

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ВОКАЛЬНІ ВІДЧУТТЯ ТА ЇХ РОЛЬ
У КАМЕРНІЙ ТА ОПЕРНІЙ ПРАКТИЦІ СПІВАКА
/ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ/

Магістерська робота
СИНЯГОВСЬКОГО БОГДАНА
Науковий керівник
Доктор мистецтвознавства, професор
Гребенюк Н.Е.



Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання в відповідне джерело.

Зміст

Вступ	3
Розділ 1. Вокальні відчуття та їх загальна характеристика.	
1.1. Класифікація та різновиди відчуттів.....	9
1.2. Музично-слухові та метроритмічні відчуття.....	13
1.3. Взаємодія вокальних відчуттів та їх роль у формуванні вокально-виконавських навичок співака.....	21
Розділ 2. Камерна вокальна музика як особлива галузь виконавського інтонування	
2.1. Камерна вокальна лірика: структура та зміст	32
2.2. Італійська оперна школа та її вплив на камерну вокальну музику. ..	41
2.3. Виконавські засади оперної творчості як смислового феномена та художньо-композиційного процесу.....	48
2.3. Специфічні фактори вокального інтонування.....	65
Висновки	72
Список використаних джерел.....	75

Вступ

Камерна вокальна лірика та оперне мистецтво – особливі жанрові галузі музичного виконавства. Вони заслуговують уважного вивчення з декількох причин. По-перше, в основі музичного жанру знаходиться виконавська традиція, яка обумовлює не тільки зовнішні умови музичної творчості, але й зачіпає інтонаційно-тематичний рівень композиційних правил. По-друге, камерний як і оперний спів яскраво реалізує міжособистісні комунікативні властивості жанру на різних рівнях – у діалозі композитора і поетів, на вірші яких написані вокальні мініатюри та лібретто опер, у співтворчій взаємодії виконавця з композитором, за безпосереднього спілкування музикантів-учасників ансамблю (піаніста та вокаліста) або оркестру та виконавців партій. По-третє, значення камерного вокального жанру, більше за все як циклічного, значно посилюється на межі XIX–XX століть, а також сучасного оперного мистецтва, яке стає більш багатокomпонентним.

Дослідження камерної вокальної музики та оперного мистецтва у типових для них жанрових різновидах є актуальною проблемою для музикознавців та виконавців; ця проблема може розглядатися як базова для зближення та збагачення їх творчих пошуків. Між тим, у теоретичних працях виконавські питання часто опускаються, що суттєво збіднює можливості вивчення природи музики. У деяких музикознавчих працях (наприклад, М. Бонфельда) виконавський критерій взагалі не враховується. Щоправда, музикознавці зізнаються, що теорію жанру завжди хочеться доповнити (М. Арановський) і її є чим доповнити. Вносячи у визначення жанру такі фактори, як «обставини і умови виконання», музикознавці, як правило, пов'язують їх з позамузичними сторонами жанру (із домузичними), крім того, ці фактори визнаються провідними для первинних жанрів (побутових,

прикладних, культових, тобто колективних, неавторських), тоді як для вторинних характерна свобода музичної мови (від життєвого прагматизму ситуативної залежності). Разом з тим, навіть на більш пізніх етапах розвитку європейської професійної музики зберігає провідну роль жанрова інтонація, як безпосередній носій жанрової семантики. Однак ця жанрова інтонація постає ускладненою, авторизованою, суперечливою з точки зору її семантичної впізнаваності.

Жанрові моделі, властиві музиці пізньої романтичної епохи наступного за нею ХХ століття, відрізняються стильовою синтетичністю, що не означає рівного положення всіх груп стильових ознак всередині даної моделі, а навпаки передбачає домінуюче положення однієї такої групи, підлегле – інших. Таким чином, жанр у музиці спроможний виступати повноправним представником «художньої дійсності» (термін М. Бонфельда, але не пояснений ним з жанрової точки зору [4]). Можна було б сказати, що жанр * іноді є «заступником» життєвої дійсності, але слід урахувати, що життєва дійсність для музики є і сама музика в її традиційних аспектах. Семантико-логічні прототипи жанру одразу носять музичний характер і можуть бути зіставлені тільки один з одним. На останню обставину звертали увагу Хосе Ортега-і-Гассет, Г. Гадамер, К. Леві-Стросс, А. Акопян, В. Медушевський, Є. Назайкінський та багато інших. У зв'язку з цим лишається назавжди нездійсненою до кінця так звана «перекладаність» музики за допомогою словесних понять; завжди лишається шар семантики, недоступний для словесного пояснення. Саме цей шар семантики спонукає до відтворення його у особливому «знаковому» слові, який разом зі спеціальними словесними визначеннями містить графічні вказівки.

Даний знаковий шар зазвичай називають артикуляційним у широкому розумінні слова. На наш погляд, даний знаковий шар перш за все визначається як жанровий у зв'язку з *виконавською спрямованістю музичного жанру*, що являє його прагматику і характеризує історичний

стан виконавської традиції. Таким чином, можна припустити, що виконавський знаковий шар, не залежно від ступеня його фіксованості у нотному тексті, завжди несе глибинну музичну семантику. З точки зору діалогічної природи жанру виконавські «знаки» виражають взаємодію між внутрішньою і зовнішньою формою музики, між іманентно (зсередини обумовленим) стильовим та декларативним зовнішнім жанровими початками. Тільки підходячи з такою широтою до проблеми виконавського діалогу можна пояснити перехід жанрової прагматики в жарову семантику, тобто пояснити, яким чином певні сфери виконавства придбали стійкі властиві саме їм музичні форми зі специфічними структурними закономірностями. Рухом від виконавської прагматики до синтаксису форми пояснюється розмежування так званих жанрово-родових ознак у музиці, які можна було б назвати жанрово-естетичними темами музики. Йдеться про епічну, драматичну та ліричну сфери. Хоча музику, як і поезію, відносять до ліричного роду мистецтва (емоційно-психологічне виявлення людини), вона достатньо адекватно відтворює риси епосу і драми завдяки особливостям музичної композиції.

Між тим, родові розчленування в музиці дотепер не стали предметом спеціального вивчення, і вірогідно тому, що залишається неясним, яку саме сторону музичного твору вони представляють. Виділяється значна група авторів, які наполягають на приналежності музики тільки до ліричного роду мистецтва, хоча ці ж автори знаходять у музиці й драматичні, й епічні ефекти, але зверху ліричної природи. Цікава думка М. Кагана [9, с. 394], що лірика стала «музикою в літературі» чи «літературою, яка прийняла на себе закони музики». На наш погляд, дане положення Кагана вельми продуктивне з точки зору взаємодії поетичного і музичного рядів у камерно-вокальних творах, однак воно не пояснює, в чому саме проявляється ліричне в музиці чи музика як ліричне, якщо розглядати ліричне як самостійну «жанрову тему» музики. Адже для цього слід знайти визначену стійку жанрову інтонацію, яка представляє ліричний тип музичного звучання і впливу.

Ліричне як поглиблено особистісне, яке звеличує та ідеалізує – так ми можемо визначити його провідні родові властивості – найбільш безпосередньо втілюється в галузі камерного вокального інтонування. Цьому слугують: а) відокремлення камерного жанру як найбільш авторизованого, автобіографічного, навіть «сповідального», зверненого до найбільш інтимних проблем людського життя; б) зв'язок цього відокремлення з завданням втілення глибинної символіки, яка виражає особливу творчу активність особистісної свідомості, право людини бачити і розуміти світ по-своєму; в) свобода вибору і трактування композиційних і стильових прототипів у камерній музиці, яка дозволяє поглиблювати специфічні можливості музичної мови, йти якнайдалі від зовнішніх соціальних позамузичних обставин музики; г) автономність позиції виконавця як соліста – навіть за участі в ансамблі (дуеті, тріо); слід підкреслити, що саме союз двох виконавців у камерній музиці особливо виявляє творчу унікальність кожного, його психологічну і художню неповторність (згадаємо про «дует» С. Ріхтера та Н. Дорліак); д) нарешті, особливого значення «для донесення ліричної музичної семантики набуває вокальне інтонування – «живе» одухотворене звучання людського голосу, пряме виявлення себе слухачу за допомогою виконавського діалогу з партнером-інструменталістом.

У виконавській діяльності вокаліста найбільше значення з усіх відчуттів мають слухові м'язові, рухові й ритмічні. Їх знання, розуміння (а отже, і опис) важливі для співака, який постійно повинен вивчати все нові й нові твори різних композиторів, стилів і напрямків.

І тут **принцип послідовного вивчення музичного твору чи оперної партії** у нерозривному поєднанні вокально-технічних і вокально-виконавських навичок починає відігравати особливу роль, бо дозволяє поступово задіювати усі найважливіші відчуття, які сприяють глибинному проникненню в сутність даного вокального твору.

Тому **метою** роботи є розгляд усіх відчуттів співака, які мають відношення до його професійної музичної діяльності, як камерної так і оперної. І в зв'язку з цим, особливості виконавської інтерпретації.

Щоб розкрити цю мету, слід вирішити **низку завдань**:

1. Розглянути основні відчуття, важливі для співака. Тому в першому розділі досліджується загальний опис відчуттів і їх характеристика.
2. Проаналізувати і описати взаємодію вокальних відчуттів та їх роль у формуванні вокально-виконавських та вокально-технічних навичок співака.
3. Дослідити структуру і зміст камерної вокальної лірики та оперного виконавства; а також розглянути вплив італійської оперної школи.
4. Прослідити і виділити основні специфічні фактори вокального інтонування.

Предмет дослідження – дослідження найбільш розповсюджених у вокальній практиці відчуттів: слухових, м'язових, вібраційних тощо.

Об'єкт дослідження – показати особливості вокального інтонування у камерному та оперному виконавстві.

Робота складається з двох розділів та п'яти підрозділів, висновків та списку використаних джерел.

Загальний обсяг роботи 77 сторінок.

У першому розділі досліджуються процеси відчуттів і їх загальна характеристика, а також значення вібраційних і слухових відчуттів у формуванні вокально-виконавських та вокально-технічних навичок співака. Також дається характеристика музично-слуховим та метроритмічним відчуттям.

У другому розділі аналізується структура та зміст камерної вокальної лірики, а також оперного виконавства, що дає можливість

відокремити специфічні фактори вокального інтонування та передумов камерного і оперного виконавства в сучасну епоху.

Таким чином, вокальне інтонування, як оперне так і камерне є вершиною володіння основними вокальними відчуттями.

РОЗДІЛ І. ВОКАЛЬНІ ВІДЧУТТЯ ТА ЇХ ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

1.1. КЛАСИФІКАЦІЯ ТА РІЗНОВИДИ ВІДЧУТТІВ.

Як відомо, відчуттям називають психічний процес, в якому відображаються окремі властивості предметів при їх безпосередньому впливі на органи чуття. У діяльності співака найбільше значення мають слухові, м'язові, вібраційні, зорові й ритмічні відчуття. Необхідно підкреслити, що для вокалістів значну роль виконують вібраційні відчуття, що дають звуку характерну повноту і забарвлення тембру.

Слухові відчуття, так само як і інші, мають інерцією наслідків. Наприклад, після сильних, гучних звуків ми можемо відчувати «дзвін у вухах». Саме на основі інерції слухових відчуттів у музикантів розвиваються настільки важливі внутрішній слух і музично-слухові уявлення. У вокалістів слухові відчуття, слухове сприйняття – це найперший етап придбання будь-якої співочої навички, якась акустична норма, якій буде підпорядковане надалі налагодження роботи м'язового голосового апарату.

Різниця в реагуванні на одні і ті самі подразники у різних людей пояснюється різною чутливістю їх органів чуття. Рівень чутливості визначається найменшою силою подразника, який може викликати б відчуття. Цей рівень – поріг відчуття. Подразники меншої сили будуть підпороговими і вони не відчуються на свідомому рівні. Сильне роздратування викликає гострі відчуття, однак така гострота відчуття залежить від порогу розрізнення даного аналізатора. У кожного органу чуття цей поріг свій.

Наші аналізатори мають здатність до адаптації, тобто звикання до впливу подразника. Після періоду адаптації ми або перестаємо сприймати відчуття, або, навпаки, стаємо особливо чутливими до них. Так, наприклад, звикаючи носити окуляри, не помічаємо їх ваги. Ми вивчаємо вокальний

твір /арію, романс, партію/ і потім автоматично його співаємо, часто не замислюючись про сутність виконуваного: будову, форму, структуру, драматургію... А слухаючи довгий час гучний спів, стаємо малочутливими до тонких градацій у зміні сили звучності на Р або РР (про що вже йшлося). І, з іншого боку, пробувши тривалий час в тиші, людина навіть звук середньої сили сприймає як гучний.

Відчуття рідко діють ізольовано, вони, як правило, знаходяться у взаємодії. Вступаючи в такі взаємодії, органи чуття можуть як підвищувати, так і знижувати свою чутливість. Загальне правило тут відомо: слабкі побічні подразники підвищують чутливість основного аналізатора, а сильні знижують.

Взаємодія відчуттів протікає в двох основних напрямках: сенсibilізації і синестезії. Сенсibilізацією називають підвищення чутливості одного аналізатора в процесі його взаємодії з іншими. Коли подразник слабкий, то він легко поширюється по всій корі головного мозку, захоплюючи при цьому її різні ділянки. Якщо на цьому тлі людина займається якоюсь справою, то енергія побічних подразників ніби живить і стимулює діяльність основного аналізатора.

У разі якщо ж енергія побічного подразника буде посилюватися, то в зонах відповідних аналізаторів виникне концентрація збудження. Тоді в центральних відділах основного аналізатора відбудеться зниження чутливості й в ньому виникне гальмування.

Ми зможемо із задоволенням слухати музику, якщо неподалік від нас знаходиться красивий букет квітів, що виділяє ніжний аромат. Але не зможемо насолодитися найпрекраснішою музикою, якщо нас будуть долати різкі запахи чийхось парфумів або натертої мастикою підлоги.

Сенсibilізація може бути досягнута і за рахунок виключення діяльності будь-якого аналізатора. Так, у сліпих людей значно загострюється слухова і тактильна чутливість. Це особливо яскраво підтвердила унікальна діяльність відомого московського сліпо-глухого професора А. В. Суворова.

До синестезії відноситься така взаємодія відчуттів, при якій під впливом роздратування одного аналізатора виникають відчуття, характерні для іншого аналізатора. Це той випадок, коли для передачі своїх відчуттів ми використовуємо висловлювання на кшталт «тонкий смак», «кричущий колір», «солодкий звук» тощо. Найбільш часто зустрічається явище зорово-слухової синестезії, відоме як феномен кольорового слуху. Такого роду слух був у Римського-Корсакова, Скрябіна, Чюрльоніса. Римський-Корсаков сприймав колорит різних тональностей в кольорах, характерних для різних явищ природи: фа мажор – «ясно зелений, пасторальний, колір весняних берізок»; колорит тональності мі-бемоль мажор – «темний, похмурий, сіро-синюватий; тон міст і фортець» тощо.

Кольорово-звукові синестезії у кожної людини можуть бути свої, тому показники кольорового слуху у різних вокалістів не завжди збігаються. Але відчуття кольору дуже важливі для виконавців і, особливо, для образного трактування тематизму, тому що кожен чує по-своєму і сприймає співвідношення тональностей і кольорів. Дуже цікаве сприйняття кольорів і їх співвідношення з тональностями О. Мессіаном.

У деяких людей вже сам вигляд і голос якоїсь людини може викликати смакові відчуття. У романі Е. Войнич «Овід» ми читаємо: «Від її тонкого, пронизливого голосу у Артура стало кисло в роті». Емоційне враження, яке справляє на нас звук співочого голосу або музичного інструменту, завжди залежить від його тембрального спектру. За тембром голосу люди легко розрізняють своїх знайомих, причому навіть на відстані, тобто, наприклад, по телефону. Люди з хорошим музичним слухом зазвичай безпомилково впізнають голоси по телефону, навіть якщо раніше чули їх в живій бесіді або мало знають людину. І в не настільки давні часи в італійських паспортах в числі інших прикмет людини вказувався також і тембр її голосу.

За допомогою зміни тембру голосу досвідчені вокалісти, впливаючи на слухові аналізатори, викликають у слухачів відчуття різних емоцій. Ось що пише про це, надаючи різним тембрам кольорового забарвлення і

відчуваючи його, відомий італійський співак Тітта Руффо в книзі «Парабола мого життя»: «Я прагнув створити за допомогою специфічної вокальної техніки справжню палітру колоритів. За допомогою певних змін я створював звук голосу білий; потім, затемнюючи його звуком більш насиченим, я доводив його до колориту, який називав синім; посилюючи той же звук і округлюючи його, я прагнув до колориту, який називав червоним, потім до чорного, тобто до максимально темного» [11, с.27].

Дослідження, проведені Гельмгольцом, показали, що одиничний тон має складну природу і що його можна розкласти на складові частини. Для цього був створений прилад спектрометр, який розкладає звук на складові його обертони подібно до того, як сонячний промінь, проходячи через призму, розщеплюється на всі кольори веселки, що складають його. В спектрі звуку, який можна фіксувати на екрані спектрометра, можна помітити окремі піки, які сильно виділяються та складаються з групи обертонів. Вони були названі формантами. Саме від складу формант і залежить забарвлення голосу. Виявилося, що кожен голосний звук має від трьох до п'яти формант і кожен голосний звук, узятий на одній ноті, має свій набір формант.

