

104. (in Ukrainian), available at: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP\\_meta&C21COM=S&2\\_S21P03=FILE=&2\\_S21STR=Uk\\_mssh\\_2014\\_20\(1\)\\_23](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_mssh_2014_20(1)_23) (access October 5, 2016).
4. Kyianovska, Liubov (2007), *Halytska muzychna kultura XIX–XX st.* [Galician musical culture of 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries], Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
  5. Kyianovska, Liubov (2008), *Myroslav Skoryk: liudyna i mytets* [Myroslav Skoryk: the man and the artist], Lviv. (in Ukrainian).
  6. Liudkevych, Stanislav (1993), Sung and melodic bases and marks of the Taras Shevchenko's poetry, *Naukovi zapysky Naukovoho Tovarystva Shevchenka* [Scientific notes of Shevchenko Scientific Society], iss. CCXXVI, Proceedings of the musicological committee, Lviv, p. 108. (in Ukrainian).
  7. Novakovych, Myroslava. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho)* [Canon of Ukrainian musical modernism (on example of works by Borys Liatoshynsky)], Lutsk, PVD Tverdynia. (in Ukrainian).
  8. Severynova, Maryna. (2013). *Archetypes in culture in the projection on the work of contemporary Ukrainian composers* [Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv], Kyiv, NAKKKiM. (in Ukrainian).
  9. Franko, Ivan. (1950). *Zakhar Berkut* [Zakhar Berkut], Kyiv, Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. (in Ukrainian).
  10. Jung, Carl Gustav. (1997). *Alkhimiya snov. Chetyre arkhetipa. Mat'. Dukh. Trikster. Pererozhdenie* [Alchemy of dreams. Four archetypes. Mother. Spirit. Trickster. Rebirth], trans., aut., afterword. Shemer, Sankt-Peterburg, Timoshka. (in Russian).
  11. Jung, Carl Gustav. (2004). *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Translated by R.F.C. Hull, London and New York, Taylor & Francis e-Library. (in English).

УДК 786.2+78.071

Екатерина Мирзоян

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО МАРИИ КАЛЛАС  
В ДЕМОНСТРАЦИИ “НОВОГО СОВЕРШЕНСТВА” СОПРАНО  
В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ XX ВЕКА**

*В статье исследован феномен Марии Каллас по его национально-греческому культурному основанию, а также по вписанности в идею времени. Рассмотрено воплощение христианских достоинств в творчестве Каллас, проведено аналогии ее жизнедеятельности с художниками соответствующего исторического периода. Охарактеризовано ее противоречие академическому вокалу в пользу “нового совершенства” сопрано и этики “резких действий” жизни и творчества.*

**Ключевые слова:** музыкальный феномен, исполнительское искусство, стиль в музыке, вокал, национальный стиль.

Катерина Мирзоян

**ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО МАРІЇ КАЛЛАС  
В ДЕМОНСТРАЦІЇ “НОВОЇ ДОСКОНАЛОСТІ” СОПРАНО  
У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ XX СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено феномен Марії Каллас за його національно-грецькою культурною основою, а також за вписаністю в ідею часу. Розглянуто втілення християнських чеснот у*

творчості Каллас, проведено аналогію її життєдіяльності з митцями відповідної історичної доби. Охарактеризовано її протиріччя академічному вокалу на користь “нової довершеності” сопрано та етики “різких дій” життя і творчості.

**Ключові слова:** музичний феномен, виконавське мистецтво, стиль в музиці, вокал, національний стиль.

Kateryna Mirzoyan

**PERFORMING ARTS OF MARIA CALLAS  
IN A DEMONSTRATION “NEW PERFECTION” SOPRANO  
IN VOCAL WORKS OF THE XX-TH CENTURY**

*In the article was investigated the phenomenon of Maria Callas on his national-Greek cultural base, as well as inscribed in the idea of the time. M. Kallas, the child of here nation, was perceived her religious and national roots, was also generation representative of a significant mark in the history of mankind. It was a teen-movement, but in solidarity with them were psychologically and ideologically also representatives of other age status. Maria Callas showed the charge maximalist rejection of tradition, which was indicative of the atmosphere of the 1950's – 1960's. Last showed up in the sudden “spurts” of biography of Callas, led to her departure from the theater in the 1960's.*

