural traditions], Moscow, IF RAN. (in Russian).
9. Tchaikovsky, P. I. (1976), *O muzyke, o zhyzni, o sebe.* [About music, about life, about yourself], Moscow, Music. (in Russian).
10. Schmitke, A. G. (2004), *Orchestr i novaya muzyka* [Orchestra and New Music], *Statii o muzyke* [Articles about the music], Ed. A. Ivashkin, red.-sostavitel. A. Ivashkin, Moscow, Kompositor. (in Russian).

УДК – 78.03+782.1

Хе Цзяньхуй

АМПЛУА ВИСОКОГО БАСА – БАСА-БАРИТОНА В ПРАКТИКЕ ОПЕРНОГО ПЕНИЯ

В статье представлено осмысление данных певческой практики тех партий, которые признаны в принадлежности певцам типа высокого баса или бас-баритона в направленности выражения на некоторое сценическое амплуа героев, заявленных в указанном тембре. В исследовании сделана систематизация сведений относительно специфики высокого баса или бас-баритонного пения, а также проанализирован певческий запас вокалистов, носителей указанного тембрального свойства в соответствующих партиях оперной классики.

Ключевые слова: бас, баритон, бас-баритон, высокий бас, амплуа, оперное пение.

Хе Цзяньхуй

АМПЛУА ВИСОКОГО БАСА – БАСА-БАРИТОНА У ПРАКТИЦІ ОПЕРНОГО СПІВУ

У статті представлено осмислення даних співацької практики тих партій, які визнані в належності співакам типу високого баса чи баса-баритона в спрямованості вираження на деяке сценічне амплуа героїв, представлених в указаному тембрі. У дослідженні здійснена систематизація відомостей за спеціальною літературою відносно специфіки високого баса чи бас-баритонного співу, зроблено аналіз співацького запасу вокалістів, які зазначені у довідкових виданнях у якості носіїв вказаної тембральної ознаки у співвіднесенні з відповідними партіями оперної класики.

Ключові слова: бас, баритон, бас-баритон, високий бас, амплуа, оперний спів.

He Jianhui

POSITION HIGH BASS – BASS-BARITONE IN OPERA SINGING PRACTICE

In a study presented data, comprehension practice singing those parties that is recognized in the accessories singers such as high bass or bass-baritone in the direction of expression for a stage role of heroes, represented in this timbre.

The article carried the systematization of information on the literature regarding the specifics of high-bass or bass baritone singing, made an analysis of vocalists singing stock, defined in reference books as carriers of said timbre characteristics in correlation with the respective parties, opera classics.

The paper specifically highlighted the specificity of singing F. Chaliapin as a singer-actor, concentrated behavioral and psychological expressiveness parties mating with said timbre.

In editions of generalizing the practice of performing a vocal manifestation of bass-baritone operatic roles, a certain repertoire list matches the capabilities of voice-role.

Note that a number of roles of characters begins with Mozart, and is called, first of all, Figaro (see the opera “The Marriage of Figaro”), but also the party of Count in this work, as is Don Giovanni in the opera named author, often Party Leporello in it (see the repertoire list of famous bass-baritones – Theo Adam R. Hale, H. Hotter, F. Furlanetto). Also highlighted the party of Boris Godunov in M. Mussorgsky’s opera of the same name, in Miller’s “Mermaid” A. Dargomyzhsky, Vladimir Galitsky in “Prince Igor” by Alexander Borodin, Mephistopheles in “Faust” by Gounod, Philip in “Don Carlos” by G. Verdi.

All of the parties were the golden fund of the repertoire of the Great Russian singer Feodor Chaliapin, but also these characters form a circle of constant creative effort on the part of such a brilliant singer as the above-named Theo Adam (Germany). A significant part of these roles determines the repertoire list as Jose van Dam (Belgium), Simon Estes (USA), Ferruccio Furlanetto as noted above (Italy), George London (Canada), and others.

The generalization of the characteristics of the parties are treated in the literature as those that are voice-role high bass – bass-baritone, a frontier mark their expressive figures, including the representation of the stage of symbiosis hero – anti-hero.

Key words: *bass, baritone, bass-baritone, high bass role, opera singing.*

Актуальность заявленной темы определена востребованностью певческого репертуара, выделившего в художественной практике в качестве специального тембрового качества высокий бас или тембра-симбиоза бас-баритон. Указанная тематика составляет слагаемое так называемого исполнительского музыкального знания, в центре внимания которого проблемы истории и теории исполнительства.