Відчуття дзвінкості й політності голосу залежить, як показали дослідження, від наявності в ньому високої співочої форманти, звучання якої в чистому вигляді дуже приємне на слух і створює враження маленького сріблястого дзвіночка. Існує також і низька співоча форманта, яка надає голосу відчуття м'якості, глибини і оксамитовості. Дані досліджень свідчать, що у співаків-початківців інтенсивність співочої форманти становить 35%, у досвідчених професійних вокалістів така інтенсивність досягає 15 – 20%, а у видатних майстрів співу – до 35% і вище.

Тембр інструменту, також як і колір, і звучання окремої гласної у вокаліста, виявляється пов'язаним із конкретними відчуттями, що мають свої корені в товщі несвідомого колективного досвіду минулих поколінь. Такий процес, природно, відбувається з усіма вокалістами, які повинні

володіти яскраво вираженим сприйняттям тембрів і їх драматургії. Інакше неможливо відтворити зміст, закладений композитором у твір. Тембральність, разом з тим, дуже важлива властивість мислення композиторів, особливо французької школи, таких як О. Мессіан та ін.

1.2. МУЗИЧНО - СЛУХОВІ ТА МЕТРОРИТМІЧНІ ВІДЧУТТЯ

Усі види слухових відчуттів, які були проаналізовані нами (мелодійні, ритмічні, гармонійні, поліфонічні, темброво-динамічні) можуть удосконалюватися тільки за умови, якщо музикант приділяє багато уваги розвитку у себе так званого внутрішнього слуху та пов'язаних з ним музично-слухових уявлень.

Значення музично-слухових уявлень у діяльності музиканта аналогічно ролі, яку в будь-якій людській діяльності відіграє попередній план дій. Музично-слухові уявлення – це те саме, що архітектурно-будівельний проект при будівництві будинку, сценарій при постановці фільму і театральної п'єси. Помилки та неточності в проекті, план дій неминуче тягнуть за собою невдачу у втіленні задуму в життя.

Внутрішній слух пов'язують зі здатністю чути і переживати музику про себе, без опори на зовнішнє звучання. Здатність до умоглядного, внутрішнього слухання музики допомагає виконавцю працювати над твором без інструменту, покращуючи якість гри за рахунок поліпшення якості та змісту своїх слухових уявлень. Фізіологічною основою музично-слухових уявлень є торування нервових шляхів, які при багаторазовому повторенні утворюють в корі головного мозку «сліди», які є субстратами пам'яті. Чіткість і ясність таких «слідів» забезпечує більш легке протікання по ним хвиль збудження під час виконання твору.

Розвиток музично-слухових уявлень пов'язано з функцією пам'яті. Розвиваючи музичну пам'ять, ми розвиваємо музично-слухові уявлення і

звуквисотний слух. Однак при грі на інструменті розвиток слухової пам'яті ускладнюється тим, що в процесі запам'ятовування включаються інші види пам'яті, перш за все моторна і зорова. Запам'ятати твір напам'ять за допомогою цих видів пам'яті нерідко виявляється більш легкою справою, ніж запам'ятати твір на слух. Тому, як вказував Теплов, «відкривається шлях найменшого опору. І як тільки цей шлях відкрився, психічний процес завжди буде прагнути попрямувати по ньому і змусити його згорнути на шлях найбільшого опору стає завданням неймовірної важкості» [13, с.49].

У сучасну методику музичного навчання міцно увійшла тріада «бачу – чую – граю». Сенс цієї формули полягає в попередній активізації внутрішнього слухання тієї музики, яку належить зіграти. «Більше думати, а не грати, – казав своїм учням Артур Рубінштейн. – Думати означає грати подумки». А. Корто вичерпно узагальнює: «Інтерпретувати – це відтворювати в собі твір, який граєш» [4, с. 18]. Сучасний вчений В.Г. Москаленко з цього приводу робить такі зауваження: «Інтонаційне здійснення» є не що інше як миттєва реалізація в музичній інтонації можливостей такої «відтвореної» інтонаційної моделі » [7, с. 147].

Ця ж думка в різних варіаціях проходить через педагогічні настанови всіх найбільших музикантів. У «Порадах молодим музикантам» Р. Шуман каже: «Ти повинен дійти до того, щоб розуміти будь-яку музику на папері». І. Гофман вважав, що «гра це тільки вираз за допомогою рук того, що виконавець прекрасно знає». Про Ференца Ліста розповідали, що він міг вивчити новий твір і зіграти його на концерті, попередньо уважно переглянувши ноти.

Створення чіткого слухового образу музичного твору під час вивчення і до початку виконання – показник професійної майстерності музиканта, і працювати в цьому напрямку він повинен постійно.

Діяльність музиканта ґрунтується на взаємодії дуже тонкої координації слухових, тактильних і рухових відчуттів. Головними для музиканта, безсумніву, є слухові відчуття, які мають безліч різновидів у формі спеціальних слухових навичок. Так, були проведені дослідження наступних видів слуху: звуковисотного, мелодійного, гармонійного, поліфонічного, вокального, тембро-динамічного, фактурного, внутрішнього. Кожен із цих видів слуху має свої специфічні відчуття. Але оскільки, як вказував ще Б. М. Теплов, «провідну роль у відчутті музичного слуху грає висота», то «музичний слух по суті повинен бути звуковисотним слухом, інакше він не буде «музичним» [13, с.44].

В історії музичної психології було чимало дискусій з приводу того, якою має бути достатня гострота слуху, щоб людина змогла стати музикантом. Американський психолог Сішора вважав, що людина може стати музикантом при порозі розрізнення двох звуків, які відстають один від одного на 12 центів (один цент – це одна сота тони). Сішора в своїх висновках виходив із припущення, що дана здатність має вроджений характер і не піддається розвитку. Однак досліді Теплового та інших вчених показали, що звуковисотна чутливість піддається тренуванню і в процесі спеціальних вправ може бути значно поліпшена. Це прекрасно довела сучасна музично-теоретична школа в колишньому СРСР, в якій були розроблені результативні методи розвитку слуху у дітей. Розроблена система сприяє розвитку відносного слуху в абсолютний. Відомо, що при цьому інструменталісти – скрипалі й віолончелісти, як правило, мають більш гострий звуковисотний слух, ніж піаністи. Це пояснюється тим, що їм постійно доводиться мати справу з довільним інтонуванням мелодії, в той час як піаністи мають справу з фіксованим ладом. Разом з тим, у піаністів дуже активна тенденція до розвитку слуху.

Особливістю людського звуковисотного слуху є його зонна природа, і тому відхилення від абсолютної точності висоти можуть коливатися в діапазоні до 25 центів. Подібний розмах чистоти інтонування був виявлений у вокалістів та інструменталістів, і такі відхилення не викликали

відчуття чистоти інтонації. Тонкість звуковисотного слуху зазвичай перевіряється в здатності відчувати різницю в двох різних за висотою звуках. Але жоден з видів музичної діяльності не пов'язаний із подібного роду завданням, хіба що діяльність налагоджувальника музичних інструментів (звернемо увагу, що настроювачами зазвичай стають колишні піаністи).

Тому Теплов вважав, що чутливість, яка проявляється в «порівнянні», по суті, марна для музичної діяльності. Набагато важливіше інша здатність відчувати звукові рухи як вираз певного змісту.

Говорячи про звуковисотний слух, не можна не сказати про два його різновиди: абсолютний і відносний слух. Абсолютний слух характеризується тим, що людина здатна впізнати чи відтворити висоту окремих звуків, не співвідносячи їх з іншими, висота яких відома. При відносному слуху людині для того, щоб визначити будь-яку ноту, треба мати уявлення про відомий вихідний звук.

Абсолютний слух може бути пасивним і активним. Людина, що має активний вид цього слуху, може відтворити голосом або на інструменті будь-який заданий звук; має пасивний абсолютний слух – тільки назвати чутний. Причому впізнавання звуків відбувається у них безпосередньо, відразу ж слідом за звучанням і не включає в себе внутрішнього співу.

Численні спроби розвинути наявний у музикантів слух до рівня абсолютного, приводили до того, що випробовувані могли в кінці періоду навчання визначати на слух пропоновані їм звуки, але при найближчому розгляді виявлялося, що це був більш-менш розвинений тембрових слух. При зміні музичного інструменту, наприклад, фортепіано на скрипку, здатність до розрізнення звуків у людей з таким слухом різко падає. За спостереженнями Теплова, з 250 обстежених ним музикантів, лише у 7% з них був абсолютний слух. Таким чином, цей різновид слухового відчуття, хоча і є бажаним для музиканта, але не обов'язковим. Відомо, що багато видатних композиторів не мали абсолютного слуху і в процесі творчості успішно використовували добре розвинений відносний. Тут можуть бути названі імена Вагнера, Шумана, Вебера, Чайковського, Гріга тощо.

Регулярні заняття музикою на будь-якому інструменті розвивають звуковисотний слух, але особливо інтенсивно це відчуття розвивається на заняттях сольфеджіо. Підспівування під час гри пов'язує слухові уявлення з руховими відчуттями, і таким чином в розрізненні висоти починають брати участь відразу два аналізатори, що веде до підвищення точності розрізнення.

Для вокального педагога, так само як і для самого учня, надзвичайно важливо з'ясувати, який з органів чуття – слух або м'язове чуття – «очолює» голос у даного співака: адже від цього залежить вибір вокально-педагогічних методів.

Мелодійний слух. Одним із найважливіших слухових відчуттів є мелодійний слух. Якщо завдяки звуковисотному слуху музичні звуки можна визначити за їх відношенням до абсолютної звуковисотної шкали і забезпечити таким чином «точність попадання» в потрібну ноту, то мелодійний слух забезпечує цілісне сприйняття мелодії. Це один із найважливіших компонентів слухових відчуттів музиканта, в тому числі й піаніста.

Саме з мелодійним слухом виявляється пов'язаної передача в музиці настрою і художнього образу. Завдяки цьому виду слуху ми можемо дізнаватися мелодію і точно її відтворювати.

Мелодійний слух включає в себе інтервальний і ладовий слух. Перший з них орієнтується на співвідношення інтервалів між двома сусідніми звуками, другий – на відношенні звуків мелодії до стійких звуків ладу. Відчуття ладу – основа мелодійного слуху, і інтервальний слух є похідним від ладового, так як кожен інтервал має своє певне місце всередині ладу. При розвитку музичного слуху в процесі сольфеджування, орієнтування на інтервальний слух дає набагато меншу точність інтонування, ніж при орієнтуванні на відчуття ладового почуття. Усвідомлення, осмислення ладової своєрідності мелодійних ступенів лежить в основі виховання слуху. Ладовий слух – найважливіший при

вивченні творів багатьох композиторів, в тому числі Д. Шостаковича, мислення якого, безсумнівно, ладове, правда, специфічно ладове.

Таким чином, мелодійний слух являє собою єдність відчуттів висоти звуку і його ладової функції. Емоційний компонент мелодійного слуху бере початок у ладовому слуху, який відчуває стійкість і нестійкість окремих звуків мелодії. Розвиток мелодійного слуху в практичній роботі музикантів пов'язаний з осмисленням і відчуттям «найменших інтонаційних комплексів» інтервалів і умінням мислити горизонтально і відчувати мелодію як щось закінчене ціле, що не зводиться до суми окремих інтонаційних оборотів.

Гармонійний слух. За визначенням Теплова, гармонійний слух є музичний слух, орієнтований на співзвуччя. Якщо мелодійний слух пов'язаний з умінням чути музичну тканину по горизонталі, то гармонійний слух відповідає за вміння чути звуки по вертикалі. В силу специфіки інструменту, гармонійний слух краще розвивається у піаністів, ніж у струнників, духовиків і вокалістів. Але цей вид слуху для діяльності всіх музикантів, а особливо вокалістів, має велике значення, тому що закони музичного мислення багато в чому визначаються законами гармонійних послідовностей.

Гармонійний слух розвивається на базі ладового, точного розрізнення на основі особливостей відчуттів, що виникають спочатку при слуханні функцій; тонічних, домінантових і субдомінантових співзвуч.

Темброво-динамічний слух. Тембр і динаміка – це той матеріал, яким перш за все творить виконавець, як вказував Б. М. Теплов. В теорії акустики прийнято вважати, що тембр музичного інструменту змінюється тільки в різних регістрах. Однак легко помітити, що тембр може змінюватися і залежно від сили, з якою береться звук. Динаміка звуку, тобто сила його звучання, виявляється безпосередньо пов'язаною з тембром. Барвистість виконання досягається за рахунок уміння поводитися з тембровими можливостями інструменту, а вони в свою чергу залежать від

найдрібніших динамічних градацій, підвладних (далеко не кожному) музиканту-виконавцю.

Професіоналізм музиканта багато в чому виявляється обумовленим мірою розвиненості тембро-динамічного слуху, його точністю і ясністю. Тембровий слух, ймовірно, найкраще розвинений у оркестрантів, які постійно чують звучання різних інструментів і тому мають можливість накопичити багаті слухові враження, а також у тих, хто часто і багато слухає оркестрову музику. Але це положення суперечливе, тому що не завжди музикант, який сидить в оркестрі, здатний сприймати цілісне звучання твору.

Симфонічний оркестр охоплює багатющу палітру барвистих звучань, з якими зможуть рівнятися лише можливості сучасних електронних клавішних інструментів. Тому в педагогічній практиці для розвитку тембрового слуху найчастіше викликають в уяві звучання різних інструментів симфонічного оркестру і вдаються до їх імітації. Хоча така імітація може бути зроблена лише на основі багатой уяви, проте, досвід показує, що подібні прийоми дуже ефективні. Як точно помічає Г.М. Ципін, учень «у гонитві за недосяжним дуже багато чого досягає».

У розвитку тембрового слуху великого значення набувають закономірності синестезії. Опис слухових відчуттів у термінах і поняттях інших видів відчуттів – такий же поширений прийом у роботі над тембровим слухом, як і уявне звучання інструментів оркестру. Про звук кажуть «соковитий, густий, круглий, плаский, глибокий, важкий, благородний» тощо. З усього вищесказаного випливає, що розвиток темброво-динамічного слуху виявляється органічно пов'язаним також і з розвитком тактильних відчуттів і тонких м'язових рухів, їх бездоганною координацією.

Метроритмічні відчуття. Музичне переживання, що розгортається в часі, має не тільки слухову, а й рухову природу. Погойдування корпусом, відбивання сильних долів такту рукою або ногою, підспівування голосом –

все це є проявом моторної природи музичного переживання, в якій розрізняють метричну і ритмічну пульсації.

Метричні відчуття пов'язані з безперервним чергуванням опорних і неопорних звуків. Подібне чергування сильних і слабких долей є відображенням загальних процесів життя, пов'язаних постійним чергуванням періодів активності й спокою. У житті слідом за напругою завжди слідує розслаблення, за підйомом активності йде її спад. Так з періодами спокою б'ється людське серце, так працюють легені, так відбувається зміна сну і неспання.

До ритмічних відчуттів відносять чергування різних тривалостей, які своєю присутністю наче заповнюють мірний метричний рух дрібнішими імпульсами. Надалі, говорячи про ритм, будемо мати на увазі метроритмічні відчуття в цілому, як це і робиться в повсякденній практиці музикантів.

Ритм сам собою може бути дуже сильним виразним засобом. Як говорив К. С. Станіславський, «у кожної людської пристрасі, стану, переживання, свій темпо-ритм». Ритм – найважливіший засіб виразності, над розвитком якого необхідно постійно працювати. Розвиток почуття ритму може йти водночас із двох боків. Із зовнішнього боку – це вміння підлаштовувати своє виконання під метроритм, що задається жестом диригента, педагога, ударами метронома. З внутрішнього боку – через відчуття ритмічної канви музичного твору, досягнення його живого пульсу, яке важко виразити словами і можна тільки відчувати.

Одна із найважливіших професійних навичок музиканта – вміння співати метрично точно і ритмічно рівно, і якщо тут допускається недбалість, то виникає небезпека привнесення в вокал небажаного нальоту дилетантизму.

У хороших виконавців ритмічне почуття проявляється через відчуття напруженої боротьби між метричними і ритмічними пульсаціями. В роботі Б.М. Теплова «Психологія музичних здібностей» наводиться в зв'язку з цим висловлювання одного музичного критика: «Ритм великого артиста

будується наче на безперестанній боротьбі двох тенденцій метро-творчої (рівномірна пульсація) і метро-руйнуючої (емоційна динаміка).

«Дотримання» або, навпаки, «порушення» метра впливає тим сильніше, тим яскравіше, чим більше при цьому відчувається сила опору «стриманої» або «прорваної» тенденції» [13, с.78].

1.3. ВЗАЄМОДІЯ ВОКАЛЬНИХ ВІДЧУТТІВ ТА ЇХ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК СПІВАКА

Вокальне мистецтво як художній спів виникло дуже давно, ще до нашої ери, під час існування найдавніших цивілізацій Єгипту, Давньої Греції та Стародавнього Риму. Через багато століть пройшло це мистецтво як одне з найулюбленіших людьми. Провідним видом співочого мистецтва, починаючи з епохи Відродження, коли в музиці переважав новий гомофонно-гармонійний стиль, став сольний спів. Це призвело до розквіту співочого професійного мистецтва і формування національних вокальних шкіл в Європі / XVII – початку XX століття /. Спостережуваний в даний час в зв'язку з розвитком засобів сполучення, поширенням звукозапису, кіно, радіо, телебачення взаємовплив національних культур посилюється і різкі відмінності між ними згладилися. Разом з тим, незвичайно виросли вимоги до співаків. Співак повинен освоїти поряд із класичним оперним репертуаром кінця XIV – початку XX століття і репертуаром XVIII – початку XIX століття, складні за музичною мовою сучасні вокальні твори, володіти особливою вокальною технікою, необхідною для їх виконання.