*Let's pay attention to the parallels of the creative M. Callas to the above figured genius, her contemporary, pianist G. Guldu: the rejection of the theatrical scene for M. Callas and the stage podium and philharmonic halls for G. Guldu in mid-1960 in terms of understanding the chosen search of artistic positions. It is considered the embodiment of Christian virtues in the works of Callas, an analogy of her life activity of artists corresponding historical period. Great musicians, that formed the glory of Greece in the XX-th century, lived outside Greece and dissociated themselves from the church, J. Ksenakis, M. Theodorakis, a representative of pop culture E. Vangelis and others. However, they were brought up the cultural aura of Greece and inseparable from her Orthodox culture. In M. Kallas case, Greek education and confession of the Orthodox faith is clearly identified some dominant behavioral and psychological indicators – such as “confusing scene and life”, which is strongly marked all who have written about Callas. Last traditionally considered by bad actor – but this approach does not correlate with the genius of Callas. This principle of the separation stage and life is born by the rationalist culture of the West, in which the qualities of differentiation is an index of cultural position as such. But in mystical concept of Orthodoxy and initially the Christian position in general Repentance miraculously transforms in this religious concept of the human being. Therefore, in the Orthodox, those who sing in the church – are support the special mission, they are in the religious sense “confuse the choir and the life”, that as a behavioral-psychological stereotype absorbed “mother's milk”. M. Callas filled this highly intelligent non-rationalism with the analogy to the principle of singing-divine service of the Orthodoxy singing practice. And getting as a result – Miracles of creative and life transformations. This also applies to her body image and her main artistic tool – voice, in which she, in the opinion of all who heard her, was able to turn her disadvantages into advantages.*

*Intellectualism M. Callas specifically stated in the method of her work: spontaneity was foreign to her, she worked hard, methodically, with the full voltage of the spiritual and intellectual powers. The conjugation of the spiritual – intellectual is revealing to the traditions of the Eastern Christian Church. Favorite heroines for Callas were Traviata and Norma in the opera by Verdi and Bellini, where the heroines sacrifice themselves and thus purify the soul. The idea of sacrifice is at the basis of the last and culminating role of Callas in the theater and in the film – the role of Medea. But here is a sacrifice not only herself, but also others, that forms expressionist figurative turn, corresponds to the set of avantgarde art of the 1950's – 1960's. It was characterized her opposition to an academic vocal in favor of a “new perfection” of soprano and ethics “drastic action” of life and work for the detection of behaviorally-creative extremism in the spirit of the youth movement of the 1950's – 1960's.*

**Key words:** musical phenomena, performing acts, style in music, vocal, national style.

Вокальное исполнительство совершило своеобразный виток в процессе своего развития. А именно: от простоты и естественности голосообразования и невмешательства в работу отдельных голосообразующих органов к современной вокальной методике, которая привела методическую мысль к целостности процесса голосообразования.

Певческий гений великой певицы-актрисы Марии Каллас, постижение её художественных открытий остается открытой и актуальной проблемой для теории исполнительства. Однако герменевтический аспект анализа творческого наследия певицы, музыковедческое исследование стиливых парадигм исполнительства Каллас в соотношении с высокими артистическими достижениями по иным исполнительским специализациям, поиск специфически национальных проявлений вокала певицы не становились предметом специального внимания. И это проблема теории вокала, которая, как и теория исполнительства в целом, является открытой для дальнейших разработок и в которую автор данной статьи вносит посильный вклад, музыковедчески анализируя достижения М. Каллас.

Стилевой компаратив и музыкально-герменевтический анализ исполнительских подходов М. Каллас на основе интонационного видения природы музыки изучался в русле исследований Б. Асафьева [3], А. Сокола [13], Е. Марковой [2], Т. Веркиной [5], Д. Андросовой [1], А. Кулиевой [7], а также в работах А. Стахевича [14], А. Хохловкиной [15], В. Холоповой [16] и других. Феноменальность-уникальность М. Каллас как оперной певицы обсуждалась в работах последних десятилетий XX века и запечатлена как главный показатель ее вклада в искусство того же столетия. Широко обсуждалось сложное взаимодействие событий жизненной биографии и творческих открытий; приводились конкретные описания влияний тех или иных событий жизни на творчество певицы и влияний её творческих достижений на социальный и личный аспекты жизни.