Историческое выдвижение в практике пения того или иного тембра, его выразительных показателей сопряжено с заявкой определенной идеи и сценических ролевых позиций, которые связываются с понятием “амплуа” [15, с. 51]. Данный аспект тембральных предпочтений в ту или иную эпоху составил предмет исследования ряда авторов, в том числе А. Стахевича, Е. Кругловой, Е. Русакова, А. Кулиевой [16; 7; 13; 8] и др., так или иначе затрагивается в книгах, посвященных характеристике отдельных певцов [20; 21; 22] и историческим обзорам музыкальной жизни [4; 5; 6]. Однако специально вопрос о смысловых предпочтениях в образах, создаваемых пением высокого баса или баса-баритона, в литературе не поднимался.

Методологической основой работы выступает интонационный принцип понимания музыки в ее изначальной связи с речевой сферой в традициях школы Б. Асафьева [1; 4; 11; 13 и др.] и в наследование историко-стилистического анализа, созданного работами Г. Адлера [19], а также в развитие позиций китайского музыковедения, имеющего, как показали работы У Голин [17] и Ма Вей [11], точки соприкосновения с процессуальным подходом Б. Асафьева.

Цель статьи – осмысление данных певческой практики тех партий, которые признаны в принадлежности певцам типа высокого баса или баса-баритона в направленности выражения на некоторое сценическое амплуа героев, представляемых в указанном тембре.

В специальной справочной литературе различаемы тембральные сферы баса и баритона, при том, что они определяются как родственные тембры в выражении “низкого”, “темного”: термин “баритон” произведен от греческого βαρός, что значит “тяжелый”, “низкий” и τόνος – “тон”, тогда как термин “бас” – от итальянского basso, “низкий”, аналогично во французском и итальянском basse, bass [2, с. 327, 343]. Совокупно указывается на генезис терминов как запечатлевающих низкие звучания специфически мужских голосов. При этом в качестве отличительного признака звучания баритона отмечается “соединение силы и величавости баса с подвижностью тенора” [2, с. 327], констатируется принципиальная породненность с басовым тембром, к которому “добавлена” подвижность. Данная различимость баса как такового и баритона, с одной стороны, и одновременно разграничение в басовом тембре специально высокого баса – баса-баритона стало феноменом творческого

певческого обихода, отобрав в разнообразии басовых-баритоновых партий указанное соединение тембров и свойственных последним сценического амплуа.

В изданиях, обобщающих практику исполнительского вокального проявления баса-баритона в оперных партиях, имеется некоторый репертуарный перечень, который соответствует возможностям данного тембра-амплуа. Заметим, этот ряд ролей начинается с персонажей В. Моцарта, причем, называют, прежде всего, Фигаро (см. оперу “Свадьба Фигаро”), но также и партии Графа в указанном произведении, также это Дон Жуан в одноименной опере названного автора, нередко и партия Лепорелло в ней (см. репертуарный список знаменитых басов-баритонов – Тео Адама, Р. Хэйла, Х. Хоттера, Ф. Фурланетто [22, с. 511, 523–524, 526,]). Также выделяются партии Бориса Годунова в одноименной опере М. Мусоргского, Мельника в “Русалке” А. Даргомыжского, Владимира Галицкого в “Князе Игоре” А. Бородина, Мефистофеля в “Фаусте” Ш. Гуно, Филиппа в “Дон Карлосе” Дж. Верди.

Все перечисленные партии составили золотой фонд репертуара великого русского певца Федора Шаляпина [22, с. 549], но также эти персонажи образовали круг постоянных творческих усилий со стороны такого блестящего певца, как вышеназванный Тео Адам (Германия). Значительная часть перечисленных ролей определяет репертуарный список также Жозе ван Дама (Бельгия), Саймана Истса (США) [22, с. 519, 521], отмеченного выше Феруччо Фурланетто (Италия), Джорджа Лондона (Канада) [22, с. 535] и др.

К перечисленным ролям оперных спектаклей, попадающих в перечень исполняемых высокими басами или басами-баритонами, относятся также: Ганс Закс из “Нюрнбергских мастерзингеров” Р. Вагнера, Голландец из “Летучего Голландца”, Вотан из тетралогии “Кольцо нибелунга” Р. Вагнера и другие. Существен также вклад партий Голо из “Пеллеаса и Мелизанды” К. Дебюсси (см. исполнения Жабреля Бакё [22, с. 513], вышеназванного Жозе ван Дама [22, с. 519], Томаса Стюарта, США [22, с. 555]), также Иоканаана из “Саломеи” и Барона Окса из “Кавалера роз” Р. Штрауса, Скарпья из “Тоски” Дж. Пуччини.