Репертуар оперних театрів світу сьогодні настільки широкий, що співак повинен вміти виконати партії в творах найрізноманітніших стилів. Поряд із класичним оперним репертуаром, що вимагає широкого кантиленного співу, в театрах ставляться сучасні опери зі складною музичною мовою, що вимагає від співака іншої техніки формування звуку.

Для передачі деяких емоційних станів сучасні композитори використовують стрибки на великі інтервали, гранично високі і низькі ноти, різкі динамічні перемикання від *forte* до тихого звуку.

Вокальна педагогіка покликана виховувати співака відповідно до запитів існуючої виконавської практики. На відміну від педагогів інших виконавських спеціальностей, педагог-вокаліст не має справи з готовим музичним інструментом. Він одночасно формує сам «інструмент» і вчить «грати» на ньому. Він повинен навчити співака розбиратися в собі, в своєму «інструменті».

До середини ХХ століття методичні принципи навчання вокальному мистецтву ґрунтувалися на чистій емпіриці. Винахід М. Гарсія в 1855 р. ларингоскопа і дослідження дихальних рухів у співі /Дідей і Петрекен, 40-ті роки ХІХ ст./ привели до того, що методичні прийоми починають отримувати наукове обґрунтування. Великі досягнення в науці про голосоутворення з'явилися в ХХ столітті. Основним для розуміння психофізіологічних механізмів виконавського процесу було вчення І. П. Павлова про вищу нервову діяльність, в світлі якого розвиток співочих навичок розглядається як діяльність мозку, яка здійснюється під контролем слуху та інших зворотних зв'язків, що йдуть від працюючого голосового апарату. Акустичні властивості голосового апарату і фізіологія голосоутворення вивчаються сучасними науковими методами: фізіологічними, рентгенологічними, фізичними.

Усе ж таки і сучасна вокальна педагогіка являє собою емпіричний метод навчання, який ґрунтується перш за все на інтуїції педагога. Це можна пояснити. У практичній роботі педагоги стикаються з неоднаковістю анатомічної структури і функцій голосового апарату у різних співаків, що ускладнює вживання єдиних, що підходять для всіх, прийомів співу. Це з одного боку. А з іншого – наука про голос ще підстав не дає для побудови наукової методики співу на базі науково обґрунтованих методів розвитку голосу. Наука про голосоутворення йде поки за живою практикою виконавства і вокальної педагогіки. Та й чи можливо навчати мови

мистецтва за допомогою суто наукової термінології? Адже мистецтво (і спів у тому числі) звернено насамперед в емоції людини і саме собою є вираженням емоцій; мова мистецтва – мова образна, асоціативна. Тому управляти співочим процесом можна за допомогою емоцій. Більшість вокальних педагогів були в минулому співаками і в своїй роботі вони спиралися на свій сценічний досвід, художній смак, існуючі виконавські традиції, багату фантазію і домагаються за допомогою образних рекомендацій хороших результатів.

Автор нейрохронаксичної теорії голосоутворення Рауль Юссон / 50-ті роки нинішнього століття / писав: «... протягом довгого часу буде існувати прірва між роботами в галузі акустики і фізіології, і практичними методами вокалістів. Практична вокальна педагогіка завжди залишиться важким мистецтвом, бо доводиться стикатися з величезними індивідуальними відмінностями учнів і їх ще більш різноманітними реакціями. Я все ж сподіваюся, що мої роботи принесуть деяку користь педагогам, принаймні тим, хто докладе зусиль, щоб добре вивчити і зрозуміти їх». /Р. Юссон. Співочий голос. М., 1974, с. 11/.

Незважаючи на зазначені індивідуальні відмінності співаків, у принципах вокальної педагогіки знаходять своє відображення незмінні закономірності розвитку вокальних навичок, а також акустико-фізіологічні принципи діяльності голосового апарату. Точні знання потрібні тому, що вони руйнують наївні уявлення і догматичний підхід до формування голосу. Важливо тому, щоб педагог вірно розумів і вмів передати учневі сутність процесу, що відбуваються при співі, спосіб передачі цих уявлень дуже індивідуальний, заснований на образно-емоційній мові, зверненій до виховання певних внутрішніх відчуттів у співі. Ось чому нам потрібні науково-об'єктивні дослідження співочого процесу. Як же «налаштовується» співочий «інструмент»? Найважливішим компонентом такої «настройки» є вироблення певних внутрішніх відчуттів у процесі вокалізації. Виховання у співака стабільних внутрішніх відчуттів є

виховання професіоналізму, стабільного управління процесом фонації, тобто того, що в співочому побуті називається вокальною технікою.

В управлінні голосом беруть участь багато органів чуття. Одні з цих органів чуття звернені в навколишній простір /наприклад, слух/, інші дають інформацію про всі зміни всередині організму в процесі співів /віброчувливість і м'язове почуття/. Вони повідомляють у центральну нервову систему про те, як протікає співочий процес, є регуляторами цього процесу за принципом так званого зворотного зв'язку.

Принцип «зворотного зв'язку» є універсальним способом регулювання в фізіології і техніці, він заснований на оцінці результатів здійснюваних дій. Сутність його полягає в наступному. У всякій саморегулюючій системі є два канали, за якими йдуть сигнали. По першому каналу від центру регулювання йдуть до виконавчих органів і призводять останні в рух відповідно до наказу центру /прямий зв'язок/. За другим каналом йдуть сигнали в зворотному напрямку – від виконавчого органу до центру і повідомляють про результати діяльності виконавчого органу. Цей другий канал називається зворотним зв'язком. Завдяки зворотному зв'язку центр має можливість постійно контролювати виконання своїх наказів. У випадку співочого процесу прямий зв'язок йде по нервах рухових нервових центрів головного мозку до периферичних органів чуття, а зворотний зв'язок – від цих органів чуття в центральну нервову систему, повідомляючи їй про результати роботи голосового апарату. Таким чином, центральна нервова система отримує можливість контролювати хід співочого процесу. Як відомо з акустики, звукова хвиля складається з основного тону і гармонійних складових – обертонів. Частина обертонів, пройшовши через голосовий апарат, змінюється, зазнаючи резонансного і поглинаючого впливу рото-носо-глоткових порожнин, випромінюється в простір і доходить до вуха слухача, а також сприймається вухом співаючого. Інша частина звукової енергії поглинається тканинами, кістковими, хрящами гортані і грудної клітини, створюючи в них звукові

коливання. Ці коливання і створюють внутрішні відчуття, що допомагають співакові управляти співочим процесом.

Усі професійні співаки вказують на дуже точну локалізацію внутрішніх відчуттів, супутніх високоякісному звучанню.

Як показали численні фізіологічні дослідження, рецептори вібраційного почуття, що сприймають ці коливання, які поглинаються тканинами організму, є в шкірі, в товщі м'язів, в сухожиллях в хрящах, в усіх внутрішніх органах. Велике скупчення віброрецепторів виявлено в слизовій оболонці ротової і носової порожнин, а також у стінках підзв'язочного простору і м'якого піднебіння. У товщі самих голосових зв'язок виявлено мало вібраційних рецепторів. Ці дані добре пояснюють відоме в практиці професійних співаків «невідчуття» зв'язок під час співу, хоча останні відчувають сильні вібраційні роздратування. Ми часто чуємо від багатьох педагогів вимогу співати так, наче «повз» зв'язки, не відчуваючи їх. Знаходячись під вібрацією, рецептори посилають у центральну нервову систему по нервах сигнали, що викликає у співака відчуття вібрації. Мозок аналізує ці відчуття і управляє процесом фонації.

У співі віброчутливість грає набагато більшу роль, ніж в мові, що пояснюється набагато більшою потужністю співочого голосу в порівнянні з мовним і, отже, більш сильним впливом звукових хвиль на весь організм співаючої людини. Якщо слух оцінює віддачу голосу в навколишній простір, то вібраційна чутливість допомагає слуху, даючи інформацію про те, як вібрують стінки глотки, а також допомагає контролювати м'язові зусилля, необхідні для звукоутворення.

Розглянемо найбільш важливі області внутрішньої чутливості під час співу. Це ділянки переднього / твердого / піднебіння, заднього / м'якого / піднебіння, задньоглоточна ділянка, ділянка так званої маски – кістяка обличчя, ділянка гортані, трахея, грудна клітка, черевний прес. Найбільш важливими групами чутливих ділянок є:

1. віброчутливість в ділянці піднебіння, яка змішується з відчуттями в ділянці «маски», тобто носолицьової ділянки. Тут співаки мають чітко

визначені відчуття, часто образно звані «місцем звучання» або «напрямок звучання»;

2. рухово-м'язові відчуття в ділянці преса, які пов'язують з почуттям «опори дихання». З останнім пов'язані також відчуття міжреберних і спинних м'язів;

3. чутливість в ділянці трахеї – вібраційна і барочутливість. Співаки прекрасно слухають вібрації в ділянці трахеї. Крім того, велику роль при співі грає оцінка ступеня підзв'язочного тиску в легенях і трахеї / барочутливість / – зворотний зв'язок, що регулює дихання

Як вже говорилося вище, за одностайною думкою професійних оперних співаків, в ділянці гортані відчуття слабкі, розсіяні, незважаючи на велику силу фізичного роздратування і величезний тонус змикання голосових зв'язок.

Розглянемо першу важливу групу віброчутливих ділянок – піднебінні ділянки. Особливо цікавим явищем видається постійна чутливість передньої частини піднебіння /«у верхніх зубів» / незалежно від тональної висоти і виду голосної. Чим більше інтенсивність співу, тим сильніше ця чутливість. Це явище добре пояснюється акустикою, хвильовою природою звуку. Не вдаючись в складності теорії / бажаючих відсилаю до чудової праці Рауля Юссона «Співочий голос», М., 1974, пер. з фр. /, зазначу лише, що збудження передньої частини піднебіння викликається тими гармонійними обертонами тембрального спектра звуку, які формують частоти високої співочої форманти / Від 2500 до 3200 кол/сек. /. Як відомо, саме наявність високої співочої форманти характеризуються добре поставлені професійні голоси.

Ділянка піднебінного зводу настільки важлива для співочого процесу, що Р. Юссон називає її «активізатором співу». Виникаючі тут внутрішні збудження стимулюють підвищення блиску і політності голосу. Це підтвердив і ряд дослідів / Юссон, Гард і Ларжо, 1951 / зі штучного порушення електричним струмом різної інтенсивності піднебінних ділянок

співаючого людини. При цьому спостерігалось збільшення тону голосових зв'язок і м'язів біля гортані.

Навпаки, за відключення за допомогою анестезії чутливості піднебінного зводу, звук співаючого починав «біліти», голос втрачав блиск і політ, які співак не міг повернути ніякими прийомами. Більше того, за цих умов втрачають тонус самі зв'язки / Досліди Себастьяні, 1957 /.

Ефект вібраційних подразнень полягає в тому, що нервові закінчення / рецептори /, отримуючи вібраційні роздратування, передають їх в нервові центри головного мозку, піднімаючи тонус останніх, що рефлекторно діє на тонус гортані, а отже, на голос.

Як же суб'єктивно відчуває співак вищеописані вібраційні відчуття в ділянці піднебінного зводу? Більшість співаків відчуває їх у вигляді певної спрямованості звуку під час співу. Однак ці відчуття суб'єктивні, індивідуальні – розрізняються у різних співаків. Це залежить від індивідуальної будови голосового апарату, а також від положення гортані співаючого. Відчуття вертикальної спрямованості звуку / до тімені / викликаються скороченнями м'язів, які піднімають гортань. Якщо співак користується технікою, при якій навіть на найвищих нотах гортань залишається в опущеному стані, то у співака залишається відчуття горизонтальної спрямованості звуку.

Ці відчуття доповнюються слуховим аналізатором, який робить аналіз тембрального складу звуку. Ступінь відчуття «горизонтальності» корелює зі ступенем «прикриття» звуку. Італійська вокальна педагогіка надає великого значення вихованню цього «прикриття» на великій ділянці діапазону, особливо стежачи за тим, щоб не «відкривати» звук на перехідних нотах до верхнього регістру. Обережний переклад напрямку звуку «в тім'я», тобто вертикально, практикується на крайній верхній ділянці діапазону, / див., наприклад, статтю про вокальний метод професора Венеціанської консерваторії І. Корадетті в збірнику «Питання вокальної педагогіки», випуск 5, М., 1976 /. Однак відомі індивідуальні приклади того, що відчуття горизонтального напрямку залишається і на

верхніх нотах / видатна французька співачка середини нашого століття Мадо Робен /.

У гарних професійних співаків вібраційні відчуття виражені дуже яскраво, причому такі співаки надають подібним відчуттям великого значення як фактору, який допомагає правильно налаштувати голосовий апарат. Звичайно, вироблення інтенсивних вібровідчуттів вимагає довгих років цілеспрямованої праці та в кінцевому підсумку залежить від ефективності роботи голосового апарату, тобто такої його роботи, при якій звукова енергія виникала б з найменшим м'язовим зусиллям голосових зв'язок і як можна більш повно була б віддана в навколишній простір. Для вирішення цього завдання співак у процесі навчання виробляє оптимальні пристосування, індикаторами правильності яких є інтенсивність вібраційних відчуттів.

Цінність вібраційного контролю для співака визначається ще й тим, що вібровідчуття не схильні до змін при зміні акустичних умов. Значення цього явища важко переоцінити, оскільки співакам доводиться співати в найрізноманітніших приміщеннях з різною акустикою. Якщо вібросуттєвість повідомляє про результат співочого процесу зсередини організму, то слух – з зовнішнього простору. Слух є найважливішим контролером звукоутворення. Слухові враження про віддавання голосу в простір грають велику роль для співака. Всі знають, що в деяких залах співаки себе добре чують, а в інших – дуже погано, що зменшує легкість голосоутворення. Це підтверджено експериментальним шляхом А. Томатіс / 1954 /. Як виявилось, при деяких змінах тембрального спектра голосу, які сприймає слух співаючого з навколишнього простору, співак незалежно від свого бажання змінює звукоутворення. Інакше кажучи, співак мимоволі наближає свій тембр до того, який він чує ззовні. Це вказує на існування функціонального зв'язку між чутливістю вуха до різних частот і присутністю в голосі відповідних їм обертонів. Це типовий ефект впливу слуху на голосоутворення за принципом зворотного зв'язку, що показує величезну роль слухових вражень під час співу.

Приклад впливу зворотних слухових зв'язків у вокальній педагогіці добре відомий – це роль голосових показів. У разі подібності в типах голосів у викладача і учня цей прийом полегшує слухові уявлення про правильне утворення власного звуку. Особливо прийом показу допомагає при освоєнні прикриття звуків, якщо учень на слух вловлює необхідну зміну тембру. Крім того, при вдалому виборі зразків для наслідування можна полегшити тому, хто навчається співу, досягнення крайніх верхніх тонів діапазону. Досить часто також зустрічаються в практиці приклади, коли професійному співакові для настройки перед виступом допомагає слухання записів голосів певних співаків. Крім вібраційного почуття і слуху величезним помічником в управлінні співочим процесом є м'язове почуття. Цей зворотний зв'язок починається з чутливих нервових закінчень, закладених у товщі сухожиль і численних м'язів гортані, дихального апарату, ротоглоточної ділянки, словом, усіх м'язів, що беруть участь в голосоутворенні. М'язове почуття забезпечує контроль за станом різних частин голосового апарату в процесі співу. Поряд зі слухом воно дозволяє під час співу оцінювати «технологічний бік» звукоутворення. У кожен момент звукового процесу звук, що сприймається слухом, порівнюється співаком з м'язовими відчуттями. Так, наприклад, м'язова незручність при співі сигналізує про спрямованість вокальної техніки. У досвідчених співаків і вокальних педагогів м'язове почуття в результаті постійних тренувань стає настільки досконалим, що по звуку такі люди можуть оцінювати спосіб його утворення, наче м'язами відчувати, причому свідомо / несвідомо м'язове почуття є у всіх людей /, як звук утворюється. Завдяки наявності м'язового почуття педагог має можливість свідомо керувати діяльністю голосового апарату учня.

Потрібно підкреслити, що слух і внутрішнє, і вібраційне, і м'язове почуття дуже тісно пов'язані. Багатьма дослідниками / зокрема Е.Н. Малютіна, 1935 / помічена активна природа слухання музики. При сприйнятті будь-якої інструментальної музики виникають голосові мікрорухи, роль яких значно зростає при слуханні вокальної музики. Як

відомо, слухати співака – значить співати разом з ним. М'язове почуття тісно пов'язане з вібровідчуттями.

Як уже згадувалося вище, велику роль при співі грають інші почуття, зокрема, оцінка ступеня підзв'язочного тиску в легенях і трахеї / барочутливість / – зворотний зв'язок, що регулює дихання, а також зір. Співаки часто і широко користуються зоровими образами, як для характеристики самих співочих голосів, так і для характеристики образів в співі. Зорові враження надають емоційний характер слуховим відчуттям і здатні впливати на тембральне забарвлення голосу співака.

