

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ
СПІВАКА-БАРИТОНА

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент(ка) 16-441 гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво

Бородін Владислав Вікторович

Керівник кандидатка педагогічних наук,
доцентка Гунько Н.О.

Рецензент директор комунального
закладу «Херсонський фаховий коледж
культури і мистецтв» Варгун М.Г.

Херсон – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Загальна характеристика співацького голосу баритон..	5
1.1. Специфічні риси співацького голосу баритон та його властивості.....	5
1.2. Огляд найбільш відомих баритональних партій оперного репертуару XVIII-XX століття	8
Розділ 2. Аналіз баритонального репертуару	14
2.1. Баритональний репертуар XVIII – XIX ст.	14
2.2. Співочий тембр баритон у творах XX ст.	22
ВИСНОВКИ	28
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	33
ДОДАТКИ	
Додаток А. Кодекс академічної доброчесності здобувача вищої освіти Херсонського державного університету	

ВСТУП

Виховання мислячої, освіченої та вихованої особистості в умовах дійсності сучасної України є важливим завданням вітчизняної системи освіти та виховання. Формування високоморальної особистості вимагає звернення до дисциплін художньо-естетичного циклу, провідне місце у якому посідає музичне мистецтво. Музичне мистецтво є потужним засобом естетичного виховання, що сприяє формуванню ціннісних орієнтацій та культури особистості. Вокальне мистецтво, як один із видів музичного мистецтва, посідає провідне місце у скарбниці світових культурних надбань. Серед розмаїття співочих голосів, що існують у вокальному мистецтві, необхідно виокремити баритон, що є одним із найяскравіших прикладів чоловічого співочого голосу.

Різні аспекти чоловічого співочого голосу баритону розглядали у своїх наукових працях такі вітчизняні та зарубіжні вчені, як – В.Г. Антонюк [3], Д. Аспелунд [4], О.Б. Бараш [5], Л.Б. Дмитрієв [9], В.М. Луканін [13], В.П. Морозов [14], О.Г. Стахевич [21], О.С. Чишко [29], Р. Юссона [32].

Попри значну кількість наукових робіт, присвячених дослідженню співочого голосу баритону, значний інтерес становить проблематика нашого дослідження. Зокрема, систематизації потребує баритональний концертно-виконавський репертуар XVIII-XX ст., що обумовлює актуальність обраної нами теми дослідження **«Особливості концертно-виконавського репертуару співака-баритона»**.

Об'єкт дослідження – концертно-виконавський репертуар співака-баритона.

Предмет дослідження – специфічні особливості концертно-виконавського репертуару співака-баритона.

Мета дослідження – розглянути характерні риси чоловічого співочого голосу «баритон» та проаналізувати особливості концертно-виконавського репертуару співака-баритона.

Досягнення мети передбачає виконання наступних **завдань**:

1. ознайомитись із виконавськими характеристиками та з основними властивостями співочого голосу баритон;
2. розглянути найвідоміші партії для баритону з оперного репертуару XVIII-XX століття;
3. проаналізувати оперний баритональний репертуар XVIII – XIX ст.;
4. проаналізувати твори XX ст., які мають партії для баритону.

Структура дипломної роботи складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та містить 34 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ

БАРИТОН

1.1. Специфічні риси співацького голосу баритон та його властивості

Голос – це «звуки, що утворюються голосовим апаратом людини і забезпечують спілкування людей та передачу думок звуковим шляхом.» [33, с. 55]. Голос може бути розмовним, співацьким та шепітним. Така класифікація обумовлена характером «функціонування механізмів голосоутворення» [33, с. 55].

Співацький голос – «складна біофізична функція людського організму, сукупність музичних звуків, що утворюються голосовим апаратом.» [33, с. 55]. Співацький голос являє собою акустичне явище, яке відіграє важливу роль у процесі спілкування однієї людини з іншою засобами музичної мови. Будучи акустичним явищем, співацький голос володіє низкою характеристик – висотою, силою, звуковисотним об'ємом, тембром, вібрато та дикцією.

Співацькі голоси мають певну класифікацію, в основі якої лежить діапазон голосу і стать співака [15]. Згідно такої класифікації розрізняють наступні співацькі голоси:

✓ Дитячі:

- *дискант* (до I октави – соль II октави);
- *альт* (ля малої октави – мі II октави).

✓ Жіночі:

- *сопрано* (колоратурне (до I октави – фа-соль # III октави і вище), лірико-колоратурне (до I октави – мі (фа) III октави), ліричне (до I октави – мі 3 октави), лірико-драматичне (ля малої октави – до III октави), драматичне (ля малої октави – до III октави));

– *меццо-сопрано* (ля малої октави – до 3 октави);

– *контральто* (фа малої октави – фа 2 октави).

✓ Чоловічі:

– *тенор* (контратенор (фа малої октави–сі II октави), тенор-альтино (до малої октави – мі-фа II октави), ліричний (мі малої октави – до II октави), лірико-драматичний (ре малої октави–сі I октави), драматичний або героїчний (до малої октави–ля I октави);

– *баритон* (ліричний (до малої октави – ля I октави), лірико-драматичний (сі великої октави – соль I октави), драматичний (ля великої октави – фа I октави);

– *бас* (високий-кантанте (соль великої октави – соль I октави), центральний (фа великої октави — фа I октави), низький-профундо (до, ре великої октави – до, ре I октави), дуже низький-октавіст (ля, сі-бемоль контроктави – ля, сі малої октави), комічний-буффо октавіст (ля, сі-бемоль контроктави – ля, сі малої октави).

Особливий інтерес для нашого дослідження становить чоловічий співацький голос баритон.

Баритон «(від грец. *barytonos* – грубоголосий,грубозвучний) – чоловічий голос, проміжний між тенором та басом.» [33, с. 23].

Як вже було сказано, існує три підвиди баритону:

- ліричний баритон (до I октави – ля I октави) – м'який та рухливий тембр, що характеризується легким, близьким до тенорового тембру звучанням, проте має виразний баритональний відтінок. Вокальні партії, створені для цього співацького голосу характеризуються найбільш високою теситурою;

- драматичний баритон (ля великої октави – фа I октави) – цьому співацькому голосу притаманне глибоке та «темне», мужнє та могутнє звучання. Драматичний баритон характеризується потужною подачею на центральній та верхній ділянках діапазону. Вокальні партії

драматичного баритону написані у низькій теситурі, проте їм характерний підйом до граничних верхніх нот;

- лірико-драматичний баритон (сі великої октави – соль I октави) – характеризується яскравістю та силою звучання у поєднанні з насиченим густим тембром. Співацький голос лірико-драматичний баритон здатний виконувати як ліричні, так і драматичні вокальні партії [17].

Баритон є найбільш поширеним чоловічим співацьким голосом. На формування типу співацького голосу впливає численна кількість фізіологічних та гормональних факторів, що керують фізіологічними процесами в організмі, що дорослішає. Сучасна наука не має чіткої відповіді на запитання, які саме чинники впливають на формування типу голосу.

Значної актуальності співацький голос баритон набуває у другій половині XVIII століття, що пов'язано із втратою співаків-кастратів провідної позиції в оперному мистецтві. До XVIII століття співацький голос баритон входив до складу хорових ансамблів, основою яких були тенори. Дуже швидко баритон стає окремою повноправною партією, яка активно вводиться композиторами у твори та виконується головними героями опер. Проте до початку XIX ст. для позначення баритону використовувався термін «бас», що охоплював усі низькі чоловічі голоси.

