

References

1. Moya "russkaya shkola" – priobshchenie k poznaniyu traditsiy nashego naroda... [My "Russian School" - introduction to the knowledge of the traditions of our people]. *Interv'yu s Tatyanoj Smirnovoj [Interview with Tatyana Smirnova]*. (In Russ.). Available at: <http://www.velykoross.ru/1811/>.
2. Tatyana Georgievna Smirnova na sayte Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo [Tatyana G. Smirnova online on Tchaikovsky Moscow State Conservatory]. (In Russ.). Available at: <http://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8752>.
3. Shinkareva M.I. Khranitel' traditsii [Keeper of tradition]. *Rossiyskiy muzykant [Russian musician]*, 2010, no. 3, March.

УДК 784

АРТУРО МЕЛОККИ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА СОВРЕМЕННОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО. ИСКУССТВОМЕТРИЧЕСКИЙ РАКУРС

Зайтов Георгий Сергеевич, аспирант, кафедра истории и теории исполнительского искусства, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: georgezaitov@mail.ru

Статья посвящена изучению особенностей методики преподавания известного итальянского маэстро Артуро Мелокки. С «ларингальной» школой пения связано множество слухов и недоразумений. Учитывая большую популярность среди вокалистов таких певцов, как Марио дель Монако и Франко Корелли можно с уверенностью утверждать, что многие студенты захотят освоить школу Мелокки. Однако литературных источников по этому методу крайне мало. Данная статья объединяет существующую информацию, а также содержит анализ основ техники «ларингальной» школы пения. Базой для исследования послужили звукозаписи выдающихся мастеров пения, а также информация из интервью и различных источников литературы об академическом вокале. В статье рассматриваются основные идеи метода Мелокки и их сходство и различия с традициями в итальянском певческом искусстве. В результате анализа звукозаписей выдающихся певцов – последователей «ларингальной» школы пения – выявлены особенности обертонового построения голоса, которые отличают их от представителей «старой» школы. Для более точного анализа были применены современные компьютерные программы с возможностью построения графиков спектра, показывающих обертоновый состав тембра голоса. Спектрограммы дали наглядное подтверждение факту отличия резонаторных настроек певцов, учившихся у Мелокки от певцов-теноров начала и середины XX века. Материал, изложенный в статье, может быть полезным как для вокалистов, так и для исследователей вокального искусства.

Ключевые слова: компьютерные программы, спектрограмма, резонаторная настройка, форманта, гармоника.

ARTURO MELOCCHI AND HIS INFLUENCE ON THE MODERN VOCAL ART. ART METRIC VIEW

Zaitov Georgiy Sergeevich, Postgraduate, Department of History and Theory of Performing Arts, Ural State Mussorgsky's Conservatory (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: georgezaitov@mail.ru

The article examines the characteristics of the methods of teaching singing famous Italian maestro Arturo Melocchi. The stories and commentaries about the technique of school Melocchi multiplied over the years. Melocchi became a sort of quasi-mythological figure, the grand master of the dramatic tenor secret, the inventor

of a new way of singing that made tenors into veritable forces of nature. Mario Del Monaco and Franco Corelli are still very popular so we can say with confidence that many students will want to learn that technique of singing. The method “affondo” became part of the well known technical lingo in teaching circles. The basis for the study is based on recording of the great masters of the singing, as well as information from interviews and various literature sources of vocal art. In the study, the basic ideas of the method Melocchi and their similarities and differences with the traditions of the Italian art of singing. The analysis of recordings of outstanding singers - followers of “laryngeal” school of singing, the peculiarities of the construction of overtone voices that set them apart from the representatives of the “old” school. For a more accurate analysis were used modern computer programs with the possibility of plotting the spectrum, showing the overtone structure of the tone of voice. Spectrograms give visual confirmation of the fact of differences between the resonance strategy used by the singers who studied with Melocchi of singers-tenors of the early and mid XX century. The material presented in this article may be useful both for singers and vocal art for researchers.

Keywords: computer programs, spectrogram, resonance strategy, formant, harmonics.

Рассказы и комментарии о маэстро Мелокки и его методе преумножались на протяжении многих лет. Тенора стремились стать новыми Дель Монако и идея техники *affondo* стала частью известного технического жаргона в кругах преподавания вокального искусства. Мелокки стал легендой – великим мастером, обладающий секретом обучения драматического тенора, изобретателем нового способа пения, который придавал голосу певца необыкновенную силу звука. Подобно тому, как Марио Дель Монако и Франко Корелли заняли свое место в пантеоне оперных идолов, Мелокки также стал важной исторической фигурой.

Артуро Мелокки родился в Милане в 1879 году. Он прошел обучение в Миланской консерватории под руководством Джузеппе Галиньяни (1851–1923). 13 ноября 1907 года Мелокки получил документ, дающий возможность преподавать в любой государственной школе Италии. Обладая отличным голосом, он не стал оперным певцом. Вот что об этом пишет его ученик Марио Дель Монако: «Помню, меня чрезвычайно интересовало, почему столь поразительный человек не сделал оперной карьеры. Набравшись духу, я как-то спросил его об этом. Маэстро Мелокки улыбнулся. “Пробовал однажды, – ответил маэстро, – но у меня подгибались ноги. Это оказалось выше моих сил. Я понял, что никогда не смогу появиться на сцене перед публикой. Скажу тебе больше: с тех пор я ни разу не был в театре, не слушал даже никого из своих учеников”» [4, с. 17].

