

## ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА МАСТЕРОВ ШКОЛЫ БЕЛЬКАНТО

ериод XVII–XVIII веков называют золотым веком бельканто. Именно в это время вокальное искусство достигло максимального развития, а певцы-кастраты, главенствовавшие на оперной сцене, достигли максимальных успехов в технике колоратуры и импровизации. В трактате Пьетро Франческо Този «*Opinioni de' cantori antichi e mo demì o sieno osservazioni sopra il canto figurato*» (1723) искусство пения было названо канто фигурато (*santo figurato*), что означало «пение с фигурами». Известный в настоящее время термин бельканто употребил Дж. Россини применительно к пению певцов-кастратов, а в дальнейшем его стали использовать как синоним совершенного пения. Немецкий пианист, дирижёр, музыкальный писатель и критик Фердинанд Хиллер (1811–1885) передаёт слова Россини об искусстве пения: «Подлинное искусство бельканто кончилось вместе с кастратами. С этим приходится согласиться, даже не желая их возвращения. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании. Они всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, отличными учителями» [3, с. 112].

К концу XVIII века певцы-тенора вытесняют со сцены певцов-кастратов. Одним из первых великих теноров стал Мануэль Гарсиа старший, для которого Россини написал партию графа Альмавивы в опере «Севильский цирюльник». Его учеником стал Адольф Нурри – певец, ставший примером для других выдающихся певцов той эпохи: Джованни Батиста Рубини и Марио де Кандиа. Необходимо отметить, что тенора явились наследниками вокальных традиций певцов-кастратов и получили в партиях Россини множество пассажей и верхних нот, которые первоначально тенора озвучивали фальцетом либо микстом. Особое место в творчестве композитора и истории вокального искусства занимает его последняя опера «Вильгельм Телль». Переломный

момент в пении певцов-теноров связан с партией Арнольда. При исполнении кабалетты Арнольда с хором перед певцом стоит сложная задача взять десять верхних «до». Россини вполне устраивало их микстовое звучание, однако появился певец, способный пропеть звуки, не прибегая к миксту. Этим певцом был Жильбер Дюпре. Очевидно, Дюпре проанализировал возможности человеческого голоса и выяснил, что на определённых гласных, а именно «у» и «и» восхождение по ступеням к верхним нотам становится существенно проще. Таким образом, появилась возможность расширить границы диапазона, смешивая различные гласные с «удобными». Так появилась техника «прикрытия» звука в пении.

Известно, что Россини не сразу принял новую технику звукоизвлечения и заявлял об этом в беседе с Дюпре вполне откровенно: «В вашем “до” мне больше всего нравится то, что оно уже в прошлом, и я не подвергаюсь опасности услышать его снова. Я не люблю противоестественных эффектов, а это “до” с его резким тембром раздражает моё итальянское ухо как крик каплуна, которого режут. Вы – величайший артист, истинный новый создатель партии Арнольда; зачем же вы опускаетесь до такого приёма?» – «Дело в том, – ответил Дюпре, – что абоненты Оперы теперь уж к нему привыкли, в этом “до” заключён мой большой успех» [3, с. 187].

Реформа Дюпре положила начало новой школе пения. Главной целью обучения стало «выразительное пение», которое предполагает активнейшее эмоциональное напряжение, чуждое бесполом голосам кастратов. Необходимо отметить тот факт, что несмотря на изменение в технике звукоизвлечения верхних нот, среди мужских голосов новая школа пения, связанная с эпохой романтизма в музыке, всё же унаследовала характерные для бельканто особенности стиля исполнения. Именно поэтому мастера пения середины XIX – начала XX веков могут называться мастерами бельканто, хотя они не

принадлежат непосредственно эпохе бельканто. Композиторы романтической эпохи предъявили новые требования к певцам-тенорам: с одной стороны, исполнение должно было быть страстным и героически порывистым, а с другой – нежным, элегичным, мягким и лирическим. Таким образом, можно сделать вывод, что певцу требовался всесторонне развитый голос.

