

О. Г. Стахевич

# З ІСТОРІЇ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВЧИХ СТИЛІВ



NK  
PUBLISHERS

**О. Г. СТАХЕВИЧ**

**З ІСТОРІЇ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ  
СТИЛІВ ТА ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ**

**ПОСІБНИК**

Вінниця  
Нова Книга  
2013

УДК 378.4:784(075.8)

ББК 85.314.3я73

С 78

*Друкується за рішенням вченої ради СумДУ імені А. С. Макаренка  
(протокол № 3 від 29.10.2012 р.)*

**Рецензенти:**

**Откидич В. М.** — доктор мистецтвознавства, професор  
Харківської державної академії культури

**Зав'ялова О. К.** — доктор мистецтвознавства, професор  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Стахевич О. Г.**

С 78 З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник / О. Г. Стахевич. — Вінниця : Нова Книга, 2013. — 176 с.

ISBN 978-966-382-462-8

У посібнику розглядається процес розмежування сольного співу і літературного та побутового мовлення в літературній і театральній спадщині античності Відродження цього процесу в добу італійського бароко спричинило виникнення і розвиток оперного мистецтва, знаковим атрибутом якого є сольний спів і стиль Bel canto. Проблема формування теорії сольного співу в історичному ракурсі (епохи бароко, класицизму, романтизму, XX ст.) висвітлюється залежно від використання природи співацьких голосів у вокально-виконавській практиці оперного мистецтва

УДК 378.4:784(075.8)

ББК 85.314.3я73

ISBN 978-966-382-462-8

© Стахевич О. Г., 2013

© Нова Книга, 2013

## ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА І НАУКА ..... 5

### СПІВ І МОВЛЕННЯ ЯК ДЗЕРКАЛО АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

(на матеріалі літератури II тисячоліття до н.е. — IV ст. н.е.) ..... 10

#### Розділ 1

Архаїчний і еллінський, або класичний, період давньогрецької культури ..... 12

1.1. Епіка. Гомер ..... 12

1.2. Лірика ..... 19

1.3. Аттична драма. Театр. Жанри трагедії і комедії ..... 22

#### Розділ 2

Елліністичний період (кінець IV ст. — 30 рр. до н.е.) ..... 31

2.1. Греція ..... 31

2.2. Елліністично-римський період давньогрецької культури  
(кінець I ст. до н.е. — V ст. н.е.) ..... 35

#### Розділ 3

Культура Давнього Риму (III–II ст. до н.е.) ..... 37

3.1. Римська література ..... 37

3.2. Персоналії римської драматургії ..... 40

Висновки ..... 44

Список літератури ..... 45

BEL CANTO І ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ДУМКА НІМЕЧЧИНИ XIX СТ. .... 48

1. Вагнер і вокальне мистецтво в оперній культурі XIX ст. .... 48

2. Традиції Bel canto у німецькій вокальній школі XIX ст. .... 67

3. Bel canto і акустичні теорії у німецькій вокальній школі XIX ст. .... 73

Список літератури ..... 89

<b>ПРИРОДНО-НАУКОВІ ТЕОРІЇ СОЛЬНОГО СПІВУ</b> .....	91
Розділ 1	
Сольний спів і хорове виконавство (проблеми вокального виховання) .....	91
Розділ 2	
Будова голосового апарату .....	99
Розділ 3	
Наукові концепції діяльності голосового апарату в співі .....	109
3.1. Міоеластична і нейрохронаксічна теорії як єдина концепція.....	117
3.2. Акустика і голосовий апарат .....	120
3.3. Спів і вища нервова система: вчення І. М. Сеченова й І. П. Павлова.....	127
Розділ 4	
Теорія співацького голосу у вокальній педагогіці .....	130
4.1. Регістрова природа співацького голосу.....	131
4.2. Акустика голосового апарату у вокально-педагогічній практиці....	137
Висновки.....	146
<b>ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ</b> (Основні положення програми).....	150
<b>М. ГЛІНКА І BEL CANTO У ТВОРЧОСТІ Б. Р. ГМИРІ</b> .....	167
Список літератури.....	175

## ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА І НАУКА

Історія вокального виконавства — це наукова дисципліна, яка висвітлює шляхи еволюції, процес і закономірності розвитку співу як окремого виду мистецтва в музичній культурі, що формувалася на європейському континенті протягом декількох тисячоліть. В основі співу людини лежить голосова функція організму, пов'язана з мовленням, акустичними особливостями фонетики мови. Професійний спів людини проявляється по-різному, залежно від виду музичного мистецтва, жанру, стилю та манери виконання. Типологія співу як виду творчої діяльності може бути такою: хоровий спів, ансамблевий спів, сольний спів.

Основи сучасного сольного співу було закладено в оперному мистецтві, де були виявлені основні закономірності, принципи, прийоми вокального виконавства. Різновидом сольного співу є вокально-камерний спів, який сформувався в XIX ст. У XX ст. оперний спів значно вплинув і на хорове виконавство. Сольний спів в оперному мистецтві є найвищим якісним ступенем творчої діяльності професійного співака. Шлях перетворень співу від найпростіших форм вокального виконання у минулому до найскладнішого оперного співу на сучасній театральній сцені необхідно розглядати як історію вокального виконавства. Вивчення цієї історії є складовою вітчизняної вокальної освіти та підготовки професійного співака високої кваліфікації.

Мета курсу — розглянути історичні шляхи розвитку та виявити закономірності еволюції співу в музичній культурі Європи від найдавнішої доби до сучасності. Підручників чи посібників з питань історії вокального виконавства дуже мало. Це пояснюється труднощами опису виконавської майстерності співаків минулого, звучання їх голосу, недоступністю та обмеженістю документів минулих епох, які б засвідчували рівень та технологію співу, висвітлювали музично-естетичні питання виконавської практики тієї чи іншої доби. Відомі посібники з історії вокального виконавства професора РАМ ім. Гнесіних

Л. К. Ярославцевої “Зарубіжні вокальні школи” [33] та професора НМАУ ім. П. І. Чайковського Б. П. Гнида “Історія вокального мистецтва” [10] висвітлюють проблему з позиції вокальних шкіл і вокальної педагогіки, які склалися повністю в ХІХ — на початку ХХ ст. Через це питання “що співали?” і “як співали?” потребують нових досліджень в історичному аспекті.

Актуальною залишається думка професора МДК ім. П. І. Чайковського Д. Л. Аспелунда (Москва) про те, що саме виконавська практика визначає мету і завдання підготовки співаків, їх навчання та виховання [2. — С. 7], а не навпаки. “Традиційна теорія співу, — пише Аспелунд, — нехтувала музично-художнім боком педагогічної та виконавської практики. Педагогічний процес набував через це абстрактного, схематичного характеру, який зовсім не узгоджувався з різноманітністю виконавської практики... Традиційна вокально-педагогічна теорія обмежувалася спробами створення методики в області вокально-технічної роботи, яка ґрунтується переважно на природно-наукових даних про роботу голосового апарату” [2. — С. 8].

Розрив між вокально-виконавською практикою та педагогікою існує й дотепер. Саме цим розривом пояснюється феномен Марії Каллас, яка використовувала в оперному співі високий регістровий перехід і звучання грудного регістру, ламаючи всі канони сучасної вокальної педагогіки щодо тембральної рівності співацького діапазону, і досягала трагічних вершин драматизму вокального виконавства. Ось тут необхідно поставити проблему вокально-виконавських стилів, які фіксують і відображають особливості співу певної епохи. Ці особливості впливають на композиторську творчість і визначають характер вокального інтонування музичного твору, теситуру співу й вокальний діапазон, формування типу голосу людини.

Поняття “стиль” багатогранне і відбиває естетичні та історичні аспекти. Поняття “стиль” може визначати певний мистецький напрям епохи, творчу особистість — індивідуальний стиль художника, якість художнього твору, музично-виконавську інтерпретацію — стиль виконавця, національні особливості певної школи тощо. Стиль визначають як особистий, конкретний прояв творчого методу [28. — С. 109]. Стиль у музиці, на думку російського вченого С. Скребкова, — це найвищий

ступінь художньої єдності, в основі якої лежить певний домінуючий принцип розвитку музичного матеріалу: тематизму, музичної мови, формотворення [24. — С. 10], — принцип остинатності, перемінності і централізуючої єдності, який синтезує в собі остинатність і перемінність попередніх стилів. Саме музичний твір концентрує і відображає всі елементи музичного мистецтва: композиторської творчості, процесу виконавства, попиту слухача, формуючи його музичну свідомість.

Еволюція мистецтва співу — це еволюція вокально-виконавських стилів, кожний з яких ґрунтується на власній теорії, яка може не відповідати і навіть заперечувати стиль і теорії попередньої чи наступної епохи. В основі вокально-виконавської практики різних епох лежить проблема використання природи співацького голосу. Розкриття цієї проблеми в історичному аспекті пояснює характер звучання співацького голосу і стилістику вокального інтонування музичних творів, дає відповідь на поставлені питання “що і як співали”. А звідси — можна встановити історичні методи вокального навчання і виховання професіональних співаків, їх взаємозв’язок, спадкоємність.

Так, в оперній культурі Західної Європи ХІХ ст. відбувся процес еволюції стилю класичного *Bel canto* і становлення нового, сучасного нам стилю вокального виконавства. Спроби осмислити феномен стилю *Bel canto* здійснювались уже в першій половині ХІХ ст. Інтерес до цього стилю значно зростає і в ХХ ст. — в працях, головним чином, зарубіжних авторів [34, 35, 36, 37, 38]. У вітчизняному музикознавстві питання стилю розглядаються у монографіях автора цього посібника [25, 26], а також через вивчення творчості композиторів [12] чи вокальної методики тієї епохи [3, 4, 5].

Специфічні особливості класичного стилю *Bel canto* сформувались у ХVІІІ ст. під впливом виконавського мистецтва співаків-кастратів, які розвивали і теоретичну думку вокальної педагогіки. Через свої фізіологічні властивості співаки-кастрати встановили дуже високий рівень регістрового переходу в сольному співі ( $c^3$ ,  $d^3$ ), обов’язковий для всіх типів чоловічих і жіночих голосів. Рівень регістрового переходу визначав відповідну технологію голосоутворення відкритого типу. Цей регістровий механізм співацького голосу співаків-кастратів виявляв акустичні можливості голосового апарату насамперед у яскравому,

світлому тембрі звука (білий звук). Характер вокального інтонування музичних творів, діапазон та теситура співу значною мірою формувалися під впливом цього високого рівня регістрового переходу.

Принципи *Bel canto*, встановлені співаками-кастратами, використовувались і для виховання нормальних, природних голосів. Однак на початку XIX ст., коли вплив співаків-кастратів послабшав, результат такого пристосування призвів до кризи класичного стилю *Bel canto*, зміни оперного репертуару. У зв'язку з еволюцією його принципів виникають вокально-виконавські традиції звичайних співаків.

Пристосування теоретичних та практичних установок класичного *Bel canto* до процесу виховання природних жіночих і чоловічих голосів сприяло виявленню їх співацьких можливостей, які значно відрізняються від можливостей голосів співаків-кастратів. Змінився характер використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві. Через це акустичні властивості голосового апарату виявилися зовсім іншими, що призвело до корінних перетворень співацької діяльності.

Регістрова природа співацького голосу і акустичні можливості голосового апарату звичайних співаків визначили художню сферу вокально-виконавського стилю епохи романтизму. Зміни в області сольного співу були сприйняті лише завдяки появі нових оперних жанрів і закріплені в романтичній музичній драмі. Реформа опери здійснювалася в масштабі всього музичного театру, затребувавши удосконалення теорії вокальної педагогіки.

При високому регістровому переході акустичні прояви голосового апарату та його діяльність зовсім інші, ніж при низькому рівні зміни голосових регістрів. Ці зміни, спричинені процесом зниження регістрового переходу в XIX ст., складають смисл, суть еволюції стилю класичного *Bel canto* і теоретичної концепції сольного співу цієї епохи.

Зниження регістрового переходу призвело до змін не регістрового механізму співацького голосу, а акустичних проявів голосового апарату, зважаючи на зміну параметрів порожнин надставної трубки і дихання. Звідси — зворотний вплив акустики голосового апарату на регістровий механізм голосу і характер його використання в оперній музиці. Це поєднання у виконавстві настільки значиме, що визначало

художній бік оперного мистецтва і стилю того чи іншого композитора. Ось чому стиль класичного *Bel canto* співаків-кастратів значно відрізняється від сучасного стилю сольного співу як за технічними, так і за художніми параметрами!

Основні завдання курсу історії вокального виконавства — виявити особливості вокально-виконавських стилів у музичній культурі різних епох, закономірності процесу еволюції співацького мистецтва, формування національних вокально-оперних шкіл в оперній культурі XIX ст. Призначення посібника — висвітлити вокально-виконавську ланку історії співацького мистецтва, що поєднує педагогічну практику з музикою тієї чи іншої епохи. Отож, вокальна музика постає як об'єкт наукового дослідження. Вокально-виконавські стилі — предмет вивчення. Такий підхід дасть можливість розкрити історію вокального виконавства як особливу галузь музичної діяльності.



# СПІВ І МОВЛЕННЯ ЯК ДЗЕРКАЛО АНТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

*(на матеріалі літератури  
II тисячоліття до н.е. — IV ст. н.е.)*

Сучасна європейська культура, незважаючи на значний технічний прогрес, започаткована в епоху античності грецькою цивілізацією. Історичний зв'язок античної культури з сучасністю визначає її особливе положення. В історії Європи не було безперервного розвитку культурної традиції через те, що в IV–V ст. н. е. розповсюдження християнства як світової релігії перебудовує всю структуру європейської культури, висуває на передній план нові народи та нові мови, які в Середньовіччя стали основою сучасних національних культур. Але історична спадкоємність античної і новоєвропейської культури завжди була відчутною. Періодичні звернення до античності інколи називають поняттям “відродження класичної древності”: IX ст. н.е. — “каролінгське відродження” і “відродження XII ст.” в епоху феодалізму; “відродження” в XIV–XVI ст. і в кінці XVIII ст. — буржуазна епоха. Античність розглядали як духовну опору європейської культури в найрішучіші і поворотні моменти її розвитку.

У глибоку давнину спів поряд з музикою, живописом, танцями був пов'язаний з магічними діями релігійних культів. Крім того, первісні народи використовували спів у процесі роботи, складаючи ритмічні словесні фрази, музичні інтонації, які згодом формували пісенну основу культури первісного суспільства. Цей шлях пройшла і давньогрецька цивілізація, яка себе називала еллінами, а ми називаємо “греками” — словом давньоримського походження. Згідно з грецьким міфом, у Елліна було три сини — Дор, Еол і Ксуф, сином якого був Іон. Від них беруть початок племена і діалекти мови еллінів — дорійські, еолійські та іонійські, які розташовувались на малоазійському узбережжі. У європейській Греції класифікація діалектів грецької мови була складнішою через активне розселення і міграцію племен. Крім того, найперше

довіщою областю Греції у VIII–VII ст. до н.е. була Мала Азія з центром в Іонії.

Історію давньогрецької культури поділяють на декілька періодів залежно від розвитку літератури і соціальних перетворень:

1. Період ранньої Греції, архаїчний, в якому розмежовуються: **епоха усної народної творчості** (долітературна, “догомерівська”) кінця II тисячоліття до початку I тисячоліття до н.е.; **епоха літературного епосу** (Гомер, Гесіод) початку I тисячоліття до VII ст. до н.е.; **епоха розвитку ліричної поезії** VII–VI ст. до н.е.; **античну епоху розвитку драми і театру** V–IV ст. до н.е.; епоху приблизно з IX до кінця IV ст. до н.е. розглядають як еллінську, або класичну.
2. Період елліністичний, кінця IV — до кінця I ст. до н.е.
3. Період римський (грецька література епохи Римської імперії — імператорський або елліністично-римський період) кінця I ст. до н.е. — V ст. н.е.

## Розділ 1

### Архаїчний і еллінський, або класичний, період давньогрецької культури

#### 1.1. Епіка. Гомер

Спів у ту далеку давнину мав прикладне, допоміжне значення. Розвиток співу залежав від розвитку мовлення, літератури й музики. Спів виконував функцію зв'язку поетичного слова і музики, функцію озвучування тексту голосом людини. Яким саме був спів того часу, докладно невідомо. Але реконструювати його можна, дослідивши літературні джерела, особливості мовлення і поетичної творчості, фонетики мови. Спів та його значення у ранньому періоді грецької цивілізації відображає міфологія. Слово “міф” у грецькій мові означало “сказання”, “оповідання”, “виписел”. Широко відомий міф про фракійського співака Орфея, сина музи Калліопи, спів якого зачаровував диких звірів, зупиняв течію води та заставляв рухатись за ним ліси. Цей міф відображає естетичне враження суспільства від мистецтва співу, якому не було пояснення. Сила цього мистецтва розкривається в подіях, які відбуваються з Орфеєм та Еврідікою.

Із жанрів давньогрецького фольклору найвідоміша пісня в її різновидах: робоча, війська, любовна, дитяча, обрядова. Пісня в обрядах виконувалась колективно, тобто хором. Хор складався з особистостей одної статі і віку: хори дітей, жінок, хлопчиків, чоловіків, старців. Як відомо, “у давній грецькій поезії віршове слово виступало не самостійно, а в поєднанні зі співом і з ритмічними рухами тіла” [29. — С. 30].

Серед легендарних та міфологізованих співаків особливе місце займає Гомер, який відрізнявся від них тим, що його твори “Іліада” та “Одіссея” не тільки збереглись, але й були широко відомими й славетними. Поеми були створені на основі героїчних пісень, які виконували аеди (співаки), що мандрували древньою Елладою і користувалися великою пошаною. Якщо в “Іліаді” відображено побут воєнної доби, то в “Одісsey” — картини мирного життя давньогрецьких пле-

мен. Гомера визнають як основоположника поезії. Однак у цих поемах науковці вбачають не початок словесної творчості, а продовження, подальший розвиток писемності, яка до Гомера мала усний, фольклорний характер.

Поеми “Іліада” і “Одіссея” є найдавнішими пам'ятками грецької літератури. Сліпий поет Гомер жив приблизно у IX ст. до н.е., очевидно, в Іонії. В основі поем лежать міфологічні сюжети, написані на іонійському діалекті зі значним впливом еолійського. Деякі з піснеспівів попередньої епохи, що згадуються в цих поемах, приписували древнім співакам Орфею, Мусею, Ліну, Олену та іншим. В “Іліаді”, яка передуює поемі “Одісsey”, відсутні дані про співаків-професіоналів, але є характеристика вокального виконання:

...Отрок прекрасный на звонкорочущей лире  
Сладко перстами бряцал, припевая прекрасно под струны  
Голосом нежным...  
(“Іліада”, кн. 18, ст. 570–572. Пер. Н. І. Гнедича)

Виконавцями були або колектив, або хто-небудь один. Так, герой “Іліади” Ахілл під час відпочинку сам себе забавляв “лірою дзвінкою” і співом про “славу мужів”.

Лирой он дух услаждал, воспевая славу героев.  
(“Іліада”, кн. 9, ст. 189.)

У цій поемі згадується також співак Фамірід, який нібито зважився на змагання в мистецтві з самими Музами, за що був покараний — у нього відібрали його талант і осліпили.

Літературному епосу передували епічна пісня і фундатори епічного співу — аеди (від грецького слова *aoidos* — “співак”), які вперше згадуються в “Одісsey”. В “Одісsey” наводяться дані про цих співаків-професіоналів, свідчення про їх репертуар та розкривається зміст виконуваних ними творів. Тематика пісень, як і в “Іліаді”, співвідноситься з героїкою, прославленням героїв та богів — головних персонажів давньогрецьких міфів. Співак Фермій забавляє наречених Пенелопи,



що бенкетують в домі Одиссея. Сліпий Демодок — прообраз самого Гомера — виконує пісні на бенкеті царя Алкіноя. Поряд з лікарем і зодчим аед — мандрівний чужинець — належав до категорії “деміургів”, тобто ремісників, що слугували общині й одержували платню. Аед вибирав пісні невеликого розміру на сюжети про богів та героїв, час від часу акомпанував на лірі, формінзі чи кіфарі, співав за “божественним натхненням”, тобто імпровізував пісні, а не виконував готові твори із закріпленим текстом, виступаючи і в якості поета — автора виконуваної пісні. Можна припустити, що мистецтво співаків-аедів розвивалось і передавалось в сім’ї від старшого покоління до молодшого, а сторонню людину усиновляли з цією метою. Це свідчить про високий рівень художньої техніки і прийомів творчості. Цікаву паралель можна провести між аедами та українськими кобзарями, сліпими мандрівними співаками з бандурою, які мали свою професійну цехову структуру і виконували епічні пісні та думи.

Саме ця обставина — імпровізація на тему — була основою літературно-музичної творчості аедів. Співак не повторював готових пісень, а відтворював їх, маючи в запасі багатий арсенал “типізованих зворотів”: традиційних ситуацій, описів, порівнянь, епітетів та інших характерних для епіки формул. В “Одіссеї” говориться, що слухачі полюбляли нову пісню на цікаву тему, подію в епічному оформленні. Аеди сприяли розвитку сольного виконавства під акомпанемент ліри чи кіфари.

Аеди були попередниками виконавців самої поеми “Одіссеї” — рапсодів (від грецьких слів *rapto* — “упорядкову”, “з’єдную” та *ode* — “пісня”), які декламували її в літературну епоху. Виконавець замість ліри тримав у руці повитий зеленню посох як символ його влади та мудрості. Перші відомості про них відносяться до VI ст. до н.е. — доби Солона та Пісістрата, коли в Афінах було встановлено регулярне виконання поем Гомера. Якщо аеди були імпровізаторами, то рапсоди — “зшивали” пісні із закріпленим текстом в один твір, формуючи цикл готових пісень, і були здебільшого виконавцями готових поем. Рапсоди — також мандрівні співаки — відокремили процес виконавства від процесу літературної творчості. За античними переказами вважається, що Гомер був мандрівним іонійським рапсодом. Виконавство

у рапсодів інколи мало форму змагання. Ліра чи інший інструмент був уже непотрібний. Декламація поеми супроводжувалась жестикуляцією. У їх творчій діяльності можна виокремити й елементи акторської гри. Так, Платон (IV ст. до н.е.) від імені рапсода пише в “Іоні”: “Коли я розповідаю про що-небудь, що збуджує страждання, очі мої наповнюються сльозами; коли ж про що-небудь страшне чи дивне, то волосся моє піднімається і серце тремтить... Кожний раз, коли я зі свого місця оглядаю слухачів, я бачу, як вони плачуть” [Платон. Іон, 535]. Однак виконання завжди зберігало наспівний характер, тобто декламація була мелодійною, музично-інтонаційною, з метроритмічною основою, зважаючи на закономірності фонетики мови. Ці елементи читання поезії зберігаються і в сучасному мистецтві актора — майстра літературного читання.

В епоху письмової літератури поеми, пісні епиків, а згодом драми, трактати зберігаються у записаному вигляді, але розповсюджуються ще усно і публічно, без читацької аудиторії. Поеми “Іліада” і “Одіссея”, де описується творчість аедів, розраховані на рапсодичну манеру голосового виконання і закріплений текст без літературної імпровізації. Драматургічною основою конфлікту в поемах є контраст подій. Відображені в гомерівських поемах боги мислились повністю в людській подобі. Боги могли вступати у стосунки зі смертними. Їх дітей греки називали героями. Пізніше в Афінах таким був релігійний культ Діоніса — сина Зевса і смертної жінки Семели, який був безсмертний, але “напівземного” походження. Через своє походження цей напівбог-напівлюдина не увійшов у світ гомерівських персонажів, не був включений у склад олімпійців. Однак саме цей язичницький культ відродження і оновлення природи згодом здійснив величезний історичний вплив на подальший розвиток античної культури у період до виникнення раннього християнства, з яким вбачаються деякі ідейні паралелі релігійного змісту: ідея боголюдини, смерті і воскресіння, хоча смислове наповнення цих ідей в античності і сучасному християнстві зовсім різне.

Зміст гомерівських поем зосереджено навколо одного героя та однієї дії, що відбувається в короткий проміжок часу. Так, в “Іліаді”, за Аристотелем, вбачається поема про гнів Ахілла, і через цей гнів усі

події розгортаються в п'ятидесятиденний період з десятирічної Троянської війни. Основна ідея "Одіссеї" — повернення героя на батьківщину. Вся дія зосереджена на останніх сорока днях його мандрівок. Зважаючи на величню, піднесену сферу міфології, поема Гомера, як і увесь епос, вирізняється урочистістю стилю.

Мовою епічної поезії, найвищий ступінь розвитку якої припадає на IX–VIII ст. до н.е., став іонійський діалект, що сформувався на більш ранніх традиціях еолійських співаків-аедів, професійних виконавців жанру епічних пісень з міфологічним змістом. Починаючи з XIV ст. до н.е. греки, що були носіями мікенської культури та зафіксованої в піснеспівах мовної ділової лексики, поступово переселялись у Малу Азію. Ахейці, які заселили північ малоазійського побережжя і перейняли цю лексику, називались еолійцями. Пісні еолійських аедів отримали друге життя у ахейців центрального та південного малоазійського побережжя, які називали себе іонійцями. Тому три послідовних напластування діалектів сформували мову гомерівських поем, яка протягом усієї античності була літературною мовою епічної літератури. Таким чином, епічна пісня виникла у творчості аедів на основі грецької фольклорної пісні долітературної ("догомерівської") епохи. Співаки-аеди були носіями словесного і співацького мистецтва в епоху, коли письмової літератури не існувало. Вони складали корпорацію зі своїми професійними таємницями словесно-пісенного мистецтва. Положення аедів в античному суспільстві було достатньо почесним і незалежним. У репертуарі співаків-аедів епічні пісні посідали головне місце і виконувались на святах перед знаттю, зборами народу, у вільний час.

Всем на обильной земле обитающим людям любезны,  
Всеми высоко честимы певцы; их сама научила  
Пению Муза: ей мило певцов благородное племя.  
(*"Одиссея"*, кн. 8. ст. 479–481. Пер. В. А. Жуковского)

З історії іншого — давньоєврейського релігійного епосу, який формувался паралельно з давньогрецьким епосом долітературної епохи, відомо також, що цар Давид (XI–X ст. до н.е.), автор псалмів "Книги похвал", які увійшли до "Старого заповіту" як "Псалтир", не пізніше

середини II ст. до н.е. започаткував на майбутнє співтовариства співаків, яким було доручено благоліпність богослужбового церковного співу. На чолі цих співтовариств стояли три верховних майстри, один яких був Етан (чи Йедутуне) — туземець (езраї), тобто хананейнин, представник доізраїльського населення Палестини. Як відомо, хананейсько-фінікійський регіон з давніх-давен був місцем високорозвиненої музичної культури [13. — С. 286].

Перехід від фольклору до професійної літературної творчості найчастіше здійснювався у сфері героїчного епосу, який сприяв формуванню літературної мови. Літературна мова відрізнялася від повсякденного мовлення, що є закономірністю розвитку кожної мови. Літературна мова протиставлялася повсякденному мовленню й орієнтувалася на передачу канонізованої традиції, а не на відображення дійсності [13. — С. 309]. Сама фонетика давньогрецької мови, її особливості сприяли розвитку мистецтва співу аедів. Склади в словах відрізнялись різною протяжністю вимови: одні були довгі за звучанням, інші короткі. Довгі склади вимовлялися вдвічі протяжніше, ніж короткі, зі значним підвищенням звучання, що сприяло розвитку мелодійного інтонування, близького до співу слова. Одиницею виміру звучання короткого складу слугувала доля (мора), довгого складу — дві долі (дві мори).

Чергування певної кількості довгих і коротких складів створювало, у свою чергу, основу для музичного ритму. Велике значення для звучання вірша мав музичний наголос, в основі якого — висхідна, низхідна чи ускладнена з переломом на середині інтонація. Різне поєднання довгих і коротких складів без впливу на нього наголосу визначається в теорії літератури поняттям "метр". Тому давньогрецька повсякденна мова і літературна мова епічної поезії мала плавну мелодико-інтонаційну і метроритмічну основу, що сприяло розвитку голосової імпровізації професійних співаків-аедів і виникненню так званої монодії, а згодом і монодійної поезії, на відміну від хорової. Саме монодія була основою плавного, неспішного співу аедів. Її можна вважати прототипом сучасного *legato*, оперного кантиленного співу.

Зміни в давньогрецькій мові відбулися лише в III–IV ст. н.е., коли утвердився експіраторний наголос, тобто наголос силою виштовхуваного струменя повітря, через що поезія, віршування перейшли

на тонічну систему, яка застосовується й донині [21. — С. 22]. Можна вважати, що спів і музика виникли в процесі мовотворення ранніх епох розвитку європейської цивілізації. У сучасній музиці метроритм визначається розміром такту як найменшого елементу графічного зображення музичного звучання (дві четвертні, три четвертні ноти у такті тощо).

Поеми Гомера створені приблизно IX–VIII ст. до н.е. і написані гекзаметром. Іреська віршова система основана на різниці протяжності (“кількості”) складів — коротких (U) і довгих (—). Саме упорядковане чергування довгих і коротких складів складає грецький вірш (у сучасних мовах — це упорядковане чергування наголошених і ненаголошених складів, тобто згадувана вже тонічна система). Наголос у давньогрецькій мові був, але його особливість не в наголосі, тобто підсиленні голосу, а в його звуковисотному інтонуванні — підвищенні звучання голосу, що створює мелодійну основу декламації рапсода і наспівний характер виконання людським голосом. Отже, давньогрецька мова була вокально-інтонаційною.

Гекзаметр складається з шести стоп. Перший склад кожної стопи довгий (—) і утворює підвищення звучання голосу; інтонаційне зниження утворюється двома короткими складами (U U) або одним довгим (—). Стопа буває дактилічною (— U U) або спондеїчною (— —). Варіації дактилів і спондеїв надають античному гекзаметрові значну гнучкість і ритмічне багатство. Вірші з переважанням спондеїв, тобто численністю довгих складів, виконуються в повільнішому темпі, ніж вірші з чистими дактилями. Ці темпові властивості віршів використовуються для повільного опису важливої події чи змалювання легкого руху, швидкості. Суттєвою в ритмі гекзаметра є цезура — обов’язковий слогоподіл усередині третьої або четвертої стопи. Цезура розділяє вірш на дві частини, але створює відчуття єдиного цілого. Сприйняти епічний вірш можна тільки при голосному читанні, на що й був розрахований гомерівський епос. Починаючи з рапсодів, грецька художня література розрахована на читання вголос. Рима в гомерівському епосі відсутня. Ці закономірності давньогрецької мови і літературної творчості визначали генезис монодичного (в сучасному розумінні — сольного) співу. Отже, античний гекзаметр є прообразом мелодії, яка складається з двох фраз — елементів музичного формотворення в де-

кламаційному співі гомерівських поем — і вдосконалює античну монодію та її манеру виконання. Монодія відображає особливості мовлення і властивості давньогрецької літературної мови. Формула співу — манера плавного виконання епосу голосом співака. Спів у цю епоху був імпровізаційним і не мав фіксованого звуковисотного рівня розвитку мелодії. Тому класифікація співацьких голосів (високих, низьких) нам невідома. Професійними співаками були переважно чоловіки.

## 1.2. Лірика

У наступну епоху VII–VI ст. до н.е. елементи мистецтва співу проявляються у провідному літературному жанрі — ліричній пісні. Поняттям “лірика” характеризуються невеликі поетичні твори, в яких передаються особисті почуття і настрої автора. Термін “лірика” був створений пізніше, в добу олександрійських філологів (III ст. до н.е.). Він замінив собою термін “меліка” (від *melos* — “пісня”) і застосовувався до пісень, які виконувалися під акомпанемент струнного інструмента, особливо семиструнної ліри (звідси: лірика). Ліричну поезію в ту давнину і не уявляли у відриві від співу, музичного акомпанементу, а інколи й танцювальних рухів. В античну добу не знали різниці між піснею і віршем — вся поезія була пісенною. Тому автор був одночасно поетом, композитором, співаком, хормейстером. Мелодії ліричних поезій не збереглися. Але про них можна говорити, як пише літературознавець С. І. Радциг, зважаючи на поетичні розміри [21. — С. 112]. В античність жанри поділяли за характером їх виконання, акомпанементу. Це пояснюється тим, що жанри і їх стилістика залежали від певних поетичних розмірів і певного музичного супроводу, і від збереження зв’язку пісенного змісту з традиційним ритмомелодійним типом пісні та характером її виконання.

За античною класифікацією окремою групою жанрів були елегія і ямби, які декламувалися під акомпанемент флейти, та меліка або лірика у вузькому значенні цього слова, що мала музично-вокальний характер виконання. Лірика поділялася в основному на дві категорії: монодичну лірику, яка виконувалася окремим співаком-солістом, і хорову лірику. Жанри розвивались цілком самостійно і дуже рідко



взаємодіяли, взаємовпливали чи перехресчувалися між собою. Зовнішніми ознаками жанрів були особливі розміри будови віршів, які впливали на ритм (зміна довгих і коротких складів слова) з певною швидкістю руху, мелодійне інтонування складів (довгих, коротких, ударних), формуючи вокальну манеру виконання. Це — регулярне чергування гексаметра з пентаметром, що створював двовірш елегії з обов'язковим акомпанементом флейти; ямб (U —) або трохеї (хорей: — U), триметр (U — U — | U — U — | U — U —), що характерний жанру ямба, тетраметр. Ці розміри розглядаються як різні мелодичні будови віршів, а не як ритм на ударній основі у сучасному розумінні, які у процесі виконання створюють атмосферу співу через переміну довгих і коротких складів слова з характерною для розміру швидкістю.

Авторами творів у цих жанрах були часто не професійні співаки, як аеди і рапсоди, а люди політичної діяльності, відомі діячі епохи — Каллін з Ефесу і Тіртей зі Спарти (VII ст. до н.е.), їхній сучасник Архілох з острова Фасос, іонієць Мимнерм, афінський законодавець Солон. Ці автори розвивали індивідуальну лірику з суб'єктивними елементами змісту. Вони створювали поезію, як пише А. Боннар, призначену для співу [7. — С. 98]. Починаючи з Архілоха, пісня відображала суб'єктивні почуття, ліричні емоції, образ поета з елементами особистої біографії. Боннар пише: “Ці два значення поєднані одне з одним. Саме різноманітність і мінливість емоційного життя, пов'язаного із сьогоденням, визначають гнучкість ритму і його тісний зв'язок зі співом” [7. — С. 98].

Архілох уперше використав поезію як засіб розкриття особистих почуттів. Цей напрям розвивали поети-еолійці, літературним і музичним центром яких був острів Лесбос. Вони ввели в літературу ряд нових поетичних розмірів, призначених для монодичного, тобто сольного співу під звуки ліри. Найвизначніші представники монодичної лірики в першій половині VI ст. до н.е. — Алкей і Сапфо, дещо пізніше іонієць Анакреонт. У сольному монодичному співі ліричної поезії брали участь не тільки чоловіки, але й жінки. Зважаючи на високий ступінь залежності співу поезії від мовлення і фонетики літературної мови, мелодико-інтонаційна сфера музики була невеликого діапазону і невисокої теситури звучання, що визначало музично-естетичні якості процесу співу.

За складом виконавців давньогрецька лірика поділялась на монодії, що виконувались однією людиною, та хорові пісні, які виконувались під акомпанемент ліри. Античні теоретики відносили до мелічної поезії вокальну, відокремивши її від декламаційної, але різниця між сольною і хоровою вважалась другорядною. Виступ хору досить часто супроводжував сольну пісню. Керівник хору інколи виконував роль заспівувача. Хоровий спів через зв'язок з культом і обрядом зберігав фольклорні форми пісні і є найдавнішою формою виконавства. У хоровому співі слово було зв'язане не тільки з музикою, але й з ритмічними рухами тіла. Хорові твори призначалися для виконання в обрядових, культових діях і створювалися на основі музично-вокальної єдності, яку зараз можна уявити собі тільки приблизно через втрату музичного оформлення літературних текстів.