У Московській консерваторії були зроблені цікаві спроби безпосередньо залучити зоровий аналізатор до процесу навчання співаків. У лабораторії музичної акустики консерваторії був сконструйований спеціальний прилад – індикатор високої співочої форманти, що показує під час співу студенту значення високої співочої форманти в тембрі його голосу / робота Е. Рудакова, Д. Юрченко, Р. Шварца /. Студент за допомогою зору міг додатково контролювати якість свого звуку; дивлячись на показання приладу, і коригувати звукоутворення.

Наявність ось такого складного, різноманітного регулювання фонації за допомогою багатьох механізмів дуже важлива і її важко переоцінити. Якщо послаблюється будь-який із цих механізмів, наприклад, слух, то функції порушеного зворотного зв'язку можуть взяти на себе, при відповідному тренуванні, інші механізми регулювання фонації. Гарний співак відрізняється розвиненим комплексом зворотних зв'язків: слухом, вібраційним почуттям, м'язовим тощо. Звукоутворення у такого співака в набагато меншому ступені залежить тільки від слухових відчуттів у приміщеннях, де він співає. Закріплений багаторічними тренуваннями комплекс правильних відчуттів допомагає співакові стабільно співати в різних умовах. Система добре розвинених зворотних зв'язків, що регулюють голосоутворення, суб'єктивно відчувається співаком як складне музичне почуття, засноване на взаємодії слуху, м'язової, вібраційної і барочуттєвості, зорових та інших відчуттів. Цей комплекс почуттів в

побуті називається вокальним слухом і виробляється роками наполегливих тренувань.

Розділ 2. КАМЕРНА ВОКАЛЬНА МУЗИКА, ЯК ОСОБЛИВА ГАЛУЗЬ ВИКОНАВСЬКОГО ІНТОНУВАННЯ

2.1. КАМЕРНА ВОКАЛЬНА ЛІРИКА: СТРУКТУРА І ЗМІСТ

Камерна вокальна лірика – особлива музична галузь, що виявляє специфічні принципи виконавської семантики. Провідними з них сьогодні видаються два: відтворення «духу театральності» [1], властивого як вокальному мистецтву, так і музиці двадцятого століття в цілому та розкриття змістовної цілісності вокального циклу, що є найбільш характерною жанровою формою камерного співу. Виявити взаємозв'язок названих принципів, тобто наділити виконуваний твір визначеністю і переконливістю, наочністю і змістовою «міцністю», персоніфікованістю, властивими образами драматичного театру, сперечаючись в цьому відношенні з «оперним», відповідно до єдиної музично-поетичної драматургії – таке центральне завдання виконавця. Широке розуміння явища театральності в музиці пов'язано з проблемою перекладу – транспонування – змісту твору одного виду мистецтва на мову іншого, змушує замислюватися про загальні шляхи еволюції мови мистецтва і, в той же час, про «розширення діапазону виразних можливостей» однієї художньої системи під впливом іншої [1, с. 16 – 17, 41]. Дані аспекти театралізації камерного вокального виконавства постають особливо рельєфними, коли йдеться про зустрічний співавторський рух слова і музики, про психологічний синтез композиторського і поетичного задумів, про моделювання в музиці не змісту окремого вірша, а провідних творчих ідей, образу Поета як знайденої в діалозі, близькою за духовними прагненнями, особистості.

Проблемам вокальної музики, в тому числі, камерної вокальної музики, присвячене велике коло літератури, проте, вона, як правило, розглядається поза питаннями виконавської семантики. Водночас, саме деталізованість письма і подвійність характеру («дуєт солістів»)

камерного вокального жанру обумовлюють значення образу виконавця не просто як співтворчого, але як інтегруючого словесно-поетичні і музично-композиційні прийоми, що забезпечує їх нову художню цілісність в акті особистісного здійснення в співі. Для більш рельєфною повноти останнього наведемо як приклад вокальний цикл – тобто деяка протяжність музичної форми, що складається з послідовності мініатюр, що організує перебування в певних емоціонально-оціночних станах і відкриває їх стійкі, повторювані і рухливі сторони, які оновлюються, властивості, якісні характеристики. Навіть при виконанні окремих номерів вокального циклу необхідне знання загальної художньої ідеї твору – як визначення того смислового контексту, від якого залежать семантичні функції відокремленого текстового фрагменту, який дозволяє даному фрагменту (окремому романсу, віршу з музикою, монологу тощо) репрезентувати образне ціле, виступати його повноправним заступником і таким чином реалізовувати весь свій можливий смисловий обсяг. Так, наприклад, широкий, що спирається на інтервал октави, хід в початковій фразі романсу «Ви злі, злі пісні» в циклі Р. Шумана «Любов поета» може бути оцінений як вираз «волі до розпачу» (нагадуючи заклик Г. Ахматової: «Ніколи не втрачайте відчаю!») і, таким чином, як своєрідна патетична інтонація в співвіднесеності з тесситурною речитативною «скутістю» вокальної партії одного з попередніх номерів даного циклу – « Уві сні я гірко плакав ».

Історія камерного вокального циклу як самостійної жанрової форми європейської музики обумовлена трьома передумовами. По-перше, вона починається тоді, коли відбувається остаточне розділення сольних вокальних та інструментальних форм і стилів, отже, відокремлюється дві – вокальна та інструментальна – гілки виконавської поетики як особистісного самовираження, тобто як свого роду авторської.

По-друге, вона пов'язана зі зростаючим інтересом до поетичного слова і до поезії в цілому саме як до авторського феномену, до оригінального, особистісного в поезії, до долі поета, а звідси – і до індивідуальних рис композиторського стилю, до неповторності музичної

інтонації. По-третє, період формування камерного вокального циклу збігається з часом найвищої активності, одночасно, досягнення стабільності інтрастилевих закономірностей європейської музики, перш за все, структурно-композиційних, які ми сьогодні можемо називати академічною (класичною в широкому значенні цього слова) основою музичної мови. Можна вказати ще на деякі обставини, які є важливими для долі жанру, що нас цікавить: на посилення протиставлення поезії і музики, їх принципової діалогічності в будь-якому художньому союзі, на пошук національної самостійності провідними європейськими композиторами, що загострює інтерес до літературних першоджерел, на завдання оновлення і збагачення інтонаційного фонду (комунікативних можливостей) музики, нарешті, на настільки ж актуальну задачу смислової конкретизації і проясненість для слухача музичного змісту і на деяке інше.

Дані обставини утворюють другу і наступні низки генетичних умов жанру, проте, як і перша низка цих умов, вони свідчать про передромантичні і романтичні факторах автономії камерної вокальної лірики, що зайвий раз вказує на важливість виконавських чинників у генезі даної жанрової області, оскільки він (генезис) збігається з відокремленням виконавської інтерпретації як художньо-семантичного феномена. Відправним пунктом в еволюції камерної вокальної музики представляється момент переродження вокального (пісенно-романсового) збірника в цикл, тобто відкриття принципів логіко-смислового зв'язку між структурними одиницями музичного тексту.

Саме таким моментом стало створення Л. Бетховеном Шести пісень на слова А.П. Ейтелеса (для тенора і фортепіано, ор. 98, 1816 рік). Показово, що до звернення до Ейтелеса, Бетховен писав пісні на слова Геллерта (також шість, в 1803 році). Але тільки в піснях «До далекої коханої», написаних на слова «другорядного поета» – незважаючи на їх другорядність – виникає справжній *Liederkreis*, тобто коло пісень – цикл. Його створює не звернення до поезії одного автора, хоча і воно важливе. Його створює нова єдність музично-драматургічних зв'язків, знайдена

Бетховеном, міцність жанрово-конструктивної ідеї, що виражається саме у цілком музичних принципах побудови твору. Які ці принципи?

Перш за все, це написання камерного вокального твору на вибрані вірші, що означає не просто вибір віршів, а й їх розташування в тому порядку, який необхідний композитору для реалізації своєї музичної ідеї. В даному випадку (у Бетховена) – це зіставлення любовних образів і картин природи, що веде до відомого ототожнення психологічного і пейзажного початків, до пантеїстичного трактуванні теми кохання.

Справа не тільки в тому, що, безумовно, музика Бетховена стоїть незрівнянно вище віршів і переосмислює їх (так само як не можна вважати головним досягненням Пристрастей Генделя і Баха підйом над не дуже художньою німецькою поезією першої половини XVIII століття); важливо те, що музика Бетховена передує віршованим задумам, звернена до власних образних завдань. Відзначимо й те, що право композитора самому вибирати і розташовувати словесно-поетичні тексти з'явиться умовою написання вокальних циклів на вірші різних поетів (і навіть різних історичних епох, стилів), коли вже тільки воля композитора пояснює низкоположність поетичних образів, а музичне звучання набуває характеру авторської інтерпретації історії поетичного слова. Дане правило як опорне пояснює наступні. Так, музичний цикл повинен зберігати відносний лаконізм, що дозволяє зберігати почуття єдності змістовного обсягу твору при його сприйнятті, співвідносити початкові й заключні розділи. Вимога тимчасової скорегованості звучання змусила Р. Шумана вибрати з 56 віршів Г. Гейне лише 16 для свого циклу «Любов поета». Семантична заглибленість музичного тексту веде до ускладнення структурно-композиційних прийомів. Для циклу типове поєднання строфічної і три частинної репризної форми в межах одного номера, наскрізного розвитку і вільно потрактованої рондальності, також репризної в межах всього твору, посилення монотематичного початку. Крім того, відбувається відокремлення – зі зростанням семантичної самостійності кожного – вокального та інструментального початків, яке буквально моделює діалог

композитора з поетом: починаючи від короткої інтонаційної побудови і закінчуючи формою в цілому.

На рівні вокальної інтонації даний діалог реалізується як підпорядкованість (вільна чи мимовільна) природній мовній свободі дихання, поетичного розміру, ритмічного малюнка віршованого рядка метро-ритму і фактури, ладо-гармонійним умовам інструментального супроводу. В такому аспекті можна розглядати запропоновані Е. Ручьєвською категорії «зустрічного ритму», «зустрічної драматургії» як семантичні по суті – в контексті музичної інтерпретації поетичного мовлення, безпосередньо втіленої в способах вокального інтонування. І саме в зв'язку з цим ми далі розглянемо принципи німецької школи.

На рівні циклу в цілому слід зазначити з'єднання відцентрової і доцентрової композиційної тенденцій, конвергенції і дивергенції стилістичних ознак єдиної стильової моделі твору, що підкреслює смислову самостійність кожної, що входить в цикл, вокальної мініатюри, служить можливістю її відокремлення, з одного боку, робить її невід'ємною частиною загального процесу становлення їх циклічної форми, з іншого. Така особливість композиції циклу стає зручною основою для його драматургічного ускладнення і зближення з сонатно-симфонічним, причому останній виявляється в ролі носія найбільш загальних логічних норм класичної музики, абстрагованих структурних канонів.

Уже бетховенський цикл дозволяє також помітити суттєву роль ладо-тональних зв'язків, арок, повторень, тем-ремінісценцій і алюзій (умовних нагадувань), нарешті репризності в найширшому її прояві – від інтонаційно-тематичного до фактурно-тембрового рівнів.

Виникнувши на рубежі класицистичної і романтичної епох, вокальний цикл стає одним із найважливіших надбань музичної культури XIX століття, яка додає до нього багато нових змістовних ознак. Однак своєї зрілості дана жанрова форма досягає тільки на рубежі XIX і XX століть і в першій половині XX століття.

Причини названого явища можна углядіти в тому, що, по-перше, саме композиторська творчість двадцятого століття досягає того рівня домінування авторського стильового начала над загальними технологічними нормами музичної мови, яка необхідна камерному вокальному циклу за його вихідним жанрово-семантичним завданням; по-друге, незважаючи на багатовіковий досвід «спілкування» музики і слова, камерний вокальний цикл відносно молодий – молодший за інструментальний, деякі стійкі тенденції якого можна знайти вже в першій половині XVIII століття, а з усією визначеністю – в другій, в творчості органних майстрів і клавесиністів (у зв'язку з останніми згадуючи і англійську верджинальну школу епохи Відродження).

Дев'ятнадцятим століттям народжене багато з того, що стане своїм, збережеться і розвинеться в творчості композиторів століття двадцятого. Поряд із розвитком своєрідних національних шкіл вокальної лірики, таких як німецька (Шуман – Брамс – Вагнер Вольф), французька (вже «заглянувши» в XX століття в особі Дебюссі), російська, що обґрунтувала «інтонаційний словник» епохи в цілому, європейська музика другої половини XIX – початку XX століття виробляє єдині засади – «логіко-семантичні прототипи» (термін В. Холопової) – трактування камерної вокальної лірики як циклічної переважно, надаючи їй, таким чином, риси універсальної жанрової форми. Дія даної універсальної моделі циклу, що не перешкоджає оригінальним авторським стильовим рішенням, помітна, починаючи з циклів Шумана і завершуючи творами Шостаковича; завдяки їй вокальний цикл відбувся як жанр – утримувався під напором тих жанрово-стильових новацій, на які виявилася настільки щедра музика двадцятого століття. У названу модель, поряд з уже названими вище умовами, входять наступні:

- вимога конкретності від теми – ідеї циклу, досить виявленої «сюжетності» – не тільки в словесно-поетичній, а й у музичній композиції;
- така обставина веде до посилення театральних прийомів в загальній музичній драматургії, перш за все, до настільки типової для романтиків і

збереженої надовго після них персоніфікації музичного матеріалу, що наділяє певні виразні прийоми (в тому числі, вокальні артикуляційні) гостро-індивідуальним, в той же час, стійким, повторюваним змістом, подібно ролі в якійсь драматичній п'єсі (оперному поданні);

- посилення образного контрасту і психологічного навантаження кожного образу, що змушує з ще більшою наполегливістю шукати аналогії з сонатно-симфонічним циклом;

- одночасно виникає характерний для романтизму зворотний вплив вокальної музики на інструментальні жанри, яким віщує, хоча і здалеку, можливість впровадження принципів вокального циклу в симфонічний;

- розвиток монологічного початку, прийомів наскрізного розвитку, розмивають вже не тільки куплетно-строфічну, але і тричастинну композиційну структуру;

- нарешті, романтики перетворюють в загальне правило драматургії опору на «первинний» жанровий матеріал (тобто матеріал первинних – побутових, «повсякденних», прикладних, колективних – жанрів), яка може бути представлена в різних ступенях і ракурсах – від жанрової цитати до поліжанрової, від «узагальнення через жанр» до усунення жанру, що стає могутнім засобом створення як гротескових, іронічних, так і трагедійних образів, прикладом чого можуть служити цикли Мусоргського («Пісні і танці смерті»), Шостаковича («Сатири на вірші Сашка Чорного», Шість віршів Цвєтаєвої, деякі інші) перш за все.

У цілому, в долі жанру камерного вокального циклу у творчості майстрів романтичної епохи підтверджується провідне значення музичних принципів цілісної композиції. Ймовірно, ця обставина послужила причиною наступних слів К. Дебюссі: «Музиканти, які не розуміють віршів, не повинні писати до них музику ... Шуман ніколи нічого не розумів в Генріха Гейне ... Можна говорити про його великий таланти, але він не міг вловити в Гейне тонкої іронії. Подивіться, наприклад, як в «Любові поета» він пройшов повз неї ...

Чи не слід самому музиканту створювати для себе ритмічну прозу? Чому б і ні? Чого чекати? Вагнер так робив, тільки ось вірші Вагнера, як і його музика, не є прикладом, гідним наслідування. Його лібрето не краще за інших. Але йому вони служили, і важливо саме це ... Залишимо великих поетів у спокої » [22, с. 162 - 163].

Залишимо і ми без коментарів категоричну і тотальну критичність Дебюссі на адресу інших композиторів; для нас важливіше інше, що відбилось в цитованих словах: Дебюссі турбує не доля поезії, а доля музики і в зв'язку з цим він дуже точно, хоча і своєрідно висловив суть проблеми жанру камерної вокальної лірики як проблеми протистояння поезії і музики, їх відомого «єдиноборства». Знаменно, що Дебюссі створював ліричні цикли, а не розрізнені пісні або збірники тоді, коли відмовлявся знаходити в музиці план музичних відповідностей – коментарів тексту поета, коли йшов від схиляння перед літературним авторитетом. Досить порівняти пісні на П. Верлена і цикл «Пісні Білітіс» на вірші П. Луїса. Зрозуміло й те, що до початку XX століття камерний вокальний цикл досягає найвищої і тому критичної точки свого розвитку, коли досягнення досконалості обертається «самовизначенням» – пошуком нових, більш складних, семантичних контекстів.

Історія камерної вокальної музики в двадцятому столітті може бути простежена з позиції двох, явно протилежних тенденцій.

Перша з них пов'язана з буквального виходом даного жанру за свої власні межі і з його синтезом зі, здавалося б, найменш придатним для цього жанром, композиційним антагоністом – із симфонією. Перший приклад такого синтезу – шестичастинна «Пісня про землю» Г. Малера (1907 –1908 рр.), Написана на вірші китайських поетів (у німецькому перекладі). «Пісня про землю», як пише І. Барсова, зливає принципи симфонічного та пісенного циклів у нерозривну єдність, зрозуміти яку можна тільки акцентуючи моменти зрощення, а не відмінності обох жанрів [1, с. 301]. Жанр симфонії «в піснях» (в романсах, омузичених віршах – монологах) виявився особливо плідним у симфонічній музиці другої половини XX

століття. Пройшовши стадію наслідування в творчості композиторів «другого ряду» ново-віденської школи («Лірична симфонія» Цемлінського на слова Тагора, 1923, цикл «Про смерть» Горвиця, 1921), він отримує оригінальне втілення в Чотирнадцятій симфонії Шостаковича, Восьмій («Квіти Польщі») Вайнберга, в творах Тищенко, Локшина, Балтіна, Сидельникова [14].