Баритон характеризується сильним і яскравим звучанням із неповторним тембром. Баритональні оперні партії відповідають персонажам із сильним та мужнім характером.

Вперше баритон зазвучав в операх таких видатних композиторів, як Вольфганг Амадей Моцарт, Джоакіно Россіні та Джузеппе Верді, втілюючи у життя розмаїття образів та оперних персонажів, переважно монархів, злодіїв, авантюристів, ображених чоловіків тощо.

На противагу таким теноровим ліричним та вразливим персонажам, як Отелло, Фауст, Хозе, Привид опери, Ленський та іншим виникають міцні, мужні та авантюристські баритональні партії Дон Жуана, Фігаро, Жермона, Онегіна тощо. Однак така характеристика персонажів дуже відносна, оскільки, наприклад, Отелло, партію якого виконує тенор, є водночас і ніжним, пристрасним закоханим чоловіком і мужнім та владним полководцем, а персонажу Євгенія Онегіна, партію якого виконує баритон, притаманна ліричність, емоційність та вразливість.

1.2. Огляд найбільш відомих баритональних партій оперного репертуару XVIII-XX століття

Найбільш показовим жанром, в якому якнайкраще проявляється професійна майстерність вокаліста-виконавця є опера. Необхідно зазначити, що партії для баритону написані одразу у баритональній теситурі та не можуть бути транспоновані, на відміну від вокальних творів різних жанрів, написаних для інших співацьких голосів, які можуть бути адаптовані у зручну для баритона теситурі.

Вперше баритон було введено в оперу Вольфгангом Амадеєм Моцартом, до творчого спадку якого, окрім симфоній, інструментальних концертів, камерно-інструментальних та фортепіанних творів, мес, хорових творів та пісень, входить 23 опери, серед яких «Аполлон і Гіацинт» (1767), «Мітрідат, цар Понтійський» (1770), «Цар-пастух» (1775), «Викрадення з сералю» (1782) тощо. Моцарт першим створює окремі оперні партії для баритону. Більше того, ці партії належать головним героям. Наприклад, партія Фігаро в опері «Весілля Фігаро» (1786), Дон Жуана в опері «Дон Жуан» (1787), Папагено в опері «Чарівна флейта» (1791) [25].

У свої опери партії баритону також вводив відомий італійський композитор, теоретик та педагог XVIII ст. – Луїджі Керубіні. Його перу належить більше 30 опер, серед яких «Квінт Фабій» (1779), «Ідаліда» (1784), «Іфігенія у Авліді» (1788), «Демофон» (1788), «Медея» (1797), «Епікур» (1800) тощо. Партії Дурлінського, Тіцикана та Фарбея із опери «Лодоїска» (1791) належать баритону. А також партії Мікелі та офіцера в опері «Два дні» (1800).

Джоаккіно Россіні – італійський оперний композитор XIX ст. написав більш ніж 40 опер. Серед опер, створених композитором наступні – «Шлюбний вексель» (1810), «Шовкові східці» (1812), «Турок в Італії» (1814), «Золушка» (1817), «Мойсей в Єгипті» (1818), «Герміона» (1819) та інші. Для баритону композитор створив партії Фігаро і Бартоло в опері «Сивільський цирульник» (1816), Рембо, гувернера та лицарів в опері «Граф Орі» (1828), та головну роль у опері «Вільгельм Телль» (1829) [25].

Баритональні партії вводив у свої опери Карл Марія фон Вебер – основоположник німецької романтичної опери. Однією з найвідоміших опер композитора є опера «Вільний стрілець» (1820), у якій баритони виконують партії графа Оттокара та Кіліана.

Вінченцо Белліні – італійський композитор та майстер італійського бельканто, автор 11 опер, у числі яких «Сомнамбула» (1831), «Норма» (1831), «Адельсон і Сальвіні» (1825), «Пірат» (1827), «Пуритане» (1835) та інші, доручав виконання головних партій у своїх оперних творах співакам-баритонам. Зокрема, партія Ернесто у опері «Пірат» (1827) та партія Сера Річарда Форда у опері «Пуритане» (1835).

Партія баритона займає провідне місце в оперній творчості французького композитора-романтика Гектора Берліоза. Наприклад, партії Ф'єрамоска та Помпео з опери «Бенвенуто Челліні» (1835), партія Мефістофеля в опері «Осудження Фауста» (1845) та партія Хореба в опері «Троянці» (1858).

Одним з найвидатніших композиторів ХІХ ст. є італійський композитор Джузеппе Верді, який створив 26 опер, які не втрачають своєї популярності й у наші дні. Його перу належать такі опери, як – «Оберто, граф ді Сан-Боніфачо» (1839), «Король на годину» (1840), «Жанна д'Арк» (1845), «Арольдо» (1857) тощо. У більшості опер Верді надає провідні партії баритону: партія Набукко у «Навохудоносорі» (1841), партія Макбета в однойменній опері (1847), партії Ріголетто, Графа Монтероне та Кавалера Марулло в опері «Ріголетто» (1851), партії Жоржа Жермона та барона Дуфоля в опері «Травіата» (1853), партія Амонасро в опері «Аїда» (1871), партія Яго в опері «Отелло» (1887) та багато інших.

Чільне місце займають партії для співацького голосу баритону у оперній творчості Ріхарда Вагнера, перу якого належить 15 опер. Наприклад, партії Вольфрама фон Эшенбаха в опері «Тангейзер» (1845), Фрідріха фон Тельрамунда та царського герольда у «Лоенгріні» (1848), Вотана в опері «Кільце Нібелунгів» (1848), Курвенала та рульового в опері «Трістан та Ізольда» (1865).

Найяскравішим представником французького оперного мистецтва, засновником французької ліричної опери є Шарль Гуно. Творчий доробок композитора, на ряду із численними вокальними творами та симфоніями, налічує 12 опер. Баритон виконує такі партії, як партію Валентина та Вагнера в опері «Фауст» (1869), партії Георгіо, Меркуціо та графа Паріса в опері «Ромео і Джульєтта» (1867).

Жорж Бізе – французький композитор епохи романтизму, перу якого належить 14 опер та 13 оперет. Баритону належать наступні партії в операх митця: партія Зурги в опері «Шукачі перлин» (1863), партія Сплендіано в опері «Джаміле» (1872), партії Ескамільо, Моралеса та Данкайро в опері «Кармен» (1875).

Серед французьких композиторів ХІХ століття варто зазначити Лео Деліба. Його перу належать опери «Так сказав король» (1873), «Жан

де Нівель» (1880), «Лакме» (1883) тощо. В опері «Лакме» баритон виконує партію Фредеріка.

Баритон виконує партії Марселя та Шонара в опері «Богема» (1895) Джакомо Пуччині, а також партію Скарпіа в опері «Тоска» (1899), партію Шарплеса в опері «Мадам Баттерфляй» (1904), партії Пінга та Мандарина в опері «Турандот» (1924).

В операх Ріхарда Штрауса баритон виконує партію Іоканаана в опері «Саломея» (1905), партію Ореста в опері «Електра» (1909), партію Скарамучча з «Аріадни на Наксосі» (1912).