У хоровій ліриці поезія греків набула найвищого розквіту. У VII–VI ст. до н.е. виникли й одержали поширення хорові пісні різних жанрів: дифірамб — хорова поема, культовий гімн на честь Діоніса, епінікій, у якому прославлялись переможці загальногрецьких гімнастичних змагань; економій — пісня на честь певної особистості; ода. У хорових піснях поет був одночасно композитором і балетмейстером. Для кожного вірша він складав нову музику. Ритм визначався не тільки словом, але й танцювальними рухами. Авторами хорових пісень були: Алкан (друга половина VII ст. до н.е.), Аріон, сицилійський поет Стесихор, який створював великі ліричні поеми з міфологічними сюжетами, які розспівувалися на різні мелодії. Основу композиційної структури складало поєднання двох однакових строф (строфа, антистрофа) з еподом (приспівом), що створений уже в іншому ритмі. Це вже були елементи музичного формотворення за схемою ААБ, яка одержала назву “тріада”. Класиком урочистої хорової лірики був Піндар (близько 518–442 р. до н.е.). Піндару належить думка, що “тільки дар співака зберігає в поколіннях славу героїв, і без Гомера ніхто не знав би про Ахілла” [13. — С. 342]. Зберігся фрагмент мелодії вступу до піфійської оди Піндара, яку створено в дорійському ладі [16. — С. 590]. Мелодія охоплює невеликий діапазон (квінту) і будується на співставленні низхідного і висхідного плавного руху без розширення інтервалами чи стрибками. Як очевидно, хор співав в унісон, поєднаний рух різних голосів, мабуть,

був відсутній. До виникнення літературної прози в Греції всі жанри створювались на основі пісенного фольклору, тобто були залежними від мистецтва співу. Професіональний спів виник і визначався як результат розвитку мелодико-інтонаційної та метро-ритмічної сфери фонетики давньогрецької літературної мови (діалектів) і мовлення.

### 1.3. Аттична драма. Театр. Жанри трагедії і комедії

У V ст. до н.е. основне місце в грецькому мистецтві посіла аттична (Атика — область Греції, центром якої були Афіни) драма, тобто зображення конфлікту, дії. Драма виникла в Афінах і за межами цього полісу була мало поширена [13. — С. 403]. Слово “драма” — грецьке і означає “дія”. Цим визначається основна властивість жанру. Драмі передував розвиток літературної прози і художнього мовлення. Створюється спеціальна форма художньо-філософського викладу тексту — діалог. Виникнення драми підготували хорова лірика та елементи мімічної гри в культах і обрядах. Основними особливостями драми стають дія і діалог, тобто мімічна гра і розмова діючих осіб. Мімічна гра стала основою розвитку європейської художньої драми, що зберегла свою структуру до сьогодні. Основні жанри аттичної драми — це трагедія, комедія, драма сатирів — використали досягнення хорової лірики та драматургічних елементів культу бога Діоніса (Вакха — бога творчих сил природи, сина Зевса і Фіванки Семели). Поява драми спричинила розвиток театру, який поєднав у собі літературу, музику, спів, танець та сприяв розвитку мистецтва актора.

На святі “Великих Діонісій”, започаткованому афінським тираном Пісістратом у березні місяці, виступали, окрім ліричних хорів з обов'язковим в культурі Діоніса дифірамбом, також і трагічні хори. Святкування нагадує західноєвропейський “карнавал”. Перші драми, як пише Аристотель у “Поетиці” [31. — С. 80–88], мали жартівливий характер. Історію античної трагедії започаткував трагічний поет з Афін Феспід (VI до н.е.) у 534 р. до н.е. — дата першої вистави трагедії як нового жанру під час “Великих Діонісій”. Перша аттична трагедія була спадкоємницею хорової лірики (дифірамба) і відрзнялась лише двома особливостями: 1) крім хору, виступав актор, який спілкував-

ся з хором чи з його керівником (корифеєм); актор, у протилежність хором, міг покидати місце дії, міняти образ — маски і плаття, виконуючи ролі різних персонажів; на відміну від хору, актор не співав, а декламував хорейні або ямбічні вірші; 2) хор у кількості 12, а згодом 15 чоловік (у комедії 24) брав участь у грі, зображуючи групу персонажів за сюжетом, яких представляв актор. Актор був носієм динаміки гри — залежно від його повідомлення мінялись ліричні настрої хору. Феспиду приписується удосконалення масок і театральних костюмів. Але головним нововведенням Феспіда було виділення з хору одного виконавця, актора, якого називали в Греції “гіпокріт” — відповідач. Тому рання драма була певним діалогом між актором-солістом і хором. Вона “розспівувалась” і цим нагадує нам патетичну кантату, ораторію або хорові сцени опери, а не сучасну драматичну дію. Спочатку партія актора-соліста була невеликою і головна роль відводилася хору. Нововведення Феспіда продовжив його учень Фрініх (бл. 540 — бл. 470 до н. е.). Поет складав не тільки літературний текст, але й музичну, танцювальну частину драми, він був режисером-постановником, а подекуди й актором.

Сюжети бралися з міфу або трагедії, які створювали на історичні воєнні події тієї доби. Міф постає як засіб розкриття сучасної поетові дійсності. Основним змістом трагедії було зображення якого-небудь “страждання”. Але “страждання” не відбувалося на очах у глядачів. Про них повідомляв “вісник”, а колектив (хор) реагував піснею і танцями. Через уведення “вісника” — актора хорова лірика одержала динаміку розвитку, тобто перехід настрою від радості до смутку і навпаки. За Аристотелем, витoki трагедії — в імпровізаціях “зачинателів дифірамба”, жанру хорової лірики, що безпосередньо був пов'язаний з релігією Діоніса. Дифірамб — це пісенспів на честь Діоніса, який виконувався хором з п'ятдесяти чоловік. При його виконанні з хору виділявся заспівувач і твір співали поперемінно: то хор, то заспівувач. Це був початок діалогу, який є необхідним елементом драми. Але дифірамб не мав драматичної дії.

Вирішальним моментом для виникнення трагедії було перенесення теми “страждань” у сферу моральних проблем. Новий зміст та ідейний характер визначив жанр, в якому ставились питання людської поведінки на прикладі міфологічних героїв. Трагедія стала “серйозною”



перетворившись на літературний твір про страждання героїв грецького міфу — хор наряджався не в жартівливі маски релігії Діоніса (“козлів” чи сатирів), а в маску персонажів визначеного сюжету. У подальшому розвитку трагедії роль хору зменшується і, навпаки, значення актора зростає. Збільшується й число акторів — до трьох. Спочатку Есхіл (525–456 до н.е.) вивів на сцену двох акторів, відкривши можливість значної розробки конфлікту і діалогу, що підсилило дієвість театральної вистави. Мистецтво драматичного діалогу у Есхіла перебувало ще в процесі становлення. Ліризм залишався важливим засобом художнього впливу, а хор мав велике значення як носій певного настрою або дійова особа і визначав структуру, композицію трагедії. На основі міфологічно-образного мислення Есхіл формує новий тип світогляду, що виникає у процесі, з одного боку, переборення етичних норм архаїки, а з другого — створення нової моделі світу, який підпорядковується дії певного, об’єктивно існуючого морального закону. Так, у ранній трагедії Есхіла “Перси” (472 р. до н.е.), можливо, вперше в мистецтві звучить героїко-патріотична тема. Найвідоміші трагедії Есхіла — трилогія “Орестея” (458), в якій відображені норми родової моралі і кровної помсти поступаються авторитету держави під заступництвом самої богині Афіни: “Прометей прикутий” (444–443 до н.е.). Суть трагічного для Есхіла — не в протистоянні героя певній негативній силі у суспільних відносинах, а у виборі людиною вільної лінії поведінки, тобто, власне рішення героя є тією ланкою, яка в протиріччі поєднує індивідуальну діяльність особистості і об’єктивну закономірність світу [13. — С. 355]. Герой свідомо іде шляхом поставленої перед собою мети, незважаючи на протидію оточуючих сил. Звідси — монументальність і монолітність образів сильних героїв.

Софокл (бл. 496–406 р. до н.е.) — автор трагедій “Антигона” (бл. 442 р. до н.е.), “Цар Едіп” (бл. 429–425 рр. до н.е.), “Електра” (?), “Едіп у Колоні” (401 р. до н.е.) — вивів на сцену трьох акторів, скоротивши хорові частини і розвинувши діалог дійових осіб.

Основне сюжетне та ідейне навантаження Софокл переніс на сферу діалогу, але хор був безперечним учасником драми. У трагедії “Цар Едіп” супротивниками головного героя постають боги. Влада богів визначає долю Едіпа. Тому трагедію науковці часто визначають як тра-

гедію фатуму, долі. При цьому головний герой виступає не як жертва, а як енергійна, дійова людина, що бореться в ім’я розуму, справедливості. Центром трагедії у Софокла стало зображення людей, їх рішень, ліній поведінки, боротьби в одному й тому ж конфлікті. Виник новий тип трагедії, в якій персонажі зіштовхувалися на сцені один з одним і самі безпосередньо мотивували свої дії. Однак розмова між трьома акторами була ще рідкістю. Монолог актора обмежувався присутністю хору і мав форму звернення до бога або якого-небудь предмета. В “Електрі” для відображення душевного потрясіння Софокл використовує монодію — сольну арію трагічного пафосу — як тип вокального інтонування, що контрастує типу плавної декламації в монологах. Зі збільшенням обсягу діалогічних частин значення партії хору зменшувалось. Хор у Софокла грає тільки допоміжну роль, інколи використовується для проголошення особистих думок автора. Пісні були ніби ліричним супроводом дії драми. Достойнством Софокла було мистецтво характеристики героїв. Жіночі ролі також виконували чоловіки. Актор повинен був вміти декламувати, співати і танцювати, відтворюючи, за Аристотелем, характери, стан душі та дію. Учасники гри виступали в масках. Система масок була дуже добре розроблена. Софокл першим почав використовувати декораційний живопис.

Третім видатним трагічним поетом Афіни був Евріпід (бл. 484–406 до н.е.) — автор “Андромахи” (20-ті рр. V ст. до н.е.), “Теуби” (бл. 424 р. до н.е.), “Медеї” (431 р. до н.е.), “Іфігенії в Тавриді” (бл. 414 р. до н.е.), “Вакханки” (бл. 408–407 р. до н.е.), “Іфігенії в Авліді” (бл. 408–407 р. до н.е.), “Ореста” (408 р. до н.е.).

Драматургічна творчість Евріпіда мала інший напрям і суперничала з драматургією Софокла. Але успіху досяг він ненадовго і у важкій боротьбі, через ідейний зміст і драматургічні новації, які засуджувались консервативною частиною афінського суспільства. Визнання Евріпіда здобув тільки посмертно. Він уперше в античній літературі ставить психологічні проблеми, особливо жіночої психології. Конфлікт зображується як боротьба людини з самим собою. Страждання та нещастя героїв зумовлені їх власними характерами. Драматург вперше використовує в трагедії любовну тему, яка в деяких творах стає центальною.

Еврипід визначив два напрями подальшого розвитку грецької драми: напрям патетичної драми з сильними, інколи патологічними пристрастями; напрям побутової драми з любовними епізодами, тематикою ("Федра"). Особливістю трагедії Еврипіда є розгорнуті монологи, в яких зображена внутрішня боротьба в душі героїв. Діалог у Еврипіда — це живий обмін короткими репліками, що дорівнювали одному віршу і наближалися до розмовного мовлення. Діалог будувався за всіма законами красномовства, відображаючи сильний вплив ораторської практики.

Особисті почуття героїв мали музичне відображення в монодіях актора, сольних аріях, дуетах з хором. Еврипід багато займався музикою. Музичні частини трагедії одержали у нього значний розвиток. Інколи музика переважає над словом, а слова підбираються не заради смислу, а заради музичного звучання з інтонаційною протяжністю окремих складів, повторами окремих слів. Еврипід перший використовував у трагедії мотиви народних пісень, за що його критикував і звинувачував у вульгарності Аристофан у комедії "Жаби". Хор значно обмежувався в дії драми, а його пісні мали баладний характер. Хор виконував роль ліричного орнаменту в структурі трагедії. Шедевром хорової лірики є прославлення Афін у "Медеї". Процес обмеження хору в драмі продовжив Агафон — трагічний поет кінця V ст. до н.е. Він перетворив хорові партії у вокальні інтермедії, які виконувались між окремими актами драми і не були пов'язані з дією, текстом.

Процес утворення драми та її жанрів визначив структуру творів. Пісні хору поділяють драму на частини. Перша частина починалась з партії актора до приходу хору і називалась "прологом", в якому міститься зав'язка дії; наступна частина — вихід хору з піснею на оркестру (площадка для танцю) — народ. Наступні діалогічні частини, які виконувались акторами, інколи при участі хору, називаються епісодіями, тобто привхідними. Спів хору між двома епісодіями — стасіми, тобто стоячі пісні, оскільки виконувались хором у стоячому положенні вже на оркестрі. Заклучна частина називається ексодом — хор з короткою піснею покидає оркестру. У трагедіях ще зустрічаються гіпорхеми — радісна пісня хору в кульмінаційний момент; космоси — спільна пісня-плач героїв і хору; монологи героїв, які виконувались речитати-

вом. Через великі розміри античного театру під відкритим небом акторам необхідно було укрупнювати свою фігуру: вони носили довгий одяг, маски з різними типами образів (царя, старця, юнака) та різними психологічними станами персонажів (горя, радості тощо). Для передачі різноманітних відтінків ролі актор міг використовувати лише жест і багатство мовної інтонації.

Незважаючи на збільшення числа акторів до трьох, аттичну трагедію можна визначити як хорову драму. Хоровий спів був головною належністю трагедії, незважаючи на поступове обмеження його ролі. Пісні хору за структурою строфічні. Строфі відповідає антистрофа, написана в тому ж розмірі. Наступна пара може бути в іншому розмірі. Пісня (стасім) закінчується заключним еподом. Пісні хору виконувались під акомпанемент флейти, інколи супроводжувалися танцями. Поступове переважання значення акторів над хором сприяло поглибленню індивідуальної характеристики героїв. Діалогічні частини дійових осіб за сценічним мовленням різко відрізнялися від співу хору. Зі зростанням акторської майстерності декламація акторів наближалася до форми ямбічного триметра (шестистопного вірша) — літературного розміру, близького до звичайного мовлення. Але стилістика трагедії не дозволяла перейти на повсякденну розмовну мову. Аристотель пише про "прикрашену мову", яка "містить у собі ритм, гармонію і спів". [1. — С. 353] Одні частини трагедії виконуються "тільки засобами метру, а інші — засобами співу". [Там само] В особливо патетичних епізодах мова героя переходила в мелодекламацію і навіть у спів, перетворюючись у пісенні арії. Не випадково в трагедіях Софокла і Еврипіда зустрічаються монодії, тобто арії акторів.

Актор аттичної драми: трагедії, комедії, драми сатирів — не був драматичним актором у сучасному розумінні цього поняття. Це був заспівувач, співак-актор, який виділявся з хорового колективу. У найпатетичніших місцях творів Еврипіда актори виражали свої почуття саме співом. Акторська майстерність залежала від співу і драматургічної дії масок, тобто спів (хоровий, монодичний) і маски — основні атрибути аттичної трагедії. Літературознавець С. І. Радциг пише: "Третья драма, что сумищает в себе декламацию, спів, танець і музику, трохи нагадує нам оперні вистави" [21. — С. 167]. Музика відігравала

в трагедії активну драматургічну роль і була покликана відображати почуття і думки, які автор бажав викликати у глядача. Саме таким ідеальним глядачем і в той же час коментатором подій був хор. У трагедію включалися не тільки мелодійні діалоги соліста з хором, а й соло героїв з інструментальним супроводом. Так, філософ Аристотель писав, що грецька трагедія вимагала різноманітних словесних прикрас відповідно до різних її розділів: у ній є діалогічні і пісенні частини, речитативи, мелодекламація і навіть арії окремих дійових осіб. Як відомо, зберігся фрагмент мелодії, який є уривком з трагедії Евріпіда “Орест” [16. — С. 590].

Після трьох великих драматургів — Есхіла, Софокла й Евріпіда — грецька трагедія перетворюється в чисто літературний твір, призначений для читання. Найвизначнішим явищем стала аттична комедія, яка одержала поширення в середині IV ст. до н.е. і поділяється за трьома періодами розвитку на древню (до 400 р. до н.е.), середню (бл. 400–320) і нову (після 320 р. до н.е.) комедію. Як правило, вказують на два джерела комедії: комічний хор з 24 чоловік і відносини між городянами та селянами тієї доби. Хор, як колективний герой, повноправний учасник дії, ділився на два, інколи ворогуючих між собою, півхори. Один — стверджує, другий — заперечує. Виникає змагання — агон, важлива частина комедії, в якому сконцентровані основні ідеї твору. Змагання хорів у комедії художньо організоване. Пісня першого хору, який починає, називається ода. Продовжує другий — антода. У літературній комедії змагання все частіше припадає на двох акторів. У комедіях зустрічається ще один особливий виступ хору — парабаса, що виконувалась зазвичай посередині твору і не пов’язана з дією п’єси: хор обличчям до глядачів розповідає в пісні про автора, його наміри, заслуги тощо.

Комедія, як і трагедія, починалася з прологу — зав’язки дії, експозиції фантастичного проекту героя. За прологом йшов парод — вступна пісня хору, жива сценка, що часто супроводжувалась сутичкою за участю й акторів. Далі — епізоди, що відокремлювались піснями хору. Посеред епізодів включали агон — словесний поєдинок противників. Конфлікт досягав найвищого напруження, але розв’язувався жартом або вторгненням казкової фантастики. Потім могла бути парабаса. Остання частина комедії, як і в трагедії, — ексод. Термін “комедія” означає “піс-

ню комосу”, тобто — ватаги гуляк. Хор і актори комедії беруть початок у піснях та іграх свята родючості, особливо бога Діоніса. Обрядність цих свят відображена в сюжетах комедії. Тематика творів — не міфологія, а жива сучасність, питання політичного і культурного життя. Основний художній метод зображення — карикатура. Сюжет комедії відрізнявся особливим фантастичним характером і мав усі особливості карнавалу.

Найвизначнішим комедіографом жанру древньої комедії був Аристофан (бл. 446 — бл. 380 до н.е.) — автор комедій “Оси” (426 р. до н.е.), “Лісістрата” (411). Літературна діяльність Аристофана припала на період кризи афінської держави і Пелопоннеської війни. Тематика гострої політичної боротьби, протиріччя між містом і селом, війни і миру, кризи традиційної ідеології та нових течій у філософії, літературі була відображена у творчості комедіографа. Але з погіршенням ситуації в державі ця тематика поступово втрачає свою злободенність, що негативно позначилося на характері комедії як жанру. Роль хору — комосу, який був головним носієм злободенності і брав участь у дії більше, ніж у трагіків, різко впала. Пісні хору, які виконувались між окремими епізодами комедії, вже мали характер вставних номерів. У комедіях Аристофана мова гнучка, жива, інколи близька до звичайного мовлення, інколи пародійно піднесена. Мова Аристофана вважалася взірцем чистого аттичного мовлення. Комедія сприяла розвитку акторської майстерності і сценічної мови, яка відрізнялася від наспівної мови трагедії. Актори повинні були не тільки добре декламувати, але й володіти вокальною майстерністю. Постійними вправами вони випрацьовували звучність і виразність голосу, чіткість дикції, удосконалюючи мистецтво співу.

Процес розвитку художньої мови, мовлення супроводжував як формування літературних жанрів, так і розмежування способів їх виконавства: співу, декламації, мелодекламації, плавної монодії — типів вокального інтонування голосом людини. Цей процес одержав своє продовження в літературній прозі, ораторському мистецтві (риториці — теорії прози), філософському діалозі Платона, поетиці — теорії поезії. Розробка теорії художнього мовлення була започаткована ще в V ст. до н.е. Горгієм; в IV ст. до н.е. теорія розвивалася в працях Аристотеля (“Про поетичне мистецтво”, або інша назва — “Поетика”)

і його наукової школи. Питання мовного стилю вирішували через розробку способів афективного впливу мови на слухача; приділення значної уваги ритму прозового мовлення. Антична культура прозового мовлення орієнтувалась на поетичну мову. Грецькі оратори говорили співучо, змінюючи тональність у відповідності до афективного змісту промови і супроводжуючи свої слова гармонійними рухами тіла. Синкретичність слова, співу і ритмічних рухів тіла зберігалась в ораторському мистецтві як надбання минулого. Нові засоби емоційної експресії оратор шукав насамперед у епічній поезії, яку добре знав будь-який грек. Техніку виразності визначали звучання і будова мови у поєднанні з поясненням людської поведінки. Художня розробка красномовства залежала від формування ритмічної й інтонаційної сфери прози — елементів співу й голосу. Отже, мистецтво співу розвивалося під значним впливом музично-інтонаційних, ритмічних властивостей фонетики грецької мови у виконавській практиці, починаючи з епохи догомерівського епосу (співаків-аедів) до епохи класичної драми з основними жанрами трагедії і комедії (співаків-акторів).

## Розділ 2

### Елліністичний період (кінець IV ст. — 30 рр. до н.е.)

#### 2.1. Греція

У IV ст. до н.е. в Греції відбулися такі соціальні перетворення, які позначилися на подальшому розвитку мистецтва і культури. Завоювання Греції (338 р. до н.е.) і далі Персії Олександром Македонським (334–330 рр. до н.е.) відкриває нову епоху грецької історії, епоху еллінізму. Типовою державною формою стає воєнно-бюрократична монархія, а не демократичний поліс. Мистецтво і культура, яка була підпорядкована потребам демократичного полісу, поступово занепадає. У класичну добу літературні й мистецькі жанри були спрямовані на народні свята і поет звертався до своїх співгромадян. Зв'язок поета з народом у монархічну добу був порушений. Космополітизм, елітарність, розрив з традицією й експеримент заради новаторства стали основою творчості. У релігії (культ Діоніса) люди шукали особистої втіхи, очищення і спасіння. У нових умовах державності на основі аттичного діалекту формується “загальна мова” — койне, яка визначає стилістику грецької прози цієї епохи. Повсякденне мовлення (койне) повністю відмежувалося від поетичної мови гомерівського діалекту.

Основні досягнення елліністичної літератури пов'язані з розвитком поезії. Поступово стирається різниця між сольною (ном) і хоровою (дифірамб) лірикою через поєднання сольного і хорового співу з розвитком музичним акомпанементом. Музичні ефекти почали домінувати над літературним текстом. Контраст, пишність, ефекти визначають естетику елліністичного періоду [13. — С. 405]. Переважаючими жанрами стають нова аттична драма (“нова комедія”) і проза. У цих умовах спів, який був в основі виконавства епічних, ліричних, драматичних творів попереднього періоду, починає поступатися новому напрямку — художньому сценічному мовленню, ораторському мистецтву, в яких зберігаються лише окремі елементи наспівності. Постановочний блиск і гра акторів набули найбільшого значення. За Аристотелем, актор в його добу мав більшу цінність, ніж поет.



Розробка художнього стилю прозаїчного мовлення належить Ісократу (436–338 р. до н.е.). Він є фундатором періодичної мови і добирався, щоб прозаїчна мова звучала не менш вишукано і гармонічно, ніж поетична, методом підбору відповідних слів та їх розташування. Кожна фраза повинна бути художнім періодом, в основі якого лежить ритм. Для досягнення плавного мовлення необхідно уникати зустрічі голосного звуку в кінці слова з початковим голосним наступного слова — це приводить до перерви голосу на стику і порушення плавності мовлення. Такий підхід свідчить, що елементи співу (плавність звучання голосу і певна робота голосового апарату, ритм і наспівна інтонація) були основою художнього мовлення і ораторського мистецтва.

Розвиток ораторського мистецтва досягає вершини у творчості Демосфена (384–332 р. до н.е.). На питання: що складає сутність оратора? — він відповідав: “Насамперед, вимова, по-друге — знову вимова, і, по-третє — знову ж таки вимова мови” [Герои, 239]. Від оратора вимагали правильної і витонченої вимови, повноти голосу, благозвучності і ритму. За переказами древніх письменників, Демосфен переборював недоліки вимови — набравши камінчиків у рот, слабкість голосу — перекриваючи шум морських хвиль, коротке дихання — піднімаючись на круту гору з читанням уголос поезії, нервові посмикування плеча — вправами перед дзеркалом або підвішеним мечем, який його жалив при кожному недоречному русі плеча. Однак ці вправи “зовсім марні тому, хто нехтує вимовою і майстерністю виконання” [20. — С. 500].

Демосфен писав свої доповіді не для читання, а для публічного виступу, для безпосереднього впливу на слухачів. Властиві йому пристрасність і пафос не допускали рівності й монотонності, вимагали різноманітності і свободи ораторського мовлення. Поділяючи період фрази на коліна, він ретельно дотримує вимоги музикальності, користуючись повною мірою властивостями грецької мови — довготою і стислістю коротких звуків. Він уникає скупчення коротких складів, а повільними довготами відтіняє важливість серйозної думки. Відповідні коліна періоду виражаються рівним числом складів, а фраза закінчується музично побудованими кінцівками, “клаузулами” [21. — С. 341].

Ораторське мистецтво використовувало спів як метод, спосіб, прийом досягнення майстерності художнього мовлення. Це мистецтво увійшло в систему виховання і освіти молоді багатьох поколінь аж до кінця античного світу, зберігаючи традиції співу, сформовані на основі ритмічних і музично-інтонаційних властивостей давньогрецької мови, в якій експіраторний наголос силою видихуваного струменя повітря і тонічна система мовлення були відсутні аж до III–IV ст. н.е. — рубежу пізньої античності — раннього християнства. У цій системі виховання і освіти філософ Платон, сучасник Демосфена, надавав великого значення музиці і співу.

Останнім літературно-театральним жанром, який отримав розвиток в Афінах у IV–III ст. до н.е., була, за античною класифікацією, “нова” комедія в п’яти актах побутового характеру на теми любові і сімейних стосунків. Якщо на святах Діоніса носієм критики був хор — аттичний комос, то на виставах нової комедії він поступово вибув з її дії, виконуючи свої пісні між актами. Ці пісні не були пов’язані з літературним текстом комедії і тому могли виключатися з постановки або оновлюватися. Повне відокремлення хорових пісень від сюжету драми і перетворення їх у вставні музичні номери, використання прийомів риторики приписують Агафону, молодшому сучаснику Еврипіда.

Антична теорія визначає нову комедію як “відтворення життя” — побутового, особистого, без гострої сатири на дійсність у протилежність політичному і фантастичному. Трагедія ж зображувала “перипетії героїчної долі”. Різницю між трагедією і комедією встановлюють за складом персонажів: дійові особи трагедії — боги, герої, царі, полководці; комедії — побутові образи сімейного конфлікту. Тема любові, підкинутої чи знайденої дитини визначають основні лінії комічної дії та конфлікту. Виникають ампула: закоханий юнак, який страждає від любовних мук і нестачі грошей; суперник юнака — багатий воїн-хвалько, дещо грубуватий у стосунках, але досить доброзичливий; жадібний звідник, якого обдурюють у кінці п’єси; паралель йому — жіноча звідниця-п’яниця, що торгує своєю рідною чи прийомною дочкою, навчаючи її поведінці гетери; бережливий старий батько юнака, інколи суперник сина в любовній історії; сварлива дружина старого; подруга юнака — скромна дівчина чи підступна гетера; спритний



раб, що допомагає юнакові, або простодушний раб; служниця, вірна нянька. Літературним досягненням нової комедії є розробка інтриги і характерів. Важливу роль відіграє діалог і монолог. Найвизначніший представник нової комедії — Менандр (бл. 342–292) з Афін.

Поряд з жанром нової комедії одержав розвиток жанр міму, історія якого нам мало відома, і жанр мімодії. Мімодія — це лірична монодрама, монологічна арія, яка виконувалась одним персонажем під музику, тобто своєрідна серенада. Якщо діалоги в новій комедії наближались до ораторського мистецтва і побутового мовлення, то серенада свідчить про спів, який відмежовується від мовлення і постає як самостійний вид мистецтва. Відтепер у жанрах нової комедії починають існувати дві відокремлені сфери: акторського мовлення і монодичного чи хорового співу, які починають розвиватися самостійно, визначаючи свої власні закономірності як мистецтва. Так, Менандр індивідуалізує мовлення персонажів згідно з їх моральним і соціальним станом у суспільстві. Мова у Менандра — взірець чистого аттичного мовлення, що наближалася до повсякденної мови без грубості і вульгарності. Подальший розвиток театру і драми в елліністичну епоху відбувався по лінії звільнення драматичних творів від хорів та перенесення акценту й уваги глядачів на акторську майстерність, техніку сценічної гри. Успіх п'єси часто залежав не від якостей твору, а від гри акторів і театральної обстановки. Грецький театр змінював свій зовнішній вигляд: актори розігрували п'єсу на високій і вузькій площадці — сцені у сучасному розумінні.

Найвищого розквіту елліністична література досягла в першій половині III ст. до н.е. в Олександрії — грецькому поселенні в дельті Нілу на північному сході Єгипту. Літературна творчість в Олександрії належить до чисто словесного мистецтва у сфері малих форм (епіграма, елегія, “учені” вірші). З вокальних жанрів тут виникає ідилія (“картинка”, або “пісенька” — два тлумачення цього поняття) чи буколіка (“пастушачий вірш”), які започаткував Феокрит. Ідилії склалися з пісень у дві строфи, які розспівували два пастухи. Пісні були стилізовані під народні. Виступ двох пастухів мав назву “амебейний спів”. Саме в Олександрії Аристоксен написав два твори “Елементи гармонії” та “Елементи ритміки”, присвячені питанням музики і метрики давніх греків (III ст. до н.е.).

Характерною особливістю олександрійської культури було те, що літературна лірика розірвала обов'язковий зв'язок з музичним акомпанементом і стала призначатися не для співу, а для читання. Цей розрив співу і читання на дві самостійні сфери означав їх розмежування і розвиток за власними внутрішніми законами кожного з мистецтв. Так, поет Каллімах рішуче виступив проти зв'язку лірики з музикою.

Значним досягненням олександрійської культури був переклад видатних творів східної літератури, зокрема “Старого заповіту”, який перекладали 72 учених за наказом Птолемея II Філадельфа, який відомий під назвою “Семидесяти тлумачень”, тобто “Септуагінта”. Відомо також, що в II ст. до н.е. на біблійський сюжет (вихід євреїв з Єгипту) була створена трагедія “Вихід” (автор Іезекіель) на п'ять дій, яка в художньому відношенні наслідувала Евріпіда.

## **2.2. Елліністично-римський період давньогрецької культури (кінець I ст. до н.е. — V ст. н.е.)**

Поезія цієї доби була під впливом риторики. Особливо цінувалося мистецтво імпровізувати публічну промову. Оратор намагався впливати на слухачів красою голосу, ритмом, співом, мімікою. Про одного з таких риторів писали: “Вони слухали його, як солодкозвучного солов'я, вражені красою голосу і дикції, його ритмами і в простому мовленні, і в співі” [29. — С. 242]. Красномовство настільки широко користувалося поетичними засобами вираження, що промови часто називали “гімнами”. Деякі види поетичних творів, розраховані на публічні виступи, закріплюються за прозою. У творчості Плутарха отримує розвиток біографічний жанр, на основі якого виникли римські трагедії Шекспіра.

До прози відноситься й пригодницький жанр з любовно-патетичними історіями, який у Середньовіччя набув визначення “роман”. Першим пам'ятником цього жанру був роман про ассирійського царевича Ніно і його дружину Семіраміду, який зберігся фрагментарно в папірусах. Цей сюжет роману виник у I або навіть у II ст. до н.е. Сюжет був використаний Вольтером, а згодом Россіні (опера “Семіраміда”). Найповніше зберігся грецький любовний роман. Великої популярності

набули твори “Херей і Калліроя” Харитона (II–III ст.) та “Дафніс і Хлоя” Лонга (кінець II або початок III ст. н.е.). Розлука, викрадення, пошуки, знаходження, епізод уявної смерті — така сюжетна схема грецького любовного роману, запозичена з міфології як схема “пристрастей” божеств та героїв. У романах тема “пристрастей” збагачується елементами мучеництва героїв у плані людських стосунків, перетворюючись у тему “страждань”, де найважливішим типом героїзму постав пасивний героїзм мучеництва зі збереженням внутрішньої свободи людини. В епоху пізнього Відродження любовний роман став зразком для розвитку “пасторального роману”.

У грецькій літературі періоду Римської імперії поширення отримує й прозаїчний жанр літературного послання, художнього листа (епістолографія), який використовується й християнськими авторами Василієм Великим, Григорієм Богословом, Іоанном Златоустом. У IV ст. н.е. завершується історія давньогрецької літератури, яка відображає закономірності мовлення й співу. В умовах християнства античні традиції зберігалися і сприяли формуванню візантійської літератури, жанри й стилістика якої так чи інакше наслідували античні зразки.

Саме в цей період змінюється повсякденна грецька мова — різниця між подовженими та короткими складами вже зникла. У IV — V ст. н.е. в епічній поезії реформується вірш: уніфікується цезура; поряд з архаїчним музичним наголосом значна роль приділяється живому, тонічному; необов'язкові метричні правила класичного гекзаметру стають нормативними і на них опирається нова техніка віршування. На основі грецької ритміки виникає віршована рима, сприйнята поезією Середньовіччя. Серед реформаторів поезії і літературної мови — епічний поет Нонн (V ст. н.е.) з єгипетського міста Панополя.

## Розділ 3

### Культура Давнього Риму (III–II ст. до н.е.)

З кінця III ст. до н.е., а саме з 272 р., коли римляни завоювали грецькі міста південної Італії, поступово змінюються історичні умови розвитку античної культури. Рим спочатку був центром племені латинів у середній Італії, але вже в середині III ст. до н.е. вся Італія підпала під римську владу. На півночі сусідами латинів були етруски — народ невідомого походження, з розвиненою культурою, яка поєднувала східні та грецькі елементи. На сході з латинами межували гірські італійські племена, що розмовляли окською мовою, спорідненою латині. Боротьба Риму з етрусками та італіками закінчилася перемогою латинів, які створили воєнізовану державу. Згодом, через століття, грецька культура розвивається в умовах римського іноземного володіння. Але римляни старалися не протиставляти свою культуру грецькій, а, навпаки, зближуватися з нею. Мовою римської культури стає латина.

Рання літературна спадщина латинів та повсякденне мовлення мали свої відмінності, які відобразилися в процесі створення поетичних легенд про Ромула, Коріолана та інших римських героїв. Науковці припускають, що мовленнєвою і літературною основою цих легенд, яка визначила національну традицію римської літератури, став так званий сатурнійський вірш — віршований розмір римського еносу не метричного складу, як у греків, а тонічного. Тонічна система віршування в процесі формування римської словесності і повсякденного мовлення сприяла розмежуванню вокально-інтонаційної сфери мови і ритму, залежного від дихання та емоційного стану людини. Цей процес поступового перетворення метричного складу віршування на тонічний здійснював величезний вплив і на жанри грецького походження.

#### 3.1. Римська література

Римська література зберігає систему жанрів, що виникли в Греції. Разом з тим, тут зростає інтерес до внутрішнього світу людини,

трагічної долі в сучасній їй дійсності. Римську літературу поділяють на два умовні етапи:

I. Епоха республіки:

- 1) долітературний період (до 240 р. до н.е.);
- 2) рання римська література (до середини II ст. до н.е.);
- 3) література розпаду поліса (кінець II ст. до н.е. — 30 р. до н.е.);

II. Епоха імперії (30 р. до н.е. — IV ст. н.е.):

- 1) література початку імперії (“доба Августа” — до 14 р. н.е.);
- 2) література імператорського Риму:
  - а) I — початок II ст. н.е.;
  - б) пізня римська література (II — IV ст. н.е.).