Анализируя звукозаписи певцов начала 1900 годов, подробнее остановимся на нескольких знаковых представителях итальянской школы бельканто – Фернандо Де Лучия, Алессандро Бончи и Джакомо Лаури-Вольпи. Эти мастера были продолжателями эстетических традиций, сложившихся в певческом искусстве после реформы Дюпре.

Фернандо Де Лючия – знаменитый неаполитанский певец, признанный мастер бельканто, в репертуаре которого было множество произведений. Де Лючия был успешен в исполнении музыки современных ему композиторов-веристов и сотрудничал с такими авторами, как Леонкавалло, Маскани и Джордано, однако его исполнительская манера несла в себе черты бельканто и больше подходила для исполнения произведений романтиков. Большинству современных слушателей, не имеющих привычки вслушиваться в звучание старых «затёртых» пластинок, голос Фернандо Де Лючия может показаться странным. Однако этот голос считали одним из лучших, и слушатели Неаполя отдавали ему предпочтение перед Энрико Карузо.

Алессандро Бончи так же, как де Лючия, был частью последнего поколения исполнителей бельканто. Его карьера пересекается с представителями веристской школы пения, прежде всего, Энрико Карузо. Без сомнения, Бончи был отлично обученным тенором. Его карьера началась в XIX столетии, и его пение является примером вкусов того периода. К XX веку эстетические вкусы аудитории меняются, и утончённое исполнение уступает место более «реалистичному», которое представлял Карузо. В любом случае нам следует судить Бончи по меркам веризма не более, чем мы должны судить Карузо по стандартам бельканто. Лаури-Вольпи отмечает: «Он был последним великим тенором – если говорить о плавности и чистоте звуковой линии, – какого имела Италия. После него тенора, за редчайшими исключениями, сбились с правильного пути, потеряли волшебную тропу, ведущую сквозь звуковые чащобы, опустили до уровня жон-

глёров-халтурщиков, ушли в хилую красоту, позволительную разве что для манеры неаполитанских менестрелей. Сцену из оперы “Бал-маскарад”, начинающуюся словами “То шутка или безумье” можно назвать и открытым уроком пения – такой артистической добросовестностью оно отличалось. Сам Джузеппе Верди в письме от 21 мая 1898 года выражал “прекрасному тенору Бончи” своё “весьма приятное удивление” по поводу этих раскатов смеха, признавая за артистом “единственность и неповторимость его личного мастерства”» [1, с. 32]. По счастью, существует запись этого произведения в исполнении Бончи (1926, Columbia records).

Джакомо Лаури-Вольпи (1892–1979) занимает уникальное место в истории вокального искусства XX столетия. Он постигал вокальное искусство под руководством знаменитого баритона Антонио Котоньи, а затем Энрико Розатти, впитав тем самым традицию бельканто XIX века. Котоньи не упускал возможности знакомить своего ученика с выдающимися певцами эпохи. Огромное впечатление на юного Вольпи произвело знакомство с прославленным тенором Франческо Маркони. После обучения под руководством Котоньи, Лаури-Вольпи вошёл в число самых успешных певцов своего времени – таких, как Беньямино Джильи, Тито Скипа, Джованни Мартинелли, Мигель Флета, Аурелиано Пертиле, Франческо Мерли. При этом он сумел сохранить голос до глубокой старости. Лаури-Вольпи в семьдесят лет спел на сцене театра «Лисео» в Барселоне арию Калафа из III акта «Турандот» Пуччини, при этом не только блистательно взял финальную верхнюю ноту, но и сделал на ней изумительную фермату. По словам Франко Корелли, Лаури-Вольпи находился в прекрасной вокальной форме ещё за несколько дней до смерти.

Лаури-Вольпи дебютировал на сцене театра небольшого городка Витербо в сложнейшей партии Артура («Пуритане» В. Беллини) – под псевдонимом Джакомо Рубини, что свидетельствовало не только об амбициозности молодого тенора, но и определённой эстетической направленности, ориентации на ценности эпохи «бельканто» и её ведущих представителей. Он достаточно быстро вошёл в число лучших певцов. В 1922 году во время репетиции оперы «Риголетто» у певца возник спор со знаменитым дирижёром Артуро Тосканини. Исполняя песенку герцога, Лаури-Вольпи блистательно спел собственную каденцию со вставной нотой

«ре». Это вызвало протест дирижёра и требование следовать авторскому тексту. Лаури-Вольпи впервые публично продемонстрировал свой «резкий неуступчивый нрав», разорвал контракт с «Ла Скала» и покинул Италию.