Інтерес становить творчий доробок Джорджа Гершвіна – американського піаніста та композитора ХХ ст., представника стилю симфоджаз. Творча спадщина композитора налічує численні інструментальні твори, музичні спектаклі та дві опери. В опері «Поргі і Бесс» (1934) баритон виконує партії Поргі, Джека та Крауна [11].

Серед найяскравіших представників російської музики ХІХ століття необхідно згадати Михайла Івановича Глінку та інших членів «Могутньої купки» – О.С. Даргомижського, М.А. Римського-Корсакова, М.П. Мусоргського, Ц.А. Кюї та О.П. Бородіна. Творча спадщина Глінки налічує багато вокальних та інструментальних творів, а також опер, серед яких опера «Руслан і Людмила» (1842), у якій партія Руслана виконується баритоном. Вагомим є внесок у російську музику ХІХ ст. Олександра Сергійовича Даргомижського. Співацький голос баритон виконує партію Клода Фролло та Де Морле в опері «Есмеральда» (1841), партії Свата і Ловчого в опері «Русалка» (1855) та партію Дона Карлоса в опері «Кам'яний гість» (1869). Микола Андрійович Римський-Корсаков створив 15 опер, серед яких «Псковитянка» (1872), «Ніч перед Різдом» (1895), «Пан воєвода» (1904) та інші. Баритон виконує партії Мізгіря та Масляни в опері «Снігуронька» (1881), партії Веденецького гостя та Старчища у «Садко» (1896), партію Царевича Афрона у «Золотому півнику» (1908). Модест Петрович Мусоргський у своїх

оперних творах активно залучає баритон. Наприклад, партії царя Бориса, Андрія Щелкалова та Митюхи в опері «Борис Годунов» (1869), партії Шакловитого, Пастора та Кузьки в опері «Хованщина» (1883) [1].

Необхідно згадати про представника російського романтизму, композитора, суспільного діяча та педагога, який зробив значний внесок у світову скарбницю музичного мистецтва – Петра Ілліча Чайковського та відомого російського композитора, творчість якого значно вплинула на розвиток російської та світової музики – Сергія Васильовича Рахманінова. Чайковський доручає баритону партію Романа Дубровіна в опері «Воєвода» (1869), партію Євгенія Онегіна в однойменній опері (1883), партії Томського та Єлецького в опері «Пікова Дама» (1890) [6]. Рахманінов надає баритону партію Алеко у однойменній опері (1892), партію Барона в опері «Скупий лицар» (1904), партії Тіні Вергілія та Ланчотто Малатеста в опері «Франческа де Раміні» (1904) [20]. Необхідно також згадати про Сергія Сергійовича Прокоф'єва та його опери «Вогняний янгол» (1927), у якій баритон виконує партії Рупрехта та Матвія Віссеямая, «Війна і Мир» (1944), у якій баритон виконує партії М. Болконського, А. Болконського, Матвєєва, генерала Бенігсена, генерала Раєвського, Наполеона, французького офіцера та лакеїв та «Повість про справжню людину» (1946), де провідну партію Олексія надано баритону.

Серед композиторів – представників вітчизняного оперного мистецтва необхідно зазначити Миколу Віталійовича Лисенко та оперу «Тарас бульба» (1890), у якій баритон виконує партії Остапа та Товкача [10], а також Костянтина Федоровича Данькевича та його оперу «Богдан Хмельницький» (1951), у якій партію Хмельницького, Посла Великої Русі, Кошового, Шайтана, Сотника та втікача доручено баритону.

Голос баритон є дуже багатограним, має досить широкий діапазон. Він може відобразити розмаїтий спектр почуттів персонажів, партії яких співає. Виконавська компетентність співака-баритона

формується достатньо довго, і представляє, за думкою науковця Чехуніної А. [26], [27] установочний комплекс навичок, відпрацьованих в процесі розвитку голосу.

Важливе значення у розвитку професійної виконавської майстерності співака-баритона, як відзначають науковці Гунько Н.О. Чехуніна А. О. [8] має його художньо-інтерпретаційна компетентність, формування якої складається з декількох етапів.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІЗ БАРИТОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ

2.1. Баритональний репертуар XVIII – XIX ст.

Одним з найвідоміших оперних творів XVIII століття, що входить до всесвітньої скарбниці музичного мистецтва є опера В.А. Моцарта «Весілля Фігаро». Цей твір відноситься до жанру побутової комічної опери. Композитор чітко розкриває багатогранність індивідуальних характерів персонажів опери.

Головний герой опери – Фігаро, чия партія виконується баритоном, який вдало розкриває його складний образ. Перша дія опери із її дуетами представляє Фігаро емоційним, відважним та іронічним, що відображається у його коротких та мужніх репліках та у каватині «Якщо захоче пан пострибати». Такому зображенню образу Фігаро сприяє чіткий та легких ритм, широкі ходи в мелодії каватини, різноманітна динаміка, яку баритон передає насиченим піано та легким форте.

У арії «Хлопчик жвавий», що звучить як військовий марш із трубами та литаврами, Фігаро постає мужнім, енергійним та веселим.

Чуттєва сторона образу Фігаро розкривається у його арії «Пора зрозуміти, чоловіки», що показує головного героя не лише спритним, хоробрим та мужнім, але й емоційним та душевним.

Стосунки між персонажами різних характерів, їх зіткнення визначають драматургічні риси опери «Весілля Фігаро», надають гнучкості та різноманітності її оперним формам. Особливого значення мають вокальні ансамблі.

Перший акт побудовано на чергуванні ансамблів та арій. Дуети Сусанни та Фігаро витончені та продумані. Перший навіює радість та безтурботність, а у другому чуються тривожні ноти. Образ Фігаро багатогранний та непередбачуваний, що і пояснює той факт, що

виконання партії цього персонажу доручено баритону. У низькій теситурі баритон звучить вагомо та твердо проте яскраво та насичено, схвильовано але легко звучить у верхньому регістрі [23].

Ще одним яскравим та відомим оперним твором XVIII століття, що належить перу В.А. Моцарта є опера *«Дон Жуан»*. Моцарт доручає виконання партії головного героя співацькому голосу баритону, сила звуку та глибина голосу якого влучно розкриває усі грані образу Дон Жуана та його характер, який поєднує у собі гордість та відважність, норовистість та кмітливість, життєву силу та привабливість з безвідповідальністю та егоїстичністю, недбалим ставленням до оточуючих та жагою до задоволень життя, яке герой сприймає, як захоплюючу гру.

Образ Дон Жуана формується в інтродукції та першому акті, у яких головний герой з'являється у речитативах та ансамблях. Повністю образ Дон Жуана розкривається в арії *«Щоб кипіла кров гарячіше»*, якій характерне життєствердуюче яскраве звучання. Арія виконується у жвавому темпі із пунктирним ритмом мелодії. Теситура арії сягає мі-бемоль першої октави.

Серед творів оперного мистецтва XIX ст. особливе місце посідає опера Джузеппе Верді *«Ріголетто»* (1851). Ця опера створена на лібрето, за п'єсою В. Гюго *«Король бавиться»*. *«Ріголетто»* – це реалістична музична драма, наповнена гострими конфліктами та різкими контрастами. Головним персонажем опери є Ріголетто, партію якого виконує баритон. Ріголетто дуже багатогранний та суперечливий реалістичний персонаж. Розумний та розсудливий, він грає принизливу роль блазня при дворі. На противагу його зневазі та ненависті до знатті та вельмож при дворі постає його самовідданість та любов до його дитини.