Другою тенденцією виявляється «догляд жанру в самому собі», тобто граничне поглиблення власних меж, що призводить до посилення камерності, смислової вибіркості, «елітарності» змістовних намірів. Дана друга тенденція часто сполучається з відкриттям невідомого поета або маловідомих (перш за все, для самої музики) сторінок поезії, в тому числі, історичних. Отже, вона веде до посилення діалогічних функцій жанру, який претендує вже на втілення «діалогу культур». Такий шлях, яким ведуть камерні цикли Г. Свиридова, Б. Тищенка, В. Слонімського, М. Таривердієва, Ю. Фаліка, В. Сильвестрова, деяких інших вітчизняних композиторів. За справедливим міркуванням Б. Каца, «... діалог поезії та музики в кожному епоху має свої особливості. Здається, однією з них в наші дні є те, що діалог ведеться в атмосфері, зазначеної особливо високим авторитетом поезії ...; ... в переважній більшості випадків вірші для композитора – НЕ допоміжний матеріал для створення вокальних творів, а самостійна художня цінність, що підлягає музичному перевтіленню» [10, 149]

2.2. ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА ШКОЛА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА КАМЕРНУ ВОКАЛЬНУ МУЗИКУ

Техніка співу, сконцентрована в оперному мистецтві Європи, має багато ознак, передбачає безліч умінь, технічних навичок, психології мімічних рухів, мовної культури дикції і багато чого іншого. І кожна з існуючих вокальних шкіл зробила значний внесок в розробку тих чи інших сторін співочого творчого процесу. Але батьківщина опери – Італія – залишається незмінним форпостом оперної та камерної культури, бо саме там встановлена і вдосконалюється до сьогодення свята святих співочої роботи: техніка дихання. Ще перші італійські оперні педагоги устами Дж. Каччіні говорили: «... дихання повинно бути легке (виділено В.О.), вільне, готове служити співакові в будь-яких обставинах ...» [4, 16]. Саме вміння співати тривалі музичні фрази, співати не тільки в мовному, природному, а й в фальцетному, штучному діапазоні настільки ж природно і вільно, як і в мовному, – зажадали вироблення специфічного співочого, точніше, оперто-співочого дихання. Тому що мовне дихання, що складається стихійно в процесі вербального спілкування, цілком природно «обслуговує» співочу практику фольклору, «мистецтва поза штучністю» умов вираження «життєподібного», але такого, що не є буттєвою реальністю як такою.

Як повідомляє автор нарисів з історії вокальної педагогіки Л. Ярославцева, італійський маестро Ф. Тозі радив набирати дихання для оперного співу трохи більше, ніж зазвичай, піклуючись при цьому, щоб груди не втомлювалися. Названа авторка підкреслює, що Тозі рекомендує-попереджає про необхідність економного розподілу набраної кількості повітря. А Дж. Манчіні вказує не тільки на принцип легкості (!) набору і економії набраної кількості повітря, але і на уважне ставлення до співочого видиху, від якого, на думку названого авторитетного маестро, «...залежать деякі суттєві якості голосу» [4, 17]. Потрібно збереження дихання з такою економією, яка б привчила співочий апарат до регулювання голосу з метою

стримувати і стримувати його. І тоді з'являється знаменний термін: «мистецтво дихання». Додамо, що це все необхідно не тільки для оперного, але так само і для камерного співу.

Перша заповідь співака-професіонала, який претендує на освоєння азів італійської вокальної школи: до філірування звуку не можна приступити до того, як освоєно «... мистецтво зберігати, затримувати і посилювати дихання ...» [189,18]. Мистецтво дихання ґрунтується на «подоланні» фізіологічно-рефлекторного ритму вдих-видих умінням максимально підтримувати самозначущість першої акції і «вуалювати» фізичну протилежність другої: «... під час вдиху грудна клітка піднімається і розширюється, а під час фонаційного видиху непомітно повертається у вихідне становище ... » [4,17]. Співак користується кожною паузою для добору дихання, запасаючи велику кількість повітря перед тривалою музичною фразою або пасажем – і економно і повільно витрачає накопичений дихальний запас. Даний акт окультурений співочою фізіологією варто спеціально підкреслити, тому що навичка м'язових зусиль освоюється як поведінково-психологічний момент особливо в концертно-камерному співі.

Відомо, що артистична маска активно викликає психологічні стани – цей елементарний акторський принцип концертного співу, де співак стає актором – спрацьовує безвідмовно. І люди від найдавніших часів чудово використовували даний фактор в ритуаліці-церемонії як такої, що окультурує людську поведінку і натуру в цілому. Європейську специфічність такого співу та музичного вираження в цілому розумієш, коли працюєш з учнями з країн Сходу, зокрема, Китаю, для яких органічна практика збирання сил, концентрація звучання в динаміці посилення тону. Поступовий же спуск звучання, повільне витрачання запасеного дихального обсягу в співі таке, що непомітний «добір» у мінімальних паузах – це те, що один з теоретиків назвав «хитрістю в співі», яка пов'язана, судячи з усього, з психологічними даними європейської свідомості, що породила елегійний «солодкий смуток» і «світлу печаль»

романтизму. І звідси «категоричний імператив» італійської вокальної педагогіки XX століття: неможливо художньо співати, не володіючи досконало контролем над диханням.

Усі зазначені «хитрощі» співу-дихання визначені психологією європейської оперності, відкритої в післяренесансній Італії, що стала оплотом егоцентризму артистичного світобачення і одночасно народженого культурою релігійного подвижництва, подвигу в ім'я Краси як Вищого дару. Адже в перших консерваторіях Італії, в Неаполі, колишнього оплоту візантійської спадщини грецької культури, дітей навчали співу з 6 – 7-річного віку протягом 8-10-ти років. Майбутні співаки отримували всебічну музичну підготовку, в тому числі навички композиції, володіння багатьма музичними інструментами, педагогічними вміннями, – бо співак спочатку стає педагогом самому собі. Класика викладання – мімезис, наслідування: «роби, як я», «співай, як я співаю». Це і найбільш ефективний, і найбільш творчо продуктивний метод, тому що відразу включає в справу механізм «трансплантації» навичок від даного індивіда на себе, в інші фізіолого-психологічні та культурно-інтелектуальні якості. Цей базовий, від перших італійських консерваторій підхід, «знімає» спочатку міркування типу: «сам не вміє, але хороший педагог ...». Дійсно, звернена до противного дана формула не однозначна: не всякий хороший співак може стати хорошим педагогом. Але хороший педагог спочатку повинен бути неабияким співаком, – інша справа, що повнота педагогічної реалізації може перевищувати повноту розкриття його артистично-співочого дару.

Аксіомою італійської школи співу є положення: вокальний педагог – це співак, який бездоганно володіє голосом, артистичний досвід якого базується на багатстві різнобічних музичних навичок. Вокальними педагогами були всесвітньо відомі композитори і виконавці К. Монтеверді, А. Страделла, Ф. Каваллі. Різнобічність музичних даних дозволяла виходити на педагогічну співочу діяльність А. Вівальді, давати педагогічні рекомендації співакам Дж. Россіні, Дж. Верді, по імені яких визначені «россінівські», «вердівські» голоси, і вони в той же час не тільки писали

камерну вокальну музику, але і чудово її виконували, були співаками-акторами.

Недарма в італійській школі співу, на відміну, наприклад, від французької, де виділялися три афекти-сенси для регулювання процесу вокального вираження (радість, смуток, здивування), в італійській традиції вся сукупність афектів спрямована на облагороджування їх «афектом спокоею-радісті». Недарма великий Е. Карузо казав: «Співак не повинен порушувати спокійного виразу обличчя ...».

Звідси установка на спів перед дзеркалом – заради недопущення «затискачів», мімічних спотворень, гримас, які штучно вносять напруженість у звуковидобування. Рекомендація з цього приводу надзвичайно чітка: стояти прямо, голову тримати рівно, з посмішкою, – і це останнє дозволяє «висвітлити» звук [4, 27]. Ця ж вимога спокою і впевненості визначає роботу з виспівування на відкритій голосній «а» ...

Виділяємо вказану фонічну якість італійського співу як концентруючий європейський принцип звуковидобування. Адже навіть у німецькій і близькій до неї англійській школах оперного вокалу, в яких умови мови і вимови спрямовані на вимову приголосних, «ускладнюють» прояв голосних, – все ж опора на відкриті голосні є найпершою вокальною установкою. Порівняння з типами «східної опери», типу китайської, в'єтнамської, також культивують гучний («силовий») спів і володіння фальцетним регістром, дозволяє чітко виділити європейський феномен оперності як «легкого (в ідеалі!) дихання» – з проспівуванням голосних.

Адже східна вокальна практика – спів ... на посмішці, але ... із зімкнутими зубами. Тому чудово можуть бути протягнуті приголосні «м», особливо не «виспівуваний» в європейській традиції «н». Але європейсько-італійська вокалізація на «а» визначає специфіку ведення звуку і психологію артистичного виступу: душевної відкритості, довіри, спокою в демонстрації сили, позбавленої агресивної спрямованості.

Таким чином саме цей момент дозволяє розглядати італійську оперну школу в якості концентрації «європейського способу мислення» в області не тільки оперної, але і камерної музики.

Італійська школа демонструє ще один аспект співу, який концентрує європейський принцип вокалізації і вітається в концертно-камерному співі: вирівняність регістрів. Причому, вирівняність на основі природного регістра – аж до ефекту французької школи (Дюпре!) виконання високих тенорових нот без фальцетної основи. Італійська школа визначає рівність як особливу перевагу культивованого фальцетного регістра, але з особливою ретельністю зробленого плавного переходу. Цитований вище П. Тозі зазначав з цього приводу: «Розумний маестро ... вживає всіх заходів, щоб з'єднати його (фальцет) з натуральним голосом так, щоб не можна було відрізнити один від іншого, тому що якщо це з'єднання недосконале, то голос має різне звучання ... і втрачає, отже, свою красу ...» [6, 109].

Ще одне свідчення в характеристику італійської школи співу: «Заняття ніколи не матимуть позитивного результату, якщо голос не зрівняний і не згладжений на всьому протязі ...» [19, 121]. Дана установка на рівність реєстрових якостей співу властива і пекінській опері, – проте, в установці виключно на фальцетне (!) звучання.

Європейський характер психології співу в італійській школі визначається відпрацюванням техніки швидкості звучання. Ця якість вказує на художню самостійність вокального камерного мистецтва, синтез якого все ж цілком визначається звучанням як таким і згідно з яким і концерт, і оперу прийнято, перш за все «слухати», а потім лише «дивитися спектакль». Подібний підхід є несумісним з практикою східного театру, де актор спочатку одночасно навчається і співу, і танцю-акробатики-боротьбі. В останньому випадку спектакль «не дивитися» – не можна, його частина, що звучить, становить не вирішальну частину художнього цілого, бо спів знаменує останкову-осмислення ситуації, тоді як дії-взаємини персонажів вирішуються наочно-пластично. І художній еквівалент цієї додатковості

співу-пластичного дійства – спів як виключно протяжні звуки. Повільний плавний спів – кантилена – складає виняткове достоїнство італійського *bel canto*. Однак не менш характеристичною стороною «прекрасного співу» оперної школи є іскрометні пасажі, складна колоратура, виконувані з демонстративною легкістю і «польотом», що є природною приналежністю і концертно-камерного співу. Там, де в китайській опері (як осередку неєвропейської оперності!) енергія дій реалізується «натурально», в стрибках і пластичних па акторів, оперний спектакль пропонує символічне відкладення енергії дії за допомогою співу – і тільки співу.

При цьому швидкість змін звуковисотностей у техніці швидкості співочого голосу італійської школи абсолютно не знімає відповідальності артиста за донесення кожного окремого, що становить елемент пасажного руху звуку: «точечність» складаючих кантилену елементів, недопущення глісандування. Тому вважається за необхідне наявність легкого акценту на кожному звуці, щоб всі вони були однакової округлості, ясності й повноти і були схожі на «перли, які сипляться».

І при цьому вимога швидкості в озвучуванні пасажів охоплює всі, чоловічі та жіночі, високі і низькі голоси. У процесі ж виконання всіх трелей, пасажів, гам міміка обличчя, як і підкреслювалося вище, повинна залишатися спокійною: виразність визначається власномузичними смислами, а не з «допомогою» мімічних зусиль. Отже, італійський оперний вокал як предмет педагогічної діяльності в предметно-історичній якості впливає на виконання концертно-камерного репертуару і має наступні показники:

- 1) концентрується сонорність мелодійного звучання, характерного для різних європейських шкіл, багатоаспектне (як техніка виспівування відкритих голосних, як «мистецтво дихання» в співі «на вдиху», як освоєння природного та штучного регістрів в єдності співочого діапазону тощо), представленого в італійській оперній школі;

- 2) визначається психолого-фізіологічною природністю людського організму, що породжує культ природного тембру людського голосу в культурній штучності розвитку фізичної потужності звучання і інтонаційної гнучкості співу, – задля утвердження натхненності людської творчості
- 3) усеохоплюючий для музичної професійної системи принцип концертно-камерного співу, що породжує оркестрове мислення з опорою на «співуче» фортепіано і тембрально- тематичну персоніфікацію тембру співака-виконавця
- 4) універсальність дихального «ладового ритму» оперно-співочої практики для виконавської техніки європейської музики в цілому, підкоряється принципу «тотального функціоналізму» організації засобів вираження.

Сказане про італійську оперну школу дозволяє трактувати напрацювання «легкості дихання» в італійській співочій практиці в якості універсального принципу європейського музичного мислення, орієнтованого на творення ілюзорної реальності художнього світу суто музичними засобами. І в центрі цієї системи знаходиться оперний голос, що ширяє в багатстві мистецтвом з'єднаних діапазонів, що «стирають» грань природою і людськими зусиллями даних якостей звучання і керованих окультуреною фізіологією (що долає саму фізіологічну доцільність!) дихання – довгого, надійно- опертого і тому принципово легкого в самому різноманітному значенні цього слова.

Основи італійського оперного мистецтва в концертно-камерному співі зрозумілі й цінні у вітчизняній творчій практиці. Усвідомлення цього створює передумови педагогічного впливу: від серця, одухотвореного релігійним, ідеальним завзяттям, що дозволяє вихованцям із буденності життєвих перипетій одного разу увійти в світ високої творчості.

2.3. Виконавські засади оперної творчості як смислового феномена

Як показали попередні підрозділи даного розділу роботи, виконавська основа оперної творчості є вельми широким та с власними ознаками синтезу явищем. У даному підрозділі наводяться матеріали, які пересвідчують, що, вже у виконавських традиціях італійської опери першої половини XVII століття оперний стиль еволюціонував від «співаючої декламації», що підкорялася найменшим відтінкам слова, до узагальненої передачі смислу поетичного тексту та почуттів, що постають за ним, впливаючи на форми речитативу і арії, з виокремленням специфічного феномена оперної мелодії (В. Фоміна, 2013). Взагалі проблема співвідношення кантилени і віртуозності характеризує розвиток стилю *belcanto* на всіх його історичних етапах, при цьому саме кантилена постає найбільш важливою та складною мелодійною формою, стильовим «завоюванням» опери. Самостійної художньої ваги набувають суто виконавські вокальні підходи до оперно-співацького стилю, що виробляє прийоми *canto spianato* (іт. «широкого співу»), *canto fiorito* (іт. «прикрашеного співу») і *canto declamato* (іт. «декламаційного співу»), також артикуляційні засоби *portamento di voce*, *messa di voce*, вокальні прикраси *appoggia-tura*, *acciaccatura*, *mordent*, *gruppetto*, колоратурні звороти деякі інші. Мелодійні стилі Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, що вже дещо індивідуалізуються, зберігають низку подібних рис, що зумовлюються мелодико-ритмічними, темповими й артикуляційними властивостями оперного співу (А. Хоффман, 2008).

І жанрові, і стильові типологічні риси, що формуються в оперній творчості, передусім спираються на виконавські закономірності, про що свідчить, зокрема, музично-драматургічна форма фіналів в операх Д. Верді (Н. Логунова, 2017). Зокрема, звернення до типу «фінала *concertato*» набуває значення музично-драматичної кульмінації в композиції італійської опери XIX століття; даний фінал визначає і традиційні, і новаторські риси

оперного письма Верді. Причому вердієвське розуміння фіналу як зони найсильнішої музично-драматичної напруги зберігається впродовж усього творчого шляху композитора й наростає у пізній період його творчості, коли виникає експериментальна відмова від прийому *stretta*; а усі головні тенденції тлумачення фіналу досягають художньої вершини у великому фіналі «Отелло», що набуває симфонічного масштабу. Тому в новаторському авторські стильовому тлумаченні оперний фінал перетворюється на різновид «маленької опери, де будь-яка оперна форма можлива», постає квінтесенцією основних принципів оперної драматургії.

У дослідженні В. Фоміної (2013) спеціально виокремлюються проблеми сучасної вокальної інтерпретації італійської опери першої половини XVII століття, йдучи від опер К. Монтеверді. Авторка концентрує увагу на розкритті сучасного значення і способів використання вокальних традицій ранньої італійської опери, тому прагне знайти критерії їх використання в сучасній концертно-театральній практиці. Звичайно, ключовим поняттям, коли йдеться про діалог виконавських традицій, постає поняття інтерпретації, від якого відгалужується поняття «інтерпретаційної моделі», як гнучкого інструменту, що може бути застосованим до виконання музики різних історичних епох, а це передбачає достатню динамічність, здатність до варіативності структурних елементів даної моделі. Звичайно, характеристика ранньобарокової моделі передбачає пору на теорію афектів й активізацію принципів історично інформованого виконавства «як науково обґрунтованого способу інтерпретації, заснованого на комплексі виконавських традицій з урахуванням сучасних вимог до професійного співочого голосу»; дослідниця підкреслює, що вокально-виконавські традиції раннього бароко можуть відновлюватися в умовах сучасної театральної-концертної практики, сполучатися з традиціями вокального мистецтва сьогодення і, навіть більше, саме дана творча взаємодія стає запорукою переконливої та художньо виправданої інтерпретації.

Знадобилося спеціальне масштабне й послідовно аналітичне дослідження, щоб довести, яким чином формувалися мовно-стилістичні основи вокальних оперних традицій, які виконавські ідеї приводили музикантів до стильових відкриттів, зокрема, як впливали експерименти окремих майстрів (Дж. Меї, В. Галілеї, Дж. Каччіні та ін.) в сфері сольного мадригалу на визначення нових технічних способів сольного-вокального інтонування.

Відомо, що саме емоційно значиме слово веде до формування монодичного стилю, узагальненого Дж. Каччіні як «*stile arioso*» («аріозний стиль»). На той же час Я. Пері розробив «*stile recitativo*» («речитативний стиль»), який став виконавським стилем, призначеним для експресивно-емоційної сценічної декламації. Афект виражали, у першу чергу, слова художнього тексту; в сфері музичного інтонування переважав речитативний силабічний тип. Поєднавши декламаційне та речитативне начала, вже у своїй першій опері, «Орфей», К. Монтеверді фактично робить авторське відкриття, створивши свій власний стиль «*parlar cantando*» («співаючу декламацію»), також виходячи з панування поетичного тексту, у якому втілена певна емоційно-психологічна ідея. До середини XVII століття вокально-виконавський оперний стиль, саме як інтерпретативний стосовно і слова, і сценічного характеру, еволюціонував від співаючої декламації, що підкорялася найменшим відтінкам слова, до узагальненої передачі змісту й почуттів поетичного тексту, тобто до мотивно-мелодійного укрупнення.

Усі зміни способу вокального мовлення узагальнювалися, кристалізувалися у внутрішніх жанрових формах арії та речитативу, котрі набували все більш сталих, визначених ознак, семантичних функцій. Виникали і досить усталені функціональні взаємодії між названими формами, що стосувалися і композиційної побудови опери, і образного змісту, смислової динаміки образу персонажу, логіки його умовного сценічного життя.

Розвиток стилістики речитативного «співочого висловлення» виамгав від вокалістів, водночас, оволодіння сценічним словом й акторської майстерності та опанування специфічним оперним мелодійним началом. Одним з чинників історичного значення творчості К. Монтеверді стало те, що він однаково ретельно працював і над поетичним словесним, і над музичним інтонуванням, розвиваючи ідеї так званої «другої практики», виходячи з рівності слова й музики (Венеціанська школа), а головне – виходячи з нового розуміння людської екзистенції, розроблюючи Нове емоційне осмислення музики як відбиття емоцій привело до розробки «*stile concitato*» («схвильований стиль»), який припускав передачу найбільш експресивних емоційних станів людини, включаючи гнів, бурхливі пориви страсті. Монтеверді диференціював вокальні виконавські стилі, виділяючи «*stile patético*» («патетичний стиль»), заснований на піднесеному поетичному тексті, виразній кантилені, невеликих пасажах і колоратурах в аріозних частинах арій; але головним залишалось співвідношення речитативного та аріозного стилів, що гнучко варіювалося у залежності від гостроти драматичного моменту, від змісту словесного тексту та значення окремих слів, від емоційного підтексту сцени.

Оперна емоціологія, як достатньо автономний аспект вивчення оперної поетики у її вокально-артистичному втіленні, починається з класифікації афектів у самому музичному матеріалі опери, звичайно поєднаному з поетичним словесним текстом. Формуються цілісні комплексні музично-словесні стилістичні характеристики, що не лише визначають афективний зміст вокальної партії, а й стають її мовленнєвою основою, тобто оформлюється специфічне оперне вокальне мовлення, що буде впливати не лише на весь лад опери, а й на еволюцію музичної мови в інших, інструментально-оркестрових сферах.

Дуже красномовним щодо мовно-стилістичних засад опери є саме той факт, що явище афекту, тобто яскравого емоційного стану, усвідомлювалося й втілювалося вокально-виконавським шляхом, адже «афект закладався автором у вокальній лінії, що йшла за поетичним

текстом, і в інструментальній партії. Тип афекту визначався характером музики, сукупністю ефектних слів художнього тексту й стилістичних музичних прийомів, які утворювали музично-риторичні фігури... По даних стилістичних ознаках вокаліст визначав основний афект, загальний емоційний зміст тексту, розшифровував емоційний підтекст, робив фразування вокальної партії. На цій основі він розподіляв у мелодійній лінії засоби виразності, прийоми вокальної техніки, визначаючи їх технічні-вокально-технічні параметри відповідно до виконавських традицій. Це вже входило в “зону виконавської компетенції”».

Таким шляхом в італійській опері склалися типи арій, що були відповідні до найважливіших афектів, також узагальнювали, за певним розподілом, провідні музично-риторичні фігури, з врахуванням їх зображального та виражального призначення. Наводячи приклади даних фігур, В. Фоміна виділяє серед них фігури паузи, фігури повторення, фігури прикрас; останні особливо важливі для вокаліста й спрямовані до розвитку віртуозних складових оперного співу. Знання риторичних фігур та практики їх використання в ранніх операх дозволяє розшифровувати семантику стилістичних комплексів, тобто розшифровувати оперні прийоми створення афектів, таких як страждання (скарга), гнів, любов, радість в деяких вокальних партіях опер К. Монтеверді та інших барокових авторів.

Метро-ритмічні особливості співу також входили до подібних комплексів, поєднуючись з мелодійним розгортанням, опосередковуючи водночас і час музичного звучання, і час сценічної дії, тобто набуваючи власної «змістової поліфонії», тому ритмічний розвиток завжди вказував на темп сценічної дії та рівень її драматичної напруги. Як зазначає В. Фоміна, «темпоритм визначався афектом, жанром твору, особливостями орнаментики, був пов'язаний з характером музики: *Allegro* означало «весело», *andante* – «спокійно». Афекти гніву й радості припускали градації швидкого темпу, афекти суму, страждання, любові – темпу повільного. ...Темпоритмічна воля визначалася виконавською манерою «*tempo rubato*»... Внутрішні зміни темпу залежали від вираження страсті,

використовувалися при колорируванні ключових слів і в каденціях для демонстрації віртуозних можливостей голосу, без шкоди для передачі поетичного тексту».

Не менш важливим виконавським прийомом, також пов'язаним з мелодичним розвитком та способами вокального висловлення, ставала гучнісна динаміка, котра передбачала власну низку засобів, включаючи *mezza voce*, парну контрастність –використання *forte* – *piano*, що визначає ефект «луни», поступове наростання та «терасоподібну» динаміку, виділення гучністю окремих фраз, ключових слів, показових для даного афекту. Окрім цього, що дуже важливо, *гучнісні просторові динамічні характеристики виявляли залежність від темпоритмічних часових* (як то *allegro* – *forte*, *andante* – *piano* та варіанти цього).

Але провідним засобом вокального оперного мовлення поступово стає «мікродинаміка»: філірування звуку, зменшення динаміки при підвищенні звуку, посилення гучності – при зниженні, динамічні виділення окремих складів або співзвуч у вигляді акцентів, пов'язаних з артикуляцією. Можна навіть сказати, що формується власна оперна вокально-виконавська форма, котра передбачає декілька системних рівнів, *фундаментом якої є виконавська динаміка як сукупність прийомів трансляції звуку голосу*, виведення назовні гучнісних та темброво-забарвлених якостей вокального (співочого) голосу.

Вихідним у даній виконавській формі є рівень звуковидобування, породження вокального звучання як такого, тобто рівень артикуляції, що у бароковій літературі підкорявся правилам акцентування й лігатур, коли «найважливішим значенням ліги був акцент на першій ноті і її подовження. Крапки означали рівне виконання звуків. Акцент окремого звуку або співзвуччя визначав динамічну, агогічну й метричну форми. До вокальної партії також ставилися ритмічний акцент і емпіазис. Афект любові припускав використання *legato*, але більш дрібного у порівнянні з сучасним, афект гніву – маркіровану форму, афект радості – змішану маркіровано-легатну форму. Існував взаємозв'язок між артикуляцією та

динамікою, артикуляцією та характером твору, обумовлений афектом у співвідношеннях: *forte* – *staccato*, *piano* – *legato*; *legato* – секундові інтервали, тріолі, ін.» .

Але найважливішим параметром музично-виразного компонента ранньобарокової вокально-інтерпретативної моделі постає мелодійна та ритмічна вокальна орнаментика, котра складалася з мелізмів, закріплених у рамках стилю, і дімініуції – імпровізаційного виду прикрас, входила до «зони виконавської компетенції», хоча мала певні правила обмеження, котрі визначалися різними композиторами індивідуально. «При народженні опери обов'язковою частиною виконання каденцій було *tremolo*, *trillo* і *passaggi*, їх розподіл і особливості виконання входили до компетенції вокаліста. У межах флорентійсько-мантуанської оперної традиції використовувалися дрібні прикраси: *accenti*, *esclamazione*, *trillo*, ін. Для різних афектів у речитативному стилі використовувалися різні типи ескламацій... Основними афектами, що вимагають пасажів і колоратур, є афекти радості й гніву. Хвилювання страстей відбивала також ритмічна орнаментика, що полягає в застосуванні гострого синкопованого або «ломбардського ритму», характерного для вираження афекту любові...».

Таким чином, з втілення афектів виростає також і розуміння виконавської форми, її технічних засобів та її смислового призначення, що впливає на розвиток тих аспектів вокальної стилістики, котрі у майбутньому узагальняться у понятті віртуозного співу. З цього випливає *глибинне призначення самої віртуозності, котра покликана експлікувати найважливіші смислові достоїнства «співаючого голосу», «співаючої людини» в опері.*

Важливим етапом розвитку вокально-виконавських засад оперної творчості (як смислового феномена та художньо-композиційного процесу) є *становлення стилю бельканто, вірніше навіть – культури бельканто*, що, будучи суто вокально-виконавським явищем, набула широкого художнього значення, узагальнюючи культурно-історичний досвід існування опери на певному хронотопічному етапі (в Італії XVIII – XIX століть).

Матеріал дослідження А. Хоффман (2008) дозволяє поєднувати композиторський, вокально-виконавський та вокально-педагогічний ракурси розгляду даного явища, надаючи відомості про нього з відповідних до його історії текстів – трактатів з вокальної теорії й педагогіки, збірників вокальних імпровізацій, виконаних знаменитими співаками XIX століття, оперних творів, що безпосередньо втілювали стиль бельканто. Ключовою ідеєю постає розвиток категорії «мелодійного стилю» як найбільш відповідної до природи бельканто та творчо-виконавських завдань оперного співу.

Засадничею рисою «мелодійного стилю» бельканто постає *співвідношення кантилени та віртуозності*, причому і в композиторській, і в виконавській творчості, також на всіх стадіях його історичного розвитку.

Створення бельканто є вже досить розгалуженим й історично розвиненим явищем, що містить багато різних стилістичних передумов, інтонаційних чинників. Термін, що перекладається як «пісня», «мелодія», «співучість», в оперному контексті набуває інших значень, обростає новими семантичними показниками, хоча до сьогодні залишається справедливим ствердження, що пісенність і танцювальність утворюють найважливішу жанрову основу тематизму італійських оперних арій у другій половині XVII – на початку XVIII ст. на їх основі розвиваються нова оперна кантилена, котра є більш складною, синтетичною мелодійною формою, є головним відкриттям і досягненням оперного співу, опери як жанру у цілому.

Не менш суттєвим є для оперного вокального мистецтва й опанування власними способами, якостями віртуозності.

Як справедливо зазначає А. Хоффман, термін віртуозність, як і кантилена, має латинське коріння (лат. *Virtus* – це «сила», «доблесть», «талант»). За останні декілька десятиліть, враховуючи також досвід автентичного виконавства, суттєво змінилося, у позитивний бік, ставлення до віртуозних складових, традиції віртуозного співу доби бельканто. Цьому немало посприяли численні майстерні виконання та записи опер XVII–

XVIII століть, нове освоєння оперних партитур, що відображують історичну еволюцію цього магістрального стилю оперного співу. Сьогодні можна вже вважати повністю доведеним, що італійська опера XIX в, насамперед, його першої половини, «успадковує естетично пофарбоване відношення до віртуозності, принаймні в тому, що стосується відношення публіки до мистецтва видатних співаків і оперних творів», дозволяє практично й теоретично підтвердити, що поняття кантилени й віртуозності є двома головними рівноцінними якостями бельканто, також найбільше відповідають специфіці, корінній художньо-естетичній природі оперного співу, тому залишаються завжди затребуваними, актуальними, потребують постійної прискіпливої уваги.

У дослідженні А. Хоффман справедливо наголошується на значенні вчення М. Гарсії (1840), котрий узагальнив виконавську практику двох попередніх століть і запропонував важливу для розуміння бельканто XIX ст. система стилів *canto spianato* (іт. «широкий спів»), *canto fiorito* (іт. «прикрашений спів») і *canto declamato* (іт. «декламаційний спів»), базуючись на єдності вокального мелосу та манери співу, тобто техніки вокального оперного звуковибудування та фразування. В музичній практиці, як і в теоретичних уявленнях, межа між даними стилями, так само, як і між кантиленою та віртуозним співом в опері, не була ще достатньо усвідомленою, в першій половині XIX ст. у композиторській творчості та у вокальному виконавстві переважали змішані кантиленно-віртуозні форми, що, власне, й відобразив М. Гарсія у своєму трактаті. У двох виданнях трактату (перше – Париж, 1847; друге – Париж, 1856) матеріал арій, фрагменти з певних арій розглядаються та оцінюються з двох даних сторін: як приклади і кантилени, і віртуозного співу, але таким чином встановлюються специфічні риси кожної.

Поєднання кантилени та віртуозності, їх нові яскраві технологічні та семантичні сполучення відзначають три оперні стилі, що є, водночас, і типовими національними, і особистісними авторськими стилі Д. Россіні,

В. Белліні та Г. Доницетті. З них особливими колоратурними якостями виділяється оперний стиль, як вокальний мелодійний стиль, Д. Россіні.

Нагадаємо, що вже впродовж XVIII століття в оперному мистецтві активно розбудовується колоратурна техніка, тому створюються масштабні арії, що відрізняються патетичною кантиленою, протяжністю теми і її розвитку. Від цього століття розвиток віртуозного вокалу передається наступному. Віртуозні прикраси поступово відділилися від елементів риторики й стали служити музиці. До 1730-х рр. у неаполітанських операх *seria* основною якістю була виразна вимова слів, цей стиль називали арії *parlate* (розмовні). Далі цей стиль почав проявлятися й в інших видах арій, наприклад, як буфонна скоромовка. Канон опери *seria* піддався трансформаціям до кінця XVIII в. Віртуозна колоратура, високого рівня філірування, кантилена, повнота звучання, співучість виконання – так характеризується співочі навички в стилі *belcanto* у вокальному мистецтві середини дев'ятнадцятого століття.

Усі ці риси підсумовуються у стилі Д. Россіні, причому не лише по лінії *seria*, але й значною мірою у комічних творах майстра. У мелодійному стилі Россіні є присутнім *canto spianato*, *canto fiorito*, *canto declamato*. Вокальна партія, будується з врахуванням реєстрової будови голосу, характеру героя, статусом персонажа та типу голосу. У виконанні партій своїх опер Россіні зажадав нових технічних навичок, тому й наступає новий період для *бельканто*, коли від виконавців вимагається розширення можливостей діапазону, передачу реалістичних переживань, почуттів, а насиченість оркестру пред'являє динамічне підвищення звучання, витривалість у більш активній подачі звуку» спів *бельканто* збагачується новими фарбами *колоратурного виконання*.

Колоратура Россіні – це віртуозна вставка, яка відрізняється ритмічно та інтонаційно від теми, адже композитор прославився як майстер фігурованного викладу вокальних партій.

Оперні партитури Россіні являють яскравий приклад завдань, які повинен був виконати вокаліст. Це й широка кантилена в мелодіях, і

найскладніші колоратури, прикраси, великий діапазон, виразність, нюансування, різні манери, вміння охарактеризувати героя в експресивному звуковидобуванні, а також ліричного персонажа, партію в ліричному звучанні. Також усе вище перераховане було основною метою вокальної педагогіки першої половини XIX сторіччя. Ці принципи відповідали й естетичним вимогам романтичної опери, а також ці закони дозволяли розкрити найкращі можливості, достоїнства голосового апарата співака.