За свою сорокалетнюю оперную карьеру Лаури-Вольпи с равным успехом сумел воплотить на сцене образы, которые, как правило, не исполняются одним и тем же артистом. Ему удалось убедительно спеть Альмавиву в «Севильском цирюльнике» Россини и Отелло в опере Верди. Шестьдесят лет спустя это достижение Лаури-Вольпи попытается повторить Паваротти (от Неморино к Отелло), но не столь успешно. Вокальные данные Паваротти не позволяли подобного, он не имел такой силы голоса. Техника Лаури-Вольпи считалась феноменальной. Знаменитый тенор Франко Корелли, находясь на пике славы, обращался за советами к уже ушедшему со сцены певцу и в течение восьми лет приезжал к нему совершенствоваться.

По словам Корелли, Лаури-Вольпи был героический тенор старой школы. В интервью Стефану Цукеру Корелли утверждал: «Старый стиль пения героического тенора предполагает яркий и лёгкий центр диапазона и сверкающие верхние ноты. Репертуар Лаури-Вольпи был огромен, но лучше всего он пел в операх “Вильгельм Телль”, “Пуритане”, “Полиевкт”, “Турандот”, “Луиза Миллер” и “Гугеноты”. В отличие от этого стиля голоса веристов имеют более насыщенный центральный участок диапазона. Эта манера происходит от Карузо. Но укрепление центра голоса почти всегда ведёт к потере крайних верхних нот. Героические тенора могут петь веристский репертуар, в то время как для тенора-вериста непосилен репертуар героического тенора-белкантиста. Голос Лаури-Вольпи был слишком ярким, чтобы быть драматическим. Каждая нота была серебряная, звенящая, чистая даже в нижнем диапазоне голоса. При этом он был в состоянии усиливать центральный участок диапазона, но не любил мышечного пения. К представителям мышечного пения он относил Дель Монако, которого он критиковал за недостаточное легато, отсутствие меццо-воче, диминуэндо и невыполнение нюансов, прописанных в нотах» (цит. по: [5, с. 55]).

Звукозаписи Де Лючия, Бончи и Лаури-Вольпи представляют собой школу пения, идущую от реформы Дюпре. При этом их исполнение включает приёмы стиля белканти, они пользуются одинаковыми техниками звукоизвлечения. Хронологически наиболее близкими к эпохе, в

которую пел Дюпре, являются записи Фернандо Де Лючия. Фактически они позволяют услышать аутентичное исполнение известных оперных произведений и оценить особенности стиля белканти второй половины XIX века.

Прослушивая все имеющиеся звукозаписи Фернандо Де Лючия, можно сделать вывод, что хотя к моменту их создания певец был уже не молод, он сохранил голос в хорошем состоянии. На записях, сделанных в возрасте от пятидесяти шести до шестидесяти одного года, нет почти никаких признаков возраста, хотя современники утверждали, что расцвет вокального исполнительства Де Лючия приходится на 1890-е годы, однако это по понятным причинам невозможно оценить. Несмотря на возраст, певец всё же сохранил гибкость и умение пользоваться регистрами голоса. В то же время он не утратил возможности делать свои любимые «слёзы» («*lacrime*» – так певец называл приём диминуэндо).

Одной из важнейших особенностей пения этого тенора является употребление в верхнем регистре звуков «э» и «и». Иногда для этого он заменял слова текста арии либо искажал произношение других звуков в сторону наиболее резонаторных. Примером может служить ария «*Giunto sul passo estremo*» из оперы «Мефистофель» А. Бойто (1917), где для лучшего звучания высоких «ля-бемоль» он изменяет слово «*estasiata*» на «*inebriata*». Другим примером является исполнение арии «*Recondita armonia*», где в конце произведения певец поёт фразу «*ToscE sei tu*» вместо «*ToscA sei tu*». Необходимо отметить, что этот приём употребляли в той или иной степени большинство певцов той эпохи.