З культурою еллінізму римляни знайомляться в середині III ст. до н.е., коли виникає власна художня література, через Південну Італію (так звана “Велика Греція”) і Сицилію, де знаходилися грецькі колонії. Першим кроком до зближення римської і грецької культур був переклад на латину грецької поезії, а згодом і “Одіссеї” Гомера. Його здійснив Луцій Лівій Андронік (бл. 275–200 рр. до н.е.), грек з Таренту, вільновідпущений римського сенатора, який викладав грецьку і латинську мови дітям знаті. Переклад “Одіссеї” був зумовлений тим, що головний герой здавна був відомий в Італії під іменем Улісс, яке співвідноситься ще з догомерівською епохою. Згідно з легендою, сини Улісса — Тіррен і Тархон — були етруськими царями (етрусська династія займала провідне положення серед міст Лація — області західного побережжя Італії), а два інших — Археї і Телефон — вважалися засновниками італійських міст Археї і Тібура. Крім того, Еней — легендарний родоначальник римлян — прибув в Італію, супроводжуючи Одіссея.

У Давньому Римі існували зачатки драми, але літературне оформлення жанр отримав під впливом греків. Театральні жанри не були пов’язані з релігійними культурами, як у Греції, тому не займали провідного положення в культурі порівняно з епосом. Театр виконував розважальну функцію. Постійного театру в Римі не існувало до 54 р. до н.е. Недоліки театральної техніки визначали особливості драматургії, зокрема трактування музичного елементу: в римських умовах забезпечити театральну постановку хорами, які б уміли ще й танцювати,

було неможливо. Так, в комедії хор був виключений з вистави навіть в антрактах, а в трагедії обмежувався до мінімуму. Замість хору в драмі широко використовувалися сольні арії — кантики. Для зручності виконання ритм спрощувався порівняно з ритмом грецьких хорів. Якщо актор не мав голосу, то на сцену виходив спеціальний співак для виконання цих арій.

Поряд з цими нововведеннями були розширені віршовані сцени, які виконувалися речитативом під акомпанемент флейти. Діалог в ямбічних триметрах, речитатив у септенаріях і октонаріях, кантик переважно в кретиках і бакхіях — їх чергування утворювало текст римської драми, тобто римська драматургія включала в себе три елементи: діалог, речитатив і кантик. Такий шлях розвитку римського театру спричинили максимальне використання монодії в пізній грецькій трагедії (Еврипід) та елліністичному мімі, а також — значна роль пісні і танцю в італійському драматичному фольклорі. Теренцій і Плавт використовували кантики дуже рідко, але згодом роль і значення музичного елементу в драматургії посилилась настільки, що римські трагедії нагадували за формою оперу XVIII ст., а комедії — водевіль чи оперету. Драматургію римської драми можна вважати прямим прообразом оперного мистецтва.

На характер римської драматургії та виконавського мистецтва впливала також значна невідповідність публіки до сприйняття театральних жанрів. Сюжети грецької драми були мало відомими римській публіці. Щоб встановити контакт із глядачами, акторам необхідно було посилювати емоційно-психологічну сферу драми (трагедійний або комічний елемент). Виконання римської трагедії було більш піднесено-патетичним, а комедії — більш комічним, гротескним порівняно з грецьким оригіналом. Мета римських драматургів: посилити трагізм у трагедії і комізм у комедії. Грецькі сюжети сприймалися в Римі як екзотика, а не “дзеркало життя”. Римський трагік не міг розраховувати на знання публікою сюжету вистави. Тому виконання ролі будувалося не на подробицях акторської гри, а на напруженому очікуванні розв’язки драми. У комедії менше застосовували комічну іронію і більше — засоби комічної несподіванки.

Трагіко-патетичний Еврипід і комічний Менандр стали зразками для римської драматургії. Пристосування грецької драми до потреб



римської сцени перетворило класичну трагедію в подібність мелодрами, а новоаттичну комедію — у подібність фарсу (Плавт) і любовної драми (Теренцій). Саме ці зміни стали важливою сторінкою розвитку європейської драматургії в наступні епохи нашої ери. Твори Плавта і Теренція стали взірцем для новоевропейських комедіографів пізнього Відродження (XVI ст.), класицизму (Мольєр) та Просвітництва, а традиції трагедії Еннія, Пакувія, Акція та Сенеки — для перших європейських трагіків від Альбертино Муссато в XIV ст. до авторів елізаветинської Англії, і лише потім цей тип трагедії змінюється під впливом знайомства з грецьким типом жанру римських трагіків.

### 3.2. Персоналії римської драматургії

Спочатку в Римі особливого розвитку набув тип видовища під назвою “Сатура” (“Суміш”). Різноманітні пісеньки супроводжувались жестикуляцією й танцями. Перша драма грецького зразка була поставлена у 240 р. до н.е. поетом Лівієм Андроніком. Відтоді багатство музичного елементу є характерною ознакою римської трагедії і комедії, відображаючи традиції, за деякими припущеннями, давньої драматичної Сатури. Провідними жанрами римської літератури стають епос і драма. Жанр комедії, вперше використаний Луцієм Лівієм, мав назву “палліати” (комедії плаща) — актори виступали в грецькій одежі, сюжети переймалися з грецької новоаттичної комедії.

У римській трагедії і комедії вирізняються акторські ампула: благородні батьки, вільнонароджені дівчата, почесні старці належали до вищої категорії дійових осіб. Характер виконання цих ролей був стриманим, спокійним відносно ролей жвавих рабів, звідників, голодних параситів чи лихварів. Це ролі другої категорії персонажів, які потребували мистецтва танцю, акробатики, фокусу. Розмежування акторської гри і співу бере свій початок від древніх етрусків. У римській драмі, як і в грецькій, всі ролі виконувались тільки чоловіками.

У своїх комедіях Тит Макцій Плавт (250–184 рр. до н. е.) відображає не характери, а типи, розвертаючи інтригу, яка залежить від збігу зовнішніх обставин, користуючись гротеском, карикатурою, пародією. Музика виконує надзвичайно важливі функції — не тільки відтіняє

дію, але й знайомить з почуттями (ліричний смуток, любовні переживання), які без музичного супроводу були б недостатньо переконливими для грубуватої римської публіки. Головним стрижнем інтриги у Плавта є раб, який виступає в ролі помічника закоханого, але нерішучого молодого хазяїна. Носієм комічного Плавт робить раба, який знаходився на найнижчому соціальному щаблі римського суспільства. Для п'єс Плавта характерні такі виконавські форми, як сварка двох рабів (прототип буфонної говірки комічних опер XVIII ст.), сольні арії закоханих, жалібні пісні (прототип арії *Lamento*), бесіди молодих героїнь зі служницями, сценки героїв напідпитку. Без буфонади не обходяться й заключні сцени, нагадуючи згодом оперні фінали. Звідси аналогія комедії Плавта з інтригою і персонажами творів Мольєра, трилогії Бомарше і опер Моцарта, Паїзіелло, Россіні з головним героєм Фігаро.

Сучасником Плавта був Квінт Енній (239–169 рр. до н.е.) — італієць з Калабрії. Енній створював трагедії і комедії за грецьким зразком. Він уперше вводить римську поезію латинський гексаметр замість італійської традиції сатурнового вірша. Енній високо цінував Гомера і Еврипіда. Він розвинув сольні арії в трагедії, багато з яких стали знаменитими (плач Кассандри, стогін Андромахи і Гекуби, кантики Медеї). Лінію Еннія продовжив його племінник Пакувій (220–130 рр. до н.е.). Відмовляючись від партії хору, Пакувій розробляє кантики (сольні арії) і декламацію. Напрям Еннія продовжив і комедіограф Публій Теренцій (бл. 190–159 рр. до н.е.). Його досягнення — в змалюванні характерів, добірності мови. На межі II і I ст. до н.е. літературного оформлення отримує фольклорна ателлана — жанр народного італійського театру (назва походить від містечка Ателла). Здавна на площах Італії розігрувались комічні сценки з постійними масками. Актори імпровізували свої партії без закріпленого тексту. Ателлану ставили як заключну п'єсу, після вистави трагедії. Якщо літературна ателлана згодом зійшла зі сцени, то фольклорна існувала увесь наступний період імперії і має тісні зв'язки з італійською комедією дель арте XVI–XVIII ст. — попередницею опери-buffa.

У період розпаду імперії на перший план висуваються проблеми стилю ораторської і прозаїчної мови, які розробляли у своїй творчості Юлій Цезар, Цицерон, Гортензій. Виирацьовується стилістика

“періодичного мовлення”, мова латинської прози зі своїми синтаксичними законами та багатством виражальних засобів. З іменем Цицерона пов’язаний цілий період розвитку латинської прози. Він удосконалив рідну мову, надавши їй гнучкості, виразності, звучності й краси. Цицерон розвиває виконавську манеру оратора, ставлячи перед ним три завдання: 1) довести свої положення; 2) доставити слухачам насолоду; 3) вплинути на їх волю і змусити прийняти запропоноване рішення. Кожному з завдань відповідає свій стиль мовлення: 1) спокійний, простий; 2) витриманий, добірний; 3) патетичний, схвильований. Антична ораторська мова, таким чином, потребувала акторського виконання з певними позами, жестикуляцією, мімікою обличчя. Найголовніше, за Цицероном, — виголошення підготовленої промови перед народом. Вчення про словесне вираження було головною частиною риторики: відбір слів, сполучення слів та зворотів мови. Вчення про виголошення спиралось на акторське мистецтво, розвиваючи задля успіху інтонації голосу, вираз обличчя і рухи тіла відповідно змісту. Цицерону належить головна заслуга в нормалізації латинської мови.

Найкрупнішим поетом античного Риму є Публій Вергілій Марон (70–19 рр. до н.е.). Поета цікавили реальні й побутові деталі життя пастухів. Пастухи часто змагаються в імпровізації пісень. Зміст пісень — любовна тематика і страждання, жалібність, світ природи. Досягнення поета — поема “Енеїда”, присвячена мандрям і діянням троянського героя Енея, що заснував нове царство в Італії та започаткував Рим. Прикладом для Вергілія слугували поеми Гомера. Однак виклад тексту поеми Вергілія насичений драматизмом, емоційністю. Крім того, поема Вергілія вирізняється проблемою фатуму, долі, яка керує подіями. Роль “рока” важлива в оповіді про любов Дідони та Енея. Цей роман надихнув Шекспіра при створенні трагедії “Отелло” і став основою багатьох опер епохи *Bel canto* — “Дідона і Еней” (1689) Г. Перселла і твори композиторів на лібрето Метастазіо.

Сучасником Вергілія був Квінт Горацій Фланк (65–8 рр. до н.е.). Найвідоміші з його творів — ліричні оди (з грецької — пісня) і листи у віршованій формі, так звані послання. На думку Горація, перш ніж писати вірші, необхідно навчитися мислити. Мова повинна від-

повідати жанрові, в якому пише поет. Відбір слів для вірша і зважання на процес мовотворення характеризує творчий підхід Горація і стан розвитку мови в ту епоху. Мистецтво поезії і драми має свої закони, вивчення яких було обов’язковим. Гармонічна краса твору повинна поєднуватися з емоційністю, яка захопила б читача. У “Посланнях до Пісонів” — розділ “Мистецтво поезії” чи “Наука поезії” — Горацій наголошує на оригінальності розробки тем, а не просто наслідуванні чи копіюванні. На долю Вергілія і Горація випало оформлення літературної мови в поезії — те, що Цицерон виконав у прозі. Невід’ємною частиною поетичної мови була робота над метром у процесі відбору і розташування слів у вірші. Саме тут виявилась різниця між латиною і грецькою мовою. Латина вирізнялася багатством подовжених складів та відчуттям силового, прозаїчного наголосу. У процесі мовлення зникає вокальна інтонаційність, наспівність, яка залежала від підвищення чи зниження голосу. Замість цього важливу роль стало відігравати художнє використання взаємодії ритму і синтаксису мови. Реформа латинської мови в кінці I ст. до н.е. дала нову систему художніх засобів і сприяла розмежуванню співу і мовлення на дві мистецькі сфери — літературно-поетичну і музичну, співацьку, де інтонаційність зберегла своє основоположне значення. “Мистецтво поезії” Горація стало важливим документом епохи і основою створення нормативної поезики епохи Відродження та європейського класицизму, зокрема “Поетичного мистецтва” Буало.

Найвідомішим жанром тієї епохи стала любовна елегія. Розвиток жанру любовної елегії у творчості Галла, Тібулла, Проперція, Овідія сприяв створенню особливого внутрішнього світу людини — почуттів. Саме елегія була використана поетами у Середньовіччя і Відродження, основою репертуару провансальських трубадурів і мінезингерів, що оспівували своїх прекрасних дам. Таким чином, літературні твори римської античності стали чинниками формування співацького репертуару і виконавства у наступні епохи європейської культури — раннього християнства, Середньовіччя, Відродження, а згодом і виникнення оперного мистецтва, де проблема взаємозв’язку мови і співу набула нового змісту й особливого значення.



## Висновки

Співацьке мистецтво формувалося в процесі мовотворення, розвитку літературної мови та повсякденного мовлення на вокально-інтонаційній основі. Синкретичний взаємозв'язок співу і мовлення сприяв виникненню певного типу художнього мислення у мистецтві, зокрема літературі та музиці, який можна вважати дзеркалом античної культури і визначити як міфологічний тип мислення. Інтонаційний елемент мови відображав смисловий та емоційний бік спілкування і значно впливав на розробку професіональних якостей музики, літератури, розрахованих на публічне виконавство аедів, рапсодів, акторів аттичного театру. Отож першими носіями словесного і співацького мистецтва були аеди і рапсоди, які створювали свої пісні для народних свят. З появою письмності твори записуються, але розповсюджуються ще в усній формі: поеми декламуються, пісні розспівуються, трагедії розігруються, філософські системи викладаються в бесідах з учнями. Тому виконавське мистецтво було невід'ємним атрибутом творчого процесу.

У цьому напрямку розвитку античної культури і мистецтв найактивніше використовувалася голосова функція людського голосу. Голосова функція людини була найголовнішим засобом передачі інформації у художньому вигляді протягом декількох тисячоліть Античності, основою поезики (теорії поезії) і риторики (теорії прози), мистецтва красномовства і ораторського стилю. Чим більше в прозі прагнули до художнього рівня, тим більше автори зверталися до прийомів поезики: ритмічних фраз, паралелізмів, співзвучності. Літературне мовлення протиставлялося повсякденному. Метрична система віршотворення базувалася на чергуванні подовжених та коротких складів слова. Така метрика закладала музичну основу мови зі складами-нотами і стопами-тактами. Це потребувало розвитку музичного слуху.

З появою книжної культури, а в римську епоху — через латинську мову, в якій контраст наголошених та ненаголошених складів був значно більшим, ніж у давньогрецькій мові, подовжені і короткі склади втратили свою чіткість. Метрична схема стала залежати від словесної ударності. Музична метрика віршування вже не визначала закономірності мови і повсякденного мовлення. Її змінила нова — тонічна сис-

тема віршування перших християнських гімнів, яка визначалася сильним диханням на ударному складі слова, виділенні смислового слова фрази. Саме тут вбачається спадкоємність сучасного оперного і драматичного театру з виконавським мистецтвом античної епохи, що формувалося за музично-інтонаційними законами мови і мовлення. Розповсюдження християнства перебудовує всю структуру європейської культури. Середньовіччя — це новий етап розвитку державності в Європі за національними ознаками кожного народу, його культури, мистецтв, зокрема й співацького мистецтва.

## Список літератури

1. Античная литература. Греция. Антология. Ч. 2 / сост.: Н. А. Федоров, В. И. Мирошенкова. — М. : Высш. шк., 1989. — 383 с.
2. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / Д. Л. Аспелунд. — М. ; Л. : Музгиз, 1952. — 191 с.
3. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии : в 3-х ч. Ч. 1 / В. А. Багадуров. — М. : Музсектор Госиздата, 1929. — 247 с.
4. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии : в 3-х ч. Ч. 2 / В. А. Багадуров. — М. : Музгиз, 1932. — 320 с.
5. Багадуров В. А. Учение о регистрах человеческого голоса / В. А. Багадуров // Музыкальное образование. — 1929. — № 1. — С. 8–16 ; № 3–4. — С. 39–45. — 1930. — № 2. — С. 33–38.
6. Білецький О. Неповторний Арістофан : пер. із старогрецької / О. Білецький ; передмов. О. Білецького // Арістофан. Комедії. — К. : Дніпро, 1980. — 508 с. — (Вершини світового письменства).
7. Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 1. От Илиады до Парфенона / А. Боннар ; предисл. В. И. Авдиева ; пер. с франц. О. В. Волкова. — М. : Искусство, 1992. — 269 с. : ил.
8. Ботвинник М. Н. Жизнеописания знаменитых греков и римлян : книга для учащихся / Ботвинник М. Н. [и др.]. — М. : Просвещение, 1988. — 207 с. : ил.
9. Герои Греции в войне и мире. История Греции в биографиях Г. В. Штолля : пер. с нем. — Москва : Скорина, 1992. — 302 с.
10. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник / Б. П. Гнидь. — К. : НМАУ, 1997. — 320 с.
11. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1 / Р. И. Грубер. — Изд. 2, испр. и допол. — М. : Госмузиздат, 1960. — 488 с.

12. Драч И. С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : дис. канд. искусствоведения / И. С. Драч. — К., 1989. — 193 с.
13. История всемирной литературы : в 9-ти т. Т. 1 / Академия наук СССР ; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького ; отв. ред. И. С. Брагинский. — М. : Наука, 1983. — 584 с. : ил.
14. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение : учебн. пособие / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов ; предисл. Н. А. Жирмунской, З. И. Плавскина. — 4-е изд., испр. и дополн. — М. : Высш. шк., 1987. — 415 с.
15. История зарубежного театра. Ч. 1. Театр Западной Европы от античности до Просвещения : учебн. пособие / под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. — 2 изд., перераб. и дополн. — М. : Просвещение, 1981. — 336 с. : ил.
16. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. По XVIII век / Т. Ливанова. — Изд. 2, перераб. и дополн. — М. : Музыка, 1983. — 696 с.
17. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — 672 с. : ил.
18. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. статья В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1966. — 577 с. — (Памятники музыкально-эстетической мысли).
19. Нейхардт А. Предисловие / А. Нейхардт ; перевод с древнегреч. В. Жуковского ; прим. и словарь С. Оперова ; ил. Д. Бисти // Гомер. Одиссея. — М. : Правда, 1984. — С. 3–12.
20. Плутарх. Избранные жизнеописания : в 2-х т. Т. 2 : пер. с древнегр. / сост. и прим. М. Томашевской ; ил. Вл. Медведева. — М. : Правда, 1987. — 608 с. : ил.
21. Радциг С. И. История древнегреческой литературы : учебник / С. И. Радциг. — 5-е изд. — М. : Высшая школа, 1982. — 487 с.
22. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. До середины XVII века / К. Розеншильд. — Изд. 4. — М. : Музыка, 1978. — 544 с.
23. Самарин Р. М. Зарубежная литература : учебное пособие / Р. М. Самарин ; сост. М. Р. Волкова ; предисл. А. В. Русаковой ; послеслов. Б. С. Сучкова. — 2-е изд., испр. и дополн. — М. : Высшая шк., 1987. — 368 с.
24. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 448 с.
25. Стахевич А. Г. Искусство Bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография / А. Г. Стахевич. — Харьков : ХДАК, 2000. — 155 с. : ноты.
26. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы. Творчество, исполнительство, педагогика : исследование / А. Г. Стахевич. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. — 272 с.
27. Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле. — М. : Наука, 1976. — 503 с.
28. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы : учебное пособие / Л. И. Тимофеев. — Изд. 5, исправл. и дополн. — М. : Просвещение, 1976. — 648 с.
29. Тронский И. М. История античной литературы : учебник / И. М. Тронский. — Изд. 4, исправл. и дополн. — М. : Высшая школа, 1983. — 464 с.
30. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки : пер. с англ. / Э. Уилсон-Диксон. — СПб. : Мирт, 2001. — 428 с. — (Энциклопедия христианства).
31. Хрестоматия по теории литературы : учебное пособие / сост. Л. Н. Осьмакова ; вступ. ст. П. А. Николаева. — М. : Просвещение, 1982. — 448 с.
32. Чистякова Н. А. История античной литературы : учебное пособие / Н. А. Чистякова, Н. В. Вулих. — Изд. 2, исправл. и дополн. — М. : Высшая школа, 1972. — 454 с.
33. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы : учебное пособие по курсу истории вокального исполнительства / Л. К. Ярославцева. — М., 1981. — 90 с.
34. Brand-Seltei E. Belcanto. Eine Kulturgeschichte der Gesangkunst / Brand-Seltei E. Belcanto. — Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1972. — 532 S.
35. Goldschmidt H. Die italienische Gesangsmethode des XVII Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart / H. Goldschmidt. — Leipzig : Zentralantiquariat der DDR, 1978. — 69 S.
36. Mannstein H. F. Das System der grossen Gesangsschule des Bernacchi von Bologna nebst klassischen bisher ungedruckten Singübungen von Meistern aus der selben Schule / H. F. Mannstein. — Dresden ; Leipzig : Arhold, 1835. — 88 S.
37. Merlin O. Le bel canto / O. Merlin. — Paris : Julliard, 1961. — 366 p.
38. Reid C. L. Bell'canto: Principles and Practices / C. L. Reid. — N.-York : Coleman-Ross comp., 1950. — 212 p.

# «BEL CANTO» І ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ДУМКА НІМЕЧЧИНИ ХІХ СТ.

## 1. Вагнер і вокальне мистецтво в оперній культурі ХІХ ст.

З виникненням національних оперних і вокальних шкіл у середині ХІХ ст. технологія класичного стилю *Bel canto*, в основі якої лежить регістровий механізм співацького голосу і високий рівень зміни регістрів у співі, перестала виконувати роль універсальної системи загальноєвропейського значення, зберігаючи разом з тим свої позиції, вплив у оперному виконавстві. Складності, особливості, індивідуальні властивості фонетики провідних європейських мов (німецької, французької, італійської, російської та ін.) виступають причиною істотних розходжень у підході до проблеми використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві.

Саме фонетика мови при зниженні рівня регістрового переходу в співі звичайних співаків (жінок і чоловіків) сприяла виявленню акустичних можливостей голосового апарату. Класифікація співацьких голосів і амплуа оперних персонажів усе більше залежали від акустичних властивостей і якості звучання регістрів, у зв'язку з чим виникла проблема розпізнавання типу голосу, що була несуттєвою в епоху класичного *Bel canto*. Типізація акустичних якостей співацького голосу в оперній музиці визначала теситуру і діапазон вокальних партій, їх звуковисотне розміщення і характер вокального інтонування в сольних сценах, ансамблях. Роль і значення регістрового механізму знижується, акценти переносяться на інші компоненти — у сферу акустики. На її основі виникають нові теоретичні концепції і методи співацького виховання, що протиставляються часто регістровій природі голосу. Крайнім вираженням цих концепцій є повне заперечення регістрової природи голосів та її використання в оперному виконавстві.

Акустична теорія починає переважати в оперному виконавстві середини — другої половини ХІХ ст., у результаті чого порушуються взаємозв'язки з принципами епохи класичного *Bel canto*. Вокальний слух і внутрішні відчуття співаків стають єдиними критеріями оцінки якості звучання співацького голосу. Проте цілком ігнорувати

регістровий механізм виявилося неможливим, тому що замість проблеми регістрового переходу виникла інша, не менш складна проблема внутрішньорегістрового переходу від відкритого звучання основного співацького регістру до прикритого на його верхній ділянці.

Полеміку з цих питань відбиває вокально-педагогічна література того часу. Часто нові концепції з великими труднощами втілювалися в практику оперного виконавства. Обґрунтуванням цих концепцій були природно-наукові дослідження, що після Ст. де Маделена і особливо М. Гарсія-сина уже безпосередньо впливали на розвиток теорії і практики вокального мистецтва. У своїй сукупності дані дослідження визначили цілий напрям головним чином у німецькій вокальній школі. В основі цього напрямку — пошук так званого “примарного” (у пер. з латинської *primus* — перший, початковий) тону в процесі постановки голосу за допомогою фонетики мови. Ідею споріднення акустики голосового апарату і фонетики мови вперше висловив Гарсія-син, у трактаті якого ці тенденції були намічені (велика увага приділяється виявленню і зіставленню тембрів, звучності і приглушеності, сили і повноти, аналізується фонетика французької і частково італійської мов у зв'язку з артикуляцією в співі).

Зі зниженням регістрового переходу і вирішенням проблеми розвитку регістрової природи співацького голосу на користь формування мікстового звучання акустичні властивості і якості співацького звука стали предметом особливої уваги співаків і педагогів. Виявилося, що приблизно такі ж тембральні якості співацького звука можна виробити і поза регістровим механізмом за допомогою фонетико-акустичних методів, розвитку вокального слуху і спостереження за внутрішніми відчуттями, що потребували типізації та ідентифікації їх значення.

Перші спроби формування мікстового звучання голосу, виявлення його якості і відповідної роботи апарату поза регістровим механізмом через пошук примарного тону позитивних результатів не мали. Фундатор цього напрямку Фр. Шмітт (1812–1884), блискучий співак і вокальний теоретик, на якого дуже вплинули ідеї Вагнера, так і не зміг утілити свою концепцію в практичній діяльності.

У “Введении в Большую школу пения” (1853) Шмітт писав, що обрав нові принципи виховання співацького голосу і “для механизма голоса



новые вспомогательные средства” [4, 431]. Його критика спрямована проти високого рівня регістрового переходу: “Есть... учителя, которые, главным образом, гонят голос вверх и заставляют выкрикивать насильно высокие грудные звуки, совершенно не заботясь о правильной постановке: они думают, что от такого форсирования голос выиграет в силе и объеме. Я утверждаю, что такой способ является радикальнейшим средством для разрушения голоса” [4, 431].

Саме в цьому причина швидкого стомлення голосу співака, форсованого звука, дихання, порушення правильного положення рота, затиску м'язів ший. Співак втрачає правильний “анзац” — правильне звукоутворення і резонанс звука в надставній трубці. Він не може направити видих у потрібному напрямку. Поняття “звукоутворення” і “резонанс” для Шмітта синкретичні. Шмітт розумів “анзац” і як “звукоутворення”, і як “резонанс”, не розрізняючи їхньої сутності в єдиній тембральній якості співацького звука. Лише через десять років, коли Г. Гельмгольц (1821–1894) у праці “Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки” (1863) виклав обертоновий склад звука, відбулося розподілення цих понять. У наступних авторів німецької вокальної школи, відзначає В. Багадуров у суперечці з К. Мазуріним, “анзац” означає резонанс звука в надставній трубці і напрям звука в будь-яку точку; *Einsatz* — атака звука, а *Tonbildung* — звукоутворення.

У своїй критиці Шмітт сформулював нові критерії оцінки співацького процесу, що суперечили принципам стилю *Bel canto*, які, на його думку, були придатними лише для Італії. Свою концепцію співацького навчання Шмітт виклав у “Большой школе пения для Германии” (1854). Пізніше вийшли друком його праця “Отыскание *voix mixte*” (1868) і брошура про хиби методів виховання співаків.

Шмітт уперше висловив думку про тісний взаємозв'язок принципів співацького навчання і вокально-виконавського оперного стилю. У Німеччині слід надавати “основательное вокальное образование” [4, 797] на принципах нового оперно-виконавського стилю, що виник під впливом музичної драми Вагнера, з котрим Шмітт тривалий час листувався з питань вокального мистецтва. Цей стиль потребував міцного звучання співацьких голосів, відсовуючи техніку швидкості на другий

план. За Шміттом, гами, портаменти, прикраси, трель, вокалізи, арії, пісні не можна застосовувати на початку навчання співу. Основою навчання повинні бути принципи формування “правильного тону”, тому що “раз уже достигнут один правильный тон, то искусный учитель имеет в руках все, ибо само образование тона является, от самого низкого звука до самого высокого, совершенно одинаковым по своему механизму и не должно изменяться ни на йоту” [4, 797].

Це твердження відповідає думці Г. Панофки про те, що розвиток одного з регістрів не сприяє розвитку іншого. Принцип одночасного розвитку звукоутворень голосу, якого дотримувався Панофка, Шмітт заміняє процесом пошуку правильного звукоутворення в межах одного регістру, де механізм формування звука не змінюється протягом усього діапазону. У зв'язку з цим важливого значення набувають: виявлення акустичних властивостей і тембральних якостей основного співацького регістру; аналіз внутрішніх відчуттів, без яких оцінка “правильности” звукоутворення недосконала; вивчення роботи голосового апарату в співі і свідоме ним керування. У низьких голосах жінок регістровий перехід зрушується максимально униз, розширяючи обсяг мікстового звучання фальцетного регістру і збільшуючи його перевагу над нижньою (грудною) і верхньою (головною) ділянками діапазону. Проблема регістрового переходу було знято, але вирішення проблеми внутрішньорегістрового переходу від центра на верхню ділянку голосу стало залежати від акустичної його природи.

Шмітт прагне розкрити нові закономірності співацького голосу: “Единственное изменение воздушной струи и давление происходит на твердые части полостей носа, челюстей и лба, а нижние, мясистые части горла остаются незадетыми. Певец при высоких тонах не должен испытывать ни малейшего давления в горле; если же он ощущает давление, то таковое должно быть в голове” [4, 797]. Він дійшов висновку, що в співі може змінюватися не регістровий механізм (типи звукоутворення), а акустика голосу, посилення, напрямок і опора звука, тобто резонанс надставної трубки. Отже, відшукати, знайти примарний тон або виробити *voix mixte sombre* можна і без розвитку регістрової природи співака, через удосконалення лише акустичної природи і координації роботи органів голосового апарату. Звідси — кожний

співацький голос індивідуальний. Так виникає й утверджується одно-регістрова манера оперного співу.

У процесі однорегістрової постановки голосу на верхній ділянці діапазону виникає не затемнене звучання, як при дворегістровому розвитку голосового матеріалу, а, будучи правильно сформованим, “более тонкий тон, но он является звучным, поразительно сильным, металлическим, сконцентрированным и проникает сквозь звуки оркестра в даль. Он интонируется и выдерживается легко и без напряжения” [4, 797–798]. У зв’язку з цим Шмітт не визнавав термінологію “покрытый анзац”, “непокрытый анзац” (відкритий і прикритий характер звукоутворення). Вона не відбивала і не пояснювала акустичних властивостей звучання: “Совесть подсказывает, что голос идет ежедневно назад” [4, 798], — тобто точка упору звука за верхніми зубами у твердому піднебінні з підвищенням звука за діапазоном “пересувається” назад до м’якого піднебіння й горла.

На його думку, існує один правильний анзац, єдиний у своєму механізмі не тільки для всіх типів голосів, від баса до найвищого сопрано, але і для співацьких голосів у загальному діапазоні від МІ, ФА великої октави до фа<sup>3</sup>, соль<sup>1</sup>. Анзац — правильний і єдиний для всіх співаків — вирішує проблему регістрової природи голосу, на розробці якої ґрунтувався стиль *Bel canto*. Через виявлення акустичних властивостей голосу Шмітт свідомо впливав на роботу голосових складок та органів надставної трубки, координуючи, наскільки було можливо, їхню спільну діяльність. Практично він пропонував “настроювати” голосовий апарат на певну якість звучання і характер звукоутворення основного співацького регістру: “Если при надлежащей постановке рта, при правильном положении языка и тела, при правильном дыхании, согласно требованиям искусства, и при чисто произносимой гласной “А”, берут средний тон а<sup>1</sup> сильно, бодро, свободно и коротко, полной грудью, причем стоят так, как стояли бы при разговоре, то неоспоримо, по моему мнению, что будет всегда произноситься здоровый тон с правильным анзацем” [4, 798].

Ці установки змушують розробляти центр голосу, де найлегше досягти потрібних результатів, лише торкаючись нижніх і верхніх звуків в процесі навчання. При відсутності регістрової побудови співацького діапазону виявляється його нова структура — розподіл на нижню, се-

редню (медіум) і верхню ділянки, що асоціюються з поняттям “регістр” (грудний, головний). Ототожнення понять “грудний” і “головний” регістри (по суті — основних співацьких регістрів у чоловіків і жінок) і нижньою і верхньою ділянками діапазону та з “грудним” і “головним” резонансом, відповідно, грудної клітки і надставної трубки, заплутує вокальну термінологію.

Поняття ж зі сфери музичної акустики тільки формувалися і були мало відомі викладачам сольного співу. Власне, у результаті відмови від розробки регістрового механізму і внаслідок ототожнення термінів нові акустичні властивості співацького голосу стали виявлятися найактивніше. Відхиляючи дворегістровий принцип стилю *Bel canto*, Шмітт створював основи однорегістрового стилю співу і сучасної нам вокально-педагогічної практики.

Уміння управляти видихом, направляти його у певну точку піднебіння набувало принципового значення через необхідне встановлення резонансу лобових і носових пазух при формуванні верхів. В епоху *Bel canto* у зв’язку з високим регістровим переходом і відкритим характером звукоутворення мова могла йти лише про напрямок звука видихом у тверде піднебіння і на зуби при відкритті рота у посмішці, що не дозволяло проявитися повною мірою резонансові порожнини горла й інших, прилягаючих до нього, внутрішніх просторів (носоглотки, гортані). Акустичні можливості голосового апарату використовувалися, таким чином, частково. Вироблялися тембральні забарвлення голосу в межах світлого колориту. Лише зі зниженням регістрового переходу в першій половині ХІХ ст. горло набуло значення резонатора, що сприяло формуванню темного тембру співацьких голосів.

Темний тембр і зміна колориту в його межах одержують визнання і рівні права зі світлим звучанням голосу. Перехід від світлого тембру, що формується при упорі звука у тверде піднебіння і верхні зуби (так звана маска), до темного, утворення якого здійснюється горлом, потребує відповідної зміни напрямку звука і струменя видиху. У своїй вокально-педагогічній практиці Шмітт виявив необхідне переміщення видиху від точки упору, що знаходиться у твердому піднебінні за верхніми зубами, у бік горла з метою виявити резонанс лобових і носових пазух у процесі розвитку верхів, уникаючи регістрового механізму голосу.



Шмітт радить досягати цього резонансу на високих звуках прийомом змішування голосних, тобто використовуючи фонетичні особливості мови. Фонетика мови залучається в процес постановки голосу, а в ширшому розумінні — у процес формування національної вокальної школи.

Вплив фонетики мови на навчання і виховання співаків в епоху класичного *Bel canto* через специфіку цього стилю був мінімальний. Робота над вокалізами і дикцією, вимовою завершувала навчання співака. Цю особливість стародавніх методик відзначав М. Гарсія-син у передмові свого трактату (1847): “Вокализы... предназначаются для учеников, уже умеющих владеть своим голосом, издавать его чисто, ровно, интенсивно, сглаживать регистры, варьировать его тембр, владеть выдыханием, исполнять гаммы, арпеджио, трели, мордент, одним словом, обладающих всеми ресурсами певца, — кроме произношения” [3, 7]. Не випадково Гарсія виділив проблеми дикції в окремий розділ “Об артикуляции в пении”, де розкриває співвідношення голосних між собою й приголосними.

Метод Шмітта прямо протилежний. “Мова” залучалась у процес постановки голосу вже із самого початку навчання, через те що розвиток регістрової природи ігнорувався, і в Шмітта не було інших засобів формування верхів, крім використання голосних і керування видихом заради досягнення резонансу порожнин верхньої частини голови. Він рекомендує: “Кто не имеет правильного анзаца (для высоких звуков) и не может достигнуть его на “А”..., тому следует сделать попытку на “Е” и “И”; эти гласные являются носовыми... Если же не удастся и на этом, то нужно петь коротко взятые ноты, на слоги, кончающиеся на согласную “N”... (Wenn...). Если и это окажется бесполезным, то следует использовать последнее средство — слог “па”; согласная “п” может быть выговариваема только через нос и, если... “п” ставится перед какой-либо гласной, то путь струи воздуха должен определяться к носу. Итак, следует петь долго с согласной “п” и как бы выдавливать тон “между глазом и носом”, например, еnnnnnang” [4, 800]. При цьому Шмітт відмовлявся від носового резонансу, але застосовував назалізацію верхніх звуків діапазону як єдиний засіб відновити гарний анзац (тобто звукоутворення-резонанс).