Если выделить некоторый общий психологически-поведенческий показатель указанных партий, представляющих персонажей в исполнении баса-баритона, то обращает на себя внимание особого рода устроительная активность их действий, соотносимость с “комплексом Фигаро” как запечатления сценической “гиперактивности”, связанной с социально-целенаправленной, а то и непосредственно государственно-строительной деятельностью. Внешне из такого типажа выпадает эгоцентризм-гедонизм Дон Жуана, однако у В. А. Моцарта не случайно выделен героический срез действий этого персонажа. Ведь в исторической ретроспективе он воплощал идею патриотического служения и таланта военачальника. Соответствующее описание находим в исследовании Ю. Кантарович: “Рыцарский облик Дон Жуана у Моцарта, судя по всему, питался фактическими данными об исторической персоне, короткий жизненный путь которой протекал недалеко от Зальцбурга. Речь идет об уроженце Регенсбурга, что недалеко от Зальцбурга, побочном сыне испанского короля, немца по матери, который прославился военным талантом, и в честь воинской славы которого поставлен памятник в родном ему городе. В свои неполные 27 лет юный красавец, снискав любовь и внимание женщин, стал автором талантливой военной операции, остановившей турецкий флот в наступлении на европейские страны, и данный рыцарский тонус фигуры Дон Жуана явно был понятен и дорог Моцарту, не менее, чем любвеобилие и жесткое обращение с церковной администрацией” [6, с. 80–81].

Нравостроительная активность, направленная на “исправление” социума в пользу личностей типа Фигаро, отличает и соперника-партнера Графа в этой же опере, Мельника из “Русалки” А. Даргомыжского, вагнеровского Голландца из первой реформаторской оперы названного композитора и др. Очевидны признаки демонически-разрушительного принципа действий этих двух последних героев А. Даргомыжского и Р. Вагнера, концентрация же такого негатива – Мефистофель из “Фауста” Ш. Гуно, о чем речь пойдет ниже.

Еще одна группа персонажей, показательных для решения их выразительного характера в тембре-регистре баса-баритона, – это государственные мужи, созидающие моральные принципы в противоположности эгоцентризму гражданского мировидения. Таков Король Филипп в “Доне Карлосе” Дж. Верди, вошедшая в историю жестокость которого оговорена

отчасти у Ф. Шиллера, но особенно в опере Дж. Верди в связи с заботой о сохранности государства и короны. В связи с данным персонажем магистр Чжан Юйфен отмечал: “Король Филипп олицетворял незыблемость государственного строительства и неизбежность жертв. Рядом с Филиппом – Великий Инквизитор, также партия баса, олицетворяющая незыблемость идеи власти Церкви-государства, что в выразительном плане восходит к старохристианской символике басового звучания как Высшего” [18, с. 11].

И в монографии Л. Соловцовой констатируется: “Не уступает по выразительной силе ... следующая за монологом сцена-дуэт двух басов – испанского короля Филиппа и Великого инквизитора... Дуэт Филиппа с Великим инквизитором, как и монолог Филиппа, принадлежит к сильнейшим страницам музыки Верди...” [14, с. 261].

Заметим, обе эти партии, Филиппа и Инквизитора, трактуются в качестве бас-баритоновых – вышеупомянутый Феруччо Фурланетто знаменит был исполнением обеих вышеназванных партий [22, с. 523]. Архаические смыслы, заложенные в партии, исполняемые басами как носителями музыкального оснащения ритуалики, уходящего вглубь времен, обнаруживают мифологические корни выразительности – в соединении героических и антигероических показателей. И если в образе Фигаро, Дон Жуана явно присутствует двоичность герой-шут трикстера (см. также Голо в “Пеллеасе” К. Дебюсси, Ганс Закс в “Майстерзингерах” Р. Вагнера, др.), то в образах Короля Филиппа, Великого Инквизитора – двоичность героя-злодея. В этом же роде выстроена партия Амонасро в “Аиде” Дж. Верди, ставшая одним из высших достижений Дж. Лондона [22, с. 535]. И в этом же ряду – Скарпья из “Тоски” Дж. Пуччини в исполнении Т. Адама [22, с. 511], Сальери из “Моцарта и Сальери” Н. Римского-Корсакова в исполнении Ф. Шаляпина [22, с. 549].