Цель данной работы – выделить в феномене М. Каллас его национально-греческий культурный срез как органическую слагаемую певческого и сценического дара, а также вписанность его в идею времени, в молодежное движение, охватившее мир от 1950-х и в 1960-е годы.

Прежде всего, обращаем внимание, на своеобразие тембра голоса Марии Каллас в полном объеме диапазона, который классифицировался как драматическое сопрано в начале карьеры, как лирико-драматическое сопрано в центральном периоде ее оперно-певческой деятельности и в виде меццо-сопрано в последние годы творчества [9]. В ее голосе слышали аналогию к “россиниевским” сопрано Дж. Паста, М. Малибран, Д. Гризи, то есть с тем, что называли “безграничным” или “свободным” сопрано (в итальянской терминологии *soprano sfogato*) [10]. Известно, что сама Каллас классифицировала свой голос как “драматическую колоратуру” [8]. Отмечали “недостаток” (это определение всегда брали в кавычки, поскольку в феномене Каллас невозможно было так определять указанное качество), писали также о “гениальной неправильности”: “... в среднем регистре у нее слышался особо приглушенный, даже несколько как бы сдавленный тембр. Знатоки вокала считали это недостатком, а слушатели видели в этом особое очарование” [8].

У М. Дель Монако имеется профессионально пристрастное и более подробное описание певческого диапазона М. Каллас: “Я познакомился с Каллас в Риме, вскоре после ее прибытия из Америки... (то есть в начале 1950-х годов. – Е. М.) Впечатление у меня сложилось не самое лучшее. Разумеется, Каллас легко справлялась со всеми вокальными трудностями, но гамма ее не производила впечатление однородности. Середина и низа были гортанны, а крайние верха вибрировали. Однако с годами Мария Каллас сумела превратить свои недостатки в достоинства... Мария Каллас сумела утвердить свой собственный стиль” [10].

Данные описания, действительно, сравнимы с тем, что мы знаем о тембральной палитре Дж. Паста, М. Малибран, Д. Гризи: это были женские голоса, призванные исторически заменить в опере искусство кастратов, изгнанных из оперы. Искусственное и, в высшей мере, искусное пение кастратов имело своей основой церковный стиль, действовала “динамическая пирамида” [6, с. 8], соответственно, чем выше, тем нежнее и тише, чем ниже, тем наполненнее. А. Стахевич прямо указывает на особого рода “двухрегистровое”, а фактически трехрегистровое пение упомянутых “россиниевских” голосов, воспроизводивших церковные традиции кастратов-сопранистов [14]. А такого рода “неровности” регистров связаны с

пересеченностью хорового и сольного вокала, в котором мастерство регентов-“распевщиков” определялось умениями петь “за разные голоса”.

М. Каллас в одном концерте демонстрировала “разные голоса”, исполняя в один вечер и арии из партии Кармен (драматическое меццо-сопрано) из одноименной оперы Ж. Бизе, и арию Царицы Ночи из “Волшебной флейты” В. Моцарта. “Разные голоса” отмечены в описании разнорегистровых показателей ее голоса у М. Дель Монако [10]. Данный парадокс певческого проявления недаром был сформирован в Греции, православная традиция которой исключительна, а значит, хоровая основа пения свята для певческого проявления. Аналогичный эффект наблюдаем в голосе Т. Стратас, также великой гречанки, прославившей свою страну в XX веке.

Не следует забывать, что Православие исключает проявление в сфере музыки композиторского авторства, соответственно, и исполнительский авторский эгоцентризм. Этот фактор специально отмечен в работе Д. Андросовой: “...Исключительно значительное церковное православное влияние на культуру Греции детерминировало достаточно непростое отношение к композиторскому творчеству как таковому, а выдающиеся исполнители в европейской-академической оперной манере и композиторы всемирного значения сложились в полноте творческого самовыражения – вне границ греческой жизненной среды (Каллас, Стратас, Деветци, Теодоракис, Ксенакис” [2, с. 47–48].