Його педагогічний досвід і “чуткий слух” переконували в слушності даної точки зору, протилежної думці Гарсія, Панофки й інших авто-

рів, що рекомендували уникати носового призвука, затискаючи носа пальцями заради виведення звука вперед, у тверде піднебіння. Шмітт же довів, що всі звучні й великі голоси оперних виконавців (а його цікавили переважно ті, хто міг співати вагнерівські твори), які співали верхні ноти без напруження, мали носовий відтінок, хоча в центрі діапазону цей призвук не виявлявся. Цікаво, що легендарного італійського тенора Фр. Таманьо, попередника Е. Карузо, звинувачували саме в носовому призвуці високих звуків його співацького діапазону. Таким чином, із підвищенням звука по діапазону акустичні властивості основного співацького регістру, що розвивається окремо, поступово змінюються, на що вказував і Гарсія.

У процесі навчання Шмітт розвивав вокальний слух і внутрішні відчуття в себе й учнів, ідентифікуючи, типізуючи їх. Він формулював парадоксальні для свого часу положення: “У некоторых оно звучит сперва хрипло и неприятно; это ничего не значит: чем тоньше и хуже тон, тем вернее и звучнее он будет впоследствии” [4, 800]. Мазурін відзначав: у той час теорія, відповідно до якої правильний співочий тон містить у собі всі різновиди звуків, була настільки неординарною, що багатьом авторитетам здавалася кумедною. На противагу Шмітту, Панофка й інші автори — прихильники стилю *Bel canto* — піклувалися насамперед про красу тембру з перших же занять. Шмітт не визнавав тембральних розходжень звука в зіставленні “світлого” і “темного” анзаців, тому що “учение о темном анзаце, который должен возникать путем наклонения вниз кадыка, представляет бессмысленнейшее и недостойнейшее учение из всех, когда-либо распространявшихся в мире, ибо оно губит голос и здоровье бедного ученика... оскорбляет музыкальный слух и чувство” [4, 801].

Дихання, на його думку, повинно бути “схвачено, уловлено... живог сильно втягивается, рот открывается широко (!), язык кладется совершенно плоско, грудь поднимается и с быстротой мысли вбирается самое полное дыхание... Если имеют совершенно полное дыхание, то, конечно, является стремление от него освободиться; этому стремлению следует, однако, противостоять, и певец должен обладать искусством обуздывать и сдерживать полное дыхание. Несмотря на то, что дыхание покоится в самой глубине груди, должно, однако, при

этом петь свободно и сильно. Это является выдающейся трудностью, но и величайшей задачей певца” [4, 799].

Шмітт запропонував цілком новий погляд на співацький голос як на явище акустичне. За Шміттом, фонетика мови повинна бути основою формування акустичних властивостей і тембральних якостей голосу співака. Практично він створив фонетико-акустичний метод виховання і навчання, який мав велике значення для становлення не лише школи примарного тону, але й німецької вокальної школи взагалі.

Метод Шмітта — важлива ланка в розвитку теоретичних основ оперного виконавства XIX ст. За його твердженням, властивості мови визначають національні особливості вокальної школи: “Мы не можем пользоваться итальянскими и французскими школами уже по одной той причине, что в них не встречается немецкого языка, который составляет самую существенную часть всего искусства” [4, 534].

До цього твердження з негативною критикою ставився Ф. Зібер, що виступив проти Шмітта в 1855 р. зі статтею в *Wienener Blätter für Musik*, № 9. Очевидно, що прогресивність ідей Шмітта виходила за межі свого часу, особливо стосовно “правильного анзаца”. У зв’язку з необхідністю вироблення правильного звукоутворення і його індивідуальними властивостями у кожного співака втрачає своє значення “еталон співацького звука” стилю *Bel canto*. У результаті учні потрапляють у повну залежність від знань, умінь, досвіду і вокального слуху педагога-вокаліста. Стає важливою співтворчість учня і педагога, їхня сумісність у процесі навчання.

Як відзначає Мазурін, Шмітт, будучи супротивником прикриття звука, прагнув до яскравого, “светлозвучащего” голосу відкритого характеру. Мабуть, звідси його власні невдачі у вокально-педагогічній практиці, тому що без формування мікста і прикриття звука на верхній ділянці діапазону однорегістровий принцип співу відповідає виконавському стилю XVIII ст. і його подальше вдосконалення неможливе. Назалізацією верхніх звуків Шмітт прагнув уникнути внутрішньорегістрового переходу в діапазоні співацьких голосів. Проте цей прийом не давав бажаних результатів.

Як установив сучасний французький учений Р. Юссон (1901–1967), назалізація звука веде до збільшення так званого імпедансу (опірнос-

ті, протидії поширенню звукових хвиль усередині співацького рупора) до такого ступеня, що “становится препятствием к нормальной нервно-мышечной функции гортани, по крайней мере в верхней части диапазона... За пределами частот прикрытия звуков никакая назализация неосуществима, т.к. она вызывает торможение перстне-щитовидных мускулов, главных исполнителей этого перехода. Следовательно, в оперном пении назализация никак недопустима... Если певец собирается назализировать, т.е. опустить небную занавеску, он должен затормозить ядра, управляющие мышцами, поднимающими небо” [13, 146–147].

Отже, Шмітт, застосовуючи назалізацію на верхній ділянці діапазону, з одного боку, сирив розвиткові потужності звука, а з іншого боку — нестійкості верхніх нот через неможливість виконати прийом прикриття звука. Проте розвиток “потужного” звука став одним із критеріїв удосконалення нових оперно-виконавських стилів другої половини XIX ст. Недосконалість методу Шмітта, поряд із прогресивними сторонами його теорії, полягає в перебільшенні ролі акустики співацького голосу, що шкодить регістровому механізму. Робота голосових складок і всього апарату була підпорядкована процесу виявлення хитких у своїй основі акустичних властивостей голосу, що й призводило до ускладнень.

Як і Вагнер, Шмітт протистояв стилю *Bel canto* у сфері вокальної педагогіки й оперного виконавства. Тенденція спадкоємності принципів стилю *Bel canto* на основі регістрової природи голосу і тенденція повного їх заперечення зі спробою створити нові принципи на основі акустики співацького голосу і фонетики мови, що зажадало природно-наукового обґрунтування, визначили еволюцію вокального мистецтва в другій половині XIX ст. Протистояння старих і нових підходів в оперно-виконавській практиці торкається й сфери вокальної педагогіки, головним чином у Німеччині. Праці німецьких авторів відрізняються науковою обґрунтованістю, історичністю, бажанням усвідомити, досягнути стан вокального мистецтва цього часу.

Ф. Зібер (1822–1895), німецький вокальний педагог, учень Мікша і Ронконі-сина, був прихильником стилю *Bel canto*. Проте йому, як пише Мазурін, не вдалося подолати вплив Вагнера. Аналізуючи в “Полном учебнике по искусству пения для учителей и учеников”

(1858) класифікацію співацьких голосів, Зібер дійшов висновку, що їхній поділ на чоловічі і жіночі, високі (тенор і сопрано) і низькі (бас і альт) типи було здійснено лише після залишення сцени співаками-кастратами. У зв'язку з подальшим розвитком сольного співу нова класифікація виявилася неповною. Були введені ще середні типи — баритон і мецо-сопрано. Класифікацію співацьких голосів Зібер пов'язує з оперним репертуаром, визначаючи ампліа кожного з них. Він виділяє сопрано:

- високе рухливе (ре<sup>1</sup>, мі<sup>1</sup>-до<sup>3</sup>, ре<sup>3</sup>, мі<sup>3</sup>, фа<sup>3</sup>) — партії: Цариці Ночі (Моцарт. “Чарівна флейта”), Маргарити Валуа (Мейєрбер. “Тугеноти”), Марти (Флотов. “Марта”);
- сильне (сі малої, до<sup>1</sup>-сі-бемоль<sup>2</sup>, до<sup>3</sup>, ре<sup>3</sup>) — партії: Донни Анни (Моцарт. “Дон Жуан”), Валентини (Мейєрбер. “Тугеноти”);
- середнє, мецо-сопрано (ля малої-ля<sup>2</sup>) — партії: Сюзанни (Моцарт. “Весілля Фігаро”), Дездемони (Россіні. “Отелло”);

#### Альтові голоси:

- мецо-контральто з легкими верхами (фа малої-соль<sup>2</sup>, ля-бемоль<sup>2</sup>) — партії: Секста (Моцарт. “Милосердя Тіта”), Азучени (Верді. “Трубадур”);
- контральто низьке (мі, фа малої-мі<sup>2</sup>, фа<sup>2</sup>) — партії Арзаче (Россіні. “Семіраміда”), Піппо (Россіні. “Сорока-злодійка”);

#### Тенори:

- ліричний, рухливий (до, ре малої-сі<sup>1</sup>, до<sup>2</sup>, ре<sup>2</sup>) — партії: Родріго (Россіні. “Отелло”), Дона Оттавіо (Моцарт. “Дон Жуан”), Ліонеля (Флотов. “Марта”);
- героїчний, сильний (сі великої, до малої-ля<sup>1</sup>, сі-бемоль<sup>1</sup>) — партії: Мазаніелло (Обер. “Німа з Портічі”), Роберт (Мейєрбер. “Роберт-диявол”);

#### Середні голоси:

- баритональний тенор (ЛЯ, СІ-бемоль великої-фа-дієз<sup>1</sup>, соль<sup>1</sup>) — партії: Теласко (Спонтіні. “Фердінанд Кортес”), Дзампи (Герольд. “Дзампа”), Ройє Жільберта (Машнер. “Храмовник і єврейка”);
- бас-баритон, кантанте (СОЛЬ, ЛЯ-бемоль великої-мі<sup>1</sup>, фа-дієз<sup>1</sup>) — партії: Алонсо (Доніцетті. “Лукреція Борджіа”), Альмавіви (Моцарт. “Весілля Фігаро”);

#### Низькі:

- басы-buffi, parlante (ФА, СОЛЬ великої-мі-бемоль<sup>1</sup>, мі<sup>1</sup>, фа<sup>1</sup>) — партії: Дулькамара (Доніцетті. “Любовний напій”), Лепорелло (Моцарт. “Дон Жуан”);
- бас-профундо, serio (РЕ, МІ, ФА великої-ре<sup>1</sup>, мі<sup>1</sup>) — партії: За-растро (Моцарт. “Чарівна флейта”), Марсея (Мейєрбер. “Тугеноти”).

Подібна типізація співацьких голосів у вокальній педагогіці нівелює стильові відмінності вокальних партій опер епохи *Bel canto* і епохи романтизму, різницю в звучанні однотипних голосів XVIII — середини XIX ст. Так, високе сопрано з регістровим переходом на до<sup>2</sup>, ре<sup>2</sup> у партії Цариці Ночі істотно відрізняється від високого сопрано в партії Маргарити або Марти. І характер вокального інтонування цих партій, що мають приблизно однаковий звуковисотний рівень, відбиває розходження в технології сольного співу, її вплив на композиторську творчість.

Як і Панофка, Зібер відзначав дворегістрову будову співацьких голосів, поділяючи діапазон на три ділянки (нижню, середню і верхню). Грудний тип звукоутворення охоплює ділянку низьких і середніх тонів, а головний або фальцетний — “высоких и высших”. Причини еволюції вокального мистецтва він пов'язував із висунуванням жіночих голосів на положення співаків-кастратів [4, 447], а також зі зміною дворегістрової теорії вокального мистецтва. “В последнее время от этой теории, которой единодушно держались все старые мастера, — писал Зібер, — уклонились настолько, что теперь в учении о регистрах царит почти вавилонское столпотворение. Речь идет... о введении новых, будто бы вновь открытых регистров. Мы упомянем здесь о двух таких современных открытиях, а именно: во-первых, о новом способе воспроизведения низких звуков в женских голосах и, во-вторых, о так называемом смешанном голосе (voix mixte). Эти два мнимых регистра еще и в наши дни фигурируют в некоторых, во многих отношениях превосходных сочинениях” [4, 450].

“Новая постановка учения о регистрах” почалася з додавання тенорам другого регістру замість “жіночих звуків” фальцету, що різко контрастують із низькими звуками грудного регістру. На думку автора, правильне застосування фальцету в Німеччині було мало відомо.



Тому кращі німецькі співаки максимально розвивали головним чином грудний регістр і набагато менше — фальцетний, виявляючи регістрову ломку і неприємний тембр верхніх звуків (фістули). Оскільки багато тенорів через упередження зневажали повноцінне вирівнювання регістрів і співали в однорегістровій манері, то в їхніх голосах почали виникати тембральні розбіжності, що помилково сприймалися як нові регістри.

Цією ж причиною Зібер пояснює появу нового звучання голосу вище фа<sup>1</sup> у сопрано й альтів. Він заперечує трирегістрову будову чоловічих і жіночих голосів: "Так называемый смешанный голос (voix mixte) не составляет какого-либо отдельного регистра, но является лишь внутренним слиянием обоих рядов звуков — грудных и головных, которое наблюдается в натуральном состоянии в такой степени, в какой с трудом может быть приобретено искусством, хотя стремиться к этому тем не менее следует неустанно" [4, 454].

Протиставляючи свою точку зору Гарсія-спіну, Манштейну з його "странной тетрахордной системой" і Нерліху, що налічував у голосі п'ять регістрів, Зібер один із перших застосовує поняття "вчення" про регістри як основоположну теорію про співацький голос у сфері вокальної педагогіки й оперного виконавства. Саме тому він захищає систему принципів *Bel canto* як теоретичну основу вокального мистецтва ("вчення"), результатом подальшого розвитку якого і є "змішаний голос" (унаслідок злиття регістрів).

Автор виходить із музично-естетичних вимог стилю *Bel canto*. Регістровий механізм для Зібера є рушійною силою процесу постановки голосу й оперного виконавства. У "Катехизисе певческого искусства" (1862) регістровий перехід зазначений відповідно до оперно-виконавських принципів епохи *Bel canto*: на мі-бемоль<sup>2</sup>, мі<sup>2</sup> у сопрано; до-дієз<sup>2</sup>, ре<sup>2</sup> у мецо-сопрано; ля<sup>1</sup>, сі<sup>1</sup> — у альтів; мі<sup>1</sup>, фа<sup>1</sup> — у тенора; до-дієз<sup>1</sup>, ре<sup>1</sup> — у баритона; сі-бемоль, сі малої — у баса. Проте Зібер зауважує, що досвідчений співак може зрушувати регістровий перехід униз і вгору, створюючи загальнорегістрову ділянку до шести і більше тонів, аж до октави. Ця здатність співацького голосу і дозволяє здійснювати регістровий перехід непомітно.

Співак "должен стараться заблаговременно эксплуатировать отпущенную природой способность давать легко и уверенно большое ко-

личество тонов в обоих регистрах" [4, 470]. На практиці, підкреслював Зібер, багато виконавців розвивали переважно грудний регістр (і чоловіки, і жінки), що шкодило здоров'ю і головному регістру. Як свого часу П. Тозі, Зібер осуджував співаків за недостатній розвиток фальцетного регістру у всіх типів голосів (від баса до високого сопрано) через надмірне захоплення грудним регістром і нехтування вправами для вирівнювання звукоутворень.

Після установа зручного для обох типів звукоутворення загальнорегістрової ділянки зрівнювали силу подачі звука з тим, щоб головний голос "путем экономного распределения и разумного направления звуковых волн приобрел легкость" і учень міг опанувати їх нормальним об'ємом, переходом із регістру в регістр без будь-якого зусилля. "Грудной голос,... как мы убедились из 12-летней преподавательской практики, — пишет автор, — ничем так не сохраняется, ничем так не облагораживается и в то же время не укрепляется и не расширяется, как продолжительной и целесообразной выработкой головного голоса" [4, 455].

Стосовно рівня регістрового переходу Зібер зважав на сучасний йому стан вокальної педагогіки і не вважав, що "лучше менять регистры выше, чем ниже". Навпаки, він часто переконувався в протилежному, у більшій користі його низького розміщення: "Раннее употребление второго регистра является во всех голосах вернейшим средством как для объединения, так и для сохранения полного объема голоса, тогда как запоздалое употребление головных тонов ведет к принужденности голоса и влечет за собой опасность" [4, 456]. Грудний регістр на "forte" так само піддається розширенню вгору, як і фальцетний може збільшувати свій обсяг униз.

Голос вирівнюється вправами у філіруванні — прийомом плавного переходу від одного типу звукоутворення до іншого, що є основою "теорії єдності регістрів". Цим досягається внутрішній зв'язок звуків і цілих звукових рядів, тембральна краса голосу, виробляється тон — матеріал співака, "готовый и приспособленный для выражения души". З'єднання регістрів варто здійснювати спочатку на *pno*, у зв'язку з чим сила грудного регістру зменшується, а перехід у головний регістр на будь-якому звуковисотному рівні не "ріже" вухо. Крім того, на *pno* неможливо співати в грудному регістрі дуже високі звуки через



зростання напруги м'язів, що у свою чергу сприяє зниженню переходу в головний регістр і виробленню фальцетного міксту. Якщо в результаті цієї вправи головний голос розширився униз, збільшивши свій обсяг, і зміцнів, то рекомендується переходити до вправ на *mezzo-forte*. Тоді головний голос набуває великої повноти, а грудний — “в полусильном исполнении” — розширюється на декілька тонів, а через деякий час — ще на кілька півтонів егору. Філірування у чоловіків виконується від *piano* у фальцеті до *forte* у грудному регістрі й зворотно. У жінок — від “*pp*” у грудному регістрі до “*f*” у головному (фальцеті). Проте занадто великого розширення грудного регістру вгору жінки повинні остерігатися і більш високі звуки співати виключно у фальцетному регістрі від “*pp*” до “*ff*” і зворотно, не змінюючи механізму регістрового звукоутворення. Отже, Зібер писав про два рівні регістрового переходу — високий і низький, установлення котрих надзвичайно важливе для всіх співаків. Високий перехід сприяє розвитку грудного типу звукоутворення, а низький — фальцетного-головного. Після визначення конкретних рівнів переходу з'єднання регістрів ефективніше.

Зібер не заперечує застосування темного тембру як виконавського ефекту на сцені. Але в педагогічній практиці недоцільно септиму соль<sup>1</sup>-фа<sup>2</sup> у діапазоні жіночих голосів виділяти окремим регістром, тому що ці звуки “поются всеми женскими голосами с той же натуральностью, какая царит выше” [4, 453]. Очевидно, що у навчених співачок він випрацьовував нижчий рівень регістрового переходу. Не рекомендується співати переважно світлим або “тусклым” тембром у тому чи іншому регістрі. Зібер був прихильником дворегістрового співу і вироблення змішаного звука як перехідного тембрального звучання з одного регістру до іншого, не виділяючи його в окремий тип звукоутворення.

За Зібером, регістрова природа — основа вчення про співацький голос, тоді як акустичні властивості і специфіка роботи голосового апарату в співі є допоміжними засобами, які не повинні домінувати в процесі навчання, що шкодить регістровому механізму в усіх співаків без винятку. Резонанс порожнини рота, носа і лоба, що сприяє значному посиленню звука, існує в обох регістрах. Причому, “чтобы звук был хороший и правильный, звуковые волны не должны разбиваться

ни о какую часть зева или мягкое нёбо, но единственно позади верхних зубов, по середине твердого нёба, впереди. Здесь, как учит искусство, происходит звуковой удар. Ударившись и усилившись таким путем, отскакивающая звуковая масса устраняется тогда под косым углом из надлежаще открытого рта и достигает уха слушателя, свободная от постороннего призвука” [4, 454]. Цей акустичний опис поведінки звукової хвилі в надставній трубці голосового апарату цілком збігається з розробленою французьким ученим Р. Юссоном у середині ХХ ст. теорією імпедансу, будучи його (імпедансу) першим описом безпосередньо в педагогічній практиці ХІХ ст. [13].

Зібер надавав велике значення установці позиції глибокого вдиху (груди підняті, нижні ребра розширені, діафрагма опущена вниз), від якого залежить видих (грудна клітка зберігає своє високе положення, нижні ребра повільно спадають, діафрагма піднімається). Співакові необхідно свідомо управляти диханням під час співу. Застосовуючи низький тип дихання в педагогічній практиці, несумісний із високим регістровим переходом і відкритим характером звука, він розвивав дворегістровий стиль виконавства з низьким рівнем зміни регістрів, пристосований до можливостей звичайних співацьких голосів. З точки зору Р. Юссона, подібна установка співацького дихання є результатом розвитку, посилення, збільшення імпедансу надставної трубки.

Важливий висновок Зібера — мікстове звучання регістрів і тембральні зміни не є самостійним регістром, будучи похідними і сформованими штучно. Наслідуючи традиції *Bel canto*, він точно визначає значення і роль нововведень, що неминуче виникають у процесі еволюції системи принципів стилю і його теоретичної основи — вчення про співацький голос. Зібер, мабуть, єдиний із авторів середини ХІХ ст., літавляв вокальні установки ХVІІІ ст. (епохи класичного *Bel canto*) із сучасними йому. Не заперечуючи, а виходячи з існуючої концепції дворегістрової природи співацького голосу, він визначив шлях подальшого вдосконалення вчення як теоретичної основи нових оперно-виконавських стилів епохи романтизму. На його думку, читач “Катехізису” не повинен очікувати від автора відкриттів у теорії навчання, тому що всі закони “витонченого звукоутворення” давно відомі. Жаль викликала лише тенденція втручання фізіології у теорію співу.

Про зміну стилю *Bel canto* говорив у 1861 р. й інший німецький вокальний педагог Є. Зейлер, порівнюючи рівень регістрового переходу в сучасних йому співаків: “Если же естественные границы грудного регистра в мужском голосе лежат действительно выше, чем в женском, то этим подтверждается изречение Россини, который приписывает упадок искусства пения вымиранию певцов — сопрано и альты” [4, 467]. Очевидно, що для Зейлера регістровий перехід у чоловіків і жінок повинен бути єдиним і високим. Його зниження впливає негативно на стиль *Bel canto*. Ця точка зору, як і вказівки на існування високого регістрового переходу в працях німецьких педагогів-вокалістів (Зеринг Ф. В. Элементы певческого обучения, 1868), пояснюється значною стійкістю традицій *Bel canto* в Німеччині, де співаки-кастрати в XVIII ст. були найбільш шанованими виконавцями. У той же час автори використовували досягнення італійської і французької шкіл, узагальнюючи певний період еволюції оперного виконавства.

Подібною є праця Г. Карлберга “О вокальном искусстве...” (1870), яка узагальнила вокально-методичну літературу Л. Лаблаша, Бажіолі, М. Бордоні, М. Гарсія. Він пише: “Первая задача выработки голоса — это установление различных регистров” [4, 485]. Без фальцету співають тільки баси і баритони, хоча в партії Дзампи з однойменної опери Герольда французькими баритонами застосовувався фальцет у діапазоні двох із половиною октав. Карлберг відзначає величезний вплив Вагнера на становлення німецької вокальної школи. У зв'язку з вагнерівськими операми в Німеччині до баритонів стали висуватися великі вимоги. Але регістр, прийнятий Вагнером, “называют не головным, а определяют выражением “закрытый звук”, который должен образоваться так, чтобы певец мог легко переводить его в грудной звук” [4, 485].

Так само й тенор, крім грудного і головного типів звукоутворення, із яких перший звучить сильно, а другий м'яко, має ще один — “третий регістр, мало применяемый немецкими певцами: это, так называемый, *voix mixte*, род звука, который соединяет с силой грудных тонов мягкость головных. Этот сорт голоса встречается особенно часто у итальянцев, но и у французов он не редкость. *Voix mixte* лежит между двумя другими регистрами и молодым тенорам следует как можно чаще

и нем упражняться, причем, однако, им следует остерегаться горловых шукнов” [4, 485].

І в жінок Карлберг виділяв три регістри (грудний, середній, головний), відзначаючи велику свободу переходу (внутрішньорегістрового) від середнього до головного й акцентуючи труднощі з'єднання грудного із середнім. Сопрано слід “вырабатывать” як і мецо-сопрано, приділяючи увагу верхнім звукам в обох типах голосів. Німецькі співаки, пише автор, вражають не стільки власне співом, скільки “драматичним підйомом”, що пронизує “усі фібри артиста”.

Праця Карлберга відбиває труднощі Вагнера в пошуку потрібних йому співаків. У сімдесяті роки деякі німецькі баритони і тенори володіли технікою змішаного голосоутворення і прийомом прикриття звука на ділянці соль<sup>1</sup>-ре<sup>2</sup>. Завдяки Вагнеру в німецькій вокальній школі, як ні в якій іншій, значно загострилися суперечності між вокально-педагогічною теорією і практикою та потребами оперного мистецтва. Криза стилю *Bel canto*, принципів якого дотримувалася більшість педагогів-вокалістів, була доведена до крайності. Педагоги навчали, як правило, дворегістровій манері сольного співу і “витонченому звукоутворенню”. Вагнеру ж були потрібні співаки, що володіли мікстом і прикриттям звука. Тому в його операх жінки застосовували і високий, і низький рівні регістрового переходу залежно від сценічної ситуації, виявляючи зв'язок із теорією Зібера, а не Шмітта. У тенорових партіях Вагнеру довелося обмежитися діапазоном не вище ля<sup>1</sup>, що відповідає діапазону тенорових партій в операх класичного *Bel canto*.

Подібною “перехідною” оперою Вагнера є “Рієнці” (1838–1840, постановка 1842). Пізніше Вагнер реформує оперу всупереч італійському стилю *Bel canto* [Див.: 6]. На Вагнера цей стиль вплинув лише на ранніх етапах його музичної і композиторської діяльності, коли він захоплювався творами Спонтіні, Белліні, Мейєрбера. На відміну від Верді, спів у Вагнера не є головним, домінуючим елементом опери в узвичаєному значенні, має інший характер, іншу природу і став сферою мелодекламації. На думку композитора, людський голос може мелодично проявлятися лише у зв'язку з мовленням. Він є самостійним інструментом та “індивідуумом”, а живий людський розмовний звук тотожний співочому звуку.

Вокальна педагогіка значно відставала від творчих запитів композиторів-реформаторів. Так, вокальний теоретик Фр. Вікк у праці “Клавір і спів. Діалектика і полеміка” (1878) спробував висвітлити спрямованість розвитку мистецтва сольного співу й опери. На його думку, композитори знають лише обсяг голосів і зовсім не зважають на високий стрій камертона, голосові регістри, проблему дихання, незручності модуляцій, вимови, особливо німецької мови. Він пише: “Певец нікогда не должен быть приравниваем к простому декламатору, как хотят в этом убедить Вагнер и другие, как бы музыка сама по себе ни была талантливо и грандиозно к этому приспособлена” [4, 500]. Вікк радить співакам зміцнювати “середній голос” умілим співом униз гарних головних звуків, навчитися повертати у свої межі “витягнуті” регістри. Він не рекомендує тенорам розширювати грудний тип звукоутворення максимально угору, тому що “выработка фальцета и возможное доведение его до грудного регистра... так же необходимы, как для сопрано употребление головного голоса. Обыкновенное в этом случае явление, что фальцет отличается слишком... в звуке от грудного голоса и в отношении силы... — не может служить возражением. Явление это обычно именно тогда, когда фальцет выработан недостаточно осторожно и почти не связан с грудным регистром посредством введения смешанных звуков” [4, 501]. Вікк критикує навіть фонетичний метод навчання: він не веде до легкості, свободи, природності звукоутворення без зайвого напруження.

Головне для Вікка — це “благоразумная обработка голоса”, правильне голосоутворення. Про нижні регістри завжди потрібно піклуватися, але “они не должны быть вынуждаемы сильным пением” [4, 503]. Протиріччя в тому, що для Вікка й інших авторів змішаний тип голосоутворення був лише засобом з’єднання регістрів у межах еволюції *Bel canto*, а не основою нового оперно-виконавського стилю — драматичного співу, що формувався Вагнером, як і Верді. Проблема пристосування принципів дворегістрового стилю класичного *Bel canto* кастратів-сопраністів і використання регістрової природи природного людського голосу в оперному виконавстві звичайних співаків вирішувалася в кожній національній вокально-оперній школі відповідно до музичних традицій країни, визначаючи подальший розвиток вокально-виконавських стилів у європейській оперній культурі XIX–XX ст.

## 2. Традиції *Bel canto* у німецькій вокальній школі XIX ст.

Проблема виявлення можливостей регістрової природи й акустичних властивостей співацького голосу в їхньому взаємозв’язку й одночасне спостереження за роботою голосового апарату в процесі співу характерна для багатьох вокально-педагогічних праць рубежу XIX–XX ст. У них помітно скорочені розділи, присвячені техніці швидкості та видам вокалізації — елементам вокального інтонування в оперній музиці, питанням виконавського стилю. Якість регістрових мікстів на ділянці фа<sup>1</sup>-ре<sup>2</sup> у чоловіків і жінок стає у виконавській і педагогічній практиці самоціллю, що визначає самостійний розвиток вокального мистецтва. Питання про спадкоємність традицій класичного *Bel canto*, що часто порушувалося, було приречене. Тимчасом тенденція повернення до принципів *Bel canto* спостерігалася в тій чи іншій формі в усіх вокальних школах Європи, формуючи певний напрям у розвитку сольного співу кінця XIX ст.

Загальною основою, що створює умови спадкоємності класичного *Bel canto* і нового стилю — драматичного співу, є регістрова природа співацьких голосів. Проблема використання природи людського голосу в музичному мистецтві виявилася головною, у центрі уваги як співаків і педагогів-вокалістів, так і композиторів. В історичному аспекті висвітлення даної проблеми є рушійною силою і внутрішнім механізмом еволюції мистецтва сольного співу в оперній культурі Європи. Використання регістрової природи співацького голосу в різні оперні епохи було різноманітним, що визначало оперно-виконавські стилі з властивим їм характером вокального інтонування в музиці (діапазоном, теситурою співу, звуковисотним розміщенням вокальних партій в опері, хоровій музиці).

У процесі навчання регістрова природа голосу більш яскраво виражена, ніж виявлені акустичні можливості голосового апарату. У виконавстві ж, навпаки, регістровий механізм завуальований і відходить на другий план завдяки поступовому вирівнюванню голосових регістрів через формування мікстового звучання. Тембральні особливості звука висуваються на перший план, витісняючи “фундамент” теорії і практики сольного співу — регістрову природу. Акустичні можливості голосу співака розкриваються зі зростанням



співацької майстерності. Звідси помилка багатьох вокальних педагогів, які намагаються відразу ж формувати тембрально-виконавські характеристики співацького звуку, минаючи регістровий механізм і весь період його розвитку. Тому виявлення взаємозв'язку регістрового механізму співацького голосу й акустики голосового апарату є досить складним і актуальним понині завданням. Від вирішення даної проблеми залежить еволюція навіть сучасного оперно-виконавського мистецтва. Не випадково сучасна оперна музика практично не звучить на сцені. Така ситуація не спостерігалася і була неможливою ні в епоху *Bel canto*, ні в XIX ст., коли Дж. Россіні створював за рік декілька творів, які відразу ж виконувалися в оперних театрах.

Вокально-методичні праці кінця XIX ст. акцентують не стільки взаємозв'язок регістрового механізму й акустики голосового апарату в процесі навчання, що визначає діяльність і координує роботу голосових органів у співі, скільки розрив між ними, відносну самостійність і спробу заповнити, замінити одну сферу співацького голосу іншою. Спробу поєднати в процесі постановки голосу розвиток регістрової природи і виявлення акустичних можливостей на основі фонетики німецької мови здійснив Ю. Штокгаузен (1826–1906) у праці “Методика співу” (1884). Практично — це спроба примирити теоретичну концепцію його попередника Фр. Шмітта (1812–1884) і традиції *Bel canto*, яких дотримувалися Ф. Зібер (1822–1895) і більшість вокальних педагогів того часу, в умовах музичної культури Німеччини.

За В. А. Багадуровим, найважливішим для Штокгаузена є “стремление вернуть вокальное искусство к принципам старой итальянской школы, к сольмизации и сольфеджированию; поэтому мы относим Штокгаузена к итальянскому течению в новой немецкой школе, оговариваясь, что вместе с тем... есть значительное расхождение по многим важным методическим вопросам” [1; 77]. З позицією Багадурова можна погодитися, якщо розуміти під “італіанським теченням” процес еволюції класичного *Bel canto* в опері XIX ст. і його значний вплив на формування національних оперно-вокальних шкіл Європи. У процесі еволюції стилю *Bel canto* змінювалися погляди на співацький голос і його використання в оперному мистецтві.

Проблема використання природи співацького голосу залежить від триєдності компонентів: регістрового механізму голосу співака; акустики голосового апарату; координації роботи голосових органів у співі, як результат взаємозв'язку перших двох. Зміна одного з компонентів відразу позначалася на діяльності голосового апарату у виконавстві.

Відкриття в XIX ст. “змішаного” типу звукоутворення і прийому “прикриття” звуку зумовили, з одного боку, кризу й еволюцію класичного *Bel canto*, а з іншого — становлення і розвиток національних вокально-оперних шкіл. У цьому процесі найважливішу роль починає відігравати фонетика мови. Звідси постає не тільки приватне питання про зміну діяльності голосового апарату в співі, але й глобальна проблема взаємозв'язку традицій і принципів класичного *Bel canto* з національними вокально-оперними школами, що формувалися, тому що, внутрішньо змінюючись, вищеназвана триєдність компонентів не зникає, а переходить у нову якість. Отже, між класичним *Bel canto* XVIII ст. і національно-оперними школами XIX ст. існує певна спадковість, яка змінює наші погляди на історію розвитку мистецтва сольного співу в європейській оперній культурі минулих епох.

Ю. Штокгаузен прагнув усвідомити триєдність вокальних компонентів у період оперних перетворень Вагнера і Верді. Він був знаменитим насамперед як камерний співак, син арфіста-віртуоза Фр. Штокгаузена і відомої співачки Маргарити Шмук (учениця Катруфо в Парижі). Ю. Штокгаузен закінчив Паризьку консерваторію у Фора й удосконалювався в Гарсія в Лондоні, прославившись згодом як виконавець романсів Фр. Шуберта і Й. Брамса.

У своїй праці Ю. Штокгаузен об'єднував досягнення вокальної педагогіки того часу з результатами природно-наукових і акустичних досліджень. На перший план він висував питання акустики голосового апарату як найважливіші. За переконанням автора, в мистецтві сольного співу варто зважати на три акустичні закони, відповідно до яких висота звуку залежить від частоти коливань, сила — від амплітуди коливань, тембральне забарвлення — від форми коливань. Ці закони визначають основні якості співацького звуку: чистоту відтворення тону; спроможність до коливань (еластичну силу); тембр (утворення голосних). Звук людського голосу утворюється у формі певної голосної.



У першу чергу слід звертати увагу на якість звучання голосу. Висота звука є результатом діяльності м'язів гортані і голосових складок. Сила звука залежить від діяльності легенів, грудної клітини і діафрагми. Тембр формується завдяки утворенню голосних, виявленню резонансу надставної трубки і змінюється через рухи язика, губів, піднебінної завіски, гортані, горла. Усвідомивши ці закони, учень може цілеспрямовано управляти роботою голосового апарату, досягаючи потрібної йому якості звучання.

Формування професійно-технічних навичок Штокгаузен ставить у залежність від виявлення акустичних властивостей голосу і фіксації співацької позиції при відтворенні голосних навіть на рівні шепоту. Рішення найскладніших питань звукоутворення він знаходить “в природі елементів говора” [4; 521], а не в регістровому механізмі співака. Для автора важливо з'ясувати дію голосних на силу звука, напруження голосових складок, утворення регістрів, відкрите і закрите звучання: “Элементы говора сами не решают ли загадку таинственных процессов, происходящих в горле, загадку регистров и звукового характера?” [4; 521].