Злодейство в облике названных персонажей, в большей или в меньшей мере, сопряжено с надличностной ценностью охраны Порядка – в государстве, в церкви, в социально-нравственных устоях общества, семьи, в профессионально-корпоративном единении. И такое соединение активности действий, в которых личная заинтересованность сращена с надличностными ценностями Блага, – свидетельствует о стойком психологическом типе в сценическом воплощении, которое в определенных условиях театрального творчества называется амплуа.

В справочных изданиях находим такую характеристику амплуа: “...сходные по характеру роли, соотносительно дарованию и внешним данным актера. Существовали амплуа – трагик, комик, герой, инженер, простак” [15, с. 51].

В случае ролей, исполняемых басами-баритонами, обозначено смешение типажей герой-антигерой, герой-комик. Особую страницу в бас-баритоновом репертуаре вышеназванных блестящих певцов указанной тембрально-выразительной направленности оперного пения составляют две партии: это Дон Базилио из россиниевского “Севильского цирюльника” в исполнении Ф. Шаляпина и Св. Франциск Ассизский в одноименной опере О. Мессиана в исполнении Ж. ван Дамма. Данные роли как бы “обнажают” те вокальные средства, которые показательны для бас-баритоновых персонажей: единство выразительных знаков высокого вокала – и отрицание последнего в певческом преломлении.

Откровенно шутовская фигура Дона Базилио у Россини обозначена опорой на бас-буффо, однако могущество диапазона, регистровые охваты в единстве с сакральными мелодическими оборотами, освященными церковной традицией в Арии Клеветы, приносят в эту партию связь с образцами вокальной высоты. В исполнении Ф. Шаляпина эти полярности удивительно соединялись в выразительном единстве, это было творческое открытие русского певца, не повторенное в такой объемности другими интерпретаторами данной роли.

Совершенно уникальной является роль Св. Франциска Ассизского в одноименной опере О. Мессиана, исполненная Жозе ван Даммом (и пока только этим певцом-актером), в которой юродство Святого и его же мужество Служения образовали некоторый нерасторжимый сплав. Соответственно, вокальные средства воплощения содержат полярности величественной псалмодии, насыщенной риторикой фиоритур, и “ломких” скерцозных ходов, уводящих от умиленной кантилены псалмодирующих построений.

В связи со сказанным о соединении высокой вокальности и ее отрицания в басах-баритонах выделяется, прежде всего, богатство певческого диапазона, который позволяет носителям этой удивительной тембральности играть не только специфические для них вышеперечисленные роли, но включать равно басовые и партии баритонально-тенорового предназначения типа Фигаро в “Севильском цирюльнике” Россини (написанной для “третьего тенора”) и Онегина в одноименной опере П. Чайковского. Таковым охватом отличался голос Ф. Шаляпина, хотя главными партиями для него были: Борис Годунов в одноименной композиции М. Мусоргского, Филипп в “Дон Карлосе” Дж. Верди, Мельник в “Русалке” А. Даргомыжского, Сальери в “Моцарте и Сальери” Н. Римского-Корсакова, Мефистофель в “Фаусте” Ш. Гуно.

В работе Е. Марковой отмечается смысловая противонаправленность выразительности партий, ставших золотым фондом Шаляпина: “Стилевое ядро ролей Шаляпина заметно по интонационному складу выражения, присущего персонажам, отобранным им партий басового (бас-баритонового – Х. Ц.) репертуара: это личности, обладающие “надличностным” могуществом власти (Борис Годунов, Олоферн, Мефистофель, Владимир Галицкий и др.). При всей очевидности преемственности от кучкистов, ясно, что их народнические идеи существенно трансформировались в художественной позиции певца-актера. И, как знаем, решающее значение имело неакадемическое (неконсерваторское) образование, полученное в театре Мамонтова, постижение идейно-художественной глубины живописи М. Врубеля, русских символистов, др.” [12, с. 119].

Выделяем знаменательный показатель: “надличностно” осознаваемая приобщенность к власти персонажей, ставших “стилевым ядром” исполнительского выбора Шаляпина.