Однако все названные великие музыканты, составившие славу Греции в XX веке, живя вне Греции и отмежевываясь от церковности, как коммунисты Я. Ксенакис, М. Теодоракис, представитель поп-культуры Е. Вангелис, живущий в Германии Д. Терзакис и другие, – все они были воспитаны культурной аурой Греции и неотделимой от нее Православной культурой. А это значит – мощный культурно-генетический заряд на всю последующую жизнь. В случае М. Каллас греческое воспитание и исповедание Православной веры на протяжении всей жизни явно определили некоторые доминантные поведенчески-психологические показатели. Свидетельство этому – то “путанье сцены и жизни”, которое настойчиво отмечали все, писавшие о Каллас: “Она так сливалась со своими героинями, что буквально становилась ими. ...Каллас была “трагической” Медеей, даже несмотря на то, что она заявила: “Мне нравится роль, но не нравится Медея” [8]

Отмеченная психологическая данность “путания сцены и жизни” традиционно считается признаком плохого актера, – но такой подход не соотносим с гением Каллас. Указанный принцип в разделении сцены и жизни рожден рационалистической культурой Запада, в которой дифференциация, в том числе актерской и бытовой психологии, есть показатель культурной позиции как таковой. Но в мистической концепции Православия и изначально Христианской позиции вообще отсутствует рационалистическая двоичность “правый–неправый”, ибо Покаяние чудесно преобразует в этой религиозной концепции человеческое существо. Поэтому в Православии певчие в церкви – это носители специальной миссии, они, отпев на клиросе, не могут отмежевываться как от “другого” от своей предназначенности в бытовой обстановке, в религиозном смысле “путают клирос и жизнь”, что в качестве поведенчески-психологического стереотипа впитывается “с молоком матери”.

Мария Каллас, удивительно нарушая актерское табу на перенесение сценических ситуаций в жизненные, наполняла этот высокоинтеллектуальный нерационализм аналогией к принципу пения-служения православной певческой практики. И получала в виде результата Чудеса творческих и жизненных преобразований. Это касается и ее телесного облика, удивительно преобразованного в медицински недопустимые короткие сроки (похудение на 30 кг на протяжении менее года), и ее главного артистического средства – голоса, в котором она, по словам М. Дель Монако, “сумела превратить свои недостатки в достоинства”. И более того, по свидетельству великого артиста: “Они (недостатки. – Е. М.) стали составной частью ее артистического облика и в каком-то смысле повысили исполнительскую оригинальность...” [10].

Интеллектуализм М. Каллас – а это специально констатировали и в методе ее работы: “Спонтанный метод был ей чужд. Она трудилась настойчиво, методично, с полным напряжением духовных и интеллектуальных сил” [10].

Специально выделяем в приведенной характеристике сопряженность определений духовное–интеллектуальное, что чрезвычайно показательно именно для традиций Восточно-христианской церкви. Показательно то, что любимыми героинями и партиями Каллас были Травиата и Норма (в одноименных операх Дж. Верди и В. Беллини). И при этом четко констатируется причина этого выбора: “...героини приносят себя в жертву и этим очищают душу” [8]. Идея жертвенности лежит и в основе последней и кульминирующей роли в театре и в кинематографе – роли Медеи, жертвующей другими и собою ради всепоглащающей любви к Герою нации.

Анализ партии Медеи в опере Л. Керубини, которая стала ключевой в артистической судьбе великой певицы, многое поясняет в артистической позиции: эта композиция – отказ от драматизма “оперы спасения”, классиком которой стал Керубини, в пользу мистериальных действий последних опер Х. Глюка. Исследователи отмечают некоторое специальное качество выражения здесь – апсихологизм проявления героини, определенной сопричастностью главных персонажей к надчеловеческой, божественной сущности. Ведь сам персонаж – мифологичен по существу: “Такие черты образа Медеи как способность оживлять мертвых, летать по небу и пр., позволяет предполагать, что первоначально Медея почиталась как богиня. Возможно, в образе Медеи слились черты почитавшейся в Колхиде солнечной богини, могущественнейшей колдуньи фессалийских сказок...” [11, с. 356].

Сказанное выделяет вне- и надчеловеческие черты облика Медеи, исключаяющей традиционный психологизм (“психологическое единство личности”) в представлении героев классической оперы. Известно, что партии Аиды, Тоски в соответствующих операх Верди и Пуччини не составили славы Каллас.

Безусловно, для многих греков А. Онассис, ставший на какой-то момент самым богатым человеком мира, олицетворял героиню самоутверждения нации, для которой блеск культурного кодирования Европы стал достоянием Античности, но никак не апогея европейской культуры Нового и Новейшего времени. Демонстративная влюбленность М. Каллас в Онассиса явно питалась видением славы Греции, приблизившейся к Золотому руну современного ей мира.