В январе 1912 года он был назначен преподавателем в Музыкальный лицей Россини в Пезаро. Он занимал эту должность до 1941 года. 18 мая 1941 года Мелокки был уволен без предваритель-

ного предупреждения, якобы за «плохие» результаты. Позже стало известно, что причиной этому были его антифашистские взгляды. В течение всего периода правления фашизма в Италии, он был одним из двух учителей в лицее Россини, которые не состояли в фашистской партии. Следующие три года он провел за границей, работая учителем пения в Шанхайской консерватории.

Артуро Мелокки построил свой метод на идеях традиционной итальянской школы за исключением нескольких, хотя значительных отступлений от её принципов. Его метод может и должен рассматриваться как естественный финал «революции» в пении теноров, начавшейся с Энрико Карузо, а также глубоким изменением в эстетике с появлением композиторов-веристов.

Многие студенты Артуро Мелокки были фанатичными подражателями Дель Монако. Очевидно, Мелокки предоставлял техническую основу, что позволяло тенорам войти в «царство пения Дель Монако». Но существует разница между развитием мощного вокального инструмента и собственно пением. Дель Монако стал своеобразной моделью эстетического и художественного выбора, что неудивительно. Учитель становится известным благодаря своим ученикам. Вполне естественно, что его новые последователи стремятся к вокальной модели знаменитости. Исходя из анализа существующих аудио- и видеоматериалов известных учеников Мелокки, можно утверждать, что большинство из них желали идти по стопам Дель Монако.

Мелокки часто говорил своим студентам о том, что он тренирует и развивает их голос, но как петь – их собственный выбор. Большинство

из учеников Мелокки использовали полученные технические возможности, чтобы попытаться достичь силы звучания Дель Монако. Это конечно был достаточно опасный выбор в подражании кумиру. Интересен и тот факт, что в ранних записях Дель Монако с 1940-х обнаруживается необыкновенная легкость и «проточность» в пении, особенно в верхнем регистре, по сравнению с более поздними записями. Именно в этот период влияние Мелокки было наибольшим. Если мы по-настоящему хотим проанализировать непосредственное воздействие метода Мелокки на Дель Монако, то мы должны слушать ранние записи певца.

При анализе мастер-классов и высказываний в интервью известных последователей этого метода, таких как Марчелло Дель Монако, Роблетто Меролла, Марио Мелани, Франко Корелли и др., можно определить основные идеи этой школы пения:

1. **La Posizione Dello sbadiglio (позиция зева):** глотка должна быть открытой и расслабленной (*morbido*, что означает «гибкой» или «ненапряженной»). Это дает возможность развить объем и силу голоса. Понижение гортани является результатом дыхательной поддержки. Согласно Мелокки, дыхание не должно блокироваться мышцами в гортани. Звук возникает в области гортани и там опирается на колонну дыхания под голосовыми складками, что позволяет производить интенсивный резонанс без особых усилий.

Существует мнение, что Артуро Мелокки изобрел технику пения на «пониженной» гортани. Как и в случае других заблуждений, если что-то утверждают достаточно долго, люди начинают в это верить. Но Мелокки не был первооткрывателем пения на «низкой гортани». Упоминания об этом есть у М. Гарсия, Ю. Штокхаузена и других известных учителей вокала XIX века.

Можно сказать, что эта идея не противоречит традиции итальянской школы пения и не является новаторской. Вот высказывание Беньямино Джильи из интервью, взятого Гербертом Казари: «Как только я начинаю петь, я забываю о диафрагме и ребрах, все о технике дыхания, и пою на воздухе, скопившемся прямо под гортанью» [8, с. 27]. Разница состоит в том, что для метода Мелокки положение гортани – это основа

техники. К числу недостатков в пении его учеников относили отсутствие нюансировки и однообразие в динамике. В интервью с Франко Корелли Стефан Цукер говорит об этом следующее: «При использовании других методов опущенная гортань является сопутствующим приемом, но в методе Мелокки это – основа всего. Примером крайности в использовании этого метода может быть назван тенор Луиджи Оттолини, певец, который был не способен менять вокальные краски, хотя имел концентрированный, сфокусированный звук огромной силы. Подобно Монако, у него были проблемы с модулированием динамики, с мягким пением в частности. Он имел сильный голос, который был не особенно подходящим для лирического репертуара. Как следует из книги Марио дель Монако, Мелокки рекомендовал ему особенно не пробовать выпевать нюансы или делать динамические модуляции» [1, с. 104].

Современные научные исследования, проведенные Йоханом Сандбергом, показали, что пониженное положение гортани является важным условием для получения высокой певческой форманты. Но следует отличать пониженную гортань и принудительно опущенную. Результатами пения с принудительно пониженной гортанью, как правило, являются снижение резонанса, вокальная жесткость, а также отсутствие «проточности» звучания, голос становится приглушенным, и теряются верхние ноты.

2. **Ощущение открытой глотки (*Gola aperta*)** позволяет «вытащить голос наружу» (*tirare la voce fuori*). Мелокки призывал своих учеников найти ширину в нижней части глотки пением итальянской «U», а затем, не открывая рта и губ, получить звук «O» расширением глотки.

Эта идея также не является «откровением». Энрико Карузо в книге «Искусство пения» говорил вещи, которые во многом сходны с идеями Мелокки: «Чтобы иметь точную и чистую атаку необходимо сознательно пытаться открыть горло не только спереди, но сзади, для горла это дверь, через которую должен пройти голос, и если она недостаточно открыта, бесполезно пытаться получить полный, округлый звук» [6, с. 26].

Необходимо заметить, что правильное представление о звуке способно произвольно повлиять на необходимые мышцы. К счастью для всех

последователей этого метода, сохранились записи урока Гастона Лимарилли с комментариями самого Мелокки. Это дает реальную возможность услышать эталонный тон.