Аудиозаписи певца показывают, что певцы XIX века знали, когда и как петь украшения, каденции, портаменто и темпо рубато, которые композиторы не написали, но вполне могли ожидать их от исполнителей. Как и большинство его современников, Фернандо Де Лючия тяготеет к медленному пению. Среди его записей мало произведений в подвижном темпе. В таких произведениях он поёт краской меццо-воче быстрой скороговоркой и не переходит в полный голос. Примерами быстрых произведений являются песня Франческо-Паоло Тости «*Marechiaro*» и дуэт из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» «*Obligato, obligato*». Ещё одной особенностью является его любовь к ферматам, что нарушает общий темп произведения. Создаётся некая ритмическая вялость. Это можно заметить

в дуэте из оперы Ж. Бизе «Искатели жемчуга». Известно, что подобные трактовки были близки другому тенору прошлого – Х. Гайярре. Знаменитую арию «*Spirto gentill*» из оперы Доницетти «Фаворитка», которая в современной трактовке длится не более пяти минут, он исполнял в течение семи минут. В то же время, Энрико Карузо записал эту арию в 1906 году, и её длительность составила около четырёх минут.

Записи Де Лучия песенки Герцога «*La donna è mobile*» и арии Альфреда «*De'miei bolenti spiriti*» (1906, Gramophone & Typewriter) демонстрируют собственную интерпретацию певцом произведений Верди. Оба исполнения могут вызывать шок у непосвящённых. Но художественная интерпретация Де Лучия напоминает нам, что «*La donna è mobile*», в конце концов, песня – это момент в опере, когда персонаж фактически красуется собой. Тенор поёт арию в духе XIX столетия: громкие фразы сменяются пианиссимо, с эффектом эха. При этом вместе с диминуэндо происходит замедление темпа. Этот простой способ украшать музыку изменениями в темпе и динамике является типичным для XIX века.

Ария «*Amor ti vieta*» из оперы «Федора» (1902, Gramophone & Typewriter) является одним из шедевров вокального искусства. Как известно, это произведение он прорабатывал с его автором, композитором Умберто Джордано, что очень ценно, так как данная запись по существу показывает авторскую трактовку сочинения. В этой арии певец показывает мастерское владение штрихами легато, портаменто, а также различными динамическими оттенками и тем, что в стиле бельканто называется *colore della voce* – окраска голоса. Он заканчивает арию так, как того требует Джордано, с сильным акцентом «открывая тон» почти до вульгарности, что достаточно непривычно современному слушателю.

Звукозапись арии «*Ecco ridente in cielo*» из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини являет собой, по сути, аутентичное прочтение, дающее представление о подлинной россиниевской манере пения тенора. В соответствии с принципами исполнительского стиля бельканто Де Лучия изменяет нотный текст некоторых пассажей, что было общепринято. Вполне вероятно, что даже первый исполнитель партии графа Альмавивы тенор Гарсиа в пассажах использовал импровизацию. Де Лучия демонстрирует филигранное исполнение сложнейших виртуозных элементов и играет красками голоса. Без сомне-

ния, эта запись является свидетельством высшего вокального мастерства.

Одной из заметных особенностей Де Лучия, Бончи и Лаури-Вольпи является частое вибрато. Известно, что великий тенор начала XIX века Джованни Батиста Рубини использовал в пении приём «трепетного» вибрато, которое считал удобным для пения, что толкало некоторых его последователей к преувеличению. Но очевидно, что именно он оказал огромное влияние на особенности звуковедения последующих за ним певцов Италии. Вибрато итальянских певцов вызывало бурную критику в Англии и Америке. В записях, сделанных до Первой мировой войны, когда ещё существовали национальные школы пения, англичане, американцы, немцы, австрийцы и русские почти никогда не пели с частым вибрато. Следовательно, понятно отсутствие успеха Де Лучия в Лондоне и Нью-Йорке. Майкл Хенсток пишет, что его исполнение партии графа Альмавивы из оперы Россини «Севильский цирюльник» в английском театре Друри Лейн (1887) подверглось резкой критике за чрезмерное вибрато и манерничанье [4].