Если сравнить данную характеристику с другими ролями, которые отличили исполнительство выдающихся певцов, вошедших в историю вокала в качестве носителей амплуа баса-баритона, то действительно многие из ролей этого рода касаются статуса царей и правителей, религиозных иерархов, благословленных Небом и снабженных адской энергией (см. выше). Если и представлены иные, то это не формально-социально обнаруживаемая власть. Например, такова партия Мельника в “Русалке” А. Даргомыжского, персонажа социально усредненного, однако в народных представлениях сопряженного с “нечистым”, что и реализуется в сюжетном решении роли.

В работе Ли Сяюкуна имеется интересное наблюдение над образом Мельника по пьесе А. Пушкина и в музыке А. Даргомыжского: “В сюжетной канве “Русалки” Пушкина также введен любящий героиню отец, мыслящий себя способным умом и хитростью оградить дочь от социальных потрясений. Пушкин вводит в свою пьесу и распространенный в романтическом театре, подпитанного увлечением произведениями В. Шекспира, мотив безумия. Так сюжетно-литературно скромный Мельник оказывается соотносимым с королем Лиром, а по своему отношению к дочери, образующему антитезу знаменитому шекспировскому безумцу” [10, с. 23].

В указанной работе имеется развернутая контекстная трактовка партии Мельника в аллюзивных соотношениях с персонажами, чрезвычайно значимых в культурной ауре первой половины XIX века – сюжетно-смысловые “переключки” (в том числе и в “переворачивании” аналогии) с образами отцов “неразумных” детей, в числе которых и старик Миллер из “Луизы Миллер” Дж. Верди по драме “Коварство и любовь” Ф. Шиллера, бедный солдат, не поступающийся законами чести всесильному Графу [10, с. 24]. Ли Сяюкун выделяет также некоторый социально-возвышающий смысл образа Мельника в связи совокупного колорита действия: “Есть еще один показательный штрих в пьесе А. Пушкина: время и место действия – на берегу Днепра, XVII столетие, допетровская или раннепетровская Русь, география Украины” [10, с. 23].

Тем самым социально скромный Мельник оказывается сопричастным страстям властно действующих отцов литературно-театральных описаний, связанным с вольницей российско-украинского пограничья бурного XVII века, с демоническими силами водного окружения, сообщающих ему совокупную значимость надличностного смысла.

Относительно высокой вокальной оснащенности пения низких мужских голосов

Е. Русаков, исследователь традиций *bel canto* в музыке Новейшей истории, указывал: "...более низкие голоса – баритоны и басы ... головным регистром не пользуются вообще (если не говорить о фальцетистах), а оперируют в основном грудным... Нетрудно заметить у певцов-мужчин черты старой эстетики: динамическое разнообразие с опорой на зону *piano* – *mezzo-piano*..." [13, с. 3].

И при этом следует учитывать "ритмическую динамику" музыки XVII–XVIII вв., когда "медленному движению ... чаще всего соответствует динамический нюанс *piano* и, напротив, быстрому – *forte*", а также "эффект "эхо", применяемый при повторении музыкального материала..." [7, с. 4].

В приведенном описании сконцентрированы умения и средства, которые отличают певцов, владеющих мастерством бас-баритонового пения, направленного на выражение Высшего. И эти последние обязательно сопрягаются с их отрицанием то ли элементами буффо, то ли "снятием" пения как такового на определенных участках звучания партий (вспомним знаменитые *parlando* Ф. Шаляпина в партии Бориса, когда он в Сцене с курантами переходит на декламацию – помимо зафиксированного Мусоргским нотного текста).

Одной из показательных партий для бас-баритонового репертуара признана вокальная линия роли Иоканана из "Саломеи" Р. Штрауса. Данная партия украшает репертуарный список таких выдающихся певцов, как вышеназванный бельгиец Жозе ван Дам, американцы С. Истс и Р. Хале. Роль Пророка – обличителя власть предержащих – интересно представлена Р. Штраусом. В одном измерении, в сценически-поведенческом проявлении в опере, Иоканан величествен, что закреплено хоральностью темы, появляющейся в IV картине в связи с экспозицией этого персонажа как противостоящего эгоцентрическому неистовству принцессы Саломеи и ее порочного окружения. Одновременно указанная, идущая в оркестре тема Иоканана явно сращена с оборотами популярных революционных песен начала XX века, сообщающих силу выражения теме и, одновременно, придающих некоторую "уличную приниженность" ее подачи.