3. **Не «размещайте» голос в «маске».** Данная идея должна трактоваться следующим образом: вибрационные ощущения возникают в результате правильной работы голосового аппарата и являются следствием этого. Поиски «маски» достаточно часто приводят к носовому звучанию, которое искажает и портит тембр певца.

4. **Мелокки говорил о необходимости «грудного» звучания для большей мощности голоса** (придание тенору более насыщенной баритональной окраски звука).

В книге Ю. А. Волкова «Песни, опера, певцы Италии» есть комментарии Марио Дель Монако об этой технике: «Высказываясь о постановке голоса вообще, Дель Монако утверждает, что метод, в основу которого берется головное звучание (сохранение природного тембра в начальном периоде обучения за счет снятия грудного звучания и тренировки гортани преимущественно на облегченных упражнениях), не приводит к полному развитию голосового аппарата, отнимая у звучности 30–50 процентов. У певца, говорил Дель Монако, прежде всего, должна “звучать” грудь, именно она дает широкую и глубокую опору. Звук же становится объемным и до предела насыщенным обертонами потому, что резонирует буквально во всем теле, от головы до пят» [2, с. 160]. Баритональное, насыщенное грудными обертонами звучание тенора берет начало от Энрико Карузо, но Мелокки развил эту тенденцию до нового уровня.

Выдающийся певец и вокальный теоретик Джакомо Лаури-Вольпи писал об опасности злоупотребления «грудным» звуком: «К сожалению, до сих пор еще карузовский мираж искушает юношеские фантазии и поощряет дерзновенные мечты. Однако ни один тенор не может заменить “голос века” по той простой причине, что ни один чистый тенор не может рассчитывать на то, чтобы, став баритональным певцом, пусть даже выдающимся, он будет типичным тенором. Чтобы петь, как Карузо, надо отказаться от “Лючии ди Ламмермур”, “Фаворитки”, “Пуритан”, “Сомнамбулы”, “Трубадура”, от всего чисто тенорового репертуара и петь веристские оперы,

страстные, изнашивающие сердце, голос и здоровье. Тенор должен быть тенором... Оставим Карузо его одинокой славе, которая, “как орлица парит над соперниками”, и будем считать его неповторимым явлением в певческой “орнитологии”...» [3, с. 201]. В то же время он очень высоко оценивал технику Марио Дель Монако. В своей книге «A viso aperto» Лаури-Вольпи отмечает: «Его голос полностью подчиняется ему и лишен таких недостатков как “звуковые пустоты”. Он пропевает весь свой диапазон без каких-либо изменений тембра» [7, с. 98].

5. **Мелокки предлагал певцам запомнить ощущение сужения гласной «У» при сохранении широкой глотки.** Гласная «У» должна быть спета «чистой», без добавления «О» или «А».

Идеи Мелокки привели к концепции *affondo*, о которой много говорят в итальянских певческих кругах сегодня. *Affondare* означает «тонуть» или углубляться. Эта идея заключается в том, что по мере подъема по диапазону голос ощущается глубоко в гортани. Если в традиционной технике певец будет чувствовать большее усиление головного резонанса, певцы школы Мелокки продолжают ощущать голос между мягким небом и гортанью. Стоит отметить, что ощущение глубины зарождения звука у последователей этого метода не сопровождается «далеким» звучанием.

Подобная техника хорошо подходит для исполнения веристских опер. Вокалисты, владеющие этой техникой, поражают слушателей, так как люди не ожидают, что при столь насыщенном звучании певец в состоянии справиться с тесситурой и достичь высоких нот.

Для объективной оценки особенностей техники пения последователей Мелокки мы применяем искусствометрический подход. Современная компьютерная техника позволяет увидеть особенности обертонового построения тембра голоса. Именно тембр, по мнению многих исследователей (Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Рагс и др.), даёт полную характеристику звука, и является главным информационным каналом для передачи художественного содержания музыкального произведения. О применении электроакустических приборов в музыковедении говорили еще в шестидесятых годах Е. В. Назайкинский и Ю. Н. Рагс: «Слух музыканта – совершенней-

ший естественный аппарат, превосходящий все известные до сих пор акустические и электроакустические приборы по способности сочетать тонкий анализ отдельных сторон музыкального звучания с обобщенным эстетическим восприятием всего комплекса музыкально-выразительных средств. И всё же в некоторых отношениях слух уступает приборам-анализаторам. Современная аппаратура в сравнении со слухом человека имеет ряд важных для исследователя преимуществ, позволяющих ему глубоко проникать в микромир изучаемых музыкальных явлений. Во-первых, она, как правило, далеко превосходит все возможности человеческого слуха по точности. Это относится в первую очередь к анализу таких элементов музыкального звука, как высота, громкость и тембр» [5, с. 4].

При анализе спектра на верхнем участке диапазона необходимо обратить особое внимание на три различных резонансных компонента: (А) основной тон, (Б) первая и вторая форманты гласных и (В) 5-й, 6-й и 7-й обертоны относительно основного тона. Спектрограммы Марио Дель Монако – мастера школы Артуро Мелокки – показы-

вают отличия от мастеров «старой» школы (Энрико Карузо, Юсси Бьерлинг, Беньямино Джильи). Значительно усиливается область второй форманты, высокая певческая форманта имеет повышенную частоту (на верхних нотах от «ля» и выше) – настройка на 6-ю, 7-ю гармоники: $H_6=440*6=2640$, $H_7=440*7=3080$ Гц). В сопоставлении с Энрико Карузо голос Марио Дель Монако звучит несколько более ярко и менее мягко. На рис. 1 и 2 заметна разница в обертоновом построении их голосов. На спектрограмме Дель Монако мы видим доминирование 6-й гармоники ($H_6=2640$ Гц), в то время как на спектрограмме Энрико Карузо заметно доминирование 5-й гармоники ($H_5=2200$ Гц). Это можно было бы связать со свойствами отдельных голосов, однако измерения показывают большую стабильность результатов по этим показателям. Для мастеров «старой» школы на верхних нотах характерна настройка верхней певческой форманты на 5-ю гармонику относительно основного тона, а для певцов школы Мелокки наиболее свойственно усиление 6-й и 7-й гармоники на верхних нотах.