Отже, регістровий механізм у Штокгаузена потрапляє в залежність від мовних навичок, мови, а не від самостійної функції голосових складок, як у Гарсія, тобто їхньої специфічної діяльності в співі. У такий спосіб принцип максимального розвитку голосових регістрів співака в процесі навчання він підмінює фонетико-акустичним методом впливу на роботу голосового апарату. Діяльність же самих голосових складок, контрольована в Гарсія, Панофки регістровим механізмом і відповідною технологією опрацювання голосу, в Штокгаузена опиняється поза прямим впливом і контролюється лише побічно. Водночас, у результаті перебільшення можливостей фонетико-акустичного методу, він дійшов висновку: елементи мови (в німецькій мові 15 голосних і 27 приголосних) утворюють весь матеріал для виявлення резонансу (Ansätze) і атаки (Einsätze) звука в мовленні і співі, будучи основою розвитку вокального слуху і вимови. У зв'язку з цим Штокгаузен відзначає: “Чем больше деятельность в горловой трубке, тем она меньше в горле и на оборот” [4; 521]. Він створює спеціальний співацький алфавіт [1; 78].

Тембр голосу формується через вирівнювання всіх голосних і установаження загальної позиції їх утворення, більш низького положення

гортані в співі, ніж у мовленні. Цьому сприяє і низький тип дихання (діафрагмальний і реберно-бічний). Практично Штокгаузен запропонував метод формування такого співацького звука, що за своїми характеристиками відповідає змішаному голосоутворенню. Проте проблемі регістрової природи голосу автор приділяє окремі параграфи книги, вирішуючи її залежно від своїх теоретичних установок. Регістр визначається як послідовність тонів, відтворених єдиним механізмом (як і в Гарсія). Діапазон голосу складається з грудного, фальцетного (середнього) і головного регістрів. Штокгаузен пише: “Регистры скрещиваются. Это закон природы” [4; 524]. Обидва головних регістри того самого голосу мають багато загальних тонів і при спокійному положенні гортані легко піддаються вирівнюванню. З'єднання грудного і фальцетного регістрів встановлюється вгору темним і вниз світлим тембром. Дуже важлива тут робота піднебінної завіски: “Она ложится при низких гласных, напр. О, ОЕ, U, Ü, на горло как демпфер” [3; 524].

Повне вирівнювання регістрів між собою веде до *schwelton* (“*messa di voce*”) — мистецтва філірування. Вище фа<sup>2</sup> у високого сопрано йде головний регістр, а нижче ля малої октави в басів — один грудний. Формування змішаного звука — мікста — Штокгаузен пов'язує з відтворенням голосних. Утворенню фальцету сприяють закриті Е, О, U, ОЕ. Утворенню грудного звука — відкриті А, АЕ, Е, О, І, Ü. Переміну регістрів у залежності від голосних він описує так: за допомогою U виробляється м'який фальцетний звук, що зміцнюється І і на А переводиться в грудний регістр повним змиканням (“напруженням”) голосових складок. Ці три голосні, проспівані на одному подиху підряд, дають пів-*schwelton*. Для повного філірування їх варто співати ще у зворотному порядку.

Основою чоловічих голосів є грудний регістр, а жіночих — середній, тобто фальцетний. Винятком є лише високі сопрано і тенори-контральтино. Регістровий перехід у жінок указується на до<sup>1</sup>, ре<sup>1</sup> і відзначається, що ділянка ре<sup>1</sup>–соль<sup>1</sup> часто співається фальцетним, а не грудним регістром. На думку автора, жінкам небезпечно співати у дворегістровій манері з високим регістровим переходом, розвиваючи грудний регістр угору аж до початку другої октави. В усіх типах голосів із трьох регістрів два піддаються з'єднанню: грудний і фальцет

у чоловіків, фальцет і головний у жінок. Загальнорегістрова ділянка сі малої октави–мі<sup>1</sup> — єдина для всіх типів голосів від баса до високого сопрано. Саме тут відбувається схрещення регістрів, хоча для баса — це верх його діапазону, а для сопрано — низькі звуки. У альтів і тенорів — це центр їхнього голосу. Звідси їх подібність. При співі у висхідному русі грудним регістром слід застосовувати “закритий” тембр. При співі в спадному напрямі фальцетним регістром — відкритий тембр. Завдання в тому, щоб грудні звуки ре<sup>1</sup>-фа<sup>1</sup> зробити настільки ж м’якими, як і наступні фальцетні. Це загальне правило.

У книзі “Техніка співу” (1886) Штокгаузен уточнює теоретичні положення. Жіночі голоси, пише він, користуються в співі всіма трьома регістрами. Але тільки високі сопрано часто обмежуються двома — фальцетним і головним, виключивши у виконавстві грудний. Однак, незважаючи на велику відмінність голосових регістрів у співаків, головне завдання в процесі постановки голосу — вирівняти їх і поєднати в єдине ціле через перехрещування. Уточнюються прийоми: 1) фальцету і головного — у русі фальцету знизу вгору затемняти звук до тембрального забарвлення закритої голосної; 2) фальцету з грудним регістром — у грудному знизу вгору до темної, закритої голосної; у фальцеті — зверху вниз до відкритої, світлої голосної. Регістровий перехід у цьому разі — не вище фа<sup>1</sup>. При прямуванні гами вгору дихання варто затримувати, вниз — дати деяку свободу.

Праці Штокгаузена показують розрив, що збільшувався, із принципами стилю бельканто. У зв’язку з дуже низьким рівнем регістрового переходу (на до<sup>1</sup>, ре<sup>1</sup>) на перший план висуваються не принципи максимального розвитку регістрової природи, голосових регістрів співака вгору і вниз, утворення широкої загальнорегістрової ділянки і зміни звукоутворень з метою вироблення регістрових мікстів, а безпосередньо формування основних якостей звучання, тембру основного співацького регістру при мінімальному використанні іншого (допоміжного: чоловіки — фальцету, жінки — грудного як у процесі навчання, так і у виконавстві) через змішування голосних.

Голосові регістри і регістровий перехід утримуються у певних межах, порушувати які не рекомендується. Внутрішньорегістровий перехід у чоловіків і жінок виявляється значно віддаленим від регі-

стрового. Все це послаблює вплив одного регістру на інший. Темний тембр починає переважати над світлим через більше застосування закритих голосних. Змішаний тип голосоутворення втрачає значення перехідного звучання між грудним і головним регістрами, будучи розширеним в об’ємі до октави ре<sup>1</sup>-ре<sup>2</sup>. Регістровий перехід нівелюється, але роль прикриття верхньої ділянки діапазону, особливо в чоловіків, різко зростає. Такий підхід сприяє вихованню насамперед великих міцних голосів і переходові до однорегістрової манери співу навіть у жінок, які не використовують на до<sup>1</sup>-мі<sup>1</sup> грудний регістр. Проте відкритим залишилося питання, як формувати верхню ділянку діапазону чоловічих голосів, особливо тенорів? Конкретний, вичерпний опис процесу з’єднання грудного регістру і фальцету, завдяки якому формували грудний мікст, виробляли прикриття звука на ділянці соль<sup>1</sup>-ре<sup>2</sup>, так і не було зроблено жодним із цих авторів. Їхні вказівки, подібно Штокгаузену (схрещення регістрів, переміна тембрів), мали загально-теоретичний характер як поради, рекомендації, на які необхідно індивідуально зважати кожному співакові.

### 3. *Bel canto* і акустичні теорії у німецькій вокальній школі XIX ст.

У другій половині XIX ст. фонетико-акустичним методам стали надавати самостійного й основного значення. Дикція, вимова і тембральний колорит голосу співака висуваються як найважливіші засоби драматичного виконання, в основі яких — фонетико-акустичні властивості мови і співацького голосу. На цьому взаємозв’язку мовлення і співу будує свою концепцію німецький вокальний педагог Ю. Гей (1832–1909) у книзі “Немецкое вокальное обучение” (1886). Будучи жагучим послідовником ідей Вагнера, як і його учитель Фр. Шмітт, Гей виходив із необхідності обґрунтувати декламаційний стиль вагнерівських опер і знайти відповідну йому вокальну технологію. Слід було в короткий час створити метод виховання співаків з великими голосами, що володіють широким діапазоном і потужним звуком. Фонетико-акустичний метод давав нові результати в процесі навчання порівняно з методами розвитку регістрової природи співацького голосу. Хоча вокально-педагогічна діяльність Гей була більш вдалою,

ніж у Шмітта, все ж кращими виконавцями вагнерівських опер були "певцы и певицы, получившие итальянскую или французскую школу (Тихачек, Шнорр, Ниманн, Скариа, Шрёдер-Девриент); что касается Генриха Фогля, то он имел от природы поставленный голос и занимался только изучением партий" [1; 126].

Регістрову природу співацьких голосів Гей висвітлює у фонетико-акустичному аспекті і класифікує їх за тембральними властивостями: сопрано світлого тембру, сопрано темного тембру, високе сопрано світлого звучання, мецо-сопрано, сопрано з великим обсягом і масивною звучністю, альти (контральто); три типи тенорів (низький, високий, буф), два середніх голоси (тенор-баритон), два типи басів (бас і бас-буф).

У сопрано зі світлим тембром (діапазон до<sup>1</sup>-соль<sup>2</sup>, іноді ля<sup>2</sup>, сі-бемоль<sup>3</sup>) грудний регістр беззвучний і мало розвинутий. Середній регістр починається вже з до<sup>1</sup>, ре<sup>1</sup>, а перехід у головний здійснюється на ре<sup>2</sup>, у зв'язку з чим фа<sup>2</sup> і фа-дієз<sup>2</sup> звучать затиснуто. Гей фіксує в цьому типі голосу дуже низький рівень регістрового переходу на сі малої октави до<sup>1</sup>, ре<sup>1</sup> через малу розробленість грудного регістру. Головне звучання верхів через переважання розширеного униз середнього регістру ускладнено. Він рекомендує починати навчання з випрацювання і розвитку грудного регістру, розширення котрого "влияет, в свою очередь, крайне благотворно на средний регистр и вызывает в голосе этого рода благоприятное понижение грудного резонанса" [4; 538].

Удосконалювати звучання голосу автор радить прийомом "змішування" або "нейтралізації" голосних. "А" і "Е" звучать незадовільно. "І" — більш звучно. Тільки перехід від "У" до "Ї" збільшує резонансні можливості голосового апарату в центрі діапазону. Перехід від "О" до "Ө" на ділянці соль<sup>1</sup>-ре<sup>2</sup> надає голосу округлості і милозвучності, якщо їх не форсувати. Гей обмежує повний розвиток регістрової природи співацького голосу, замінюючи його пошуком резонансу на соль<sup>1</sup>-ре<sup>2</sup>.

У сопрано з темним тембром Гей відзначає широкі порожнини рота і горла, високу опуклість твердого піднебіння, низьку позицію гортані, яка сприяє утворенню темного звучання. Цей тип голосу не потребує резонансу порожнини носа, тобто назалізації голосних. Діапазон май-

же завжди великий і згодом збільшується вгору. Найпридатніша ділянка для формування гарного звучання — фа<sup>1</sup>-ре<sup>2</sup>. Звідси звуки до-дієз<sup>2</sup>-мі<sup>3</sup> можуть бути милозвучними, якщо утворювати їх легко і не "густо". Звучання в центрі, тобто тембр середнього регістру загалом, ототожнюється з проміжним *voix mixte*: "Нередко случается, что объем среднего регистра увеличивают неестественным образом до ре<sup>2</sup>, а иногда и еще более высокими нотами до такой степени, что интонирование должно быть выполнено головным голосом, ибо применение промежуточного регистра (*voix mixte*) уже становится невозможным" [4; 539].

Головний регістр варто виробляти на *staccato*. Грудний регістр нижньої ділянки діапазону характеризується глухим тембром, що, з наближенням до регістрового переходу, стає різким і хрипким. Нижні звуки середнього регістру досить звучні, що дозволяє поступово і повільно вирівнювати звучання регістрів. Удосконалювати звук голосових регістрів пропонується не прийомом їх зміни на заздалегідь визначеній загальнорегістровій ділянці (як у Іарсія, Зібера, Панюфки), а через виявлення тембральних властивостей голосних світлого "А" в грудному регістрі, де "І", "Ї", "У", "Ө" формуються з труднощами. Звуки ре<sup>1</sup>-фа<sup>1</sup> гут різкі. Темні голосні в середньому, мікстовому — перехідному регістрі звучать глухо і нечітко. "І", "Е" із підвищенням діапазону мають різке звучання, а в головному регістрі переходять у грубий крик. У цьому разі недосяжні "Ө" і "Ї". Вони формуються краще вниз, подібно "І", "Е". Це пояснюється своєрідною будовою голосових м'язів, яка утруднює артикуляцію, і неможливістю здійснення правильної атаки звука в розмовній вимові. Створюючи тон, слід піклуватися про досягнення найбільшої інтенсивності і тривалості, про легкість і невимушеність його артикуляції. Якщо все це досягнуто, то вирівнювання регістру не має утруднень, а діапазон збільшується сам по собі, особливо "если постановка органа голоса происходит в возрасте между 18–21 гг. когда тело совершенно развито" [4; 540]. Як еталон звука висуваються акустичні властивості голосу: інтенсивність і тривалість, легкість і невимушеність, що створюють протилежне стилю *Bel canto* музично-естетичне ставлення до співацького голосу. Гей не розвиває регістри, а вдосконалює їхнє звучання, у результаті чого виявляються тембральні якості голосу.



Жінкам — високим сопрано зі світлим звуком, рекомендується вивчати елементи вимови й тренуватися на темних голосних, щоб розвинути повноту звучності і за допомогою приголосних опанувати артикуляцію. Навчання в цьому напрямі “увеличивает содержательность тона”. Вирівнювання регістрів здійснюється без труднощів. Грудний регістр, якщо він тільки є, залишається деякий час беззвучним і не має значення. Перші тони середнього регістру слабкі, і лише на сі-бемоль<sup>1</sup>–до<sup>2</sup> голос починає виявляти гнучкість, а в другій октаві дається повнота тону, округлість. “Содержательность тона” виявляється на ділянці до<sup>2</sup>–фа-дієз<sup>2</sup>, соль<sup>2</sup>. Перехід до головного регістру здійснюється легко, проте звуки ре<sup>1</sup>–фа<sup>1</sup> не визначені. Артикуляція вільна і невимущена. Опис трьох типів сопрано можна зіставити з сучасними ліричними, драматичними і колоратурними голосами жінок.

Меццо-сопрано, за Геем, має незначний діапазон сі-бемоль малої–фа-дієз<sup>2</sup>, рідше соль<sup>2</sup> і ля-бемоль<sup>2</sup>. Ці голоси не задовольняли вимоги сцени. Даний тип голосу співвідноситься з низьким сопрано і високим регістровим переходом епохи класичного *Bel canto*. Наприкінці XIX ст. цей тип голосу не використовувався. На противагу йому Гей виділяє сопрано з великим обсягом голосу і масивною звучністю. Такі голоси траплялися не часто, як дарунок природи. Його володарі часто пропускали початковий період навчання (вироблення інтонації, вирівнювання регістру, збільшення об'єму голосу...). Природний звук цілком нормальний і не потребує постановки, дозволяє перейти до технічних управ, яким повинна передувати тільки “нейтралізація всєї совокупности вокальной области” [4; 541]. Автор пише про вирівнювання одного, головного співацького регістру і будує свою методику, практично не використовуючи регістровий механізм голосу співака.

Найбільшого регістрового опрацювання потребують альти (контральто). Більшість альтів співають у грудному регістрі з природною постановкою звука на ділянці ре малої–мі<sup>1</sup>. Перехід із грудного в середній регістр ускладнений через недостатнє злиття світлого і металевого звучання грудних тонів і глухих тонів середнього на фа-дієз<sup>1</sup>–соль-дієз<sup>1</sup>. Головне завдання — вирівняти регістровий перехід, поклавши в основу відповідні голосні. Найвищої повноти і сили звука голос досягає на сі-бемоль<sup>1</sup>–до<sup>2</sup>. Більш високі ноти відрізняються силою звучання,

але втрачають м'якість і повноту. Цей регістр іноді розглядають як головний, що неправильно. Альти співають мішаним регістром, а високі голоси — середнім регістром. Отже, Гей розмежовує поняття “мішаний” і “середній” регістри і не отожднює їх звучання. Обсяг перехідних тонів у низьких альтів може досягати фа<sup>2</sup>, а із зусиллям фа-дієз<sup>2</sup>, а потім голос обривається. Йдеться про перехід від середньої на верхню ділянку діапазону.

Нейтралізація світлих голосних здійснюється легко. Утворення ж темних голосних “U”, “Ü”, “O”, “Ö” і “E” ускладнене. Доцільно зважати на вимову цих голосних у мовленні. Потім, подовжуючи і звужуючи голосову трубку, перенести точку опори цієї групи голосних на “внутреннюю сторону губ, что вызовет сильное сжатие звуковых волн” [4; 542]. Для розширення діапазону нагору до ля-бемоль<sup>2</sup>, сі-бемоль<sup>2</sup> темні голосні є непридатними. *Staccato* варто уникати.

Процес навчання жіночих голосів Гей будує на теорії, запозиченій в акустиці, фонетиці мови, перенесеній і пристосованій до потреб локальної педагогіки. Регістрові закономірності співацького голосу, про які говорили М. Гарсія, Г. Панофка, Ф. Зібер, Ю. Штокгаузен, залишилися осторонь. Регістри згадуються лише як факт, а їх розвиток, особливо грудного, здійснювався тільки на межі регістрового переходу через удосконалення звучання. З природи мовного звука пропонується виробляти нормальний тон - співацький. Згладжування регістрів здійснюється не розробкою регістрового механізму голосу, а формуванням голосних і удосконаленням тембру. Гей розвивав грудний регістр тільки після виробітку середнього, в той час як Гарсія, Панофка, Зібер формували середній регістр зважаючи на розвиток грудного вгору і фальцетно-головного вниз, тобто перехреснуванням і “змішуванням” регістрів, а не голосних.

Високі чоловічі голоси Гей поділяє на низький тенор зі звучним грудним регістром, високий, що використовує фальцет, і тенор-буф. Визначити об'єм голосу співака-початківця, що володіє низьким типом тенора, досить складно через подібність із високим басом за звучністю. Верхні звуки низьких тенорів на початку навчання формуються із зусиллям, що призводить до помилки при визначенні типу голосу. Ділянку до малої–фа<sup>1</sup> тенор повинен співати легко і невимущено будь-яким



тембром (і світлим, і темним). Більш високі звуки після фа' можуть утворюватися неприродно і напружено. Для природного формування верхів "необходима точка опори снизу" [4; 544] і тривалий період їхнього розвитку. При висхідному русі низький тенор може здійснювати регістровий перехід від грудного звучання у фальцетне. Якщо низький тенор володіє темним тембром, звучністю і повнотою звука в грудному регістрі, то фальцет буде важким, жилавим, похмурим і жалюгідним. Проте це не має великого значення. Важливіше знайти надійні точки опори для артикуляції найвищих звуків грудного регістру.

Гей застосовував переважно однорегістровий принцип навчання. Формування верхніх звуків залежить від вокального утворення голосних "А", "U", "Ü", "I". Найкрасивіша ділянка голосу - середина грудного регістру, з якого має починатися навчання. Низькі звуки не варто брати до уваги. Нормальний тембр голосу виявляється на звуках ля, сі-бемоль, сі малої октави. Достатньо, якщо "I" тут милозвучне, що згодом вплине на звучність середини. Для вироблення прикритих верхніх звуків грудного регістру Гей використовував фальцет: "Полнозвучное металлическое "I" в фальцете представляет приятную исходную точку для дальнейших упражнений" [4; 545]. Фальцет для Гея — "будівельний матеріал" при навчанні значних, драматичних тенорів. Проте дворегістровий принцип постановки голосу він застосовував лише для формування крайніх звуків грудного регістру. Розвиток фальцету — обмежено. Однак навіть мінімальне використання регістрового механізму в процесі постановки голосу давало кращі результати в Гея, ніж у його вчителя Шмітта. Цей же підхід був характерний і для Штокгаузена. Поняття "регістр" Гей застосовував широко, визначаючи не тільки природу співацького голосу, але і ділянки діапазону усередині кожного регістру: середній грудний, найнижчий, високий грудний регістр, — що свідчить про нестійку термінологію і відсутність точніших понять.

Відмітною ознакою звучання легких тенорів є дзвінкий природний тон. Тембр не має повноти, характерної низьким тенорам, тому звук буває дещо плоским. Звучання фальцету настільки якісне, що Гей припускає його використання в оперному виконавстві. Обидва регістри добре зливаються в єдиний діапазон, створюючи "мішану" групу тонів, дуже важливу для легких тенорів. Порівняно з легкими, низькому

тенору доводиться долати значні труднощі в цій сфері. Внизу грудний регістр легких тенорів ледь досягає мі-бемоль малої октави. Середина починається від ля малої, досягаючи звучності й обсягу на до'-мі-бемоль'. Потім голос переходить на ділянку високого грудного регістру, де "колорит становится гуще, а присоединяющийся носовой резонанс значительно усиливает полноту содержательности тона" [4; 546].

Як і Шмітт, Гей застосовує назалізацію голосних як засіб формування сильних високих звуків в грудному регістрі. Він виділяє два підвиди легких тенорів: які застосовували фальцет і які розширювали грудний регістр вгору з метою виключення фальцету у виконавстві. Назалізація звука, неприпустима на думку Гарсія і його послідовників, забезпечувала певний акустичний ефект при формуванні верхів і становлення вокальної техніки з сильним імпедансом (за класифікацією Юссона), новою для того часу і протилежною техніці епохи *Bel canto* зі слабким імпедансом.

Тенор-баритон за характером звука можна порівняти з басом. Але багато співаків розвивали "искусственным образом недостающую от природы способность брать высокие тоны" [4; 546] і ставали героїчними тенорами. Бас-баритон на ділянці соль малої октави-фа' характеризується мужністю. Ця ділянка може бути розширеною як униз, так і вгору. За тембром бас цілком відрізняється від баритона. Йому властиве низьке положення гортані в співі. Бас-буф — голос більш високий. Робота над низькими звуками діапазону іноді сприяє виявленню високих нот.

Гей удосконалював звукоутворення насамперед основного співацького регістру, поділивши його на нижню, середню і верхню ділянки. Формування звука починалося з утворення основних голосних "А", "U", "I". Потім на кожній ділянці діапазону голосні доводили до звукової досконалості силою, динамікою, що відповідає їхньому звуковисотному розміщенню. Головне завдання — вироблення нормального тону вирівнюванням регістрів на основі законів утворення голосних, які формують тембр голосу. Темні голосні (закриті "U", "Ü", "O", "Ö", "EU", "AU", а також темне "I", "E") надають інтенсивності слабким звукам на межі регістрового переходу. Для центральної ділянки регістрів найбільше підходять світлі голосні (відкриті: "А", "AI", "Ä" "E" і відкрите

“Г”). При нейтралізації голосних абсолютний звук чистої голосної перетворюють у відносний, зберігаючи однаковий об'єм голосової трубки в співі споріднених голосних. Резонанс надставної трубки повинен відповідати тискові видиху. Утворення голосних звуків повинне відбуватися на рівномірному подиху. Як і в Гарсія, світлий і темний тембр є основоположними.

Таким чином, Гей запропонував метод переважно однорегістрового розвитку співацьких голосів. Розробка фонетико-акустичної теорії в мистецтві сольного співу є результатом формування вокальної техніки з сильним імпедансом, але вже в межах дворегістрового стилю співу з дуже низьким рівнем регістрового переходу. При цьому стає можливим перехід на однорегістрову манеру співу як жінок, так і чоловіків, протилежну однорегістровій манері співу (відкритим звуком) епохи класичного *Bel canto*. Гей значно перебільшив роль і значення акустичної природи співацького голосу, що зашкодило регістровій. У зв'язку з цим мікстове, завуальоване звучання стало переважати, особливо в центрі голосів, над тембрами інших ділянок діапазону. У подальшому розвиткові вокальної техніки з сильним імпедансом, володіють якою, як правило, “вагнерівські” співаки, виховання високих співацьких голосів (колоратурного сопрано, ліричного тенора) ставало все проблематичнішим. Докорінно змінюється сам процес постановки голосу. Якщо Гарсія, Панофка та інші послідовники стилю класичного *Bel canto* будували цей процес на зіставленні, розвиткові і вирівнюванні голосових регістрів зі зваженням на їхнє темброве звучання, то Шмітт, Штокгаузен, Гей — на зіставленні, розвиткові і вирівнюванні голосних, їх нейтралізації за умови згладжування, а не зрівнювання регістрів за певними параметрами.

Фонетико-акустичний метод не одержав позитивної оцінки у вокальних педагогів, що дотримувалися принципів стилю класичного *Bel canto*. У 1883 р. Ф. Зібер знову виступив із критикою (*Neue Berliner Musikzeitung*, № 25), але вже з приводу першої частини книги Гея, присвяченій фонетиці німецької мови. Зі змістом книги Зібер, мабуть, ознайомився або раніше її публікації, або за маловідомим виданням.

На його думку, перша частина книги Гея викладає вчення про вимову в першу чергу для ораторів, артистів і в останню — для співаків,

оскільки теорія дихання, звукоутворення, інтонування, атаки звука... не викладена. Визначення в назві книги “німецьке” не має значення в мистецтві співу, тому що існує “преподавание пения вообще, а не преподавание немецкого пения — если только не желают усматривать в говорении единственную вокальную деятельность певцов. Искусство лишено патриотизма, оно остается достоянием всех наций” [4; 533].

У цьому разі Зібер підкреслює наднаціональний характер вокальної техніки і закономірностей процесу постановки голосу, природи співацького голосу. Виявляючи спільність поглядів Шмітта і Гея, що мають скоріше музично-естетичний характер, Зібер відзначає їхній вплив на техніку співу, метод викладання. Якщо для Шмітта і Гея німецька мова — основа вокального мистецтва, то для Зібера головним є вчення про співацький голос: його природа — дихання, утворення тону, узгодження регістрів, регістровий механізм, у порівнянні з якими проблема вимови, фонетики мови — другорядна, хоча і важлива складова теорії вокальної педагогіки й оперного виконавства. В іншому разі, зазначає Зібер: “мы, немцы, не можем употреблять произведений Tosi, Mancini, Garcia, Lablache, Dupres, de la Madelaine и др., потому что в них не заложен немецкий язык, — но Франция и Англия будут со временем воспитывать их певцов по школе пения Schmitt'a, хотя в ней и не встречаются французский и английский языки” [4; 534].

Теза про неможливість навчитися сольному співу в інших школах не має сенсу: “Если мы пишем учебные сочинения, то следует оставить в стороне патриотизм и всегда думать о том, что мы всеми принципами и золотыми правилами благородного искусства пения обязаны старым итальянцам” [4; 534]. Для Зібера важливішим є питання спадкоємності зі стилем *Bel canto*. Тому він погоджується з Геєм, який застерігав від імітування закордонних співаків, але радив вивчати арію-буф, “чтобы усвоить возможно большую технику языка” [4; 535]. Незважаючи на принципове розходження думок щодо завдань викладання “німецького співу”, Зібер відзначає цінність книги Гея щодо вимови.

Інший вокальний педагог В. Рокитанський (Віденська консерваторія) в праці “О певцах и пении” (1891) писав: “Каждый регистр должен быть выработан, как дар, данный природой. В итальянской школе с этим всегда считались” [4; 564]. Думку про те, що обробка грудного

регістру через його невдячний відтінок шкодить формуванню верхів і звуку обсяг діапазону, він визнавав помилковою через відсутність смаку і знань. Свій метод Рокитанський формував на основі старої італійської школи. Водночас високий регістровий перехід у жінок він не визнавав. Зловживання ним призводить до того, що “крайніе полюсы голоса остаются нетронутыми, тогда как средний регистр окончательно поражен” [4; 565].

*Voix mixte* у тенорів Рокитанський розглядав як перехідний регістр між грудним і фальцетним як сполучний. Саме таке сполучення регістрів і *voix mixte* використовував у тенорових партіях своїх опер Мейєрбер. Постійними вправами цьому типу голосоутворення (тобто прикриттю звука) можна додати значну силу. Проте застосування прикритих звуків вище *la* є грубим насильством над голосом. Критикуючи нові напрями в німецькій вокальній школі, Рокитанський відзначав: “При равной интенсивной выработке певческого и разговорного голоса ни один, ни другой не достигает заметного развития, это доказывается примером опереточных певцов” [4; 566].

Виникнення настільки різноманітних поглядів з питань виховання співака і його голосу залежало від рішення найсуттєвішої проблеми оперного співу, а саме: використання природи співацького голосу у виконавстві. При цьому музично-естетичні вимоги до оперних голосів усе більше спиралися на акустичні властивості і можливості співацьких голосів, зумовлених якістю мікстового тембру. Обґрунтування теорії сольного співу здійснювали за допомогою суміжних природничо-наукових дисциплін, фонетики мови. Регістрова природа виявилася практично виключеною з процесу навчання й через складності досліджень даного механізму в той час. Лише деякі вокальні педагоги змогли поєднати регістровий механізм і фонетико-акустичний підхід у єдину концепцію.

Новаторським уявлявся розвиток теорії примарного тону наприкінці XIX ст. Її автори дійшли висновку про неспроможність стилю *Bel canto* і регістрового механізму співацьких голосів бути теоретичною основою сольного співу. У книзі “Звукообразование или обучение пению путем разъяснения о тайнах хорошего голоса” (1890) Б. Мюллер-Брунов (1853–1890) висунув єдиний засіб: “Заставить звучать все

звукоспособное, вложенное природой в горло и грудь человека... устранить все препятствия, созданные долголетними привычками: язык, говор, диалект, а также ложное разумеение понятия “петь”. Это устранение всех придатков культуры мы называем исканием начального тона, т.е. основного тона каждого человека” [4; 807].

Цей тон співвідноситься з природою не за навичками, а за будовою і положенням голосу. Він виходить із легко відкритого рота без перешкод, без допомоги м'язів гортані, язика, ніздрів і щелеп, особливої сили легень і грудей, незважаючи на якість звучання, тембр і викликаючи в співака почуття “приємності”. Такий підхід зумовлює процес навчання і його теоретичну основу. У пошуках початкового тону Мюллер-Брунов відмовляється від м'язової установки голосового апарату на голосних, що була вироблена в повсякденній мові. Варто виявити початковий стан звука і на його основі формувати нове звучання голосу.

Голосовий апарат видатного співака і людини, що не співає, однаковий. Проте природно-наукові дослідження не можуть розкрити таємницю співу. Таємницю великих і прекрасних голосів Мюллер-Брунов вбачав не в “механическо-физическом процессе звучания голосовых складок путем трения о них воздуха, а в искусстве ловить, концентрировать и образовывать этот здоровый тон в голове и во рту с помощью всех данных природой аппаратов резонанса и колебаний” [4; 810]. Учення про правильну функцію повітря — основа постановки голосу. Головний принцип — направлення звука в голову і уміння “вести” тон, проспівати його.

Спочатку сирий матеріал створює “дико вырывающееся давление воздуха”, тобто деяке форсоване звучання, що змушує резонувати кістки черепа та хребці ший. Це момент — ловити тон, поки ще грубий. При цьому рух видиху (“звучающий воздушный столб”) утворить собі опору, яку необхідно розвивати невеликим подихом. Утворений в порожнинах над голосовими складками звук зменшує напруження органів від їх сприяння звукоутворенню. Завдяки звільненню тону від горлового затиску і його спрямуванню вгору “неестественные привычки переходят в состояние покоя — почти в бессилие: воздух скользит безостановочно, минуя препятствия” [4; 811].



Звукоутворення — не спів, а вивчення можливостей голосового апарату. Основні голосні, із яких пізніше утворюються інші — це: “Ö”, “U”, “O”, “A”, “U”. Вільне відтворення голосних поки що неможливе. Приголосні “B”, “M”, “D”, “S” допомагають концентрувати тон на *piano* невимушеніше. Рот злегка висувається вперед. Відкриття рота повинно відповідати товщині олівця, що цілком достатньо для випуску великого і чистого тону. Слово “blüh” сприяє такому положенню рота, чіткій вимові голосних і приголосних у їхньому взаємозв’язку.

Темні голосні є основою вправ, оскільки положення гортані вільне, спокійне, а звук направляється вгору. Всі голосні та майже всі приголосні повинні вимовлятися в передній частині рота, звук - відбиватися від верхньої губи, “як металу”. У період переходу від помилкових навичок до природної роботи голосового апарату в співі виникають кризи. Правильний тон уміщує в собі всі інші його різновиди. Найважча голосна — “A”. На її розвиток потрібно близько 4–5 років.

Мюллер-Брунов створював акустичні умови для прояву природи співацького голосу, але не розвивав її регістровий механізм. Успіх залежав від відповідних знань і умінь, досвіду педагога-вокаліста. Учні опиняються у повній залежності від авторитету викладача та своїх внутрішніх відчуттів. На думку Багадурова, Мюллер-Брунов розглядав спів як фізіолого-психічне явище, а не як наукову доктрину або рецепт. Смысл постановки гoлoсу — в правильній функції дихання і звукоутворення. Вся ця складна система спрямована на формування елементарних властивостей співацького звука. Як відзначає Мазурін, метод Мюллера-Брунова усував теорію регістрів [4; 812] і зводив вокальну техніку до одного регістру, обґрунтував необхідність вироблення повітряного стовпа, резонансу, зв’язку голосних і приголосних, темного і відкритого тембрів у процесі утворення тону.

Відомий німецький музичний теоретик Г. Гольдшмідт (1859–1920) у відгуку “Мюллер-Брунов и примарный тон” (Allgemeine Musik Zeitung. — 1898. — № 13) визнав існування вчення про “первинний тон” у німецькій вокальній педагогіці. Головна теза: “Пение является соединением слова и тона. Гласные — носители тона... Безголосные согласные прерывают звуковую струю шумами, голосовые согласные занимают место посредников..., не лишённые также тонового каче-

ства” [4; 642]. Тому розвиток усіх голосних є центром співацького навчання, процесу постановки голосу. Надставна трубка співвідноситься з голосними і, одночасно, є резонансним простором, залежно від якого формується тембральна краса голосу. Опанування діяльності надставної трубки повинно здійснюватися паралельно з опануванням роботи голосових складок, досягаючи більшої еластичності. Голосні Гольдшмідт пов’язував із конкретним звукоутворенням голосових регістрів. Він писав: “‘I’ и ‘U’ благоприятствуют женскому голосу и мужскому среднему голосу... Открытые гласные благоприятней, чем закрытые для сильных тонов... особенно грудному голосу” [4; 642–643].

Спірним для німецьких педагогів було питання послідовності голосних і їхнього узгодження з діяльністю голосових складок. Ніяка школа, за Гольдшмідтом, не може дати задовільну відповідь. Але відповідаючи саме на це запитання, будував свою концепцію Мюллер-Брунов. Мовна практика майбутнього співака непридатна для співу. Варто знайти найкращі і найприродніші тон і голосну, акустичні якості яких близькі до ідеального тону і є змішанням вушного і носового резонансів. Визначення голосної, з якої слід починати навчання, залежить від якості голосу, тобто від звукоутворення. Недоліками Гольдшмідт вважав: мінімальне відкриття рота на всі голосні, відмову Мюллера-Брунова від м’якої атаки, рекомендовану послідовність голосних і приголосних, незадовільне знання вокально-методичної літератури того часу (Гарсія, Шмітта, Гей, Штокгаузена) і переоцінку впливу “школи” на виховання співаків.