Мария Каллас, дитя своей нации и осознававшая свои религиозно-национальные корни, была одновременно представителем поколения, составившего значительный след в истории человечества: “Хаос как следствие мировых войн XX века, боязнь еще более страшных конфликтов в будущем вызвали к жизни в 60-х годах широкое молодежное движение от Калифорнии до Катманду в Непале. Молодые люди пытались перебросить мост к великим культурным традициям прошлого..., они сумели заново обнаружить изысканность истинного ремесла с его красками, избытком, точностью и интересом к детали...” [4, с. 21].

Это было движение тиннейджеров, но с ними солидаризировались психологически и идеологически и представители иного возрастного статуса – как поэт и философ Т. Лири, в музыкальном мире Г. Гульд, и др. Мария Каллас демонстрировала тот заряд максималистского отторжения традиций, который был показательным для атмосферы 1950-х–1960-х годов и который обнаружился в резких “рывках” творческой биографии, обусловивших уход из театра в 1960-е. Обращаем внимание на параллелизмы творческой фигуры М. Каллас ее вышеупомянутому гениальному современнику пианисту Г. Гульду: отказ от театральной сцены у первой и сценического подиума филармонических залов обоих в середине 1960-х в выражении поиска понимания избранной артистической позиции (заметим, оба ушли из жизни в 55 и 50 лет, в 1977 и 1982 на пороге утверждения поколения поставангарда).

Если для Г. Гульда соответствующим авангардному стилевому максимализму выступала введенная им манера нон-легатного исполнения классической музыки И. С. Баха, В. Моцарта в духе “агрессивной чембальности”, то в случае М. Каллас очевидной была та “неровность” диапазона, о которой говорил и М. Монако и иные сторонники академического вокала, а также демонстративное “стирание” границ классификаций голоса (драматическое, колоратурное сопрано, меццо-сопрано). Последнее демонстрировалось практикой пения партий в объеме от Царицы Ночи в “Волшебной флейте” В. Моцарта до Кармен в одноименной опере Ж. Бизе. И, конечно, откровенно экспрессионистский крен имело сосредоточение на партии

Медеи в творческом самовыражении, агрессивно-жертвенный комплекс которой составляет некоторый исключительный показатель артистического выбора.

В свете вышеотмеченного “путания сцены и жизни” в совокупном проявлении личности М. Каллас обращает на себя внимание особого рода *агрессивность* действий: “...при любых обстоятельствах она держала себя так, будто вела схватку со всеми окружающими...” [10]. Жизненный “комплекс Медеи” определил для Каллас ее отношения с матерью: необратимый разрыв однажды и навсегда.

Констатируем специально то, что в партии указанного персонажа оперы Л. Керубини стилистически симультанным ее качеством выступает противопоставленность пафоса выражения героини всем принципам гуманности – как бы в жестокости проявления условий военного времени: есть право действий власть придержащих и право возмездия за предательство. Все остальные мысли-чувства оказываются несущественными в апробации поступков: сострадание, жалость к слабому, верность в любви и т. д. не составляют предмета выражения ни одного из героев оперы. В музыковедческой литературе констатируется “мягкий лиризм” в характеристике Дирсеи (Дирки) [15, с. 73], однако это – “лиризм бесчувствия” и не-сострадания. В целом А. Хохловкина характеризует “Медею” как рожденную революцией “героико-мифологическую” оперу [15, с.73]. Однако кровожадность и щедрая жертвенность жизнями других людей, а не самопожертвование – это нечто отличное и от штурмерства Х. Глюка (“Медея” сравнивается с “Ифигениями”, но там – этика самопожертвенных акций), и от героики жанра “спасения” А. Гретри, Э. Мегюля и др.

Указанный кровожадно-немилосердный аспект проявления образов в “Медее” для творчества Л. Керубини – феноменален. Этот композитор вошел в историю оперы как классик жанра “спасения” (“Лодоиска”, 1791), наибольшую же известность принесла ему опера “Водовоз” (1800), где действия персонажей простимулированы “чувствами добрыми” в предчувствии Реформации в условиях подготовки восстановления Наполеоном Империи. В цитированном выше исследовании справедливо отмечено: “Композитор не ставит перед собой задачи обрисовки психологического развития; его нет в музыке “Медеи” [15, с. 75]. Действительно, психологизм и нравственная глухота героев имеют аналоги разве что к экспрессионистской опере XX века.