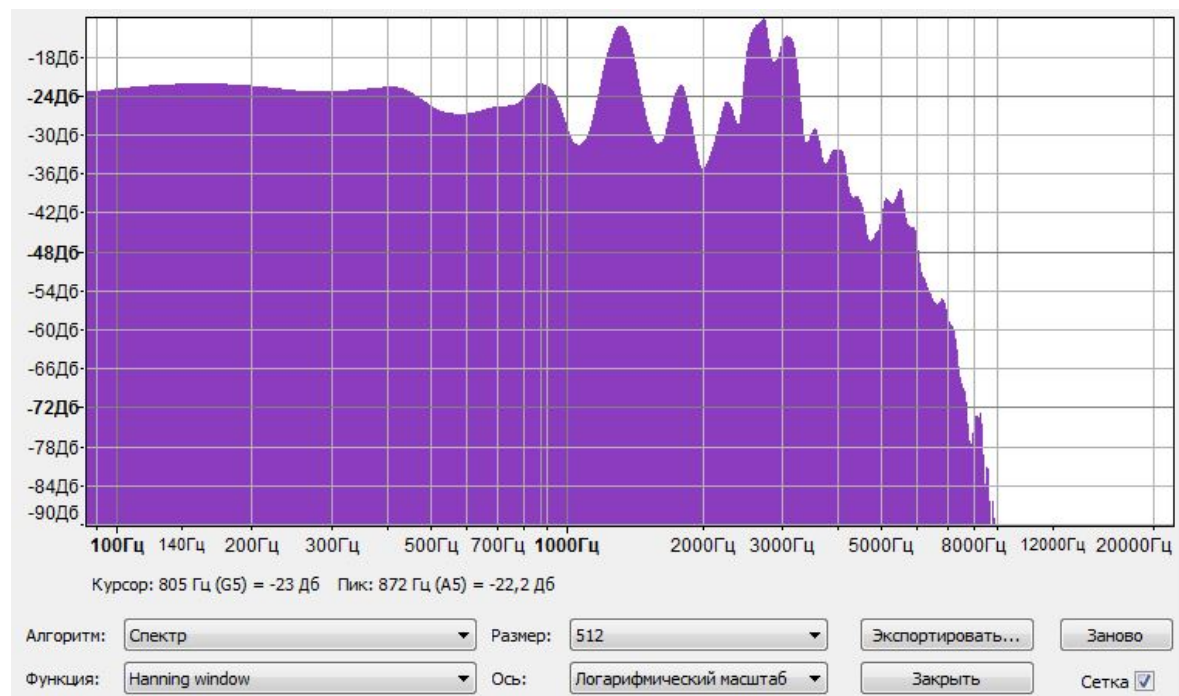


Рисунок 1. Марио Дель Монако поет ноту «ля» в песне «Musica Proibita»

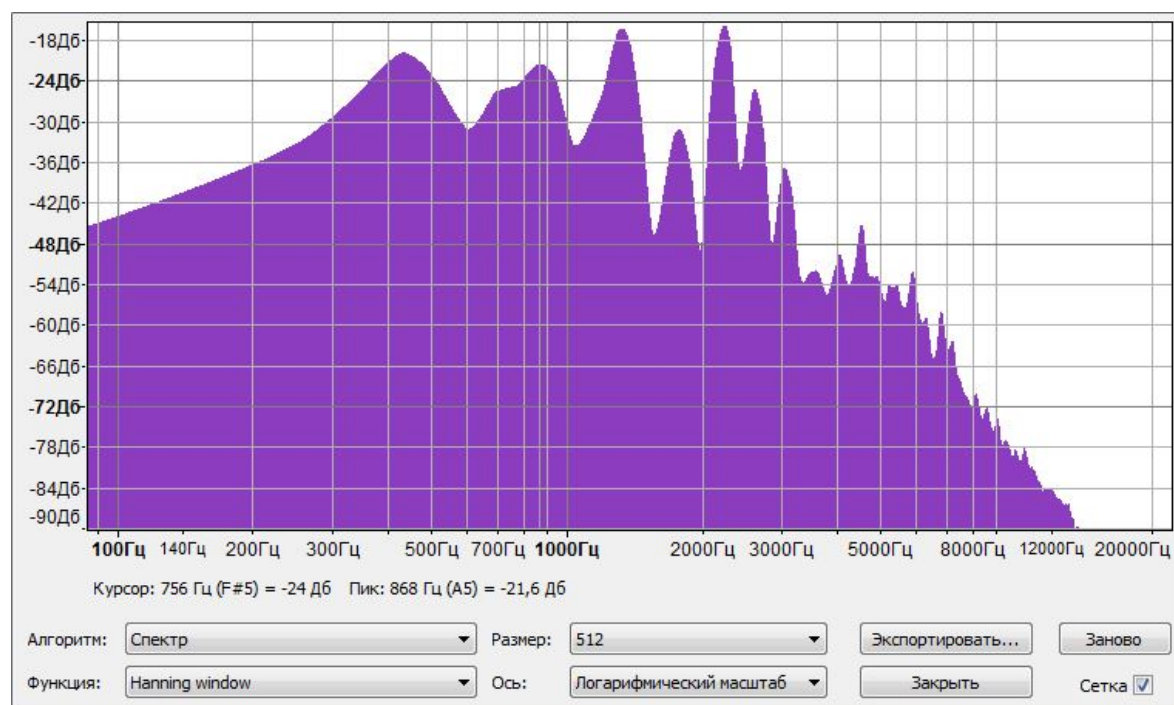


Рисунок 2. Энрико Карузо поет ноту «ля» в песне «Musica Proibita»