Отже, поняття “резонанс” Гольдшмідт і Мюллер-Брунов пов’язували тільки з голосними і звукоутворенням, тобто тембральними властивостями звука. Практично не висвітлюється взаємозв’язок понять “резонанс” і регістри. Їхня взаємодія здійснювалася побічно через голосні і якість звука. Розвиток регістрової природи відбувався завдяки ускладненій системі акустичних пристосувань і прийомів, серед яких найважливіше місце належало підсиленню носового резонансу. Так, Гольдшмідт писав: “Я думал, что разумный учитель с хорошим пониманием звука не сделает ошибки и не начнет развивать один за другим все звуки гласных и все регистры, чтобы затем составить из них целое, как мозаику, я считал, напротив, необходимым предоставить



уху учителя определение того, как относится к отдельным характерам голосов и как постепенно возвышать резонаторную полноту звука" [4; 643–644]. Прочитавши книгу Мюллер-Брунова, він остаточно утвердився у своєму переконанні, що загальні й обов'язкові норми на всі випадки і для всіх голосів відсутні в мистецтві сольного співу. Думку Гольдшмідта, що сформувалася без зважання на регістровий механізм голосу і яка висвітлює точку зору представників школи "примарного тону", можна визнати тільки стосовно фонетичних особливостей на-самперед німецької мови й акустичних властивостей співацьких голосів з їх величезним розмаїттям навіть в одному спорідненому типі.

Регістрова природа набагато конкретніша у своєму прояві та значно краще піддається типізації ознак і меж. Саме тому основні принципи, в першу чергу регістрового механізму, були розроблені в епоху класичного *Bel canto* співаками-кастрами як вчення про співацький голос [11]. У акустичному відношенні фонетика німецької мови будується на більшій кількості закритих голосних і максимальному використанні їх у мові. З цієї причини відкрита "А" є найскладнішою. На відміну від німецької, у фонетиці італійської, російської, частково французької мов переважають відкриті голосні і їх максимальне використання в мові. Звідси і труднощі з виробленням "мішаного" голосоутворення і прикриття звука. Стилістика ж народного співу, як правило, визначається використанням грудного регістру відкритого звучання і в чоловіків, і в жінок.

Іншою причиною виникнення труднощів у вокально-педагогічній практиці представників школи "примарного тону" є, по суті, не розроблена ними сфера регістрової природи співацьких голосів і відсутність прямого взаємозв'язку її з акустикою голосового апарату. Проблема "регістр-резонанс" авторами не порушувалася, а вирішення здійснювалося через фонетику мови й акустичний вплив на діяльність голосових складок, якість звукоутворення і підвищення ролі імпедансу.

Р. Юссон відзначав: "Хорошие певцы делают это бессознательно... Я изучал действие импеданса в течение трех лет... и открыл, что импеданс чрезвычайно сильно изменяет поведение голосовых складок" [13; 15]. Отже, заслугою школи примарного тону є дослідження впливу акустики голосового апарату на діяльність голосових складок у співі

і максимально зниженим рівнем регістрового переходу та відповідній вокально-педагогічній практиці, хоча і на шкоду регістровому механізмові.

Одночасно з Мюллером-Бруновим учення про примарний тон розвивали Зіґа Гарсо, Вагенманн, дещо пізніше Г. Армін і П. Брунс (Брунс-Моляр). Зіставити проблему "примарний тон і голосові регістри" спробував Брунс, учень Мюллера-Брунова, у книзі "Нова методика співу". На думку Брунса, примарний тон, суть якого в акустичному феномені обертонів, спроможний вирівнювати всі регістри і встановлювати один регістр. Розрізнити фальцет, властивий чоловічим і жіночим голосам, і примарний тон на слух надзвичайно важко. Проте фальцет існує від природи, а примарний тон створюється штучно. Мікстове звучання як поняття варто усунути, оскільки примарний тон знищує його "своим концентрированным, металлическим, звучащим грудным piano, даже на верхних нотах развивает в мужских голосах сильнее crescendo" [1; 138].

По суті Брунс поєднує поняття "грудний", "головний", "середній" регістри з поняттями "грудного", "головного" резонансу, що в середній ділянці голосу, на його думку, містить у собі всі три регістри. Втім, у процесі пошуку примарного тону Брунс рекомендував використовувати прийом схрещення регістрів, тому що "фальцет (по мнению Брунса) и у женских и у мужских голосов от природы находится на том же самом протяжении голоса и одинаково звучит в резонансных полостях" [1; 141]. Цікаво, що, навчаючи жінок техніці примарного тону, Брунс часто демонстрував своїм голосом високе соль<sup>2</sup>, звичайно, у фальцетному регістрі. Він, по суті, заміняв французький термін "voix mixte" німецьким поняттям "примарний тон", виявляючи його акустичну природу і дотримуючись при цьому, хоча й обмежено, регістрових закономірностей співацьких голосів.

У своїй практиці представники цього напряму використовували переважно однорегістровий принцип навчання і сольного співу, перебільшуючи значення акустики голосового апарату. Мішаний тип голосоутворення розвивався в центрі співацького діапазону до крайнього ступеня свого прояву, відповідно впливаючи на формування як верхньої, так і нижньої ділянок діапазону.

Не зважаючи на ретельну розробку акустичної теорії співацького голосу, проблеми використання регістрової природи в оперному виконавстві представникам школи примарного тону цілком подолати або уникнути не вдалося. Наприкінці XIX ст. співіснували дві цілком самостійні концепції співацького голосу: регістрова й акустична. Їх розмежування скоріше штучне. Концепції доповнюють одна одну, створюючи єдине, цілісне вчення про співацький голос на новому етапі його розвитку.

Проблема полягала лише в тому, як у педагогічній і виконавській практиці поєднати ці дві концепції в єдину теорію вокального мистецтва. У вченні про співацький голос стали відокремлюватися три сфери, які так чи інакше пов'язані з природою співацького голосу і природно-науковими дослідженнями (анатомо-фізіологією, акустикою): 1) регістровий механізм, 2) акустика голосового апарату і 3) типізація діяльності органів голосового апарату (дихання, гортань, горло, язик, рот і артикуляція) у співі. За різних часів будь-яка із сфер висувалася на перший план.

Мазурін писав про книгу “Всеобщий метод пения” (1895) А. Іфферта: “Новейшая педагогика пения стремится применить к нашему времени результаты блестящего периода итальянского искусства. Способ преподавания итальянцев прошлого столетия и их последователей, как Miksh, Siver и пр., направленный преимущественно на развитие техники голоса, противоречит нашему воззрению на искусство, которое представляет себе слово и звук как бы слитыми воедино — это, кажется, признается теперь даже самыми ревностными поборниками итальянской школы” [4; 576]. Мазурін протиставляв музично-естетичні установки епохи *Bel canto* в оперному мистецтві, основані на регістровому механізмі голосу, сучасним йому. Для Іфферта найважливішим є “преимущество красивого тона перед ровностью голосовой техники, он также стремится к законченной передаче словесного элемента” [4; 576].

Якщо необхідність рівності голосової техніки в епоху *Bel canto* була зумовлена високим рівнем регістрового переходу, то перевага красивого тону в XIX ст. — максимальним його зниженням і формуванням мішаного типу голосоутворення. Відповідно до технології співу формувався стиль вокального інтонування в оперному мистецтві. На цей факт Іфферт та співаки й вокальні педагоги майже не зважали. Ідея Іф-

ферта поєднати принципи *Bel canto* із сучасними йому вимогами красивого тону і правильністю вимови розвивала загальноєвропейську тенденцію повернення до першооснов вокального стилю. Мазурін критикував цього автора за недостатнє знання навіть німецької літератури з мистецтва сольного співу (Штокгаузена, Гей).

Отже, і наприкінці XIX ст. проблема досліджень в галузі історії вокальної педагогіки і виконавства, яка була поставлена ще Гарсія в першій половині століття, потребувала якнайшвидшого вирішення, відсутність якого перешкоджала подальшому розвитку сольного співу. Праці Манштейна про Болонську школу XVIII ст. і Гольдшмідта “Итальянский метод пения XVII века и его значение для настоящего времени” (1892), а також опублікована трохи пізніше критична стаття “О сущности *accento* и *esclamazione* в старо-итальянском искусстве пения и их высоком значении для современности” П. фон Лінда (*Neue Zeitschrift Musik*. — 1898. — № 7) на книгу Гольдшмідта були поодиноким явищем у загальному потоці літератури з мистецтва сольного співу. Інша книга Гольдшмідта “Руководство немецкой вокальной педагогики” (1896) є спробою узагальнити історичні й сучасні йому знання про співацьке мистецтво і запропонувати на їхній основі свій метод викладання, поєднати регістрову теорію з фонетико-акустичною (близькою школі примарного тону) і результатами природно-наукових досліджень з питань діяльності голосового апарату в співі. Ці праці готували виникнення історичного наукового підходу у сфері вокальної методології.

## Список літератури

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2 / В. А. Багадуров. — М. : Музгиз, 1932. — 320 с.
2. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4 / Р. Вагнер. — М., 1911.
3. Гарсия М. (сын). Школа пения. Ч. 1, 2 / М. Гарсия. — М., 1956.
4. Мазурин К. М. Методология пения. Курс педагогики пения : руководство для учителей и пособие для учащихся : в 2-х т. Т. 1. Часть теоретическая / К. М. Мазурин. — М., 1902. — 998 с.

5. Назаренко И. П. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения : хрестоматия / И. П. Назаренко. — Изд. 3, доповн. — М. : Музыка, 1968.
6. Панофка Г. Искусство пения. Теория и практика для всех голосов : соч. 81 : перевод с итал. / Г. Панофка. — М. : Музыка, 1968.
7. Стахевич О. Г. Bel canto і акустичні теорії у німецькій вокальній школі XIX ст. / О. Г. Стахевич // Культура України. Вип. 8. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. О. Г. Стахевич. — Х. : ХДАК, 2001. — С. 125–137.
8. Стахевич О. Г. Вагнер і вокальне мистецтво в оперній культурі XIX століття / О. Г. Стахевич // Культура України. Вип. 7. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. О. Г. Стахевич. — Х. : ХДАК, 2000. — С. 107–121.
9. Стахевич А. Г. Верди и Вагнер — пути эволюции вокального стиля в европейской опере 40-х годов XIX века / А. Г. Стахевич // Проблемная аура австро-германского романтизма : сб. науч. трудов. — К. : Госконсерватория, 1993. — С. 95–111.
10. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы. Творчество, исполнительство, педагогика : исследование. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. — 272 с.
11. Стахевич А. Г. Искусство Bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография / А. Г. Стахевич. — Х. : ХДАК, 2000. — 156 с.
12. Стахевич О. Г. Традиції Bel canto у німецькій вокальній школі XIX ст. / О. Г. Стахевич // Вісник Харківської державної академії культури : зб. наук. пр. Вип. 6 / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. Н. М. Кушнарєнко. — Х. : ХДАК, 2001. — С. 139–145.
13. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон ; вступн. ст. Е. Рудакова ; перевод с франц. Н. А. Вербовой. — М. : Музыка, 1974. — 262 с.
14. Rienzi R. Richard Wagner. Sämtliche musikdramen. T. 1. Vollständiger klavirauszug mit text von Otto Singer // Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waak. — Wien ; Leipzig : "Universal-Edition" Aktiengesellschaft. — 596 S. — [Englisch Translation by Fanny S. Copelman]. — N. York : Breitkopf & Härtel, 1914. — 596 p.].

## ПРИРОДНО-НАУКОВІ ТЕОРІЇ СОЛЬНОГО СПІВУ

### Розділ 1

### Сольний спів і хорове виконавство (проблеми вокального виховання)

Вокальна педагогіка — це галузь знань про природу співацького голосу і використання її можливостей у музично-виконавській практиці, наука про навчання і виховання професійного співака. У різні епохи музичного мистецтва існували різні погляди на природу співацького голосу і проблему її використання у виконавстві. Залежно від цих поглядів, музично-естетичних смаків формувалася теоретична і методична модель вокального мистецтва, здійснювалося співацьке навчання і виховання співака. У вокальній педагогіці як науці проблема використання природи співацького голосу в оперному виконавстві є головною.

Мистецтво сольного співу своїм народженням у кінці XVI ст. спричинило появу опери в 1600 році. Хорове мистецтво значно старше за віком. Однак їх поєднують практично одні й ті ж самі проблеми вокальної педагогіки, методики і виконавської практики. Мистецтво сольного співу і хорова виконавська культура взаємозалежні між собою. Історія вокального виконавства (оперного, хорового) розкриває еволюцію поглядів, процес становлення теорії вокальної педагогіки відповідно до співацької практики, зміни вокально-методичних установок. Основні закономірності, принципи, прийоми сольного співу були виявлені завдяки стрімкому розвитку опери. Потім знайдені там нововведення привносилися в сферу хорового виконавства. Вивчення історії вокального виконавства, еволюції вокально-педагогічних поглядів є важливою ланкою підготовки диригента хору. Вокальний професіоналізм хормейстера — основа його практичної діяльності. У процесі вокальної роботи з хором йому доводиться вирішувати вокально-педагогічні проблеми, виступаючи як педагог сольного співу. Це проблеми звукоутворення і тембру голосу, закономірностей роботи



голосового апарату в співі (дихання, гортані, горла, рота, м'якого піднебіння, язика...). На думку відомого російського хорового диригента Ігоря Агафоннікова, хормейстер повинен добре розвинути "вокальне вухо", за допомогою якого може настроїти хор "на той єдиний, тільки його колективу властивий тембр".<sup>1</sup> Більш того, хормейстер у роботі з хором зобов'язаний показати голосом бажане звучання хорової партії, причому в різних теситурах і характерах, удосконалюючи мистецтво вокального виховання хору власними знахідками, відкриттями.<sup>2</sup>

До початку XIX ст. вокальна педагогіка розвивалася емпіричним шляхом, шляхом накопичення практичного досвіду і спостережень. З середини XIX ст. вокальна педагогіка запозичала знання суміжних наук, що вивчають співацький голос: анатомо-фізіології, акустики, пізніше — психології, вчення про вищу нервову діяльність, які пояснюють діяльність голосового апарату і на які необхідно зважати у виконавській і педагогічній практиці вокального педагога чи хормейстера. Через емпіризм багато вокально-педагогічних установок мають спірний характер, особливо щодо регістрової природи співацького голосу. Існує два чи три регістри, чи ще більше? Як вони застосовуються в сучасному оперному і хоровому виконавстві і як вони застосовувалися в минулій музичній епохі?

Мета даного курсу — ознайомити з теорією співацького голосу, його використанням у вокально-виконавській практиці; історією розвитку вокальної педагогіки як науки і вокально-виконавських стилів залежно від вирішення проблеми використання природи співацького голосу в оперній і хоровій музиці різних епох; дати знання суміжних наук, що вивчають мистецтво сольного співу, і методики вокального виховання. У минулому проблема використання співацького голосу мала сильний вплив на процес композиторської творчості. Композитори часто підкорялися вимогам співаків епохи класичного *Bel canto* XVIII ст. через технологію співу того часу, необхідність переборювати високий

рівень регістрового переходу, який встановили співаки-кастрати, головним чином, кастрати-сопраністи. Звідси вокальна стилістика творів (оперних, хорових) формувалася завдяки взаємодії композиторської творчості, вокальної педагогіки і вокально-виконавської практики, їхньому синтезу. У зв'язку з цим завдання курсу: відповідно теорії співацького голосу розглянути основні принципи розвитку голосового матеріалу співака, структуру співацького діапазону (дво- і триділянкова, що співпадає чи не співпадає з дворегістровою природою голосу); розглянути класифікацію співацьких голосів та її еволюцію; проаналізувати методи і прийоми співацького виховання; засвоїти матеріал з історії вокальної педагогіки (основні вокально-методичні трактати минулих епох); здійснити аналіз і виявити вокальну стилістику хорової музики в історичному аспекті; з'ясувати закономірності роботи голосового апарату в співі і вивчити основні наукові концепції його діяльності (міоеластична, нейроронаксічна, акустична).

Призначення курсу — розкрити феномен співацького голосу і проблему застосування його природи у виконавстві в історичному аспекті. В основі курсу — поєднання розділу сучасної теорії співацького голосу і сольного співу з розділом історії вокальної педагогіки і практики. Це дасть можливість визначити методику вокальної роботи в практичній діяльності диригента хору як вокального педагога, дозволить краще розбиратися у вокально-виконавських стилях хорової й оперної музики минулого. Курс висвітлює проблему дворегістрового (з низьким рівнем регістрового переходу на *es<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>*) вокального виховання. Історія вокального мистецтва свідчить про максимальне використання обох регістрів голосу в оперній і хоровій виконавській культурі минулих епох залежно від рівня регістрового переходу в співі. Технологія співу впливала на творчий процес композитора, характер вокального інтонування як оперної, так і хорової музики, формування стилістики вокальних творів.

Знайомство з науковою літературою про співацький голос і його використання в різні епохи музичної культури дозволяє виявити особливості вокальної стилістики хорової музики, вирішувати проблему методики вокального виховання в хоровому колективі. Еволюцію вокально-педагогічних поглядів можна умовно розділити на три періоди: ранній — до 1723 року, коли появився перший вокально-

<sup>1</sup> Агафонников И. Г. Размышления о подготовке хормейстера в среднем звене музыкального образования // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 3. — М.: Музыка. 1991. — С. 133 (Музыкальное училище при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского).

<sup>2</sup> Там само.



методичний трактат П'єтро Тозі (1654–1732); період класичного *Bel canto* XVIII ст. до першої третини XIX ст.; і період становлення сучасної вокальної педагогіки, починаючи з середини XIX ст. У ранній період характерним було диференційоване використання голосових регістрів у співі, проголошене у передмові до збірника арій “Нова музика” (1602) його автором-співачом Джуліо Каччіні (1550–1618).

Для епохи класичного *Bel canto* є характерним дворегістровий з високим рівнем переходу на  $c^2$ ,  $d^2$  стиль співу, який визначається поєднанням обох регістрів у єдиний діапазон на зазначених звуках. Кастратами-сопраністами здійснюється реформа сольного співу, що цілком змінила погляди на співацький голос і його використання в оперному і хоровому виконавстві. У зв'язку з цим звучання голосів того часу мало яскраво світлий тембр, співаки-кастрати славилися “білим” звуком, звукоутворення — “відкритим” характером, а це могло бути можливим лише при слабкому імпедансі і переважно високому типі дихання. Одночасний розвиток обох регістрів голосу і їхнє поєднання в єдиний діапазон на  $c^2$ ,  $d^2$  стало основним принципом вокальної педагогіки епохи класичного *Bel canto*, що заклало основи сучасного мистецтва сольного співу. Вокально-педагогічна думка повністю залежала від досвіду і творчих здобутків співаків-кастратів. Для сучасної епохи сольного співу властивий дворегістровий стиль співу зі зниженим до  $es^1$ - $f^1$  регістровим переходом. Зниження рівня переходу спричинило формування регістрових мікстів і прикриття високих звуків як у грудному, так і у фальцетному регістрі. Відповідно, докорінно змінюється робота голосового апарату в співі: збільшується імпеданс надставної трубки, знижується тип співацького подиху, значніше виявляється акустика надставної трубки (техніка резонансу) у момент прикриття звука.

Реформу сольного співу епохи музичного романтизму спричинила криза класичного стилю *Bel canto* в XIX ст., неможливість застосувати методичні установки співаків-кастратів (особливо високий рівень регістрового переходу) співаками з природними голосами в період перетворення оперного мистецтва Верді і Вагнером. Зниження рівня регістрового переходу у жінок виявило необхідність формування міксту у фальцетному регістрі на  $f^1$ - $d^2$ ,  $es^2$ , а в чоловіків — техніки прикриття високих звуків грудного регістру і спробу зрушити регістро-

вий перехід максимально вгору до рівня  $c^2$ ,  $d^2$ . У жінок фальцетний регістр встановлюється як основний співацький, а грудний набуває значення допоміжного. У чоловіків навпаки: грудний регістр встановлюється як основний співацький, фальцетний є допоміжним. Так почала формуватися принципово нова класифікація, в основі якої — регістрова полярність звучання жіночих і чоловічих голосів. В оперно-виконавській практиці були встановлені два захисних механізми (за Р. Юссоном) співацького голосу: формування регістрових мікстів і прикриття високих звуків в обох регістрах. Саме тут початок сучасних проблем вокальної педагогіки: співацького навчання, виховання співацького голосу, тобто проблем процесу постановки голосу.

Специфічною особливістю вокальної роботи з хором є процес постановки голосу одночасно всіх типів голосів (жіночих і чоловічих) зі зваженням на різну теситуру і діапазон співу — тих умов співу, які створюються хоровою партитурою, звуковисотним розміщенням партій. Тут важливе знання властивостей регістрової природи кожного з них, співвідношення регістрової природи й акустики голосового апарату, тобто кожному регістру властивий свій тембр, характер резонансу порожнин надставної трубки, грудної клітки. Весь цей комплекс визначає відповідну роботу органів голосового апарату, їхню координацію в процесі хорового чи сольного співу.

Так, у сопранових партіях, як правило, використовується ділянка  $c^1$ - $g^2$ ,  $a^2$ . Співацьке навантаження припадає головним чином на квінту  $c^2$ - $g^2$ , тобто внутрішньорегістровий перехід від фальцетного міксту середньої частини сопрано до головного звучання верхніх звуків фальцетного регістру. Грудний регістр у співі застосовується дуже обмежено, якщо він зовсім не виключається у виконавстві. Альтові партії можуть охоплювати діапазон  $a$ - $f^2$ . Співацьке навантаження припадає на ділянку  $h$ - $d^2$ . Це та ділянка, де здійснюється регістровий перехід із грудного регістру у фальцетно-мікстовий. Однак, як часто на регістровий перехід не зважають в хоровому співі! Багато співачок застосовують високий рівень переходу, використовуючи грудний регістр до  $a^1$ , чи зовсім його ігнорують, намагаючись фальцетно-мікстовим звучанням заповнити відсутність грудного регістру на  $a$ - $d^1$ ,  $es^1$ . У результаті — неякісне тембральне звучання жіночої групи хорового колективу.

Ті ж проблеми можна знайти й у чоловічій групі хору. Технологія прикриття високих звуків грудного регістру в тенорів складна і важко застосовна в умовах хорового виконавства, тому що потребує міцного звука, сполучена з напруженою м'язів голосового апарату при виконанні "pp". Можливість же застосування тут міцного фальцету не завжди культивується, хоча в історії вокального виконавства цей тип звукоутворення розглядався як основний аж до кінця XIX ст. Ці проблеми характерні й сучасному хоровому мистецтву.

Вокальна робота хормейстера повинна опиратися на наукову літературу з мистецтва сольного співу. Умовно можна виділити три групи літературних джерел: суміжних природничих наук, що пояснюють феномен співацького голосу; вокально-методичну — з проблем теорії і практики вокальної педагогіки, і історичну (історіографія вокального мистецтва), де розглядається функціонування вокальних шкіл, їхня спадкоємність. Суміжні науки висувають свої теорії співацького голосу — міоеластичну, нейрохронаксічну, акустичну. Теоретична спадщина вокальної педагогіки — вчення про співацький голос, що еволюціонувало протягом сторіч. Історіографія сольного співу як наука розробляє проблему використання співацького голосу у виконавстві відповідно до основних принципів вчення про співацький голос, питання становлення і розвитку національних вокальних шкіл. Необхідно оговорити також четверту групу літературних джерел мемуарного характеру, дослідження про життя і діяльність видатних співаків і педагогів. Однак у цій літературі за рідкісним винятком аналізується й узагальнюється практичний досвід музиканта, тому здебільшого книги не мають дослідницького характеру і не претендують на обґрунтування проблем вокальної педагогіки.

Разом з тим, у процесі діяльності хормейстера як вокального педагога необхідні знання анатомо-фізіології, акустики голосового апарату, діяльності вищої нервової системи, в області психології, педагогіки, фонетики. Психофізіологічний фактор співу має важливе значення. Л. Б. Дмитрієв пише про два плани діяльності психіки людини: свідомий — на рівні ясних положень і формулювань у словесній формі, і несвідомий, інтуїтивний.<sup>3</sup> Питання переваги одного з них вирішується на користь несвідомого.

Велика роль відводиться емоційності. У вокальній педагогіці необхідний синтез особистого творчого досвіду, який, розвиваючи раціональну, свідому сферу, більшою мірою збагачує сферу інтуїції, підсвідомості, і розвитку інтелектуального начала. Голосоутворення, техніка співу залежать від власних, індивідуальних властивостей голосового апарату. Необхідне широке коло спеціальних знань, ясне представлення про роботу голосового апарату, про закономірності діяльності організму в цілому. В історії вокального мистецтва відомі факти, коли великі співаки були непридатні до педагогічної діяльності. Вони добре знають свій власний голос і особливості свого організму. Завдяки інтуїції й особистому співацькому досвіду вони досягли високих виконавських результатів. Однак для навчання інших співаків цього досвіду недостатньо. Сучасний вокальний педагог повинен мати широкі знання й уміння як у сфері роботи голосового апарату, так і в галузі суміжних наук, історії і теорії мистецтва сольного співу.

Дмитрієв виділяє методи вокальної роботи, у яких свідоме й інтуїтивне складає єдину систему. Способи впливу через сферу свідомості: словом (пояснення, розповідь), м'язові прийоми, що опираються на пояснення рухів, координації. Способи в більшому ступені інтуїтивні: через підбір репертуару (вправи, вокалізи, художні твори), фонетичний метод — прийоми сполучення голосних і приголосних, показ голосом і його копіювання учнем манери голосоутворення. Важливо, щоб співак знав свій голос, вивчав його, умів працювати в потрібному напрямку заради досягнення результатів.

Найважливішим принципом вокальної педагогіки є принцип єдності художнього і вокально-технічного розвитку. При цьому виконання повинне нести емоційне навантаження, виразність і відношення до музичного тексту. Другим принципом є принцип поступовості і послідовності в оволодінні співацькою майстерністю, тобто поступового збільшення навантаження на голосовий апарат. Не менш важливий і третій принцип — індивідуального підходу, зважаючи на особливості голосового апарату учня. Принцип постійного удосконалювання завершує систему, на якій базується процес вокального навчання.

<sup>3</sup> / сост. А. С. Яковлева // Вопросы вокальной педагогики. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 135–155.

<sup>3</sup> Дмитрієв Л. Б. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике

На сучасному етапі розвивається і критика природно-наукового обґрунтування вокальних проблем і мислення багатьох педагогів сольного співу. Так, професор Московської консерваторії Д. Л. Аспелунд ще в 1940 році на другій Всесоюзній конференції з вокального навчання (Москва) розглядав відмежування наукових досліджень вокальних проблем від музикознавства і відсутність взаємозв'язків з музикознавством як негативну тенденцію в процесі створення вітчизняної теорії мистецтва сольного співу.<sup>1</sup> Автор відзначав, що ми погано представляємо конкретне звучання голосів на рубежі XVII–XVIII ст. Виконавська ланка, що пов'язує педагогічну практику з музикою тієї чи іншої епохи, недостатньо висвітлена в літературі. Виховання співака і розвиток його голосу Аспелунд пов'язує з реєстровим механізмом: "Реєстровий механізм — це є вихідний, природний ресурс голосу, що так чи інакше видозмінюється, змішується, культивується, залежно від індивідуальних особливостей, від запитів виконання, художньої практики".<sup>2</sup>

У хоровому мистецтві ця проблема дотепер не втратила своєї актуальності. У сучасному музикознавстві існує нагальна необхідність вивчення проблеми вокально-хорових стилів в історичному й теоретичному аспекті на основі аналізу хорової музики і вокально-педагогічних установок конкретної епохи. Таким чином оперна і хорова музика постає як об'єкт наукового дослідження. Процес формування й еволюції вокально-виконавських стилів (в оперному чи хоровому мистецтві) на музичному матеріалі складає предмет вивчення.

Цими особливостями даний курс відрізняється від уже існуючих книг з вокального мистецтва. Його відмінність — у поєднанні розділу сучасної теорії співацького голосу і сольного співу з розділом історії вокальної педагогіки і практики. Саме взаємозв'язок вокальної теорії і історії виконавства, педагогічної практики є центром уваги цього курсу лекцій. Такий підхід дає можливість визначити методику вокальної роботи сучасного диригента хору як вокального педагога.

## Розділ 2

### Будова голосового апарату

Музичний інструмент співака — його власний голос. Однак відмітати риса цього живого інструмента в тім, що перед майбутнім співаком виникає проблема його формування через свідому координацію роботи органів, які беруть участь у співі. Процес формування вокального інструмента визначає характер і особливості навчання співака, закономірності і принципи виховання співацького голосу. У вокально-педагогічній практиці цей процес розглядається як процес постановки голосу.

Діяльність людини опирається на фізіологічну основу. Один із проявів цієї діяльності — вокальне мистецтво. Звідси — необхідність використання знань суміжних наук, зокрема, анатомії і фізіології, в інтересах вокальної педагогіки, але без відриву від музикознавства.

Усі органи, що беруть участь у процесі голосоутворення, у сукупності утворюють голосовий апарат. Щоб зрозуміти сутність голосоутворення (у мовленні — співі), необхідно з позиції ідеї цілісності організму розглянути анатомію (будова), фізіологію (функції органів), акустичні властивості голосового апарату, діяльність вищої нервової системи в співі.

Звук людського голосу виникає в гортані завдяки взаємодії особливої роботи голосових м'язів і видиху з легень повітря. Потім звук тембрально оформляється у розміщених над гортанню порожнинах горла, носоглотки і рота.

Формування вимови (голосних, приголосних) здійснюється органами артикуляції: горлом, м'яким і твердим піднебінням, язиком, губами. Звуковидобування, тобто процес фонації, керується головним мозком: відповідними нервовими центрами з руховими і чуттєвими нервами, що поєднують їх з органами голосового апарату і слуху. Головний мозок координує роботу органів голосового апарату в єдиний співацький процес, що постає і як складний психофізичний акт. Вчення академіка І. І. Павлова про вищу нервову діяльність: умовні і безумовні рефлекси, збудження і внутрішнє гальмування, першу і другу

<sup>1</sup> Аспелунд Д. Л. Научно-исследовательская работа в области искусства / отв. ред. А. Б. Гольденвейзер // Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию. — М. : Л. : Госмузиздат, 1941. — С. 21–34.

<sup>2</sup> Там же. — С. 30–31.



сигнальну системи мозку, — розкриває закономірності роботи голосового (фонаційного) апарату на рівні психіки людини.

У голосовому апараті умовно можна виділити органи: звукоутворення (гортань і голосові м'язи); дихання (трахея, бронхи, легені, грудна клітка з дихальними м'язами і діафрагмою); артикуляції (рот, язик, губи, нижня щелепа, горло); органи, які утворюють порожнину надставної трубки як резонатор (рот, горло, ніс з підлеглими порожнинами).

Додатковими резонаторами є грудна клітка (її друга функція, крім дихання) і кісткові порожнини обличчя. Звук, його тембральна якість сприймаються й оцінюються через органи слуху. Між слухом і голосом існує двосторонній зв'язок: голос не може розвиватися без участі слуху і, навпаки, слух не розвивається без участі голосових органів. Слух регулює формування тембральної якості звука у певному напрямі, виконуючи найважливішу роль у розвитку вокальних навичок.

Гортань складається з декількох хрящів, з'єднаних зв'язками і суглобами, і представляє собою трубку, що з'єднує трахею і горло. Гортань виконує три функції: захисну (при потраплянні сторонніх тіл), дихальну і голосову.

Основою гортані є перснеподібний хрящ, сильно стовщений з однієї сторони і звернений стовщенням назад (на кшталт персня). Вище розміщується щитоподібний, опукла частина якого утворює кадик (адамове яблуко). Позаду на стовщеній частині перснеподібного хряща розташовані ще два невеликі хрящі — черпакуваті — у формі трикутників (тригранних пірамідок).

Вхід у гортань з боку глотки утворюється попереду надгортанним хрящем (надгортанником), позаду — черпакуватими хрящами, з боків — черпакувато-надгортанними м'язами. Під час співу вхід у гортань звужується і прикривається надгортанником. Цей факт має значення для формування художніх якостей співацького звука і так званої "співацької опори". Чоловіча гортань більша жіночої.

Усередині гортані на деякій відстані від входу знаходиться голосова щілина. Вона утворюється голосовими м'язами (іноді їх називають зв'язками, складками), що йдуть паралельно і прикріплені одним кінцем до внутрішнього боку щитоподібного хряща, а іншим — до черпакуватого хряща. Їх повна назва — щито-черпакуваті м'язи.

Гортань часто називають голосовою камерою, оскільки вона містить голосові зв'язки. Гортань розташована спереду шиї і виконує три основні функції: не дає засмічуватися трахеї, спрямовує її в потрібний прохід і дозволяє горорити. Надгортанник відкриває і закриває прохід у легені. Щитоподібний хрящ найбільше виступає вперед, що можна відчутти при ковтанні. Перснеподібний хрящ приєднує щитоподібний хрящ до трахеї.

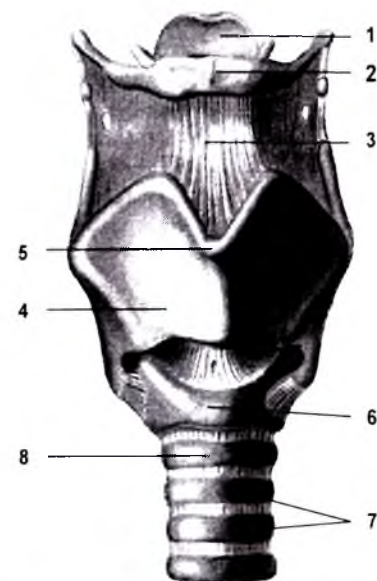


Рис. 1. Гортань

1 — надгортанник; 2 — під'язикова кістка, 3 — зв'язка; 4 — хрящ; 5 — адамове яблуко; 6 — перснеподібний хрящ; 7 — трахейні хрящі; 8 — трахея

Розрізняють дві пари цих м'язів — зовнішні і внутрішні (*musculi vocalis*). Внутрішні і є справжніми голосовими складками (вокальними м'язами), що мають значну товщину і складаються з двох систем перехресних волокон, за Р. Юссоном — "гертлерівські м'язові волокна голосових складок".<sup>6</sup> Поверхня голосових м'язів покрита потужним шаром тканини, що складається з еластичних волокон.

<sup>6</sup> Юссон Р. Невчеський голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Пер. с фр. Н. А. Вербовой. — М.: Музыка, 1974. — С. 48.



Гортань — це складне сполучення хрящів, яке складає 5 см (2 дюйми) у висоту. Верхній хрящ, надгортанник, знаходиться на одному рівні з язиком. Перснеподібний хрящ з'єднує гортань з трахеєю. Між цими хрящами розташовується щитоподібний хрящ, до якого кріпляться голосві зв'язки.