Возникает вопрос по поводу вибрато голоса итальянских певцов: было ли это преднамеренно выполненным приёмом пения или природным дефектом? Наиболее вероятно, что данное явление связано с подражанием определённому вокальному эталону. Таким эталоном для многих был Рубини, известный своим «трепетным вибрато». В последующей истории вокального искусства Италии этим отличались Роберто Станьо, Франческо Таманьо, Джузеппе Ансельми и др. По сути, частое вибрато не считалось недостатком в вокальном мире Италии.

Судьбы Аурелиано Пертиле и Джованни Мартинелли иллюстрируют разницу между итальянской и американской эстетикой прошлого. Пертиле американцы не оценили во время гастролей 1921–1922 гг., что возможно связано с его вибрато (по определению англоговорящих, бляньем – «bleaty»). В то же время Джованни Мартинелли имел значительный успех в Метрополитен-опере на протяжении десятилетия, но когда в 1929 году он вернулся в Италию, то подвергся критике за жёсткость голоса и недостаточную вибрацию (*la voce fissa*).

В конце 1950-х гг. Франко Корелли, начав карьеру с учащённым вибрато, избавился от него как от недостатка в угоду новой эстетике. Более современным примером разницы в эстетическом восприятии между итальянской и американской



публикой является тот факт, что известный певец Сальваторе Физикелла, имеющий репутацию одного из лучших теноров Италии, был весьма прохладно принят в театре Метрополитен (1986). Причиной тому также оказалось вибрато. Современные компьютерные технологии позволяют значительно глубже проанализировать эту особенность исполнительской техники.

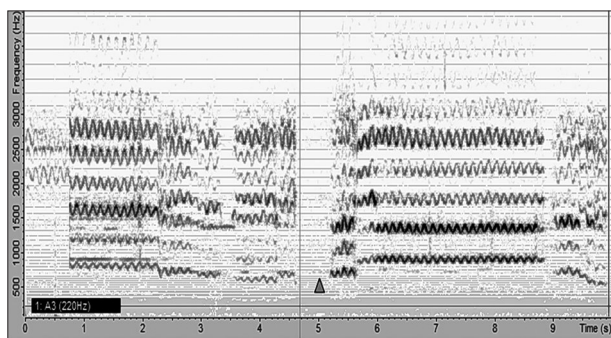


Рис. 1. Сонограмма голоса Фернандо Де Лючия. Фраза из арии графа Альмавивы «*Parmi veder le lagrime*» (опера Дж. Россини «*Севильский цирюльник*»). Phonotype C1796, Неаполь, 1917.

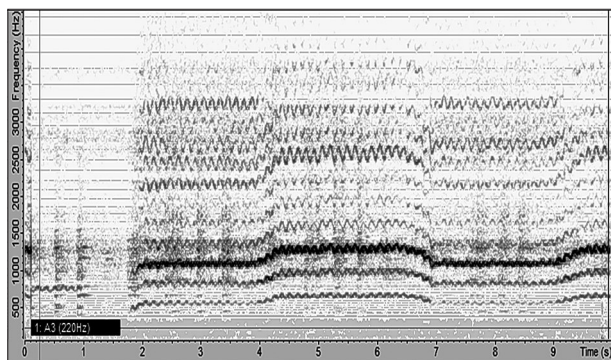


Рис. 2. Сонограмма голоса Фернандо Де Лючия. Финальная фраза из сицилианы Турриду «*O, Lola!*» (опера П. Маскани «*Сельская честь*»). Gramophone & Typewriter, N° (2897b) 52652 Милан, 1902.