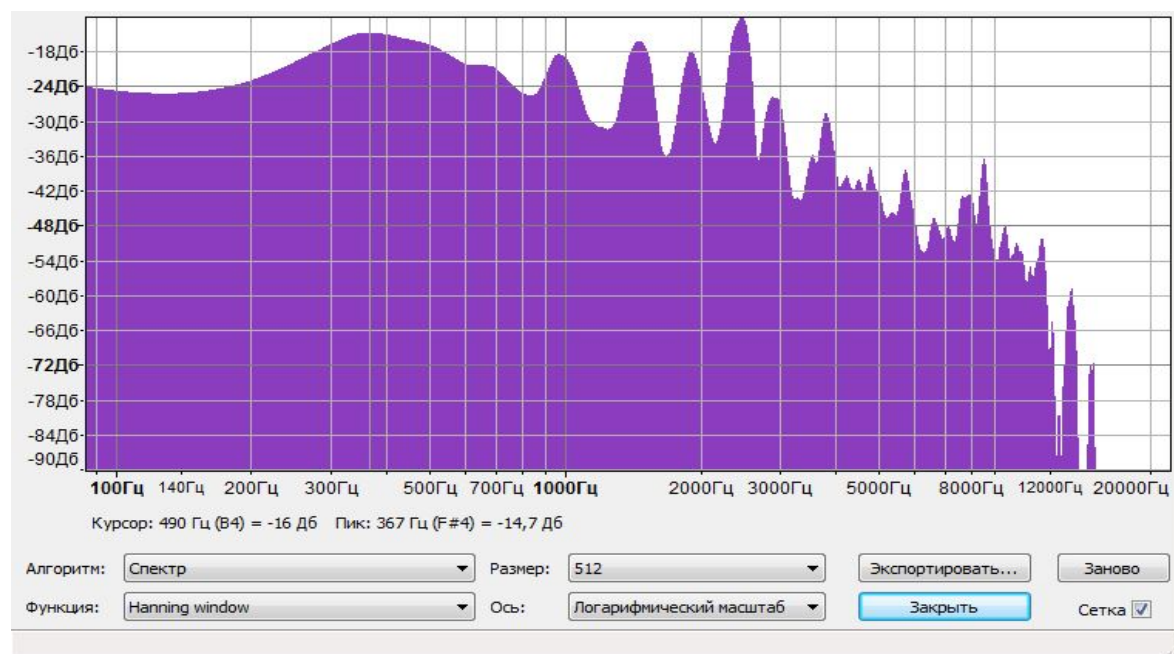


Рисунок 3. Юсси Бьерлинг поет ноту «си-бемоль» в арии «Recondita armonia» из оперы Дж. Пуччини «Тоска»

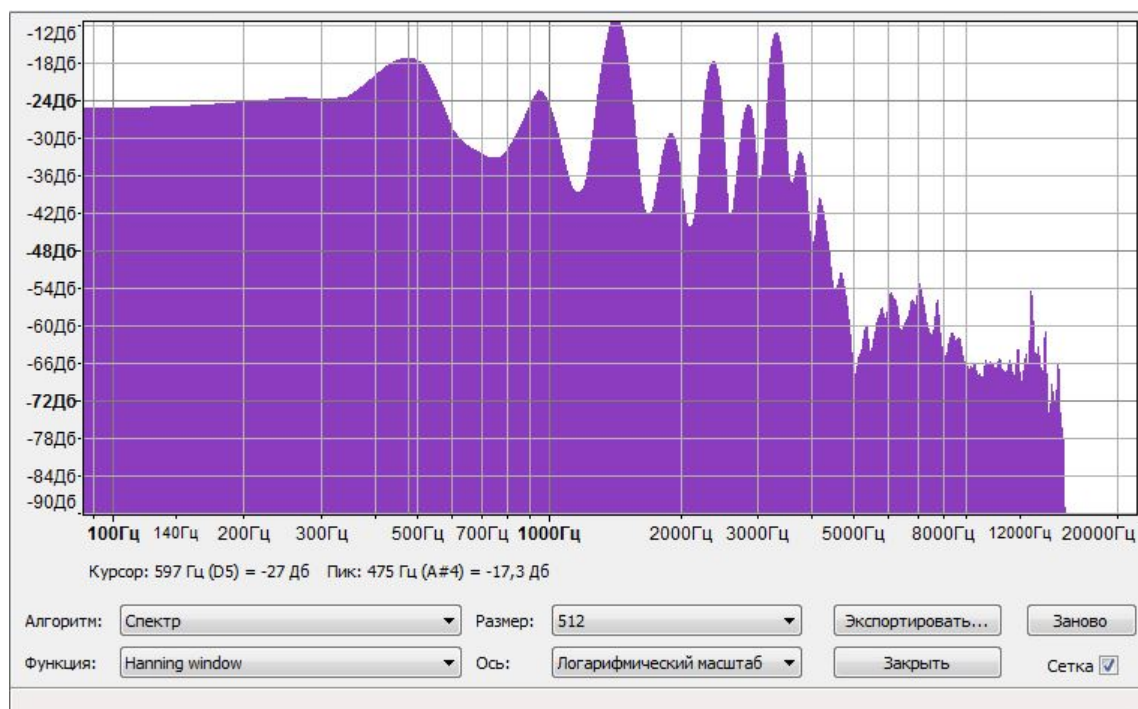


Рисунок 4. Гастон Лимарилли поет ноту «си-бемоль» в арии Радамеса из оперы Дж. Верди «Аида». На спектрограмме видно доминирование 2-й форманты и 7-й гармоники