Перша картина опери, що зображує бал у палаці Герцога, знайомить нас із Ріголетто-блазнем. Його зовнішній вигляд та поведінка,

гримасування та кульгавість відображаються у музичному супроводі оркестру, який звучить гостро та рвучко, пронизливо та їдко, насичений несподіваними акцентами, мелодичними зворотами та незграбними програшами.

Помітно різкий контраст до загального настрою балу у палаці Герцога створює епізод прокльонів Монтероне – убитого горем та розпачем батька, чию дитину нахабно використав велелюбний Герцог. Монтероне являється до палацу Герцога та звинувачує його у ганебних діяннях, що сплюндрували честь його дочки, проте герцог не зважає на ці звинувачення та наказує взяти Монтероне під варту. Ріголетто висміює Монтероне та його горе, у відповідь на що Монтероне проклинає герцога та Ріголетто. Музичний супровід цього епізоду передає душевний стан Ріголетто, який, на відміну від герцога, лишається враженим прокльонами Монтероне до глибини душі. Дорогою додому Ріголетто виконує речитатив, який супроводжується оркестровим супроводом із відголосками лейтмотиву прокляття.

Друга картина опери відображає тендітну та люблячу сторону образу головного героя. Друга картина зображує діалог Ріголетто з дочкою Джильдою. Теплі батьківські почуття Ріголетто до Джильди відображаються у широкій, типово італійській кантілені – аріозо Ріголетто «Не говори про неї зі мною» і «О, бережи розкішну квітку». Різкість та зневага до оточуючих змінюються на теплу батьківську турботу та любов. Ці контрастні емоції баритон розкриває за рахунок підйому мелодії у верхній регістр, що розгортається у кантілену.

Значним поштовхом у розвитку образу Ріголетто є викрадення його дочки придворними Герцога та сцена, у якій блазень з'являється у палаці наступного після викрадення дочки ранку. Поява Ріголетто супроводжується блазнівською мелодією, яку він наспівує, вдаючи байдужість, яка приховує тривогу за свою дитину. Такий емоційний стан Ріголетто передається мінорним ладом, паузами та низхідними

секундовими інтонаціями. Вдавана байдужість зникає, коли Ріголетто розуміє, що його дочка знаходиться у палаці та на зміну байдужості приходять гнів та жага помсти, що яскраво відображено у арії-монолозі «Куртизани, нащадки гидоти», що складається з двох частин. У першій частині драматична декламація баритону звучить загрозливо та рішуче та виконується у середньому та верхньому регістрах. Плавна кантілена другої частини монологу звучить жалібно та тихо та сповнена благань, проте наприкінці твору її звучання розгортається у повну силу.

Наступному етапу еволюції образу Ріголетто притаманна жага помсти та головний герой, збираючись жорстоко помститися Герцогу, постає в образі месника. Наміри та настрої Ріголетто відображаються у «Дуеті помсти» та передаються швидким темпом, сильною звучністю, тональною стійкістю, висхідною спрямованістю інтонацій, наполегливо повторюваним ритмом.

Образ месника розвивається в центральному номері 3 дії, кuartеті, де переплітаються долі всіх головних дійових осіб. Рішучість Ріголетто протиставляється легковажності Герцога, душевній муці Джильди та заграванням Мадалени.

План помсти Ріголетто відображено у сцені, в якій укладається угода між Ріголетто та Спарафучіле. Розмова між ними супроводжується грозою, що посилює драматизм дійства. Після того, як угоду начебто виконано та Герцога вбито, Ріголетто чує його легковажну пісеньку та розуміє, що Спарафучіле порушив угоду. Ріголетто зазирає у мішок із трупом та бачить там свою помираючу доньку, яка благає батька зжалитись над Герцогом та лишити його живим. Партія Герцога та Ріголетто у цій сцені виконується у верхній теситурі, проте звучить контрастно. Герцог, партію якого виконує тенор, звучить легко та безтурботно, на противагу баритоновій партії Ріголетто, яка звучить густо та об'ємно, що якнайкраще передає драматизм батьківської втрати

Ріголетто. Дует Ріголетто із помираючою Джильдою є розв'язкою драми та у його музиці переважає декламаційне начало.

Необхідно звернути увагу на оперу Ж. Бізе «Кармен» (1875). Одним із головних героїв опери є тореадор Ескамільо, партія якого виконується баритоном. Ескамільо – мужній та сміливий, вольовий та відважний, сповнений жаги до життя. Його образ якнайкраще розкривається у «Куплетах Тореадора», якому притаманний маршовий темп та енергійність виконання. Найкращі чоловічі якості Ескамільо зображуються баритоном за рахунок виконання партії у середньому та верхньому регістрах. Звучання баритону створює гострий конфлікт Ескамільо та Хозе, партія якого виконується тенором. Образ Ескамільо розкриває урочисте звучання героїчного маршу та хору. Дует Ескамільо та Кармен звучить чуттєво та вільно.

Певний інтерес становить партія Валентина із опери Ш. Гуно «Фауст», хоча цей персонаж і не є головним в опері. Валентин – це брат Маргарити, дівчини, у яку закохується Фауст, який продав душу дияволу – Мефістофелю за свою вічну юність та молодість, спокушає її та полишає. Валентин уособлює у собі найкращі чоловічі та загальнолюдські якості – чесний, мужній та простий. Партію Валентина виконує баритон. Валентин з'являється у другій сцені першої дії. Він солдат та йде на війну, залишаючи свою сестру Маргариту одну. Його тривожить думка про те, що він лишає сестру без захисту. Каватина Валентина «Бог всесильний, Бог любові!» нагадує народні духовні піснеспіви та характеризується маршевим звучанням, що й асоціює образ Валентина із воїном, солдатом, що бореться за свою Вітчизну. Пульсація тріолей створює особливу напругу, яка зводиться нанівець у заключному розділі каватини. У цій же сцені Валентин знайомиться із Мефістофелем. Мефістофель співає свої відомі «Куплети», які начебто пародіюють мотив каватини Валентина. Між ними відбувається протистояння. Валентин та всі його прибічники не одразу розуміють, з

ким насправді мають справу. Коли Мефістофель видає себе, Валентин із іншими людьми підіймають хрестоподібні рукоятки своїх шпаг над головами, що символізує святий хрест та диявольські сили Мефістофеля покидають його. Наступного разу Валентин з'являється у третій сцені третьої дії. Він повертається з війни. Після того, як Валентин дізнається, що Фауст спокусив Маргариту та покинув її, сплюндрувавши її честь та гідність, він викликає Фауста на дуель. За сприяння Мефістофеля Фауст вбиває Валентина, влучивши шпагою йому прямо в серце. Сцена смерті Валентина пронизана драматизмом. Він проклинає свою сестру та помирає. Тембр голосу Валентина (ліричний баритон) покликаний зрівноважити ліричний тенор Фауста та високий бас Мефістофеля. Проте Мефістофель перемагає у цьому тематично-смісловому протистоянні. Передсмертна промова Валентина, що викриває Маргариту містить вступний мотив «Куплетів» Мефістофеля.