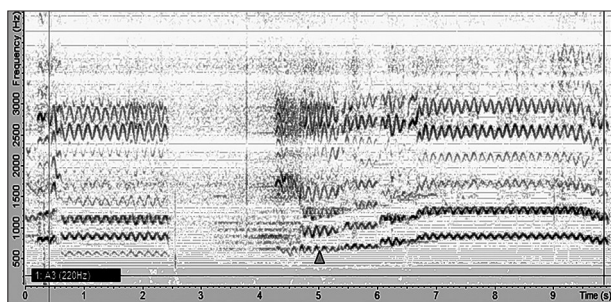


Рис. 3. Сонограмма голоса Фернандо Де Лючия. Фраза «*E non amato*» из арии Каварадосси (опера Дж. Пуччини «*Тоска*»). Gramophone & Typewriter, 1919.

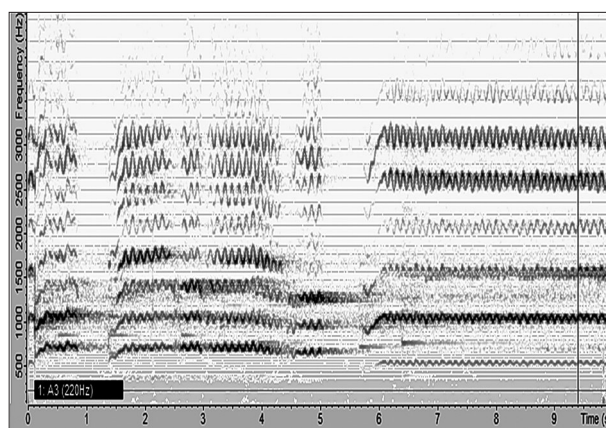


Рис. 4. Сонограмма голоса Алессандро Бончи. Фраза «*Se ramento Ah il mio tormento*» из арии Артура «*A te, o cara*» (опера В. Беллини «*Пуритане*»). Fonotipia, Милан, 1905.

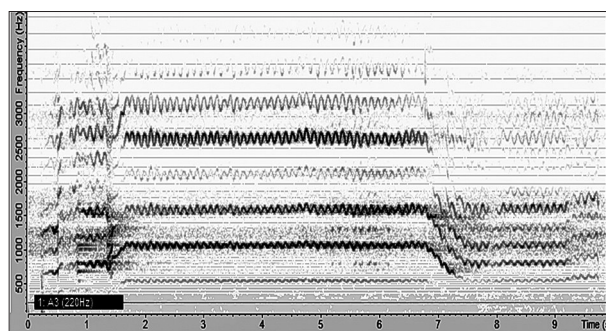


Рис. 5. Сонограмма голоса Алессандро Бончи. Фраза «*fuggite insieme...*» из арии Фердинанда «*Spirto gentil*» (опера В. Доницетти «*Фаворитка*»). Fonotipia, 1905.

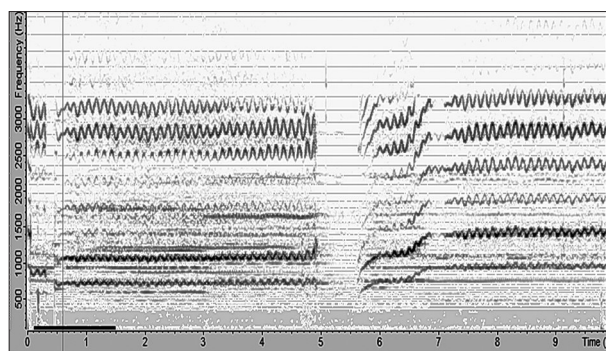


Рис. 6. Сонограмма голоса Лаури-Вольпи. Фраза из арии Васко да Гама «*O paradise*» (опера Дж. Мейербера «*Африканка*»). Gramophone DB 2268, 1934.