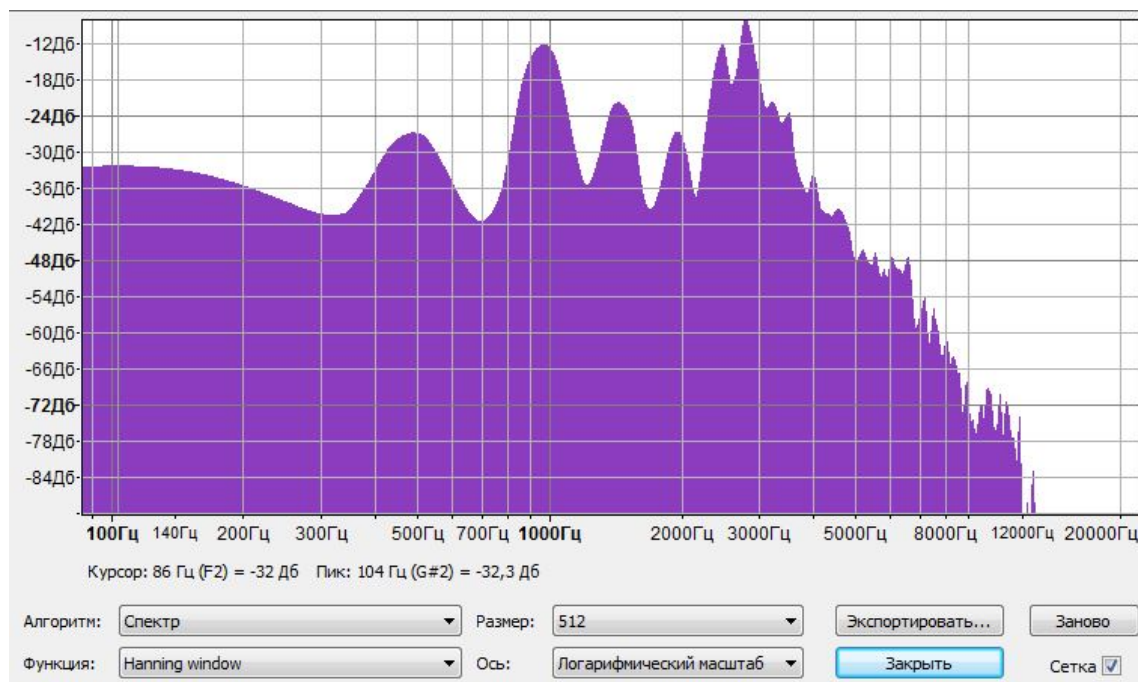


Рисунок 5. Роблето Меролла поет ноту «си-бемоль» в арии «Recondita armonia» из оперы Дж. Пуччини «Тоска»

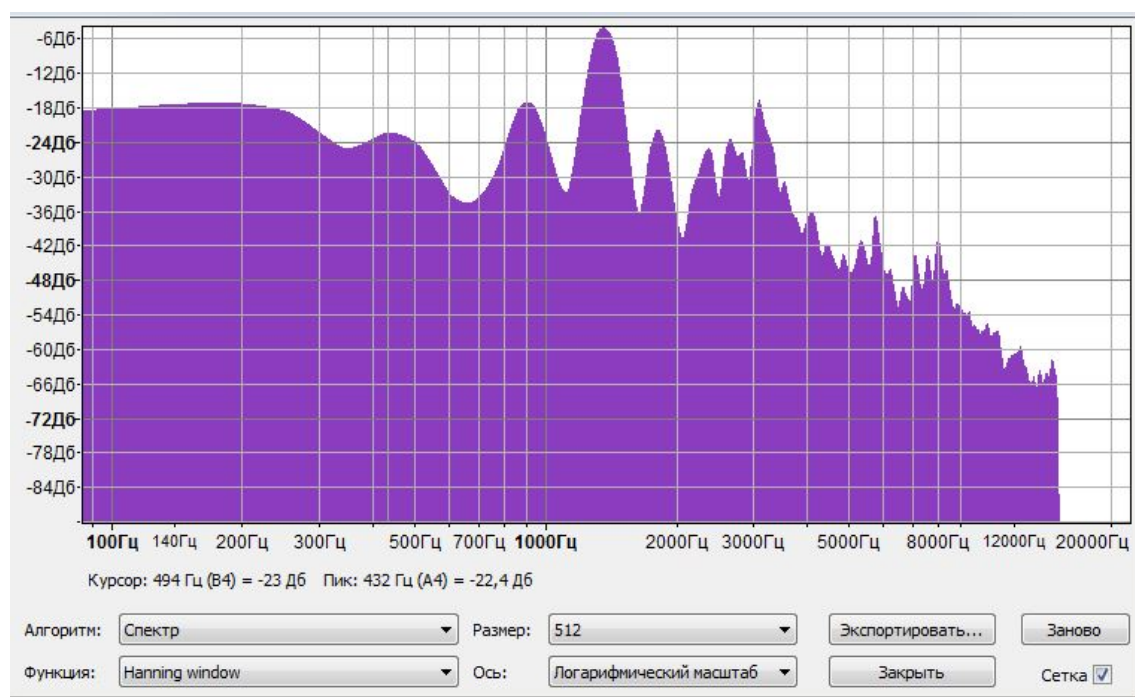


Рисунок 6. Франко Корелли поет ноту «ля» в итальянской песне «Passione»

Арту́ро Мелокки – один из немногих маэстро, ученики которого действительно несут в себе манеру преподавания своего учителя. Пожалуй, это лучший показатель эффективности его метода обучения. Несмотря на мнение недоброжелателей о нем как о «разрушителе гортаней», он на практике подтвердил состоятельность своей школы. Большинство из лучших драматических теноров второй половины XX века являются последователями этой школы (рис. 7).