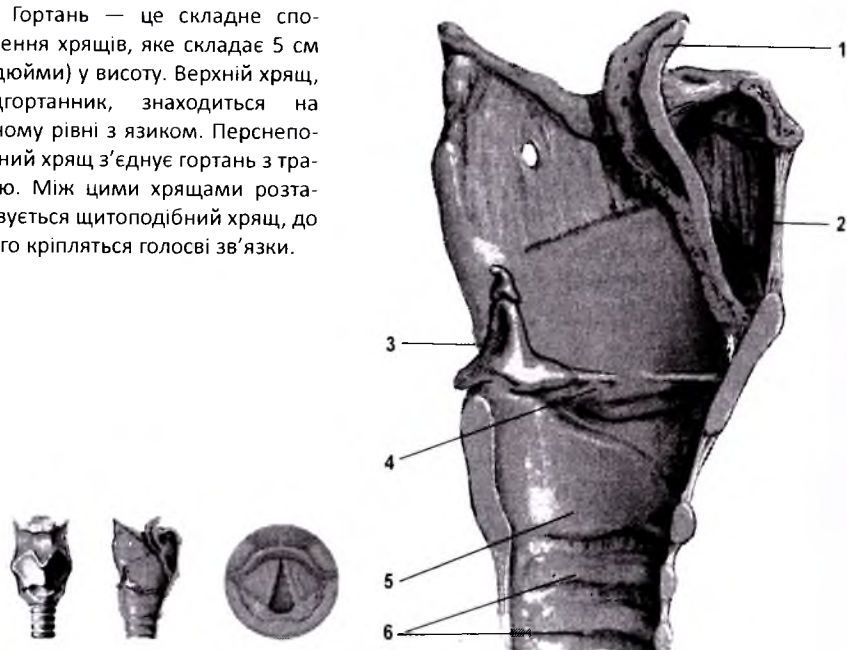


Рис. 2. Гортань збоку

1 — надгортанник; 2 — зв'язка; 3 — черпакуватий хрящ; 4 — голосова зв'язка; 5 — перснеподібний хрящ; 7 — трахейні хрящі



Рис. 3. Голосові складки

### Утворення звуків у гортані

*Сила звука залежить від довжини і натягу голосових зв'язок. Під тиском повітря голосові зв'язки вібрують і видають звук.*

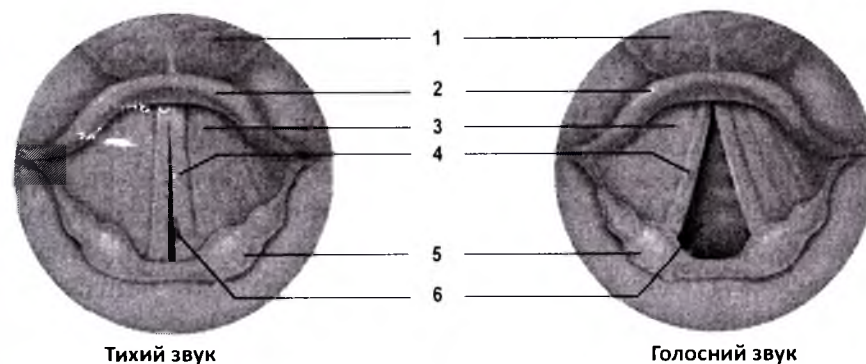


Рис. 4. Звукоутворення

1 — основа язика; 2 — надгортанник; 3 — присінкова складка; 4 — голосова складка; 5 — черпакуватий хрящ; 6 — голосова щілина

За М. С. Грачовою, голосові м'язи мають дуже складну й особливу будову. У вокальному м'язі волокна перетинаються у трьох напрямках: повздовж, уперек і косо. Завдяки такій будові голосові м'язи можуть змінювати свою довжину, товщину, мають властивість коливатися як усією довжиною і шириною, так і частинами. У зімкнутому стані (закрита голосова щілина) голосові м'язи додатково натягуються і здатні до значного подовження, що "підвищує м'язову збудливість, яка виконує першорядну роль для верхніх звуків кожного регістру і прикриття звука".<sup>7</sup> Ці властивості є основою регістрової природи спі-

<sup>7</sup> Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / пер. с фр. Н. А. Вербовой. — М.: Музыка, 1974. — С. 48.

вацького голосу, обумовлюючи процес співацького звуковидобування. Трохи вище знаходяться хибні голосові складки з залозами, що зволожують голосові м'язи. Між хибними й істинними голосовими м'язами розташовуються морганієві шлуночки — невеликого розміру щілина, яка у співі, ймовірно, не має ніякого значення (Р. Юссон). Але, на думку деяких науковців, добре розвинені й глибокі порожнини морганієвих шлуночків виконують роль підсилювача звука і сприяють розвитку діапазону.<sup>8</sup> Порожнина гортані поділяється голосовими м'язами на два простори: надскладковий і підскладковий відділи.

Органи дихання відіграють важливу роль у співі. До нижнього відділу гортані примикає трахея — трубка, що складається з 16–20 хрящових не замкнутих позаду і з'єднаних між собою зв'язками кілець. Трахея розділяється на лівий і правий бронхи, які у свою чергу поділяються на малі і найдрібніші бронхи. Їхні кінцеві гілки називаються бронхіолами з безліччю альвеолярних ходів і альвеолами — легеневи-ми пухирцями, що складають легеневу тканину, де відбувається газообмін. Легені знаходяться в грудній клітці, що складається з 12 ребер у формі усіченого конуса. Спереду вона утворена грудною кісткою, що за допомогою ребер з'єднується позаду з хребтом. Проміжки між ребрами заповнені внутрішніми і зовнішніми міжреберними м'язами. У процесі дихання одні м'язи здійснюють вдих, інші — видих. Одним із головних м'язів, що здійснює вдихання і розширює грудну клітку, є діафрагма, тобто грудочеревна перепона, розташована в основі грудної клітки. Вона складається з м'язової тканини та сухожиль і відокремлює грудну порожнину від черевної.

Діафрагма прикріплена до нижніх ребер і хребта, має два куполи — правий і лівий. При вдиханні м'язи діафрагми скорочуються, обидва куполи опускаються, збільшуючи об'єм грудної клітки. Її дії регулюють швидкість видихання і підскладковий тиск у співі. Свідомо можна лише затримати вдих або видих. У цілому діяльність діафрагми відбувається підсвідомо. Ряд м'язів, що здійснюють видих (прямий м'яз живота, косий м'яз живота), разом з діафрагмою мають велику силу

<sup>8</sup> Охорона дитячого голосу: Методичний лист / Духовна Є. Н. — К. : Радянська школа, 1974. — С. 12–13.

скорочення і називаються черевним пресом. При скороченні м'язів живота особливо важлива нижня його половина.

Порожнини, що розташовуються над голосовими м'язами (складками), утворюють надставну трубку. Вони розглядаються у вокальній педагогіці як потенційні резонатори, функція яких виявляється в комплексному підсиленні резонансу, збагаченні тембру голосу. Верхня частина надставної трубки — носова порожнина. Вона розділяється носовою перегородкою на дві частини, відкриті спереду і ззаду, складається з м'яких тканин носа, лицевих кісток черепа. Задніми отворами (хоанами) носова порожнина межує з носоглоткою — верхньою частиною горла, яке починається від хоан і кінчається там, де м'яке піднебіння відокремлює її від власне горла. Носоглотка з'єднує ніс і горло. У стінках носової порожнини є канали — підлеглі порожнини, або пазухи носа.

Горло являє собою м'язову трубку, яка виконує функцію резонатора, охоплює простір, що знаходиться за зівом, і з'єднується через зів з порожниною рота. Умовно горло можна розділити на носоглотку, ротоглотку і гортаноглотку. Передня стінка горла утворюється м'яким піднебінням зверху і коренем язика знизу. Задня стінка горла утворюється передньою поверхнею хребтового стовпа. Унизу горло з'єднується з гортанню, а за гортанню опускається до персноподібного хряща, переходячи у стравохід.

Горло-резонатор — один із головних, що впливає на звукоутворення як підсилювач або глушитель обертонів звука. Від зміни його форми за допомогою голосних, збільшення або зменшення об'єму порожнини залежить тембральна якість співацького голосу. Цікаві спостереження вченого М. І. Жинкіна про стан горлового резонатора в момент крику: горло максимально розширюється, збільшуючи об'єм простору, чого не буває у звичайному мовленні. У вокальній педагогіці подібне розширення досягається припомом позіхання.

Зверху порожнини рота знаходиться тверде піднебіння — кістка верхньої щелепи, що переходить позаду в м'яке піднебіння з маленьким язичком посередині (піднебінна завіска). Дно рота заповнює язик. Передню частину рота утворюють зуби, губи і щоки, позаду розташовані зів та горло. Від положення нижньої щелепи залежить характер

і величина відкриття рота. Тверде і м'яке піднебіння разом з передніми зубами формують піднебінний купол, будова якого впливає на якість співацького звука. Роль порожнини рота — не тільки у функції резонатора, але й у створенні умов для чіткої артикуляції (вимови голосних і приголосних), передачі звуку голосу у зовнішній простір.

Мовлення і спів взаємозалежні між собою. Голосні впливають на формування тембру голосу. Чіткість приголосних виявляється максимальним ступенем їх “озвучування”, особливо глухих “К”, “Х” та ін. Щоб уявити собі анатомо-функціональну взаємодію голосоутворюючих органів (гортані, горла, артикуляційного апарату), необхідно спостерігати їхню роботу в сукупності. Так, поєднання кантиленного співу і дикції надзвичайно важливе для співака. Разом з тим, мовлення і спів різняться між собою за голосовим режимом. Тому поєднання мовленнєвих установок і вокальної позиції звукоутворення вимагає особливої уваги і в педагогічній, і у виконавській практиці.

Порожнина рота — важливий відділ верхньої резонуючої (надставної) трубки, де повністю формуються вокально-мовленнєві якості співу, виразність якого залежить від міміки обличчя, тобто мімічної мускулатури (верхньої і нижньої губи, щік); ці органи беруть участь в артикуляції, впливають на формування тембру. Їх дії часто пов'язані з жувальними м'язами, що опускають і піднімають нижню щелепу при відкритті рота.

У вокальній педагогіці з мімікою пов'язаний прийом “посмішки”, що виявляє світлий, яскравий тембр голосу. При цьому щокі можуть підтягуватися вгору. У педагогічній практиці розрізняють зовнішню посмішку, що оголює зуби, і внутрішню, при якій напружуються щокі і м'язи зівя. Зовнішня посмішка сприяє посиленню яскравості звучання, а внутрішня — округлості, м'якості і політності звуку. При цьому можливе овальне положення губ. Виразність міміки залежить від емоційно-психічного стану, і певний шаблон тут відсутній. Однак емоційно-психічні стани відбиваються на якості голосу. Звідси важливість розробки психологічної сфери музично-сценічних образів творів.

Відповідно концепції М. І. Жинкіна, процес фонації досягається одночасною діяльністю трьох систем: генераторної (голосові складки, щілини і затвори в порожнині рота); резонаторної (порожнини рота,

горла, носа, носоглотки, що утворюють надставну трубку); енергетичної (механізм зовнішнього дихання — грудна клітка, діафрагма й ін., а також механізм рефлекторної перистальтики трахеї і бронхів). Вивчення власного голосу і спостереження за діяльністю голосового апарату в співі — проблема, яку необхідно вирішувати кожному співакові в період навчання.

Тут важливе питання про самоконтроль, яке висуває у своїй книзі Д. В. Люш.<sup>9</sup> Контроль вокального стану здійснюється в основному рефлекторно. Разом з тим самоконтроль можна здійснювати за допомогою “почуттєвих систем”: слуху, м'язових відчуттів, вібраційних відчуттів, відчуттів ритму і часу тощо. Необхідно із самого початку навчання стежити за роботою голосового апарату в співі, за слуховими, вібраційними, м'язовими, емоційно-психічними й інтелектуальними відчуттями, фіксуючи їх у пам'яті. Завдання — не перевищувати можливості голосу в силі звуку, видиху, тембру, артикуляції.

Співак поступово звикає до певних м'язових і вібраційних відчуттів у зіві, твердому піднебінні, передній частині грудної клітки, резонуванню в порожнинах-резонаторах. Найважливішими є слуховий контроль, м'язові і вібраційні відчуття. Контролюються — формування звуку, ступінь свободи апарату від зайвого напруження м'язів, активність резонаторів, дихання. Слуховий контроль у співаків здійснюється двома шляхами — через внутрішні порожнини і зовні через вуха. Звідси можливі помилки, якщо надавати слуховому контролю через внутрішні порожнини більшого значення, ніж через зовнішній канал — вуха.

М'язові відчуття виникають у процесі роботи органів голосового апарату (діафрагми і преса живота, позіху горла, підняття піднебінної завіски, відкриття рота і міміки, артикуляції, положення голови тощо). У міру закріплення навичок правильного співу співак поступово перестає контролювати м'язову роботу органів. Не менш важливі відчуття резонансу порожнин голосового апарату: грудної клітки, надставної трубки, кістково-черепних порожнин обличчя.

<sup>9</sup> Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. В. Люш. — К.: Музична Україна, 1988. — С. 95–103.



Вібрація в ділянці грудної клітки відбувається на частоті основного тону, а верхніх резонаторів (в ділянці твердого піднебіння) — на більш високих частотах. Відчуття резонансних явищ свідчить про якість тембру і про умови роботи голосових складок. У співі резонанс порожнин голосового апарату набагато інтенсивніший, ніж у мовленні. При повноцінній дії системи резонаторів “озвучуються” великі ділянки голови і тіла.

Знання анатомо-фізіології голосового апарату допомагає співаку зрозуміти механізм співацького голосоутворення. У той же час, як відзначав Д. Л. Аспелунд, не слід перебільшувати природно-наукову сферу вокально-педагогічної теорії і затушовувати наукову значимість виконавського і педагогічного досвіду. Природно-наукове обґрунтування співацького процесу у відриві від впливу музики, стилю, мови Аспелунд розглядає як негативне явище у вокальній педагогіці: “У погоні за позаісторичними і позанаціональними законами співу теорія втратила основну умову всякої науковості — історичність і конкретність — і відстала від вимог вокальної педагогіки”.<sup>10</sup>

Аспелунд порушив питання про вивчення процесу історичної зміни вокальних шкіл, що відбувався у нерозривному зв'язку з конкретними вимогами виконавської практики конкретної епохи, “оскільки виконавська практика за всі часи і у всіх народів визначала задачі навчання і виховання співаків”.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. В. Люш. — К. : Музична Україна, 1988. — С. 95–103.

<sup>11</sup> Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / под ред. М. Львова. — М. ; Л. : Госмузгиз, 1952. — С. 30.

## Розділ 3

# Наукові концепції діяльності голосового апарату в співі

### 3.1. Міоеластична і нейроронаксична теорії як єдина концепція

Із виникненням мистецтва сольного співу вокальна педагогіка розвивалася емпіричним шляхом — шляхом накопичення знань про природу співацького голосу та його використання в оперному й хоровому виконавстві. Відповідно досвіду виконавської практики того чи іншого часу випрацьовувалися принципи і прийоми розвитку співацького голосу, формувалася система вокальної освіти і виховання співаків. Знання про механізми роботи голосового апарату встановлювалися на основі спостереження за результатом його діяльності: тембральними властивостями співацького звуку, еталон та критерії якого й дотепер оцінюються на слух. Загальновідомо, що вокальна педагогіка все ще не має чіткої теорії співацького голосу, яка б визначала методiku виховання професійних співаків. Одна з причин домінування історично сформованого емпіричного методу навчання — в тому, що аж до середини XIX ст. наука не давала пояснення феномену співацького голосу з питань анатомії, фізіології, акустики голосового апарату. На сучасному етапі співдружність вокальної педагогіки і суміжних наук усе-таки не привела до створення теорії сольного співу.

Протиріччя в цій сфері відзначав Д. Л. Аспелунд — захоплення “вузьким природно-науковим обґрунтуванням співацького процесу позначилися в розумінні співацького голосу тільки як фізичного феномена, відірваного від формуючого впливу музики... Пошуки теоретиками деякого ідеалу співацького звучання, не залежного від стилю музики, мови”.<sup>12</sup> Це головне протиріччя повною мірою не переборене й понині. Суміжні науки не можуть замінити теорію вокальної педагогіки. Скоріше навпаки, теорія вокальної педагогіки повинна поєднати природно-наукові знання про механізми голосоутворення з музикознавством — історією і теорією оперного, хорового мистецтва.

<sup>12</sup> Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / под ред. М. Львова. — М. ; Л. : Госмузгиз, 1952. — С. 9.



Перші відомості про голосовий апарат з'являються у грецького лікаря Гіппократа. Йому було відомо, що при ушкодженні дихального горла голос перестає звучати. Отже, джерело голосу — верхні дихальні шляхи. Римський лікар Гален (II ст. н.е.) досліджував анатомію горла і дав визначення основним хрящам гортані — щито-подібний і перснеподібний. Дію голосових складок він порівнював з дією язичків сопілки, виявив факт звуження голосової щілини при звучанні та її розширення при диханні. У працях Галена є правильні спостереження про значення сили подиху для звучання голосу співака, про деякі розходження голосоутворення у співі й ораторському мовленні.

Не залишив без уваги будову та функції гортані і Леонардо да Вінчі (1452–1512). Він дав перше правильне зображення м'язів і зв'язок гортані, що беруть участь у голосоутворенні, відзначив різноманіття їхніх дій. Крім того, в епоху Відродження було відомо про музичні гармонійні звуки в людському голосі, які відповідають голосним, і немусичні звуки, що відповідають приголосним, для утворення яких необхідно спільною роботою губ, язика й інших органів артикуляції створювати бар'єр щодо видиху повітря.

У XVII–XVIII ст. було відзначено вплив залоз внутрішньої секреції на формування співацького голосу. Цей взаємозв'язок став причиною кастрації хлопчиків з гарними голосами, які зберігали властиві дітям висоту й обсяг голосу в поєднанні із силою органів дихання дорослої людини. Епоха співаків-кастратів в оперному і хоровому мистецтві — епоха класичного *Bel canto* — тривала більше двохсот років. Для останнього співака-кастрата Веллуті писали твори Дж. Россіні і Дж. Мейєрбер. Опера Мейєрбера “Хрестоносець у Єгипті” була створена для Веллуті в 1824 році (Венеція).

Наприкінці XVIII ст. робляться спроби розглянути фізіологію голосового апарату. Французький вокальний педагог Берар (1710–1772) видав працю “*L'art de chanter*” (1755), де вперше відзначається довжина і товщина голосових складок як причина розмежування співацьких голосів за їх класифікацією, вібрація голосових складок у гортані за аналогією зі струнами скрипки (роль смичка при цьому виконує струмись повітря з певним тиском видиху). Аналогічною була і книга (1756) ін-

шого француза, Бланше. Фізіолог Морганьї (1682–1771) відзначив відмінність між істинними і хибними голосовими складками.<sup>14</sup>

Уявлення про діяльність голосових складок у співі розширилося в XIX ст. У 1839 році німецький фізіолог Й. Мюллер досліджував штучну гортань, в яку були вставлені гумові перетинки. Результати дослідів з ізольованою гортанню людини показали, що висоту тону можна змінювати двома прийомами: силою натягування голосових складок при постійному тиску повітря і силою підкладкового тиску повітря при постійному натягу зв'язок. Від цього часу гортань людини стали розглядати як пружну мембраноподібну систему, що здатна породжувати звукові коливання.

Знаменитим вокальним педагогом М. Гарсія-сином (1805–1908) був використаний ларингоскоп — гортанне дзеркало (Лондон, 1855), завдяки якому він уперше спостерігав роботу голосових складок у співі. Праці Гарсія-сина “Нотатки про людський голос” (1840) і “Повний трактат про мистецтво співу” (1847) стали основоположними щодо формування міоеластичної (міо — м'яз, еластичний — пружний) теорії голосовидобування.

Він уперше правильно пояснив процес утворення звука як результат коливань голосових складок під дією видихуваного повітря, виявив точну відповідність коливань голосових складок висоті звука, розробив учення про атаку звуку, з'ясував роль надставної трубки у формуванні двох основних тембрів голосу — світлого і темного. Праці Гарсія-сина стимулювали подальший розвиток важливої сфери фізіології людини, поставивши нові задачі і забезпечивши перспективу подальшого руху цілого комплексу наук, що вивчають проблеми вокального мистецтва. За свої відкриття Паризькою академією наук Гарсія-син був удостоєний ученого ступеня доктора медицини.

Не менш важливою у сфері акустики голосового апарату стала книга “Фізіологічна акустика” (1863) німецького вченого (фізіолога і фізика) Г. Гельмгольца (1821–1894). Гельмгольд висунув теорію надставної труби — порожнини, розташованої вище голосових складок, де під-

<sup>14</sup> Аспелунд Л. Л. Развитие певца и его голоса / под ред. М. Львова. — М. : Л. : Госмузгиз, 1952. — С. 9.

силуються або послабляються окремі компоненти первинного, натурального тону, який виникає на рівні голосових складок. Гельмгольц обґрунтував нову теорію резонансу, що лежить в основі сприйняття звуків (резонансна теорія слуху).

Із позиції міоеластичної теорії співацький звук є результатом періодичної вібрації країв голосових складок під тиском струменя видихуваного повітря. На момент початку фонації голосові складки щільно змикаються, потім під тиском повітря розходяться, пропустивши невелику його кількість крізь вузьку щілину, що утворилася. Тиск під складками падає, дозволяючи їм знову зімкнутися під дією еластичних сил. Тиск відновлюється... Так здійснюється процес змикання і розмикання голосових складок. Їхня вібрація стає періодичною. Напір повітряного дихального струменя є активною діючою силою. Голосові складки ж вібрують під дією видихуваного повітря пасивно. Відповідно до числа коливань складок у секунду над гортанню (у надставній трубці) виникають періодичні згущення і розрідження повітря, які породжують звукову хвилю.

Таке уявлення механізму фонації базується на протидіюванні сили повітряного підскладкового тиску і пружних сил, що зближають голосові складки, тобто відбувається “голосова боротьба”. Поведінка голосових складок прирівнюється до поведінки пружної натягнутої струни або пружного язичка в органійній трубці. Ні струна, ні язичок не можуть коливатися без впливу зовнішньої сили — смичка чи підскладкового тиску повітря. Висота звука є наслідком сили стискання і натягування голосових складок: чим сильніше натягаються і стискаються — тим більша частота коливань і вищий звук; чим слабкіший натяг — тим нижчий звук. Роль центральної нервової системи в процесі фонації зводилася в основному до регулювання м'язового напруження у гортані і підскладкового тиску повітря (напору видихуваного струменя повітря). З цих позицій міоеластичної теорії процес фонації видається явищем цілком периферичним.

Однак ця теорія має деякі недоліки. Вона не може пояснити витримання співаками однієї і тієї ж висоти основного тону голосу при зміні сили підскладкового тиску та як співаки можуть точно інтонувати при неповному змиканні голосових складок. Загадкою залишалася

і хвороба афонія, коли голосові складки щільно і добре змикаються, а звук при цьому відсутній. Крім того, подібні механічні моделі можуть створювати звуки, частота яких порівняно невелика, а високі звуки тенора, як відомо, тотожні частотам близько 500 кол/сек, сопрано — понад 2000 кол/сек. Розміри голосових складок також не завжди відповідають типу голосу: тенор може мати довші басові голосові складки, і навпаки. З точки зору “механічної” теорії неможлива така картина, коли права складка йде від середньої лінії, а ліва — наближається до неї. Але саме такий тип коливань голосових складок найбільш відомий багатьом лікарям-ларингологам. Нарешті, спостереження свідчать, що у фальцетному регістрі натяг голосових складок слабкіший, ніж у грудному. Однак у цьому регістрі формуються не найнижчі звуки голосу, а, навпаки, — високі.

\*\*\*

Міоеластична теорія була загальноприйнятою до 1950 року, коли у Франції відомим ученим Раулем Юссоном була висунута нова теорія фізіології й акустики співацького голосу. На думку Е. А. Рудакова, історичною датою зародження нової теорії фонації і нових поглядів на процеси співацького голосоутворення є 1934 рік.<sup>14</sup> Саме тоді російський вчений Е. Н. Малютін зробив відкриття: голосові складки людини можуть коливатися без участі механічних сил, тобто без підскладкового тиску видихуваного повітря. Голосові складки збуджуються під дією процесів, що відбуваються в корі головного мозку й у центральній нервовій системі.

Однак ще раніш, у 1930 році, американський вчений Ліндеман у процесі дослідів над собакою встановив, що частота коливань електричних потенціалів у зворотному (рекурентному, “руховому”) нерві відповідає частоті звукових коливань, які створюються гортанню собаки. Електричні імпульси нервового збудження передавалися по зворотному нерву з центральної нервової системи до голосових складок.

<sup>14</sup> Рудаков Е. А. Новая теория физиологии и акустики певческого голоса / Е. А. Рудаков, Е. Н. Малютин, Р. Юссон // Назаренко И. К. Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения : хрестоматия. — изд. 3, доп. — М. : Музыка, 1968. — С. 322.

У той час це спостереження американського вченого не одержало належного висвітлення і тлумачення. З нього не було зроблено відповідних висновків, тому що вважалося неймовірним, щоб центральна нервова система могла створювати імпульси збудження на рівні частот 3500 і вище кол/сек. Відкриття Ліндемана і Малютіна розкривали протилежний міоеластичній теорії механізм коливань голосових складок. Збудження голосових складок не є пасивним, оскільки має складний нейрофізіологічний зв'язок з центральною нервовою системою. Відкриття Малютіна за рубежом розцінюється як один із вирішальних факторів, що зумовили появу нової теорії Рауля Юссона. У той же час дослідження Ліндемана з електричної активності зворотного нерва і гортані мали продовження у Франції в період 1950–1957 років. У результаті була створена нова електрофізіологічна теорія фонації чи, як її називає Р. Юссон, “нейрохронаксічна” (або “нейромоторна”) теорія.

Ця теорія також не є цілком безперечною і закінченою, тому що не пояснює до кінця багато явищ і закономірностей в акустиці та фізіології голосового апарату. Однак правильність і плідотворність шляхів дослідження не викликають сумнівів. Теорія встановлює “церебральний генезис” (мозкову природу) коливань голосових складок. Сутність нової теорії полягає в наступному: голосові м'язи коливаються не пасивно під дією видихуваного струменя повітря, а скорочуються активно завдяки імпульсам біострумів, які передаються з центральної нервової системи. Причому частота нервових імпульсів, що йдуть до голосових складок, і частота основного тону голосу тотожні. Кожний нервовий імпульс викликає скорочення голосових м'язів. Скільки імпульсів — стільки і скорочень, що визначають частоту коливань. За старою теорією, повітря коливає голосові складки, а за новою — голосові складки спричиняють коливання повітря періодичними скороченнями, утворюючи звукові коливання.

До Юссона фізіологи розрізняли дві функції гортанних м'язів: 1) функцію розведення в боки голосових складок при вдиху і 2) замикальну функцію — захисну функцію дихальних шляхів. Вважалося, що голосова функція — пізніша в еволюційному відношенні і розвилася на базі древнішої замикальної, тобто представляє собою найпізніше пристосування замикальної функції до фонаційної. Наукова думка

Юссона інша. Голосова функція людини — це принципово нова в еволюційному відношенні діяльність гортанних м'язів, що відрізняється від перших двох і являє собою третю функцію. Голосові м'язи, що її виконують, — особливого походження і можуть вібрувати незалежно від зближення чи розведення голосових складок, присутності і сили підкладкового тиску. Будова голосових м'язів аналогічна будові серцевого м'яза. Їхня працездатність відрізняється колосальною невтомністю і стійкістю до кисневого голодування, що свідчить про економічність біохімічних процесів у робочому стані. Голосовий м'яз дуже чутливий до гормонів залоз внутрішньої секреції з блискавичною швидкістю регування на подразнення, не маючи собі рівних за цією властивістю серед інших м'язів людського організму.

#### *Основні положення нейрохронаксічної теорії фонації:*

1. Діяльність голосових складок регулюється імпульсами нервового збудження, які виникають у корі головного мозку і досягають гортані по зворотному нерву, який є моторним (“руховим”) нервом голосових складок.
2. Коливання голосових складок можуть виникати без підкладкового тиску повітря (напору струменя видиху). Повітряний тиск не впливає на частоту коливань голосових м'язів.
3. Висота звука співацького голосу залежить від імпульсів центральної нервової системи — частота імпульсів збудження, що передаються голосовим складкам по зворотному нерву, точно відповідає частоті основного тону звуку, що виникає в гортані; висота звуку не залежить від величини підкладкового тиску — зміна сили тиску впливає тільки на інтенсивність звуку, тобто на амплітуду коливань голосових складок (аеродинамічні сили, які створюються підкладковим тиском, приблизно в десять разів слабкіші від сил, що мають нейром'язове походження).<sup>15</sup> Дихання підвищує тонус внутрішніх м'язів гортані (у тому числі і голосових), впливає на характер фази змикання і роз-

<sup>15</sup> Рудаков Е. А. Новая теория физиологии и акустики певческого голоса / Е. А. Рудаков, Е. Н. Малютин, Р. Юссон // Назаренко И. К. Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения : хрестоматия. — изд. 3, доп. — М. : Музыка, 1968. — С. 322.



микання, форму їх коливань, визначаючи силу голосу. Звідси — повноцінний співацький звук є результатом комбінованої дії коливань голосових м'язів і впливу на них певного напору (тиску) струменя видиху.

4. Діапазон і регістри співацького голосу визначаються ступенем збудження зворотного (рухового) нерва та м'язів гортані і вимірюється в електрофізіології особливою одиницею — хронаксією. Діапазон голосу залежить від здатності зворотного (рухового) нерва передавати більші чи менші частоти електричних потенціалів дії, що складають величину хронаксії зворотного нерва. Визначення типу голосу здійснюється відповідно до її величини: чим вищий голос, тим менша хронаксія і, навпаки, низькі типи голосів мають більшу величину хронаксії. Тобто, чим менша хронаксія, тим більше скорочень за одиницю часу може дати м'яз у людини з високим голосом. Кожний тип голосу має своє значення хронаксії. Визначення типу голосу за допомогою особливого пристрою “хронаксометра” на основі теорії Юссона запропонував французький фізіолог Лапик. Сам Юссон поділяє жіночі голоси на 19, а чоловічі — на 17 груп, виділяючи так звані проміжні їх типи. Голосові регістри Юссон пояснює діленням рухового нерва при передачі імпульсів понад 500 Гц із центрів головного мозку до голосових складок на окремі частини (пучки), кожна з яких працює у своєму ритмі (передача імпульсів по нерву обмежена від природи частотою не більше 400–500 Гц). Цей механізм передачі імпульсів високої частоти добре відомий і властивий слуховому нерву. Регістровий перехід здійснюється на рівні приблизно 300–390 Гц. Тембр же голосу формується відповідно до форм та резонансної взаємодії порожнин голосового апарату, де підсилюються або глушаться ті чи інші частоти первинного (утвореного на рівні голосових складок) звука гортані.

5. Феномен “прикриття” високих звуків полягає в підвищенні тону голосових складок і додатковому натягуванні зі значним подовженням за межею висоти регістру (у чоловіків — грудного), після якого здійснюється перехід у фальцетний регістр. В основі феномену прикриття — збільшення функціональної можливості голосових м'язів через їхнє розтягування і збільшення частоти імпульсів. Однак збудливість блукаючого нерва індивідуальна. Тому і межа швидкості коливань голосових м'язів різна і залежить від індивідуальних особли-

востей людини. Через це діапазон голосу, який визначається саме ступенем збудження гортанних нервів, у співаків різний.

6. Нова теорія розкрила глибокий взаємозв'язок між роботою слухового аналізатора, тобто слуховим сприйняттям, і процесами, що відбуваються в гортані під час фонації.

7. Акустика приміщення надзвичайно важлива для співака, тому що істотно впливає на фізіологію голосового апарату, його роботу в співі.

8. Установлюється факт тісного взаємозв'язку і взаємодії між ротоглотковими резонаторами і гортанню. Тверде піднебіння Юссон визначає як “активізуюче піднебінне поле” — певне збудження розміщених тут рецепторів значно підвищує тону голосових м'язів і голос набуває великої сили та дзвінкості. Це явище в педагогічній і співацькій практиці має назву “маска”. На діяльність голосових складок з питань регулювання сили звука і тембрових змін (їх взаємодії) впливає робота інших м'язів і органів — миміки, вібраційних подразнень шкіри обличчя, ротоглоткового резонатора. Всі подразнення, які передаються у відповідні зони кори головного мозку, викликають процес збудження і тим самим підвищують тону голосових м'язів.

Найбільші труднощі нейрохронаксічної теорії виникають при поясненні явища *vibrato* — періодичних змін висоти звука з частотою 6 кол/сек. Юссон висунув свою теорію на противагу міоеластичній. У передмові до книги Юссона “Співацький голос” Е. Рудаков услід М. І. Жинкіну припускає, що “голосоутворення визначається двома одночасно співіснуючими механізмами — міоеластичним і нейрохронаксічним”.<sup>16</sup>

### 3.2. Акустика і голосовий апарат

“Голосовий апарат, — пише В. П. Морозов, — це живий акустичний прилад, і, отже, крім фізіологічних законів, він підкоряється ще і всім законам акустики та механіки”.<sup>17</sup> Як усякий складний апарат, він має не один, а декілька відносно незалежних механізмів регулювання, які

<sup>16</sup> Юссон Р. Певческий голос. — С. 8.

<sup>17</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. Морозов. — Л.: Наука, 1967. — С. 82.



керуються центральною нервовою системою. Акустика голосового апарату — ще один механізм, що регулює співацький процес і впливає на формування тембру голосу.

Звук голосу являє собою коливання часток повітря, що поширюється у виді хвиль згущення і розрідження. Після виникнення в гортані звукові хвилі поширюються в усі сторони. Отож, лише частина звукової енергії виходить через ротовий отвір у зовнішній простір. Тут важливі два моменти: поведінка звукової хвилі в голосовій трубці співака і поведінка звука, що вийшов з ротового отвору, тобто випромінюється ротом в зовнішній простір. Хвилі згущення і розрідження поширюються в повітрі так, що його (повітря) частки передають коливання, не зрушуючи з місця. Повітря є лише передавачем коливань, і звук мало залежить від напрямку його руху. Тільки сильний вітер може віднести звук убік. Звук поширюється в повітрі голосової трубки співака за законами акустики. Рух же самого повітря в голосовій трубці (напір струменя видиху), здатного “віднести звук убік”, здійснюється за законами аеродинаміки. Цей взаємозв'язок: одночасний рух звукової хвилі (за законами акустики) і рух-напір струменя видиху (за законами аеродинаміки) — може мати для співака важливе значення, тому що є основним механізмом формування явища резонансу, що у першу чергу виявляється і використовується у вокально-педагогічній практиці й максимально визначає роботу голосового апарату в співі.

Відстань між двома сусідніми хвилями має назву “довжина хвилі”. Довжина хвилі вимірюється метрами або сантиметрами, тоді як частота коливань — кількістю повних коливань (періодів) у секунду, одиницею виміру яких є герц (Гц). Довжина хвилі відображає ту ж якість, що і частота коливань — висоту звуку. Частота коливань асоціюється з моментом виникнення звуку, тоді як довжина хвилі — з наступним його рухом у просторі. Якщо зустрічається перешкода, яка дорівнює чи перевищує довжину хвилі, то звук відбивається за принципом “кут падіння дорівнює куту відбивання”. Якщо ж перешкода менша довжини хвилі — відбувається обтікання хвилею перешкоди, тобто хвиля обгортає її. Звукові хвилі чоловічих голосів обчислюються метрами, а стінки голосової трубки не перевищують 10–15 см. Тому звук обтікає її поверхні і не відбивається від них. Але в приміщенні він

добре відбивається від твердих поверхонь. У голосовій трубці відбивання можливе (від купола твердого піднебіння, наприклад) лише для тієї частини звукової енергії, що складає обертони співацького голосу, і довжина хвиль яких менша довжини її поверхонь (піднебінного купола).

Потужність звуку голосу визначається розмахом коливальних рухів (амплітудою коливань) залежно від сили підкладкового тиску. Однак тільки невелика частина енергії підкладкового тиску переходить у звук. Потужність звукових хвиль швидко зменшується. Основна частина енергії поглинається всередині організму, викликаючи вібрацію тканин голови, шії, грудей.

Основним механізмом, що змінює первинне звучання голосу і його тембр, є резонанс — причина підсилення різних груп обертонів. Резонатор — це порожнина з пружними стінками і вихідним отвором та певним об'ємом повітря. Кожний резонатор залежно від об'єму повітря, форми і розмірів має свій власний тон. Чим менші розміри резонатора, тим вищий його тон. Чим менший вихідний отвір, тим нижчий власний тон резонатора. Тобто власний тон малих резонаторів високий, а великих — низький.