Яскравим прикладом баритонального оперного репертуару є партія Бориса Годунова з однойменної опери, написаної у 1869 році М.П. Мусоргським. Цей оперний твір є найвеличнішим досягненням російської оперної творчості, що реалістично зображує історичні події російської держави.

Борис Годунов є головним героєм опери. Його образу притаманні трагічність та суперечливість. Цар Борис є передбачливим, розумним та вправним, він бажає добра та злагоди своєму народу, проте його піддані зневажають його та вважають злочинцем, який незаконно заволодів престолом. Тривожні невтішні передчуття царя у поєднанні із надіями на світле майбутнє відображаються у його монолозі «Тужить душа», який розміщено між двох урочистих хорів, що надає трагічності образу Годунова. Душевні протиріччя та настрої передаються декламацією, патетичною мелодією та схвильованими промовама Бориса Годунова.

Другий акт та сцена у теремі розкривають багатогранний образ царя Бориса. Складна музично-драматична будова сцени містить два

кульмінаційних епізоди – монологи царя Бориса. Перший кульмінаційний діалог відбувається із дітьми: розмова з дочкою та сином сповнена любов'ю, ліризмом та ніжними почуттями. Після цієї розмови слідує монолог «Досяг я вищої влади», що розкриває численні сторони образу царя Бориса Годунова: політичного діяча, якого не поважає та недолюблює його народ та людину, змучену докорами совісті. Психологічний та емоційний стан головного героя розкривається тембровими особливостями баритона. Його монолог поєднує речитативну декламацію з арійним принципом. Тембр баритону підкреслює загальний величний та трагічний характер Бориса Годунова.

Найвищою точкою розвитку образу царя Бориса є другий монолог. Цей монолог розкриває внутрішній конфлікт Годунова, його сум'яття, викликане розповіддю Шуйського. Монолог побудовано на «темі кошмару», він звучить у середньому регістрі, але в особливо драматичних фрагментах використані досить високі для тембру баритон ноти, що посилює гострий драматизм образу Годунова. Репліки монологу нескладні та уривчасті, сам монолог звучить мінорно та сповнений секундовими інтервалами. Висхідний регістр партії передає підвищення психологічної напруженості, кульмінація якої звучить у верхній частині діапазону. На противагу кульмінаційному моменту у нижній частині регістру звучить фраза «О, Господи! Ти не хочеш смерті грішника!», що створює контраст та відображає розмаїття відтінків баритонної партії.

Завершує розвиток образу Бориса Годунова сцена в Боярській думі. Цар розуміє, що наближається його смерть, що його держава охоплена повстаннями, а діти приречені на загибель. У своєму фінальному монолозі цар Борис прощається із сином. Велична тема звернення до сина переходить в аріозо з темою любові до дочки. Контрастним елементом є ліричне аріозо молитви. Весь спектр емоцій та

переживань – почуття неминучості, покаяння та любов до дітей передаються у партії баритону [24].

Розглянемо оперу О. Бородіна «Князь Ігор», в основі якої лежить історична літературна пам'ятка «Слово о полку Ігоревім». Центральним персонажем опери є князь Ігор – природжений полководець, сильний духом, рішучий та справедливий лідер. Партія князя Ігоря виконується баритоном, оскільки саме баритон володіє особливим тембральним забарвленням, що дозволяє йому передати широкий спектр емоцій та почуттів.

Образ князя Ігоря героїчний, що стає зрозумілим вже з його першої появи в опері, під час його звернення до війська та з його рішучого аріозо після затьмарення. Проте в той самий час, князь Ігор є чуйною та душевною людиною, люблячим чоловіком, про що свідчить сцена прощання з Ярославівною у пролозі.

У повній мірі образ князя Ігоря розкривається в арії другого акту, провідною темою якої є тема волі і батьківщини. Арія сповнена енергійними інтонаціями та закликком до боротьби та битви, висвітлює мужність Ігоря, створює високий емоційний тонус. Лірична частина арії більш кантиленна та містить менше декламаційно-закличних інтонацій. Ця частина арії відображає ніжні почуття князя Ігоря до «голубки-лади». Саме ця арія відображає патріотичний пафос твору та влучно розкриває всі сторони особистості головного героя – правителя, полководця, патріота та закоханого чоловіка.

Початок арії, наповнений звуковисотними стрибками та півтоновими мелодичними ходами звучить ритмічно та поступово прискорюється. З початку ліричної частини акомпанемент та мелодика вокалу змінюються на кантиленийний. Він передає емоційний стан князя Ігоря – журбу, жаль та надію. Після завершення ліричної частини арії повторюється героїко-патріотична тема. Вокальна теситура піднімається

до граничних нот, що передає найбільш глибокі почуття князя Ігоря до Батьківщини та народу.

Уваги заслуговує партія Мізгіря для баритону із опери М.А. Римського-Корсакова «Снігуронька» (1881). Мізгірь – торгівельний гість з Посада є одним із провідних персонажів твору. Персонаж Мізгіря має суперечливий дуалістичний характер. На початку опери цей персонаж виступає владною, сильною та вольовою людиною. По ходу розвитку сюжету стає зрозуміло, що Мізгірь – людина егоїстична, груба та зухвала, така, що звикла ні з ким не рахуватись та вчиняти на свій власний розсуд. Його зневажливе ставлення до Купави – жінки, що закохана у нього, та грубе звернення до неї відчувається за рахунок інтонаційних стрибків та висхідної кварта, що звучить грубо. Закохавшись у Снігуроньку, Мізгірь сподівається підкупити Снігуроньку та отримати її прихильність та кохання за коштовності, які він їй пропонує. У цьому аріозо розкривається справжній характер Мізгіря. Він звертається до Снігуроньки: «Візьми безцінні перли, а мені кохання віддай». Це є кульмінаційний момент аріозо, що припадає на ноту фа першої октави. Вона звучить дуже насичено, напружено та вимогливо [28].

2.2. Співочий тембр баритон у творах ХХ ст.

Відомим оперним твором ХХ ст., у якому партії головних героїв виконуються баритоном є опера М.В. Лисенка «Тарас Бульба», написана за однойменною повістю М. Гоголя.

Одним із провідних персонажів опери є Остап – син головного героя Тараса Бульби. Партія Остапа виконується баритоном, що відповідає сильному та норовливому характеру молодика.

Образу Остапа характерні мужність та відвага, любов до Батьківщини та відданість козацтву. Такі риси характеру персонажа

зображуються рішучою та енергійною інтонаційністю. Ненависть та ворожість Остапа до поневолювачів та гнобителів розкривається вже у першій дії реплікою «А чого мовчить козацтво? Хіба сили вже бракує?». Партія Остапа звучить у ансамблі із партіями Андрія та Тараса Бульби. Перша дія закінчується декламаційною реплікою Остапа «Пропав! Здурів!», яка інтонаційно наближена до лейтмотиву заклику до боротьби. Єдиний завершений музичний номер Остапа звучить у кульмінації опери – сцені загибелі Андрія. Остап виконує речитатив та арію над тілом свого убитого брата. У цьому епізоді партії Остапа відчувається особливий драматизм, жаль та смуток. Інтонаційно ця партія Остапа наближена до народних плачів-голосінь. Заклучна фраза Остапа у кульмінаційній сцені «Прощай, прощай, мій друже дорогий», повторює інтонацію лейтмотиву заклику до боротьби, проте цей лейтмотив звучить сумно.