Согласно результатам опроса, проведенного редакцией журнала-каталога «Opera Fanatic», среди читателей Франко Корелли возглавил список лучших теноров XX века. Его манера пения, так или иначе, связана с ларингальной школой. Известно, что Франко Корелли всего дважды занимался с Мелокки, однако сумел достаточно хорошо изучить его метод с помощью своего друга Карло Скаравелли. Возвращаясь от Мелокки, Карло передавал полученные знания Франко. Сам певец говорил о ларингальной школе в своём интервью Стефану Цукеру следующее: «Лишь иногда я посещал занятия Мелокки, хотя некоторые рекомендовали мне его как «врачевателя горта-

ней». Его метод был основан на открытии глотки. Например, когда вы зеваете, глотка открыта. Правильно открытая глотка способна сохранять это положение – оставаться открытой. Мелокки учил Марио дель Монако в течение нескольких лет. Поскольку Монако начал выступать несколькими годами раньше меня, я воспринимал его пение как образец, тщательно копируя все, что он делал. Он пел с гортанью, опущенной так низко, насколько это было возможно. Тенора у Мелокки все были похожи на Монако по тембру, диапазону и стилю. А это значит, что Мелокки действительно учил реальному методу пения» [1, с. 103]. Певческая техника Корелли часто рассматривается как «Мелокки-техника», однако это верно лишь отчасти.

В начале своей карьеры Корелли ощущал проблемы в верхнем регистре своего голоса. Его звучание было очень «темным», практически баритональным. Он чувствовал, что такая манера не подходит для исполнения высоких по тесситуре партий. Прослушивая множество записей теноров прошлого, он открыл для себя достоинства традиционной школы и технику «Giro», или пере-

ход на более легкую фонацию, которую он назвал «сладким голосом». Корелли понял, как голос попадает в «маску» и как эти ощущения могут помочь в исполнении им более высоких по тесситуре спинтовых (Spinto) ролей, таких как Манрико, Полиевкта, Калафа, и т. д. Будучи уже известным певцом, Корелли продолжал совершенствовать свое мастерство. В течение восьми лет, начиная с 1962 года, он приезжал к Джакомо Лаури-Вольпи, чтобы обучаться традиционной итальянской технике пения. В книге Алексея Булыгина есть информация об этом: «Долгие годы Джакомо Лаури-Вольпи жил в Валенсии, куда Корелли с 1962 года начал наведываться достаточно часто, останавливаясь в доме маэстро в Бурьясоте. В первый год Франко провел там десять дней, затем двадцать, тридцать... И каждый день он по несколько часов занимался со своим старшим другом: одна фраза за другой, вокализ за вокализом, до тех пор, пока под окнами не собирался кружок людей, желавших послушать знаменитых теноров» [1, с. 76].

В пении Франко Корелли тенора нашли новый стандарт вокального искусства. Певец сочетал в себе увеличение мощности звучания по методу Мелокки и лучшие качества «старой» школы, которой он обучался у Лаури-Вольпи. Стефан Цукер так описывает технику певца: «Корелли разработал собственную певческую манеру, которую он называл техникой “плавающий гортани”. Его целью было объединить в своем голосе силу звучания Марио Дель Монако, сверкание верхних нот Лаури-Вольпи, страстность пения Пертиле, диминуэндо Флета и нежность пения Джильи» [9, с. 3].

Применяя программы-спектроанализаторы, мы обнаруживаем, что в пении Франко Корелли при восхождении к верхним нотам происходил переход от доминирования первой форманты к преобладанию второй в обертоновом построении голоса. При этом в области верхней певческой форманты присутствуют почти в равной степени 5-я, 6-я, 7-я гармоники.