Это сращение героического и тривиального-бытийного в ведущих персонажах названного композитора определено спецификой преломления им нищестанства, в котором героическое лишается напряжения – в виду заданности преимуществ героя по отношению ко всем остальным. И все же совпадение бас-баритонового тембра Иоканана с басовым тембром партии Христа в немецком пассионе, библейская смысловая и кровнородственная породненность Иоканана – Иоанна Предтечи с Иисусом Христом привносят в этот образ ту этическую высоту, которая не может быть снижена "уличными" ассоциациями оркестровой лейттемы, выделяющей данного персонажа.

Национальное самоутверждение, определившее художественный прогресс музыки эпохи романтизма, "раскрепостило" басовую тембральность в западноевропейской опере, сосредоточив исполнительские возможности в том числе на постижении басового репертуара. В справочном издании К. Реслера и З. Холя [22] из пятнадцати портретно выделенных знаменитых певцов последнего десятилетия (в этот перечень не попали Н. Гяуров, Б. Христов, хотя и помещены в общий список) более половины представляют басов, в том числе это В. Брендель, прославившийся исполнением роли Царя Петра в опере А. Лортцинга "Царь и плотник" [22, с. 515–516], Т. Адам, получивший известность в ролях из опер Р. Вагнера и Р. Штрауса [22, с. 511].

Особое внимание обращаем на болгарскую певческую школу, объективно-исторически связанную с русской-украинской традициями, для которой именно амплу баса составило национальную линию самоутверждения. Названные выше Б. Христов и Н. Гяуров сами осознавали, и комментирующие их творческую биографию немецкие музыковеды подчеркивают их преемственность от русской школы. Исполнение ими басовых партий в операх М. Мусоргского и П. Чайковского составило основание их репертуарных устремлений. В вышеназванном справочном издании Реслера-Холя Н. Гяуров прямо назван "законным наследником легендарного русского басиста Федора Шаляпина и своего соотечественника Б. Христова" [22, с. 524]. Как и Ф. Шаляпин, Н. Гяуров прославился исполнением партии Дона Базилио в опере Дж. Россини "Севильский цирюльник", а также Мефистофеля из оперы

“Фауст” Ш. Гуно, Дон Кихота из одноименной оперы Ж. Массне. Кроме того, партии Рамфиса из “Аиды” и Короля Филиппа из “Дон Карлоса” Дж. Верди составили вершинные достижения этого великолепного артиста и певца.

Украинская вокальная школа, ориентированная на ведущие басовые партии в национальной опере С. Гулака-Артемовского “Запорожец за Дунаем”, в героических операх Н. Лысенко, Б. Лятошинского, К. Данкевича, выдвинула замечательных вокалистов как наследников в Украине певческого гения Ф. Шаляпина. Уникальный бас И. Паторжинский, обладатель могучего голоса и великолепной фактуры для соответствующих сценических воплощений Ивана Караса из оперы С. Гулака-Артемовского, Тараса Бульбы из сочинения Н. Лысенко, Галицкого из “Князя Игоря” Бородина и многих других партий, в украинском варианте совершенно сравним с русским советским певцом М. Михайловым, создавшим классику басовых партий по операм М. Глинки.