Характерный экспрессионистский “надлом” Л. Пазолини, снявший фильм “Медея” с Каллас в главной роли, находил в психологии певицы-актрисы: “Я видел Каллас – современную женщину, в которой жила древняя женщина, странная, магическая, с ужасными внутренними конфликтами” [10]. Это была творческая попытка категорически отождествить сценический образ и психологию личности артистки (“путание сцены и жизни”), которую сама Каллас не принимала: “Мне нравится роль, но не нравится Медея” [8]. И, конечно, даже играя вне пения Медею у Пазолини, Каллас осознавала свое существование вне отрыва от оперного образа: экспрессионистские предпосылки роли и экстремальные моменты в психологии самой актрисы покрывались ее бытием в *оперно-вокальной красоте* ее дара, отстранявшего “ужасное” и “древнее” с авансцены выражения. Этика Покаяния определила и уход со сцены в 1965 г., и саму идею возвращения к певческой деятельности (“Если возвращусь, то начну все с начала” [10]).

Партия Медеи (как и другие персонажи оперы Л. Керубини) лишена выраженности лирического наполнения, в ней преобладают драматические императивы декламационных регистровых перебросов, обнажающих интеллектуализм скрытой полифонии мелодических контуров, а также подчеркнутые кульминации на высотностях  $e^2-f^2$ , то есть в диапазоне переходных тонов. В комментариях М. дель Монако специально отметил “глухой”, “горганный” тип среднего регистра у Каллас, который в партии Медеи оказывается выделенным драматургически. Общий объем звучания партии – от  $cis^1$  (финал III д.) до  $h^2$  (кульминация на этой высотности и в дуэте № 6 I акта, и в финальной сцене III д.).

Медея, одержимая мщением, появляется к концу I акта – и в этом же качественном состоянии и, фактически, не уходя со сцены, пребывает на протяжении всего последующего трехактного действия. Но каждая следующая сцена приносит *повышение интенсивности* проявления ее одержимости – и это осуществляется, во-первых, накоплением ритмов-остинато

в оркестровом сопровождении, во-вторых, все большим внедрением акантильных компонентов (особенно это касается частоты регистровых перебросов с избеганием срединного звучания, с появлением мелодекламации – ср.с Sprechstimme шенберговских опер XX в. – в финальной сцене № 11 II действия). Действительно, “психологическое развитие” ее образа отсутствует, но параллельно с этим неустанно нарастает только интенсивность проявления ее возмущения и жажды возмездия. Так складывается обрядово-пассионная “крещендирующая” драматургия, отступающая от театрально-драматической ориентировки на “точку золотого сечения” в начале последней трети сценического действия [16, с. 207].

Исходная точка характеристики Медеи – № 5 I акта (этому номеру предшествуют драматически нейтральные женские сцены с Дирсеей и её свитой), который решен в ритме мазурки – “Мазурки Домбровского” (1794 г.) ставшей в Европе знаком восстания против монархии (Восстание Т. Костюшко против Российской империи). Эта музыкальная аллегория вносит изначальное напряжение, которое звуково сдерживается “кружением” мелодики вокруг нот первой октавы  $a' - b'$ , с завершающей яркой кульминацией на  $b^2$ .

Но уже следующий за арией огромный дуэт № 7 Ясона и Медеи как финальная сцена I акта разворачивает регистровые сопоставления (с упором  $e'$ , кульминации на  $h^2$ ), отодвигающие кантилену и сосредотачивающие внимание на декламационных моментах партии, на пунктирных ритмах как архетипах проявления волевых действий, показательных для мужских сцен, но в этой опере буквально “захлестывающих” партию Медеи). Во II действии (4 номера, №№ 8–11) главный смысл происходящего – в противостоянии Медеи агрессивности Креона (№ 8), затем Ясона (№ 10), наконец, всему хорово-ансамблевому массиву (№ 11). Указанные сцены-ансамбли относятся к разряду тех *монументальных* построений, которым в опере присущи “крупные формы (сонатные, рондообразные)”, “масштабность симфонического развития”, которые ставят “Медею” на особое место в области музыкального театра эпохи” [15, с. 75].