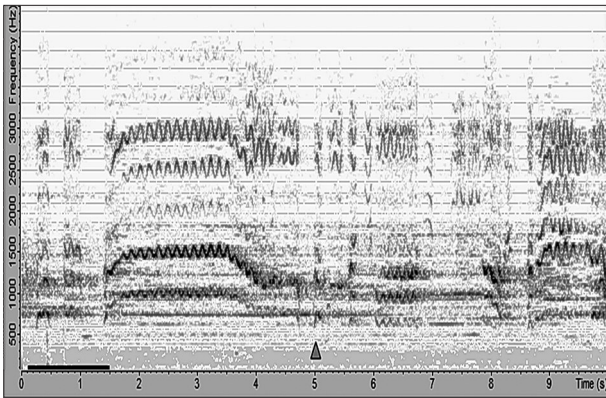


Рис. 7. Сонограмма голоса Лаури-Вольпи. Импровизация Андре Шенье «Т'ато» (опера У. Джордано «Андре Шенье»). Gramophone DB 2253, 1934.

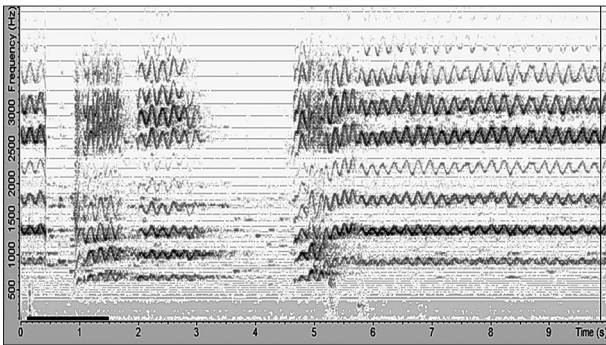


Рис. 8. Сонограмма голоса Лаури-Вольпи (65 лет). Фраза «non va...» из арии Оронте «La mia letizia infondere» (опера Дж. Верди «Ломбардцы»). (Вибрато певца замедлилось). Концертгебау, Амстердам, 1954.

Исходя из анализа представленных сонограмм, можно сделать вывод, что мелкое, несколько учащённое вибрато в 8 кол/сек было обычным явлением среди итальянских певцов бельканто XIX – начала XX веков и, по-видимому, не считалось дефектом.

Данные звукозаписи несут в себе ценную информацию о певческом искусстве середины XIX – начала XX столетий. Они сохранили эталонный тон старой вокальной школы, а также особенности исполнения в стиле, наиболее близком замыслу композитора, так как многие произведения были проработаны певцами совместно с авторами – Верди, Джордано, Масканьи, Леонкавалло. Несмотря на изменения в эстетических вкусах, данный материал может применяться для развития вокально-исполнительского искусства как в плане ознакомления со стилями различных композиторов, так и с точки зрения развития вокальной техники.

К особенностям исполнительского искусства певцов можно отнести использование различной окраски голоса, частое применение меццо-воче, диминуэндо. Кроме того, у старшего поколения певцов, представленного Де Лучия, наблюдается более свободная интерпретация авторского текста в отношении темпов исполнения произведения, и это показывает, что певец в то время являлся центральной фигурой в опере. Выдающиеся певцы, как правило, создавали свои прочтения произведений, и это зачастую порождало исполнительскую традицию. Примером тому может быть «Nessun dorma» из оперы «Турандот» Пуччини, исполнение которой сегодня немыслимо без ферматы на ноте «си» в слове «Vincero». Создателем же данной интерпретации стал Джакомо Лаури-Вольпи. Другая особенность певцов – быстрое вибрато, вошедшее в исполнительскую традицию после Джованни Батиста Рубини. В XX веке происходит отход от эстетики бельканто и зарождается новая школа пения, на которую существенное влияние оказали композиторы-веристы и знаменитый певец Энрико Карузо, породивший целую плеяду подражателей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / пер. с ит. Ю. Н. Ильина. Л.: Музыка, 1972. 109 с.
2. Назаренко И. К. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 624 с.
3. Россини Д. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания / пер. с ит., фр., нем. Е. Ф. Бронфин. Л.: Музыка, 1968. 232 с.
4. Henstock M. Fernando de Lucia: Son of Naples. Publisher: Amadeus Pr, Portland, 1990. 505 p.
5. Zucker S. Franco Corelli and a Revolution in Singing. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.