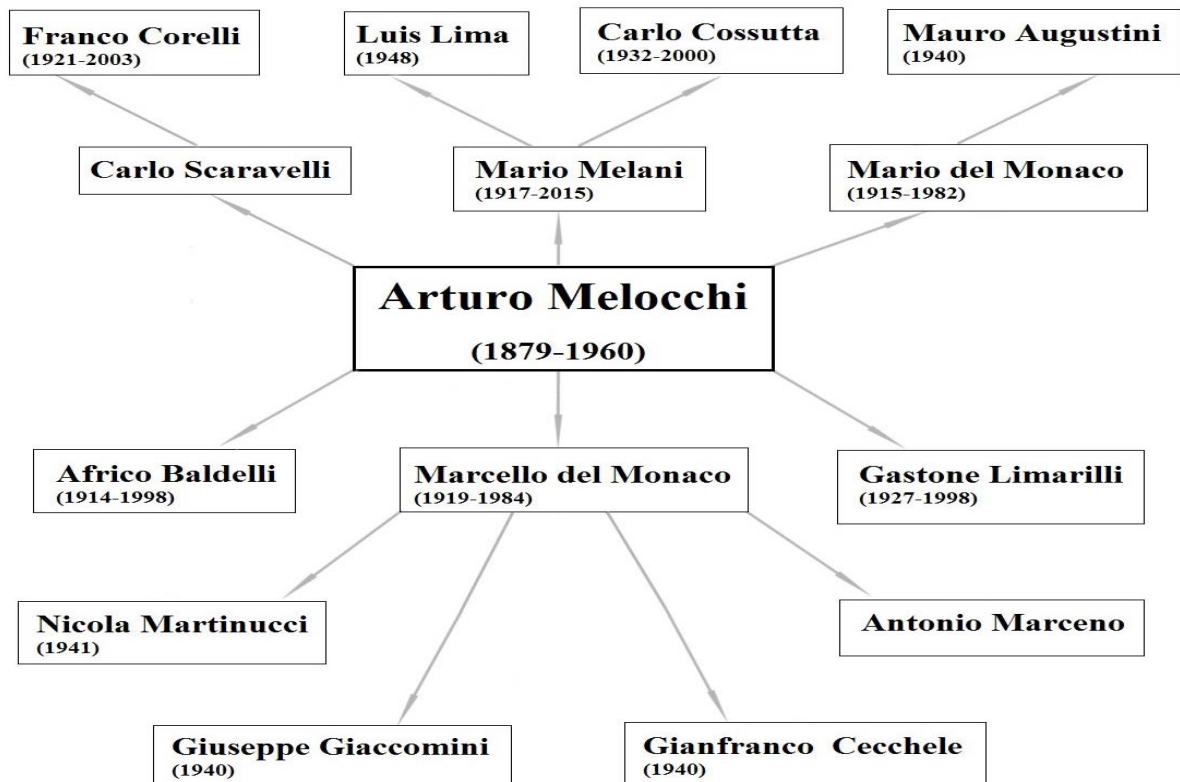


Рисунок 7. «Генеалогическое древо» школы Мелокки, включающее его учеников и последователей

Школа Артуро Мелокки была естественным результатом эволюции вокальной эстетики, связанной с увеличением состава и мощности звучания оркестров, а также с появлением веризма. Фактически этот метод дает возможность выявить полные возможности голосового аппарата. Необходимо учитывать, что исполнитель, поющий подобным образом, должен придерживаться строго

определенного репертуара. Было бы поистине абсурдным применять эту технику для голоса, который предназначен для репертуара легкого лирического (Leggero) тенора. Певец, желающий следовать методике Мелокки, должен серьезно взвесить все «за» и «против» этой манеры пения, и, прежде всего, реально оценить возможности своего голоса.

Литература

1. Булыгин А. К. Принц в стране чудес. Франко Корелли. – М.: Аграф, 2003. – 496 с.
2. Волков Ю. А. Песни, опера, певцы Италии. – М.: Искусство, 1967. – 235 с.
3. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. – Л., 1972. – 304 с.
4. Марио Дель Монако. Моя жизнь – мои успехи / пер. с итал. Н. А. Живаго; послесл. И. К. Архиповой; ред. О. А. Сахарова. – М.: Радуга, 1987. – 208 с.
5. Назайкинский Е. В., Рэгс Ю. Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука / под ред. С. С. Скребкова // Применение акустических методов исследования в музыкознании. – М.: Музыка, 1964. – С. 79–100.
6. Enrico Caruso. Caruso and Tetrzzini on the Art of Singing. – New York: Metropolitan Company Publ., 1909. – 36 p.
7. Giacomo Lauri-Volpi. A viso aperto. – Bologna: Bongiovanni, 1983. – 270 p.
8. Herbert Caesari. The Voice of the Mind. – Great Britain: Antony Rowe Ltd, 2002. – 366 p.
9. Stefan Zucker. Franco Corelli and a Revolution in Singing. – New York: Bel Canto Society Publ., 2014. – 268 p.

References

1. Bulygin A.K. Prints v strane chudes. Franko Korelli [Prince in Wonderland. Franco Corelli]. Moscow, Agraf Publ., 2003. 496 p. (In Russ.).
2. Volkov Y.A. Pesni, opera, pevtsy Italii [The songs, opera, singers Italy]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1967. 235 p. (In Russ.).
3. Lauri-Volpi G. Vokal'nye paralleli [Voci Parallele]. Leningrad, 1972. 304 p. (In Russ.).
4. Mario Del Monaco Moya zhizn' - moi uspekhi [My life and my success]. Moscow, Raduga Publ., 1987. 208 p. (In Russ.).
5. Nazaykinskiy E.V, Rags, Y.N. Vospriyatie musykal'nykh tembrov i znachenie otdel'nykh garmonik zvuka [The perception of musical tones and sound value of individual harmonics]. Moscow, Musica Publ., 1964. pp. 79-100. (In Russ.).
6. Enrico Caruso. Caruso and Tetrzzini on the Art of Singing. New York, Metropolitan Company Publ., 1909. 36 p. (In Engl.).
7. Giacomo Lauri-Volpi. A viso aperto. Bologna, Bongiovanni Publ., 1983. 270 p. (In Italian).
8. Herbert Caesari. The Voice of the Mind. Great Britain, Antony Rowe Ltd, 2002. 366 p. (in Engl.).
9. Stefan Zucker. Franco Corelli and a Revolution in Singing. New York, Bel Canto Society Publ., 2014. 268 p. (In Engl.).

УДК 781.7

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВНУТРИЗОННОГО И МЕЖЗОННОГО КОМПОНЕНТОВ ЗВУКОВЫСОТНОГО ПРОСТРАНСТВА ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

Ульмасов Фируз Абдушукурович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова (г. Душанбе, Республика Таджикистан). E-mail: firuz_ul@mail.ru

Исходным художественным ресурсом восточной монодии является ее звуковой мир, в котором существенное место занимает звуковысотное пространство. Разработка и осмысление принципов его