Итак, в обобщение характеристики партий, трактуемых в специальной литературе в качестве тех, что представляют тембр-амплуа высокий бас – бас-баритон, отмечаем некоторое пограничье выразительных показателей, в том числе в представительстве сценического симбиоза герой – антигерой. Здесь особое место принадлежит Ф. Шаляпину. По свидетельству Дж. Лаури-Вольпи, “...он был и тенором, и баритоном, и басом по желанию, ибо располагал всеми красками вокальной палитры” [9, с. 238]. Данная характеристика заостряет в гиперболе то, что указывают как на особенность баритона (“сила баса” и “подвижность тенора”). В качестве значительной стороны успеха русского певца Дж. Лаури-Вольпи особо выделял “огромный рост” [9, с. 238], делавший значительным и сильным образ представляемого персонажа, отчего разоблачительные сценические перипетии и знаменитое шаляпинское *raglando* образовывали нарочитый снижающий эффект в героическом облике персонажа. И, конечно, Ф. Шаляпин, с его техникой “тонких оттенков” [9, с. 239] сосредоточивал в пении особенности “старой школы”, в которой кантиленные достоинства звуковедения, идущие от церковных основ вокального искусства, существенно дополнены драматико-патетической нагрузкой выражения, которая была стихией этого певца-гиганта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.–Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Баритон. Бас [Баритон. И. Г. Лицвенко, Л. Н. Раабен, Г. И. Благодатов] [Бас. И. Г. Лицвенко] // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. [Гл. ред. Ю. Келдыш. – Т. 1 А-ГОНГ]. – М. : Сов. энциклопедия, 1973. – С. 327–343.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / Т. Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
4. Горович Б. Оперный театр [Пер. с польского Л. Малькова] / Б. Горович. – Л. : Музыка, 1984. – 224 с.
5. Друскин М. История зарубежной музыки второй половины XIX века. – Выпуск четвертый / М. Друскин. – М. : Гос. муз. издат., 1962. – 582 с.
6. Кантарович Ю. Символика клавира в исполнении камерно-вокальных сочинений В. Моцарта: Дисс. на соиск. ... канд. искусств. / Ю. Кантарович. – Одесса, 2007. – 169 с.
7. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е. Круглова // <http://www.studzona.com/referats/view/38824>.
8. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / А. Кулієва. – Київ, 2001. – 19 с.
9. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / [Пер. с итальянского Ю. Н. Ильина]. – Л. : Ленинград. отдел. издат. “Музыка”, 1972. – 304 с.
10. Ли Сяокун. Партия Мельника в опере “Русалка” А. Даргомыжского в контексте вокального наследия композитора: Маг. работа. – Одесса, 2014. – 56 с.
11. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / Вей Ма. – Одеса, 2004. – 17 с.
12. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки: Доктор. дисс. 17.00.03 – музыкальное искусство / Е. Маркова. – Киев, 1991. – 263 с.

13. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь. – 2006. – №№ 1, 2. – С. 1–5.
14. Соловцова Л. Дж. Верди / Л. Соловцова. – М. : Музыка, 1986. – 236 с.
15. Советский энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1984. – 1599 с.
16. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. – Харьков, 2000. – 305 с.
17. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть: Автореф. канд. дис. 17.00.03 – музичне мистецтво / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
18. Чжан Юйфен. Ампула резонера в оперной практике и партия Родриго ди Поза в опере “Дон Карлос” Дж. Верди / Юйфен Чжан. Бакалавр. работа. Личн. архив Е. Марковой. – Одесса, 2011. – 27 с.
19. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt, 1924.
20. Kronika opery. – Warszawa : Wydawnictwo “Kronika” – Marian B. Michalik, 1993. – 639 s.
21. Pahlen K. Das neue Opernlexikon / K. Pahlen. – München : Seehamer Verlag, 2000. – S. 1023.
22. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / A. Roessler, S. Hohl. – Gütersloh–München, 2000. – S. 608.

REFERENCES

1. Asafjev, B. (1971), *Muzykalnaja forma kak process* [The musical form of the process], Muzyka, Moscow-Leningrad. (in Russian).
2. Bariton. Bas (1973), Bariton. I. G. Licvenko, L. N. Raaben, G. I. Blagodatov. Bas. I. G. Licvenko. *Muzykalnaja encyklopedija* [Music encyclopaedy in 6 volume]. V. 1 А-ГОИГ], Sovietskaja encyklopedija, Moscow, pp. 327–343. (in Russian).
3. Vierkina, T. (2008), *Aktualne intonuvannja jak vykonavska problema* [Current intoning like performing a problem], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa, 16 p. (in Ukrainian).
4. Gorovich, B. (1984), *Opernyj teatr* [Opera House], [Translated by L. Malkov's], Muzyka, Leningrad. (in Russian).
5. Druskin, M. (1962), *Istoriya zarubezhnoy muzyki vtoroy poloviny XIX vjeka* [The history of foreign music of the second half of the XIX century]. Issue IV, Gos. muz. izdat., Moscow. (in Russian).
6. Kantarovich, J. (2007), *Simvolika klavira v ispolnjenii kamerno-vokalnyh sochinjenij V. Mozarta* [Symbols Clavier by chamber and vocal works by V. Mozart], Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa, 169 p. (in Russian).
7. Kruglova, E. *Niekotoryje problemy interpretacii vokalnoj muzyki epochi barocco* [Some of the problems of interpretation of vocal music of the Baroque era] available at: <http://www.studzona.com/referats/view/38824>. (in Russian).
8. Kulieva, A. (2001), *Vokalni nacionalni tradyciji ta problema perechidnyh toniv* [Vocal national traditions and the problem of transitional tones], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Kiev, 19 p. (in Ukrainian).
9. Lauri-Volpi, J. (1972), *Vokalnyje paralleli* [Vocal parallels], [Translated by J.N.Iljjin], Muzyka, Leningrad. (in Russian).
10. Li, Sjaokun (2014), *Partija Melnika v opiere “Rusalka” A. Dargomyzskogo v kontjkestje vokalnogo nasledija kompozitora* [Party Miller in the opera “Mermaid” Dargomyzhsky in the context of the vocal heritage of the composer], Master work, Odesa. (in Russian).
11. Ma, Vej (2004), *Koncepcija formy v muzyci Kytaju i Evropy: aspekty kompozycji ta vykonavstva* [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performing], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa. (in Ukrainian).
12. Markova, E. (1991), *Intonacionnaja koncepcija istorii muzyki* [Concept of intonation in of music history], Doct. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Kiev. (in Russian).
13. Rusakov, E. (2006), *Jeszche raz o belcanto* [Once again on the belcanto], *Journal Musicalnaja zhyzn'* [Musical life], no. 1. 2, p. 1–5. (in Russian).