## REFERENCES

1. Lauri-Volpi D. *Vokal'nye paralleli* [Lauri-Volpi G. *Voci Parallele*]. Translation from the Italian by Yu. N. Ilyin. Leningrad: Muzyka, 1972. 109 p.
2. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing]. Moscow: Muzyka, 1968. 624 p.
3. Rossini D. *Isbrannye pis'ma. Vyskazyvaniya. Vospominaniya* [Rossini G. *Selected Letters. Utterances. Memoirs*]. Translated from the Italian, French and German by E. F. Bronfin. Leningrad: Muzyka, 1968. 232 p.
4. Henstock M. *Fernando de Lucia: Son of Naples*. Publisher: Amadeus Pr, Portland, 1990. 505 p.
5. Zucker S. *Franco Corelli and a Revolution in Singing*. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.

### Особенности исполнительского искусства мастеров школы бельканто

Статья посвящена изучению особенностей исполнительского стиля мастеров итальянской школы бельканто конца XIX – начала XX веков с помощью компьютерного анализа звукозаписей выдающихся мастеров пения Фернандо Де Лючия, Алессандро Бончи и Джакомо Лаури-Вольпи. Дана историческая информация о вокальном искусстве эпохи бельканто и его эволюции, рассматривается процесс постепенного вытеснения со сцены певцов-кастратов и унаследовании их оперных достижений певцами-тенорами. Характеризуется суть вокальной реформы Ж. Дюпре, сформировавшей новую школу, впитавшую при этом эстетику пения предыдущего поколения. Фернандо Де Лючия, Алессандро Бончи и Джакомо Лаури-Вольпи рассматриваются как продолжатели традиций Жильбера Дюпре и Джованни Батиста Рубини. Анализируются различные певческие техники, применение которых характерно для мастеров пения середины XIX – начала XX веков. Затрагиваются вопросы границ исполнительской интерпретации авторского текста певцами. Приводятся примеры произведений, исполнение которых аутентично по отношению к замыслу композитора. Особое внимание уделяется исследованию певческого вибрато как одной из исполнительских особенностей, представляющих данное направление в вокальном искусстве. Для более точного анализа применены компьютерные программы, существенно повышающие объективность исследований.

**Ключевые слова:** бельканто, исполнительский стиль, компьютерные программы, вибрато, Фернандо Де Лючия, Алессандро Бончи, Джакомо Лаури-Вольпи.

### The Particularities of the Performing Art of the Masters of the Bel Canto School

The article is devoted to study of the particularities of the performance style of the masters of the Italian bel canto school of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century with the aid of computer analysis of sound recordings of the outstanding masters of singing, Fernando de Lucia, Alessandro Bonci and Giacomo Lauri-Volpi. Historical information is presented on the vocal art of the era of bel canto and its evolution, and the process of the gradual displacement from the opera and concert stage of castrato singers and the succession of their operating achievements by tenor singers. Characterization is given to the essence of Duprè's reforms, which formed a new school of singing, which at the same time absorbed into itself the aesthetics of singing of the previous generation. Fernando de Lucia, Alessandro Bonci and Giacomo Lauri-Volpi are regarded as the continuers of the traditions of Gilbert Duprè and Giovanni Batista Rubini. An analysis is given of various singing techniques, the use of which was characteristic for masters of singing of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century. Questions of the boundaries of performance interpretation of the composer's musical text by singers are touched upon. Examples of musical compositions are cited the performance of which is authentic in relation to the composer's conception. Special attention is given to research of the singer's vibrato as one of the particularities of performance, presenting this direction in the art of vocalism. For the sake of more precise analysis computer programs are applied which exceed considerably the objectivity of the studies.

**Keywords:** belcanto, style of performance, computer programs, vibrato, Fernando de Lucia, Alessandro Bonci, Giacomo Lauri-Volpi.

#### Зайтов Георгий Сергеевич

ORCID: 0000-0002-8037-7451

аспирант кафедры истории и теории

исполнительского искусства

*E-mail: georgezaitov@mail.ru*

Уральская государственная

консерватория им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

#### Georgy S. Zaitov

ORCID: 0000-0002-8037-7451

Post-graduate student at the Department

of History and Theory of the Performing Arts

*E-mail: georgezaitov@mail.ru*

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation