

78
Л113
Б

Т. П. Мадішева



СПІВАК і МОВА

*культура співу мовою оригіналу:
теорія та практика*

Харків 2002

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
ІМ. І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Т.П. МАДИШЕВА

СПІВАК і МОВА

культура співу мовою оригіналу:
теорія та практика

навчальний посібник для студентів вокальних факультетів
вищих навчальних закладів культури і мистецтв України

Допущено Міністерством культури і мистецтв України
для вищих навчальних закладів України



Бібліотека ХНУМ



99252

АБ

Ц 314.3

УДК 784(075.8)

ББК Ц 314я73

М 13

Рецензенти:

Є.С. Мірошниченко – народна артистка СРСР,

професор Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського;

Н.Є. Гребенюк – доктор мистецтвознавства, професор

Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського

Допущено Міністерством культури і мистецтв України як навчально-методичний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. (Наказ №469 від 30.07.02р.)

М 13 **Мадішева Т.П.**

Співак і мова /культура співу мовою оригіналу: теорія та практика/.–Харків: ШТРИХ, 2002, 160с.

ISBN 966-7757-17-X

Навчальний посібник розрахований на використання у курсі „Культура мови у співі”, у класах сольного співу та концертно-камерного співу, а також всюди, де гостро стоїть проблема співу різними мовами (українською, російською, німецькою, англійською, італійською). Видання може бути корисним усім, хто бажає навчитися співати іноземними мовами.

Посібник містить порівняльну методику співу іноземними мовами, методичні поради щодо засвоєння у співі окремих мов і практичні вправи для засвоєння та втілення конкретних навичок до навчального процесу.

Викладені у посібнику теоретичні положення та практичні поради допоможуть у розв’язанні проблем науково-методичного забезпечення навчального процесу відповідно до сучасних вимог світового виконавського мистецтва.

ББК 85.314я73

ISBN 966-7757-17-X

© Мадішева Т.П.

© Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського

ЗМІСТ

ВІД АВТОРА	5
МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ПІДХОДУ	10
ЗАГАЛЬНІ МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО СПІВУ МОВОЮ	
ОРИГІНАЛУ	14
Загальні положення	14
Метод «наголошених точок»	21
Особливості вимови у співі різними мовами	23
Порівняння «норм» мовлення у співі	23
Специфіка вокальної мови	24
Вокальна фонетична база української мови	27
Вимова у співі російською мовою	29
Вокальні приклади:	30
Особливості вимови у співі німецькою мовою	32
Особливості вимови у співі італійською мовою	36
Особливості у співі англійською мовою	39
ЯК НАВЧИТИСЯ СПІВАТИ НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ? (ВОКАЛЬНА	
ФОНЕТИКА НІМЕЦЬКОЇ МОВИ).....	42
Історична довідка	42
Особливості вимови німецьких голосних у мові та співі	46
Вправи для засвоєння німецьких голосних.....	47
СПІВ МОВОЮ ОРИГІНАЛУ	65
Традиції та сучасні проблеми виконавства зарубіжної вокальної	
музики	65
АНАЛІЗ ВПЛИВУ ФОНЕТИЧНОЇ БАЗИ МОВИ ОРИГІНАЛУ НА	
ВСІХ ЕТАПАХ НАРОДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ (на	
прикладі вокального циклу Р.Шумана «Любов поета» на вірші	
Г.Гейне)	75
Фонетика мови та її вплив на творчість поета	75

Значення музично-мовної інтонації як наслідку інтерпретації поетичного тексту композитором.....	90
Про вплив особливостей фонетики мови на переклад вокальних творів зарубіжних композиторів	108
Порівняльний аналіз вокальних перекладів циклу Р.Шумана "ЛЮБОВ ПОЕТА"	117
Вплив особливостей фонетичної бази німецької мови на вокальне виконавство	130
Вплив фонетики мови на становлення німецької вокальної школи	130
Порівняльний аналіз інтерпретацій іншомовних вокальних творів мовою оригіналу та у перекладі (на прикладі романсів Р.Шумана з циклу «Dichterliebe» («Любов поста») на вірші Г.Гейне)	134
ВИСНОВКИ.....	143
ЛІТЕРАТУРА	147

ВІД АВТОРА

Однією з характерних ознак сучасного культурного життя України є розширення міжнародних контактів, у тому числі у сфері виконавського мистецтва та музичної педагогіки. Це зумовило ряд особливостей сучасного виконавства, до яких можна віднести активне входження вітчизняного мистецтва у міжнародну виконавську практику, а також збільшення стильової різноманітності виконуваної музики. Це, в свою чергу, викликає необхідність порівняння та аналізу різних мовних інтерпретацій, а тому ставить перед музичною наукою як загальноестетичні проблеми, так і питання науково-методичного забезпечення навчального процесу, відповідно до сучасних вимог та традицій світового виконавського мистецтва.

Тому головне завдання посібника — допомогти молодим вокалістам і педагогам оволодіти методикою співу мовою оригіналу та культурою співу іноземними мовами на рівні сучасних вимог і наукових уявлень про цей процес.

Особливістю вокального виконавства є його синтетичний характер, зумовлений тісним зв'язком слова, музики та співу. Особливі труднощі становлять проблеми, зумовлені вербальним (словесним) характером вокальної музики, а також необхідністю на практиці реалізувати синтез слова і музики.

Сучасна міжнародна традиція та світовий виконавський досвід орієнтують співака на спів мовою оригіналу, що потребує оволодіння специфікою співу іноземними мовами. Підтвердженням пріоритету традиції співу мовою оригіналу стали зокрема міжнародні та національні конкурси, у вимогах яких міститься, як необхідний для конкурсантів, спів мовою оригіналу. На жаль, у сучасній методичній літературі питання виконання іншомовної вокальної музики розроблено недостатньо: фахівці-співачи (як виконавці, так і педагоги) мало займаються науково-теоретичним узагальненням специфіки вокального виконавства, а музикознавці традиційно приділяють увагу аналізу художнього тексту як результату композиторської творчості і обмежуються лише

окремими зауваженнями щодо специфіки інтерпретації творів іншомовного походження. Це й спонукало автора до розробки та впровадження до навчального процесу курсу «Культура вокальної мови», спрямованого на розкриття науково-методичних основ співу мовою оригіналу та їх практичного засвоєння студентами. Тематика курсу побудована відповідно до таких завдань:

- стисло ознайомити студентів із закономірностями мови у співі, дикції, основами вокальної орфоєпії української, російської, німецької, італійської, англійської (французької) мов;
- навчити студентів - майбутніх співаків і педагогів — вірно та усвідомлено застосовувати ці знання на практиці.

Цей навчальний посібник базується на розроблених загальних та індивідуальних принципах роботи із засвоєвання та виконання інонаціональної вокальної музики; він також *дає практичні методичні рекомендації і ставить такі цілі:*

- *підвищити культуру співу мовами оригіналу;*
- *забезпечити оригінальною комплексною методикою співу різними мовами;*
- *допомогти віднаходити та втілювати в практику інтонаційно-фонетичні резерви для досягнення адекватної інтерпретації іншомовної вокальної музики.*

Практична спрямованість посібника — у засвоєнні студентами потрібних знань та перетворення їх в уміння у практичній роботі на мовних та вокальних вправах. Принциповим, на наш погляд, є усвідомлення як *специфічних рис вокального мовлення*, так і його загальних рис як мовлення сценічного.

Із практичного досвіду відомо, що досягнення високого професіоналізму у співі мовою оригіналу — дуже серйозна проблема. При цьому виконанню часом бракує виразності, емоційної та семантичної насиченості, національної неповторності. Співаки відчувають втрати, що зазнав їх спів іншими мовами, і через відсутність вміння перенестись у інше мовно-культурне середовище, а також практичних навичок співу

різними мовами, вони часом свідомо обмежують свої репертуарні можливості. Тому так важливо допомогти співакам оволодіти «секретами» співу іноземними мовами, подолати «мовний бар'єр», усвідомити і втілити у співі невичерпані резерви виразності, які дає нам звучання мови.

Звучання мови є домінантою у створенні «звукового» образу виконавцем: фоніка мови впливає і на поетичну творчість, і на творчість композитора, виконавця, перекладача. Тому *визнання універсального характеру інтонаційно-фонетичного підходу до вокального виконавства дозволяє розглядати вокальне виконавство як результат виявлення логіки розвитку цілого комплексу засобів мовної виразності*. Мовна виразність не тільки розширює межі виражальних засобів, вона також розкриває численні фонетико-семантичні грані музично-поетичного образу та можливості трактування. Тим самим знаходить нові шляхи удосконалення виконавської культури.

Аналіз музикознавчих праць, мемуарів відомих співаків та педагогів виявив деякий розрив між науковими дослідженнями та їх втіленням у виконавчо-педагогічний процес. На сучасному етапі розвитку вокального виконавства стає можливим використати досягнення ряду суміжних галузей наукових дисциплін для розв'язання проблем, які до останнього часу вирішувалися інтуїтивно. З'явилася можливість більш широкого залучення наукового аналізу та методів ряду лінгвістичних і психологічних дисциплін: фонетики, теорії художнього та поетичного перекладу, поетики та фоносемантики.

Основою нашого дослідження став **інтонаційно-фонетичний комплексний підхід** до вивчення специфіки вокального мовлення. Цим зумовлено використання досвіду досліджень звучання іноземної мови (Антипова О.М., Бризгунова К.А., Вітт І.В. та інші), а також праць музикознавців у галузі цієї проблематики (Асаф'єв Б., Васіна-Гроссман В.А., Медушевський В.В., Назайкінський С.В., Житомирський Д.В. та інші). Як у музикознавчих, так і лінгвістичних дослідженнях органічно розглядається психологічний аспект, тому що «...мовна інтонація дає композитору матеріал, тісно пов'язаний з виявом психологічного життя» [8, с. 7]. Дослідження виконавської діяльності засновано на працях Теплова Б.М., Виготського Л.С., Назайкінського С.В. та

інших. Особливого значення набуває теорія «установки» Узнадзе Д.Н., яка лежить в основі усіх свідомих процесів і впливає на виконавський процес.

Природна інтонаційна основа вокальної музики, її генетичний зв'язок із звучанням мови зумовили застосування інтонаційної теорії Б.Асаф'єва та лінгвістичної теорії поезії (О.О.Потебня, В.М.Жирмунський, У.Г.Гумбольдт, Е.Сіверс та інші). Об'єднує ці дослідження те, що за основу аналізу береться «звучаща» мова, а не надрукований текст.

Дослідження зв'язку мовної і музичної інтонації та їх синтезу у співі дозволяють виявити об'єктивні передумови формування багатьох засобів музичної виразності. Це допомагає усвідомити та втілити у співі специфіку національної мови, її фоносемантику. *Комплексний підхід до вокального виконавства, побудований на цих засадах, має практичний вихід у галузь виконавської практики, педагогіки, зв'язаних зі співом (особливо іноземними мовами), тому що допомагає знайти реальні орієнтири у засвоєнні іншої мовної культури та культури взагалі.*

Інтонаційно-фонетичний підхід, що ми пропонуємо, дозволяє вихід у інші мовні системи, тому що він не тільки ґрунтується на порівняльному аналізі фонетичних баз різних мов у мовленні та співі. При цьому вперше враховується вплив рідної мови. Це допомагає уникнути помилок (акценту), які є наслідком впливу фонетичних законів рідної мови. Особливістю розробленої нами методики є «установка» на усвідомлене запобігання помилок, які можуть бути наслідком впливу особливостей іноземної мови у співі та мовленні або наслідком виявлення законів рідної мови та традицій вітчизняного виконавського стилю. Новий підхід дає об'єктивні можливості якісного удосконалення загальної культури виконання іншомовної вокальної музики.

Поняття «культура мови в співі» впливає, як термін, в зв'язку з культурою мови в цілому. В стислому розумінні — культура мови є багатовіковий процес всебічного розвитку та вдосконалення мови і полягає в здатності й умінні висловлювати думки виразно, правильно (грамотно), внутрішньо змістовно, що робить мову в процесі словесного спілкування доцільною й дійовою.

Виховання вимови у співі ускладнюється специфічними вокальними умовами. Безумовне додержання всіх правил орфоспії сценічної мови розцінюється як недоврахування вокально-музичної специфіки мови у співі. Багато факторів впливає на вокальне мовлення: теситура, ритм та темп мови, музичний супровід, оркестр, хор, характер виконання (спів у ансамблях, сольний спів) — все це безумовно ускладнює сам процес мовлення у співі, негативно впливає на чіткість та дохідливість мови у співі.

Зважаючи на те, що вокальна орфоепія української та російської мов розглядалась у роботах О.В. Знаменської та В.І. Садовникова, а також на те, що сьогодні, як ніколи раніше, гостро стоїть проблема співу іноземними мовами, автор визнав за необхідне й можливе викласти основні орфоспичні та дикційні питання співу іноземними мовами.

Спів іноземними мовами також регламентується законами вокальної орфоспії. *Норма співу німецькою, італійською, англійською та іншими мовами ґрунтується на нормах літературної мови, але у співі поняття «норма» має більш узагальнений характер, тому що вона орієнтується на загальну універсальну вокальну фонетичну базу (італійської, української, російської мов). Це значною мірою допомагає в оволодінні іноземною мовою у співі.*

У посібнику більш детально розглянуто спів німецькою мовою та виконання вокальних творів, написаних цією мовою, тому що найчастіше виконуються саме німецькомовні твори, а також через те, що саме німецька мова майже не вивчається у навчальних закладах. А для інших мов даються методичні поради та практичні вправи для їх засвоєння.

Природно, що ця методична розробка не претендує на вичерпне розв'язання всіх проблем виконання інонаціональних творів, але вона є відгуком на практичні проблеми вокального виконавства і вокальної педагогіки. Призначається студентам вокальних та диригентсько-хорових факультетів для теоретико-практичного засвоєння курсу «Культура вокальної мови» і для роботи у класі сольного та концертно-камерного співу.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ПІДХОДУ

Синтетичний характер вокального мистецтва потребує не тільки музикознавчого, а й філологічного підходу.

У цій праці основним аспектом комплексного підходу є опора на своєрідність фоніки мови, генетичний взаємозв'язок між мовною та музично-мовною інтонацією. Саме звучання мови значною мірою допомагає виявити художню самотність вокальної музики, сприяє усвідомленню особливостей виконавських традицій та індивідуальних виконавських стилів. Тому в роботі порівнюються особливості фонетичних баз різних мов і розглядається їх відображення у співацьких фонетичних базах цих мов.

Протягом останніх двох десятиріч зусилля вітчизняних і зарубіжних фонетистів було сконцентровано на глибокому й багатоплановому вивченні інтонацій усної мови. Було визначено структурно-функціональні характеристики мовної інтонації у різних мовах (Антипова А.М., 1979; Златоустова, 1979; Торсуєв, 1979; Торсуєва, 1979).

Традиційно вивчення взаємозв'язку мовної та музичної інтонації обмежувалося інтонаційним рівнем фонетичної системи мови, тоді як фонетична система мови включає також систему фонем, що мають своєрідне звучання й певне значення. Останнім часом набула розвитку наука фоносемантика, яка вивчає зв'язок певних звуків чи класів звуків з якимись значеннями, що виявляються у словах мови, чи суб'єктивно у свідомості того, хто говорить [19]. Ця властивість звукового матеріалу давно обігривалася поетами, складаючи основу виразності звучання вірша.

Проблема інтерпретації інонаціональної вокальної музики величезною мірою залежить від розуміння суті комплексного характеру вокального виконавства: для його усвідомлення й аналізу застосовуються дослідження «живого мовлення» різними мовами (Реформаторський А.А., 1955; Бризгунова Е.А., 1978; Антипова А.М., 1965; Вітт І.В., 1965 та ін.) і аналізуються у системі понять вокальної фонетики (Аспе-

лунд Д., 1952; Дмитрієв Л.Б., 1968; Морозов В.П., 1967; Орленін В.Н., 1980; Ланської М.І., 1990 та ін.).

При підході до інтерпретації інонаціональної музики ми виходимо із цінності національного і розглядаємо інтерпретацію вокальних творів як відтворення «звукового образу» в іншому мовному та культурному середовищі, як розшифровку «звукових структур», закладених у нотному тексті [85]. Виходячи з цього, було намічено підхід до виконання зарубіжної вокальної музики. Він передбачає аналіз «звукових структур» нотного тексту та їх реалізацію у реальному вокальному інтонуванні, тобто виконанні.

У музикознавстві проблема вокального виконавства була визначена Б.Асаф'євим як «переінтонування». Концепція Б.Асаф'єва не обмежується констатацією спорідненості мовної та музичної інтонації, вона стверджує, що все багатство музичних засобів (мелодія, гармонія, ритм тощо) має інтонаційну основу. Ця ідея реалізується не лише у створенні вокального твору, а також в його активному сприйманні виконавцем і слухачем: «Явище інтонації зв'язує в єдність музичну творчість, виконавство і слухання» (Б.Асаф'єв). У цьому зв'язку виникає питання про національні особливості, які завдяки інтонаційній природі музики виявляються на всіх етапах. Виконавця цікавлять «розбіжності», які підзначають звучання інтонації іноземною мовою, тобто створюють національний колорит інтонації і звучання мови в цілому.

Саме мовні інтонації є тим «ключем», який дозволяє виконавцеві найбільш повно відтворити твір іншої мовної культури, тому що «...мовна та чисто музична інтонація — гілки одного звукового потоку» [8, с. 7].

Б.Асаф'єв, так само, як Б.Яворський, впроваджував у музикознавство поняття з теорії мовної інтонації. Проте на той час іще не було глибоко розроблених теорій у галузі мовних інтонацій, як у нині. Їх використання, без сумніву, є доцільним для музикознавства при подальшій розробці загальних питань мовної природи вокального мистецтва. Ці праці про природу мовної інтонації дають цікавий матеріал, який може бути використаний для більш глибокого аналізу щодо розуміння суті музичних інтонацій. Виникають, щоправда, труднощі у використанні понятійного апарату: певне різне тлумачення деяких понять. Напри-

клад, термін «інтонація» застосовується у філології і в музикознавстві децю по-різному.

У музикознавстві «інтонація» в широкому розумінні визначається як «реальне звукове втілення музичного твору, яке характеризується сукупністю різноманітних звукових засобів і їх співвідношенням у рамках синтаксичного масштабного рівня» [129, с. 267]. У галузі музики поняття «інтонації» носить універсальний характер, має як загальне, так і спеціальне значення. В загальному значенні, «інтонація» — основа й сама матерія музики, обумовлена здатністю голосу безпосередньо висловлювати емоціональний стан людини та логіку мислення.

У лінгвістиці поняття інтонації зазнало змін у процесі розвитку науки. Усі численні визначення інтонації, що зустрічаються в лінгвістичній літературі, можна звести до двох груп: визначення, які отожднюють інтонацію із мовною мелодикою, і визначення, що трактують інтонацію як багатокomпонентну єдність. Першої точки зору дотримуються багато представників західноєвропейської і американської фонетичних шкіл. Для російської фонетичної школи є характерним більш широке розуміння інтонації як певної багатокomпонентної єдності.

Особливе значення для теорії вокального виконавства мають дослідження емоційно-модальної функції інтонації. Їх можна поділити на дві групи. До першої групи відносяться праці, в яких основну увагу зосереджено на виявленні інтонаційної моделі, що здатна передавати певні емоційно-модальні значення. Найбільш повною і популярною працею є книга Дж. О'Коннора та Г. Арнольда (O'Connor J. and Arnold G. *Intonation of colloquial English*, 1973). У ній автори подають опис форми й функції десяти моделей (tone groups), які передають певні варіанти емоційно-модальних значень.

Друга група досліджень пов'язана з вивченням інтонаційних засобів вислову емоцій або групи емоцій. Дослідження в галузі мовних засобів передачі емоцій показують їх зонний характер.

Перспективними для музикознавства, на наш погляд, є результати досліджень, що їх зробили Fonagy G. та Magdics K. [206]. Вони провели порівняльне вивчення мовної та музичної мелодики чотирьох мов (англійської, німецької, французької, угорської) і виявили схожість мовної і музичної мелодики не тільки всередині однієї мови, а й поміж

мовами. Ці праці виводять проблему взаємозв'язку мовної і музичної інтонацій за рамки однієї мови, однієї культури.

Наприклад, R. Hall [209, с. 6] виявив у музиці Елгара чимало характерних тільки для англійської мови інтонацій — багато низхідних мелодій, що утруднює сприймання музики іноземцями. Цією особливістю мелодики автор пояснює факт, чому музика Елгара, популярна в Англії, є маловідомою в інших країнах.

Дослідження в галузі сучасного музикознавства показують важливість виявлення зв'язків між «звучащою мовою» та музикою у плані висвітлення об'єктивних передумов формування багатьох засобів музичної виразності [2, 3, 7, 8, 31, 29, 128, 129, 155 та ін.]. В додаток до цього слід назвати праці, присвячені аналізу акустичного і власно мелодичного аспекту вокальної мови російською [57, 58, 91, 123, 124, 125, 126, 136 та ін.].

Результати цих праць дозволяють ставити питання про спільність і відмінність культур, зрозуміти причини популярності деяких музичних творів, віднайти шляхи вивчення музики й мови, які лежать на шляху об'єднання досягнень лінгвістики та музикознавства.

У ряді праць набула свого розвитку проблема вокального виконавства (Лебединський, І.С. Колодуб, 1984; В. Натенідзе та ін.). У праці І.С. Колодуб вперше пропонуються деякі критерії оцінки вірності інтерпретації творів українських композиторів, що робить можливим адекватне виконання української вокальної музики представниками інших національних культур.

Наведений короткий огляд літератури стосовно «мовного аспекту» вокального виконавства підтверджує необхідність комплексного підходу до цієї галузі, а також дозволяє зробити висновок, що теоретичні й практичні аспекти виконання інтонаційної вокальної музики розроблено недостатньо. Враховуючи, що в науковій літературі виконання вокальної музики зарубіжних композиторів — малорозроблена галузь, і вона тісно пов'язана з проблемою співвідношення мовної та музичної інтонації, в нашій праці розглядається *фонетико-інтонаційний аспект* мовної інтонації та її реалізація у вокальному інтонуванні.

ЗАГАЛЬНІ МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО СПІВУ МОВОЮ ОРИГІНАЛУ

ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ

Для сучасної світової виконавської традиції характерним є виконання іншомовної вокальної музики мовою оригіналу, що примушує співака усвідомити ряд складних проблем, вирішення яких може бути здійснено завдяки використанню інтонаційно-фонетичного підходу. Особливість вокального мистецтва полягає в тому, що воно має конкретне мовне втілення. «Живе» звучання мови оригіналу впливає на особливості вокальної мови, формує її звучання та обумовлює не тільки образно-емоційну природу виконавства, а також й інтонаційну та фонетичну своєрідність музично-мовної інтонації, її національну специфіку. Тому що мова — це не просто засіб спілкування між людьми; вона одночасно є формою вираження і кодування культури, збереження духовних традицій.

Інтерпретація інонаціональної музики визначається нами як відтворення «звукового образу» в іншому мовно-культурному середовищі. Тому вокальне інтонування ґрунтується на об'єктивних передумовах інтонаційних та звукових джерел звучання мови оригіналу як безпосереднє виявлення національної своєрідності у звучанні вокальної мови (ширше — у виконавському стилі).

Вокальна мова розглядається як різновид національної мови, що має свою специфіку. Тому дослідження та засвоєння іноземної вокальної мови ґрунтується на основі фонетичної бази конкретної іноземної мови, але ураховуються загальні тенденції міжнародної вокальної бази та фонетичні закономірності рідної мови, що автоматично впливають на співака.

«Культура мови у співі» ґрунтується на законах орфоєпії, які зумовлені фонетичною природою певної мови. Проте специфіка вокальної мови, залежність її від вокально-музичних умов (висоти, темпу, регістру тощо) породжують ряд фонетичних закономірностей, які не дозволяють автоматично переносити орфоєпічні закони сценічної мови у спів.

Підставу для встановлення орфоєпічних закономірностей у співі дають: фонетика, акустичні та фізичні властивості співу, спостереження над вокальною мовою майстрів співу.

Як відомо, спів мовою оригіналу дозволяє найбільш повно розкрити «живе звучання музики», яке значною мірою зумовлюється своєрідністю звучання мови оригіналу. Вокальний твір, написаний у фонетичній системі конкретної мови, природно включає у себе елементи цієї системи: систему фонем, інтонацій та закони, за якими ця система функціонує.

Сучасний співак мусить вміти виконувати твори різних національних культур, епох, стилів. Міжнародна виконавча традиція, умови міжнародних та національних конкурсів вокалістів підтверджують необхідність виконання творів мовою оригіналу.

Якщо у вітчизняній літературі можна знайти деякі праці з проблем співу українською та російською мовами (Знаменська Р.В., Садовников В.І.), то спів іноземними мовами майже не вивчається. Професійний спів різними мовами (українською, російською, італійською, німецькою, англійською, французькою, латинською, іспанською) може бути лише результатом чіткої та планомірної роботи над оволодінням артистичною іноземних мов у співі. Проте якість співу, його культура часто бувають незадовільними, на якість співу впливають: ступінь оволодіння співаком фонетичною базою іноземної мови, вміння виявити в музиці своєрідність національної інтонації тощо.

Окрім знайомства з культурою, особливостями національного temperamentу, характеру, поведінки, співак має на практиці оволодіти

особливостями артикуляції у співі іншими мовами, а також деякими фонетичними законами, що зумовлюють типові помилки співаків, вихованих українською та російською мовами. Так, наприклад, помилкою у співі англійською мовою буде надмірне огублення, у співі німецькою мовою — палаталізація (пом'якшення) приголосних, а англійською та французькою мовами — оглушення дзвінких приголосних в кінці слів. Ці та інші помилки зумовлені впливом фонетичних законів рідних мов (української та російської), їх нормами.

Методика засвоєння співу іноземними мовами побудована на таких засадах:

- *вокальна фонетика є різновидом загальної фонетики і варіантом системи літературної мови;*
- *урахування взаємовпливу міжнародної співочої бази та національних артикуляційних баз;*
- *мовлення у співі — це особлива діяльність, яка базується не на процесі мовлення, а на співі, а також — на законах вокалу;*
- *спільних рис у різних вокальних фонетиках більше, ніж відмінностей (це зумовлено орієнтацією сучасних співаків на академічне звучання голосу), тобто можна говорити про загальну вокальну артикуляційну базу;*
- *обізнаність у характерних відмінностях окремих національних вокальних артикуляційних баз.*

Вокальна фонетика німецької мови помітно відрізняється від мовної фонетики через те, що вона більш орієнтується на норми класичного співу; тому у співі німецькою мовою нівелюються багато рис, притаманних німецькій мові. Ця особливість збільшує подібність вокальної фонетики німецької мови до вокальної фонетики італійської, росій-

ської та української мов. Навпаки, вокальна фонетика англійської мови відрізняється від вокальної фонетики німецької мови тим, що на неї значно більше впливають особливості фонетики англійської мови.

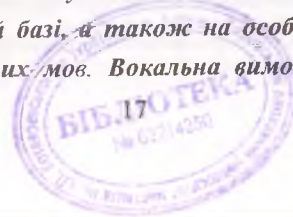
Досить часто співакові доводиться виконувати твори різними мовами (нерідко в межах однієї програми). Тому важливо фонетичне навчання провадити не ізольовано, а у взаємозв'язку з порівнянням особливостей різних мов. Специфічні не тільки системи фонем, але й закони, за якими вони функціонують.

Знання цих положень допоможе уникнути типових помилок у співі, тому спів стане грамотним, розумним, виразним тощо. Вокальна мова відчуває значний вплив фонетики мови оригіналу, тобто мови, якою написано твір. Фонетична система кожної мови включає систему фонем, синтаксис, функції якого виявляються в інтонації, та структуру, яка зумовлена загальними законами мови.

Фонетика мови впливає не тільки на створення «звукового» образу, вона також впливає на звукоутворення, тобто на техніку вокалу. О. Образцова писала, що російською та італійською мовами вона співає широким, округлим звуком, а німецьку музику, за фонетичними законами німецької мови, слід виконувати вузьким, концентрованим звуком. Треба пам'ятати, що кожна мова має свої особливості у фонетичних системах, тому практичне оволодіння співом іноземними мовами передбачає:

- *знання та практичне засвоєння системи фонем цієї мови;*
- *ознайомлення з інтонаціями конкретної мови;*
- *знання типових помилок, які зумовлюють появу акценту.*

Методика навчання співу іноземними мовами ґрунтується на міжнародній вокальній базі, а також на особливостях артикуляційних баз національних мов. Вокальна вимова розглядається як



особлива діяльність, що відрізняється від суто вимови іноземною мовою, тим, що ґрунтується не на процесі мовлення, а на співі, і тому підлягає законам співу.

Вокальна вимова у нас майже не вивчалась, тому пропонована методика ґрунтується на аналізі деяких особливостей вимови у співі вищезгадуваними мовами (нім., англ., італ., франц.). Вона може бути корисною виконавцям та їх педагогам у практичній роботі. Щоб навчити вимови у співі іноземною мовою, викладач має усвідомити, які артикуляційні особливості конкретної мови слід обов'язково засвоїти на практиці.

З методичною метою необхідно ураховувати результати порівняння фонетичних систем різних мов, а також передбачати можливість автоматичного перенесення деяких навичок мовлення рідною мовою на вимову іноземною мовою. Таке перенесення може перетворитись у акцент.

Робота передбачає таку послідовність у навчанні:

- I етап включає засвоєння особливостей артикуляції окремих фонем та порівняння фонемного складу різних мов;
- II етап має на меті усвідомлення організації та упорядкування вокальної мови у звуковому потоці;
- III етап передбачає аналіз тексту з метою уникнути типових помилок, зумовлених фонетикою рідної мови.

Принциповою особливістю цієї методики є те, що для вивчення виділяються — ті фонемні, які зустрічаються тільки в одній мові та вимова яких відрізняється від вимови подібних у рідній мові. Ці фонемні вивчаються окремо тому, що їх звучання надає вокальній мові характерного національного забарвлення. Для цього доцільно використовувати порівняльну таблицю фонетичних символів та їх еквівалентів

Символ	Мова			
	англійська	французька	німецька	італійська
	2	3	4	5
[i:]	eat [i:t]	filz [fis]	viel [fi:l]	si [si]
[e]	tell [tel]	chez [ʃe]	leben [lebən]	che [ke]
[æ]	pat [pæt]	—	—	—
[w]	wich [witʃ]	—	—	—
[l]	law [lə]	les [le]	legen [legən]	la [la]
[r]	raw [rə]	respect [respekt]	reiten [raitən]	ricco [rik:o]
[au]	now [nau]	—	haus [haus]	causa [kauza]
[ou]	no [nou]	—	—	—
[ei]	day [dei]	—	—	pei [pei]
[ai]	lie [lai]	—	zeit [zait]	mai [mai]
[ɔi]	boy [bɔi]	—	feuer [fɔiər]	—
[h]	hope [houp]	—	hat [hæt]	—
[f]	five [faiv]	femme [fa m]	fahren [fa:rən]	facile [fatʃile]
[θ]	bath [baθ]	—	—	—
[ð]	bathe [beid]	—	—	—
[ʃ]	mission [miʃn]	creche [kre:ʃ]	spass [ʃpas]	fascisti [faʃisti]
[ʒ]	vission [viʒən]	jamais [ʒame]	etage [etaʒ]	—
[v]	sing [siŋ]	—	finger [fiŋgər]	vengo [veŋo]
[z]	—	—	Söhne [zö:n]	—
[ʊ]	—	—	Übung [übʊŋ]	—
[ɔ]	all [ɔl]	cock [kɔk]	morgen [mɔrgən]	molto [molto]
[t]	two [tu]	ta [ta]	tal [tal]	tempo [tempo]
[d]	do [du]	du [du]	des [des]	dente [dente]
[z]	zoo [zu]	ziele [ze:l]	seite [zait]	casa [kaza]

Порівняння фонемного складу англійської, німецької, італійської, французької мов допоможе співакові надати особливу увагу вимові окремих звуків, що є характерними для звучання кожної мови.

Наприклад, англ. [w], [θ], [ʒ], [t], [d], [æ];

нім. [δ], [ü], [ŋ], [h]... та інші.

Але, навчившись співати окремі звуки, співак ще не вміє вільно та природно «розмовляти» у процесі співу. Він мислить окремими звуками, а не цілісним (злитим) звучанням вокально-музичної фрази. Тому нівелюється різниця між наголошеними та ненаголошеними складами, між найбільш важливими та другорядними за змістом словами. Це знижує грамотність вокальної мови.

Культура вокальної мови ґрунтується на дикційних установках та нормах літературної мови, що зумовлені фонетикою конкретної мови, а також «нормою» у співі цієї мовою.

Організація вокальної мови. В організації вокального мовлення іноземною мовою в звуковому потоці передбачається розмежування у вимові інформативних слів та другорядних. Особливе значення наділяється наголосу, який Р.Аппельман розглядає як засіб інтерпретації, що допомагає співаку виявити свій художній смак.

Наприклад, в англійській та німецькій мовах ненаголошеними у співі мають бути:

артиклі — a, an, the; die, der, das, die

прийменники — to, of, in; im, um, zu, in;

особові займенники — I, me, you, he; ich, du, er, wir;

присвійні займенники — my, his, your; mein, dein, unser;

сполучники — and, but, that, though; und, aber .

Слід пам'ятати, що таких «ненаголошених» слів майже 25 %, тому помилки у вимові наголошених та ненаголошених голосних слів дуже примітні у співі. Вони заважають слухачеві розуміти спів ще й тому, що швидкість вокальної мови може бути 50 слів за хвилину, а у мові — майже 250 слів за хвилину.

Запобіганню таких помилок допоможе метод «наголошених точок».

МЕТОД «НАГОЛОШЕНИХ ТОЧОК»

Часто увага молодого співака є спрямованою на окремі звуки, на те, як оволодіти окремими приголосними та голосними в різних мовах. Тобто він уміє лише вимовляти окремі звуки, склади, навіть слова, але ще не навчився вільно та природно «розмовляти» у співі, у «звуковому потоці». Спів його — це декламація по складах. Співак мислить окремими звуками, поза його увагою залишається злітність вокальної мови і музичної фрази. Музична фраза підмінюється звучанням окремих звуків, втрачається різниця між наголошеними та ненаголошеними складами, між важливими за змістом та другорядними словами.

Співаки завжди приділяли велику увагу проблемам організації мовлення у співі. П'є Умберто Мазетті вважав: «Спів має здійснюватися з тією ж легкістю, що і мовлення». Він підкреслював, що зміна літер не мусить розривати «звуковий струмінь слова, фрази, всього мовлення, що лиється вільно». Увага співака має бути спрямованою на те, щоб мислити довгими, нерозривними лініями.

З лінгвістики відомо, що тексти несуть суттєву інформацію та додаткову. Тому, якщо оволодіти у співі технікою виділення інформативних (суттєвих) та «надмірних» (додаткових) фрагментів, можна значно удосконалити дикцію, а також знайти додаткові резерви вокальності у співі. Слід ураховувати, що для багатьох мов інформативними є початок речення, поєднання слів (кінець слова та початок наступного слова), а також змістовий та інтонаційний центри, кінець речення. Аналогічні правила діють і на рівні слова, тобто при вимовлянні слова суттєвими є його початок і закінчення, а також наголошений склад. Знання цього закону допомагає раціонально організувати вокальну фразу: виділити інформативні фрагменти за допомогою активної артикуляції та зміни динаміки звука, його тембрального забарвлення, а середні частини слів та фраз можна більше вокалізувати. Такий підхід дозволяє поєднувати у співі дві якості, які так важко поєднати на практиці: вокальність (співучість) та декламаційну чіткість.

Допоможе у цьому метод «наголошених точок».

Резглюдаючи наголошені слова, тобто точки наголосу, потрібно:

- підкреслити наголошені змістовні «точки» — підмет, присудок, прямиий додаток, які несуть, як правило, основний зміст;
- підкреслити ті точки серед прикметників, які посилюють настрій, ідею чи драматичність твору;
- другорядні слова, що несуть незначний зміст, виділяти не потрібно (артиклі, прийменники).

Слід також висвітлити такі важливі моменти, як підвищення виразності вокальної мови на фонетичному рівні. Відомо, що Ф.Шаляпін, М.Каллас та інші відомі співаки виділяли в співі окремі звуки, щоб підсилити художнє враження. Майже в усіх мовах звукам надавалось особливе значення:

- звук [l] був пов'язаний із сферою позитивних емоцій, особливо на початку слів, порівн.:

«Liebe» — любов (нім.);

«love» — любов, любити (англ.);

- звук «r» пов'язаний із енергійними почуттями:

«Ich grolle nicht» (Шуман «Ich grolle nicht» — з циклу «Любов поета»).

Ще одним важливим резервом підвищення виразності співу іноземними мовами є вірне розуміння неповторності мовної інтонації при інтерпретації вокально-мовної інтонації, її національної своєрідності.

Практична порада: перед співом варто прочитати текст вголос на «legato», слідкуючи за тим, щоб інформативні слова були виділені наголосом у межах ритмічної структури твору. Деякі студенти помилково покладаються лише на ритмічний наголос, тобто ритмічну структуру, але це свідчить про їх недостатній вокальний досвід.

Наголос слід застосовувати тільки для підсилення впливу музики, тобто для більшої виразності інтерпретації та чіткості дикції у співі.

ОСОБЛИВОСТІ ВИМОВИ У СПІВІ РІЗНИМИ МОВАМИ

ПОРІВНЯННЯ «НОРМ» МОВЛЕННЯ У СПІВІ

Співакові досить часто доводиться виконувати твори різних авторів різними мовами (навіть у межах однієї програми). Тому *фонетичне навчання співака слід проводити не ізольовано, а у взаємозв'язку та порівнянні фонетичних особливостей декількох мов: своєрідними є не тільки системи фонем, але й правила, за якими вони функціонують*. Усвідомлення цих особливостей дозволить розширити вокальні можливості співака, допоможе уникнути типових помилок у співі.

Наприклад, у *німецькій, англійській та французькій мовах* довгота та короткість голосних грає змістовно-розпізнавальну функцію. Порівняйте:

(нім.) im [im] — у,

ihm [i:m] — йому;

(англ.) [sit] — сидіти,

[si:t] — стілець;

(франц.) [mɛʁtr] — покласти,

[mɛ:tr] — вчитель.

У *російській мові* ознака довготи не виконує функції розпізнавання змісту, вона тільки застосовується як емоційна та стилістична характеристика.

Науково доведено, що неважко оволодіти незвичними артикуляціями, наприклад, такими як:

[θ], [w], [ð], [w] — в англійській мові,

[ɑ] — у французькій мові,

[ø], [ø], [ø], [h] — у німецькій мові.

Значно важче не переносити у вокальну мову фонетичних законів рідної мови, тому що подібності у написанні деяких фонем зумовлюють акцент.

Так, одна із типових помилок у співі французькою та німецькою мовами є оглушення приголосних (це також вплив фонетичних законів рідної мови);

Тому в англійській фразі «Ol'Jim is dead, he died» потрібно усвідомлено уникати оглушення [d] ⇒ [t].

Окрім того, оглушення може викликати зміну змісту. Порівняйте:

(англ.) bag [bæg] — мішок,

back [bæk] — задник;

(франц.) douse [dus] — солодка,

duze [du:z] — дванадцять.

Проте у німецькій мові оглушення є фонетичною нормою і має втілюватись у співі німецькою мовою.

Знання фонетичних законів різних мов допоможе уникнути багатьох помилок у співі, що диктує нам фонетична норма рідної мови.

Щоб раціонально підійти до співу іноземними мовами, спочатку треба усвідомити закони української та російської мов, які вже майже на інтуїтивному рівні впливають на наше мовлення у вигляді акценту.

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ МОВИ

Тісна взаємодія між словом, музикою та вокалом обумовлює специфіку вокальної мови.

Вокальній мові властиве *співоче відтворення голосних і приголосних*: максимальна тривалість голосних при найкоротшій вимові приголосних.

Відомо, що всі звуки мови можна поділити на дві групи: голосні та приголосні. На артикуляційному рівні голосні та приголосні звуки мають такі чотири відмінності:

при утворенні голосних	при утворенні приголосних
1) повітря вільно проходить крізь ротову порожнину;	1) повітря натрапляє на створені перепони — зімкнення або щілину;
2) спостерігається «розлите» напруження;	2) спостерігається локалізація напруження у місцях утворення перепони;
3) сила струменя повітря, що видихається, слабка;	3) сила видихуваного струменя сильніша, ніж при вимові голосних;
4) властива більш однотипна форма язика.	4) властива неоднорідна форма язика. Приголосні утворюються при більш складних рухах язика.

В артикуляції кожного звука розрізняють три фази: *екскурсія* — перехід органів із стану спокою або від артикуляції попереднього звука в робоче положення; *експозиція* — основна фаза звука, коли органи мовлення налаштовуються на вимову саме цього звука; *рекурсія* — повернення органів у нейтральне положення або перехід до артикуляції наступного звука.

Вокальному мовленню властиве *співоче відтворення голосних*. Відмінність в артикуляції та вокальному голосоутворенні обумовлюють *характерні риси вокальних голосних*: співучість, спільність, резонансність, рівномірність та округлість звучання.

Артикуляція вокальних голосних принципово не відрізняється від артикуляції мовних голосних, проте між ними є певні відмінності:

- артикуляційний уклад вокальних голосних зовні значно більше «відточений» і округлений, ніж мовний;
- рото-глотковий шлях проходження звукової хвилі підкорений вимогам вокального звучання; це здійснюється в основному енергійнішим напруженням стінок усього рото-глоткового шляху;

- форми та об'єми резонаторів при вимові вокальних голосних чіткіші, ніж при вимові мовних;
- ротова порожнина при утворенні вокальних голосних більша, ніж при утворенні мовних голосних, бо енергійніше скорочується м'яке піднебіння і більше опускається нижня щелепа.

При правильній організації вокальних голосних вказані риси сприяють утворенню так званих «високого», «близького» та «зібраного» вокального звучання.

Вокальні приголосні є особливо важливими для правильної та виразної дикції. Їх вимова має бути ясною та чіткою, тому що приближність та нечіткість вимови приголосних викликає нечіткість голосних і мовлення в цілому, позбавляє вокальне мовлення енергії. Вимова вокальних приголосних становить значну трудність, тому що приголосні за своєю природою утворення потребують змикання та розмикання мовленневих органів, а різкі рухи їх викликають розмовну рухливість гортані, а також нерівномірність дихальних хвиль. Голосові зв'язки при цьому часто розмикаються, що призводить до розривів вокальної лінії. Тому активна та коротка вимова приголосного зменшує перерви у звучанні і забезпечує стійкість та яскравість вокального звучання.

Звичайне мовлення — не ізольовані звуки, а *мовленнєвий потік*, тобто сполучення звуків: артикуляція одного звука накладається на артикуляцію сусіднього звука. Тому треба усвідомлювати взаємодію звуків у потоці мовлення: між сусідніми звуками виникає взаємодія, в результаті якої артикуляція попереднього звука пристосовується до артикуляції наступного звука (чи навпаки).

Першорядну роль у звуковій організації кожної мови відіграє наголос у слові, його характер (сила і місце). Він зумовлює багато фонетичних явищ, які відбуваються на вимові.

ВОКАЛЬНА ФОНЕТИЧНА БАЗА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Для українських співаків українська, російська, італійська мови є основними, на фонетичних базах цих мов вони вчаться співати, засвоюють основні вокальні навички. Тому в нашій роботі ми обмежимося лише констатацією деяких рис фонетичної бази української мови для усвідомлення їх студентами.

Вокальна фонетика української мови, її закони дещо відрізняються від вокальної фонетики російської мови. Одна з особливостей полягає в тому, що у *співі українською мовою* не змінюються 7 голосних з 10, тобто характер їх звучання, акустичні характеристики майже не залежать від позиції у слові. Вони вимовляються тим самим укладом мовних органів, що й наголошені голосні. Ця риса збільшує «вокальність» української мови. Наприклад, вимова голосного «о» тільки в декількох позиціях втрачає фонетичну якість і частину артикуляційної активності [oʷ]:

[гоʷолубка] — голубка,

[гоʷргувати] — торгувати.

Норми української літературної вимови приголосних звуків. Орфоепічні правила вимови приголосних в українській мові теж мають свої особливості.

Вимова дзвінких та глухих приголосних. В українському літературному мовленні дзвінкі приголосні в кінці слів і складів не оглушуються: [лїл], [лїд], [гоʷ лубка], [раз], [лїзти], [лїжко], [рибка].

Вимова сонорних приголосних. В українському літературному мовленні сонорний звук [в] не оглушується, проте в ряді позицій змінюється на нескладовий [ʋ]: [читаʋ], [стаʋ], [даʋ]. **Приголосний «ав» ніколи не звучить як [ф]:** лавка — [лаʋка].

Вимова неподвоєних шиплячих приголосних. В українському літературному мовленні розрізняється вимова неподвоєних і подвоєних шиплячих.

Неподвоєні шиплячі [ж], [ш], [ч], [дж] в кінці та в позиції перед голосними [а], [о], [у], [е], [и] в літературній мові є послідовно твердими: [н'іч], [лоша], [курча], [час], [чисто], [чест'і], [пушча]. У позиції перед [і] неподвоєні шиплячі [ж], [ч], [ш], [дж] вимовляються напівм'яко. Наприклад: [ж'інка], [у в'іч'і], [ноч'і], [дошч'і].

Подвоєні шиплячі у українському літературному мовленні є м'якими: [кloch:'a] — (орф. клочья), [oblich:'a] — (орф. обличья), [zb'zh:'a] — (орф. збіжжя). Усвідомлення цих та інших розбіжностей у фонетичних законах української та російської мов допоможе на практиці уникнути акценту.

ВИМОВА У СПІВІ РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Вимова у співі регламентується правилами вокальної орфоенії, що базуються на нормах літературної мови. Вокальна орфоенія характеризується умовами утворення голосних та приголосних, а також особливостями редуції у співі (вокальної редуції) та загальними законами вокального мовлення.

У співі російською мовою потрібно окремо розглянути питання вокальної редуції голосних, тому що помилки дуже помітні, вони негативно впливають на естетичне враження від співу.

Треба зауважити студентам, що принципова відмінність редуції у співі від норм редуції у мові полягає в тому, що у співі голосні змінюють свої акустичні характеристики не так помітно. Наприклад, у передньоголошеному складі голосні майже не змінюються — вони вимовляються прикрито, вокально не так ясно, на ослабленому звуці.

Таку закономірність відзначав В.І. Садовников [2], для позначення вокальної редуції він вводить фонетичні умовні позначки: [я:] → [я^с], тобто [я] з відтінком [е], а також [е:] → [е^л], тобто [е] з відтінком [і].

У вимові в співі також виявляються основні закони російської мови:

- оглушення — перехід дзвінких приголосних у глухі

б	в	д	з	ж	г
↓	↓	↓	↓	↓	↓
п	ф	т	с	ш	к

- асиміляція — уподібнення приголосних:
 - а) дзвінких перед глухими (рыка, улыка, лехко);
 - б) глухих приголосних перед дзвінкими (прозьба, зделать, одеть, злибаться).

- фонетичні особливості вимови закінчень прикметників, дієслів, що відрізняються від написання:

— «г» в закінченнях родового відмінку, однини (*маєво, грязнова, лихова*);

— закінчення дієслів на -ться, -тся, які у співі вимовляються, як -цца (*льюцца; готоф скривацца*) та інші.

Знання основних фонетичних законів української та російської мов потрібно не тільки для підвищення культури співу рідною мовою, але і для того, щоб передбачити, як ці чи інші закони будуть впливати на спів іншими мовами.

Це є важливим для оволодіння *порівняльною вокальною фонетикою німецької, англійської, української, італійської, французької мов*, яка допомагає засвоїти особливості вимови у співі окремих фонем різними мовами, висвітлює загальні та характерні моменти, особливості фонетичних законів різних мов та їх співвідношення з законами української та російської мов.

ВОКАЛЬНІ ПРИКЛАДИ:

- *оглушення та одзвінчення*

— «А вот и ду[п] заветный » — фраза Князя з оп. «Русалка» Даргомижського,

б ⇒ [п];

— «Как с облако[ф] единым взором ты можешь обозреть все царство» — фраза з оп. «Борис Годунов»,

в ⇒ [ф];

— «Воро[к] не дремлет» — фраза з арії Шакловитого з оп. «Хованщина» Мусоргського,

г ⇒ [к].

Виняток: у слові «Бог» «г» переходить у «х», а не в «к», тому потрібно співати:

— «Здесь только Бог да я» ([Бох]) — фраза з романсу С. Рахманинова «Здесь хорошо».

Помилки при оглушенні приголосних особливо помітні при оглушенні «г» і «в» і ми часто чуємо [любовь] замість [любофь]. Ці помилки досить часто можна почути у співі українських співаків, коли вони співають російською мовою.

«Чтоб не совсем сгубило человека» співає Любаша у оп. «Царева наречена»: потрібно співати [згубила] тому що має місце одзвінчення глухих приголосних перед дзвінками.

Контрольні вправи:

— «Трубка никак догорела» — романс «Старий капрал» Даргомижського;

— «Травка зеленеет, солнышко блестит» — романс «Весна» Чайковського

— «Людмила, жениха забудь» — рондо Фарлафа з оп. «Руслан і Людмила».

ОСОБЛИВОСТІ ВИМОВИ У СПІВІ НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ

Вокальна фонетична база німецької мови тісно пов'язана з подоланням труднощів, що зумовлені фонетикою німецької мови. «Яка величезна різниця між повнозвучними словами *core, dolore, felicitas* та утиснутими в гортані *Herz, Schmerz, Glückseligkeit*» — писав Вінтер [1, с. 60].

Академічний спів благотивно впливає на німецьку вокальну мову збільшує подібність вокальної фонетики німецької мови до вокальної фонетики італійської, української, російської мов. Так, наприклад, глухі приголосні у співі не треба співати з «придихом», а початкові дзвінки приголосні не можна приглушувати (*das Bank*). Таким чином, німецькі приголосні у співі подібні до вокальних приголосних італійської мови. Тому навчання вимові німецьких приголосних в співі є не дуже важким: *приголосні у співі не пом'якшуються, вимовляються активно.*

Голосні у співі зберігають свою своєрідність, але на них теж відбуваються зміни, пов'язані з переходом до співу.

Система голосних звуків більша, ніж в російській та українській мовах. Окрім чистих голосних (монофтонгів), у німецькій мові є ще три дифтонги:

ei — [a₁e], au — [a₁o], eu — [o₁e]

Склад приголосних теж відрізняється, несхожими є також засоби артикуляції приголосних. Тільки в німецькій та англійській мовах м'яке піднебіння опадає при утворенні звука [ŋ], що позначається сполученням «ng».

У співі, який поєднує мову та музичні структури, зберігається зміст та структура мовного матеріалу, а звучання змінюється:

воно підлягає законам вокального голосоутворення, вокалізації. Так, наприклад, довгота та короткість голосних у співі залежить від тривалості ноти або декількох нот. Тому ця якість голосних втілюється у співі інакше:

довгий голосний, що припадає на коротку тривалість ноти, передається через більш прикритий характер звука. Особливо прикрито треба співати «o», він має характер:

[o:] ⇒ [o^h];

[e:] ⇒ [e^h].

Співати довгу голосну треба з «тихим відступом», тобто без щільного примикання голосних до наступного приголосного.

Короткий голосний у співі передається через «сильний відступ», тобто через примикання до наступного приголосного без згасання звука, та через енергійну артикуляцію наступних приголосних. Це є характерним лише для вимови у співі. Таким чином у співі втілюється правило довготи та короткості голосних.

Як свідчить практика, найбільш важкими у співі та мові виявляються фонемі «ö», «ü». Саме звучання цих звуків надає німецькій мові національного колориту. Важкість вимови полягає в тому, що округлість губ, як при вимові «o» та «u» має поєднуватися з переднім піднесенням язика, як при вимові [e], [i]. Тому для вірної вимови цих звуків потрібно підготувати артикуляційний апарат для вимови «o» чи «u», а вимовити [e] чи [i]. Вимову цих звуків слід відпрацьовувати у мові та співі різних слів і сполучень (тренінг у розд. «Як навчитися співати німецькою мовою?»).

Ще однією характерною рисою німецької мови є дифтонги, яких нема в українській та російській мовах. У співі вся тривалість ноти заповнюється першим елементом дифтонга, тобто [ai] ⇒ [Ai], eu ⇒ [Oe], au [ao] ⇒ [Ao], а другий вимовляється швидко в кінці звучання. Важ-

ливо щоб другий елемент не випав зовсім, адже це може порушити зміст слова. Наприклад, замість Wein — «вино» може пролунати Wahr — «божевілля», замість Leute «люди» — Lotte (жіноче ім'я) і т. п.

У співі роль дифтонгів є значною тому, що вони допомагають посилити вокальність вимови, знайти додаткові резерви кантилени.

Вимова у співі німецькою мовою підлягає суворим правилам. Ці правила фіксують кращі «вокальні варіанти», а потім охороняють та передають наступним поколінням співаків кращі традиції вокально-сценічної вимови. Навіть невеликі відхилення від комплексу правил німецької орфоєнії у співі призводять до зміни змісту, некрасивого звучання та незручності у співі.

Порівняння фонетичних систем німецької та російської (української) до загальної універсальної співочої артикуляційної бази допомагає виявити різницю у співі німецькою мовою: головних змін зазнають приголосні, а у російській мові — голосні.

Практика свідчить, що важкими для студентів є не тільки окремі звуки [h], [ŋ], а також правила мовлення у звуковому потоці.

Назвемо головні з них:

- **Відсутність палаталізації приголосних.** Німецькі приголосні не зм'якшуються перед голосними. Наприклад, у словах «sah, wie, Liebe» приголосні вимовляються однаково перед [i] та [a:]. Дещо зм'якшуються «k», «g», [ŋ] перед o, u, e, i: «Kühl», «ging».
- **Особливе місце у співі німецькою мовою посідають сонорні приголосні.** Сонорні, найзвучніші приголосні, в яких голос значно переважає шум — найбільш корисні для співу. Це «b», «m», «n», «ŋ». При утворенні сонорні приголосні зустрічають менші перешкоди, тому вони майже не переривають звукового потоку. Цим забезпечується безперервність вокальної лінії. **Сонорні приголосні вимовляються у співі німецькою мовою дуже звучно у всіх позиціях** (на відміну від російської та української вокальної фонетики).

Треба зауважити, що **сонорні приголосні співаються у тій же позиції, що і голосні.**

- У німецькій вокальній мові помітна така фонетична норма — **глухе та енергійне вимовлення усіх приголосних, окрім сонорних, у кінці слова і морфеми.**

«Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So wird ich ganz und gar gesund».

(Шуман з циклу «Любов поета»

«Wenn ich in deinen Augen seh»).

- **Оглушення [d] ⇒ [t] та пружність артикуляції кінцевих приголосних** є також характерними для німецької вокальної мови.
- **Приголосні [d], [t], [n], [ŋ] відрізняються у співі німецькою мовою альвеолярною вимовою, як у англійській вимові.**
- Приголосний «r» має у німецькій мові різні літературні варіанти, але у співі r вимовляється так само як в українській та російській мовах.

Наведені приклади свідчать про те, яким змінам підлягають різні елементи мови у співі. (Більш детально див. розділ «Як навчитися співати німецькою мовою».) За часом такі зміни набули нормативного характеру; вони утворили конкретну систему фонетичних закономірностей у співі німецькою мовою. **Знання та практичне засвоєння «норми» співу німецькою мовою допоможуть уникнути типових помилок.**

ОСОБЛИВОСТІ ВИМОВИ У СПІВІ ІТАЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Італійські педагоги підкреслюють, що в Італії слова та музика отожднюються. Слово — вже мелодія. Тому вони критично ставляться до вимови у співі італійською мовою: досить одного невірної звуку, невірної наголосу, щоб спотворити слово і зробити його нестерпним для слухачів.

Оскільки студенти вокальних факультетів вивчають італійську мову, ми відзначимо лише деякі особливості вимови у співі італійською мовою.

Загальний характер італійської мови відзначається чіткістю та енергійністю артикуляції, що потребує значної активності мовного апарату. Це природно позначається на характері італійської вокальної мови.

- Характерною ознакою італійської мови є її **вокальність**, чому сприяє активна вимова італійських приголосних та голосних, які лунають яскравіше, ніж українські та російські звуки. У студентів інколи виникають непорозуміння: їм здається, що їх примушують перебільшувати, неприродно форсувати «звичні» звуки.
- Потрібно звертати увагу студентів на те, що **італійські приголосні не пом'якшуються перед голосними «і», «е»**. Тому пом'якшення у **ti, di** сприймається як акцент російськомовних співаків. Він дуже помітний тому, що звуки «і», «е» зустрічаються в італійській мові частіше, ніж у російській мові. Особливу увагу треба надати «l»: його треба вимовляти ні надто м'яко, ні надто твердо (ні «Ля Скаля» ні «Ла Скала»).
- Наступною характерною рисою італійської мови є **велика кількість подвійних приголосних**. Слід звернути увагу на те, що вимова подвійних приголосних не має змінювати зміст:

care — дорогий;

repa — мука, страждання;

carre — візок;

reppa — ручка, перо.

- Особливу увагу слід приділяти вимові голосних у співі: вони значно не редукуються (змінюють звучання) у пенаголошених складах. Треба пам'ятати, що фонетичні закони російської та української мов автоматично впливають на вимову студентів. Тому треба навчити їх під час виконання вправ **переборювати звичку редукції голосних**.

- Співаків очікують значні труднощі, коли їм погрібно співати **збіг декількох голосних, що припадають на одну ноту**. Таке злиття голосних є особливою властивістю італійської системи голосних; з давніх часів нею користувалися італійські поети, щоб досягнути благозвучності поетичної мови.

У співі злиття голосних необхідне, якщо не припадає на одну ноту.

«Surta_e_la_notte, e_Silvia_non_ritorna»

(Верді, Каватина Ельвіри з опери «Ернані»).

У мовленні вимова двох голосних підряд потребує значного напруження мовного апарату, оскільки породжує тенденцію до зміни звучання другого звука, що є неприпустимим.

У співі італійською мовою збіг голосних виконується таким чином: при вимові подібних сполучень голосних артикуляція другого елемента «накладається» на вже сформований звук опорного голосного, тобто протягом звучання ноти може змінюватись артикуляція, а не тон. Таке злиття голосних полегшує вимову, збільшує співучість вокальної мови.

«Questo_odiato_veglio»

(Верді, арія Ельвіри з опери «Ернані»).

У вокальних творах можна зустріти збіг трьох та чотирьох голосних.

«Sempre_libera_degg'io

follegiare_di_gioia_in_gioia»

(Верді, арія Віолетти з опери «Травіата»).

Принцип той же, що при сполученні 2-х голосних: важливо уникнути зміни якості голосних (якісна редукція) та їх ослаблення. Співаючи сполучення голосних звуків, співак немов нанизує голосні на вже сформований звук, зберігаючи безперервність вокальної лінії.

- Серед серйозних дефектів вимови у співі італійською мовою більш помітна *погана акцентуація дифтонга з наголосом на голосну*, коли перед нею стоїть ще одна голосна, наприклад «іо», «суо», «міо», «тіо». Деякі співаки помилково наголошують завжди останню голосну «іо», «суо», «міо», «тіо». Питання тонічного наголосу можна вирішити за допомогою словника.
- Ламперті рекомендує *шлях до ясної та м'якої вимови італійською мовою*. Такої вимови можна досягнути за допомогою невловимих пауз (*silenzi impescetibile*), які допомагають поділити склади, якщо приголосні не утворюють складу з голосною. Такі паузи потрібно додержувати при подвійних приголосних, при співі *legato* та речитативах.

Так, наприклад, слово «*rianto*» потребує «паузи», інакше «п» пропадає і слово прозвучить «*riato*». «Пауза» допоможе у вимові «*do-lo-ge*»: якщо не буде звучати «*do-lo-ge*», воно перетвориться у «*dollore*» і т. д.

Знання особливостей мовлення у співі італійською мовою дозволить співакам творчо застосовувати на практиці звукові барви, якими відрізняється фонетична система італійської мови.

ОСОБЛИВОСТІ У СПІВІ АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ

Вокальна фонетична база англійської мови відчуває значний вплив фонетики англійської мови у порівнянні з вокальною фонетикою німецької. Тому без попереднього практичного засвоєння артикуляційної бази англійської мови співати англійською мовою практично неможливо.

- **Фонетичний склад англійської мови** відрізняється від фонетичного складу російської та української мов. В англійській мові, як і у німецькій, є довгі та короткі голосні, тому заміна короткого звука на довгий може привести до зміни змісту.
- Серед англійських голосних є **дифтонги**, які вимовляються на єдиній артикуляційній установці. Наприклад,

[au] — now [nau],

[ou] — no [nou],

[ei] — day [dei],

[oi] — boy [boi].

[ai] — lie [lai].

3. Треба *виділити та окремо засвоїти групу звуків, яких нема у рідній мові:*

[æ] — sat [sæt],

[θ] — bath [baθ],

[ξ] — bathe [beiξ],

[ŋ] — hung [hʌŋ],

[w] — witch [witʃ].

Їх засвоєнню слід надати особливої уваги, тому що вони забарвлюють звучання англійської вокальної мови.

- Англійські співаки вимовляють наголошені склади фонетично точно, не змінюючи артикуляційної установки голосного, а ненаголошені склади — немов не відчуючи необхідності рухати органами артикуляції (губами, нижньою щелепою). Як наслідок кожна ненаголошена фонема редукується у нейтральні звуки [ʌ] чи [ə]. Щоб уникнути помилок, треба приступати до співу англійською мовою тільки після консультацій у педагога і фіксації вимови транскрипцією за допомогою словника.

Наприклад, «I love you» [aɪ, lʌv, ju:] (ʌ знак безперервного звучання фрази).

- Якщо стежити за англійською вимовою, легко помітити, що губи при вимові злегка розтягнуті, немов усміхаються. Ця загальна фонетична риса англійської мови часто не фіксується молодими вітчизняними співаками, і тому англійці характеризують їх вимову як дефект надмірного огублення — невірну артикуляційну установку.
- При вимові англійських приголосних, як ішлося раніше, **дзвінки приголосні у кінці слів та перед глухими приголосними ніколи не оглушуються.**
- **Приголосні також вимовляються твердо перед усіма голосними, тобто без пом'якшення (палаталізації).**
- Після засвоєння артикуляцій окремих звуків потрібно навчитися організації вокального мовлення за методом «наголошених точок». Це допоможе оволодіти дикцією у співі англійською мовою.

Для виділення наголошених слів потрібно навчитись:

а) підсилювати наголошені звуки;

б) зменшувати вокальну силу у ненаголошених звуках.

Для практичного оволодіння вимовою англійських фонем рекомендуємо такі артикуляційні вправи:

	M	D	R	H	th	W	T	N
								i т. д.
[i:]	me	deed	reed	he	thee	weed	tea	need
[o]	Maul	dawn	raw	hawk	through	wall	tall	nought
[o:]	Moan	doe	row	home	thou	woe	toe	no
[æ]	Mat	dad	rapt	had	than	wag	tap	nasty
[e:]	Mirth	dirt		her	thirty		turn	nerve
[ai]	My	die	right	high	thigh	wide	tie	night
[oi]	Moist	doit	roy				toy	noise
[u:]	Moon	doom	room	hoot		woo	tooth	noon
[ju]	Muse	dude	rude	hue	thule	—	tune	nude
[au]	Mouth	down	round	how	thou		town	now

ЯК НАВЧИТИСЯ СПІВАТИ НІМЕЦЬКОЮ МОВОЮ? (ВОКАЛЬНА ФОНЕТИКА НІМЕЦЬКОЇ МОВИ)

ІСТОРИЧНА ДОВІДКА

Де говорять німецькою мовою? — У Німеччині, Австрії, Швейцарії, Люксембурзі, Ліхтенштейні.

Які відомі композитори, прозаїки та поети писали німецькою мовою?

— Е. Роттердамський, Г. Лессінг, Ф. Шіллер, Й. Гете, Г. Гейне, Е. Гофман, Т. та Г. Манн, Е. М. Ремарк, Ф. Кафка, С. Цвейг та інші;

— Й. С. Бах, Л. ван Бетховен, Й. Гайдн, Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт; Й. Брамс, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Штраус;

Г. Вольф, Г. Малер, Р. Штраус, Р. Вагнер, К. Орф, А. Шенберг та ін.

- **Загальні риси фонетичної системи німецької мови.** Відомо, що німецьку мову традиційно відносять до «невокальних», маючи для цього висновок багато чинників. Але цією мовою написано багато літературних та музичних творів і ми маємо навчитися володіти німецьким мовленням у співі.

Фонетична система конкретної мови включає усю її звукову матерію, яка організована у складну систему засобів, що відтворюють зміст мови. Кожна мова характеризується набором фонем та їх фонетичних реалізацій (матеріал), синтаксисом, функції якого виявляються в інтонації, і структурою, яка виявляється у загальних законах побудови мови.

Тому таким важливим є знання обох тенденцій мови, бо *при навчанні співу іноземними мовами ми спирасмося на ці загальні тенденції певної мови, специфіку її звучання на різних рівнях, а також відтворення цієї специфіки при співі цими мовами. Аналіз вимови і навчання нами робиться з точки зору тих, хто навчатиметься співу іноземними мовами, а раніш навчалися співу російською та українською мовами.*

Особливості звучання мовлення у конкретній іноземній мові, її загальне звучання реалізуються за допомогою різних конкретних механізмів мовлення, які виявляють себе на всіх рівнях фонетичної системи мови, що включає систему фонем, систему інтонацій та закони, за якими вони функціонують.

Одним із рівнів фонетичної системи мови є **артикуляційна база**, яка включає систему фонем мови. Традиційно вона розглядається лінгвістами при вирішенні питання про характер головних артикуляцій в конкретній мові. У плані методики навчання мовленню поняття артикуляційної бази використовується порівняно недавно [33]. В наші дні ряд лінгвістів займається подальшою розробкою цієї проблеми.

Артикуляційна база мови складається із загальних ознак вимови у певній мові. Під «загальними ознаками» маються на думці такі фонетичні моменти, що лежать в основі усіх або значної частини мовних рухів даної мови та слухових ефектів.

Цей термін у вокальній фонетиці набуває додаткового змісту, бо звучання здійснюється співацьким звуком, який є результатом особливої узгодженої праці усього організму. Введення цього терміна дає змогу розглядати вокальну мову на різних рівнях, з різних, що її доповнюють, боків. **Артикуляційна база (АБ) містить сукупність звуків мови, зосередженість звуків у певних зонах артикуляції, а також здатність апарату поєднувати усе в єдине ціле — вокальну мову.**

Фонемі є одним із важливих факторів, який визначає звучання мови, її національне забарвлення. Кожна мова характеризується своїм набором фонем. Є звуки, які зустрічаються тільки у певній мові, і саме вони своїм звучанням специфічно забарвлюють її. Природно, що ці звуки переходять і до співу. Співак має навчитися правильно їх співати, не уподібнюючи їх звучання до звучання вже знайомих йому фонем. **Враховуючи, що кількість фонем, характерних для певної мови, є відносно невеликою, а при співанні решти фонем співак може спиратися на загальні вокально-технічні навички академічного звучання, вироблені на основі співу російською, українською та італійською мовами, ми впроваджуємо методику — установку на свідоме освоєння цих фонем при співі конкретною мовою.** Більш того, цей підхід дозво-

ляє систематизувати особливості фонетичних баз різних мов, дати практичні рекомендації щодо порівняльного вивчення співацького мовлення кількома мовами і уникнути характерних помилок — акценту у російськомовних співаків.

Дуже корисним є навички порівняння різних мов щодо їх фонетичних систем та функцій, які виконують різні звуки. Так, наприклад,

- у німецькій мові, так само, як в англійській, голосних фонем значно більше, аніж в російській. У німецькій мові, крім чистих голосних (монофтонгів), є три дифтонги: [aʊe], [aʊo], [oʊe].
- Голосні в німецькій та англійській мовах виконують смислорозрізняльну функцію: короткість чи довгота голосних у німецькій та англійській мовах: відкриті (широкі) і закриті (вузькі) голосні фонеми в одних і тих самих позиціях несуть різний смисл.
- У російській мові ці ознаки не виходять за межі відтінків і позиційних варіантів однієї фонемі, а використовуються часто з експресивною та стилістичною метою.
- Важливою особливістю системи голосних фонем німецької мови є наявність особливого роду голосних фонем: лабіалізованих (губних) голосних переднього ряду ö, ü. Якщо в російській та англійській мовах «огублюються» лише голосні заднього ряду (російські «у», «о», англійські [u:], [u], [o:], [o], то в німецькій мові губи можуть бути округлені й тоді, коли язик висунутий наперед і його передню частину більш або менш піднято. Кожний з губних голосних переднього ряду — [ü:], [ü], [ö:], [ö] — являє собою поєднання артикуляції відповідного переднього ряду — [i:], [i], [e:], [e] — з рухом губів, характерним для [u:], [u], [o:], [o].
- Кожна голосна фонема німецької мови відрізняється від інших голосних фонем сукупністю своїх ознак. Протиставлення фонем у середині пар [i:] — [i], [e:] — [e], [a:] — [a], [u:] — [u], [o:] — [o] засновано на двох ознаках: більшого чи меншого ступеня підймання язика та довготі чи короткості. Співвідношення обох ознак є усюди однаковим: більш вузька (закрита) фонема є дов-

гою, більш широка (відкрита) — короткою. Хоча застосування терміну «закритий» і «відкритий» є відносним, бо [i:] є більш вузьким, закритим відносно [e:].

Для порівняння: в англійській мові лише незначній кількості пар голосних фонем [i:] — [i], [u:] — [u], [o:] — [o] притаманні такі розрізняльні ознаки, як у німецькій мові (довгий голосний звук пари є більш вузьким порівняно з другим).

З лінгвістичної літератури [88, 83, 74] відомо, що фонетична база німецької мови характеризується деякими спільними рисами:

- енергійна й пружна артикуляція;
- округлена форма ротового отвору з відтягнутими від зубів губами;
- переднім положенням язика (для порівняння: в російській мові язик прагне посісти середнє положення, в англійській — відтягнися назад).
- положення гортані у мовленні та співі відповідно до німецькій орфоєпії є відносно низьким (воно збігається з положенням гортані у співі російською та іншими мовами. У мовленні російською положення гортані вище).

Ці фонетичні положення під час мовлення визначають і характер співацького звуку у німецькій мові.

Орієнтація на загальну міжнародну універсальну базу вплинула на звучання вокального мовлення німецькою: невокальність було знівельовано і почасти завдяки цьому процесові з'явилися додаткові можливості для виразного співу цією мовою. Вияв універсальності співацького стереотипу у співі німецькою мовою робить можливим досить швидко оволодіння деякими фонетичними особливостями (наприклад, вимова «ö» та «ü»).

Особливості вимови у співі не такі значні, проте все ж виявляються й у вимові голосних (правила виділення довгих та коротких голосних, «приступ» у вимові голосних, вимова монофтонгів і дифтонгів, закони редукції) і при вимові приголосних (дзвінкість і глухість, спе-

цифіка оглушення, асиміляції тощо). Тому у співі важливо зберегти своєрідність звучання фонем, яке відповідає вокальній «нормі звучання» в цій мові.

Слід зауважити, що у німецькій мові вокальне мовлення базується тільки на орфоепічних нормах літературної мови, і тому «загальні риси» у своїй сукупності властиві тільки мовленню у німецькій літературній мові і часом істотно різняться від мовлення у діалектах.

Постановка вимови у співі. Постановка вимови у співі передбачає свідоме оволодіння фонетичними законами як іноземної, так і рідної мови. Істотним фактором є те, що ми *сприймаємо й артикулюємо іноземну мову згідно з механізмами артикуляції та сприймання рідної мови, підставляючи на місце схожих звуків іншої мови звичні, автоматичні навички з вимови звуків рідної мови.* Аналогічний процес відбувається при співі іноземною мовою. Тому інтонаційно-фонетичний підхід з освоєння вокальної фонетики іноземної мови враховує такий взаємовплив різних фонетик. Тут можна виокремити ділянки найбільшого розходження у механізмах вимови, тобто виділити ділянки з *найбільшою ймовірністю помилок.* Це допоможе виявити деякі причини характерних помилок у вимові, а відтак запропонувати деякі обґрунтовані рекомендації щодо їх усунення. Другою характерною рисою нашого підходу є те, що ми *враховуємо зміни, які відбуваються при переході від мовлення до співу.*

ОСОБЛИВОСТІ ВИМОВИ НІМЕЦЬКИХ ГОЛОСНИХ У МОВІ ТА СПІВІ.

Система німецьких голосних (німецький вокалізм), не рахуючи запозичених із французької мови носових голосних, складається з 16 голосних монофтонгів і 3 дифтонгів [ae], [ao], [oi].

- Кожний голосний має своє неповторне звучання, *особливе забарвлення:* світле звучання голосних I→E→Ä, нейтральне має →A→, більш темне звучання у O→Ö→Ü→U, у дифтонгів також є світлі (AI-EI), нейтральний (AU) та темні (ÄU-EU).
- Особливістю німецьких голосних є початок артикуляції (приступ). У мовленні усі голосні на початку слова чи кореня вимо-

вляються з новою атакою(приступом), так що слова чи корені слів, що починаються з голосного, вимовляються окремо, без злиття одного з одним, як це відбувається в українській та російській мовах, наприклад: ['am' a:bent], а не ['ama:bent] при вимові am Abend. Сила нової атаки залежить від наголосу, смислового акценту та емоційної насиченості слова. Однак вона не має бути перебільшеною з неприємним звучанням, що характеризується форсованою роботою голосових зв'язок.

- **Монофтонги** відзначаються тим, що органи мовлення зберігають свою установку (положення) незмінними від початку до кінця звучання на відміну від російської, де є тенденція до послаблення (густи та язик намагаються зайняти нейтральне положення). Тому навичку одноманітності слід окремо тренувати.

Ці голосні у співі підпорядковуються законам вокального голосоутворення і музичним законам. Спочатку ми маємо засвоїти мовленнєвий варіант цих звуків, а вже потім починати їх співати.

ВПРАВИ ДЛЯ ЗАСВОЄННЯ НІМЕЦЬКИХ ГОЛОСНИХ

а) *голосні, яких нема у російській та українській мовах* і які ми маємо засвоїти: Ö та Ü.

Спочатку треба усвідомити різницю між артикуляцією:

u - ū - i,

i - ü - u,

ü - u - i.

Зауваження: для того, щоб вірно сформувати цей звук треба підготувати «u» (рос. «у») і вимовити «i».

Фонетичні вправи:

[u:]	[ü:]
Bruder	Brüder
fuhr	für

[u]	[ū]
Mutter	Mütter
wurde	würde
Grund	Gründe

Тренувальні вправи:

über
künstlich
üben
führen
Rückhalt
Nürnberg

• [ü:] [i:]

Tür Tier
führen vielen
Stühle Stiele

• [ü] [i]

küssen küssen
müssen missen
Nüsse Nisse

Порада: якщо [ü:] звучить як [i:], слід округлити губи, тобто сформувати [u:], а потім вимовити [i:]

• [ü:] [ū]

führen fünf
über gründlich
kühl künstlich
Küche Typ

Порада: якщо [ü:] звучить як [ū], потрібно посилити напруження, підняти спинку язика, вимовляти довше, але уникаючи дифтонгізації.

[u]	[ū:]
Grund	Gründe
Hund	Hündchen
Wut	wüten
Glut	glühen

Порада: якщо ü звучить як u, слід більш активно вимовляти і в позиції u, тобто спинку язика просунути вперед.

Тренувальні вправи вимови у звуковому потоці:

Wüste Lücken, trübe Gründe,
Düst're, grüneschmückte Sch!ünde
Müssen kühn wir überbrücken -
Blüt' wie Früchte rühmlich pflücken.
/приклад з «Die Kunst des Sprechens» F. Reusch/

[ö:]	[ō]
Höhle	Hölle
öfen	öffnen
lösen	löschen
mögen	möchten

Порада: якщо [ō] звучить як [e], треба округлити губи більше, якщо нема різниці у звучанні [ö:] та [ō], треба [ö:] вимовляти з більшим напруженням.

• Усвідомте різницю у вимові [ō] та [e]:

lesen lösen
Besen bösen
Lehne Löhne
fällig völlig

Тренувальні вправи для тренування вимови **e, ö, o** у звуковому потоці:

1. Wer hö^hmt ro^h, wer stört so,
Des Mönchs Wort?
Den schnöd Gold betört hold,
Der stört dort des Mönchs Wort!
2. Klöster krö^hnen öde Höhen,
Hör' der Mönche Chöre tönen:
«Göttlich schön erlöst Versöhnen,
Böse mögen's schöd verhönen...»

Порада: при вимові треба намагатися об'єднувати окремі слова вокальним legato.

• Тренування довготи та короткості голосних у вимові:

[a]	[a:]
als	fahren
alt	Jahr
eat	Kran
Anna	Vater

[ø]	[ø:]
kommen	geboren
Nord	Moos
Olga	groß
Sport	wohnen

[i] [i:]

in	die
ist	ihnen
sind	ihr
Viktor	sieht

[u] [u:]

Kunst	du
Muster	Beruf
Mutter	Besuch
und	Bruder

[ä] [ä:]

ausländisch	Fakultät
Fächer	rumänisch
hält	spät
läßt	Universität

[ü] [ü:]

fünf	für
gründlich	kühl
Küche	natürlich
Typ	Tür

Порада: для втілення цієї ознаки у співі слід

[o:] → [o^h], [e:] → [e^h].

Тренувальні вправи для тренування вимови е, ö, o у звуковому потоці:

1. Wer hö^hört ro^h, wer stört so,
Des Mönchs Wort?
Den schnöd Gold betört hold,
Der stört dort des Mönchs Wort!

2. Klöster krönen öde Höhen,
Hör' der Mönche Chöre tönen:
«Göttlich schön erlöst Versöhnen,
Böse mögen's schöd verhönen...»

Порада: при вимові треба намагатися об'єднувати окремі слова вокальним legato.

• Тренування довготи та короткості голосних у вимові:

[a] [a:]

als fahren

alt Jahr

eat Kran

Anna Vater

[o] [o:]

kommen geboren

Nord Moos

Olga groß

Sport wohnen

[i] [i:]

in die

ist ihnen

sind ihr

Viktor sieht

[u] [u:]

Kunst du

Muster Beruf

Mutter Besuch

und Bruder

[ä] [ä:]

ausländisch Fakultät

Fächer rumänisch

hält spät

läßt Universität

[ü] [ü:]

fünf für

gründlich kühl

Küche natürlich

Typ Tür

Порада: для втілення цієї ознаки у співі слід

[o:] → [o^u], [e:] → [eⁱ].

Тренувальні вправи для голосних а, е, о у звуковому потоці:

А

Barbara saß nah am Abhang,
Sprach gar sangbar — zaghaft langsam;
Mannhaft kam alsdann am Waldrand
Abraham a Sancta Clara!

2.

Was hallt am waldbach da?
Jagdklang schallt nah: Trara!

Е

Es streben der Seele Gebete
Den helfenden Engeln entgegen;
Entdeckend des Herzens Wehe,
Wenn Schmerzen es brennend verzehren!

Тренування вимови дифтонгів у звуковому потоці

1.

Der Mai treibt weiße Zweigelein,
Kein eis'ger Reif im weiten Hain! —
Ein Waidmann weilt einsam beim Teich,
Es schreit wie breit sei Maienzeit!

2.

Mein Meister freit ein reizend Weib,
Er meint, es sei ein Zeitvertrieb!
Allein, was treibt die kleine Maid,
Den Greis zu frein in Eiligkeit?

AU

Draußen haust graue Klausner,
Baum und Strauch umlaubt die Klausen;...

Порівнюючи чисто мовленнєві і вокально-мовленнєві закономірності німецької мови, можна виділити деякі особливості німецьких голосних: у співі й мовленні.

- Довгота та короткість голосних. Оскільки вокальне мовлення підпорядковується законам вокалу, то при передачі у співі важливих характеристик голосних, таких як довгота або короткість, які у співі залежать від тривалості ноти, їх мовна характеристика за тривалістю реалізуватись не може. Як показав аналіз вокального мовлення німецькомовних співаків, *для відчуття у співі довготи голосного, який має коротку нотну тривалість, слід:*
- *Вимовляти його більш закрито, ніж відповідний короткий.* Найбільш закрито слід вимовляти довгий голосний [o:], який при співі німецькою мовою набуває характер звучання [o^u], тобто за вимовою цей звук розташований ніби між російським [o] и [y]. Довгий голосний [e:] також співається більш закрито [eⁱ]. Таким чином, у співі

[o:] ⇒ [o^u],

[e:] ⇒ [eⁱ].

Wenn ich in deine Augen seh' (пор. eh ⇒ [eⁱ])

So schwindet all mein Leid und Weh (пор. o ⇒ [o^u])

(Р.Шуман «Wenn ich in deine Augen seh»).

- Крім того, *необхідно співати з тихим відступом**, тобто без щільного примикання цих голосних звуків до наступного приголосного. Для цього потрібно уявити собі (навіть на найкоротшій ноті), що слід проспівати два однакові голосні звуки, наприклад, в слові «Sohn» проспівати два [o] для передачі [Zo:n].
- *Через фактичне подвоєння приголосних* для передачі у співі короткості попереднього голосного (на відміну від мовлення). Наприклад, слово alle має звучати як [al:e].
- Для передачі короткості голосного ми маємо слідкувати, щоб *на коротких голосних губи були тільки злегка округлені і не вилягувались вперед, як при їх довгих і вузьких парах*.

Ця ретельність у передачі довготи чи короткості німецьких голосних обумовлена тим, що в німецькій мові ця ознака виконує смислорозрізняльну функцію.

Нор.: «Staat» — держава та «Stadt» — місто;

«Beeb» — клумба та «Bett» — ліжко.

• Правила довготи та короткості голосних:

1. голосні вимовляються довго, прикритим звуком та з тихим відступом :

- у відкритому складі, тобто коли склад закінчується на голосну;
- при подвоєнні голосного (напр., Aal);
- літера h після голосного (напр., nahm);
- e чи сполученнях eh після i (напр., sie).

Основою наших висновків є реальні спостереження над «живим» вокальним мовленням, які узагальнюються і можуть бути рекомендовані та використані для практичного застосування. Це дозволить створити ефект загального звучання німецької мови, яке утворюється особливим налаштуванням голосового апарату для академічного співу.

Зверніть увагу: для передачі короткості голосних треба стежити за тим, щоб на коротких голосних губи були тільки округлені, а не вилягнуті сильно уперед, як при [u:], [o], [o:], [u].

* Відступ — кінець артикуляції.

Іншою особливістю короткого голосного у співі є його сильний відступ, тобто примикання до приголосного без затихання і енергійна артикуляція наступних приголосних. Цей момент є характерним тільки для співу в передачі та підкреслюванні короткості голосних.

Таким чином, незважаючи на відсутність можливості співати довгі голосні довше, ніж короткі, а короткі — коротше, ніж довгі, у вокальному мовленні смислорозрізняльна функція голосних пар не руйнується, і таким чином створюється ілюзія додержання правил довготи й короткості голосних завдяки дотримуванню під час співу таких правил:

1. *розрізнявати різні голосні за якістю* (нор. [e:] ⇒ [e'],

[o:] ⇒ [o'']);

2. *додержуватись характеру їх відступу* (тихий або сильний в кінці артикуляції та примикання до наступного приголосного);

3. *дещо подовжувати приголосні після коротких голосних*.

Відомо, що німецький вокалізм (система німецьких голосних) у співі підпорядковується законам вокального голосоутворення і музичним законам. Можна виділити деякі особливості німецьких голосних, які визначають характер загального звучання вокальної мови німецькою.

- **Як співати німецькі дифтонги:** Відомо, що ми не маємо навичок співати дифтонги і тому, щоб уникнути акценту та підвищити вокальність, треба приділити особливу увагу *засвоєнню дифтонгів у співі німецькою мовою*.

Орфографічно [ae] відповідає «ei» (ein)

«ai» (Mai)

[ao] відповідає «au» (auf)

[oi] відповідає «eu» (Leute)

«äu» (Mäuse)

Фонетичні вправи:

ei [ai]	au	eu
eins	Aufgabe	Leute
zwei	aus	heute
drei	Frau	Häuser
eilen	Haus	neu
Zeit	Moskau	freuen
Mai	Diskau	Freund
Hei!	Auto	deutsch

Другий звук дифтонгу короткий, фонетично невизначений. Німецький дифтонг не може бути розділений при вимовлянні на два склади. У співі вся тривалість заповнюється першим елементом дифтонгу, тобто, [A:], [O:], [A_u]. Важливо, щоб другий елемент не випав зовсім, бо це змінить зміст: замість «Wein» — вино може прозвучати «Wahn» — безумство. У співі роль дифтонгів велика, бо вони допомагають збільшити вокальність мови, дають додаткові резерви кантилені.

Фонетичні вправи для тренування дифтонгів у звуковому потоці:

1. *Der Mai treibt weiße Zweigelein,
Kein eis' ger Reif im weiten Hain!*

2. *Was bedeutet heut' Geläute?
Däucht es euch wohl Feuerleuchten?!
Leute! Schleunig beugt doch Schläuche,
Feucht durchträufelnd Scheunenräume!
Häuser, Bäume, Scheunen, Zäune,
Kräuselt heulend heuchtend Feuer!*

3. *Es schaut aus blauem Auge*

So traurig auf die Frau,

Sie kaufte blaue Trauben

Und glaubte auch, sie taugten,

Doch kaum gekauft - verfaulten

Die sauern, blauen Trauben.

● Як підвищити співучість вокального потоку? Відомо, що співучість звукового потоку у різних мовах є різною: значною мірою, як свідчать деякі автори [161], вона визначається його «вокалізмом», тобто системою голосних звуків. За насиченістю голосними:

німецька мова — 38,3 %;

англійська мова — 40,5 %;

російська мова — 43%;

українська — 44 %

італійська мова — 48 %.

Тому в німецькій вокальній педагогіці особливу увагу приділялося підвищенню вокальності звукового потоку.

Одним з таких резервів стали сонорні приголосні, при вимовлянні яких голос домінує переважно шумом. При вимовлянні цих приголосних звук зустрічає менше перешкод і вокальна лінія майже не уривається, перешкоди у вигляді: а) змички губів — [m]; б) змички кінчика язика з альвеолами — [n]; в) задньої частини спинки язика з м'яким піднебінням — [ŋ]; г) вібрації кінчика язика чи язика — [v], [r]. На відміну від української та російської мов, сонорні приголосні у співі німецькою мовою співаються дзвінко в усіх позиціях: не оглушуються і не слабнуть наприкінці слова та перед глухими приголосними. Важливо, щоб сонорні приголосні співалися в тій же вокальній позиції, що й голосні. Як показав наш аналіз, значення сонорних зростає у ліричній

поезії та музиці: їх звучання, крім співучості, надає вокальному мовленню додаткової виразності й значущості.

Як за звучанням, так і за способом утворення сонорні приголосні мають риси голосних, для яких є характерним вільне проходження повітряного струменя, і риси приголосних, які зустрічають перешкоди на шляху повітряного струменя. Якщо «м» у співі не відрізняється від «м» при співі російською мовою, то [ŋ] не має аналогів у російській. Тому у співі цей звук потребує більшої уваги з різних причин:

- а) він надає вокальному мовленню національного колориту;
- б) збільшує співучість і виразність вокального мовлення.

- На письмі [ŋ] зображується сполученням «ng» — «lang» або ж «nk» — «links». У співі він вимовляється подовжено, під час артикуляції задня частина спинки язика підіймається до м'якого піднебіння, а кінчик язика упирається в нижні зуби. Щоб вимовити цей звук, слід відкрити рота, кінчик язика тримати біля нижніх зубів, і, не даючи йому піднятися, намагаться вимовити [ŋ] там, де звичайно вимовляється [ŋ]. Закінчуватись цей звук має без прориву, не перетворюючись у проривний голосний [ŋ].

ng nk

hängen dunkel

Heizung links

Leitung krank

Wohnung Schrank.

Тренувальна вправа:

Bangen, verlangen

Nach prangenden Wangen!

- Німецький [l] «L» не схожий за вимовою ні на російський «л», ні на «ль», бо при його вимові кінчик язика торкається альвеол, тобто вимова має альвеолярний характер. У німецькій мові палаталізація (пом'якшення) «L», на відміну від російської, не має

смыслоразличительной ознaки, що виявляє себе у вигляді акценту при розмові німців російською. Навіть у оригінальних листах німців, писаних російською*, виявилися ці фонетичні тенденції. В них поруч з «происходилъ, проглотилъ, желалъ, закричалъ, говорилъ» зустрічаються «почувствовал, закричал, носил», тобто уживання «L» в російській і німецькій мовах не збігається. Наприклад, м'яке російське «ль» помітно відрізняється від німецького «L», бо для «ль» характерне опускання кінчика язика до нижніх зубів і змикання з альвеолами середньої частини спинки язика.

Lampe	Glas
Land	gefallen
Schule	Material
stolz	Stahl.

Тренувальна вправа:

Lautlos Lallas, log dein Loblied!

Lebe, liebe, leidlich löblich!

- Сонорний «r» в німецькій мові має різні варіанти вимови, однак для співу допускається тільки один варіант — передньоязичний (такий, як в російській).

Anrufen hört

Ferien Marta

Freundlich warten

Hörer morgen.

* Листи д-ра Кульмана з книги: «Отголоски 1812—1813 гг. в письмах М.А.Волковой». — М., 1912, с. 29, с. 37—45.

- Всі сонорні приголосні у німецькій мові вимовляються дуже звучно у всіх позиціях і, на відміну від російської мови, не оглушуються* і не стають більш слабкими в кінці слів та перед глухими приголосними, як, наприклад, у словах «бант», «болт». У співі дуже важливо слідкувати за дзвінкістю німецьких сонантів в кінці слів та при збігу приголосних, щоб уникнути переривчатості кантилени, що виникає на глухих приголосних. Важливо також, щоб сонорні приголосні співались у тій же вокальній позиції, що й голосні і закінчувались м'яко, без вибуху.
- Німецькі приголосні *не пом'якшуються під впливом голосних*, як це буває у російській мові: *приголосні перед і, а: вимовляються однаково: sieh, sah, wie, war, mir, malen.*

У німецькій мові взагалі відсутній поділ приголосних на м'які та тверді. Пом'якшення (палаталізація) приголосних — це додаткова артикуляція середньої частини спинки язика. Тому, щоб *уникнути палаталізації приголосних, слід підняти кінчик язика до альвеол.*

- Система приголосних (консонантизм) складається з 25 приголосних, з яких 12 вимовляються із сильним шумом без участі голосу*. На відміну від української та російської мов, ці глухі приголосні у співі вимовляються шумно й енергійно і ніколи не стають дзвінкими під впливом наступних дзвінких приголосних.
- Як показує практика, *найважче даються вітчизняним виконавцям енергійна вимова глухих німецьких приголосних в кінці слів, оскільки фонетичні навички рідної мови передбачають значне ослаблення м'язової напруги органів мови.* Тому у співаків, які виконують твори німецькою мовою, кінцеві глухі

* Глухі приголосні звуки — [p], [f], [s], [t], [tʃ], [k], [h]...

приголосні часто є зовсім нечутними. До дзвінких приголосних відносяться [b], [w], [z], [d], [v], [j], [g]. Їх вимова у мовленні й співі також відрізняється, бо у мовленні вони вимовляються по-різному у різних позиціях: у середині слова вони вимовляються дзвінко, а в абсолютному початку слова (після паузи) і після глухого приголосного вони вимовляються приглушено, мовби починаючись із глухого й переходячи у дзвінкий. Але, як показує аналіз вокальної мови німецьких співаків, у співі ця особливість не зберігається і вокальна норма вимагає повної дзвінкості приголосних на початку слів і морфем. У кінці слів дзвінки німецькі приголосні завжди оглушуються.

Наприклад, «Im wunderbar süßen Stund», тобто **nd** → [nt]

(з романсу «Ich will meine Seele tauchen», музика Р.Шумана, поетів Г.Гейне).

- До особливостей глухих і дзвінких приголосних відносяться також альвеолярна вимова — [t], [d], [l].

Eltern	Minute	das	dienst
Teil	Geräte	dort	modern.

Порада: зверніть увагу на оглушення [d]→[t]:

Abend	[d]→[t]
bald	
Tonband	
Bad	

- **h** на початку слова треба вимовляти ніби [x] з придихом, **h** у середині слова є знаком довготи голосного:

haben	fahren
halb	ihr
heute	stehen
Hut	ziehen.

Відчуйте різницю між:

hin in
hier ihr
Haus aus
Halle alle

• Сполучення приголосних **ch** вимовляється таким чином:

— після **a, o, u** читається як «х» у слові «холодно»; цей звук зветься **Ach-Laut**: Buch, auch, kochen;

— після **e, i, ä, ö, ü, ei, eu** після приголосних **m, n, r, l** та в суфіксах **-chen, -ig** читається як «х'» у слові «хімія»; цей звук зветься **Ich-Laut**: sprechen, mich, Döcher, Mädchen, milch, lustig;

— на початку слів грецького походження читається як «к»: Chor, Chronik, Charakter;

— в словах французького та іспанського походження — читається як «ш» або «ч»: Chef, Chile.

Тренувальна вправа:

(Ich-Laut)

ich richtig
nicht wichtig
Technikum fertig
Chemie sportlich.

Порада: **ch** вимовляється як «к» перед **a, o, u, i, r** у словах іношомовного походження: Christus, Christian, Chor.

• Вимова приголосних **f, v, w. V** вимовляється, як «v» у словах німецького походження:

vier Vögel
Vater verkaufen
von Verrat
verfolgen vielleicht

• Літера «v» вимовляється, як «w» у словах романського походження:

Violine Vokale
Vanile Vulkan
Verb vital
Vitamin violett.

• Сполучення **sch** — читається як «ш»: Schule, schreiben, schon, Tisch.

• «sp» на початку кореня слова читається як «шп»: Spiel, Beispiel.

• «st» читається як «шт» на початку кореня слова: stehen, bestehen.

Тренувальна вправа:

Sprache Straße
Sport Stuhl
sprechen stehen
Spiel still.

• Сполучення «tsch» читається як «ч»: Deutsch, Matsch, Tschechslowakei.

• «ek» читається як «к» після коротких голосних: Decke, Zucker.

• «schtsch» або «stsch» читається як «щ»: Schtschors.

• «Ja», «je», «ju», «jo» відповідні аналогічним звукам: «я», «е», «ю», «ё». (Japan, jeder, Major, Juni).

Вправи для самоконтролю:

ch	ch	h	h
(Ach-Laut)	(Ich-Laut)	haben	ihr
Fach	nicht	halb	stehen
nach	euch	heute	ziehen
machen	schlecht	Hut	sehen
Versuch	mich	Hase	fahren

	f	v	w	v	
	Fabrik	verändern	Schwester	Vase	
	formen	verwenden	wollen	Violine	
	Fortschrift	Phantasie	wie	Vokal	
	liefern	Physik	Winter	November	
	x	z	tz	ts	ks
	Alexander	zu	jetzt	nichts	sechs
	fix	zwei	netz	rechts	Wechel
	Text	Zimmer	letzt	Geburtstag	Fuchs
ck	qu	sch	sp	st	tsch
Eckert	Quadrat	Schach	Spazieren	Student	Deutschland
schicken	Quarz	schön	spielen	stark	Matsch
Stock	quer	Maschine	Student	stehen	Tschechien

Наші спостереження підтверджують думку Л.Астрової [11], що у співі німецькою мовою основних змін зазнають приголосні, на відміну від російської мови, де основних змін зазнають голосні.

Природно, що наші спостереження є лише початком роботи з вивчення виконання вокальних творів іноземними мовами, з точки зору вітчизняних співаків. Вони дозволяють уявити собі вокальне мовлення як з позицій окремих артикуляцій, так і виходячи із загальних тенденцій вокального мовлення німецькою, з урахуванням вже існуючих у нас фонетичних і вокальних закономірностей, що їх закладено в рідній мові.

СПІВ МОВОЮ ОРИГІНАЛУ

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ЗАРУБІЖНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Вокальне мистецтво ввібрало великий практичний досвід, що потребує теоретичного осмислення та узагальнення. Однією з важливих проблем вокального мистецтва є виконання інонаціональних творів. Виконавець інтерпретує іношомовний вокальний твір, відтворює «звучковий образ» у іншому мовно-культурному середовищі. Тому особливо гостро виникає проблема адекватності інтерпретації твору у іншому мовно-культурному контексті.

Серед проблем, що також виникають перед співаком, можна виокремити *загальні питання*, які стосуються підходу до інтерпретації вокальних творів зарубіжних композиторів (спів мовою оригіналу чи у перекладі), *загальні питання вокальної методики*, у яких розглядаються особливості співу іноземними мовами, а також часткові *проблеми вокальної педагогіки* — *навчання вітчизняних виконавців співу іноземними мовами* тощо.

Сучасна міжнародна традиція ґрунтується на положенні, що спів мовою оригіналу найбільш повно розкриває «живе» звучання музики, тобто втілює задуми поета та композитора. Тому виконання вокальних творів мовою оригіналу є обов'язковою умовою багатьох міжнародних та національних вокальних конкурсів.

Сучасне концертно-камерне виконавство так само орієнтує співака на інтерпретацію зарубіжної музики мовою оригіналу. Окрім того, у сучасному оперному виконавстві також є тенденція до співу мовою оригіналу; в Метрополітен-опера, La Scala та інших оперних театрах світу йдуть оперні спектаклі мовою оригіналу. Ця традиція почала поширюватися й у вітчизняних оперних театрах.

З практичного досвіду вітчизняного вокального виконавства відомо, що набування професійних навичок у співі мовою оригіналу становить дуже серйозну проблему. При цьому виконанню часто бракує ви-

разності вокального мовлення, емоціональної та семантичної насиченості, національної неповторності, тому що співаками було занедбано, а то й майже зовсім втрачено традиції та навички співу мовою оригіналу через незалежні від них обставини. Співаки відчують втрати, що їх зазнав спів іншими мовами, і через відсутність практичних навичок співу іншими мовами, а також невміння перенестись у інше мовно-культурне середовище, іншу епоху, вони інколи свідомо обмежують свої репертуарні можливості.

Відомо, що головною проблемою вокального виконавства є адекватність розшифрування та втілення авторського задуму у виконавській інтерпретації, тобто її відповідності авторському задуму. *Потенційно* існуючи у вигляді нотного запису, своє *реальне* звучання музичний твір знаходить тільки через інтонування його у процесі виконання співаком. За самою природою, музиці властива єдність композиторської творчості та виконавської співтворчості.

Недосконалість нотації, «мовний бар'єр» ускладнюють розшифрування співаком об'єктивної інформації (семантичної та емоціональної) нотного тексту мовою оригіналу. При цьому суттєвим фактором інтерпретації вокальних творів зарубіжних композиторів виявляється комплекс знань та умінь, на які спирався композитор і які були характерними для часу написання твору композитором. Сучасний співак не має змоги одержувати об'єктивного уявлення стосовно виконавських традицій минулого, бо через історичну (часову) дистанцію та відсутність технічних можливостей фіксувати реальне виконання у минулому, традиції було втрачено або вони з часом значно змінилися. Тому *звучання національної мови набуває особливого значення інваріантної ознаки у мінливому культурно-історичному контексті.*

Сучасний критерій правомірності тієї чи іншої інтерпретації спирається на нотний текст, змінити який виконавець не має змоги. В цьому — об'єктивний бік критерію правомірності. Але важливо зауважити, що критерії правомірності та виконавської свободи історично змінювались. З історії музичного виконавства відомо, що співаки-віртуози досить вільно змінювали нотний текст, демонструючи свою вокально-технічну майстерність. З кінця XVIII сторіччя нотний запис набуває

більшої деталізації, а самі композитори орієнтують співака на точне відтворення задуму авторів. Але відомо, що кожний твір має багато інтерпретацій, хоча виконавці спиралися на один і той же текст, тобто різні співаки отримують із тексту різну інформацію — як семантичну, так і емоціональну. Тому виникають питання про ступінь суб'єктивності у трактуванні вокального твору співаком та тісно пов'язана з цим проблема підвищення культури співу іноземними мовами.

У питанні про *ступінь суб'єктивності трактування* вокального твору співаком визначилося дві тенденції, що протиставлялися. Деякі видатні композитори (О.Серов, П.Чайковський, С.Танеєв, Р.Шуман та інші) стверджували, що головна мета виконавця має полягати у втіленні авторського задуму. Р.Шуман так висловив свою позицію: «Намагайся, щоб музика викликала таке саме враження, яке мав на увазі автор; більшого не треба, все, що понад це, — веде до перекручення» [145, с. 492]. Іншої точки зору, так званого суб'єктивного підходу, дотримувалися інші музичні авторитети (Ф.Ліст, А.Рубінштейн). Вони обстоювали позицію творчої самостійності виконавця. Ці два погляди відбилися також у оцінці ролі виконавця: з одного боку, залежність від композитора, а з іншого, цілковита свобода, право вільної інтерпретації музики.

У XX столітті А.Шенберг, П.Хіндеміт, А.Онеггер, Б.Барток виступили за перегляд ролі виконавця в бік об'єктивізації виконавчого процесу. В той час композитори навіть домагалися закону, який мав захистити їхні твори від свавільного тлумачення виконавцями. Таким чином, потяг до об'єктивного виконавства перетворився у категоричний імператив, який цілком ігнорував творчу суть виконавства.

Для усвідомлення тенденції теоретичних поглядів різних композиторів, на нашу думку, здається важливим виявити, як композитори в дійсності реагували на конкретні талановиті інтерпретації своїх творів. Так, Ф.Шопен писав стосовно виконання власного твору: «Іде не так, як я граю, але це добре» [143, с. 295], а Р.Шуман у листі до К.Вік розповідав, що його захопило виконання Лістом деяких творів Р.Шумана, хоча Ф.Ліст грав інакше, ніж мав на увазі автор [189, с. 553]. Відомі подібні ж відгуки Й.Брамса, О.Даргомижського, Ф.Ліста, М.Равеля,

І.Стравинського. Це дозволило деяким авторам [110] зробити висновки, що суворе дотримання усіх вказівок нотного тексту ще не є необхідною умовою досягнення художньо цінної, з точки зору автора, інтерпретації. *Схематичність нотації* дозволяє стверджувати, що композиторський задум часто є ширшим, ніж нотація твору. Г.Малер визнавав, що «найкраще у музиці не написано нотами» [214, с. 326]. Це стосується особливостей виконавської практики різних епох, які збереглися у виконавській практиці, але зазнали часом значних втрат та змін. Тому особливого значення для аналізу різних інтерпретацій також набуває звучання національної мови, яку багато музикознавців [48, 63, 105] вважали одним з факторів, що формують національну своєрідність музичних творів. Але у теорії вокального виконавства мовний аспект інтерпретації іншомовної музики — ще практично не розроблена галузь.

Якщо виконавці-практики, як правило, вважають, що вони інтерпретують нотний текст композитора, то у музикознавстві питання інтерпретації були й залишаються предметом суперечки та дискусії. Тому нам видається актуальним визначення Н.Корихалової об'єкту інтерпретації: *об'єктом інтерпретації слід вважати «звукові структури, здобуті з нотного тексту»* [85, с. 161]; а *основою для інтерпретації має бути «живе» звучання музики* [85, с. 145].

Але з чого складається це «живе» звучання музики? «Музика вбирає в себе увесь світ звуків, спирається на гігантське коло звукових асоціацій, а звучання мови — одна з основ цього світу звуків» [128, с. 11].

Вокальний твір за своєю специфікою завжди має конкретну мовну оболонку. Тому, написаний у фонетичній системі конкретної мови (наприклад, української, російської, німецької, англійської), вокальний твір природно включає до себе елементи цієї системи: фонemi та їх фонетичні реалізації, систему інтонацій та закони, за якими ця система функціонує.

* Тільки у ХХ сторіччі з'явилась можливість (з появою сучасних засобів технічного запису конкретних виконавських інтерпретацій) порівняння та аналізу різних інтерпретацій виконавцями різних національних шкіл.

Фонетична форма вокального твору (звучання вокального мовлення) складається з багатьох компонентів, і її не можна свавільно змінювати, не руйнуючи при цьому цілісності усього твору.

У посібнику вокальне мовлення розглядається як особливий вид «звучащої» національної мови, що також виконує головні функції мови: комунікативну, емоціонального впливу та інші. При цьому комунікативна функція вокального мовлення ускладнюється через «мовний бар'єр». Проблема мовного бар'єру вирішувалась історично різними шляхами: **спів мовою оригіналу чи у перекладі.**

Відомо, що у колишньому Радянському Союзі була прийнята традиція співу у перекладі, тому, що обмеженість міжнародних контактів, адміністрування у культурі, зниження загального культурного рівня заважали поширенню тенденції співу мовою оригіналу, яка була переважною у міжнародній виконавській практиці. Іноді навіть відомі музиканти, такі, як професор М.В.Юдіна, підтримували традицію співу у перекладі, але з інших причин: її позиція ґрунтувалася на усвідомленні високого рівня культури поетичного перекладу у Росії. «Я хочу чути у Шуберта, Брамса, Малера, а також у І.С.Баха *російське* слово... Адже ж ми читаємо (та граємо на сцені) Шекспіра у перекладах Пастернака, Лозинського...» [192, с. 259]. Тому вона залучила до перекладів зарубіжних вокальних текстів відомих російських поетів: Б.Пастернака, М.Заболоцького, С. Маршака, М.Цветаєву та інших. Однак стало відомо, що сама М.В.Юдіна була змушена визнати, що вірші-переклади М.Цветаєвої виявилися непридатними для співу, тому що були незручними і «не могли бути проспівані у музиці» [125, с. 21]. Хоча спів у перекладі дозволяв зробити твір більш зрозумілим для публіки, світова виконавська практика обрала інший шлях розвитку — спів мовою оригіналу, бо, коли вокальний твір виконується у перекладі, він зазнає чимало втрат у передачі художнього змісту, через недостатнє відтворення національного колориту звучання мови оригіналу, тобто мови, якою мислив композитор, інтерпретуючи поетичний твір.

Перекладач також інтерпретує поетичний текст і вирішує складне завдання відтворення засобами іншої мови поетичного твору, що належить іншому мовно-культурному середовищу. Деякі автори навіть

заперечували можливість адекватного художнього перекладу [166]. Так, Г.В.Степанов писав, що художній зміст не може бути «семантично відтворений незалежно від певного мовного оформлення» [166, с. 144]. Більш того, переклад викликає або зруйнування конкретного художнього змісту, або створення нового». Тому зрозуміло, що навіть при художньому перекладі текст зазнає великих втрат, але у випадку вокальних перекладів ці втрати носять принциповий характер. Досвід багатьох виконавців, як оперних, так і концертно-камерних, свідчить, що, зустрічаючись із такими перекладами, вони стикаються часом із суперечністю між музикою та перекладом її поетичного першоджерела. Більші нарікання викликають питання вокально-сценічного призначення перекладів: ці тексти мають бути вокально зручними, легкими та зручними для вимови, тобто зберігати та передавати склад голосних і приголосних, їх еквіритмічність тощо. Цей короткий перелік труднощів вокального перекладу, на наш погляд, досить наочно доводить складність цього виду перекладів. Тому часом зустрічаються у вокальній літературі формальні переклади, що не передають усього комплексу художньої та естетичної інформації першоджерела.

Так, Л.В.Собінов дуже вимогливо ставився до перекладів іноземних опер, що йшли у Росії. Він відкидав поширені тоді переклади з видань Юргенсона, Бесселя чи Гутхейля, хоча вони виконувались усіма, і замовляв свої переклади В.П.Коломийцову. Переклади В.П.Коломийцова він цінував: «У твоїх перекладах завжди є дві позитивні якості: літературність і зручність для голосу» [167, с. 44]. Собінов дуже прискіпливо ставився до чисто літературного боку тексту, враховуючи також його зручність для співу з точки зору розстановки голосних і приголосних залежно від теситури і регістрів, з точки зору динаміки фрази, розмітки цезур, наголосів тощо. Сам Собінов також займався перекладами оперних лібрето російською мовою (переклад «Ундини»). Оперне лібрето має, з його точки зору, бути написаним не тільки грамотною літературною мовою, але й стилістично відповідати літературному джерелу і самій музиці. Тому опери іноземних композиторів він любив співати мовою оригіналу, для чого вивчав іноземні мови. Тому відомі співаки

самі перекладали чи редагували вокальні тексти іншомовного походження.

Незадовільна якість перекладів є вагомою причиною, яка спонукає виконавця співати мовою оригіналу чи робити власні переклади. Відомі переклади А.Нежданової, О.Катульської, Є.Нестеренка. Так, наприклад, А.Неждановою відредаговано російські переклади багатьох романсів Р.Шумана, В.Моцарта, Л.Бетховена. При цьому у своїй концертній діяльності вона завжди прагнула співати мовою оригіналу. Для цього — на її думку — мало було знати розмовну мову. «Слід було засвоїти мову по-співочому, тобто з усіма примхливими фонетичними та артикуляційними нюансами, а іноді й умовностями вимови, аж до діалектних, коли йшлося про народні пісні — італійські, іспанські чи тірольські» [132, с. 255]. А.Нежданова співала італійською мовою усю італійську вокальну літературу, французькою — бржжерети, старовинну французьку музику, романси К.Дебюссі на вірші П.Верлена, Ш.Бодлера, А.Рембо, німецькою співала романси Л.Бетховена, В.Вагнера, М.Регера.

Сучасна виконавська традиція виходить з положення, що звучання вокального мовлення мовою оригіналу найбільш повно розкриває «живе» звучання музики, а відтак втілює задум автора. На думку багатьох музикантів-виконавців, «мовний бар'єр» буде зметено, якщо «співак переживає усі почуття в усій повноті і доводить до слухачів всі емоції..., переклад тексту буде вміщений у програмі концерту» [131, с. 55]. Таким чином, перше місце посідає високий професіоналізм виконавця як шлях вирішення проблеми «мовного бар'єру». Це підвищує вимоги до сучасного виконавця.

Вокальна педагогіка як зарубіжна, так і вітчизняна, завжди була тісно пов'язаною з проблемами виконавства, але вона намагалася, значною мірою, допомогти співакові лише в опануванні співу рідною мовою. У працях П'єтро Тозі (1647-1727), Г.Панюфки (1807-1887), Ж.Дюпре (1806-1896), М. Гарсія (1805-1906), Ламперті (1813-1892) та інших велика увага приділяється технології співу, а також питанням оволодіння вимовою у співі тільки рідною мовою, вони не розглядали

кола проблем виконання інонаціональної вокальної музики, тому що майже всі національні вокальні школи мали метою навчання співу рідною мовою.

Певні теоретичні узагальнення з питань розвитку співака та виховання співацького голосу можна знайти в деяких вітчизняних працях з вокальної педагогіки. Проте в них також розглядалася лише досить обмежена ділянка — методика вокально-технічної роботи із співаками. «Нариси з історії вокальної педагогіки» В.Багадурова [13, 14] є, по суті, чи не єдиним систематизованим викладом досвіду зарубіжних і вітчизняних шкіл виховання співака*. Але в цій праці так само, як в інших, не приділено уваги висвітленню проблеми виконавства інонаціональної музики. Навіть у найповнішому і досить вичерпному підручнику з вокальної педагогіки — «Основи вокальної методики» Л.Б.Дмитрієва [58] що проблему також не розглянуто належним чином. Праця в основному присвячена історії російської школи співу, а також містить об'єктивні відомості з акустики, фізіології і психології, необхідні для пояснення питань вокального виконавства. Та, на жаль, питання виконання зарубіжної музики у взаємозв'язку художньо-виконавського і вокально-технічного боку в процесі навчання співаків, а також питання специфіки вокального мовлення іноземними мовами не розглядалися й у цьому посібнику.

Д. Аспелунд [9,10] у своїх дослідженнях вперше порівняв різні мови з точки зору їх «вокальності» і впливу на характер звучання голосу. Але, на його думку, залишилося відкритим питання про взаємозв'язок фонетики мови і вокальної музики.

Однією з найважливіших проблем вокального виконавства, що тісно пов'язана з виконанням іншомовної музики, є проблема передачі національної своєрідності. Серед факторів, що впливають на національну своєрідність, чимало авторів розглядають національну мову і тісно пов'язаний із нею фольклор (М.Друскін, Н.Горюхіна, І.Ляшенко). Спираючись на думку Б.Асаф'єва, що «мовна й чисто музична інтона-

* Школа розуміється нами не у вузькому значенні, яке стосується лише вокально-технічної майстерності, а як поняття художньо-стилістичне та педагогічне.

ція — галузі одного звукового потоку», М.Друскін відзначає різний ступінь їх впливу: «Превалює мова, яка надає музиці національного забарвлення» [62, с. 200]. Цей вплив, на думку автора, відчувається не тільки у вокальних творах, але й в інструментальних як результат дії звукового боку рідної мови. Серед таких каналів впливу звучання рідної мови на творчість композитора розглядаються: мелодика мови (система інтонацій), артикуляція слів, мовні конструкції й різновиди мови (буденної, прозової, ораторської, поетичної, театральної).

Дослідження національного стилю на рівні національної мови, з нашої точки зору, є перспективним особливо для вивчення вокальної музики, тому що чимало авторів виокремлює національну мову як фактор, що у значній мірі визначає національну належність музичних творів [43, с. 66].

Національне виявляється у творчості кожного композитора та виконавця, і розуміння цього збагачує сучасного виконавця. Відомо, що формування національних ознак у кожній національній культурі та їх входження до загальнолюдської культури відбувається постійно. При цьому світова культура об'єднує кращі досягнення національних культур, а кожна національна культура несе в собі риси національного стилю. Тому питання розуміння національної самобутності є тісно пов'язаним із самою природою виконавства.

Співак, виконуючи вокальний твір, розуміє, іноді інтуїтивно, що твір існує об'єктивно, він має певний зміст, форму, у ньому знайшли відображення особливості епохи створення цього тексту, національні особливості, індивідуальний стиль авторів. У цьому випадку просто «виконання» нотного тексту не може вирішити справи нереконливого художнього відтворення вокального твору співаком, який належить іншій національній культурі; його виконання визначається сучасною історичною епохою і національною культурою виконавця. Цей процес, очевидно, можна більш визначити як «інтерпретацію», тобто його діяльність має характер «співтворчості». Роль співака-інтерпретатора можна порівняти з діяльністю перекладача художньої літератури, тому що, інтерпретуючи художній текст, перекладач також виконує складне завдання відтворення засобами іншої мови художнього твору іншої

національної культури. І співак, і перекладач переносять художній твір з однієї мовної культури до іншої. В літературознавстві давно аналізувалися труднощі художнього перекладу з точки зору збереження національної самобутності твору, що перекладається. Головна небезпека полягає у нівелюванні, більш того, у свідомому ігноруванні національної своєрідності. Відомий перекладач Л.Гінзбург писав про цю небезпечну тенденцію: «У нас дехто з поетів-перекладачів стурбований тим, аби його переклад звучав так, ніби й оригіналу в природі не існувало: «Звучить, як по-російському!» [43, с. 66]. Чекає ця небезпека й на співаків при виконанні музики інших народів.

Сучасна вокальна традиція вчить не обмежуватись інтуїтивним началом у своїй виконавській діяльності, особливо коли це стосується виконання зарубіжної вокальної літератури, бо інтуїція, не підкріплена знанням, може підвести. У процесі творчого осмислення й виконання виявляються також суб'єктивні особливості самого виконавця, які також мають риси свого часу й належності до певної національної культури. Цю важливу думку давно вже висловив Б.Асаф'єв, але поки що вона залишилася без належної розробки. «Німець, — пише Б.Асаф'єв, — буде споглядати в ліриці силу свого почуття, італієць намагатиметься оспівати у мелодії своє почуття безпосередньо й сильно, щоб оволодіти об'єктом кохання, француз пожертвує соковитістю й напруженістю мелодії, але зробить її більш образною, підпорядкувавши співучість пластиці слова й ритмові танцю, — це у музиці вокальній, а в інструментальній — повністю жестові й танцювальному рухові» [6, с. 123]. При цьому кожний виконавець об'єктивно спирається на один і той самий текст, а результати інтонування можуть суттєво відрізнятись. М.Смирнов, аналізуючи поняття національного виконавського стилю, розглядає національний стиль як категорію психологічну [159]. Автор відзначає, що в теорії та історії виконавського мистецтва практично відсутні роботи з національної специфіки, крім фактів її констатації. Він розглядає виконавський стиль як частину національної культури. На його думку, виконання музики інших народів являє собою «велику проблему освоєння однією культурою культури іншої країни — місію перевтілення у дух іншого народу» [159, с. 163].

АНАЛІЗ ВПЛИВУ ФОНЕТИЧНОЇ БАЗИ МОВИ ОРИГІНАЛУ НА ВСІХ ЕТАПАХ НАРОДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ

(на прикладі вокального циклу

Р.Шумана «Любов поета» на вірші Г.Гейне)

ФОНЕТИКА МОВИ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ТВОРЧИСТЬ ПОЕТА

Як відомо, вокальне виконавство поєднує «звучаще» слово й музику. Серед факторів, які справляють значний вплив на становлення інтонаційної основи вокального твору, а відтак і на його інтонування, Б.Асаф'єв відзначає «звучаще» (звучне) поетичне слово. Воно визначає не лише образно-емоціональну сферу, а й артикуляційний та інтонаційний аспекти, тобто впливає на формування музичної інтонації й визначає її істотні якості, види розвитку, створює «звуковий» образ. М.Гумільов у «Письмах о русской поэзии» ототожнював звуковий бік вірша (ритм, рима, сполучення голосних та приголосних) з «кров'ю, яка переливається у його жилках» [51, с. 25].

На думку Ю.М.Лотмана, поетичний твір — складна семантична структура, в якій усі елементи поетичного тексту є смисловими [101]. Усі елементи взаємодіють один з одним, і їх перехреснення та взаємонакладання — закон поетичного тексту. Багато вчених різних напрямків підкреслювали характерну особливість поетичних текстів — неможливість їх однозначної смислової інтерпретації: наявність прихованого, що стоїть за словами, смислу, тобто наявність «буквального» та «прихованого» поетичного смислу. Співіснування в поезії цих двох комунікаційних систем передбачає співіснування двох інтонаційних систем [101, с. 151]. Одна впливає з віршувального ритму, а друга пов'язана із синтаксисом та смисловим виділенням мови. Ця взаємодія метра й інтонації по-різному трактується поетами й читцями-

* Особливістю сучасної науки про вірш є вивчення реальної фонетики поетичної мови, а не абстрактних метричних схем.

декламаторами. Поети, читаючи свої вірші, підкреслюють ритмічну інтонацію; а традиції декламації XIX сторіччя передбачають поділ віршів «за змістом», намагаючись надати їм «природної», тобто прозово-розмовної інтонації. В цьому виявляється орієнтація на реальну фонетику поетичної мови. Тому стає зрозумілим неприйняття поетами акторського читання. Це не заперечення права читця на суб'єктивну інтерпретацію. Про причину такого ставлення писав В.М.Ейхенбаум у статті «Про камерну декламацію: «Руйнуючи ритмічний рух мови, актори заміняють ритмічну інтонацію (мелодіку) на інтонацію смислову, психологічну, що знайшло відбиття у традиціях поетичної декламації XIX ст.» [193].

При музичному прочитанні поетичного тексту останній значною мірою переінтонується, тому що на нього, як при декламації, справляють вплив закони звучання прозової мови.

Для аналізу прозової мови сучасні дослідники спираються на принципи, розроблені Е.Сіверсом [229]. Ці принципи досі успішно застосовуються його учнями у Німеччині, Англії, Америці. Е.Сіверс розглядає поетичну мову як різновид національної мови, і ґрунтуючись на цьому твердженні, вивчає проблему, яким саме чином поет використовує ті можливості, що їй йому надає мова. Його дослідження відкрили можливість більш точного фонетичного аналізу звукових особливостей поетичної мови як художнього прийому, що викликає певне художнє діяння.

В.М.Ейхенбаум говорить про те, що мистецтва слова й музики «не лише диференціюються, а й тяжіють поперемінно одне до одного». Таким періодом, коли «музикальний синкретизм почуттів стає ідеалом для поезії» [190, с. 342], він вважає німецький романтизм. Далі він цитує слова Е.Вернера, що відображають романтичну програму в оцінці музики: «Музика тому вища за інші мистецтва, що в ній нічого не зрозуміти, — вона, так би мовити, ставить нас у безпосередні відносини із світовим життям; суть нового мистецтва можна було б визначити так: воно прагне облагородити поезію до височини музики».

Перш ніж перейти безпосередньо до фонетичного аналізу поетичного тексту, розглянемо деякі положення романтизму як системи світогляду з точки зору проблематики цієї роботи.

Теоретиками нової художньої течії «романтичне» сприймалося насамперед як музичне. В ієрархії мистецтв музиці вони відводили найпочесніше місце. Усі види художньої творчості, на їх погляд, мали спільність. Нового значення набула ідея синтезу мистецтв. Так, на думку Р.Шумана, «естетика одного мистецтва є естетикою іншого, тільки матеріал різний» [187, с. 87].

Глибоке взаємопроникнення музики й поезії відкрило нові виражальні можливості у жанрі камерної вокальної лірики. Це, наприклад, проявилось в еволюції «Lied» від сюжетно розробленої пісні до музичного вірша.

Музичний романтизм був підготовлений попередніми літературними рухами. В Німеччині в «ієнських» та «гейдельберзьких» романтиків (В.Г.Ваккенродер, Новалис, бр. Ф. та А.Шлегелі, Л.Арнім, К.Бронтано та ін.), у близького до них письменника Жан Поля, пізніше — у Гофмана склалися ті естетичні принципи, які згодом отримали свою інтерпретацію й розвиток у музичній творчості.

Музичну творчість романтиків проймав дух вільнолюбства, який виявлявся як у відкритті та ствердженні національного начала, так і в лірико-психологічній сфері музично-поетичних образів. Соціальною передумовою цього було прагнення різних народів до національного самоствердження, що знайшло свій вияв у підвищеному інтересі до вітчизняної культури в різних галузях духовного життя. У цьому зв'язку по-новому розкривалися національні особливості поетичного твору, спеціально акцентувалося значення рідної мови:

«Но вот зазвучала немецкая речь, —

Я слушал в сладком волнении, —

Как будто кровью сердце мое

Истекло в блаженном томлении».

(Г.Гейне. «Прощание с Парижем», пер. В.Левіка) [318].

Згідно зі спостереженнями ряду дослідників, для поетів-романтиків характерною є поетична система, у якій мовна мелодика часом пере-

вищує предметний зміст слів [177]. Романтики надавали такого великого значення музиці слова тому, що були переконані: це — мова серця, здатна висловлювати ідеї та почуття, недосяжні для слова. «Звукове інструментування вірша, багатство інтонованого слова, «музикальний рух» мови дають нове життя «стертим» словам, роблять їх виразниками особливого роду почуттів, які відзначаються безпосередністю та експресією висловлювання, а також особливою психологічною вірогідністю у передаванні найтонших відтінків емоціонального життя особистості. Нове відчуття стихії рідної мови знайшло відображення у поетичній творчості романтиків. Цим фактором пояснювалася поява в науці про музику «Ohrenphilologia» («філології для слуху») на відміну від «Augenphilologia» («філології для очей»). Цей напрямок виявився найбільш істотним для вивчення романтичної поетичної мови, де звуки не є лише «мимовільним додатком» («ungesuchte Beigabe») до змісту, смислу, а й нерідко набувають самостійного художнього значення.

Німецькі романтики мріяли про поезію, яка наближалася до музики, бо, за словами Людвіга Тіка, «кохання мислить солодкими звуками, розумування йому не до лиця» («Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken steht zu fern»).

У романтичній поезії особливого значення набуває мовна мелодика, музика слова, а також динаміка руху мови як засіб надання поетичній мові характеру монологу. У цьому зв'язку стає обґрунтованим дослідження фонетичного матеріалу вірша та його природних мовних властивостей. Цей аспект є особливо важливим для вивчення вокального інтонування, бо звучання поезії мовою оригіналу є тим базисом, на якому будується складна система музичного твору.

Нове відчуття стихії рідної мови у її зв'язках з національною поетичною традицією ускладнює завдання поетичного перекладу віршів романтиків іншою мовою. Відомо, що саме з-за труднощів перекладу часто навіть визначні лірики не набувають належної популярності за межами свого мовного середовища. Щасливим винятком була у цьому розумінні поезія Г.Гейне, популярність якого поза німецькомовним світом може порівнятися хіба що з популярністю його великого англійського попередника Дж.Г.Байрона.

Як особистість Г.Гейне характеризувала переконаність у значущості кожної людської індивідуальності. Він писав у «Дорожніх картинах»: «Кожна людина є всесвітом, який разом із ним народився і разом з ним конає; під кожним надгробним каменем поховано цілу світову історію». З іншого боку, Г.Гейне дуже чутливо реагував на найважливіші події європейської історії, сучасником яких він був. Цим був обумовлений характер поетичної творчості Г.Гейне: з одного боку — сповідальність його інтимної лірики, з другого — публіцистичність його політичних віршів.

У величезному за кількістю творів поетичному спадку Г.Гейне особливе місце посідає його лірика — цикли «Юнацькі страждання» («Junge Leiden», 1821), «Ліричні інтермецо» («Lyrisches Intermezzo», 1822-1823), «Повернення» («Die Heimkehr», 1823-1824), «Північне море» (1825-1826) тощо. М.О.Добролюбов, характеризуючи особливості лірики Г.Гейне, відзначав: «Думка є у нього почуттям, а почуття переходить у думку так невлучно, що шляхом холодного аналізу немає змоги передати це поєднання» [59, с. 367]. Щирість, психологічність та глибина поетичних образів, проникнення у внутрішній світ людини у поезії Г.Гейне виявилися близькими Р.Шуманові. Чимало віршів Г.Гейне знайшли мелодійне втілення у вокальній творчості Р.Шумана. Серед них цикл «Lyrisches Intermezzo», на вірші якого Р.Шуман створює свій цикл «Любов поета» («Dichterliebe»). Для цього він відбирає із 69 віршів циклу «Lyrisches Intermezzo» лише 16, будуючи драматургію циклу, в якому головна дійова особа — поет, що розкриває свої глибоко особисті переживання.

У «Ліричному інтермецо» розказано історію кохання поета: від його зародження («Im wunderschönen Monat Mai»), захопленості поета («Die Rose, die Lilie»), до гіркого розчарування й любовної драми («Ich grolle nicht»). За фольклорною традицією, кохання завжди починалось у травні, з пробудженням весни. До щастя поета примішується передчуття страждань. Швидко поетові стає відомим про весілля коханої та її невірність. В останніх віршах циклу чергуються спогади і відчай. Цей ланцюг психологічних станів утворює ліричний роман, у якому — щасливі дні, докори коханій, іронія по відношенню до неї, є зав'язка,

кульмінація і розв'язка. Якщо у перших його творах («Снах») дуже помітний зв'язок із чисто зовнішніми фольклорними й романтичними джерелами (привиди, сни, розбійники тощо), то в «Ліричному інтермецо» виявляються більш глибокі характеристики романтизму: це поезія особистих оспівань, в якій максимально безпосередньо передаються інтимні порухи душі, її страждання та осяяння, її вразливість. Ще однією характерною рисою романтизму була іронія, вона допомагала усвідомити суперечливі почуття і таким чином віднайти внутрішню свободу. В «Ліричному інтермецо» також багато романтичного в образах, в окремих мотивах, у лексиці: троянди, зірки, лілії; могили — належать до образної сфери романтизму. При цьому поетична техніка Г.Гейне характеризується постійними пошуками нового вираження, що приводить до появи нових рис, відмінних від романтиків.

Ця новизна виявляється у характері поетичного вислову: особливе начало знаходить вираження у монологічності, а іронія втілюється у прихованій діалогічності, що знаходить відображення в інтонаційній структурі тексту. При цьому поет майстерно використовує усі виражальні якості мови і музичності мовлення на всіх структурних рівнях. Це фонічні, метричні, мелодичні, фонеморфологічні, лексико-семантичні, образні та інші властивості й елементи поетичної мови.

Цикли віршів Г.Гейне мали б, на думку поета, сприйматися як єдине ціле: окремі «Lied» втрачають у Г.Гейне свою самостійність, бо є уривками сюжетного цілого. Лаконічність віршів, їх виразність дозволяють деяким авторам говорити про «імпресіонізм» Г.Гейне. Ще однією рисою поезики циклів Гейне є особливість руху ліричної емоції, побудованої на контрасті на відміну від особливостей руху ліричної емоції народної пісні та романтизму. Для останніх характерним є або поступове наростання сталої ліричної емоції, або вільне варіювання. У мові Г.Гейне помітний контраст між образною поетичною мовою та прозаїзмами. Хоча з часом іронія по відношенню до «найнижніших почуттів», сатира й гумор у відношенні до відсталого суспільства починають переважати у творчості Г.Гейне. Міняється також ставлення до романтизму: на думку поета, «справжній романтизм» — це не «мішанина з іспанської яскравості, шотландських туманів та італійсь-

кого бринькання». Г.Гейне протестує проти «сплутаних та розпливчастих образів» і говорить про пластичний образ, посиляючись на Й.В.Гете та А.-В.Шлегеля. В основному Г.Гейне розглядає питання романтичної літератури як актуальні політичні питання. Але на початку свого творчого шляху він був тісно зв'язаний з романтизмом. Як продовжувач романтичної традиції автор «Книги пісень» сприйняв також ідею ієнських романтиків про пізнання світу через кохання до жінки, а головною дійовою особою є... поет.

Складний суперечливий поетичний світ Г.Гейне виявився близьким освіченому читачеві своєю двоїстістю, самоаналізом та іронією над собою та своїм почуттям. Тому, незважаючи на всю складність поетичного світу Г.Гейне, творчість його стала відомою не тільки у Німеччині. Німеччина, Франція, Росія — з цими країнами найбільше були пов'язані його життя, його творчість і його поетична слава. Якщо із Німеччиною він був пов'язаний усім своїм еством, то у Франції він прожив півжиття і був тісно пов'язаний з французькою культурою, а в Росії його поезія знайшла другу батьківщину.

На прикладі входження поетичних творів Г.Гейне можна простежити вплив особливостей нового мовно-культурного середовища на характер поетичних перекладів (тобто їх інтерпретації) і навіть на їх вибір та долю.

Перекладами творів Г.Гейне у Росії займалися чимало поетів. Перші переклади Ф.І.Тютчева (1827) відкрили Г.Гейне російському читачеві, а в 1839-1840 рр. поезія Г.Гейне стала у Росії по-справжньому популярною: вона привертає пильну увагу поетів та критиків, які належали до різних спрямувань. Так, критики з революційно-демократичного табору дорікають Г.Гейне за «легковажність» та «відсутність твердої позиції», а В.А.Жуковський, відзначаючи поетичний хист та чародійну могутність слова, якої, можливо, жоден із письменників Німеччини не мав у такій силі [69, с. 86], водночас називає Г.Гейне «вільним збирачем і вихвалювачем усього низького, огидного й розпусного». В.Г.Белінський, змінивши своє первісне негативне ставлення до Г.Гейне, підкреслював, що «Гейне весь віддався ідеї гідності особистості» (у листі до В.П.Боткіна від 30.12.1840-22.1.1841) [19, с. 136-137].

А Д.І.Писарєв ототожнює значущість і суперечливість особи поета зі «втіленням в особистості поета суперечностей нетерплячого й непослідовного сторіччя» [142, с. 99-100].

Історія поетичних перекладів Г.Гейне, що почалася наприкінці 20-30-х років перекладами Ф.І.Тютчева «На северѣ мрачном...», на межі 30-40-х років набуває нових рис, бо «...в ужитку сумніви і безкінечні муки сумнівів, страждання загальнолюдськими питаннями...» [42, с. 11].

У 50-60-х роках було перекладено чимало віршів Г.Гейне. Серед перекладачів — Тютчев, Лермонтов, Плещеев, Михайлов, Фет, А.Григор'єв, Мей, Огарьов, Мінаєв.

З часом укоренилася традиція перекладати переважно з «Книги пісень», тобто ліричну поезію Г.Гейне.

Цю традицію почав руйнувати Д.І.Писарєв, якому подобалися «різкі ноти» сміху поета. У своїх перекладах він відійшов од цієї традиції. У своїх статтях та рецензіях, відзначаючи суперечливість і багатообразність творчого обличчя Г.Гейне, він говорив про «чарівну принадність гейневської поезії». «Принадність ця полягає у невідпорній чарівливості тієї сильної, багатой, ніжної, пристрасної, палкої, киплячої і палаючої особистості, яка дивиться на вас із-за кожного рядка, яким би не був цей рядок незначним чи безумним» [141, с. 209].

Усвідомлюючи велич Г.Гейне як поета, Д.І.Писарєв протестував проти викривлення його творчості, перекрученої передачі його віршів російською мовою. Про це свідчать його рецензії (1860, 1862 рр.) на збірки перекладів В.Д.Костомарова та Ф.М.Берга — «Сборники стихотворений иностранных поэтов», «Поэты всех времен и народов». Величезна популярність поезії Г.Гейне призвела до того, що поряд із класичними перекладами М.Михайлова, А.Фета, М.Лермонтова, І.Анненського, О.Блока почали з'являтися ремісничі переклади. На захист Г.Гейне від поганих перекладів виступали у різний час М.Добролюбов, О.Блок та інші.

Цілісне сприймання творчості поета давало російським поетам усі переваги для усвідомлення значення творчості Г.Гейне для Росії, тому поезія Г.Гейне ще в минулому сторіччі стала частиною художньої

культури Росії в перекладах російською мовою, увійшла до нового мовно-культурного середовища.

Переклади поезії Г.Гейне українською мовою було здійснено багатьма українськими поетами. Серед них — Л.Українка, І.Франко та інші. На особливу увагу заслуговують переклади Л.Українки. Дотримуючись принципу історизму, вона пильну увагу приділяє найяскравішим виявам національних культур, розглядаючи їх в загальноєвропейському контексті. Як перекладача Л.Українку характеризує бездоганне знання мови оригіналу, висока мовна культура, а також увага та повага до оригіналу. Її переклади відзначаються музичністю віршів; особливе інтонаційне багатство та мелодійність української мови, знайшли яскраве втілення в її перекладах поезій Г.Гейне. Нове мовне втілення поезії Г.Гейне стало художнім явищем і в українській культурі. Тому написаний на вірлі Л.Українки цикл М.В.Лисенка належить українській національній культурі, бо звучання поезії Л.Українки визначається звучанням української мови, її фонетикою, колом інтонацій, а також українською національною поетичною традицією.

Новизна поезії Г.Гейне, її лірична безпосередність та експресія у поєднанні зі психологічністю розкриття руху почуттів, музикальність поезії виявилися близькими багатьом композиторам. Зокрема, поезія Г.Гейне виявилася співзвучною поетові-композиторові Р.Шуману.

У промові «Про глибоке споріднення поезії і музики» [188, с. 186] Р.Шуман так казав про призначення музики: «...хіба є щось прекрасніше, ніж обвивати узами Камени (муза, поезія) безпристрасне слово...», «...музика, звичайно, може пробуджувати найпрекрасніші поривання душі ніжною течією гармонії, владою звуків, які льються зі струн...», але поезія також «підносить людину до верхів'їв прекрасного, ... вона вміє ще ніжно заворожити душу, й цілі народи дивляться на неї із здивуванням...». «Ще більший вплив їх союзу, більший і прекрасніший; коли простий звук підноситься, окрилений складом, або ж ширяюче слово підноситься на мелодійній хвилі звуків; коли легкий ритм вірша м'яко об'єднується з упорядкованим розміром такту і створює таке присмне різноманіття, коли вони рука в руку йдуть божественним шляхом» [188, с. 187].

Такий союз поезії й музики, його реалізація у творчості певного композитора передбачає інтерпретацію постичного тексту композитором, тобто індивідуальне розкриття передумов прочитання, закладених у поетичному оригіналі.

Музичний зміст народжується, значною мірою, спираючись на конкретні музичні й позамузичні прообрази, тобто передумови, що їх заклад поет у звучанні поетичної мови.

Ми не ставимо собі за мету охопити усі численні питання у вирішенні складних явищ зв'язку поезії Г.Гейне та музики. Важливим моментом, на нашу думку, є питання про зв'язок поезії Г.Гейне із фонетикою німецької мови, з виявами особливостей звучання німецької мови у музично-мовній інтонації. Відомо, що мова багатьох поетів відзначається музичністю, мелодійністю — тими властивостями, які у своєму комплексі дають необхідні умови для успішного перетворення в музиці; але цього замало; важливим моментом є те, що музичність, мелодійність та інші риси безпосередньо пов'язані із особливостями звучання мови оригіналу; природні фонетичні властивості німецької мови знаходять відображення як у створенні «звукового» образу поетичного твору, так і в інтерпретації поетичного тексту композитором.

Художня мова в цілому більшою чи меншою мірою підлягає художньому закономірності, який керує чергуванням його окремих елементів. У нашому аналізі ми будемо спиратися на поняття метрики у широкому розумінні. З точки зору В.Жирмунського, метрика у широкому розумінні «обіймає всі питання, які стосуються художньої закономірності у побудові звукової форми вірша, включаючи інструментування й мелодіку» [67, с. 10].

Одним із недоліків шкільної метрики В.Жирмунський вважає саме «необізнаність, що стосується природних фонетичних властивостей мовного матеріалу, який вивчається» [67, с. 10]. Тому наукова метрика розвивається у тісній взаємодії із фонетикою: фонетика вивчає фактичну даність звучної мови, а метрика — відбір певних елементів, згідно із художнім завданням, та основні принципи такого відбору.

У межах кожної мови питання метрики вирішуються особливим чином, що значною мірою залежить від природних фонетичних властивостей наявного мовного матеріалу.

Так, у германських народів найдавніші форми вірша були побудовані за принципом чисто тонічним (замість чергування довгих та коротких складів у німецькій поезії чергуються наголошені і ненаголошені склади). Історично силабо-тонічна система виникла у германських народів пізніше під впливом античних метричних схем як чергування сильних і слабких складів. Але ця вимога чергування сильних і слабких складів зіткнулась із опором природних фонетичних властивостей мовного матеріалу. Відродження національного принципу тонічного віршування відбулося за часів епохи «бурі й натиску» та в романтиці. Особливо часто тонічний вірш виявляється в поезіях німецьких романтиків, написаних у дусі народної пісні.

Якщо класична поетика відстоювала прості й суворі форми метричної єдності, то поезія романтиків розглядала метричні форми як «традиційну умовність, що заважає виявитись живій індивідуальній різноманітності поетичного матеріалу» [67, с. 19]. Тому в німецькій романтичній поезії з'являються відступи від метричної схеми, наприклад, у вигляді «переносу» як порушення монотонного метричного збігу синтаксичного з ритмічним або неточною римою, як «дисонансу, що порушує банальну звичність точних співзвучностей» [67, с. 9].

Ця тенденція «відступу» від метричної схеми взаємодіє із другою інтонаційною системою, яка пов'язана із звучанням поезії мовою оригіналу.

При інтерпретації поетичного тексту композитором ці романтичні «відступи» від метричної схеми отримують подальший розвиток, знаходячи опору в традиції декламації ХІХ ст., метою якої було надати віршам «природної», тобто мовної інтонації. Тому в нашій праці ми, в основному, обмежимося фонетичним рівнем аналізу поетичного першоджерсла (на матеріалі «Ліричного інтермецо» Г.Гейне).

Особливого значення Г.Гейне надавав інструментуванню вірша, тобто художньому упорядкуванню якісних елементів звучання. У першому вірші циклу «Im wunderschönen Monat Mai» особливо велика роль інструментування вірша у створенні емоціонального тону всього твору.

Im wunderschönen Monat Mai,
 Als alle Knospen sprangen,
 Da ist in meinen Herzen
 Die Liebe aufgegangen.
 Im wunderschönen Monat Mai,
 Als alle Vögel sangen,
 Da hab'ich ihr gestanden
 Mein Sehnen und Verlangen.

Допомагає у створенні цього емоціонального тону насиченість сонорними приголосними. Відомо, що в німецькій мові сонорні приголосні трапляються досить часто — приблизно 35 %, а у вірші Г.Гейне — понад 50 %. Цим прийомом досягається співучість, музикальність поетичної мови, з одного боку, а з іншого боку культивування сонорних приголосних [l], [m], [n], [ŋ], якими поети давно інтуїтивно надавали конкретного емоціонально-смиислового значення, посилює загальний емоціональний тон віршів, підкреслюючи ніжність поетичного висловлювання. Німецькі теоретики епохи романтизму були уважними до емоціональної виразності окремих звуків.

Розглядаючи голосні, певніше, наголошені голосні, роль яких в інструментуванні вірша є особливо значною, можна помітити, що серед наголошених голосних переважають «а» та «о», що дозволяє говорити про вокальність поетичного тексту (приблизно 70 %).

u - ö - o - ai	u - ö - o - ai
a - o - a	a - ö - a
i - ai - e	a - i - a
i - au - a	e - u - a

Хоч у філології якісне упорядкування елементів відносять до «закономірностей другого порядку» [67, с. 9], надаючи основного значен-

ня чергуванню звуків за силою, для музикознавства такі звукові співзвуччя є дуже важливими, бо вони не лише впливають на характер інтерпретації поетичного тексту композитором, на стратегію перекладу на інші мови, а також на вокальну зручність при інтонуванні. Характер голосних справляє великий вплив також і на сприймання вокальних творів. Відкриті голосні за своєю природою більш підходять для висловлення сильних емоцій, відкритих почуттів (нім. — «а», «е», рос. — «а», «э», «е»), а закриті голосні «о», «ö», «и», «ü» часто мають більш приглушений характер, призначені для тонких нюансів, складних звукових образів. Звичайно, це міркування не має абсолютного характеру, але воно може сприяти яскравій і образній інтерпретації поетичного тексту.

За цим твердженням стоїть художній досвід багатьох поколінь поетів, значно пізніш експериментально підтверджений вченими. Наявність «елементарного звуко символізму» — як статистичного зв'язку певних звуків із якимись смислом, який виявляється об'єктивно у словах мови або ж суб'єктивно у свідомості того, хто говорить [49], характеризує зв'язок між звучаннями і значеннями у психіці людини. Про це свідчать праці Д.Узнадзе, М.Магзакі, які вперше здійснили психологічний експеримент вивчення звукового символізму [175].

Ці міркування істотні для якості перекладу, бо читач мусить мати можливість рідною мовою відчутти своєрідність звучання іншомовного оригіналу. Очевидно, можна сказати, що окремі звуки «натякають» на ті дії, з якими асоціюється їх звучання: хрип або свист, твердість чи м'якість, вибуховість чи африкативність — викликають у слухача певні зорові образи. Поети розглядали звуки мови як «пам'ять про пам'ять», що дістається поетові з глибини віків*.

* А.Белый у своєму трактаті «Глоссалогія» подає образний аналіз голосних звуків: «і» — криниця душі в нашій плоті, в «о» вона розширяється крізь отвір ротової порожнини, через «о» злітаємо ми в «а», у світ душі; «е» — душевні істоти; це зовнішні сили і зовнішні почуття; «і» — дух і душевність, «і» над «и» с зірка пал у щелиною» (А.Белый, Глоссалогія. Поэма о звуке. — Берлин, 1920. — С. 130).

Г.Гейне не тільки з'єднує сонорні приголосні з наголошеними голосними, а й збільшує безперервність звучання, приєднуючи наступні сонорний приголосний: наприклад, «Im wunderschönen Monat Mai».

Im wunderschönen Monat Mai,

Als alle Knospen sprangen,

Da ist in meinen Herzen

Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,

Als alle Vögel sangen,

Da hab'ich ihr gestanden

Mein Sehnen und Verlangen.

Майстерне використання природного звукового матеріалу Г.Гейне виявляє у контрастному вірші «Ich grolle nicht»:

Ich grolle nicht

Und wenn das Herz auch bricht,

Ewig verlор'nes Lieb,

Ewig verlор'nes Lieb,

Ich grolle nicht, Ich grolle nicht.

Привертає увагу перенасиченість приголосними, наприклад, у першій строфі на 11 голосних припадає 27 приголосних; причому поєднані у сполучення приголосні розвивають мелодичну лінію, утворюючи враження труднощі висловлювання. Якщо відійти від власне значення слів, то таке зчеплення приголосних звуків само по собі говорить про внутрішній психологічний та емоціональний конфлікт.

Якщо у вірші «Im wunderschönen Monat Mai» культивується музика слова, яка допомагає у створенні художнього образу, то у вірші «Ich grolle nicht» поетичними засобами відтворюється динаміка емоціональної мови.

При цьому важливо відчутти — почути своєрідне забарвлення звучання поетичної мови, якого надають їй фонемі, яких немає в російській та українській мовах. — Це [ō], [ū], [ŋ], [t], [d]. Ці звуки беруть участь у збагаченні фонетичного тембру* звучання голосу у співі німецькою мовою: він набуває своєрідності забарвлення за рахунок фонетичного забарвлення голосних та приголосних.

Таким чином, звучання поетичного тексту є результат взаємодії компромісу між метричним законом та природними фонетичними властивостями мовного матеріалу. Елементами такої багатобразності виступають відмінності звуків за якістю та тривалістю і силою наголошення, групування їх у слова чи фразові групи, але також жива множиність синтаксичних зв'язків, і, зрештою, — «рух думки та поетичних образів» [67, с. 18-19]. Художній закон організовує все багатство і хаос вільної мовної стихії, дає їм поетичний лад.

Аналіз показав, що фонетика мови справляє значний вплив на створення поетичного образу в поетичній творчості. Тому для адекватності розцифровки нотного тексту та відтворення особливостей загального звучання вокального мовлення німецькою чи англійською співакові необхідно знати про об'єктивні особливості іноземної мови, що беруть участь у створенні звукового образу.

* О.В.Знаменська у праці «Культура у співі» (Одеса, 1959) подає три види тембру: природний, фонетичний, психологічний. У дійсності всі три види тембру тісно взаємозв'язані.

ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНО-МОВНОЇ ІНТОНАЦІЇ ЯК НАСЛІДКУ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ КОМПОЗИТОРОМ

Вокальне мовлення мовою оригіналу тільки тоді зможе стати явищем мистецтва, коли співак зможе виявити логіку того, що чує вухо, а не зводити в систему те, що бачить око. Природна інтонаційна суть вокальної мелодії, її генетичний зв'язок з природою мови: фонетикою, системою інтонацій — передбачають особливий підхід до аналізу вокальної музики, обумовлений її синтетичним характером.

Передумови інтонаційного усвідомлення музики помітні вже в Галілея, який висував вимогу розрізняти голоси людей «відповідно характерові, громадському становищу і психологічній ситуації», у єдності із узагальненням змісту тексту, без чого «немає справжнього витвору мистецтва» [112, с. 31]. Таким чином, музична думка нового часу чітко визначила звучання мови як джерело оновлення тоновозвукового мистецтва. Це положення абсолютизувалось у вченні про музичну риторіку як аналог риторики словесної. Тільки через «слово» музика мала доступ до вищої духовності.

А в епоху Ренесансу орієнтація на мовний досвід базувалася на гуманістичній тезі про самоцінність людського спілкування та самовираження [17, с. 272]. Музика в її орієнтації на інтонації мовного спілкування розглядалася також і в діяльності «камерати».

Визначені передумови інтонаційного бачення музики знайшли деяке цілісне втілення у працях Ж.-Ж.Руссо, який відзначав «величезний вплив мови» на характер будь-якої національної музики [153, с. 182]. Ідеї Руссо дістали своєрідне відображення в ХІХ ст. у романтиків, які спиралися на ідеї взаємозбагачення «природної мови» народної музики і мови культури професіоналів.

Нове розуміння інтонаційності, особливостей ролі інтонації як «джерела музики» внесли у музикознавство ХХ ст. праці Б.Яворського, Б.Асаф'єва. Твердження Б.Асаф'єва, що «...мовна й чисто музична інтонація — галузі одного звукового потоку» підтверджує необхідність

спостережень за відтінками людської мови і дослідження взаємозв'язку між мовною та музично-мовною інтонацією. Розгляд цієї проблеми на матеріалі вокальних творів зарубіжних композиторів ускладнюється необхідністю вивчення мови оригіналу, фонетичних особливостей звучання національної мови, що інтуїтивно враховується співаком при співі рідною мовою. Та складність проблеми не зменшує актуальності порівняння мовної і музичної інтонації, бо «глибока спорідненість музичної й мовної інтонації є найважливішою з основ, що на них базується виразність музики, її здатність впливати на слухача» [128, с. 248].

Можливість застосування інтонаційно-фонетичного аналізу обумовлюється тим, що інтонування як процес визначається впливом фонетично-інтонаційної системи мови оригіналу на всіх етапах народження вокального твору: створення поетичного тексту, його мелодичного узагальнення композитором та інтонування виконавцем. При цьому інтерпретація поетичного тексту спирається на об'єктивні характеристики звучання мови, які уособлюють у собі деякі якісні характеристики інтонаційної системи мови.

У нашій праці ми спираємося, з одного боку, на об'єктивні відомості про звучачу інтонаційну модель і закріплений за нею зміст, а з другого — на уявлення про закони музичної мелодії і про способи втілювання в ній мовних прообразів*. Ці моделі існують не ізольовано — їх єдність складає багатогранність і смислову місткість мови.

Основою нашого аналізу є об'єктивна закріпленість тих чи інших значень за мелодичною формою інтонації, а також їх сталість та зага-

* В.Васіна-Гроссман [28] виокремлює три типи інтонаційних моделей, спільних для мови й музики:

1. Інтонації, які висловлюють психічний стан людини, загальні для всіх народів (емоціональні, вольові, зображувальні).
2. Стилістичні інтонації, які відображують національні та жанрові інтонації мови (ораторська, побутова, поетична, декламаційна тощо).
3. Логіко-граматичні та стилістичні інтонації, що відображують особливості шпигання, відповіді, вигуку тощо.

льнзначущість у музиці й мові^{**}. Спираючись на положення асаф'євської теорії інтонації, що знайшли підтвердження у лінгвістиці, особливо на ті з них, що стосуються сфери виконавства — її інтонаційної природи — ми розглядаємо інтонаційно-семантичні особливості вокального твору; це багато в чому визначає характер інтонування: добір і організацію комплексу виконавських засобів, прийоми інтонування, і, кінець кінцем, весь процес виконання.

Аналіз особливостей вокально-виконавського синтезу в конкретному стилі допомагає розкрити характерні риси композиторської мови і відповідно до них особливості організації виконавського процесу вокаліста. Аналіз виражальних засобів співака, обумовлених впливом звучання мови (агогіка, динаміка, артикуляція), допомагає виявленню деякої цілісності вокально-виконавських виражальних засобів.

Важливим аспектом праці виконавця над інонаціональною музикою є аналіз комплексної взаємодії виражальних засобів, що їх використав композитор. Цей аналіз сприяє стилістично вірній інтерпретації характерних особливостей виконуваної музики.

Звернімося до виконавського аналізу інтерпретації поетичного джерела композитором, тобто, в нашому випадку, до інтерпретації поетичного циклу Г.Гейне «Любов поета» Р.Шуманом. Дослідники відзначили особливості мелодійної мови композитора: вони полягають в особливій «мовленнєвій мелодиці», тобто у такому типі психологічно правдивої музичної декламації, в якому виразність і психологізм окремої фрази й слова вплітається в «ліризм складної мелодичної лінії» [68, с. 535]. Особливий поетичний слух Р.Шумана допоміг йому в музичному втіленні поетичних образів Г.Гейне. У мелодіях «Lied» знайдено єдність закономірностей музичної інтонації та інтонації емоційно-виразної мови.

У циклі «Любов поета» на вірші Г.Гейне Р.Шуман втілює у піснях своє бачення поезії Г.Гейне. Йому була близькою нова сфера музики,

^{**} Наприклад, у музиці різних народів можна знайти чимало похідних від інтонації «стогону». Проста мелодична структура — низхідна секунда зі слабким закінченням, гармонізована як затримання, має сталий образний зміст.

яка підкривала новий світ емоцій; що розумілася як «рух душі» людини, яка знайшла внутрішню свободу. Гейневські емоційні контрасти — захват у сполученні з іронією, жарт — із глибоким внутрішнім переживанням — надавали композиторові можливість відтворити в «Lied» у стислій лаконічній формі гранично насичені емоційні стани з дивною точністю втілення різних психологічних відтінків.

Пошуки психологічно правдивої декламаційності привели Р.Шумана до «говорящої мелодики» краших його пісень. Пісні-монологи вокального циклу «Любов поета» дають такі зразки музичної декламації, в яких виразність та психологічна обумовленість окремої фрази й слова поєднуються з вокальністю і безперервністю вокальної лінії.

У цьому зв'язку набуває особливого значення втілення звучання німецької поетичної мови у музичній декламації романсів Р.Шумана.

Наприклад, деякі особливості звучання мови справляють вплив на характер музики. Так, наголос у німецькій мові створює своєрідну пульсацію ритму, яка добре поєднується з характером багатьох вокальних творів, наприклад, таких, як «Die Rose, die Lilie», «Das ist ein Flöten und Geigen» тощо.

Проте у творах із плавною течією мелодії цей поштовхоподібний характер ритму німецької мови зникає, при співі німецькою з'являється нова якість — співучість. Це досягається плавним поєднанням складів, не виділеним звучанням приголосних, тобто культивуванням загально-го звучання на «legato».

Ці особливості виявляються у співі німецькою мовою таких романсів: «Im wunderschönen Monat Mai», «Aus meinen Tränen sprissen», «Wenn ich in deine Augen seh», «Ich will meine Seele tauchen» та ін.

Р.Шуман уважно йде за внутрішньою структурою поетичного тексту, прагнучи до органічної єдності інтонаційно-поетичної та музичної структур. При цьому кантілена і музична декламація у циклі існують не ізольовано одна від одної, а гнучко поєднуються в залежності від емоційного тону висловлювання. Інтонації у циклі, з точки зору характеру мови, відносяться до емоційно збудженого ха-

рактеру вислову (його музичне прочитання композитором подібне до мистецтва художньої декламації). Тому в музичній інтонації мелодична кантилена пов'язана з кульмінаційними моментами поетичного й музичного розвитку, з емоціональною силою і значенням думки. У цьому знайшли відображення мовні передумови емоціональної вокального мовлення. В емоційно-схвильованій мові, як підтвердили експериментальні дослідження, з'являються вокальна мелодика й вокальна форманта [75].

Таким чином, можна відзначити, що розподіл у музичній інтонації кантилени й речитативу співвіднесено з емоціонально-сисловою структурою вірша.

Як уже говорилося, у художньому тексті кожний елемент мови може мати художню значущість. Цю значущість мовні елементи набувають у контексті, а реалізуються вони внаслідок музичної інтерпретації поетичного тексту композитором, а згодом — виконавцем. Саме характер зв'язку між звучачою мовою і музичним інтонуванням формує багато з засобів музичної виразності, які базуються на об'єктивних загальних законах музичної й мовної інтонації.

У розвитку кожної мови, як показують дослідження, звуки голосу є тим базисом, над яким «надбудовуються — навіть в анатомо-фізіологічному та акустичному розумінні — фонемі та артикуляційні темброві одиниці, які складаються у компактну але багату на комбінаційні можливості фонетичну систему мови» [128, с. 65].

Для розгляду музично-мовної інтонації та її синтезу у вокальному інтонуванні автор цієї праці використовує матеріали про природу мовної інтонації, розроблені наукою про мову (мовлення), його звучання, тому що звучання мовлення мовою оригіналу є важливим компонентом звукового образу вокального твору.

Відтворення звукового образу ставить перед співаком завдання почути, тобто зрозуміти й правильно інтерпретувати інтонаційне багатство і значення вокальної фрази мовою оригіналу. Поки він не зможе адекватно розшифрувати вокальний текст, він не зуміє стати співавтором композитора й поета, виразність його вокального мовлення буде обмеженою. Тільки навчившись відчувати своєрідність іноземної інто-

нації, її зв'язок з емоцією і семантикою, можна досить точно інтерпретувати музично-мовні інтонації іноземної музики.

Музично-мовні інтонації, які висловлюють психічний стан людини (емоціональні вияви скорботи, радощів, гніву тощо), як правило, легко пізнаються носіями іншої культури. Але в кожній мові інтонації водночас є й дуже своєрідними, що надає мелодії нашого мовлення особливого характеру звучання, який сприймається носіями іншої мови як національна інтонація. Відображення цих особливостей інтонації можна помітити у музично-мовній інтонації. Так, на думку В.Кулешова [88], мелодика англійського висловлювання характеризується поступовим зниженням голосового тону, тобто в англійському вислові відсутнє явище «crescendo», а є скоріш мелодичне «diminuendo». Ця властивість являється відображення у вокальній музиці:

а) Барбер «Засни, моє серце»

Andante tranquillo (♩ = 40-46)
p tenderly (нежно)

Сердце, о сердце, у - снй глу бо - кам сном...
 Sleep now, o sleep now, o you in quiet heart!

б) Копленд «У давні роки» (балада)

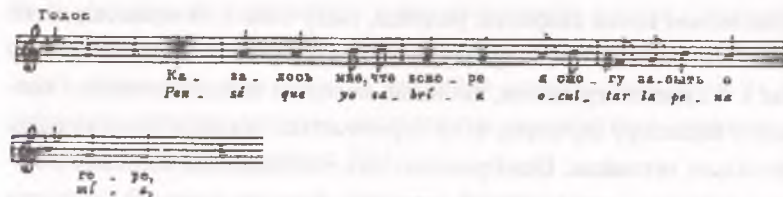
pp

там, гдем - са, где ле нн во
 Where the rock threw back the billow

В.О.Артемов констатував, що у кожній мові є своя фразова інтонація, незалежно від типу й виду речення. Так, експериментально встановлено, що початок фрази англійського вислову та кінець фрази французького вислову енергійніші, ніж у російській мові*. («Интонация и

* У лінгвістиці навіть розглядається питання про можливість за допомогою інтонації ототожнити мову, що її використано у спілкуванні. Хоч спеціальних

звукowej состав: Материалы колоквиума по экспериментальной фонетике и психологии речи (Ред. В.О.Артемов) // Доклады V Международного конгресса фонетических знаний, 1964, ФРГ).



Гранадос із циклу «Тонаділі». «Любовь и ненависть»

Мелодичний контур романсу	
Мелодичний контур іспанської мовної фрази	
Мелодичний контур перекладу	

Саме збіг інтонаційних контурів збільшує можливість адекватного перекладу.

Якщо порівняти з цієї точки зору мелодику американських спіричуелз та їх російський варіант, то очевидною стає неможливість співу у перекладі «Nobody knows the trouble I see»:

досліджень, які показували б, на які саме особливості орієнтується іноземний слухач, поки що немає. Відомо, що глибокі спади тону наприкінці іспанської оповідної фрази добре розпізнаються носіями російської мови, які володіють іспанською. Більш того, такі мелодичні контури характеризують мелодику російського публічного мовлення, метою якого є емоціональний вплив на слухачів, тобто інтонаційні контури іспанської і російської емоціональної мови схожі. Ця властивість мовних інтонацій органічно відбилася і в музично-мовній інтонації.

Мелодичний контур англійської мовної фрази	
Мелодичний контур музично-мовної інтонації	
Мелодичний контур перекладу	

Висхідна мелодика англійської мовної інтонації та її відображення у музично-мовній інтонації мовою оригіналу вступає у суперечність із інтонаційним досвідом співака, для якого російська мова є рідною, тобто має місце інтонаційна невідповідність. Це явище пояснюється тим, що національна мова, яка є однією з найсталіших етнічних ознак, формує темброво-слухову спрямованість сприймання.

Однією з особливостей, яка надає мелодиці циклу Р.Шумана «Любов поета» характеру «говорячої мелодики», є особливість часової організації, за якої вирішального значення набуває мовний ритм. У романсах частіше використовуються дводольні тактові розміри (із 16 романсів — в 11, крім 4, 9, 12, 13, 15 романсів). Природно, що шльє написаний на 3/8 («Das ist ein Flöten und Geigen»). Тут вальс є контрастом, а 3-дольні розміри переважають у другій половині циклу.

У вокальній мелодії циклу перевагу має мовний ритм, близький до інтонацій звучання мови. Це виявляється у великій кількості мелодій, в яких переважає рух рівними тривалостями, найчастіше — восьмими. Характер ліричного монологу, його інтимність і безпосередність не вимагали підкресленого ритму:

Nicht schnell [Не скоро]



Це- тов ве-нок ду- ши- стий
Aus mei- nen Trä- nen sprie- ßen

“Aus meinen Tränen sprießen”

Langsam (Мілясно)
p

Встре-ча-ю взор о-чей тво-их,
Wenn ich in dei-ner Au-gen seh',

“Wenn ich in deine Augen seh’”

Рівний рух восьмими переривається звуками іншої тривалості або паузами, що відображує особливості тексту. Зміна наголошених та не-наголошених голосних утворює деяку пульсацію:

Munter (Скоро)
mf

И ро-зы, и ли-ли-и, солн-ца си-я-нье,
Die Ro-ze, die Li-lie, die Tau-be, die Son-ne,

“Die Rose, die Lilie”

Зміни у ритмі викликають також логічний наголос і відтворення різних емоціональних станів: це виявляється в емпазовій довготі [3], емоціональних паузах, міжсинтагментних діленнях, виокремленні найбільш важливих і значущих слів [2] тощо.

[Летко]
p

Мно-го раз по-ча-ти об-раз твой, ты смо-тришь при-вет-но,
All-nächt-lich im Trau-me seh' ich dich, und se-he dich freund-lich

“Allnächtlich im Traume”

Ziemlich langsam

Вы злы-е, злы-е пе-сни,
Die al-ten, bö-sen Lie-der,

“Die alten, bösen Lieder”

стра-ны вол-шеб-ной той,
das seh' ich oft im Traum;

“Aus alten Märchen winktes”

З точки зору проблематики роботи цікаво відзначити, що у канти-денних мелодіях визначальним є мовний ритм, який надає мелодії подібності звучання мови.

Мовна інтонація діє на мелодіку комплексно, тому природно, що розгляд окремих елементів є дещо умовним, оскільки метрика і ритміка взаємозв'язані з логічним наголосом, синтагмою, паузою. Але дослідження окремих елементів допомагає глибше розкрити їх значення, а тому створює передумови для виконання циклу німецькою мовою на практиці.

Таким чином, помітно, що при інтерпретації поетичного твору композитор орієнтується на звучання поезії, тобто у вокальній мелодії ним підтворюється не метрична сітка вірша, а реальне звучання віршів з їх логічним наголосом, акцентними виділеннями, підкреслюванням найбільш значущих слів емотивною паузою, зміною ритму тощо.

Особливого значення набуває ритм у романах, що мають підвищену експресію. Так, у романсі «Ich grolle nicht» («Я не сержусь») ритмічна свобода вокальної партії передає найтонші нюанси поетичного тексту і емоціонального стану поета, при цьому у партії фортепіано витримано єдину ритмічну пульсацію: рівні акорди з акцентованими 1 та 3 долями.

Повторення фрази «Ich grolle nicht» («Я не сержусь») надає цій фразі особливої значущості, і композитор підкреслює її різними прийомами:

Nicht zu schnell [Не слишком скоро]
mf

Ich grol-le nicht,

тобто крапка біля ноти підкреслює емоціональне значення слова «grollen»; в даному випадку емпатична довгота на фоні рівного руху фортепіано ще раз підкреслює основну думку ліричного героя. Тут довгота звуку у 8 разів більша за середню тривалість:

[a tempo]

Я не сер-жусь,
Я не сер-жусь,
Ich groLle nicht,

Повторення початкової структури мелодії на новому емоційальному піднесенні:

[a tempo]

ich groLle nicht, ich groLle nicht.

Після емоційального прориву, який відображено у широкому мелодичному розвитку кульмінації, повернення до початкових слів сприймається як прагнення стримати порив відчаю: тут точно передано особливість німецької фрази, в якій заперечне слово «nicht» стоїть наприкінці речення, перекреслюючи усе мовлене.

Але композитор ще раз підкреслює його тривалістю, яка в чотири рази більша за середню, а в кінці — спаданням, тому і тривалістю в 12 разів більшою за середню.

Мелодична лінія романсу «Ich groLle nicht» відображує наростання емоційального стану, далі — його пік-кульмінацію і завершується спадом.

Наростання емоційального тону вокальної мови передається композитором через підвищення теситури (від середнього тону), динамічні відтінки від «p» < до cresc < «f».

cresc. ritard.

я ви.дел змей в тво ей гру.ди боль.ной, и как на
и ви.дел я, как зме.и ви. лись в нем, о, сколько
und sah die Schlange, die dir am Her. zen frißt, ich sah, mein

счаст.на ты, друг бед- ный мой.
мук в сердеч.ке мо. ло. дом!
Lieb, wie schr du e. lend bist.

У цьому циклі реалізується органічне поєднання правдивої декламації і виразної кантилени, як відтворення поетичної тканини засобами музики. У цьому велику роль відіграє мовна інтонація, її параметри: мелодичний контур, акцентоване виділення, емотивна пауза, емотивна довгота, логічний наголос тощо.

У висловлюванні різних емоційальних станів особливого значення набуває також тонке відтворення мовних інтонем*. Як показав аналіз, мелодичну лінію характеризує прагнення до повної відповідності напрямку мелодичної лінії мелодичному контурові мовної інтонації:

Nicht zu schnell [Не злишком скоро]

mf

Ich groLle nicht,

Пусть я забуду то. бой, пусть я забуду то. бой,
Хоть из.ме.ни. на ты, хоть из.ме.ни. на ты,
E. wig ver. lor. mes Lieb, c. wig ver. lor. nes Lieb!

При цьому простежується зв'язок із психологічними передумовами музично-висотної виразності. Цей зв'язок виявляється у використанні регістрів голосу, що надає звучанню певного забарвлення, перетворюючи вокальну мову в «емоційно забарвлену мову ... пов'язану із зна-


* Інтонаема розглядається нами як модель інтонації або результат узагальнення інтонаційних якостей. Термін введений Жінкінім у 1958 р.

ченням» (67). Таким чином, можна бачити, що музично-мовна інтонація зазнає впливу «психологічного елементу» як на рівні мовної інтонації, так і на своєму рівні, і, зрештою, на рівні виконавської інтонації, яка є синтезом творчості поета, композитора, виконавця.

Навіть у тих небагатьох працях, присвячених співові іноземними мовами, що в нас є [11, 161, 199] не висвітлено питання про інтонаційний рівень, бо, очевидно, недооцінено його значення для вокального виконавства. Саме зв'язок мовної і музичної інтонації, особливості національних інтонацій різних мов і їх музичне втілення визначають виражальні та структурні якості вокальної мелодії. Саме вплив інтонаційних прообразів на музично-мовну інтонацію допомагає виділити деякі смислові складові звучання музичного образу. Поєднуючись і взаємодіючи, музично-мовні інтонації створюють багатозначність інтонаційно-смислового змісту вокального твору, дають основу для виразності музики. Але виразності, яка б існувала сама по собі, у музиці немає: виразність має бути зображена. Тому спочатку слід зрозуміти джерела цієї виразності.

Семантичний аналіз інтонації передбачає порівнювання різних параметрів мовної і музично-мовної інтонації з точки зору їх синтезу у вокальному інтонуванні. Лінгвісти розглядають, як правило, такі параметри інтонації: мелодичний контур, наголос, тембр, акцент, темп, динамічні зміни. Порівнюючи мелодичний контур і мелодичну лінію деяких романсів циклу «Любов поета» Р.Шумана, зокрема «Ich groÙe nicht», ми відзначили дуже тісний наочний зв'язок за цим параметром інтонацій:

Nicht zu schnell! [Не слухаймо скоро!]



Я не сер.жусь, и гнева в сер. це нет.
Я не сер.жусь, пусть больно но. ет грудь.
ich groÙe nicht, und wenn das Herz auch bricht.

Ступінь відповідності мелодичного контуру мовної інтонації та мелодичної лінії може стати показником синтезу звучання слова й музики.

Особливі значення для вокального виконавства мають інтонації, які впливають на психічний стан. Як уже зазначалося вище, ці інтонації мають універсальний характер, зрозумілий багатьом народам [48, 202]. Філологам вдалося виділити й описати сталі акустичні характеристики інтонаційних моделей, які висловлюють певний зміст. Саме закріплення тих чи інших значень за мелодичною формою інтонацій, а також їх сталість та загальнозначущість у музиці й мові є основою для інтонаційно-смислового аналізу вокальної музики, особливо декламаційного типу. В ній особливо великим є вплив звучання мови. У циклі Р.Шумана, де переважає аріозно-декламаційний тип мелодики, гнучко послідується різні типи інтонацій, вони утворюють єдність, що дає основу для усього багатства емоційно-смислових відтінків вокального інтонування.

Інтонсми (про них ми вже говорили вище) виконують функцію диференціації висловлювання. Оскільки вокальне мовлення призначене передавати як інтелектуальний зміст вокального твору, так і гаму емоційно-експресивних відтінків звучної мови, то особливого значення набувають психологічні інтонсми. До них належать волоніативні та емотивні інтонсми. Як правило, у вокальному мовленні ці інтонації взаємно доповнюють одна одну. Волоніативні інтонації належать до сфери «словесної дії» і передбачають вольовий вплив на слухача. З цієї точки зору музично-мовні інтонації вокального циклу Р.Шумана за своєю суттю належать до волоніативних інтонацій. Ці інтонації можуть мати як розповідний*, так і спонукальний характер (конотативний).

Особливо важливим для емоційно-смислового аналізу музично-мовних інтонацій є таке питання: які саме емоції чи емоційні стани висловлено в певних інтонаційних структурах?

Хоча в теорії публічної мови, психології, мовознавстві зібрано значний матеріал, він не може бути використаний належним чином, бо

* Розповідний (денотативний) характер музично-мовних інтонацій не передбачає відкритого впливу на слухачів. У мові розповідну інтонсму вирізняє невеличка стрімкість мелодичних інтервалів, середня смуга діапазону [182]. У музиці ці інтонації частіше поєднуються з каніленним типом вокальної мелодики.

поки що, на думку Л.К.Цеплігіса, відсутня чітка семантична теорія висловлювання емоцій у мові.

Та емотивні (смоціональні) значення інтонації проаналізовано у праці Н.В.Вітта. Автор об'єднує деякі різні, але схожі за значенням емоціональні стани, у групи на основі їх інтонаційного висловлювання [31, с. 10]. Було виокремлено 10 емотивних інтоном, які дозволяють провести порівняльний аналіз висловлювання емоцій інтонаційними засобами, а це, у свою чергу, допоможе нам порівняти їх втілення у вокальній музиці на прикладі циклу Р.Шумана. При цьому підкреслюється складність аналізу, тому що: а) межі між групами емоціональних станів бувають невиразними; б) емоції мають різну інтенсивність; в) бувають такі емоціональні стани, у яких поєднується кілька емоцій (ніжність і радість, здивування і радість, здивування й сум). Тому музично-мовні інтонації, що ґрунтуються на мовних прообразах, є принципово багатозначними, хоча й можуть закріплювати певну зону сталих емоціональних значень.

Якщо порівняти мелодичні форми мовних інтонацій, що входять до «зони суму», з інтонаціями скорботи у музиці, то їх поєднує спадний характер мелодії:

Інтонації скорботи ґрунтуються на безумовних реакціях висловлювання скорботи — зітханні, стогоні тощо. Це знайшло відбиття в останньому прикладі.

Для вокалістів важливо дізнатися, що мовні висловлювання суму характеризуються бідністю обертонів у тембрі голосу, тьмяним завуальованим звуком.

«Зона суму», на думку Н.В.Вітта, є близькою до «зони ніжності». Основна відмінність інтонації ніжності полягає в інтонаційному тембрі: багатий на обертони звук, світле, тепле забарвлення голосу. Ця темброва якість досягається шляхом домінування головного резонування і гіперлабіалізації вимови*.

“Im Rein, im heiligen Strome”

Хоча характер мелодії — низхідний, що є характерним для інтонацій «зони суму», співаки, для яких німецька мова є рідною, безпомилково інтерпретують цю музично-мовну інтонацію, як «інтоному «ніжності». Це виявляється у перевазі головного резонування, теплому світлому забарвленні голосу, а також у особливій співучості й музичності інтонування. Інтонація «ніжності» найбільш характерна для любовної лірики і жанру колискових пісень.

В опису психологічних інтоном було розглянуто лише деякі інтонаційні моделі. Йшлося лише про загальні інтонаційні моделі мовного вислову тих чи інших емоціональних станів та їх відображення у музично-мовній інтонації. Концертна реалізація залежить від мовної ситуації, сили емоцій тощо. При сильному емоціональному напруженні діапазон інтервалів зростає, при слабкому — їх амплітуда спадає. Ця залежність також спостерігається у музично-мовній інтонації.

* Гіперлабіалізація — (округлення, огублювання) — така вимова звуків, за якої губи витягуються уперед і набувають форми круглого отвору. Див.: Ахманова О. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.

Аналіз показує, що у більшості випадків загальний контур мелодії і мовної інтонації залишається незмінним. Це спостереження теоретично обґрунтовано у працях Н Вітта та ін.

Емоційально-вольові (психологічні) інтонації існують у зв'язку з логічними (інтелектуальними) значеннями інтонації. Думка про співіснування логічних значень розглядалась у теорії сценічної мови: вона була обумовлена двома етапами у процесі перетворення художнього твору — виявлення раціонального (логічного) та емоційально-вольового (психологічного) змісту. Тому інтонація як один з важливих засобів виконавської інтерпретації розглядалась з цих позицій.

Поет не має у своєму розпорядженні засобів позначення висоти тону, тембру. Він створює музику вірша лише добором синтагм, яким відповідають певні мовні мелодики. Порядок слів і синтагм є засобом звукового висловлювання поетичної мелодії, в якій відображено логіко-синтаксичні смисли питання, оклик, уточнення, перелік, звертання, констатація.

Як правило, мелодика синтаксичних моделей російською мовою відчувається співаками відразу, бо дається взнаки інтонаційно-мовний досвід читання поезії та літератури рідною мовою. У співі іноземними мовами мелодика синтаксичних моделей фіксовано, але й тут важливим є інтонаційно-мовний досвід конкретної мови як засіб правильної розшифровки логічних і семантичних значень музично-мовних інтонацій. Як зазначалося вище, ця мелодика має певні риси, притаманні конкретній мові: особливості звучання у мові запитання, відповіді тощо надають певного забарвлення й вокальному мовленню.

Наприклад, порівнюючи інтонації питального речення у різних мовах (німецька, англійська, російська), можна помітити деякі відмінності у мелодичному контурі інтонації.

У російській мові підвищення тону супроводжує тільки логічно виділюване слово.

У німецькій мові посиленій наголос супроводжується або різким підвищенням, або різким зниженням тону наголошуваного складу. Але у кінці речення тон підвищується, при цьому — не тільки на наголошених, але й на після наголошених:

В англійській мові питальне речення цього типу має висхідну мелодію, тобто високий тон першого наголошеного складу, далі плавне зниження на кожному наступному складі, але не таке різке, як у німецькій мові.

Наведені приклади наочно підтверджують думку про те, що мелодичні контури мовної інтонації у різних мовах можуть відрізнятися, а це може завадити їх правильній інтерпретації у вокальній музиці.

У музиці рідко трапляється логічно вірне, але емоційно незабарвлене інтонування. Навіть інтонація запитання часто поєднує питання й емоції: радісне запитання, питання-здивування тощо. Тому логічно вірне, але неемоційне інтонування, будь-якою мовою сприймається як формальна, невиразна вимова слів.

Це спостереження знайшло експериментальне підтвердження у працях [2, 3]. У них стверджується також закономірність сполучення емотивних та волонкативних інтоном як зв'язку волі й емоцій.

Проведений нами аналіз підтвердив внутрішній взаємозв'язок мовної та музично-мовної інтонацій вокальної мелодики романсів Р.Шумана. Як показав аналіз, мелодика характеризує тенденція до повного збігу напрямку мелодичної лінії з мелодичним контуром мовної інтонації. При цьому простежується зв'язок із психологічними передумовами музично-висотної виразності, а також аналізуються засоби відтворення звучання поетичної мови, її характеру, емоційного тону, динаміки. Цей зв'язок із «живою» мовою дозволяє співакові подолати «бар'єр часу» і сприяє більш повній розшифровці полісемантики музично-поетичного тексту.

ПРО ВПЛИВ ОСОБЛИВОСТЕЙ ФОНЕТИКИ МОВИ НА ПЕРЕКЛАД ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Деякі проблеми поетичного перекладу. Велике значення у спілкуванні і взаємодії різних культур має переклад, який робить це спілкування можливим, і є засобом спілкування. Тому проблеми перекладу завжди були в центрі уваги наукової думки. Історично склалися різні види перекладу.

Основна класифікація полягає у розділенні на художні й нехудожні переклади. Це розділення ґрунтується на особливостях цих видів перекладу: науковий переклад характеризується точністю передавання раціонального змісту тексту, а художній переклад мусить передати раціональну (семантичну) інформацію тексту, його емоціональний і естетичний зміст, а також мати емоціональний вплив на читача. Художній твір має силу раціонального і емоціонального впливу на читача завдяки індивідуально-образному баченню дійсності письменником.

Сприймання художнього твору обумовлено соціально-історичними факторами: в різних історичних умовах різні художні твори можуть сприйматися й інтерпретуватися по-різному. В цьому розумінні можна говорити про полісемантичність художнього тексту. Полісемантичність художнього твору найбільш яскраво виявляється при тлумаченні віршів ліричного характеру. І найтіснішим чином пов'язана з проблемою поетичного перекладу.

Поетичний переклад як вид художнього перекладу передбачає синтез різних сфер діяльності людини: літературознавство, лінгвістика, самостійна поетична творчість. Першою заповіддю перекладача є повага до оригіналу. У цьому зв'язку слід сказати про три основні різновиди поетичного перекладу. Першим різновидом є «поетичне перетворення» поетом тексту підрядкового перекладу (як правило, поет не знає мови оригіналу і користується підрядником, що його зробив перекладач-професіонал). До другого різновиду належать поетичні переклади, виконані перекладачами-професіоналами, які мають поетичні нахили і здатність образно мислити. Третій різновид — вільна інтерпретація поетичного тексту оригіналу або авторизований переклад

(«3 Гете», «3 Гейне»...). Якщо перший різновид перекладу може допускати деякі неточності з точки зору художніх образів з-за незнання поетом мови оригіналу та її структури, то останній можна назвати власне перекладом тільки з великою натяжкою, тому що цей вид перекладу являє собою практично новий твір, який має, часто-густо, мало спільного з оригіналом. Другий різновид поетичного перекладу, виконаний поетично обдарованим перекладачем, значною мірою залежить від ступеня цієї обдарованості, а вона не завжди буває достатньою.

Завдання перекладача поезій — не тільки точно передати смисловий та емоціональний зміст тексту, але й, що значно важливіше — зберегти інтонаційну палітру твору, яка включає манеру мови, темп, емоційне та стилістичне забарвлення. Ідеальний поетичний переклад може бути виконаний лише поетом, який досконало володіє мовою оригіналу. Таким перекладачем Шекспіра був С.Я.Маршак. На думку Твардовського, йому вдалося внаслідок багаторічних наполегливих шукань знайти саме ті інтонаційні ходи, які, не втрачаючи «самобутніх російських властивостей, чудово передають музику слова, що склалася на основі мови, далекої за своєю природою від російської» [44, с. 67].

Природно, що ступінь передачі художнього смислу твору іншою мовою є різним, і тут, як у виконавстві, виникає проблема адекватності.

З історії перекладу відомо, що гуманісти Відродження під вірністю перекладу розуміли насамперед точне тлумачення, романтизм — передачу національних та індивідуальних особливостей, а для реалістичного перекладу необхідні обидві якості: переклад має бути найбільш точним художнім відтворенням оригіналу. Відомий лінгвіст І.Лівий вважав, що переклад не може бути рівним оригіналові, але він має бути рівним йому за впливом на читача, тобто треба передати естетичні й смислові властивості оригіналу. Дуже важливо при перекладі зберегти й відтворити ті елементи специфіки, які читач може відчутися як «носіїв національної та історичної специфіки» [94]. Як ми вже зазначали у розділі I, національна специфіка виявляється на різних рівнях. Природно, ми не можемо розглядати усю різноманітність її виявів і способів підображення національної специфіки в процесі перекладу навіть з точки зору впливу мови: її звучання (фоніки) та семантики, які також взаємозв'язані.

У сучасній лінгвістиці прийнято концепцію про принципову перекладність художніх текстів; хоч оригінал розглядається як ідеал, до якого слід прагнути, але повністю відтворити його засобами іншої мови у новій системі понять практично неможливо.

У науковій літературі проблеми вокального перекладу випали зі сфери уваги лінгвістів, його розглядали лише як один із видів літературного перекладу поза глибоким зв'язком літературного тексту й музики, не аналізуючи їх з точки зору законів вокального мовлення. Усвідомлюючи специфіку перекладу вокальних текстів, все ж корисно висвітлити ті сторони літературного перекладу, які вже вивчено лінгвістами, і тим поглибити розуміння й розробку нашої проблематики.

Одним із каменів спотикання вокального перекладу є його лінгвістичний аспект. Мови оригіналу й перекладу — несумірні, лінгвістичні можливості двох мов не є еквівалентними. Нема прямої відповідності точних значень і естетичних якостей слів у цих мовах.

Цю думку можна проаналізувати на прикладі уривку з твору Р.Роллана «Кола Брюньон» трьома різними мовами.

Думка у Р.Роллана в оригіналі формулюється у коротких реченнях, вони рідко перевищують 6-7 складів (83 склади у 15 відрізках). Німецькі фрази якісно інші, вони довші, мають описовий характер. Інше співвідношення між думкою і кількістю слів, потрібних для її висловлення (118 складів у 16 відрізках). В російському перекладі думка висловлюється 119 складами у 18 відрізках, ритм оригіналу значною мірою збережений, але замість французьких ритмічних груп 6-12 складових, в Лозинського переважають 4-5 (8-9) складових групи. Ця чисто мовна особливість, яка не обмежує художності перекладу, перед перекладачами вокальної літератури ставить складні завдання, бо довжина вокальної фрази з її інтонацією вже дана композитором і важко піддається змішванню. Крім загальних проблем, обумовлених лінгвістичними особливостями мов, великі труднощі являють проблеми, пов'язані зі специфікою початкового тексту. Вивчаючи оригінал, перекладач прагне «вивчити дійсність, відображену автором, аби відтворити її відображення у перекладі» [94].

У цьому зв'язку особливу увагу приділяють словесним образам* як одному з основних понять передачі національної своєрідності індивідуального авторського стилю. В основу аналізу словесного образу покладено погляди О.Потебні, М.Комльова, І.Арнольда, В.С.Виноградова та інших. У нього входять аспекти емоційного, експресивного та стилістичного значення.

Виникнення словесного образу — це перш за все процес семантичного перетворення, виникнення якісно нової одиниці. Р.П.Зорівчак порівняла англійські переклади української та російської художньої прози й встановила, що спільний образний фонд цих мов невеликий, хоча він має словесно-образні паралелі, що збігаються не лише за змістом, а й за стилістичними та емоціональними відтінками.

Наприклад, «стояв, як на стерні» — he felt as if he were standing on hot wals, тощо.

Але така повна відповідність словесних образів у різних мовах трапляється досить рідко, тому при перекладі часто зустрічається калькування** для передачі особливостей цих образів. Цей метод досить ефективний для відтворення національного колориту, коли перекладач прагне передати образність іншого культурного контексту, авторський почерк. Хоч різниця у структурах мов, у сполученні слів, а також різний естетичний досвід, інше природне середовище, матеріальна й духовна культура значно ускладнюють відтворення словесних образів.

У зв'язку з проблемою передачі національної своєрідності (національно-культурної специфіки мови і мовної діяльності) зростає інтерес до проблеми реалій*. Особливо важливими є символи-реалії для художньої літератури. Наприклад, «кленовий листок» — «maple leaf» — національний символ Канади, а в українській мові кленовий лист —

* «Словесний образ часто виникає внаслідок сполучення слів, яке переносить читача з однієї сфери понять до іншої, примушує працювати увагу» [77, с. 12].

** Калькування — особливий вид перекладу, коли елементи словосполучення перекладаються по частинах для активізації національних мовних засобів.

*** Реалії — поняття позалінгвістичне, що означає національно-специфічний об'єкт. «Реалії — носій національної специфіки твору, чужий, невідомий мові сприймаючої літератури».

символ самотності, суму, скорботи. (Пор.: «Ой сказав же ти, кленовий листочку, що не будеш падати. А тепер падаєш, землю вкриваєш, бо тугу зиму чуєш...» — весільна пісня). В Росії таким символом є берізка, в Англії — верба тощо. Перекладач вирішує дилему: підкреслити цю специфіку, ризикуючи впасти в екзотику, чи зберегти звичність і втратити специфіку. Ця суперечність може бути подоланою тільки досвідченим перекладачем.

І.Лівий [94] впровадив у теорію перекладу принцип **нерівномірної точності**, за яким перекладач з абсолютною точністю має передавати ключові місця, від яких залежить трактування характеру, жанрових особливостей твору, і може більш або менш вільно передавати інші місця.

М.Л.Гаспаров, розглядаючи місце художнього перекладу у системі міжлітературних відносин, застерігає від небезпечної ілюзії, що «письменники минулого писали й думали про те ж, що й ми» [36, с. 5]. При цьому він вводить поняття «довжини контексту», що на нього спирається переклад: послівний, пофразовий, по цілих творах і вся сукупність перекладної національної літератури. Тут уточнюється поняття «точності передачі особливостей чужої мови». Ця «дріб'язкова» точність вважається «найнедозволенішою властивістю буквалізму» [36, с. 8]. При невеликому контексті ця надмірна точність подробиць лише шкодить точності цілого. При великому контексті ці деталі виявляються непотрібними і зникають з перекладу. А при ультравеликому контексті вони знову виявляються важливими, але вже не як прикмети окремої фрази, а як особливості усього мовного, а відтак і розумового світу оригіналу. Саме цим буквалізм перекладів збагачує рідну мову. Автор вважає, що буквальний переклад вчить «поваги до оригіналу». Найбуквальнішими є переклади священних книг (наприклад, Біблії). При цьому М.Л. Гаспаров заперечує можливість перекладу «просто з мови на мову», усякий переклад — це вже переклад зі стилю на стиль [36, с. 9], тобто перекладач має вибрати з величезного запасу стилів російської мови той, який, за його відчуттям, краще за інших підходить до перекладаного твору. Ймовірно, через це так «старіють» переклади, особливо вокальні: вони більше, ніж оригінал, обумовлені традиціями.

У поетичному перекладі завжди велику увагу приділялося передачі «звукowego профілю». Поетичні тексти є багатими на звукові засоби пислов'язування й тому особливо складними для перекладу, на фонетичному рівні вони являють таку складну систему алітерацій, асонансів, внутрішніх рим, що це робить їх практично неперекладними. Це твердження є не зовсім правомірним, бо будь-який оригінальний твір, як пишає Сорокіна [163], являє собою «абстрактну межу», до якої прагне перекладач, тобто досягнути повної адекватності оригіналу й перекладу у смисловому, емоційно-образному, культурологічному та інших аспектах практично неможливо. Тому говорити про «**неперекладність**» фонетичного рівня вірша так само неправомірно, як про неперекладність будь-якого іншого рівня, бо вона є тісно взаємозв'язаною у текстовій системі. Автор вважає, що метою перекладу має бути не поше відтворення «звукowego ефекту» мови, а адекватна передача «звукowego профілю» вірша як реалізація принципу «нерівномірної точності» на фонетичному рівні.

У лінгвістичній літературі відбито різні, навіть суперечливі тенденції в питанні про передачу інтонації. Так, Р.П.Зорівчак вважає, що «слід відмовитися від спроб імітування в перекладі з метою наближення до інтонації оригіналу» [77, с. 31], а Л.С.Гінзбург [44], аналізуючи переклади С.Маршака, дуже високо цінує те, що поетові вдалося відтворити саме інтонаційні ходи оригіналу засобами російської мови. У вокальних перекладах власне ця властивість робить переклади зручними для виконання.

У художній літературі виникли асоціативні зв'язки поміж деякими звуковими асоціаціями і значенням. Цей зв'язок елементарних звукових властивостей з елементарними семантичними імпресіоністично позначався як «настрій», «атмосфера», «тон» тощо. Він має психологічне обґрунтування і в найпростішій формі був встановлений методами експериментальної психології. Наприклад, звук «fl» на початку слова асоціюється з уявленням про мерехтливе світло: flare, flash, flimmer, а початкове «sl» значить «рівне», «мокре»: slippery, slick, slide, slime, slop тощо. Ці асоціації звучання й значення не мають обов'язкового характеру і в англійській мові вони становлять усього 4-6% [94]. Та такі семантичні асоціації не є сталими й важко піддаються перекладові.

У власне поетичному перекладі приділяється особлива увага передаванню характеру голосних, їх темному, а чи світлому забарвленню; пояснюється це певною психологічною настроєністю:

«Похмурий настрій охоплює мене при звуках «ш» та «о» (Fraue, Frucht, Erfrucht, gluseln...) і я відчуваю радість при «і» та «е» [220].

Значно більшу роль, аніж звукові властивості літер та слів, має порядок звуків та їх співвідношення у вірші. Для звучання віршів істотним є співвідношення між кількістю голосних і приголосних, їх правильне чергування або ж скупчення. Фрази, насичені голосними (особливо довгими), поєднуються у плавну звучачу мову, набувають додаткової вокальності. При перекладі вокальних творів перекладач має прагнути до такої звукової організації, за якої повторюються одні й ті ж (або подібні) звуки.

Передаванню звукової палітри вірша у теорії поетичного перекладу надавалося такого великого значення, що критики кінця XIX ст. висунули вимогу збереження звукової інструментовки вірша в перекладі повністю. Виконання цієї вимоги залежить від особливостей національної мови й від співвідношення звукових структур певної пари мов [94]. Так, наприклад, в англійській поезії важче будувати звукові послідовності на голосних, аніж в італійській, російській, бо голосні в англійській мові зустрічаються рідше й 1/3 їх припадає на «і» та «е», тому дуже великою є роль приголосних, а в італійській мові звучання визначають голосні.

З відмінностей у структурі мови виходить відмінність у традиціях декламування. Наприклад, англійська декламація справляє враження незворушного, майже монотонного читання, яке сприймається як спокійна мова, яку відтіняє лише змінювання темпу. Сміслові акценти англійським читцем виділяються тільки подовженням довготи складу та зміною тембру, вони не мають порушувати загальний поступ наголосів, й ніколи не мають бути сильніше за метричний наголос.

Із короткого огляду деяких особливостей художнього перекладу видно, яким складним і суперечливим є процес поетичного перекладу. Лише частковим випадком поетичного перекладу вважали досі вокальні переклади. У лінгвістиці розглядалися тільки власне переклади по-

етичного тексту поза їх зв'язком з музикою. Лише окремі автори (М.П.Алексеев [2], С.Р.Серков [158]) відзначали особливості вокальних перекладів, які визначалися природою вокальної музики. Так, М.П.Алексеев зазначив, що «пісенний російський фольклор привів нас до пограничної ділянки поміж мистецтвом слова та музикою. Пісні-тексти інтонаційно й ритмічно пристосовані до музичної мелодії і призначені для вокального виконання, у звуковій єдності з нею» [2, с. 563]. Особливість вокального перекладу «передбачає досягнення повного злиття тексту з музичним його оформленням» (там же).

І.Лівий відносить вокальні переклади до одного з найскладніших видів художнього перекладу. Складність перекладу, на його думку, визначається кількістю елементів, які мають залишитися незмінними (інваріабельними). У вокальному перекладі мають залишатися незмінними всі елементи структури, крім артикуляції.

С.Р.Серков, порівнюючи два переклади «Серенади» Ф.Шуберта, шперше звертає увагу на те, що «серенада призначена для співу на задану мелодію, хоча тексти графічно відтворюються як вірші». Автор вводить поняття «еквіфонічного» перекладу. Він полягає у правильному доборі опорних (тобто тривалих за часом звучання) звуків, що «визначає найбільш ефективно сприймання його на слух, а також знімає ряд важливих вокальних труднощів у звуковидобуванні». Цей прийом дає змогу читачеві відчути звучання іншомовного оригіналу. Хоча що проблему вивчено мало, але, застосовуючи порівняльно-статистичний метод, можна знайти цікаві зв'язки й закономірності.

Усі вокальні переклади є галуззю, що належить одночасно й до лінгвістики, й до музикознавства, проте, очевидно, вона саме тому й залишалася поза увагою вчених. Тому такими цінними є висновки практичних перекладачів вокальних текстів. Відомий перекладач та співак В.Н.Коломийцов відзначав, що «головне технічне завдання... праць моїх — поєднати слова мої з нотами вокального рядка таким чином, щоб надати виконавцеві повну можливість декламувати й акцентувати найбільш правильно, природно й вільно...» [82, с. 141]. При переході на іншу мову музична декламація зберігає свої якості тільки у тому випа-

дку, якщо «слова перекладу так само природно й логічно вкладаються в дані ноти, по-своєму відповідаючи всім акцентам, вигинам та паузам вокальної мови».

Послідовником та учнем В.П.Коломийцова був С.Ю.Левік. В «Исповеди переводчика» [92] ним дано наочну картину різних підходів до перекладів іншомовних текстів у концертно-оперній практичній діяльності. Так, оперні лібрето зазнавали найсерйозніших переробок з різних причин: з ідеологічних (так, в 1924 р. Малий оперний театр зробив виставу «Казки Гофмана» Оффенбаха, яку було знято під тиском РАППУ); за вимогами «робітничого репертуару», зрозумілого робітничій аудиторії, (оперу «Meistersinger» Р.Вагнера в Малому театрі було сильно змінено на догоду модним переробкам та вульгарному соціологізмові). Спроба революціонізувати класичний репертуар було реалізовано у постановці «Тоски» Пуччіні в Малому театрі з лібрето на тему «Боротьба за Комуни», а Великий театр готував виставу з перетворенням «Гугенотів» Д. Мейєрбера на «Декабристів».

Та з часом було усвідомлено хибність такого підходу: повага до оригіналу стала головним завданням перекладача. Відсутність такої дисципліни, що об'єднує все коло проблем синтетичних жанрів, пов'язаних з літературними текстами, їх структурою та цілим рядом спільних питань, негативно позначається як на якості музикознавчих досліджень синтетичних жанрів, так і на художній практиці. Поліпшити становище може лише наукова розробка цієї проблематики. Одним із важливих завдань є створення адекватних критеріїв визначення якості лібрето. У цій роботі проведено порівняльний аналіз кількох перекладів романсів Р.Шумана з точки зору передачі «звукового образу» (еквіфонічний переклад). Він є особливо важливим у вокальних перекладах, тому що при цьому відтворюється звукова палітра оригіналу, а це, у свою чергу, зменшує вокальні труднощі виконання. Композитор при створенні вокального твору обов'язково враховує особливості вокального мовлення з точки зору його вокальної зручності.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВОКАЛЬНИХ ПЕРЕКЛАДІВ ЦИКЛУ Р.ШУМАНА "ЛЮБОВ ПОЕТА"

При перекладі поетичних текстів музичних творів до усіх труднощів поетичного перекладу додаються нові вимоги. Вони передбачають знання перекладачем музики, її стилів, а також специфіки вокального мовлення.

Тому часто перекладами займалися співаки. Відомі переклади і редакції перекладів А.Нежданової, Л.Собінова, Є.Нестеренка та інших співаків. Цікаво провести аналіз цих перекладів і тих змін, що їх внесли співаки. У розмові з відомим перекладачем вокальної літератури, співачкою й педагогом З.Рождественською про специфіку й методи роботи над вокальними перекладами, остання підтвердила, що сама перевіряє зручність своїх перекладів для співака («Я їх співаю»).

Але найскладнішим видом вокальних перекладів є переклади камерної вокальної літератури. Тут до усіх труднощів поетичного перекладу, про які йшлося вище, додаються нові, обумовлені поєднанням вокального тексту з вокальною мелодією. В літературі цей аспект практично не розроблено. Там ціннішими є окремі зауваження відомих педагогів, співаків, що редагували збірники романсів. У передмові до «Вибраних пісень» Ф.Шуберта (російською мовою) [120] проф. М.Мірзоева формулює свої принципи перекладу: основне завдання — найточніше передати смисл оригіналу. При цьому вони не прагнули до дослівного перекладу, бо «властивості російської та німецької мов, таких різних за синтаксисом, ритмом і звуковим складом, не допустили б повної адекватності перекладу оригіналові» [120, с. 2]. У російських перекладах Н.Сиренської, Д.Тархова, С.Андріанова простежується прагнення до еквіритмічності. М.В.Юдіна у розмові з Б.Пастернаком висловила суть еквіритмічного перекладу: «Ось довгий склад, а ось — короткий. Ось у цих довгих та коротких складах «заритий собака» еквіритмічного перекладу» [92, с. 264]. Російські перекладачі пісень Шуберта рахувалися також із «позначеннями літератури, наголосами, паузами, теситурою. Велику увагу звернено на зручність вимови голосних та приголосних звуків» [120, с. 2]. Природно, у короткій передмові від-

сутня детальна розшифровка, але навіть ця згадка вказує головний напрямок перекладу — поєднання вокального тексту із вокальним рядком. Таким чином виявляється розуміння глибокого психологічного, семантичного, емоціонального зв'язку поезії з музикою.

У збірнику «Пісні Бетховена» за редакцією А.Доліво (у перекладах російською О.І.Ромма) думка про вокальну зручність уточнюється: треба «дати вдалий вибір голосних, особливо в тих словах, на які припадають фіоритури, фермати тощо, поєднавши все це з турботою про вдале виконання перекладів і з боку чисто літературно-художнього». А.Доліво підкреслює «майже цілковиту відсутність пісенно-перекладацької традиції в російській літературі і відзначає складність і значну долю самостійної праці у виданні».

Проте у практичній діяльності навіть в одному збірнику, наприклад, збірник Ф.Шуберта, зустрічаються різні види перекладу: деякі переклади майже дослівно передають оригінал, а інші являють собою «цілком самостійні художні твори». Наприклад, «Весной», «У родника». В інших перекладах збережено основну думку німецького тексту, але водночас вони мають більш вільний характер («Земное счастье», «Ты прошла случайно»). І хоч на початку передмови декларується прагнення «найбільш точно передати зміст оригіналу», проте з-за труднощів вокально-поетичного перекладу, зрештою, виявилось, що головна мета — «...не дослівна точність, а передача в художній формі смислу, настрою та характеру оригінального тексту» [120, с. 2].

Навіть короткий огляд літератури показує, яким складним шляхом «спроб та помилок» пройшов вокально-поетичний переклад. Відсутність традиції, наукової літератури, складність предмета призводили до того, що вокальним перекладом займалися як ентузіасти-поети, співаки, так і випадкові люди, які не володіли музичним матеріалом. «Творчість» останніх відштовхувала співаків від виконання багатьох романсів іноземних композиторів з-за низької якості поетичного тексту, його непоєднаності з вокальною мелодією. Тому появу професійних перекладів В.Коломійцова було високо оцінено сучасниками. «Потрібно бути у душі справжнім артистом і так любити музику, щоб урозуміти, якими важливими є переклади, що дають змогу створити справжній

образ виконуваної ролі, що дають натхнення артисту та підтримують його силу та енергію», — лист М.Н.Кузнецової до В.П.Коломійцова [82, с. 177]. З листа С.О.Кусєвицького до В.П.Коломійцова (Москва, 11 січня 1913 р.): «...Простудіював «Парсифаля» і мушу тобі сказати, мій любий, що такий переклад є геніальним. Він для мене звучить краще, аніж німецькою, і я знаходжу це чудовим, що уся вагнерівська містерія є значно яскравішою твоєю російською мовою» [82, с. 195].

Високо оцінив переклади В.П.Коломійцова О.Блок, саме їх еквіритмічність. Цей прийом був досягненням у вокально-поетичному перекладі початку нашого сторіччя, але з плином часу розвиток традицій поетичного перекладу почав викликати «незадоволення існуючими ремісницькими, еквіритмічними перекладами вокальних текстів» (зі спогадів С.Я.Маршака, [192, с. 47]). Ця недосконалість перекладів, особливо романсів, пісень Р.Шумана, а також відсутність перекладів сучасної вокальної літератури (німецької, англійської, французької, польської та ін.) викликали потребу в нових перекладах. Так, наприклад, М.В.Юдіна залучила до перекладів пісень Ф.Шуберта, що вийшли за її редакцією, Б.Пастернака, М.Заболоцького, С.Маршака, вважаючи, що «збірник пісень Шуберта, де не тільки музика є вищою від будь-яких похвал та оцінок», а й текст мусить їй відповідати за рівнем. Так, М.Заболоцький створив 3 російські тексти на твори зі скарбниці німецької поезії XVIII-XIX ст.: «Прощание Гектора» (Ф.Шіллер), «Плач Кольмы» (Оссіан), «Свидание и разлука» (Й.-В.Гете).

Сучасна традиція поетичного перекладу звертає велику увагу на відтворення «звукового образу» твору; ця тенденція* починає виявлятися й у вокально-поетичному перекладі. Для нього є особливо важливим цей аспект як із художньої, так і з технічної точки зору. Естетичне враження, що його справляє вокальний твір, визначається гармонією значення й звучання. Звукові особливості конкретної мови впливають на вибір перекладацької стратегії й тактики. Звучання не є лише «приємний додаток» до змісту художнього образу.

* Ця тенденція є особливо важливою для вокального виконавства, тому що збереження структури голосних у перекладі дозволяє зберегти й ступінь вокальності (співочості), а звідси — зручності для співу, що їх закладено в оригіналі.

Музична структура, яка має залишатися без змін, формує структуру поетичного тексту на кожному рівні:

— на рівні слова: наголошені голосні мають бути більшої тривалості і мають збігатись із сильною долею у такті: що властивість російської мови відзначає Л.Щерба у праці «Російські голосні у якісному та кількісному відношенні» [191];

— на рівні фрази, такту; важливий збіг поетичного й музичного акцентів. Особливого значення набуває акцентоване слово на певній ноті, бо у «виокремленому слові приховано душу, внутрішню суть, головні моменти підтексту, за висловом К.С.Станіславського [165];

— на рівні «звучаючого речення» виникають головні труднощі. Вокальна мелодія диктує перекладачеві довжину речення, його ритм, темп, емоціональний тонус. Більш того, в ній уже закладено музичну кульмінацію, яка має збігатись із поетичною, вид вокальної техніки (*legato*, *staccato*... тощо), смислові й емоціональні паузи, які передають психологічний підтекст вислову мовою оригіналу. На цьому рівні є також значною роль музично-мовної інтонації. В багатьох випадках саме інтонаційна близькість мов робить можливим спів у перекладі. Так, інтонаційна близькість російської та іспанської мов дозволяє співати іспанську музику в перекладі російською [9]. Системи інтонацій в інших мовах відрізняються досить сильно, що дуже ускладнює переклади російською. Тільки розвинений інтонаційний слух перекладача допоможе йому у «перекладі» інтонацій з однієї мови іншою.

Перед цією жорстокою системою обмежень часом пасує перекладач, і тоді поезія поступається місцем формальному підряднику, який передає лише зміст тексту. Та навіть цим не обмежуються вимоги до якості вокального перекладу. Вокальне мовлення передбачає виконання й має бути зручним для його розуміння слухачем, тобто не мусить мати незручних для вимови сполучень фонем або таких сполучень, при сприйманні яких можна не так зрозуміти зміст. При перекладі важливо зберегти «ступінь енергії», з якою співак звертається до залу. Джерелом енергії можуть бути ритм, рима, приголосні, голосні та їх сполучення.

Навіть короткий виклад вимог, що їх ставлять перед вокальними перекладами, дає підстави зробити висновок, що створення перекла-

дених вокальних текстів, які за рівнем відповідали б оригіналові, процес складний і тому художня цінність твору досить часто у перекладі знижується. Чимало авторів, серед них В.Васіна-Гроссман, вважають, що деякі чудові романси не знайшли своїх виконавців, а через це — й слухачів, саме з-за низької художньої якості вокально-поетичних перекладів.

Враховуючи відсутність вітчизняної школи вокального перекладу й теорії вокального перекладу, в цій праці здійснено спробу виробити критерій адекватності вокального перекладу на фонетичному рівні. Тому для виявлення істотних характеристик якості вокального перекладу ми маємо намір провести порівняльний аналіз вокальних перекладів російською, що їх зробили різні перекладачі. Для цього порівняємо кілька перекладів романсів Р.Шумана з вокального циклу «Любов поета». У перекладах здійснений еквіритмічний вид перекладу. Ми пропонуємо розглянути ці романси з точки зору «еквіфонічності». При цьому розглядаються не лише збереження чи відтворення «звукового профілю», а й аналізуються голосні з точки зору їх відкритості чи закритості. Справа в тому, що еквіритмічність перекладів є інваріантною ознакою, тобто такою, що підлягає безумовному збереженню, і без неї вокальний переклад не має права на існування. Що ж до образно-семантичного боку перекладів, то тут, в силу полісемантичності художнього твору в принципі можлива безкінечна кількість варіантів перекладу. Зрозуміло, домогтися цілковитої відповідності образів практично неможливо, мова може йти тільки про більшу або ж меншу адекватність чи семантичну близькість образів оригіналу і перекладу. Будь-яка спроба оцінити переклад у цьому розумінні не може не бути суб'єктивною. Наш підхід дозволяє порівняти різні вокальні переклади більш об'єктивно. Передачі звукового образу сприяє відповідність або ж невідповідність голосних в оригіналі та в перекладі, їх характер. У співі характер голосних відіграє вирішальну роль у сприйманні вокальних творів. Відкриті голосні на довгих нотах (у німецькій мові «а», «е», в російській — «а», «э», «е» (йэ)) за своєю природою більш підходять для висловлення сильних емоцій, відкритих почуттів. Закриті голосні (в німецькій мові «о», «и», «ö», «ü», а в російській —

«о», «у», «ю» часто мають більш приглушений, інтимний характер і призначені для висловлювання тонких нюансів, складних звукових образів (див. розділ “Загальні методичні рекомендації до співу мовою оригіналу”). Звичайно, це твердження не має абсолютного характеру, але воно, поза сумнівом, буде сприяти яскравій образній і пластичній передачі нюансів на фонетичному рівні в процесі виконання. Поети завжди чутливо реагують на звукову природу голосних, і їх вірші відображують ці закономірності. Тому, якщо у перекладах наявна невідповідність у передачі голосних, то, очевидно, їх слід дещо «притьмарити» або ж відповідно подати яскравіше при виконанні.

Розглянемо романс Р.Шумана «Im wunderschönen Monat Mai» на поезію Г.Гейне.

* * *

Im wunderschönen Monat Mai
 Als alle Knospen sprangen,
 Da ist in meine Herzen
 Die Liebe angegangen.
 Im wunderschönen Monat Mai
 Als alle Vögel sangen,
 Da hab ich ihr gestanden
 Mein Sehnen und Verlangen

* * *

В сиянье теплых майских дней
 Листок раскрылся каждый,
 Во мне тогда проснулась В душе моей проснулась
 Любви и ласки жажда. (варіант Дорліак Н.Л.)
 В сиянье теплых майских дней
 Звенело птичек пенье,
 И я поведал милой
 Любви моей томленья. Любви моей мечтанья.
 (переклад В.Аргамакова) (варіант Дорліак Н.Л.)

* * *

Был чудный теплый месяц май,
 Деревья распускались,
 В груди моей тогда
 Взошли любви печали.
 Был чудный теплый месяц май,
 Звучало птичек пенье,
 Тогда я ей в смятении
 Излил любви томленья.

(Переклад В.Кислицького)

у	а	а	а	и	е	и	а	у	а	а	а	а	а	е	а	оригінал
я	е	о	а	е	у	и	а	я	е	е	е	я	и	и	е	пер. Аргамакова
у	а	е	а	и	я	и	я	у	а	а	е	а	е	и	е	пер. Кислицького

(Нім. фонемі для зручності порівняння позначено рос. літерами).

Текст складається з двох чотиривіршів, написаних ямбом. Це надає віршам м'якості та ліризму. Поетична структура знайшла своє втілення в музиці Шумана: кожний рядок починається із затакту, найбільш важливий за змістом наголошені склади припадають на сильну долю такту і мають більшу тривалість. В оригінальному тексті бачимо переважну кількість відкритих наголошених голосних (які припадають на сильну й тривалу долю такту):

із 16 голосних — 10 голосних «а»,
 1 — «э», тобто відкриті голосні;
 а закритих голосних усього 5 —
 2 голосні «у»,
 2 — «и»,
 1 — «е».

На відміну від російської мови — «і», «е» в німецькій мові мають закритий характер.

У перекладі В.Аргамакова баланс відкритих і закритих голосних збережено (11 відкритих голосних), але розподіл їх інший: більше відкритих «е» («э») та «йэ») — 6, голосних «а» та «я» — 5; серед закритих голосних — 3 — «и», 1 — «у», 1 — «о».

Що ж до еквівалентності перекладу («образної еквівалентності»), то її в основному збережено, за винятком 3 та 4 рядків. Якщо в перших п'яти словах образ переданий повністю, то смисл «ласки жажды» в оригіналі відсутній, й ці слова використано В.Аргамаковим виключно з метою додержання розміру вірша і добору рими. Як наслідок — образ занадто посилений і навіть частково перекручений. Наші спостереження знайшли підтвердження, хоча й непряме, у варіанті тексту, який виконувала Н.Дорліак. Чудова співачка, яка володіла німецькою мовою, співала романс у перекладі В.Аргамакова, але змінивши при цьому два рядки (3 та 4). Переклад Н.Дорліак точніший лінгвістично й стилістично:

«В душе моей проснулась

Любви и ласки жажда...»

У виконавському варіанті Н.Дорліак змінено також останнє слово тексту:

«Любви моей томлень» ⇒ «Любви моей мечтанья...»

Цю зміну викликало бажання співачки зберегти звуковий профіль рядка: «Verlangen» — «мечтанья», тобто «а» ⇒ «а», хоч при цьому було порушено риму.

Виконавський варіант Н.Дорліак відбив прагнення співачки до збереження вокальної зручності, якої композитор досяг в оригіналі (в цьому випадку зручнішим є звук «а», аніж «е»).

У перекладі В.Кислицького було зроблено спробу дотримання структури ударних голосних при збереженні образної точності перекладу. Наслідки такі: відкритих голосних 11 (голосних «а» — 7, «е» — 4), закритих голосних — «у» — 2. Голосний «и» («і») у російській мові став відкритим, але для збереження звукового балансу вірша його слід співати

прикрито, як «і» німецьке. Прийнявши це зауваження, можна помітити, що у перекладі В.Кислицького повністю збігаються 10 голосних, а інші відповідають один одному за принципом «відкритості — закритості». У перекладі В.Аргамакова співвідношення інше: повністю збігаються голосні у чотирьох випадках (в перекладі В.Кислицького 10), за принципом «відкритості — закритості» збігів 6. Таким чином, у нашому перекладі відповідність за принципом «закритості — відкритості» дорівнює 100 % (з них 62,5 % — цілковитий збіг), у перекладі В.Аргамакова відповідність становить 62,5 % (з них цілковитий збіг — 25 %, а в 37,5 % — розходження).

Варіант перекладу В.Кислицького враховує тільки один фонетичний фактор — характер голосних. Наступний етап має полягати у передачі приголосних, особливо сонорних. Сонорні приголосні несуть як зображувальну функцію, так і вокальну — в їх утворенні бере участь голос. Тому при перекладі слід намагатися там, де це є можливим, передати на опорних складах звучання приголосних.

Що ж до образної структури нашого перекладу, то вона в основному відповідає оригіналові, при цьому слід відзначити дещо більшу точність відтворення образів.

В обох перекладах є одна неточність: в останньому рядку слово «томлень» (замість «потреба, прагнення») не вписується в загальний ліричний стиль оригіналу вірша Г.Гейне, випадає з нього. У той же час слово «томлень» досить часто зустрічається і за своєю стильовою належністю найбільш відповідає як перекладній, так і російській любовній ліриці.

Якщо у перших п'яти піснях відчувається виразна й цілісна лінія, переважають світлі тони, то далі виклад драматизується. Трагічний монолог «Я не сержусь» стає зламом у настрої циклу: «Його гіркота й скорбота наче проникають і до інших пісень» [31, с. 190].

* * *

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,

Ewig verlор'nes Lieb, ewig verlор'nes Lieb,

Ich grolle nicht, ich grolle nicht.

Wie du auch strahlst im Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht, —
Das weiß ich längst.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ich sah dich ja im Traume,

Und sah die Nacht in deine Herzens Raume,
Und sah die Schlang die dir am Herzen frißt,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist,
Ich grolle nicht, ich grolle nicht.

* * *

Я не сержусь, и гнева в сердце нет.
Пусть я забыт тобой, пусть я забыт тобой,
Но гнева нет, но гнева нет.
Горит огнем твоей красы алмаз,
Но в сердце ночь, в нем свет давно погас, —
Я это знал.

Я не сержусь, и гнева в сердце нет.
Мне сон зловещий снился.
Холодный мрак в твоей душе таился,
Я видел змей в твоей груди больной,
И как несчастна ты, друг бедный мой.
Я не сержусь, я не сержусь.

(переклад російською В.Аргамакова)

* * *

Я не сержусь, пусть больно ноет грудь.
Хоть изменила ты, хоть изменила ты,
Я не сержусь, я не сержусь.

Ты, как алмаз, блестяшь красой своей,
Но в сердце ночь без звезд и без лучей,
Я это знал.
Я не сержусь, пусть больно ноет грудь.
Я видел раз во сне,
Что мрак и ночь на сердце у тебя,
И видел я, как змеи вились в нем,
О сколько мук в сердечке молодом!
Я не сержусь, я не сержусь.

(переклад російською Ф.Берга)

У романсі «Я не сержусь» еквіфонічність голосних за принципом «відкритості — закритості» становить у В.Аргамакова 42 %, у Ф.Берга — 76 %. Важливість цього аспекту для виконавців підтверджує той факт, що вони інтуїтивно віддають перевагу перекладові Ф.Берга, як більш зручному. Що ж до якості перекладу, то переклад Ф.Берга значно точніший, ніж В.Аргамакова, хоча в обох перекладах є ряд неточностей, в основному семантико-образного характеру. Так зокрема, жоден перекладач не домігся адекватності у рядку «*ewig verlor'nes Lieb*» («навеки потерянная любимая»); у В.Аргамакова — «пусть я забыт тобой»; у Ф.Берга — «пусть изменила ты»; і якщо переклад В.Аргамакова ще можна прийняти, то Ф.Берг припустився грубого перекручення змісту. У рядку «*ich grolle nicht*» у В.Аргамакова зустрічаються два варіанти перекладу: «Я не сержусь» та «но гнева нет», а Ф.Берга — лише один варіант перекладу — «я не сержусь». Ми гадаємо, що переклад «я не сержусь» точніший, особливо якщо врахувати, що в російському перекладі наявний звук «р», який є дуже важливим для передачі стану з точки зору фонізму приголосних.

У перекладі Ф.Берга є порушення еквіритмічного малюнку («я видел раз во сне»), бо останнє слово у відповідності з оригіналом має складатися з двох складів («Traume»).

Переклад А.Фета залишається суто поетичним перекладом, тому, що він не мав бути проспіваним, і тому текст не координується з музичною структурою романсу Р.Шумана.

Для порівняння нам важливо також розглянути виконавські варіанти Н.Л.Дорліак та І.С.Козловського. І.С.Козловський співає, практично без змін, текст Ф.Берга, хоча замість повторення слів «хоть изменила ты» він дещо змінює рядок на «я, право, не сержусь», чим посилює динаміку мови, а також збільшує вокальну зручність фрази (для тенора зручнішим є голосний «е»). Виконавський варіант Н.Л.Дорліак є найбільш стилістично точний, вокальна мова стає схвильованішою у поєднанні з мелодією:

* * *

Я не сержусь, пусть больно ноет грудь.

Ведь умерла любовь, ведь умерла любовь,

Я не сержусь, я не сержусь, я не сержусь.

Хоть твой наряд в алмазах весь горит,

Но в сердце ночь, и тьма в душе царит,

Я это знал.

Я не сержусь, пусть больно ноет грудь.

Во сне тебя я видел,

И видел я, что тьма в душе твоей,

Терзает грудь твою змея-тоска,

И знаю я, что рана глубока.

Я не сержусь, я не сержусь.

Проведений аналіз труднощів перекладів поетичних текстів вокальних творів може бути корисним для перекладачів, які займаються тако-

го роду діяльністю, і для музикознавців, які вивчають зарубіжну музику, а також для виконавців вокальної музики зарубіжних композиторів.

Цей аналіз є додатковим аргументом відомого твердження про те, що вокальний переклад, через його складність, дуже рідко є адекватним оригіналові. Адекватний переклад є можливим, коли перекладач являє собою рідкісне поєднання: перекладач-поет-вокаліст. В інших випадках переклад здебільшого поступається за художніми якостями оригіналові, і, щонайменше, цим підкреслюється бажаність виконання мовою оригіналу. Проте для ефективного виконання як у перекладі, так і мовою оригіналу, виконавський варіант має відповідати умовам, висвітленню яких присвячено цю працю.

ВПЛИВ ОСОБЛИВОСТЕЙ ФОНЕТИЧНОЇ БАЗИ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ НА ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

ВПЛИВ ФОНЕТИКИ МОВИ НА СТАНОВЛЕННЯ НІМЕЦЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

З історії вокального виконавства відомо, що фонетика мови по-різному впливає на звуковидобування, тобто на техніку вокалу. «Російська та італійська мови примушують співати широкою хвилею, широким, круглим, повним звуком», — пише О.Образцова у своїй книзі [133]. «Французька мова — одна з найскладніших для співу, тому що в ній багато носових звуків. А німецьку музику в силу фонетичних особливостей мови слід співати зібраним звуком, вузьким» [133, с. 251].

У цьому розділі розглядається вплив фонетики мови на становлення німецької вокальної школи та її деякі характерні риси. *Вокальне мовлення як вид сценічного мовлення* також виконує основні мовні функції — функцію спілкування (комунікативну) і функцію впливу. При цьому мова в театрі виявляє тенденцію до упорядкування норм вимови, що дозволяє виконати універсальну функцію естетичного впливу на носіїв певної національної мови. Вокальне мовлення розраховане на сприймання, розуміння та оцінку публікою в межах загальнонаціональної мови і регулюється вимовними нормами певної літературної мови*.

Як склалися орфоепічні норми? Майже усюди орфоепічні норми склалися на базі вимови мешканців політичного центру, наприклад, у Росії — на основі московської говірки, у Франції — паризької, в Англії — лондонської.

У Німеччині в зв'язку з особливими історичними умовами здавна виник ряд економічних, політичних і культурних центрів (Берлін, Мюнхен, Кельн, Дрезден, тощо), але жодний з них не став основним у процесі формування орфоепічних норм у німецькій мові. Тому цей

* Фонетична база мови включає систему фонем, систему інтонацій та закони, за якими вони функціонують.

процес у німецькій мові відбувався повільно і був завершений лише у 1898 р., коли діячами сцени й філологами вперше були встановлені критерії сценічної вимови (Bühnendeutsch).

У справі створення і розповсюдження вимовних норм німецької літературної мови основну роль відіграла німецька сцена (актори, співаки, режисери, диригенти та інші діячі театру). Задовго до фіксації орфоепічних норм німецькі театри сприйняли кращі зразки вимови освічених людей університетських міст північної Німеччини і шліфували їх на сцені, а далі розповсюджували по всій Німеччині. Тому *вимовний варіант, прийнятий за основу німецькими театрами, являв собою фонетичну систему, найбільш виражену і зручну для сценічного мовлення й співу*.

Враховуючи умови формування німецької літературної мови та її літературної «норми», що були створені акторами й співаками, які добре розуміли особливості вимови на сцені, а також труднощі, що їх висувала перед співаком німецька мова з огляду на її фонетичні особливості, вокальне мовлення німецькою потребувала особливої уваги провідних викладачів німецької вокальної педагогіки. Національну течію у німецькій вокальній педагогіці було викликано, певною мірою, фонетичними особливостями німецької мови, а також особливостями виконання у цій національній музичній культурі.

Вокальну фонетичну базу німецької мови було вироблено в результаті довгої і цілеспрямованої виконавської та педагогічної діяльності щодо засвоєння труднощів, пов'язаних із фонетикою німецької мови. «Яка величезна різниця між повнозвучними словами *core, dolore, felicità* й затиснутими у гортані німецькими *Herz, Schmerz, Glückseligkeit*», — писав Вінтер [12, с. 60]. Тому в німецькій педагогіці дуже гостро постало питання про функціонування мови у вокальній музиці.

Мовні обставини у Німеччині. Відомо, що в Німеччині історично сформувалися складні мовні обставини: в художній і науковій літературі трактати писалися латинською та німецькою мовами зі вставками італійською, французькою, грецькою мовами. Цей *поліглотизм мовної свідомості*, співвідношення різних мовних культур був притаманний

також німецькій музиці XVII сторіччя: вокальна музика звучала латинською та німецькою мовами.

Стан вокального мистецтва у Німеччині. У XVII сторіччі стан вокального мистецтва був досить складним: у вокальній педагогіці головна увага приділялася підготовці хорових, а не сольних співаків. У XVII сторіччі вокальне мистецтво в Німеччині починає розвиватися швидше, відчуваючи вплив італійської школи. Німецькі музиканти й співаки відвідували Італію, вивчали методи різних шкіл, перекладали праці італійських авторів. Перші автори — Гарбст, Крюгер, Бернгард — перенесли на німецький ґрунт стару італійську школу, а М.Агріколла й Гіллер переклали німецькою мовою капітальні праці епохи бельканто: Тозі «Opinioni» та Манчіні «Rifflesioni». З іншого боку, італійські співаки й композитори, викладачі тимчасово або ж постійно працювали у Німеччині й Австрії. Тут працювали Порпора, Тозі, Манчіні, Казеллі та інші. Тому можна говорити про італійські джерела німецької вокальної школи XVII-XVIII ст. У XIX сторіччі із зростанням національного самоусвідомлення прагнення музикантів були спрямовані на створення німецької музики та виховання німецьких співаків: *«Ми хочемо думати, любити й творити поезію й музику нашою рідною мовою. Треба створити музичну школу, де головним чином будуть працювати над німецькою музикою»* [14, с. 64].

Багато хто з відомих німецьких педагогів: М.Агріколла, Петер Вінтер, Фрідріх Шмідт відзначали труднощі звукоутворення при німецькій вимові. Ця підкреслена увага до хорошої вимови німецькою мовою була однією з істотних вимог німецької школи взагалі.

Як зазначають деякі дослідники [13, 14], різні течії німецької школи XIX ст. об'єднує той факт, що вони виходять із фонетики німецької школи. Так, школа «примарного» (від слова «прима») тону (Фр.Шмідт, Мюллер-Брунов та ін.) і група Ф.Зібера (1822-1895), Ю.Штокгаузена (1826-1906), Гольдшмідта (1859-1920) при всій їх відмінності прагнули обґрунтувати свої методи на пильному вивченні фонетики німецької мови, її акустичних і фізіологічних законах. Хоч їх попередники Агріколла, Гіллер, Вінтер також розуміли недосконалість і труднощі звучання німецької мови у співі, вони, проте, не могли у своїх працях спе-

ртися на об'єктивне знання фонетичних особливостей німецької мови. Тому лише з розвитком науки фонетики у Німеччині почала розвиватися наука про голос.

У галузі експериментальної фонетики та фізіології голосу провадили дослідження Гутцман, Музехольд, Надолечний та ін., досліджувалася природа резонансу, механізму звукоутворення.

Для авторів німецької вокальної школи характерним є використання фонетичного матеріалу німецької мови у вокальній педагогіці із застосуванням німецьких звуків, складів та комбінацій голосних і приголосних (Ю.Гей, Фр.Шмідт, Мюллер-Брунов та ін.).

Ю.Штокгаузен (1826-1906) широко використовує фонетичні особливості голосних та приголосних німецької мови для вироблення співацького тону, згладжування регістрів, обґрунтовуючи свій метод акустичними і фізіологічними законами та пильним визначенням фонетики німецької мови. Його учень Гуго Гольдшмідт (1869-1920) розвиває метод свого вчителя у використанні фонетичного матеріалу: його метод побудовано, в основному, на фонетиці німецької мови; в ньому використано дані тогочасної науки і сформульовано науково перевірені прийоми навчання.

Така концентрація уваги різних спрямувань німецької школи на фонетиці була викликана саме складністю німецької мови, менш сприятливою для звукоутворення, і труднощами німецької вимови, що було приводом віднести німецьку мову до «невокальних» мов, на відміну від італійської, української, російської мов. В результаті роботи вокальних педагогів німецької школи та їх учнів було вироблено **співацьку фонетичну базу німецької мови**, де чимало труднощів було пом'якшено, а деякі з них у співі знівельовано. Внаслідок було вироблено вокальний варіант мовлення німецькою мовою, який об'єднує цілий комплекс німецької орфоєпії у співі і формує «норму» — співацьку орфоєпію німецької мови.

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ІНШОМОВНИХ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ МОВОЮ ОРИГІНАЛУ ТА У ПЕРЕКЛАДІ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ Р.ШУМАНА З ЦИКЛУ «DICHTERLIEBE» («ЛЮБОВ ПОЕТА») НА ВІРШІ Г.ГЕЙНЕ)

Характер співу мовою оригіналу найтіснішим образом зв'язаний з виконавськими традиціями національних вокальних шкіл, навіть тоді, коли вони виконують ті ж самі вокальні твори. Тому *вивчення вокальних традицій національної вокальної школи набуває особливого значення як умова адекватності інтерпретації іншомовної музики.*

На виконавські традиції впливає чимало факторів. Один з них — особливості художнього світу композитора. Художній світ Р.Шумана визначався романтичними ідеями мистецтва XIX ст. У листах та статтях Р.Шумана можна знайти відбиття тих принципів, які визначали й формували виконавські традиції вокальної лірики епохи романтизму і камерної вокальної лірики Р.Шумана, зокрема, у виконавській практиці XIX ст.

Особливого значення Р.Шуман надавав впливові постичного слова німецькою мовою на німецьку пісню (Lied). Поезія Гейне, Рюккерта, Ейхендорфа відкрила перед нами особливий світ тонкої психологічності, щирості й виразності. Крім того, у самій поезії зріс інтерес до фонетики слова, інтонації поетичної фрази — її мелодики, до музики слова. *Поезія йшла назустріч музиці, а музика прагнула до «точної передачі слова».* В рецензії на пісні Бургмюллера Р.Шуман так визначив завдання композитора: «...знов виткати вірш у найдрібніших його деталях, але із більш тонкої музичної матерії — найвище, до чого він прагнув...» [69, с. 521].

У зв'язку із новими завданнями Lied, її тонкою психологічністю та емоційною палітрою виникли нові вимоги до виразності співу і нове уявлення про «звуковий ідеал». Звучання голосу стає виразником найтоншої духовності, а інтонування дедалі більш набуває рис безпосереднього монологу, який народжується на очах у слухача: виконавство як безпосередній процес...

При цьому слід усвідомити те, що в минулому залишилося мистецтво музичного виконання романтиками-виконавцями. Про їх гру та

спів, про силу впливу їх мистецтва на публіку створювалися легенди; у відгуках та мемуарах сучасників можна знайти підтвердження їх триумфам, але реальне звукове втілення Lied виконавцями-романтиками минулого сторіччя для нас недосяжне. Нам лиш відомо, що художні досягнення Ф.Ліста, Н.Паганіні, А.Рубінштейна, Ж.Дюпре, М.Малібран та П.Віардо значно змінили виконавські традиції.

Матеріалом для аналізу були записи вокального циклу Р.Шумана «Любов поета» зарубіжними й вітчизняними співаками. Серед них — Лотте Леманн, Фішер Діскау, Роберт Холл — представники західно-європейської вокальної традиції — та Н.Л.Дорліак, Іван Козловський — представники російської вокальної традиції. Матеріал підбирався таким чином, щоб один і той самий музично-поетичний текст був представлений різними виконавцями, що належали до різних вокальних шкіл і дотримувалися різних виконавських традицій.

Коли ми проаналізували різні виконавські варіанти романсів Р.Шумана, то прийшли до висновку, що їх відрізняють деякі загальні закономірності.

Для багатьох з них авторський текст, через його неповність, є авторською програмою виконання, яка є висхідним моментом для співтворчості виконавця. Чимало конкретних динамічних, агогічних, темпових та інших моментів, зафіксованих автором у тексті, варіюються у межах припустимих відхилень у певній вокально-естетичній програмі.

Виконавські варіанти зарубіжних співаків відзначаються значним динамізмом, експресією в контрасті з найніжнішою ліричністю та одухотвореністю, у той час як виконання циклу Н.Л.Дорліак та С.Ріхтером відрізняються глибокою психологічністю, акварельністю звучання. В їх інтерпретації виявляються риси російської вокальної школи: психологічність співу співака-актора. Відомо, що закордонні співаки спеціально вивчають «Lied». За свідченням Маріан Андерсон, «після занять із викладачем з німецьких «Lieder» я відчула себе певнішою і почала розпізнавати в німецькому тексті відтінки виразності, які давали мені змогу досягнути музику» [198, с. 139]. Фішер Діскау підкреслював, що «простота і лірична домірність визначає мистецтво виконання «Lied». Адже вимагалось за допомогою музичної поезії роз-

крити в усій повній дійсній значення словесно висловленої думки. І все це німецькою мовою!» [178, с. 203]. В останньому реченні знайшла відображення найважливіша проблема сучасного виконавства — спів мовою оригіналу. Вирішення цього питання допоможе наша робота.

Порівнюючи музично-поетичний текст і виконавське інтонування, ми, природно, виявили деякі нюанси виконавської інтерпретації, які, за нашим припущенням, були наслідком впливу звучання поетичної декламації німецькою мовою, її звукового інструментування та інтонаційного розвитку на виконавські засоби виразності. Вплив «звучащо-го» поетичного слова мовою оригіналу виявляється як своєрідний інструмент вільного інтонування.

Тому ідеальне втілення циклу може бути здійснено лише мовою творців що створює серйозні труднощі для виконавців, які належать до інших національних культур. Знання дослівного перекладу, проникнення у фонетично правильне звучання тексту в оригіналі відіграє важливу роль у виявленні виконавського стилю вокальних творів Р.Шумана. Декламаційне начало у поєднанні зі співучістю, поетичне слово, інтоноване в мелодії, величезна емоціональна школа дозволяє говорити про виконання вокального циклу «Любов поета» як про серйозну виконавську проблему. Романси Р.Шумана вимагають володіння динамікою звуку, нюансуванням і, головне — володіння «*mezza voce*». Тому виконання циклу «Любов поета» являє великі труднощі для співаків із оперними голосами. Мистецтво полягає в тому, щоб, з одного боку, зберегти красу тембру, не нівелюючи його, з іншого — у моментах драматичних додержати сили звучання голосу й рівня експресії, що диктується змістом і духом романтичної поезії Г.Гейне і стилем музики Р.Шумана.

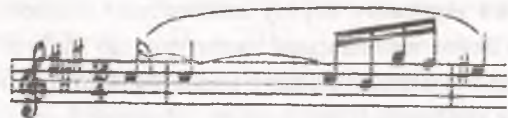
Оскільки нашу працю обмежено аналізом реальних звукових втілень цього циклу різними виконавцями, то в наше завдання не входить детальний аналіз нотного та поетичного текстів, а тільки співвідношення композиторського задуму і його реалізація в конкретному виконавському варіанті. Зарубіжні співаки співають лише мовою оригіналу, а російські — у перекладі, що відбиває усталену в минулому традицію.

Створення звукового образу здійснюється співаками як результат звукового втілення виконавської партитури, що містить різні параметри. Серед них параметри інтонації: мелодійний контур, наголос, тембр, акцент, темп; особливості динамічного розвитку, артикуляція. Ці аспекти реалізуються в інтонаційній драматургії, яка відображує індивідуальний характер виконання.

Найбільш цікаво аналізувати виконання Ф.Діскау, бо він поєднує в одній особі глибокого аналітика — автора книг і натхненного співака-музиканта.

Інтерпретація циклу Ф.Діскау відзначається тонким відчуттям інтонаційної сфери твору, свободою і майстерним передаванням звукових барв. Співак дає відчуття слухачеві *Lied* інтонаційно-емоціональний розвиток не лише в деталях, а у широкій мелодійній перспективі. Музика циклу є явно близькою виконавцеві, він передає музичні образи композитора безпосередньо, як власні музичні думки, що посилює відчуття монологічності і глибоко особистого висловлювання. Співаком виразно представлено ланцюжок психологічних станів: від найніжніших звукових образів до насиченого експресивного звучання у драматичних кульмінаціях. У його виконанні перша пісня (зародження кохання) «*Im wunderschönen Monat Mai*» створює атмосферу ніжного ліричного передбачення кохання. В арсеналі виражальних засобів співак зупинився на такому «*piano*», яке більш характерне для звучання ліричного тенору. Ніжне «*piano*» Ф.Діскау посилює вибіркою артикуляцією, у якій утрирування сонорних [l], [m], [n], [ŋ] надає звучанню голосу особливої співучості й ніжності. Співак у своєму виконанні підкреслює звукове інструментування вірша Г.Гейне, в якому переважають сонорні звуки. Звукову динаміку визначає «почуття стриманого прагнення» [97, с. 111]. Ця особливість характерна для виконання цього романсу Р.Шумана й іншими виконавцями, серед яких Л.Леманн, І.Козловський, Р.Холл, Н.Дорліак.

Вже у вступі (*langsam, Zart*) фортепіано вводить у стан ніжної знемоги. Його підкреслює мелодійний зліт у верхньому регістрі з деяким завмиранням на верхній ноті.



Ступінь цього завмирання є різною: так, у Й. Демуса — концертмейстера Ф. Діскау зупинку ледь намічено, а у виконанні С. Ріхтера це «прагнення» врівноважується теп на верхній ноті. Звукові хвилі партії фортепіано влітають у музично-поетичне інтопування співака.

Мелодія голосу чуйно вловлює різні відтінки поетичного тексту. Мелодійні фрази починаються із затакту, що дозволяє поєднати акценти вірша з метро-ритмічною структурою романсу. Мелодійний підйом інтерпретується Ф. Діскау як певний емоціональний порив, який не отримує розвитку. Виконання позбавлене сентиментальності, сповнене справжньої поетичні та одухотвореності. Слід особливо виділити виконання романсу «Die Rose, die Lilie». Співак підкреслює щире захоплення поета за допомогою безперервного захопленого звукового потоку без пауз і уповільнень (в інших виконавців ця тенденція висловлено не так яскраво). Тембр голосу зберігає ніжне, світле забарвлення. Темп підкреслено стрімкий, що лише підкреслює зв'язок вокальної мови із захопленням звучанням мовлення, тобто з характером мови.

У пісні «Wenn ich in deine Augen seh» («Встречаю взор очей твоих») співак поєднує неквапливу речитативну розповідь в I частині пісні з кульмінацією на слова «ganz und gar gesund» з особливим типом піднесеного вокального мовлення, де основний виражальний динамічний засіб — «р» та «рр». Темп у II частині сповільнюється, звучання голосу, тембр сповнені ніжності й кохання. Слова «ich liebe dich» співак вимовляє майже побожно, завмираючи, і не підкреслює переходу до протверезних слів «so muß ich weinen bitterlich». Глибоко особисте виконання романсу Ф. Діскау виявляється в інтонаційній драматургії II частини: зміна характеру інтопування досягається уповільненням темпу, у співі відсутня пауза поміж «wenn ich mich lehn' an deine Brust», що змінює захоплено-схвильований характер мови на піднесене поетичне висловлювання головного героя. Слова «doch wenn du

«richtigst» співак вимовляє із сповільненням та завмиранням: цю тенденцію завершує фортепіано, а психологічна кульмінація «ich liebe dich» у співака звучить «pianissimo» — значущо і в сповільненому темпі, при цьому «a tempo» не виконується.

Виконання «Im Rein, im heiligen Strome» («Над Рейна светлым простором») в різних співаків відрізняється перш за все забарвленням тембру: Р. Холл (Robert Holl) різко змінює тембральне забарвлення, відбувається «тембральний злам», у ньому переважає грудне резонування, на відміну від «тембру кохання», де переважає головне резонування. У Ф. Діскау зміна тембру виражається також у більш грудному характері, але без жорсткості і підкреслювання ритмічної структури, які спостерігаються у Р. Холла. Друга половина романсу повертає до кола образів кохання, наступний романс «Ich grolle nicht» контрастує з образами, що виникли. У виконанні цього романсу найбільш яскраво виявилися загальні та індивідуальні риси виконання.

Таким чином, виконавське трактування Ф. Діскау перетворює романс на дивовижний за силою емоціонального впливу й щирості монолог, який «висловлює всю глибину страждання — цього неминучого супутника кохання романтиків» [87, с. 117]. У його виконанні вся звукова палітра вірша працює на створення «звукового образу»: звукові протиставлення, сполучення звуків tr, st, br, cht, frest допомагають йому створити образ.

Виконання Н. Дорліак у перекладі російською мовою помітно відрізняється від інтерпретацій мовою оригіналу, бо вона зумовлена різною звуковою інструментовкою вірша, який побудовано не на вибухових приголосних, а на сонорних. Це зумовило іншу особисту інтерпретацію співачки: підкреслювання сонорних приголосних створює майже реальне, майже нестерпне відчуття болю, затушовує палкість висловлювання.

Виконання цього романсу мовою оригіналу спирається на інший музично-поетичний текст і являє інший тип музичної декламації, більш експресивний. Але ступінь вияву цієї декламації у живому інтопуванні у різних співаків неоднаковий, і визначається особливостями інтонаційної мікродраматургії романсу.

Так, Роберт Холл, інтерпретуючи пісню «Ich grolle nicht» пропонує свій варіант мікродраматургії. Його виконання є ніби «проміжним» між виконанням Ф.Діскау та Н.Дорліак. Якщо монолог Діскау є безпосередньою реакцією на біль, його темп стрімкий (немає часу на усвідомлення), то монолог Н.Дорліак неначе віддалений часом від вчинку, який спричинив такого нестерпного болю, — був час на усвідомлення болю, хоча він від цього не став меншим.

Виконання Р.Холла точно йде за всіма виконавськими вказівками композитора, особливо у першій частині романсу. Початок співу — активний повним звуком, але емоціональний порив відчаю стримується. Музична інтонація на словах «Ich grolle nicht» («Я не сержусь») є природно зливою із мовною інтонацією тексту. Ці слова повторюються в тексті кілька разів, що підкреслює важливість і значущість повторюваних слів. Холл майстерно інтерпретує ці ключові фрази, використовуючи всі можливості «емоціонального перефарбування» тексту [180, с. 254-156]. Опора його інтонування на мовні прообрази надає виконанню конкретності й мовної виразності. При цьому тут має місце речитация особливого типу, вона спирається на емоціонально-схвильовану мову, у якій, згідно з даними експериментальних досліджень звучачої мови [75, с. 76], виникає вокальна мелодика й співоча форманта.

II епізод:

«Ewig verlор'nes Lieb, ewing verlор'nes Lieb,

Ich grolle nicht, ich grolle nicht».

В інтонуванні цих слів співаком розкривається прагнення поета оволодіти собою, приховати нестерпний біль. Повторення вигуку «ich grolle nicht» сприймається слухачем як спроба повернути самовладання, але хвиля нещирого відчаю на словах «ich seh, mein Lieb, wie sehr du elend bist», які співак майже скандує, розкриває усю глибину його болю, а емоціональний підтекст останніх слів «ich grolle nicht» створює відчуття значного зусилля волі. Тому інтонування Р.Холла відображує це зусилля волі:



Голос звучить на цих словах приглушено, на «mezzo voce». «Forte» трактується співаком, як показник емоціональної інтенсивності, а тому у виконавській драматургії Р.Холла «f» міняється на «mf», що більш відповідає логіці його художнього вислову.

Із цього невеличкого аналізу видно, що цілісне уявлення про особливості інтонаційно-сислового синтезу тристоронньої структури (поетичний текст — композиторський текст — виконавське інтонування) є дуже важливим для виконавців, бо воно дозволяє побудувати картину становлення художнього змісту від поетичного тексту до музично-поетичного образу у вокальному виконавстві. Це дає виконавцеві можливість відчутти численні інтонаційно-сислові грані музично-поетичного образу і дає пояснення різним виконавським трактуванням.

Порівняльний аналіз реальних звукових втілень деяких романсів Р.Шумана з циклу «Любов поета» на вірші Г.Гейне дає змогу констатувати таке. У залежності від мети художнього висловлювання виконавці Р.Холл та Ф.Діскау та інші у виконавській інтонації, її темпі, ритмі, динаміці, тембру, артикуляції виділяють той чи інший інтонаційний засіб виразності. При цьому інші засоби виразності міняють своє співвідношення всередині інтонаційної структури романсу. Це створює можливість для урізноманітнення динамічних, темпових, тембрових та інших відтінків виконання.

На підставі порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій нами зроблено такі висновки:

1. Характер виконання тісно пов'язаний із звучанням національної мови, звуковим інструментуванням та інтонаційною структурою поетичного тексту конкретною мовою. При цьому найбільші відміни у вокальному інтонуванні проявляються у романсах, де переважає декламаційне начало. Саме декламаційно-мовні особливості виконавця, його чуйність у вокальному інтонуванні музично-поетичного тексту є основою для адекватної інтерпретації.

2. Фонетика «звучащого» вірша мовою оригіналу, уважно усвідомлена виконавцем, задає необхідний ступінь адекватності виконання. Порівняємо, наприклад, інтерпретації Ф.Діскау, Р.Холла та Н.Дорліак. Саме принципово інша фонетична структура вірша у перекладі та оригіналі обумовила такі різні інтерпретації романсу «Ich grolle nicht».

3. Враховуючи, що при вивченні вокальної лірики епохи романтизму ми позбавлені можливості детально порівняти не лише авторську поетичну декламацію та її вплив на композиторську й виконавську творчість, але й реальні інтерпретації часу створення цих творів, то порівняння «звучащої» поетичної мови оригіналу та музично-поетичної інтонації набуває особливого значення. Воно здатне збагатити наукове уявлення не лише про таємниці виконавської майстерності, а й про шляхи і засоби взаємодії виконавського та мовного мистецтва, а також дати певний вихід до практики виконавства.

ВИСНОВКИ

Світовий виконавський досвід та сучасна європейська традиція ориєнтують вітчизняного співака на виконання багатостильової вокальної музики мовою оригіналу, що потребує оволодіння специфікою співу іноземними мовами. Тому об'єктом нашого дослідження був вплив фонетики мови оригіналу на поетичну творчість, творчість композитора, виконавця та перекладача через те, що звучання мови є домінантою у створенні «звукового образу». А інтерпретація інонаціональної музики визначається нами як відтворення «звукового образу» в іншому мовно-культурному середовищі.

Визнання узагальненого характеру інтонаційно-фонетичного підходу до вокального виконавства дозволило розглянути виконавство як результат виявлення логіки розвитку цілого комплексу засобів мовної виразності. Мовна інтонаційність не тільки розширює межі засобів виразності, вона також намічає додаткові резерви фонічної експресивності співу, розкриває численні фонетико-семантичні грані музично-поетичного образу та можливі трактування, що також відкриває нові шляхи удосконалення виконавської культури.

1. Аналіз лінгвістичної та музикознавчої літератури, а також порівняльний аналіз різних виконавських варіантів романсів із циклу Р.Шумана «Любов поета» на вірші Г.Гейне виявив вплив фонетики мови на творчість поета, композитора, перекладача, співака. А саме:

- звучання мови оригіналу є основним матеріалом, з якого формується звучання нею поетичної мови;
- у поетичній мові реалізується взаємозв'язок звучання окремих звуків з певним емоційно-семантичним змістом;
- національного колориту звучанню надають фонеми, які зустрічаються тільки у німецькій мові.

2. Проведений аналіз вокально-поетичних перекладів з точки зору виконавської інтерпретації показав, що фонетичний аспект є найбільш

важливим для вокальних перекладів. Пропонований нами «еквіфонічний» підхід, побудований на збереженні фоніки вірша, дозволяє виділити суттєві моменти в теорії вокального перекладу:

— необхідність збереження «звукового профілю» опорних голосних для передачі емоційно-семантичної інформації на рівні фонем;

— адекватність перекладу передбачає не тільки звукову єдність на рівні фонем, а й інтонаційну відповідність тексту оригіналу і вокально-поетичного перекладу.

3. Аналіз музично-мовних інтонацій вокального циклу Р.Шумана підтвердив вплив інтонацій німецької мови на характер і структуру вокально-мовних інтонацій романсів Шумана. При цьому враховувалося, що національну своєрідність вокально-мовним інтонаціям надає також звучання національної мови.

4. Застосування фонетичного підходу до процесу вокального інтонування дозволило виділити деякі положення для досягнення адекватної інтерпретації іншомовної вокальної музики — відтворення «звукового образу» у новому мовному та культурному середовищі. До них належать:

- адекватне виконання, яке передбачає орієнтацію на об'єктивні характеристики звучання мови мовою оригіналу, що є джерелом виразності вокальної мови при інтерпретації іншомовної музики;
- характер виконання тісно пов'язаний із звучанням мови, звуковим інструментуванням вірша і інтонаційною структурою поетичного тексту мовою оригіналу;
- фонетична система конкретної мови відбивається у вокальному мовленні відповідно до цієї конкретної мови, формуючи особливості її звучання. Вона впливає на образно-емоційний аспект виконавства. Комплексний аналіз вокальної мови дозволяє враховувати вплив системи фонем національної мови, системи інтонацій, також фонетичних законів літературної мови. Загальні тенденції вокального мовлення іноземними мовами враховують вплив міжнародної співацької бази, а також фонетико-

артикуляційних навичок, засвоєних у рідній мові, які існують у вітчизняних співаків.

До числа найважливіших висновків, що мають безпосереднє практичне значення для вокального виконавства та педагогічної діяльності, потрібно віднести такі:

- Результати досліджень дозволяють розробити на їх базі загальні та індивідуальні принципи роботи із засвоєння інонаціональної вокальної музики та рекомендації з підвищення культури співу мовою оригіналу. Це допоможе молодим виконавцям та вокальним педагогам ефективно вирішувати проблеми інтерпретації інонаціональної вокальної музики.
- Загальний науково-методичний підхід, що ми розвиваємо на базі німецької мови, пропонує послідовність етапів входження в інше мовне середовище. Ураховуючи, що сучасний співак у практичній діяльності має вміти переключатися з однієї мови на іншу, ми не обмежувались рамками однієї мови, і розроблений нами загальний науково-методичний підхід дозволяє вихід у інші мовні системи. Цей підхід уперше враховує вплив рідної мови на вокальне мовлення, спрямовуючи на усвідомлене запобігання помилок (акценту).
- У роботі пропонується мовний фонетико-інтонаційний підхід як засіб розкриття національної своєрідності інонаціональної вокальної музики, він дозволяє розглянути вплив особливостей національної мови (системи фонем, інтонацій та фонетичних законів мови), що дає змогу виокремити декілька істотних моментів стосовно відтворення національної своєрідності у процесі вокального виконавства.
- Аналіз вокальних перекладів дозволив визначити критерії перекладів та рівні адекватності перекладів на фонетичному рівні, що дозволить підвищити їх якість і допоможе у теоретичній та практичній діяльності перекладачам вокальних текстів.

На думку багатьох співаків, «мовний бар'єр» буде знищено, якщо співак переживатиме почуття у всій повноті та доносить емоції до слухачів...», а переклад тексту надруковано у програмі концерту [131]. Таким чином, тільки високий професіоналізм співака є тим шляхом, на якому вирішується проблема «мовного бар'єру».

Найважливіша риса професіоналізму, якою має володіти співак — це висока культура співу іноземними мовами. Цій меті служить науковий аналіз, проведений нами, та комплексний інтонаційно-фонетичний підхід і методика співу іноземними мовами, які ґрунтуються на сучасних досягненнях лінгвістики, музикознавства, психології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя. — М.: Музыка, 1991. — 103 с.
2. Алексеев М.Н. Английская поэзия и русская литература // Англ. поэзия в русских переводах. — М.: Прогресс, 1981.
3. Алексеева Л.Н. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов // Комплекс. подход к проблемам соврем. муз. образования.: Сб. науч. тр. / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — М., 1986. — С. 86–100.
4. Антипова А.М. Интонационная структура восклицательных предложений в ее взаимодействии с их лексико-грамматической структурой / На материале англ. и рус. яз.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / I-й Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М.Тореза. — М., 1965. — 19 с.
5. Арнольд Н.В. Стилистика современного английского языка: Стилистика декодирования. — Л.: Просвещение, 1981. — 295 с.
6. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века. — М.: Музыка. — 1975. — С. 112–126.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М.: Музгиз, 1947. — 163 с.
8. Асафьев Б. Речевая интонация. — М.; Л.: Музыка, 1965. — 135 с.
9. Аспелунд Д. Основные вопросы вокально-речевой культуры. — М.: Музгиз, 1933. — 124 с.
10. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. — М.; Л.: Музгиз, 1952. — 190 с.
11. Астрова Л.И. О преподавании немецкого (второго) языка на вокальных факультетах и отделениях // Особенности преподавания иностр. языков в вузах искусств: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. Л., 1990. — С. 168–181.
12. Ахманова О. Словарь лингвистических терминов. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 607 с.
13. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. (В 3 ч.). Ч. I. М.: Муз. сектор, 1929. — 244 с.

14. Багадулов В. Очерки по истории вокальной методологии. (В 3 ч.). Ч. II. — М.: Музгиз, 1932. — 311 с.
15. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л.: Музыка, 1974. — 336 с.
16. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. — Л.: Сов. композитор, 1973. — 273 с.
17. Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М.: Наука, 1989. — 272 с.
18. И.С.Бах и современность: сб. ст. / Сост. Н.Герасимова-Персидская. — К.: Муз. Україна, 1985. — 158 с.
19. Белинский В.Г. Избранные письма. В 2 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1955. — 532 с.
20. Белый А. Глоссалогия: Поэма о звуке. — Берлин: Эпоха, 1920. — 131 с.
21. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — Л.: Худож. лит., 1973. — 265 с.
22. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. (В 3 т.). Т. 2. (От начала 17 до середины 19 ст.). — 2-е изд. — М.: Муз. сектор, 1930. — 254 с.
23. Брызгунова Е.А. Звуки и интонации русской речи. 3-е изд., перераб. — М.: Рус. яз., 1978. — 278 с.
24. Брызгунова Е.А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. — 117 с.
25. Булат Т. Николай Лысенко. — К.: Муз. Україна, 1981. — 118 с.
26. Вальтер Б. О музыке и музицировании // Исполнит. искусство заруб. стран. — М., 1962. — Вып. I. — С. 7–118.
27. Васильева А.Н. Основы культуры речи. — М.: Рус. язык, 1990. — 248 с.
28. Васина-Гроссман В.А. Камерно-вокальное творчество Д.Шостаковича // Сов. муз. культура: История, традиции, современность. — М., 1980. — С. 15–43.
29. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтические слово. Ч. 1. Ритмика. — М.: Музыка, 1972. — 150 с.
30. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтические слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. — М.: Музыка, 1978. — 366 с.
31. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. — М.: Музыка, 1966. — 405 с.

32. Вопросы вокальной педагогики: Сб. ст. — М.: Музыка, 1962–1984. Вып. 1–7.
33. Веронин С.В. Основы фоносемантики. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. — 244 с.
34. Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. — Пб.: Гос. изд-во, 1922. — 128 с.
35. Выготский Л.С. Психология искусства / Под руд. М.Г.Ярошевского. — М.: Педагогика, 1987. — 341 с.
36. Гаспаров М.Д. Взаимообогащение нац. сов. литератур и художественный перевод. — Фрунзе, 1987. — С. 3–14.
37. Гачев Г. Национальные образы мира: Общие вопросы русский, болгарский, киргизский, грузинский, армянский. — М.: Сов. писатель, 1988. — 447 с.
38. Гейне Г. Избранные произведения. — М.; Л.: ГИХЛ, 1934. — 461 с.
39. Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза. — М.: Худож. лит., 1971. — 799 с. — (Б-ка всемирной лит.).
40. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. — Тбилиси: Мецниереба, 1985. — 162 с.
41. Герсамия И.Е. Проблемы психологии творчества певца: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Киев. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — Киев, 1988. — 35 с.
42. Гиждеу С. Генрих Гейне. — М.: Худож. лит., 1964. — 237 с.
43. Гинзбург Л.В. “Разбилось лишь сердце мое...”: Роман-эссе. — М.: Сов. писатель, 1983. — 256 с.
44. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. — 4-е изд., доп. — М.: Музыка, 1981. — 143 с.
45. Глумов А.Н. О музыкальности речевой интонации // Вопр. музыкознания. — М., 1956. — Т. 2. — С. 291–363.
46. Головин Б.Н. Основы культуры речи. — М.: Высш. шк., 1988. — 320 с.
47. Гордеева Е. Глинка — исполнитель. — М.: Музыка, 1966. — 109 с.
48. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. — К.: Муз. Україна, 1985. — 110 с.

49. Гурджиева Е.А. Элементарный звуковой символизм. Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М.Тореза. — М., 1973. — 30 с.
50. Туренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации / Отв. ред. М.Ф.Овсянников. — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
51. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. — Т. 3. — М.: Худ. лит-ра, 1991. — С. 7–171.
52. Делищева Н. Исполнительский стиль вокальных произведений И.С.Баха. — М.: Музыка, 1980. — 79 с.
53. Делищева Н.О. О воспитании певца-художника // Муз. исполнительство. — М., 1979. — Вып. 9. — С. 77–103.
54. Димитрий Ю. Опера — либретто — зритель // Театр. — 1971. — № 1. — С. 92–99.
55. Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975. — 263 с.
56. Дмитриев А.С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1974. — 119 с.
57. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э.Донец-Тессейэр. О воспитании легких женских голосов. — М.: Музыка, 1974. — 62 с.
58. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. — 672 с.
59. Добролюбов Н. Полное собрание сочинений. В 6 т. Т. I. — М.; Л.: ГИХЛ, 1934. — 675 с.
60. Доливо А. Певец и песня. М.; Л.: Музгиз, 1948. — 250 с.
61. Доливо А. Речитативы в вокальном искусстве // Вопр. муз. искусства. — М., 1962. — Вып. 3. — С. 179–219.
62. Домашнев А.И. и др. Интерпретация художественного текста. — М.: Просвещение, 1989. — 205 с.
63. Друскин М. Очерки, статьи, заметки. — Л.: 1987. — 300 с.
64. Ермаков В.А. Дефекты вокальной методики и роль произношения в пении. — Л.: Тритон, 1935. — 29 с.
65. Свтушенко Д. Михайлов-Сидоров М. Питание вокальной педагогики. История, теория, практика. К.: Мистецтво, 1963. — 340 с.
66. Жинкин Н.И. Взаимоотношение двух звеньев механизма речи — составления слова из звуков и сообщения из слов // Хрестоматия по психологии. — М., 1987. — С. 124–133.

67. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. — 407 с.
68. Житомирский Д. Роберт Шуман. — М.: Музыка, 1964. — 879 с.
69. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. Сокращенный план учения. — Спб.: Изд-во А.Ф.Маркса. — 147 с.
70. Зак В. Общительный характер популярной интонации // Муз. современник. — М., 1987. — Вып. 4. — С. 281–301.
71. Закс Л. Музыка в контекстах духовной культуры // Критика и музыкознание. — Л., 1987. — Вып. 3. — С. 46–68.
72. Захарова О. Риторика и западно-европейская музыка XVII — I-й половины XVIII века: принципы, приемы. — М.: Музыка, 1983. — 77 с.
73. Зиндер Л.Р. Общая фонетика. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1960. — 336 с.
74. Земцовский И. Б.Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки // Критика и музыкознание: Сб. ст. — М., 1980. — Вып. 2. — С. 184–198.
75. Златоустова Л. Изучение звучащего стиха и художественной прозы инструментальными методами // Контекст — 1976: Лит. теорет. исследования. — М., 1977. — С. 61–81.
76. Знаменська О.В. Культура мови у співі. — К.: Вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ., 1959. — 158 с.
77. Зоривчак Р.П. Лингвистические характеристики худож. текста и перевод: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. — К., 1987. — 38 с.
78. Интонация / Авт. коллектив Ю.А.Жлуктенко, Л.Р.Зиндер — К.: Изд-во КГУ, 1973. — 240 с.
79. Интонация и звуковой состав: Материалы Коллоквиума по эксперим. фонетике и психологии речи / Под ред. Б.А.Артемова. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1965. — 262 с.
80. Канкарович А.И. Культура вокального слова. — М.: Музгиз, 1957. — 52 с.
81. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // О музыке: Проблемы анализа. — М., 1974. — С. 344–365.
82. Коломийцов В. Статьи и письма. — М.: Музыка, 1971. — 215 с.
83. Колосов К.М. К вопросу об артикуляционной базе языка // Теорет. проблемы фонетики и обучение произношению. — М., 1971. — С. 36–61.

84. Колодуб И.С. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы. — К.: Муз. Україна, 1964. — 47 с.
85. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979. — 206 с.
86. Кроо Д. Если бы Шуман вел дневник... — Будапешт: Корвин, 1966. — 223 с.
87. Крохмаль-Орябинская М.П. "Любовь поэта" Шумана // Очерки по ист. и теории музыки. — Л., 1940. — Вып. 2. — С. 100–153.
88. Кулешов В.В. Семиотика основ английской фонации: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / МГУ им. М.В.Ломоносова. — М., 1988. — 34 с.
89. Лаврентьева Л. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1978. — 78 с.
90. Ландовска В. О музыке. — М.: Радуга, 1991. — 438 с.
91. Ланской М.И. Исследования взаимосвязи дикции, артикуляции и фонетики в пении: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — М., 1990. — 28 с.
92. Левик С. Записки оперного певца. — М.: Искусство, 1955. — 473 с.
93. Левицкий В.В. Звукосимволизм в лингвистике и психолингвистике // Науч. доклады высш. школы. филол. науки. — М., 1975. — № 4. — С. 54–62.
94. Левый И. Искусство перевода. — М.: Прогресс, 1974. — 397 с.
95. Леонтьев А.А. Возникновение и первоначальное развитие языка. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — 138 с.
96. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность. — М.: Просвещение, 1965. — 214 с.
97. Лесохин М.М. и др. Введение в математическую лингвистику. — Минск: Наука и техника, 1982. — 263 с.
98. Лисса З. О сущности национального стиля // Вопр. эстетики / Ин-т истории искусств. — М., 1964. — Вып. 6. — С. 191–222.
99. Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н.Я.Берковского. — Л.: Изд-во писателей, 1934. — 334 с.
100. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
101. Лотман Ю.М. Лекция по структуральной поэтике. Вып. 1. Введение, теория стиха. — Тарту, 1964. — 195 с.

102. Лотце Г. Об условиях существования художественной красоты // Муз. эстетика Германии XIX века: в 2 т. — М., 1983. — Т. 2. — С. 374–382.
103. Лотце Г. Очерк эстетики // Муз. эстетика Германии XIX века: В 2 т. — М., 1983. — Т. 2. — С. 371–374.
104. Львов М. Из истории вокального искусства. — М.: Музыка, 1964. — 226 с.
105. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. — Л.: Музыка, 1979. — 206 с.
106. Мазель Л. О мелодии. — М.: Музгиз, 1952. — 300 с.
107. Мазель Л. О природе и средствах музыки: Теорет. очерк. — М.: Музыка, 1990. — 80 с.
108. Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и муз. образ / Под ред. Б.М.Ярустовского. — М., 1965. — С. 225–264.
109. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии: Некоторые проблемы изучения вокальной музыки // Муз. современник. — М., 1987. — Вып. 6. — С. 265–275.
110. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. — М., 1976. — Вып. 2. — С. 68–104.
111. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства. — К.: Муз. Україна, 1990. — 130 с.
112. Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. I. С середины XVIII до начала XIX века. — М.: Музгиз, 1959. — 314 с.
113. Машевский Г. Вокальное исполнительство в воззрениях и практике А.С.Даргомыжского // Вопр. теории и эстетики музыки. — Л., 1969. — Вып. 3. — С. 215–231.
114. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифон. музыка. Вопросы анализа: Сб. ст. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1984. — Вып. 775. — С. 83–107.
115. Медушевский В. Углублять концепцию музыкального образования. Сов. музыка. — 1981. — № 9. — С. 52–59.
116. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. — М.: Просвещение, 1987. — 93 с.
117. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типол. анализа. — М.: Музыка, 1986. — 85 с.

118. Меркулов А.М. Проблема целостности интерпретации: На материале фортепиан. сонатных циклов Шумана и Мусоргского / Дис. ... канд. искусствоведения. — 17.00.02; Утв. 07.04.82. — М., 1981. — 221 с. — 04812003702.
119. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. — К.: Муз. Україна, 1985. — 80 с.
120. Мирзоева М. От составителя // Шуберт Ф. Избр. песни. — М., 1951. — С. 2.
121. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Исследование. — Л.: 1981. — 283 с.
122. Михайловская Н. Зара Долуханова. М.: Музыка, Музгиз, 1958. — 124 с.
123. Морозов В. Биофизические основы вокальной речи. — Л.: Наука, 1977. — 231 с.
124. Морозов В. Вокальный слух и голос. — М.; Л.: Музыка, 1965. — 86 с.
125. "Музыкальная жизнь", № 7–8, 1992. — С. 21.
126. Морозов В. Тайны вокальной речи. — Л.: Наука, 1967. — 202 с.
127. Мышкис Е.Д. К освоению наследия И.С.Баха / Харьк. ин-т искусств им. И.П.Котляревского. — Харьков, б.г. — ... с. — Рукопись.
128. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.
129. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 380 с.
130. Назаренко И.К. Искусство пения. — М.: Музгиз, 1963. — 511 с.
131. Нестеренко Е. Размышления о профессии. — М.: Искусство, 1985. — 97 с.
132. Обнорский С.П. Культура русского языка // Основы культуры речи: Хрестоматия / Сост. Л.И.Скворцов. — М., 1984. — С. 173–191.
133. Образцова Е. Заметки в пути. Диалоги. — М.: Искусство, 1987. — 359 с.
134. Оголевец А.С. Слово и музыка. — М.: Музгиз, 1960. — 520 с.
135. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке // Муз. современник: Сб. ст. — М., 1973. — Вып. 1. — С. 144–182.

136. Орлений В.Н. Фонетика пения и особенности методики обучения современных казахских оперно-концертных певцов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. Л., 1980. — 26 с.
137. Пазовский А. Дирижер и певец. — М.: Музгиз, 1959. — 156 с.
138. Пазовский А. Записки дирижера. — М.: Сов. композитор, 1968. — 558 с.
139. Панофка Г. Предисловие автора: Ч. 1. Теория; Ч. 2. Практика // Панофка Г. Искусство пения: Теория и практика для всех голосов: Соч. 81. — М., 1968. — С. 8–40.
140. Пиотровский Р.Г. Информационные измерения языка. — Л.: Наука, 1968. — 116 с.
141. Писарев Д.И. Промехи незрелой мысли. — М.: Гослитиздат, 1956. — Т. 3, 4.
142. Писарев Д.И. Реалисты. — М.: Гослитиздат, 1956. — 191 с.
143. Плещеев А. Стихотворения (1845–1846). — Спб., 1946. — 83 с.
144. Подольская В. Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики. — М.: Музгиз, 1960. — 109 с.
145. Попова Н. Шуман о музыкальном исполнительстве // Вопр. муз. исполнит. искусства: Сб. ст. — М., 1958. — Вып. 2. — С. 484–508.
146. Поэтика перевода: Сб. ст. — М.: Радуга, 1988. — 236 с.
147. Прянишников И.П. Советы обучающимся пению. — М.: Музгиз, 1958. — 111 с.
148. Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопр. теории и эстетики музыки. — Л., 1962. — Вып. 1. — С. 20–52.
149. Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства // Муз. исполнительство: Сб. ст. — М., 1972. — Вып. 7. — С. 3–47.
150. Реформатский А.А. Введение в языковедение. — М.: Просвещение, 1967. — 542 с.
151. Реформатский А.А. Речь и музыка в пении // Вопр. культуры речи. — М., 1955. — Вып. 1. — С. 172–200.
152. Розанов А. Полина Виардо-Гарсиа. — Л.: Музыка, 1969. — 244 с.
153. Руссо Ж.Ж. Письмо о французской музыке // Избр. произведения: В 3 т. — М., 1961. — Т. I. — С. 178–214.

154. Ручьевская Е.О. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание: Сб. ст. — Л., 1980. — Вып. 2. — С. 35–54.
155. Ручьевская Е.О. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества Слонимского, Гарилина, Пригожина) // Поэзия и музыка. — М., 1973. — С. 137–185.
156. Савкова З. Как сделать голос сценическим. — М.: Искусство, 1968. — 127 с.
157. Садовников В.И. Орфоэпия в пении. — М.: Музгиз, 1958. — 77 с.
158. Серков С.Р. О двух моментах в немецких литературных связях Ф.Глинки // Из истории рус.-нем. лит. взаимосвязей. — М., 1987. — С. 41–52.
159. Смирнов М. К вопросу о национальном исполнительском стиле // Эст. очерки. — М., 1977. — Вып. 4. — С. 153–167.
160. Смирнов М. Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство // Муз. исполнительство и современность. — М., 1988. — Вып. 1. — С. 213–240.
161. Смирнова Г.В. К вопросу о постановке итальянского произношения // Особенности преподавания языков в вузах искусства: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова. — Л., 1990. — С. 158–168.
162. Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства / Под ред. А.Алексеева. — М.: Сов. композитор, 1985. — 213 с.
163. Сорокина Ю.А., Валуццева И.И., Кулешова О.Д. Опыт звуко-символической интерпретации поэтических и прозаических текстов // Речь, восприятие и семантика. — М.: МГИП. — 1988. — С. 136–149.
164. Сохор А. Друзья — соперники // Поэзия и музыка: Сб. ст. и исслед. — М., 1973. — С. 5–18.
165. Станиславский К.С. Работа актера над собой. — М.: Искусство, 1951. — 666 с.
166. Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике худож. текста // Лингвистика текста. Сб. науч. трудов МГПИЯ им.Тореза. — Вып. 103. — М., 1976. — С. 144.
167. Собинов Л.В. — М.: Искусство, 1970. — Т. I. — 792 с.
168. Тараева Г. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе // Сов. музыка. — 1982. — № 7. — С. 63–68.

169. Тараканов М.Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке (Опыт постановки проблемы) Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М., 1982. — С. 30–52.

170. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. — М., 1961. — С. 39–251.
171. Тернова Н.Т. Национальное своеобразие фортепьянного стиля Арио Бабаджаняна: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского. — М., 1985. — 24 с.
172. Тимохин В. Выдающиеся итальянские певцы. — М.: Музгиз, 1962. — 176 с.
173. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки о выдающихся певцах современности. (В 2 вып.). Вып. 2. — М.: Музыка, 1983. — 173 с.
174. Трибуна: (О камерном пении) / А.Доливо // Сов. музыка. — 1948. — № 6. — С. 23.
175. Узнадзе Д.Н. Общее учение об установке // Хрестоматия по психологии. — М., 1987. — С. 101–107.
176. Фант Г. Акустическая теория речеобразования. — М.: Наука, 1964. — 284 с.
177. Фридман Л.Г., Чуковский Г.А. Филологические науки. — 1971, № 4.
178. Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта // Исполнит. искусство заруб. стран. — М. — Вып. 9. — С. 169–234.
179. Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Э.Карузо. — Л.: Тритон, 1935. — 41 с.
180. Хохлов Ю.Н. “Зимний путь” Ф.Шуберта. — М.: Музыка, 1967. — 460 с.
181. Хохлов Ю.Н. Песни Шуберта. — М.: Музыка, 1987. — 300 с.
182. Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. — Рига: Зинатне, 1974. — 272 с.
183. Цинцадзе Н.С. К проблеме стилистики интерпретации // Вопр. теории, истории и исполнительства в музыке Узбекистана. — Ташкент, 1984. — С. 50–69.
184. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Муз. исполнительство и современность. — М., 1988. — Вып. 1. — С. 43–69.

185. Шахназарова Н. Интонационный "словарь" и проблема народности. — М.: Музыка, 1966. — 74 с.
186. Шейко Р. Елена Образцова: Записки в пути. Диалоги. — М.: Искусство, 1984. — 352 с.
187. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей. В 2 т., Т. 1. 1831–1836. — М.: Музыка, 1975. — 407 с.
188. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. статей. В 2 т. Т. 2-А. — М.: Музыка, 1978. — 327 с.
189. Шуман Р. Письма. (В 2 т.) Т. 1. — М.: Музыка, 1970. — 719 с.
190. Эйхенбаум Б. Мелодика стиха. — Пб.: О-во науч. теории поэтич. яз., 1922. — 200 с.
191. Щерба. Русские гласные в качественном и количественном отношении. — Л.: Наука, 1988. — 155 с.
192. Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост. А.М.Кузнецова. — М.: Сов. композитор, 1978. — 416 с.
193. Эйхенбаум Б. Про камерну декламацию.
194. Яковенко С.Б. Павел Герасимович Лисициан: Уроки одной жизни. — М.: Музыка, 1989, — 140 с.
195. Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. — М.; Л.: Искусство, 1947. — 216 с.
196. Adler G. Methode der Musikgeschichte. — Leipzig: Universal Edition, 1930.
197. Anderson M. My Lord, what a morning // Искусство зарубежных стран. Вып. 1. — М.: Гос. муз. изд-во, 1962. — с. 119–140.
198. Appelman R. The science of Vocal Pedagogy. — Bloomington: Indiana University Press. — London, 1967. — p. 351.
199. Bolinger D. Intonation as a Universal. Proceeding of the IX International Congress of Linguists. — Hague, 1964 // Принципы типологического анализа языков различного строя. — М.: Наука, 1972. — С. 214–230.
200. O'Connor J. and Arnold G. Intonation of colloquial English. — London, 1973. — 287 p.
201. Brown C. Listening to spoken English. — М.: Просвещение, 1984. — 171 с.
202. Bing R. 5000 Nights at the Opera. — New York, 1972. — 360 p.
203. Crystal D. Prosodic system and intonation in English. — L., 1969. — 237 p.

204. Duprez. L'art du chant (Иск-во пения). — М.: Гос. муз. изд-во, 1955. — 283 с.
205. Dellatre P. Comparing the prosodic features of English, German, Spanish and French. — International Review of applied linguistics. — 1961, № 1.
206. Fonagy G. and Magdics K. Emotion patterns in intonation and music. — In: Intonation. Ed. by Bolinger D. — London. — 1972.
207. Folk song in English, Lloyd A.L., London, 1975. — 413 p.
208. Greene M. The voice and its disorder. — London, 1964. — 216 p.
209. Hall R. Elgar and the intonation of British English. — L.: Gramophone, 1953, v. 31. — p. 6.
210. R. Husson. Etude theorique et experimentale de la sirene glotique et contributions diverses a la theorie des pavillions. — Paris: Minister de l'air, 1965. — 261 p.
211. Keane D.A. Composer's Approach to Music, Cognition and Emotion // The Music quarterly, 1982, № 3.
212. Kronasser H. Handbuch der Semasiologie. II. — Praha. — 1948.
213. Lanier L. Music and poetry / Essayr upon some aspects and interrelations of the two arts. — N.Y., 1969.
214. Mittag E. Gustav Mahler als Dirigent. — Osterreichischen Musikzeitschrift. — Berlin, 1960, Heft № 6.
215. Reusch F. Die Kunst des Sprechens.— Mainz.-1956.

Мадишева Таїса Петрівна

СПІВАК І МОВА

**культура співу мовою оригіналу:
теорія та практика**

*навчальний посібник для студентів вокальних
факультетів вищих навчальних закладів
культури і мистецтв України*

Підписано до друку 15.11.02 р.

Формат 60x84/16. П

апір офсетний.

Гарнітура Таймс. Друк офсетний.

Ум.друк.арк. 9,33. Обл.вид.арк. 6,67

Тираж 1000 прим. Зам. №2-1511

Видано та надруковано у видавничій організації ПП „ШТРИХ”

м.Харків, вул.Бакуліна, 33

тел. (0572) 17-58-39

Свідоцтво про реєстрацію серія ДК №290 від 21.12.2000р.

Мадишева Таїса Петрівна професор кафедри сольного співу Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, лауреат національного конкурсу камерних виконавців.

Закінчила Харківський інститут мистецтв (вокальний факультет) по класу І.Г. Азбель та І.М. Полян у 1973р. та Харківський державний університет (відділення математичної та прикладної лінгвістики) у 1968 р.

В 1973-1985 р.р. солістка Харківської філармонії. Має в репертуарі монографічні програми з творів старовинних та сучасних композиторів («Звучить музика Моцарта», «Бах: арії з кантат, мес», «Музика Іспанії», «Музика Америки», «Музика Франції», «Українські солоспіви» та ін.) Здійснила перші виконання багатьох нових творів сучасних українських композиторів. Гастролювала в Україні, Німеччині, Росії, Молдові, Киргизії, Узбекистані.

Т. П. Мадишева автор понад 30 наукових та науково-методичних робіт з актуальних проблем вокального виконавства та педагогіки. Захистила дисертацію «Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві» (Національна музична академія, м. Київ, 1994 р.).

Книга Т.П. Мадишевої «Співак і мова» (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика) перше вітчизняне видання, що розглядає проблеми виконання іншомовної музики та дає практичну допомогу: порівняльну методику співу іноземними мовами.