14. Solovcova, L. (1986), J. Verdi, Muzyka, Moscow. (in Russian).
15. Sovietskij enciklopedicheskij slovar [Soviet encyclopedic dictionary], (1984) Soviet encyclopedic, Moscow. (in Russian).
16. Stakhevich, A. (2000), Iskustvo bel canto v italijskoj opere XVII–XVIII viekov [Art of bel canto in Italian opera XVII–XVIII centuries], Kharkov. (in Russian).
17. U, Golin (2006), Kytajska vykonavska intonacija v evropejskij vokalnij muzyci XIX–XX stolit. [Chinese performing tone in European vocal music of the XIX–XX centuries], Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 – music art. Odesa. (in Ukrainian).
18. Chzan, Jufjen (2011), Amplua resonnera v opernoj praktike i partija Rogrigo di Posa v opere “Don Carlos” J. Verdi [Position arguer in operatic practice and the game Rodrigo di Posa in opera “Don Carlos” J. Verdi]. Vac. work, personal archive of E. Markova, Odessa, 27 p. (in Russian).
19. Adler, G. (1924), Handbuch der Musikgeschichte [Handbook of Music History], Frankfurt-a-M., Verlag-Anstalt. (in German).
20. Kronika opery (1993), [Chronicle of the opera], red. Marian B. Michalik, Warszawa, Wydawnictwo Kronika (in Polish).
21. Pahlen, K. (2000), Das neue Opernlexikon [The new opera lexicon], München, Seehamer Verlag, S. 1023. (in German).
22. Roessler, A., Hohl, S. (2000), Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser [The big Opera guides Country. Works, composers, performers, opera houses], Gütersloh–München, S. 608. (in German).

УДК 786.8:7.071.2

Ірина Ященко

РАЦІОНАЛЬНІСТЬ У ПОСТАНОВЦІ ІГРОВОГО АПАРАТУ БАЯНІСТА ТА В РОЗПОДІЛІ РУХОВОГО НАВАНТАЖЕННЯ У ПРОЦЕСІ ГРИ НА БАГАТОРЯДНОМУ БАЯНІ

У статті досліджено проблему раціональності постановочного аспекту ігрового апарату баяніста та оптимального розподілу рухового навантаження у процесі гри. Висвітлено основні принципи постановки ігрового апарату баяніста в процесі виконавської діяльності. Розглянуто умови оптимального функціонування рухово-ігрового апарату виконавця.

Ключові слова: баяніст, ігровий апарат, аппікатура, баянна клавіатура, виконавська діяльність.

Ірина Ященко

РАЦИОНАЛЬНОСТЬ В ПОСТАНОВКЕ ИГРОВОГО АППАРАТА БАЯНИСТА И В РАСПРЕДЕЛЕНИИ ДВИГАТЕЛЬНОЙ НАГРУЗКИ В ПРОЦЕССЕ ИГРЫ НА МНОГОРЯДНОМ БАЯНЕ

В статье исследовано проблему рациональности постановочного аспекта игрового аппарата баяниста и оптимального распределения двигательной нагрузки в процессе игры. Освещено основные принципы постановки игрового аппарата баяниста в процессе исполнительской деятельности. Рассмотрено условия оптимального функционирования двигательного-игрового аппарата исполнителя.

Ключевые слова: баянист, игровой аппарат, аппікатура, баянная клавиатура, исполнительская деятельность.