Узагальнюючи основні вокально-педагогічні принципи школи *belcanto* першої половини XIX сторіччя, можна сформулювати вимоги, що висуваються до співака, який повинен був володіти: способами звукоутворення – грудним, фальцетним, головним (для тенора й жіночих голосів); вмінням згладжувати регістрові переходи; способами вокальної артикуляції – *legato*, *staccato*, *portamento*; динамічними нюансами – *pp*, *p*, *ff*, *f*, *crescendo*, *diminuendo*, *messa di voce*; пассажною технікою – гамами діатонічними й хроматичними, арпеджіо, руладами, репетиціями, стрибками із заповненням, схованим двухголоссям; вокальними оздобленнями – *appoggiatura*, *acciaccatura*, *mordente*, *gruppetto*, *trillo*, *mordentetrillo*.

На освоєння цих вокальних прийомів йшло багато часу, оскільки виконання пасажів, арпеджіо та ін. необхідно було довести до такої довершеності, щоб вміти співати не лише по нотах, але й вільно імпровізувати. Голос ставав гнучким, пластичним, здатним до виконання найбільш запаморочливих і технічно складних пасажів. Аналіз різноманітних посібників з вокальної педагогіки показує, що вона була спрямована на виховання таких якостей голосу, які були потрібні для виконання сучасного репертуару. У цілому, можна сказати, що Д. Россіні став справжнім творцем пізнього бельканто, тому що привніс в оперу й тим самим у вокальну техніку нові якості: це більш вишукана динаміка, темброва різноманітність, широкий діапазон; композитор не відмовлявся від досягнень попередниками й вокальної школи, від віртуозності

неаполітанців, але дав жанру змістовність, співу – більшої природності; арії Россіні дуже яскраві, ефектні, наповнені святковим феєрверком, головне в них те, наскільки співак володіє майстерністю голосового апарата; нарешті, для творів композитора важливим елементом є колоратура (оздоблення) – мелізми, складні, віртуозні пасажі, що прикрашають мелодію.

Партитури опер Д. Россіні потребували від виконавців граничної витривалості голосового апарата, вміння тримати тривалий час ноти на крайніх верхах діапазону з насиченими динамічними нюансами. Тому у Россіні були улюблені співаки – М. Марколіні, І. Кольбран, які співали будь-який репертуар, від контральтового до сопранового. При цьому, коли вокально-технічні вимоги підвищувалися, володіння бельканто ставало на новий рівень можливостей (великий діапазон, колоратурна техніка, широка кантилена, динаміка звуковидобування), на перший план все рівно висувалося прагнення до передачі психологічної правди, справжнього образу живої людини.

А. Хоффман вказує, що у XIX ст. колоратура є найважливішим компонентом не тільки віртуозного, але й кантиленного співу у цілому, будучи зумовленою особливим «фарбуванням» співу за допомоги технічно важких пасажів, квітчастої фігурації або орнаментальних прикрас у вокальній партії. І це явище мало власну історію, з її найважливішим етапом у першій половині XIX ст., зокрема у творчості Д. Россіні. Россіні, а слідом за ним і інші оперні композитори, стали не лише фіксувати усі прийоми оздоблення, прикрашання співу в нотному тексті, але й розробляли якомога точніші вказівки для виконавців. Найбільша кількість колоратур в італійській романтичній арії зосереджувалася, як правило, наприкінці *cantabile* (повільного розділу арії) і у середині *cabaletta* (швидкого розділу). Однак рясно орнаментовані *cantabile* також не є рідкістю.

Серед різних типів взаємин колоратури та мелодії у вокальних партіях італійських композиторів найбільш усталеними є наступні позиції: колоратура є віртуозною вставкою, що інтонаційно та ритмічно контрастує

основній мелодії; мелодія арії постає як велика підтекстована колоратура, тобто складається з розспіваних типових орнаментальних фігур; колоратура формується поступово, виростаючи з невеликих мелодійних розспівів, вплітаючись у загальний малюнок мелодії. В аріях Россіні частіше зустрічаються перший і другий способи взаємин колоратури й мелодії, у вокальних партіях Белліні – третій. Доніцетті використовує всі три способи, хоча перевагу віддає, як і Россіні, першим двом.

А. Хоффман зауважує, що найважливішим мелодійним прийомом Белліні є принцип поступового виведення віртуозних прикрас (фіоритур, колоратур) з мелодії-теми й розспівів (їх можна назвати «повільними» прикрасами). У результаті такого глибинного взаємопроникнення, проростання колоратури й мелодії-теми, принципова відмінність в їх інтонаційному вигляді, практично, відсутня. Виникає дивна внутрішня цілісність і злитість, відчуття нескінченності мелодійного розгортання. Таким чином, в італійській оперній вокальній мелодиці XIX ст. прослідковуються дві головні тенденції: трактування оздоблення мелосу як орнаменталізації, призначеної для того, щоб зробити основну мелодійну лінію більш різноманітною й цікавою; виведення колоратури з самої мелодійної теми арії, з її мелодійних розспівів і фіоритур, як це робив Белліні.

Свої оперні партії, Д. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті створювали для певних виконавців, тобто розраховуючи на конкретних співаків, що було типовим явищем для тогочасної оперної практики. У низці виконавців жіночих партій опер Россіні особливо виділялися Марія Марколіні й Ізабелла Кольбран. Видатними інтерпретаторами музики Белліні були Джудитта Паста й Марія Малібран, Доніцетті – Джулія Грізі й Джузеппина Ронці де Бегніс. Виконавські дані примадонн, для яких композитори створювали свої опери, впливали на характер вокальних партій, їх технічні особливості. Наприклад, партія Норми, написана для Паста, розрахована на голос великого діапазону, володіння звуковою палітрою, умінням «перефарбовувати» той самий звук, на кантилену широкого подиху. Примадонни не «спеціалізувалися» на операх одного композитора; вони

співали всі, включаючи у свій репертуар сопранові, мецо-сопранові й навіть контральтові партії. З одного боку, бажання бути універсальною в сукупності із прагненням до драматичної правди й експресії породило проблему інтонування; з іншого боку, вокальна партія, написана для універсальної співачки, відрізнялися технічною складністю, містила в собі колоратури двох видів – *di bravura* і *di grazia*, тому «планка вокально-технічної майстерності» продовжувала залишатися на високому рівні. Дістаємося неминучого висновку, що «виховання співака, якому рівною мірою доступне виконання протяжних кантиленних мелодій і яскравих віртуозних прикрас, який володіє значним діапазоном голосу й вміє співати в різних «манерах», який вільно володіє різними виконавськими нюансами – усе те, що було основною метою вокальної педагогіки першої половини ХІХ століття – зберігає актуальність і сьогодні».

У цілому, спільними рисами вокально-виконавського та художньо-композиційного процесу в італійській опері, як класичному прикладу жанру, є:

- композиційно й концепційно виправдана єдність словесного й музичного текстів, як в одночасності, так і в чергуванні й зіставленні, а також драматичної дії, що включає різні види сценічного руху, від простої ходьби до хореографічної сцени;

- наявність достатньо чіткої актантної моделі з функціональним розподілом персонажів і закріпленням за кожним певної «зони експресії»;

- типізація сюжетних ходів, образів персонажів, мовного стилю, тобто стилю висловлення, кожної з діючих осіб, внаслідок чого виникає власний музично-лексичний компендіум опери, що включає й виконавські прийоми, вказує на вокально-інтерпретативні границі жанру.

Єдність волі й порядку – одна з основних ціннісних антиномій у побудові художньої форми, знаходить своє особливі прояви в сфері вокально-виконавської оперної поетики. По-перше, дана антиномія існує на рівні жанрово-композиційного цілого, що допускає *вільний* вибір словесного й музичного стилістичного матеріалу в широкому життєвому

просторі, у той же час вимагається підпорядкування даного матеріалу досить строгому сюжетно-тематичному й актантному, а тому й *художньо-комунікативному*, порядку; по-друге, вона існує на внутрішньому плані композиційно-драматургічного розгортання жанрової ідеї, коли воля персонажів і їх музичних характеристик у вираженні почуттів, особистого самопочуття і еґо-концепції вступає в протиріччя з вимогами жанрового *порядку* й загальноприйнятих способів формотворення.

Історична фактографія розвитку італійської опери класико-романтичної доби дозволяє переконуватися в тому, що Д. Россіні у своїй творчості охопив усі можливі модифікації бельканто, обновляв оперну драматургію й музичну мову опери, як раніше В. Моцарт, зробив ансамблі більш дієвими й різноплановими, завжди виступаючими кульмінаційними моментами оперної композиції.

Д. Россіні написав 38 опер у жанрах *seria* і *buffa*, але найбільше підкреслив *національні традиції опери buffa*, серед яких опора сюжету на типовий побутовий конфлікт і образи діючих осіб, що нагадують героїв італійської народної комедії; традиційне чергування пісенних номерів (сольних і ансамблевих) з речитативами *сессо*; 2-х-актна структура з характерними фінальними ансамблями й стрімка динаміка в розвитку дії: події розвертаються з незвичайною швидкістю, немає нічого зайвого, усе веде до мети. Россіні вмів вишиковувати дію таким чином, що інтерес слухача не слабшав ні на хвилину, увесь час зростаючи, не даремно його називали «маестро крещендо».

Від традицій комічного театру в цілому йде також народності музичної мови, опора на жанрово-побутові форми (від тарантели до вальсу). У той же час, традиційні прийоми старої опери-*buffa* композитор не просто повторив, а обновив, збагатив. Його величезною заслугою з'явилося перенесення на італійський ґрунт оперних досягнень Моцарта. Так, сміливим нововведенням в опері «Італійка в Алжирі» виявилось те, що Россіні виписував у партитурі вокальні партії з усіма віртуозними пасажами й прикрасами, зажадавши від співаків точного виконання

авторського тексту. Це означало справжню реформу італійського оперного співу. Інше драматургічне відкриття Россіні в опері – це чіткий розподіл музично-мовних характеристик протипоставлених образних сфер.

Оперні партитури Россіні являють яскравий приклад завдань, які повинен був виконати вокаліст. Це й широка кантилена в мелодіях, і найскладніші колоратури, прикраси, великий діапазон, виразність, нюансування, різні манери, вміння охарактеризувати героя в експресивному звуковидобуванні, причому як ліричного, так і комічного персонажа.

Ідея фінального ансамблевого поєднання, фінальної оновленої сумісної характеристики оперних персонажів, тобто погляд на фінальні сцени, «сценічні ситуації», як на кульмінаційні моменти художньої композиції опери, транслуються від Россіні до Д. Верді; вона стає визначальною для його оперної драматургії. Так, Н. Логунова (2017) робить предметом спеціального вивчення музично-драматургічну форму фіналів в операх Верді, розкриваючи їх поліфункціональний зміст та розподіляючи їх за місцем в загальній структурі вистави, як серединний та заключний. З них перший віддзеркалює схрещення протиборчих образних сил, різке загострення конфлікту в масовій сцені, події якої визначають увесь подальший плин драми, і такий фінал має місце майже в кожній опері Верді. Він є вузловим моментом музичної драматургії, йменуючись фіналом *concertato*, що придбає значення музично-драматичної кульмінації в композиції італійської опери XIX століття. Дослідниця прослідковує еволюцію ставлення композитора до фінальних сцен, що веде до зростання масштабу та ролі центральних фіналів, причому планування фінальних сцен відбувається вже на етапі створення лібрето, тобто вони дійсно є «вузловими» з усіх точок зору для оперного задуму. Важливість розуміння логіки фінальних сцен для процесу виконавської вокальної інтерпретації зумовлюється саме їх збиральною драматургічною функцією, також притаманною їм перетворюючою естетичною функцією, що спрямована до катарсису, враховуючи трагедійний імпульс опер Верді як головний.

Можна погодитися з Н. Логуною у тому, що творчість Верді увібрала до себе всю історію становлення, розвитку й поступового «розсіювання» такого важливого музично-драматургічного атрибута італійської опери XIX століття, як фінал *concertato*. Композитор створив видатні фінальні сцени у всіх своїх операх, крім «Ріголетто» і «Сили долі». Таким чином, шлях розвитку центрального фіналу у Верді охоплює понад 50 років, причому не раз після новаторських вирішень композитор вертався до більш традиційної моделі. У фінальні сцени опер Верді нерідко включаються досить розвинені сольні й ансамблеві форми, і найбільш раннім прикладом може служити перший фінал «Ернані» з каватиною Сильви, далі ускладнені структури початкових розділів характерні для фіналів «Макбета», «Битви під Леньяно», тобто «нестандартний підхід до розв'язку проблеми *concertato* проявився з перших кроків композитора в оперному жанрі», а «найважливішими тенденціями ...вердієвських фіналів є загострення протиставлення контрастних емоцій, що досягається за рахунок ускладнення фактури ансамбля, а також посилення мелодійного рельєфу, коли *concertati* наділяються виразним ліричним тематизмом. Обидві тенденції досягають своєї кульмінації у великому фіналі «Отелло», де драматична ідея й прагнення до яскравого мелодизму вкупі з постійним музичним розвитком привели до народження грандіозного музичного цілого, симфонічного не тільки по масштабах, але й по якості сполучення матеріалу».

Таким чином, центральні або серединні фінали опер Верді концентровано виявляють головні ознаки його оперного мислення та ставлення до вокально-виконавського змісту опери, вони мають декілька класифікаційних рівнів, можуть розподілятися і на сцени, що представляють підсумок розвитку акту, і на самостійні картини. Стосовно ліричних «сценічних ситуацій», то вони суміщають туттійні ансамблі з ансамблями сольного типу, тобто з провідною роллю солістів. Саме цей другий різновид поступово стає переважаючим, а кульмінацією усіх фінальних форм й тенденцій є фінал III акту «Отелло», котрий доводить,

що, дійсно, фінал можна оцінювати як «рід маленької опери, де «будь-яка оперна форма можлива», а вивчення вердієвських фіналів відкриває еволюцію композитора як драматурга, як оригінального автора, який, водночас, зберігає вірність і «букві» (технологічним засадам), і духу (естетичному й образному ладу) італійської оперної традиції.

2.4. СПЕЦИФІЧНІ ФАКТОРИ ВОКАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ

Взаємодія та взаємовплив літературно-поетичного і музичного тексту у вокальному творі будь-якого жанрового спрямування не є суто композиційною проблемою, яка вичерпується змістовними можливостями обраного твору. Саме як виконавська, вона переростає в проблему цілісного інтонування або якісного перетворення вокальної інтонації в порівнянні з автономною інструментальною та внемузичною словесною. Тобто проблему генезису вокального інтонування слід вбачати в засвоєнні і поглибленні (корінній асиміляції) словесно-мовних і автономно-музичних сонорних властивостей інтонації як загального феномена людського висловлювання.

Головні чинники вокального інтонування, які зумовлюють ту його особливу виразність, заради якої музична інтонація (у вокальній формі) відмежувалася від буденної – це фонематичний (зовнішньо-звуковий) і образно-метафоричний (іманентно-музичний).

Перший виникає і розвивається в зв'язку з комунікативними властивостями музичного звучання, демонструючи безпосередні мовні можливості музики; другий відповідає потребі формування специфічного змісту музики, яка не має буквального перекладу на мову літератури або будь-яку іншу, потреби усвідомлення своєрідності музичного твору. Перший відбивається в різноманітних проявах синкретичності музичної інтонації запрограмованої композитором; другий є модифікацією

сугестивно-емоціональних функцій музики, які впливають з її темброво-кolorистичної узагальнюючої природи, тобто з її якостей сонорного феномена. Спільною рисою впливу двох названих чинників на характер вокального звучання є ритмічна виразність. Але в першому випадку, якщо виникає слово-образ – слово як розвинене звучання – ритм виступає диференціюючою ознакою інтонування, такою, яка підкреслює первинну ініціативу словесного проголошення. У другому ж випадку ритмічна організація стає основою цілісної музичної будови, яка має автономні відносини з плином часу, яким підкоряється, перебудовуючи в змістовно-образному відношенні, словесний матеріал. Явище ритмічної уніфікації (різного ступеня) завжди свідчить про перевагу музичного змісту в камерній вокальній музиці, про самотійну «жестикулятивність» музики; недарма І. Стравінський вважав фонематичність і жестикулятивність двома головними принципами усієї своєї творчості.

Не варто, однак, обмежувати іманентну «ритмічне наснагу» музики моторними завданнями, тобто відтворенням рухів і рухливості, динамічності життєвої дійсності, так як вона, перш за все, є проявом внутрішньої енергії процесу звукоутворення, який сам в змозі наділити систему рухів ритмічністю, ритмічною виправданістю і красою.

Саме з цього боку підходить до явища музичного ритму, включаючи його вокально-інтонаційні можливості, специфічні форми К. Орф. У сценічній кантаті *Catulli carmina* він використовує вокальний голос як інструмент, здатний закладати ритмічні основи музичної драматургії, заміщати ударні інструменти при створенні ритмічного орнаменту, успадковувати оркестрову фактуру тощо, чим обґрунтовує свою ідею первісної інструментальної функції людського голосу. Метро-ритм кантат Орфа (крім позначеної, назвемо ще *Carmina burana* і *Trionfo di Afrodite*), обумовлений артикуляцією танцювальних рухів, жестів, пантоміми, відтворює все, що відбувається на сцені, тобто стає дієво-пластичним, «наочним». Хоча ці можливості музичного ритму були відомі й до Орфа, йому вдається використовувати їх з граничною переконливістю – і саме

тому, що його цікавлять архаїчні, синкретичні за природою основи музичної мови [20, с. 70-94].