Из сказанного следует исключительность “Медеи” Л. Керубини в творчестве названного композитора – по *интенсивности предвосхищения экспрессионистских* стилевых признаков, показательных для авангарда минувшего столетия. Органика вписывания М. Каллас в данную роль закреплена ее киноролью в фильме Л. Пазолини, где главная героиня дана непосредственно в экспрессионистской гамме выражения. Как это было и в творчестве великого современника М. Каллас, Г. Гульда, выразительные средства акантильности, демонстративной “неплавности” интонационно-динамических контуров позволяли слышать в их исполнении аналогии к экспрессионистской палитре. Хотя идеальное существо Исполнительства как высокого Служения у этих мастеров исключало проявление экспрессионистского принципа в их интерпретационной деятельности в целом (относительно этого нового выраженного *лиризма* исполнительского кредо Г. Гульда – в книге Д. Андросовой [1, с. 280–316]).

Мария Каллас, представляя классику *bel canto*, в пределах которой она явно возрождала практику “ломкой героики” так называемых “россиниевских” голосов, с показательными для них “неровностями” регистровых проявлений, сумела сделать составляющим компонентом своей певческой палитры отмеченные неоднократно современниками “неприятные” звучания *гортанного* среднего регистра и *вибрирующих* верхов. Таким образом существенно корректировалась вокальная база *кантиленного* как регистрово-выровненного диапазона и тем самым великая певица-актриса оказалась воплощением существенной идеи времени – художественного авангарда 1950-х – 1960-х годов, в котором экспрессионистские стилевые приметы образовали значимую составляющую. Слышание “зова времени” как реакции на творчески-поведенческий экстремализм в совокупном самовыражении актрисы-певицы проявилось в параллелях ее биографии великому реформатору исполнительского искусства в области фортепианной игры – Г. Гульду.

Одновременно великое национальное достоинство наследия М. Каллас, связанное с этикой Христианского смирения и Служения, определило особое внимание к жертвенным актам во спасение души, которые вывели партии Виолетты (“Травиата” Дж. Верди) и Нормы (одноименная опера В. Беллини) на опорную линию репертуарных установок великой певицы

минушого века. Так обнаружилось “новое совершенство” сопранового вокала, вобравшего опыт регистровых неровностей “россиниевских” голосов ради обнаружения поведенчески-творческих экстремализмов 1950-х – 1960-х годов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX века: монография / Д. В. Андросова. – Одесса : Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Андросова Д. В. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип. 2 / Д. В. Андросова, О. М. Маркова. – Одеса : Астропринт, 2011. – 124 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва–Ленинград : Музыка, 1971. – 379 с.
4. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – Москва : КРОН-ПРЕСС, 2000. – 502 с.
5. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво” / Т. Б. Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
6. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. Интернет-ресурс. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studzona.com/referats/view/38824>
7. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – “музичне мистецтво” / А. Я. Кулієва. – Київ, 2001. – 19 с.
8. Ландрам Джин. Тринадцать женщин, которые изменили мир / Джин Ландрам. – 1994. – С. 293–317. Интернет-ресурс // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria\\_callas/](http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria_callas/)
9. Мария Каллас. Материал из Википедии – свободной энциклопедии. Интернет-ресурс // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
10. Мария Каллас. Belcanto.ru. Классическая музыка, опера и балет. Интернет-ресурс // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.belcanto.ru/callas.html](http://www.belcanto.ru/callas.html)
11. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен / [Редкол. : Р. И. Грубер, П. А. Фульфийус, К. К. Саква, Т. Э. Цитович]. – Москва : Музыка, 1967. – 443 с.
12. Мифологический словарь / [Гл. ред. Е. М. Мелетинский, член редкол. С. Аверинцев и др.]. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
13. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль / А. В. Сокол. – Одесса : Морьяк, 2007. – 256 с.
14. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Стахевич. – Харьков, 2000. – 305 с.
15. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки / А. Хохловкина. – Москва : Гос. муз. издат., 1962. – 368 с.
16. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – Москва : Науч.-творч. центр “Консерватория”, 1994. – 260 с.