Яскравим прикладом баритональної партії є партія Іоканаана (Іоанна Хрестителя) з опери «Саломея» Рихарда Штрауса, створеної у 1905 році.

Тембр баритон найкращим чином відображає найбільш визначні риси особистості пророка Іоканаана – його незламність, непохитність віри, наполегливість у викритті людських пороків, мужність, з якою він приймає мученицьку смерть.

Ще одним відомим оперним твором ХХ століття є опера Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». В основі опери лежить етнічний фольклор афроамериканців, джазові імпровізації та блюзові мотиви. Партію головного героя Поргі виконує баритон. В основі сольної партії Поргі пісенні номери. Меланхолічний та ліричний настрій опери створюється за рахунок характерних афроамериканському блюзу інтонацій. Саме на них створено образ каліки та жебрака Поргі. Його фізичним вадам протиставляються чистота та щирість його душі, що якнайкраще відображається у його веселій пісні «Багатий я тільки нуждою», що

написана у стилі спірічуелс та має світлий та яскравий відтінок. Деякі хорові сцени містять сольну партію Поргі, наприклад, сцена похорон Роббінса. Лірична сторона образу Поргі розкривається під час його дуету з Бесс у третій картині. Соло Поргі відображає духовну стійкість афроамериканського народу, наприклад, спірічуелс «Господь, я на шляху до небесного раю».

Необхідно також звернути увагу на оперу Р. Леонкавалло – одного з найяскравіших представників веризму – «Паяци», що являє собою драму у дві дії, лібрето до якої написане на основі реальних подій, що сталися в одному із селищ Калабрії у 1865 році. Актор театру через ревності вбив свою дружину та її коханця прямо на сцені театру. Опера «Паяци» – це вистава у виставі. Вона починається з оркестрового вступу, у якому звучать теми всіх персонажів опери та провідні теми твору – любові та ревностей, які пізніше отримують свій розвиток у партитурі. Вслід за оркестровим вступом слідує пролог, під час якого на сцену виходить клоун Тоніо зі зверненням до глядачів. Він розповідає, що ця опера відображає життя таким, яке воно є, без прикрас та на написання опери композитора наштотували реальні події. Тоніо наголошує на тому, що акторам, як і всім живим людям притаманні емоції, переживання та пристрасті і що саме пристрасті є центральною темою опери.

У першій дії опери розповідається про мандрівний театр, який зупинився на півдні Італії у маленькому містечку, про ревнивого керівника мандрівної трупи – Каніо, про його жінку – Недду та інших акторів: блазня Тоніо, актора трупи Беппо та Сильвіо – молодого селянина, коханця Недди. Під час першої дії Тоніо проявляє наполегливі знаки уваги до Недди, поки її чоловік Каніо від'їжджає до міста. Недда проганяє Тоніо і він обіцяє їй помститися за приниження. Після цього до Недди приходять її коханець Сильвіо і вони домовляються зустрітись вночі після вистави. На останніх репліках Тоніо приводить Каніо і він

чує розмову коханців. Сильвіо втікає та Каніо не встигає дізнатись, хто саме є коханцем Недди. У ревнощах Каніо втрачає глузд. Проте настає час початку вистави та він змушений взяти себе в руки та вийти на сцену.

Друга дія опери починається з оркестрового інтермецо, що засноване на прологу. На сцені розгортається ситуація, яка точно відтворює події, що відбувались протягом дня. Недда грає Колумбіну, у якої є коханець Арлекін (актор Беппо). До Колумбіни приходить клоун Тадео (актор Тоніо), який розкриває їй свої почуття до неї та якому Колумбіна відмовляє, так само як Недда відмовила Тоніо. До Колумбіни приходить Арлекін та під час їхньої розмови повертається Паяц, якого грає Каніо. Арлекін тікає, проте Паяц чув їх розмову та як коханці домовлялись про зустріч. Ситуація на сцені точно відтворює ситуацію, що сталася в житті та Каніо, не в силах стримувати свої емоції, зриває з себе костюм та вимагає від Недди назвати ім'я її справжнього коханця. Продовжуючи грати свою роль Колумбіни Недда відмовляється це зробити та засліплений ревнощами Каніо вбиває її прямо на сцені. У передсмертній агонії Недда кличе свого коханця Сильвіо на допомогу. Він вибігає на сцену, прагнучи помститися Каніо за смерть коханої але зазнає поразки. Каніо вбиває і його. Прийшовши до тями та усвідомивши, що він вчинив подвійне вбивство, Каніо кидає ножа та повільно промовляє, що комедію завершено. На цьому опера закінчується.

У межах нашого дослідження особливий інтерес становлять партії Тоніо та Сильвіо, виконання яких доручено баритону. Тоніо є без тями закоханим чоловіком, який здатен як на великі подвиги, так і на велику підлість. Після того, як Недда відмовляє йому, Тоніо мстить їй, що в результаті призводить до трагічних наслідків. Сильвіо також закоханий у Недду та ладен заради неї на все. Таким чином, наприкінці опери, коли

Каніо вбиває Недду, Сильвіо прагне помститися вбивці своєї коханої жінки та жертвує своїм життям заради цього [16].

Баритон виконує партію солдата Воццека з опери «Воцек» (1925) австрійського композитора-експресіоніста Альбана Берга. У даній опері образ головного героя – солдата Воццека, як виняток, контрастує із образами персонажів з інших вищезазначених оперних творів, партії яких виконуються баритоном. На противагу розумним та мужнім, сильним та гідним персонажам-баритонам з'являється образ денщика-солдата Воццека, маленької людини, яка існує на межі бідності, має малозначимий соціальний статус, потерпає від постійних знущань з боку начальства, шарлатана-доктора, інших солдат. Він не в змозі протистояти цинізму суспільства в якому живе. Єдина точка опори його безпросвітнього життя – кохана жінка Марі, втомлена від вічних злиднів, безвихідності існування, зраджує йому. Втративши сенс життя, Воцек вбиває Марі, після чого намагаючись приховати зняряддя вбивства (ніж), тоне в трясовині, залишаючи сиротою напризволяще маленького сина.

Ще один відомий оперний твір ХХ століття, який містить яскраву баритональну партію – «Війна та мир» С.С. Прокоф'єва, який композитор створював протягом 12 років. В цій опері співочий голос баритон виконує партію князя Андрія Болконського – освіченого та розумного, мужнього та благородного молодого чоловіка, який вміє розсудливо мислити та вартий свого звання.

В опері П. Хіндемита «Художник Матіс» (1938) баритон виконує партію головного героя – художника Матіса, який розписує собор. Події відбуваються за часів Селянської війни 1524 року. Матіс допомагає пораненому герою – ватажку повстанців Швальбу та його доньці Регіні переховатись від переслідувачів та наразі сам стає повстанцем. Одного разу Матіс стає свідком жорстокої розправи селян над аристократом та його жінкою. Рятуючись від переслідувачів, знесилений художник

втрачає свідомість та бачить дивні видіння, які спонукають його знову повернутись до живопису. Матіс повертається до своєї майстерні, а згодом покидає своє рідне місто – Майнц, надаючи перевагу життю без земних радощів. Баритон у даному випадку втілює образ самовідданої та жертвовної людину, яка прагне до духовного прозріння.