За спостереженням М. Кагана, в ранні, ще релігійно-ритуальні, часи функціонування музики «... музична організація звукової стихії була невідривною від слова і жесту, силою ритму вона підкоряла їх собі, наділяючи їх здатністю емоційно-сугестивного впливу ...» [9, с. 130] В сучасній музиці ми спостерігаємо певне повернення до витоків музичного інтонування, пов'язане із завданням відновлення первинних загальних властивостей музики як художньої форми; звідси – особлива увага до словесного матеріалу, з одного боку, до зовнішньої динаміки, самоцінності фонічних прийомів, з другого. Наявність у вокальному творі двох компонентів – слова і музики – зазвичай пояснюється потребою вокального мелосу в слові, яке створює змістовний «стрижень» композиції і риторичні передумови музичної «проголошення». Але взаємодія двох типів тексту – словесного і музичного – може тлумачитися з іншої позиції, а саме – як потреба слова в музиці, тобто як перевага специфічно-музичних засобів, композиторського бачення цілісної художньої ідеї. Музична форма презентації словесного матеріалу дозволяє, по-перше, створювати безпосередній конкретний «звуковий образ» слова (як окремої виразної одиниці) – той, який превалює в усній мові і в певному відношенні є ізоморфним опорним значенням слова; по-друге, відчуті потенційні смислові можливості висловлювання, тобто його контекстуальне семантичне призначення, його місце серед інших слів і запропонувати його метафоричну інтерпретацію, створити новий, відокремлений і незалежний образ, який апелює вже не стільки до самого слова, скільки до його «предметності». Саме остання стає приводом для відволікання вокальної інтонації в область «чистого» інструменталізму і посилення її сонорних властивостей.

Таким чином, слово можна розглядати як провідника обох тенденцій формування вокальної інтонації: конкретизованої і узагальненої. З іншого боку, ставлення до слова в вокальному творі пояснюється наявністю саме

цих двох тенденцій, з яких одна завжди переважає. Ці тенденції можливо визначити і як «прозаїзацію» і «поетизацію» слова-образу, маючи на увазі те, що перша звернена до буденної спрощеності усного слова, а друга – до літературної вимогливості, ускладненості письмового. Звідси зрозуміло, що «жестикулятивність» вокальної інтонації може вказувати на її ускладненість, узагальненість, в певних випадках – символічність. (так званий «примітивізм» Орфа обертається новаторською стильовою інтерпретацією ритмо-інтонаційних моделей музики.)

У своїх граничних проявах прозаїчна і поетична тенденції вокального інтонування стають: перша – суворою силабікою і висловлюванням «без музики», *Sprechgesang*’ом; друга – вільною мелізматикою, орнаментальним «співом без слів». Йдеться не тільки про висотну побудову інтонаційного контуру, а й про суто артикуляційні виконавські засоби – про форму піднесення звуку – поверховість або глибину дихання, жорсткість або пом’якшення наголосів, різку, відкриту або плавну, стриману динаміку тощо. Саме з цього боку фактори вокальної інтонації як «музичного образу слова» стають показниками виконавської техніки і невід’ємною частиною виконавської інтерпретації. Цікаво, що обидва шляхи вокальної інтонації передбачені раннім хоровим співом – культовою монодією, завдяки властивому їй розмежуванню речитації (просодії) і юбіляції. Слід нагадати, що остання пропонувала «звільнення» від слів, що створювало певні труднощі для виконання заключних (юбіляційних) розділів співів; ці труднощі долалися досить простим, разом з тим парадоксальним для даної форми храмової музики шляхом – новими підтекстовками монодії. Парадоксальним цей шлях був остільки, оскільки, по-перше, юбіляція, висловлюючи вищий стан хвали Бога, повинна була обходитися без слів, бо «хто радіє, той не говорить слів», за Іоанном Златоустом; по-друге, для підтекстовки використовувалися строфи неканонічних текстів – в католицькій традиції, склади, які нічого не означають – «силабо» – в православній. Ми приділяємо цьому факту особливу увагу, так як орнаментально-мелізматична мелодика юбіляційного призначення

з'явилася найважливішою областю тематизму, в тому числі вокального, в творах К. Дебюссі і досягла найвищої форми розвитку в творчості О. Мессіана.

Особливої якості «протистояння» слову набуває сольне вокальне інтонування, але набуває шляхом тривалого супроводу словесних текстів і «дослухування» до них. Тому в музикознавчих роботах вкоренилася традиція розгляду музичного матеріалу вокального твору як результату втілення літературного слова. Навіть у тих випадках, коли композитор не тільки сам створює словесний текст і, звичайно, підпорядковує його музичним намірам, але і пропонує його прозову форму, «точкою відліку» зазвичай залишаються структурні та змістові властивості слова. Мається на увазі цикл М. Мусоргського «Дитяча», створення якого відбувалося майже одночасно з «Весіллям».

О. Дурандіна справедливо зауважує, що словесний зміст циклу свідчить про нові психолого-художні завдання російського композитора. «Музичність текстів навіть надає певне право припускати, що процес їх створення був одночасно процесом внутрішнього інтонування слова. Тексти, вірніше окремі фрази, виникали в певній ритмоінтонаційній «оболонці» і в процесі їх створення переводилися в мелодико-ритмічний еквівалент, ритмоінтонаційний лад. Ритмоінтонаційне «настроювання» пісень (в окремих фразах, побудовах, тобто в деталях) задавалося внутрішнім слухом композитора. І окремі компоненти цього, нехай навіть неповного ритмоінтонаційного комплексу, визначалися вже законами мови (логічний наголос, підвищення або зниження голосу, довжина фрази тощо)» [18, 127]. Наведена цитата свідчить про те, що процес komponування словесного тексту Мусоргського відбувався як музично-творчий, а головним провідником музично-інтонаційного образу слова виступала ритмізація. Композитор відчув специфічні властивості дитячого мовлення, такі, як підвищена емоційність, відсутність плавності, несподівані контрасти в настрої, насиченість питаннями і вигуками, «Знак» – синтактична уривчастість, наявність смислових цезур, асиметричність і

тощо. Логіко-семантичною одиницею стає «керований ритмом» інтервал, який може набувати образної множинності. Але, на наш погляд, найбільш важливим є те, що звернення до дитячого типу мови наблизило Мусоргського і до первинних передумов формування інтонаційного апарату людини (до інтонаційного генезису людської свідомості) як синкретичних, для яких характерне нероздільне з'єднання вербального і музичного виразів.

Розглядаючи з комунікативної точки зору давню мову людини, лінгвісти помічають, що саме від неї розвинені системи мови успадкували вигуки, займенники, «дитячі слова»; останні, як взагалі дитяча мова, особливо показові з точки зору становлення «мовної свідомості» в силу ізоморфізму онтогенезу і філогенезу [9, 131].

Сьогодні зберігає своє значення класична робота А. Оголевця, присвячена питанням спорідненості і відмінності структури і функцій слова і музики в вокально-драматичних жанрах [18]. Але мало хто з музикознавців звертає увагу на те, що, по-перше, Оголевець об'єднує розвиток словесно-мовних чинників інтонування з впливом саме буденної прозаїчного мови (до-літературної); по-друге, він створює певну типологію вокалізованої прозової мови як музичної, коли виявляє постійні характерологічні прийоми (і визначає цілісність їх психологічного впливу). Так, дослідник пов'язує повільний темп мови з його переконливістю, заради якої слова вимовляються нібито в роздумах, розтягуються і виникає підкреслення окремих складів; в смутку і скорботі людина також говорить повільно, згадуючи; з певним ускладненням вираження пов'язані емоційно-психологічні стани подиву, захоплення, серйозних визнань, спроби охопити багатозначні явища, ситуації, які можуть призводити до розгубленості. Не менший психологічний спектр і у швидкої мови – від хвилювання до розпачу; прискорення може відбуватися імпульсивно, чергуватися з уповільненням, демонструючи критичні стани свідомості тощо.

Звертаючись до творчості Мусоргського, Оголевець зауважує, що, не уявляючи собі сутності збільшень – вповільнень і зменшень – прискорень,

не розуміючи прийомів їх втілення, не можна зрозуміти, яким чином досягає Мусоргський незвичайних ефектів свого речитативу – опуклості, розміреності, «карбованого» складу слів, загрозливої активності, напористості ораторської, а не інтимної розмовної мови. «І тут же поруч – чудові ефекти мови спокійної, простодушної, інтонації буденної розмови людської (у вокальній партії!) у всій їх красі і різноманітності» [18, 273].

Характеристики вповільнень і прискорень – це характеристики ритмічних чинників інтонування, які стосуються всіх його типів і обох провідних тенденцій. Виразність музичної мови визначається її співвідношеннями з плином часу, так як музика розгортається саме в часі, виступає «мистецтвом часу», за визначенням А. Оголевца (що не відмінняє її важливих просторових властивостей). Мусоргському вдалося виявити те, що притаманне музиці за її природою – здатність формувати час і наділяти його психологічної значущістю. Саме тому музична інтонація збагачує словесну, розширює семантичні ознаки останньої, можливо навіть в деякому відношенні забезпечує осмисленість словесного вираження; це пояснює наявність фонічної – протомузичної – сторони у початкових словоформ.

У сучасному розвитку вокального інтонування виникає знаменний збіг архаїчних і нових ознак. Знаменність цього збігу ми вбачаємо в тому, що в композиторській творчості останніх десятиліть виникають ті ж проблеми, які супроводжували музику, зокрема, галузь співу, в період формування її автономних художніх форм, тобто в період становлення музики як окремого різновиду мистецтва. Сьогодні існує необхідність оновленого визначення умовності музичної мови, його перетину з іншими художньо-мовними системами; вона вимагає оцінки сонорної природи музики в цілому, специфічних і «перехідних» ознак музичного звучання.

ВИСНОВКИ

Виконавець – співак оперний або камерний, повинен мати низку якостей – творчу пристрасть, інакше кажучи, творчу здатність яскраво, емоційно, пристрасно сприймати художній твір; зосередженість, рельєфне уявлення, гнучку уяву, палке і сильне бажання втілити і передати втілене іншим; творче естрадне самопочуття, високий інтелектуальний рівень, технічну майстерність.

Усе перераховане найтіснішим чином переплітається одне з одним. Недолік у розвитку або відсутність одного з компонентів, неминуче позначитися на виконавській творчості.

Своєрідність камерного вокального інтонування на сучасному етапі обумовлена декількома факторами, які сприяють спільності композиційних ідей різних авторів.

Перший з них – прагнення композиторів до звуко-живопису, який не стає лише ілюстрацією до поетичного змісту, а перетворюється в демонстрацію темброво-кolorистичних можливостей вокального та інструментального голосів в їх фактурній єдності. Ця обставина спонукає до особливої континуальності – динамічної і образної – в розгортанні музичного тексту; вона певною мірою відповідає сталості настрою, цілісності задуму – наприклад, спостереження природних явищ, «пейзажність» у поетичних рядках, але перш за все викликана паралелізмом по відношенню до поетичного слова, відтворених у музичному звучанні психологічних станів.

Психологічна заглибленість і виразність музичних образів забезпечується лаконізмом, навіть формальністю інтонаційних прийомів, які набувають наскрізного характеру, тобто сприймаються як монотематичні, що стає другим фактором трактування камерної вокальної мініатюри (циклу мініатюр). Ключові інтонації розподілені між вокальною та інструментальною партіями, але це не заважає кожній з них зберігати функціональну – композиційну і драматургічну – самостійність, навпаки,

підкреслює жанрову особливість камерної вокальної лірики як «дуету солістів».

Третім фактором інтонування виступає змістовна ускладненість камерного циклу, його підпорядкування широкій філософсько-естетичній концепції, насичення ліричної образності епічними і трагедійними мотивами, тобто семантичне розростання «зсередини».

І четвертим, на наш погляд одним з основних чинників, є психологічний клімат виконавця, тобто концертно-камерного співака.

Оперне мистецтво ставить перед співаком великі, захоплюючі творчі завдання. Необхідно відчувати музику, вміти її дієво аналізувати, мати багату уяву, розуміти творчий задум композитора і внутрішню сутність втілення художнього образу; треба вміти художньо і правдиво передати своє розуміння образу, свої почуття і думки. Чим глибше твір і багатше внутрішнє життя втілюваного образу, тим складніше художнє завдання, що стоїть перед співаком, тим глибше, тонше і багатше повинно бути втілення образу. Це пред'являє величезні вимоги до техніки співака, до всього того, що називається апаратом втілення – до музики, дикції, фразування, мистецтва виразного інтонування. Саме для виконання цих великих художніх завдань співак повинен ідеально підготувати свій співочий апарат, зробити його гнучким, слухняним волі, таким, що чуйно відгукується на всі наміри виконавця.

Оперні твори виконуються в залах з великою кубатурою, що ставить перед роботою голосового апарату оперного співака і складні чисто технічні завдання. Оперний спів, висуваючи високі вимоги до сили звучання, діапазону, тембру і нестомлюваності голосу. Вокальна техніка покликана забезпечити співакові певну ефективність звуковидобування, найбільший коефіцієнт корисної дії за інтенсивністю, висотою, тембром і нестомлюваністю.

Неоціненну допомогу у виробленні ефективної вокальної техніки надають правильні внутрішні відчуття. Вони глибоко пов'язані з фізіологічними і акустичними закономірностями. Вокальна педагогіка

покликана виховати у співака складний комплекс внутрішніх відчуттів, які будуть надійно служити йому протягом усього його творчого життя. Чим краще співак усвідомлює свої внутрішні відчуття і вміло користується ними, тим стабільніше і ефективніше він керує власним голосом.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М.-Л.: Музыка, 1971.- 379 с.
2. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. - М.: МГЗПИ, 1991.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Часть первая. - М.: Музыка, 1972.
4. Выготский Л. Психология искусства. - М.: Искусство, 1968.
5. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. - М.: Искусство, 1991.
6. Гамаюнов М. Союз музыки, философии, любви и монастыря.// А.Ф.Лосев. Форма- Стилль - Выражение. - М.: Искусство 1995. - С. 895 -909.
7. Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. - М.: Музыка, 1985.
8. Екимовский В. Оливье Мессиян: Жизнь и творчество. - М., 1987
9. Каган М. Музыка в мире искусств.- СПб.: «Ut», 1996.
- 10.Кац Б. «Стань музыкою, слово!» - Л. Советский композитор, 1986.
- 11.Курылева А. Советский камерно-вокальный цикл периода 70-х - начала 80-х годов. - Автореферат дисс... кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1983.
- 12.Курышева Т. Театральность в музыке. - М.: Советский композитор,1984.
- 13.Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной советской музыке // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1.- М., 1966.
- 14.Лаврентьева И. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60 - 70-х годов. Часть первая // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. - Вып. 6.- М.: Советский композитор, 1985.

- 15.Литвинова О. Камерно-вокальный цикл в творчестве украинских советских композиторов 60 - 70-х годов. - Автореферат дисс. кандидата искусствоведения. - Киев, 1982.
- 16.Лосев А. Форма - Стиль -.Выражение. - М.: Искусство, 1995.
- 17.Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. - М.: Музыка, 1967.
- 18.Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. - М.:Музгиз, 1960.
- 19.Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже веков. - М.-Л, 1966. - С. 65 - 112.
- 20.Цебрий Е. Музыкальная интерпретация как средство диалога в цикле К.Орфа «Триумфы». - Дипломная, работа. - Одесса, 1997.
- 21.Шпенглер О. Закат Европы. - М.: Прогресс, 1993.
- 22.Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм /Пер. с польского С.Попковой. -М.: Прогресс, 1978.
- 23.Агин, М.С. Недостатки голоса и пути их преодоления / М.С. Агин // Перспективы развития вокального образования. – М., 1986.
- 24.Берри С. Голос и актер / С. Берри. – М.,1996.
- 25.Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки
- 26.Герит-Виардо Л. Роль природы в постановке голоса у певцов и ораторов / Л. Герит-Виардо. – М.: Русский труд. 1909.
- 27.Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев – М.: Музыка, 1968.
- 28.Дейша-Сионицкая М. А. Пение в ощущениях / М.А. Дейша-Сионицкая. – М., 1926.
- 29.Зданович А.П. Психофизиологические предпосылки художественного творчества и особенности вокального

- исполнительства / А.П. Зданович // Музыковедение и вопросы теории и искусства. – Ростов-на-Дону, 1975.
30. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила ученикам и артистам / Ф. Ламперти – М., 2009
31. Морозов В. П. Обертоны певческого голоса / В.П. Морозов // Музыкальные кадры. 1962.
32. Морозов В. П. Измерение звонкости голоса / В.П. Морозов // Музыкальные кадры. 1964.
33. Морозов В. П. Акустико-физиологические и вокально-педагогические аспекты полётности певческого голоса
34. Агин М.С. О роли фальцетно-микстовой манеры пения при формировании смешанного голосообразования
35. Лесс А. Титта Руффо. Жизнь и творчество.
36. Тотти Даль Монте. Голос над миром.
37. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии.
38. Тренина П. Из опыта педагога-вокалиста
39. Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы
40. Иванов А.П. Об искусстве пения, 1963.
41. Гонтарева Б.Г. Сольное пение. Секреты вокального мастерства.
42. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. М., 1952.
43. Багадуров В. Глинка как певец и вокальный педагог // М. И. Глинка. М., 1950.
44. Варламов А. Полная школа пения. М., 1953.
45. Гарсиа М. Школа пения. М., 2003.
46. Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. М., 1962.
47. Дюпре Ж. Школа пения. М., 1955.
48. Вайнштейн Л., Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство, Киев, 1924.
49. Този П. Ф. Методология пения, Москва, 1902.
50. Фант Г., Акустическая теория образования речи, М., 1964.