#### REFERENCES

1. Androsova, D. V. (2014) *Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve XX v. Monografiya* [Symbolism and polyclave style in piano performance of XX cent. Monograph], Odessa, Astroprint. (in Russian).
2. Androsova, D. V. and Markova, O. M. (2011), *Narysy z istorii zarubizhnoi muzyky 1950-kh – 1990-kh rokov. SShA. Hretsiia. Polshcha*. [Essays on the History of Foreign Music 1950 – 1990. USA. Greece. Poland]. Vol. 2, Odessa, Astroprint (in Ukrainian).
3. Asaf'ev, B. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as process], Moscow–Leningrad, Muzyka. (in Russian).
4. Bauer, V., Dymotts, I. and Golovin, S. (2000), *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of symbols], Moscow, KRONAS-PRESS. (in Russian).



5. Verkina, T. (2008), “*Actual intonation as performance problem*”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art) 17.00.03, National Music Academy in Odessa, 16 p. (in Ukrainian).
6. Kruglova, E. *Nekotorye problemy interpretatsii vocal'noy muzyki epokhi barokko* [Some problems to interpretation vocal musics of the epoch baroque], available at: <http://www.studzona.com/referats/view/38824>, (in Russian).
7. Kulieva, A. (2001), “Vocal national traditions and problem of connecting tone”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts) 17.00.03 (Musical art), Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
8. Landram, Dzhin (1994), *Trinadtsat' zhenshchin, kotorye izmenili mir* [Thirteen women who changed the world], available at: [http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria\\_callas/](http://www.peoples.ru/art/theatre/opera/soprano/maria_callas/) (in Russian).
9. *Mariya Kallas. Material iz Vikipedii – svobodnoy entsiklopedii* [Maria Callas. Wikipedia, the free encyclopedia], available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (in Russian).
10. *Mariya Kallas. Belcanto.ru. Klassicheskaya muzyka, opera i balet* [Maria Callas. Belcanto.ru. Classical music, opera and ballet], available at: [www.belcanto.ru/callas.html](http://www.belcanto.ru/callas.html) (in Russian).
11. Gruber, R. I., Ful'fius, P. A., Sakva, K. K. and Tsitovich, T. E. (1967), *Music of the French Revolution of the XVIII century. Beethoven*, Moscow, Muzyka. (in Russian).
12. *The Mythological dictionary* (1991), Editor-in-chief E. M. Meletinskiy, member of editorial staff S. Averincev and others, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
13. Sokol, A. V. (2007), *Ispolnitel'skie remarki, obraz mira i ispolnitel'skiy stil'* [Performance notes, image of the world and performance style], Odessa, Moryak. (in Russian).
14. Stakhevich, A. (2000), *Iskusstvo bel canto v ital'yanskoy opere XVII–XVIII vekov* [Art of bel canto in Italian opera of XVII–XVIII centuries], Kharkov. (in Russian).
15. Khokhlovkina, A. (1962), *Zapadnoevropeyskaya opera. Konets XVIII – pervaya polovina XIX veka. Ocherki* [West European opera. End XVIII – the first half of the XIX century. Essays], Moscow, Gos. muz. izdat. (in Russian).
16. Kholopova, V. (1994), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], Moscow, Nauchno-tvorcheskiy tsentr “Konservatriya”. (in Russian).

УДК 778.534.4

Олександр Войтович

### ФОРМУВАННЯ ТЕМБРУ ОРКЕСТРІВ У КОНЦЕРТНИХ ЗАЛАХ

*У статті досліджено особливості звучання оркестру в концертних залах. Розглянуто чинники, що впливають на формування тембру в умовах замкнутого простору, зокрема музичні інструменти і склад оркестру. Охарактеризовано розміри та форму концертних залів і визначено залежність тембральних особливостей звучання від об'єктивних акустичних параметрів.*

**Ключові слова:** звук, просторовий звуковий образ, тембр, оркестр, музичні інструменти.

Александр Войтович

### ФОРМИРОВАНИЕ ТЕМБРА ОРКЕСТРОВ В КОНЦЕРТНЫХ ЗАЛАХ

*В статье исследованы особенности звучания оркестра в концертных залах. Рассмотрены факторы, которые влияют на формирование тембра в условиях замкнутого пространства, в частности, музыкальные инструменты и состав оркестра. Охарактеризованы размеры и форма концертных залов и определено зависимость тембральных особенностей звучания от объективных акустических параметров.*