Ще одним прикладом баритональної партії є партія Фрола Скобеєва з комічної опери «Безродний зять» (1950) Т. Хреннікова в 4-х діях. Фрол Скобеєв є центральним персонажем опери. Фрол – хитрий та жартівливий молодий посадський дворянин. Протягом твору ми спостерігаємо поетапне перетворення образу Фрола із шахрайського в благородний.

В опері українського композитора К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (1951) баритон виконує партію головного героя – Гетьмана України Богдана Хмельницького.

Яскравим прикладом баритональної партії є партія Петруччо з опери В. Шебаліна «Приборкання норавливої» (1957). Петруччо – один із центральних персонажів опери. Неординарний, сильний духом та тілом, відважний та сміливий воїн та мореплавець. Під впливом ніжних почуттів, що зароджуються у його серці через любов до Катарини, Петруччо змінюється та замість грубості та жорстокості він відчуває весь спектр емоцій людини, що страждає через нерозділене кохання.

Серед інших відомих баритональних партій варто зазначити партію Ковальова з опери «Ніс» (1930) Д.Д. Шостаковича, партію Максима з опери «Арсенал» (1960р.) Г. Майбороди та партію Оуена Вінгрейва з однойменної опери, написаної у 1970 році Б. Бріттенем. І це далеко не повний перелік партій, доручених співочому голосу баритон, але слід відзначити загальну закономірність: всі дійові особи, образи які створюються за допомогою тембру баритон є носіями найкращих чоловічих якостей, таких як шляхетність, чистота помислів, мужність.

ВИСНОВКИ

Під час роботи над нашим дослідженням ми дійшли наступних висновків:

1. *Баритон* «(від грец. *barytonos* – грубоголосий, грубозвучний) – чоловічий голос, проміжний між тенором та басом» [33, с. 23]. Співацький голос баритон має три підвиди: *ліричний баритон* з діапазоном від до I октави до ля I октави, м'який та рухливий голос із легким, близьким до тенорового тембру звучанням. Вокальні партії ліричного баритону написані у найбільш високій для баритону теситурі; *драматичний баритон* з діапазоном від ля великої октави до фа I октави із мужнім та глибоким звучанням. Вокальні партії драматичного баритону написані у низькій теситурі, проте їм характерний підйом до граничних верхніх нот; *лірико-драматичний баритон* із діапазоном від сі великої октави до соль I октави, якому характерне яскраве та сильне звучання у поєднанні з насиченим густим тембром. Співацький голос лірико-драматичний баритон здатний виконувати як ліричні, так і драматичні вокальні партії. Баритон стає популярним у другій половині XVIII століття та саме з цього часу композитори створюють для баритонів головні оперні партії, що відображають мужніх та сильних духом персонажів.

2. Вперше баритон було введено в оперу *Вольфгангом Амадеєм Моцартом* та саме Моцарт першим створює окремі оперні партії для баритону та віддає їх головним героям своїх опер. Наприклад, партія Фігаро в опері «Весілля Фігаро» (1786), Дон Жуана в опері «Дон Жуан» (1787), Папагено в опері «Чарівна флейта» (1791). Активно залучають баритональні партії у свої оперні твори італійські композитори – *Джоаккіно Россіні* (партії Фігаро і Бартоло в опері «Сивільський цирульник» (1816), Рембо, гувернера та лицарів в опері «Граф Орі» (1828), *Луїджі Керубіні* (партії Дурлінського, Тіцикана та Фарбея із

опери «Лодоїска» (1791), *Вінченцо Белліні* (партія Ернесто у опері «Пірат» (1827), партія Сера Річарда Форда у опері «Пуритане» (1835), *Джузеппе Верді* (партія Макбета в опері «Макбет» (1847), партії Ріголетто, Графа Монтероне та Кавалера Марулло в опері «Ріголетто» (1851), партія Яго в опері «Отелло» (1887), Джакомо Пуччині (партії Марсея та Шонара в опері «Богема» (1895), партія Скарпіа в опері «Тоска» (1899), партії Пінга та Мандарина в опері «Турандот» (1924). Часто баритональні партії зустрічаються в оперних творах німецьких композиторів – *Карла Марія фон Вебера* (партії графа Оттокара та Кіліана в опері «Вільний стрілець» (1820), *Ріхарда Штрауса* (партія Іоканаана в опері «Саломея» (1905), партія Ореста в опері «Електра» (1909), *Ріхарда Вагнера* (партія Фрідріха фон Тельрамунда та царського герольда у «Лоенгріні» (1848), Курвенала та рульового в опері «Трістан та Ізольда» (1865). Чільне місце займають партії для співацького голосу баритону в оперній творчості французьких композиторів – *Гектора Берліоза* (партії Ф'єрамоска та Помпео з опери «Бенвенуто Челліні» (1835), партія Мефістофеля в опері «Осудження Фауста» (1845), *Шарля Гуно* (партії Валентина та Вагнера в опері «Фауст» (1869), партії Георгіо, Меркуціо та графа Паріса в опері «Ромео і Джульєтта» (1867), *Жоржа Бізе* (партія Зурги в опері «Шукачі перлин» (1863), партії Ескамільо, Моралеса та Данкайро в опері «Кармен» (1875), *Лео Деліба* (партія Фредеріка в опері «Лакме»). Оперні партії для баритону писали композитори-члени «Могутньої купки» – *М.І. Глінка* (партія Руслана в опері «Руслан і Людмила» (1842), *О.С. Даргомижський* (партія Клода Фролло та Де Морле в опері «Есмеральда» (1841), партії Свата і Ловчого в опері «Русалка» (1855), *М.А. Римський-Корсаков* (партії Мізгіря та Масляни в опері «Снігуронька» (1881), партії Веденецького гостя та Старчища у «Садко» (1896), *М.П. Мусоргський* (партії царя Бориса, Андрія Щелкалова та Митюхи в опері «Борис Годунов» (1869), партії Шакловитого, Пастора та Кузьки в опері «Хованщина» (1883). Партії

для баритону у своїх операх також створюють *П.І. Чайковський* (партія Євгенія Онегіна в однойменній опері (1883), партії Томського та Слещького в опері «Пікова Дама» (1890), *С.В. Рахманінов* (партія Алеко у однойменній опері (1892), партія Барона в опері «Скупий лицар» (1904) та *С.С. Прокоф'єв* (партії Рупрехта та Матвія Віссеяма в опері «Вогняний янгол» (1927). Серед українських композиторів необхідно зазначити *М.В. Лисенко* (партії Остапа та Товкача в опері «Тарас бульба» (1890) та *К.Ф. Данькевича* (партія Хмельницького, Посла Великої Русі, Кошового, Шайтана, Сотника та втікача в опері «Богдан Хмельницький» (1951).

3. Світова скарбниця оперного музичного мистецтва містить значну кількість творів, у яких партію головних героїв виконує баритон. Найбільш відомими є партія Фігаро з опери «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта, партія Дон Жуана з його однойменної опери, партія Ріголетто з однойменної опери Джузеппе Верді, партія Ескамільо з опери Ж. Бізе «Кармен», партія Валентина з опери Ш. Гуно «Фауст», партія царя Бориса з опери М.П. Мусоргського «Борис Годунов», партія князя Ігоря з опери О.П. Бородіна «Князь Ігор», партія Мізгіря з опери М.А. Римського-Корсакова «Снігуронька» та багато інших. Усі вищезазначені образи персонажів є насиченими, багатограними та контрастними, кожен має внутрішній конфлікт. Усі відтінки вищезазначених образів, їх глибину та протиріччя відображає у своєму співі баритон.

4. Як і у XVIII та XIX столітті, композитори XX століття активно залучають співацький голос баритон до виконання партій як головних так і другорядних персонажів. Яскравим прикладом є партія Остапа із опери М.В. Лисенко «Тарас Бульба», образу якого притаманний сильний, рішучий та норавливий характер. Хоча опера й була написана у 19 столітті, створювалась протягом 10 років (1880—1890), але композиторові не довелося побачити свою оперу на сцені, її

перші постановки на сцені оперних театрів Харкова (1924), а потім - Києва (1927) відбулися вже у перше тридцятиріччя 20 століття, і їх з повним правом можна вважати надбанням 20 століття. Такі почуття як любов до Батьківщини, повага до козацтва тощо контрастує із ненавистю та бажанням помститися поневолювачам та гнобителям. Варто також зазначити партію Поргі з опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». Поргі – каліка та жебрак, проте його фізичним вадам та способу життя протиставляється щира та душевна сторона його особистості, що відображається у його веселій пісні-спірічуелсі «Багатий я тільки нуждою». Ліричні грані образу Поргі розкриваються під час виконання дуету з Бесс. Яскравим прикладом баритональної партії є партія Іоканаана (Іоанна Хрестителя) з опери «Саломея» Рихарда Штрауса, створеної у 1905 році, у якій тембр баритон найкращим чином відображає найбільш визначні риси особистості пророка Іоканаана – його незламність, непохитність віри, наполегливість у викритті людських пороків, мужність, з якою він приймає мученицьку смерть.

Партії Тоніо та Сильвіо з опери Р. Леонкавалло «Паяци», є контрастним протиставленням один одному. Тоніо є без тям закоханим чоловіком, який здатен як на великі подвиги, так і на велику підлість. Після того, як Недда відмовляє йому, Тоніо мстить їй, що в результаті призводить до трагічних наслідків. Сильвіо також закоханий у Недду та ладен заради неї на все. Таким чином, наприкінці опери, коли Каніо вбиває Недду, Сильвіо прагне помститися вбивці своєї коханої жінки та жертвує своїм життям заради цього. Серед інших оперних баритональних партій ХХ століття необхідно зазначити партію солдата Воццека з опери «Воцтек», партію князя Андрія Болконського з опери «Війна та мир» С.С. Прокоф'єва, партію Матіса з опери П. Хіндеміта «Художник Матіс», партію Фрола Скобеєва з комічної опери «Безродний зять» Т. Хреннікова, партію Богдана Хмельницького з однойменної опери К. Данькевича, партію Петруччо з опери В. Шебаліна «Приборкання

норовливої», партію Ковальова з опери «Ніс» Д.Д. Шостаковича, партію Максима з опери «Арсенал» Г. Майбороди, партію Оуена Вінгрейва з однойменної опери Б. Бріттена тощо.

Це далеко не повний перелік партій, доручених співочому голосу баритон, але слід відзначити загальну закономірність: всі дійові особи, образи які створюються за допомогою тембру баритон є носіями найкращих чоловічих якостей, таких як шляхетність, чистота помислів, мужність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский. 2-ое издание. М.: Музыка, 1986. 150 с.
2. Альшванг А. Произведения Клода Дебюсси и М. Равеля. М.: Музгиз, 1963. 327 с.
3. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) [підручник / з грифом МОН України "Для студентів музичних внз"]. К. : ЗАТ "Віпол". 176 с.
4. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. М.: Музгиз, 1952. 192 с.
5. Бараш А. Б. «Поэма о человеческом голосе». М.: «Композитор», 2005. 168 с.
6. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века, т. 1-3. Л., 1969. 73 с.
7. Гунько Н. О. До проблеми формування вокально-виконавської надійності майбутнього-педагога-музиканта. *Збірка наукових праць. Педагогічні науки*. Херсон: ХДУ. 2012. Вип.61. С. 220-225.
8. Гунько Н. О., Чехуніна А. О. Творчий розвиток майбутнього педагога-музиканта у процесі художньої інтерпретації вокальних творів. *Педагогіка формування особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 70, т. 1. С. 191-195. URL : http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/70/part_1/38.pdf
9. Дмитриев Л. Б Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1963. 674 с.
10. Історія української та зарубіжної культури : навч. посіб. / Клапчук С. М., Білик Б. І., Горбань Ю. А. та ін.; за ред. С. М. Клапчука. 6-те вид., випр. і доп.]. К.: Знання-Прес, 2007. 353 с.
11. Конен В. Пути американской музыки. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1965. 271 с.
12. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. Т. 1 М., Музыка, 1983. 411 с.

13. Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца. СПб.: Музыка, 1977. 87 с.
14. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: Центр «Искусство и наука», 2002. 496 с.
15. Музыкально-энциклопедический словарь / [ред. Г. В. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
16. Опера Леонкавалло «Паяцы». URL: <https://www.belcanto.ru/paiaz.html>
17. Панофка Г. Искусство пения. Теория и практика для всех голосов. Соч. 81. М.: Музыка, 1968. 215 с.
18. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. М.-Л.: Советский композитор, 1954. 234 с.
19. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 270 с.
20. С. В. Рахманинов и русская опера. Сб. статей, М., 1947. 198 с.
21. Страхевич А. Г. Искусство belcanto в Итальянской опере XVII - XVIII веков. Многография. Х.: ХДЛК, 2000. 155 с.
22. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX в.: очерки о выдающихся певцах современности. М.: Музыка, 1983. 175 с.
23. Ферман В. Э. Оперный театр. М.: Музгиз, 1961. 359 с.
24. Фрид Э. Л. «Модест Петрович Мусоргский»: Популярная монография. 4-е изд. Л.: Музыка, 1987. 110 с.
25. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII - первая половина XIX века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 368 с.
26. Чехунина А. Установка как проблема музыкальной психологии. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво педагогіка* Луганськ, 2008. Вип. 9. С. 68-78. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13305/1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
27. Чехунина А. Психологічні засади музично-творчої діяльності *Настоящи изследвания–2009*: Материали за V международна научна практична конференция 17-25 януари 2009 г. Том 8. Педагогически

науки. Психология и социология. Музыка и живот. Физическа култура и спорт. София: «БялГРАД-БГ» ООД, 2009. С.72-76. URL: <http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/13345/6.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

28. Чешихин В. История русской оперы. СПб.: И. Юргенсон, 1905. 650 с.

29. Чишко О. Певческий голос и его свойства. М.: Музыка, 1966. 48 с.

30. Шлифштейн С. И. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. М.: Музыка, 1975. 336 с.

31. Энгель Ю. В опере. М.: Изд. Юргенсона, 1911. 303с

32. Юссон Р. Певческий голос. М.: Музыка, 1974. 264 с.

33. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. Вид.2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с.

34. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX. кн. 1. М.: Музыка, 1971. 356с.