У голосовому апараті людини знаходиться безліч порожнин і трубок, де можуть розвиватися явища резонансу: трахея і бронхи, порожнина гортані, горла, рота, носоглотки, носа і підлеглих йому порожнин з досить пружними стінками. Одні з них за формою і розмірами незмінні, інші — змінюють форму і розміри (рот, горло). Механізм зміни первинного тембру голосу залежить від резонаторних явищ, що виникають у порожнинах голосового апарату.<sup>18</sup> Найбільший за об'ємом резонатор надставної трубки — рот, де виявляється резонанс низьких частот звука; менший за об'ємом — горло, де розвивається резонанс більш високих частот звука; ще менший — носоглотка і кістково-черепні порожнини лиця, що відтворюють резонанс ще вищих частот звука. Мінімальний об'єм простору має надкладкова порожнина гортані, що здатна відтворювати максимально високі частоти звучання.

<sup>18</sup> В язичкових трубах, з якими класичні теорії порівнювали гортань, є пряма залежність між висотою звука і повітряним тиском.

Звуки мовлення, як відомо, складні: вони складаються з основного тону і численних обертонів, тобто звуків вищої частоти порівняно з основним тоном. Висота людського голосу визначається частотою основного тону. Тембр же голосу, голосні й приголосні — ступенем вираження у звуці тих чи інших обертонів. Вперше обертони голосу відкрив німецький фізик Герман Гельмгольц. Вивчаючи голосні, Гельмгольц виявив у кожній з них одну-дві області особливих посилення обертонів і назвав їх “характеристичними тонами голосних”. Цими тонами голосні відрізняються між собою на слух.

Сучасна апаратура дозволяє знайти у складному звуці від 40 до 27 000 Гц практично весь діапазон частот, що сприймається людиною. Окремі групи обертонів, які значно виділяються і завдяки яким розпізнаються мовленнєві звуки, названі формантами і відповідають характеристичним тонам Гельмгольца. Кожний голосний звук характеризується двома головними областями підсилення. Одна з них формується завдяки резонансу горла, а друга — резонансу ротової порожнини. У зв'язку з цим при зміні голосних виникає необхідність в зміні положення язика. Його рухи створюють у ротовій і горловій порожнинах необхідні для утворення формант об'єми повітря.

Л. Б. Дмитрієв, досліджуючи проблему формування голосних, пише: “Спів завжди відбувається при більш відкритому, ніж у мовленні, роті. Надставна трубка співака являє собою своєрідний рупор, устям якого є ротовий отвір. З акустики відомо, що віддача звукової енергії рупором тим краща, чим більші розміри устя рупора... Відкриваючи ширше рот, співак збільшує й об'єм ротової порожнини”.<sup>19</sup> Дмитрієв відзначає, що в співака є два механізми зміни тембру — це зміна вихідного тембру, що виникає в голосовій щілині (регистрів — грудного і фальцетного, твердої чи м'якої атаки) і зміна форми, розміру резонансних порожнин у процесі руху звуку від голосових складок до губ.

У звуці співацького голосу міститься значно більше обертонів, ніж у звуці звичайного мовлення. Досліджуючи спектр добре сформованого співацького голосу, вчені з'ясували, що такі властивості, як дзвін-

кість, металічність, блиск і м'якість, округлість залежать від підсилення відповідно двох областей обертонів, що були названі співацькими формантами (від лат. *formans*, тобто утворююча). Одна форманта з частотою 517 Гц<sup>20</sup> одержала назву низької співацької форманти (НСФ) — звідси округле, повне, м'яке звучання, а інша з частотою 2500–2800 у низьких голосів і до 3200 у вищих — високої співацької форманти (ВСФ). Завдяки їй голос відрізняється політністю, яскравістю, блиском, металом. У великих співаків в області високої співацької форманти зосереджено до 30–35 % усієї звукової енергії.

Відповідь на питання: який з резонаторів підсилює ВСФ і надає голосу дзвінкість? — дає Л. Б. Дмитрієв. Розглядаючи голосовий апарат під рентгеном, він виявив у кращих співаків під час співу невелику надгортанну порожнину. Зверху ця порожнина відокремлюється від гортані звуженням, що створюється надгортанником і м'якими тканинами черпакуватих хрящів. Розміри цієї порожнини відповідають резонуванню ВСФ.

На думку другого вченого, Е. Рудакова, інтенсивність ВСФ перевершує за силою інші обертони спектра співацького звуку і не може створюватися резонансом ротоглоткових порожнин, який обмежується частотою не вище 2000–2500 кол/сек. Зміна об'єму цих порожнин змінює положення НСФ і формант голосних, але не впливає на положення й інтенсивність ВСФ. “Частоти вище 2500 кол/сек, — пише Рудаков, — зароджуються в гортані, і ротоглоткові порожнини на них не впливають”.<sup>21</sup> ВСФ створюється “механізмом, свого роду генератором високих частот, що виникає в гортані всякий раз при умовах і певному режимі коливань голосових складок”.<sup>22</sup>

Природу цього генератора Рудаков порівнює з механізмом відтворення переривчастого свисту, що виникає завдяки особливому положенню і формі губ під тиском повітря, видихуваного через рот. Це значить, що ВСФ є результатом тертя повітряного струменя повіт-

<sup>19</sup> Юссон Р. Певческий голос. — С. 8.

<sup>20</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Л.: Наука, 1967. — С. 82.

<sup>21</sup> Дмитрієв Л. Б. Основы вокальной методики. — С. 178. В. П. Морозов визначає область НСФ у відрізьку 300–600 Гц. Див.: Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — С. 102.

<sup>22</sup> Дмитрієв Л. Б. Голосообразование у певцов. (Материалы рентгенологических исследований) / Л. Б. Дмитрієв. — М.: Госмузиздат, 1962. — С. 8.

ря об краї голосових складок, які перебувають у стані фонації. Тому ВСФ не залежить від розмірів резонаторів. Для ВСФ необхідна не резонаторна надставна труба, а відповідна форма отвору — голосової щілини, сприятлива для виникнення так званих “крайових тонів”, і утворення при цьому повітряних вихрів, що створюють звукові коливання. Під час фаз змикання і розмикання голосових складок створюються умови для виникнення свисту (високочастотного імпульсу). ВСФ утворюється, таким чином, формою коливань і структурою голосових складок, а також інтенсивністю підкладкового тиску. На рівні коливань голосових складок можуть виникати високочастотні імпульси до 5000–6000 кол/сек.

На думку В. П. Морозова, точки зору Дмитрієва і Рудакова на природу ВСФ не суперечать одна одній, тому що “при утворенні звука у свистках резонатори відіграють дуже істотну роль”.<sup>23</sup> Штучне посилення ВСФ змінює якість голосу в позитивний бік, створює враження “опори дихання” і манери подачі звука, яка властива майстрам *Bel canto* італійської школи. Посилення ж інших областей співацького спектра позитивних ефектів не дає і сприймається як неприємне викривлення тембру. У цьому принципова відмінність ВСФ. Рівність голосу, за Дмитрієвим, залежить від уміння зберігати на всіх голосних і на всьому діапазоні ВСФ і НСФ. Голосні у співі звучать більш “нейтрально”, рівно — їхні форманти трохи змінені через необхідність формування співацького звука.

Первинний тембр співацького голосу, що виникає в голосовій щілині, видозмінюється завдяки резонансу чотирьох основних порожнин — трахеї, гортані, горла і рота. У трахеї і гортані оформляються співацькі форманти, а в горлі і роті — форманти голосних. Тут важлива роль струменя видиху, що за аналогією з вітром, виносить звук співацького голосу в зовнішній простір. Техніка співацького дихання зв’язується з виявленням і розвитком резонансу голосового апарату. Свій природний тембр людський голос здобуває завдяки системі резонаторів, які одночасно є повітряно-руховими порожнинами дихального тракту, що оточують голосові складки.

<sup>23</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи. — С. 112.

Найважливіші резонатори — горло і ротова порожнина, що змінюють свій об’єм. Резонує і носова порожнина, що не змінює своєї форми. Вона може значно змінювати тембр і бере участь також в утворенні голосних і приголосних. М’яке піднебіння регулює взаємозв’язок носової порожнини з ротоглотковим резонатором. Однак зловживання носовим резонатором у співі розглядається як недолік. Величезну роль у процесі формування співацького голосу відіграє грудний резонатор. У своїй книзі Морозов наводить думку А. Крейдія: “Резонанс порожнин, що лежать вище гортані, відступає зовсім на задній план порівняно з потужним резонансом грудної порожнини, що діє в цілому як резонуючий ящик і надає грудному голосу властиву йому силу”.<sup>24</sup>

Американський вчений У. Т. Бартолом’ю визначив якості, якими повинен володіти опрацьований чоловічий голос: *vibrato* з частотою 6–7 пульсацій у секунду в трьох показниках — висоті тону, силі звука і тембру; загальною силою звука, що залежить від сильнішої дії голосових складок, вільного виходу звука через збільшений простір резонуючої надставної трубки; наявністю НСФ в області 500 Гц і нижче; ВСФ в області 2400–3200 Гц. НСФ, на думку Бартолом’ю, виникає у значно розширеному і натягнутому горлі.

Ці ж характеристики показали і жіночі голоси, за наступними винятками: ВСФ знаходиться ще вище, в області 3200 Гц, що відповідає меншій розмірам гортані; гарними виявляються жіночі голоси, що володіють меншою величиною ВСФ (коларатурні сопрано іноді взагалі її не мають, але вважаються якісними через їхню чистоту і гнучкість); у високому жіночому голосі помітна тенденція до зникнення ВСФ разом зі зростанням висоти тону.

На думку Бартолом’ю, розширене горло сприяє досягненню усіх властивостей добре поставленого голосу. Розширення горла, збільшення його розмірів у процесі співу і по всьому діапазоні голосу — надзвичайно важливе як у виконавстві, так і в педагогіці. Однак утримати в розширеному положенні горло виявляється досить складно через необхідність його закриття заради вимови приголосних (дикції). Крім того, збільшення простору горла веде до розслаблення могутньої

<sup>24</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи. — С. 112.



ковтальної групи м'язів, яка у багатьох за звичаєм знаходиться в стані часткового скорочення і готова діяти у напіврефлексі ковтання.

На кращу вокальну якість впливає і здатність підтримувати прохід через ніс відкритим під час співу голосних звуків. Бартолом'ю відзначає парадокс: носовий і головний проходи не додають нічого щодо корисного резонансу, однак побічно мають першорядне значення в установці резонансу горла. Спроба уявити собі резонування звуку в “носових порожнинах” чи одержати відчуття слабкого проходження видиху “через ніздрі” може допомогти необхідному розширенню глотки.

На думку І. І. Левідова, “звучання голосу в “масці” є наслідком резонації носової і підлеглих порожнин, так що замість напрямку звука в “маску” було б вірніше сказати: направити його до названих порожнин”. Левідов також акцентує корисність цих порожнин як резонаторів, резонанс яких викликається не попаданням туди безпосередньо звукових хвиль, а, головним чином, ударом звукової хвилі у тверде піднебіння. При цьому найбільша звучність досягається на середній лінії твердого піднебіння (за термінологією видатних українських співаків і вокальних педагогів А. Мишуги і М. Микиші — резонансовий пункт, розташований за верхніми зубами у твердому піднебінні на рівні їх коренів<sup>26</sup>).

Явище резонансу порожнин голосового апарату сприймається співаками через вібраційні відчуття. У хороших співаків стінки резонаторів вібрують дуже сильно. Сучасною наукою доведена найважливіша роль сприйняття вібраційних коливань чуттєвими нервовими закінченнями та їх вплив на механізми регулювання голосової функції співака.

Тембр голосу найбільше визначається характером *vibrato* 6–7 пульсацій у секунду. Рідні пульсації сприймаються як коливання звука, а частіші — як тремтіння (“баранчик” у голосі). *Vibrato* залежить від зміни сили, частоти і тембру звука. Без *vibrato* голос здається прямим. З надмірним — у голосі спостерігається тремоляція (*tremolo* — тремтливий). Майстрам співу властиве *vibrato* з чіткою ритмічністю пульсацій. *Vibrato* “виправляє” погіршеності інтонації та нерівності звучання голосу, помітні в безвібратному звуці, здатне приховати навіть відчуття

гугнявого звучання, піби виправляючи тембр. Пульсації *vibrato* додають голосу співака, крім краси, важливі технічні властивості — підвищену стійкість до вокальних перешкод, звучність, політність.

Голосовий апарат представляє собою своєрідний рупор, а система порожнин надставної трубки — своєрідний вигнутий хвилевід. У вигнутих хвилеводах звук збирається і стелиться уздовж вигнутих поверхонь — це загальна властивість. У низьких і середніх частотах приблизно до 2500 Гц стінки ротоглоткового рупора не відбивають звуку, тому що довжина хвилі більша розмірів надставної трубки. Для найвищих частот — ВСФ і вище (дуже високі обертони й ультразвуки, виявлені в спектрі співацького голосу) — стінки надставної трубки є перешкодою більшого розміру, яка відбиває звукові хвилі меншої довжини. Тому частина звукової енергії поширюється в ротоглотковому рупорі за законом обтікання поверхонь, а частина — за законом відбивання від них.

Сюди ж відноситься і питання про спрямованість випромінювання звуку: якщо довжина звукової хвилі менша розмірів випромінюючої поверхні — поширення здійснюється переважно в одному напрямку, тобто за принципом променя; якщо ж більша — поширення відбувається в усі сторони без конкретної спрямованості. Дослідження В. П. Морозова показали, що основний тон і низькочастотні обертони голосу поширюються від ротового отвору в усі боки приблизно з рівною інтенсивністю. Область ВСФ, навпаки, має яскраво виражену спрямованість випромінювання звуку вперед залежно від положення голови. Як відзначає Л. Б. Дмитрієв, це важливо знати у зв'язку з проблемою дикції. Подача таких приголосних, як “С, Ц, Ш, Ч, Щ” у напрямі до публіки, забезпечує розбірливість слів навіть на великих відстанях.

Голосова функція співацького апарату, як бачимо, розглядається на основі взаємозв'язку закономірностей звукового руху в рупорі і резонаторної системи порожнин надставної трубки. Роль мембрани виконує голосова щілина, а роль передрупорної камери — надскладкова порожнина і звужений вхід у гортань. При цьому можливе застосування закону Ньютона: дія дорівнює протидії. Найкращі умови фонації й утворення великої інтенсивності співацького звука виникають тоді, коли коливання голосових складок, здійснюючи тиск на прилеглі шари повітря, викликають його відповідний опір.

<sup>26</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи. — С. 112.

<sup>27</sup> Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микишаю — вид. 2. — К.: Муз. Україна, 1985. — С. 24.

Загальний опір — протитиск, створюваний надставною трубкою, її формою і різними звуженнями, а також коливанням у ній стовпа повітря, називається імпедансом (від лат. *impedire* — чинити опір). За Юссоном, “імпеданс надзвичайно сильно змінює поведінку голосових складок... і є дуже ефективним захисним механізмом нейром’язового функціонування гортані”.<sup>27</sup> Юссон посилається на відкриття Е. Кромпотич: під час мовлення рухові імпульси досягають у першу чергу м’язів, що керують установкою гортані, горла і рота, а в другу — голосових складок, тобто після встановлення необхідної форми рупора. Фонація починається тоді, коли рупор (надставна трубка) підготовлений для створення певної величини опору.<sup>28</sup> При слабкому імпедансі, тобто опорі повітря коливним голосовим складкам, збільшується витрата повітря через голосову щілину, і гортань реагує на це сильним стиском. Сильніший імпеданс дозволяє розвивати інтенсивність звуку з меншою витратою повітря і меншою реакцією стиску гортані. Отже, чим сильніший імпеданс — тим краща вокальна техніка співака.

Вокальну техніку Р. Юссон класифікує, зводячи її до трьох типів: із сильним, проміжним і слабким імпедансом. Імпеданс є змінною величиною. Співак може співати й зі слабким імпедансом, але завжди буде тяжіти до того типу техніки, яким оволодів у процесі навчання. Співаки керують імпедансом несвідомо. Вивчаючи механізм формування імпедансу, Л. Б. Дмитрієв установив, що у співаків з гарною опорою співу вхід у гортань виявляється завжди звуженим. Цією дією “створюється своєрідна передрупорна камера, у якій може розвиватися опір... Ця “передрупорна камера” у голосовому апараті людини залишається на всіх голосних і на всьому діапазоні незмінною”.<sup>29</sup> При знятті звуку з опори, тобто при співі з малим імпедансом, звуження зникало і надскладкова порожнина розкривалася, тобто “передрупорна камера” переставала існувати. За Дмитрієвим, “передрупорна камера” є неодмінною умовою правильного опертого співацького голосоутворення”,<sup>30</sup> а пристосування, підбір найбільш вигідного імпедансу для гортані співака — найважливішим моментом процесу постановки голосу.

<sup>27</sup> Юссон Р. Певческий голос. — С. 15.

<sup>28</sup> Юссон Р. Певческий голос. — С. 100.

<sup>29</sup> Дмитрієв Л. Б. Основы вокальной методики. — С. 195.

<sup>30</sup> Там само.

Таким чином, взаємозалежна система резонаторів надставної трубки (гортань, горло, ротова порожнина) не тільки резонує, але і створює коливним голосовим складкам певний опір зверху, тобто імпеданс.<sup>31</sup> Ці два фактори створюють умови для роботи голосових складок під тиском повітряного струменя. Резонуючий у надставній трубці стовп повітря, який чинить опір коливанням голосових складок порціями, викликає максимальне розгойдування резонаторів і дозволяє розвивати силу звуку на вході в гортань, за Юссоном, до 150 децибелів (сила звуку авіаційного мотора). Завдяки зустрічному опору можна розвинути великий підскладковий тиск, у результаті якого збільшується енергія коливань резонаторів — інтенсивність, сила звуку. За даними Юссона, сила звуку у великих оперних голосів (виміри проводилися на відстані 1 м від рота співака) досягає 120 і більше децибел, в оперних — 110–120 дБ, голосів комічних опер — 100–110 дБ, опереткових голосів — 90–100 дБ, камерних — 80–90 дБ, невеликих “мікрофонних” — менше 80 дБ.

### 3.3. Спів і вища нервова система: вчення І. М. Сеченова та І. П. Павлова

Спів є однією з функцій організму, одним з видів його діяльності, у зв’язку з цим, підкоряється нервовій системі, її закономірностям, які визначають роботу організму. За будовою в нервовій системі розрізняють центральний і периферичний відділи. До центрального відноситься головний і спинний мозок, до периферичного — нерви, що йдуть до всіх органів і тканин організму. Одиницею будови нервової системи є нейрон — нервова клітина з безліччю коротких відростків і одним довгим. Чуттєві нейрони проводять імпульси до центра, рухові — до периферії. Кінцеві апарати чуттєвих нейронів — рецептори — сприймають подразнення зовнішнього середовища. На кінцях рухових нейронів знаходяться бляшки, за допомогою яких імпульс з нерва передається на м’язове волокно.

<sup>31</sup> Для правильного розуміння властивостей імпедансу Е. Рудаков пропонує дослід з гасінням палаючого сірника: сильним видихом на широко відкритому роті — сірник горить; і, навпаки, винтовхуванням повітря крізь маленький отвір витягнутих губ, що створює великий опір, — вогонь гасне. Див.: Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. — С. 20–21.

За родом діяльності в нервовій системі розрізняють вегетативний і соматичний відділи. Вегетативний регулює складну систему процесів, що підтримують життя організму (травлення, кровообіг, обмін речовин тощо). Соматичний — психічну діяльність і все, що підвладно вольовому контролю (скелетна мускулатура, шкіра й ін.). Керування усіма функціями організму здійснюється корою головного мозку. Основним механізмом діяльності нервової системи є рефлекс (тобто “відбиття”) — відповідь-реакція організму на зовнішнє і внутрішнє подразнення при участі нервової системи. Вплив подразника трансформується в процес нервового збудження і передається в мозок. Головний мозок здійснює переробку інформації і посилає відповідну інструкцію на периферію. Це дія класичної рефлекторної дуги. Творцем рефлекторної теорії є І. М. Сеченов (“Рефлекси головного мозку”, 1863). Він вперше установив, що всі психічні акти за походженням є рефлексами, а весь процес удосконалювання людини в праці — результат формування складних рефлексів. Експериментальне підтвердження теорія одержала в працях І. П. Павлова.

Рефлекси, з якими людина народжується, називаються безумовними (інстинкти, емоції). На їх основі виникають умовні — сформовані в процесі життєдіяльності — рефлекси, які лежать в основі всіх складних реакцій поведінки. Умовні рефлекси виникають за певних умов та в міру необхідності, а при відсутності цієї необхідності — згасають. Умовнорефлекторна діяльність головного мозку пов'язана з двома фізіологічно протилежними процесами — збудженням і гальмуванням. Стан збудження викликає активну діяльність відповідних м'язів на периферії. Активний стан не може тривати довго. Накопичення енергії для наступної активної роботи відбувається в гальмівному стані. Обидва процеси необхідні для виконання якої-небудь діяльності.

Про явища зовнішнього середовища або про стан організму головний мозок одержує сигнали через різного роду аналізатори. Цю систему сигналів Павлов назвав першою сигнальною системою. Вона забезпечує організмові процес пристосування до умов зовнішнього середовища, які постійно змінюються. Слова, мова і вищий тип мислення складають другу сигнальну систему. Вона доповнює першу і властива тільки людині.

Кожній людині властиві вікові особливості вищої нервової діяльності й індивідуально-типологічні риси. Тип нервової системи залежить від сили збуджувального і гальмівного процесів: сильний (стійкий навіть до сильних подразників); слабкий (швидко збуджуються від слабких подразників і швидко переходять у гальмівний стан). Сильний тип характеризується тривалою працездатністю, другий — важче справляється зі складними й інтенсивними навантаженнями. На тип нервової системи завжди необхідно зважати в педагогічній практиці.

Спів, як і інші види діяльності, керується мозком. Індивідуальний співацький досвід зосереджений у корі головного мозку і закладається у формі умовнорефлекторних зв'язків. Умовний рефлекс є центром всієї техніки, фізіології і психології вокальної майстерності. Багаторазове повторення системи дії подразників (зовнішній стереотип) приводить до утворення стереотипу діяльності. Навчання співу пов'язане з виробленням співацьких рухових стереотипів. Процес утворення рухових навичок у співі можна умовно розділити на три етапи: знаходження вірної співацької роботи голосового апарату (правильного звукоутворення на голосних і на певній ділянці діапазону); збереження й уточнення цих навичок (засвоєння різних типів голосоведення, перенесення правильних принципів роботи голосового апарату на весь діапазон); автоматизація, шліфування і знаходження різних варіантів правильної роботи.

Оцінювати роботу голосового апарату, керувати ним співак може на основі аналізу відчуттів: слухових, м'язових, вібраційних. Процес розвитку співацького голосу найчастіше будується саме на аналізі відчуттів. Це і приводить, як правило, до емпіризму у вокально-педагогічній практиці. Очевидно, що вокальна педагогіка, зважаючи на результати досліджень суміжних наук, повинна мати власну теорію співацького голосу, на якій би ґрунтувався процес постановки голосу. Основою концепції співацького голосу у вокальній педагогіці необхідно визнати: реєстрову природу; акустику голосового апарату; роботу голосового апарату в співі; сполучення мовленнєвих установок і вокальної позиції голосних (фонетика мови). Виявляючи взаємозв'язок реєстрової природи співацького голосу й акустики голосового апарату, співак одержує можливість аналізувати і свідомо координувати роботу органів, домагатися природного звучання мовлення в умовах співу.



## Розділ 4

### Теорія співацького голосу у вокальній педагогіці

Спроби створення теорії сольного співу здійснювалися неодноразово. Практично кожна вокально-методична праця XIX ст. претендувала на рівень теоретичного узагальнення. “Теорія постановки голосу”, “Нова теорія постановки голосу”, “Підручник співу”, “Школа співу” — назви вокально-педагогічних праць, у яких знання суміжних наук поєднуються з методичними рекомендаціями. Крім технічних завдань, подібні праці містили в собі вказівки музично-естетичного і виконавського характеру. У вокально-педагогічній практиці тенденція захоплення природно-науковою сферою, яку критикував Д. Л. Аспелунд, розвивалася на противагу укоріненню традицій емпіричного викладання.

Без сумніву, теорія сольного співу повинна відповідати сучасним природно-науковим концепціям діяльності голосового апарату в співі. У вокальній педагогіці як пріоритетні необхідно розглянути питання: 1) природи людського голосу і структури співацького діапазону; 2) використання природи голосу в оперному і хоровому виконавстві різних епох музичного мистецтва (принципи використання співацького голосу у вокально-виконавській практиці визначають роботу голосового апарату); 3) механізму розвитку голосового матеріалу, що складає основу методики навчання і процесу постановки голосу. Виявлення, розвиток голосового матеріалу, формування тембрових якостей звуку (сили, дзвінкості, політності, густоти, обсягу, *vibrato*) визначає процес вокального навчання. Цей підхід дозволяє досліджувати не тільки вокально-методичні трактати минулого, але й вокальну стилістику оперної і хорової музики, простежити формування, розвиток і зміну теорії вокальної педагогіки і виконавства.

У вокальній педагогіці теорію співацького голосу визначають три фактори: регістрова природа; акустичні можливості голосового апарату; діяльність органів голосового апарату в співі. Важливою видається, з одного боку, проблема освоєння фонетико-акустичних закономірностей мовлення (особливо європейських мов), що склалися історич-

но і не залежать від співака, а з другого боку — поєднання мовленнєвих установок із суто вокальною позицією, від вирішення якої залежить співацька вимова і вільний спів.

#### 4.1. Регістрова природа співацького голосу

На думку Д. Л. Аспелунда, “регістровий механізм — це вихідний, природний ресурс голосу, що так чи інакше видозмінюється, змішується, культивується, залежно від індивідуальних особливостей, від запитів виконання, художньої практики”.<sup>12</sup> Тимчасом, саме цей ресурс найменш розроблений і найменше культивується у вокально-педагогічній практиці. В історії сольного співу проблема формування і використання у виконавстві голосових регістрів була найбільш гострою і складною.

Регістри голосу відображають особливу роботу голосових складок. Перехід із регістру в регістр супроводжується зміною не тільки якості звуку, але й діяльності органів голосового апарату. Це спричиняє зміну акустичних властивостей співацького звуку, тому що прояв резонансу порожнин голосового апарату в регістрах різний.

Сучасне визначення поняття “регістр співацького голосу” ґрунтується на визначенні М. Гарсія-сина, даному в “Повному трактаті про мистецтво співу” (1843), — це “ряд звуків, які однорідні за звучанням і беруться єдиним фізіологічним механізмом”.<sup>13</sup> Традиційно в чоловічих голосах розрізняють два регістри (грудний і фальцет), а в жіночих три (грудний, центральний або змішаний і головний), посиляючись на різну анатомічну будову і функціональні можливості чоловічої і жіночої гортані.

У вокально-педагогічній літературі дискутуються й протилежні точки зору, а саме: заперечення регістрової природи співацького голосу і, навпаки, визнання в людському голосі більше трьох регістрів. Дослідження проблеми регістрової пристосовності співацького голосу В. Л. Чапліним (Москва, 1977) показало, що регістрова перебудова

<sup>12</sup> Дмитрієв Л. Б. Основы вокальной методики. — С. 195.

<sup>13</sup> Дмитрієв Л. Б. Основы вокальной методики. — С. 440.

в діяльності голосових складок чоловіків, жінок і дітей відбувається за єдиними законами, незалежно від розмірів голосового апарату, а “класичне визначення наявності двох регістрів у чоловіків і трьох у жінок, що базується на слуховому сприйнятті різких регістрових переломів у діапазоні голосу, фізіологічно не обґрунтоване”.<sup>34</sup>

Природа голосових регістрів була з'ясована в середині XIX ст. М. Гарсія-сином, який вперше спостерігав роботу голосових складок. У грудному регістрі голосові складки змикалися повністю усією довжиною, причому в коливаннях брали участь і черпакуваті хрящі. У фальцетному — черпакуваті хрящі щільно стискалися, а між краями голосових складок утворювалася щілина. За Дмитрієвим, у чоловіків у грудному регістрі голосові складки змикаються щільно, глибина змикання поширюється майже на всю товщину напружених складок. У фальцетному регістрі вони розведені — між ними є простір — і розслаблені, тобто включені в роботу частково. У цьому регістрі складки можуть розтягуватися активніше, ніж це відбувається в грудному регістрі, завдяки нахилу щитоподібного хряща персне-щитоподібними м'язами. Підвищення звука в грудному регістрі пов'язане зі збільшенням напруги (пружності) голосових складок до певних фізіологічних границь. Далі механізм роботи складок міняється і переходить у фальцет. Підвищення звука у фальцеті здійснюється завдяки зменшенню відрізка коливної частини складок. Голосова щілина між складками коротшає в силу збільшення змикання заднього відділу голосових складок. В. Л. Чаплін, відзначаючи у своєму дослідженні єдину природу коливальної діяльності і регістрової перебудови у всіх типів голосів, оцінює регістрові режими за щільністю змикання голосових складок: “В основі регістрової перебудови лежить щільність змикання голосових складок”.<sup>35</sup> Щільне змикання створює багатий обертонами тембр, сильний голос із широкою динамічною палітрою.

Регістрова природа співацького голосу пояснюється як міоеластичною, так і нейрохронаксічною теорією. Підвищення звука пов'язане

зі зміною пружності, вкороченням напружених або розтягнутих складок. За Юссоном, регістри — явище, що має центральне нервеве походження. У зв'язку з тим, що зворотний (руховий) нерв може провести лише 300–340 імпульсів за секунду (що відповідає ре-фа малої октави), то з підвищенням звука вище фа малої октави волокна нерва починають працювати двофазно, для частот 700–750 — трифазно і т.д. Переходи від однофазної до двофазної, трифазної роботи нерва створюють регістрові переходи.

За Юссоном, верхня межа першого (однофазного) регістру, що відповідає грудному регістру чоловічих і жіночих голосів, залежить від величини хронаксії. У середнього баса він знаходиться в області 360 кол/сек ( $f_{is}^1$ ); у середнього баритона — 480 кол/сек ( $h^1$ ); у середнього тенора — 620 кол/сек ( $es^2$ ). Ці частоти доступні тільки добре навченим співакам. Співачки-жінки, як правило, використовують нижній регістр, за рідкісними винятками, тільки до  $e^1$ . Другий (двофазний) регістр відповідає фальцету чоловіків і головному регістру жінок. Його верхня межа в середнього контральто — 720 кол/сек ( $f_{is}^2$ ); середнього мецо-сопрано — 960 кол/сек ( $h^2$ ); середнього сопрано — 1240 кол/сек ( $es^3$ ).

Тому в співацькому голосі можна виділити два основних регістрових типи звукоутворень — грудний і фальцетний, котрі лежать в основі розвитку голосового матеріалу. У чоловіків основним співацьким є грудний, а фальцет виконує скоріше допоміжну функцію. У жінок основним співацьким є фальцетний (мікстового внизу і головного вгорі звучання), тоді як грудний — допоміжний, що заміняє яскравим звучанням менш звучний і глухий за тембром фальцетний на ділянці фа малої-фа<sup>1</sup>.

Таким чином, співацький голос можна розглядати як двострунний інструмент, кожна струна якого є регістром зі своїм характером звукоутворення. Одне з властивостей голосових регістрів, використовуваних у вокальній педагогіці й виконавстві, — здатність до розширення обсягу регістрових звукоутворень вгору і вниз, що відповідає науковим положенням Юссона про верхні границі регістрів. Так, жінки, які співають у народній манері, досягають у грудному регістрі до<sup>2</sup>, до-дієз<sup>2</sup> відкритого звучання. Знаменита італійська оперна співачка

<sup>34</sup> Чаплін В. Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса : автореферат... канд. искусствоведения : 17.00.02 / В. Л. Чаплін. — Тбилиси, 1977. — С. 27–28.

<sup>35</sup> Чаплін В. Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса. — С. 16.

Л. Тетраццині (лірико-колоратурне сопрано), яка виступала часто в дуеті з Е. Карузо, використовувала в оперному виконавстві грудний регістр аж до ля<sup>1</sup> навіть у таких партіях, як Оскар з опери “Бал-маскарад” Дж. Верді. Зміну регістрів співачка здійснювала в центрі діапазону, і спів нагадує швейцарський *jodeln*. Цією технікою співу володіла також іспанська співачка К. Сунервіа (меццо-сопрано). Ця манера співу домінувала в епоху класичного *Bel canto* XVIII — початку XIX ст. аж до ранніх творів Дж. Верді, зокрема, “Набукко”, визначаючи дворегістровий з високим рівнем переміни голосових регістрів стиль оперного виконавства. Це свідчить про те, що розвиткові регістрової природи співацького голосу в цей період надавали основоположного значення. Високий регістровий перехід визначав роботу органів голосового апарату, а також створював умови для виявлення акустичних можливостей голосового апарату. Регістровий механізм голосу був взаємозв’язаний з акустикою голосового апарату. Від цього взаємозв’язку й залежить діяльність органів голосового апарату у більш відкритій манері співу.

Однією з найскладніших проблем вокальної педагогіки є формування високих звуків у грудному регістрі (основному співацькому) чоловічих голосів. З підвищенням звуку за діапазоном, як правило, зростає напруження на рівні гортані. Звук при цьому “біліє”, стає “крикливим”. Професійні співаки в цьому випадку намагаються змінити світлий тембр голосу на темний, “сомбрірований”, тобто застосовують прийом “прикриття”. Перехід від “відкритого” звучання до “прикритого” не означає зміну регістрів — грудного на фальцет, тобто не може класифікуватися як регістровий перехід, і здійснюється усередині грудного регістру. Змінюється характер звукоутворення без зміни типу коливань, властивого цьому регістрові. Тому його можна класифікувати як внутрішньорегістровий перехід від “відкритого” звучання до “прикритого” у межах того ж самого регістру. Юссон уточнює: “Коли говорять, що співак виконує “перехід”, то під цим не слід розуміти, що він робить перехід з першого в другий регістр, тому що останній не використовується чоловічими голосами”.<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Юссон Р. Певческий голос. — С. 64.

За Юссоном, “прикриття звука є захисним механізмом голосових складок під час фонації”<sup>47</sup>, як і явище імпедансу. Механізм прикриття ще не досліджений повною мірою. У вокально-педагогічній практиці прикриття звука пов’язане з комплексом м’язових і акустичних (вібраційних) відчуттів. М’язові відчуття виникають у силу деякої перебудови роботи органів голосового апарату на рівні гортані: голосові складки помітно подовжуються, їхні краї здаються більш натягнутими — отже, збільшується їхня збудливість; гортань має тенденцію опускатися вниз, спостерігається нахил вниз і вперед щитовидного хряща разом з горизонтальною площиною голосової щілини від 15 до 45 градусів; горло значно збільшується у всіх напрямках завдяки активному підйому піднебінної завіски догори і висуванню задньої частини язика вперед.

Акустичні відчуття виникають у зв’язку з підвищенням інтенсивності НСФ, яка створюється розширенням глоткової порожнини, а ВСФ, навпаки, дещо зменшує свою інтенсивність. У момент прикриття імпеданс, який створюється на гортані ротоглотковим рупором, значно міцніє. Імпеданс змінює механізм атаки звуку при збільшенні витрати повітря, що у свою чергу викликає глибший вдих та активність видихальної мускулатури з одночасним зростанням підскладкового тиску. Після прикриття зростають також і м’язові напруження в ділянці черевного преса — подих стає більш “опертим”. Надмірне посилення імпедансу може стати перешкодою в співі. У педагогічній і виконавській практиці його необхідно врівноважувати з величиною підскладкового тиску, прагнучи до вільного від зайвої напруги співу, до з’єднання мовленнєвих установок і вокальної позиції.<sup>48</sup>

Зміна в роботі голосового апарату спричиняє зміну форми розмикавання голосових складок, яка обумовлює утворення крайових тонів або імпульсів ВСФ. Нова форма розмикавання (через нахил щитоподібного хряща і горизонтальної площини голосової щілини) може бути не дуже вдалою, сприятливою. Голос втрачає блискучий тембр, тьмяніє, що спостерігається у співаків-початківців. Тому основні труднощі

<sup>47</sup> Юссон Р. Певческий голос. — С. 98.

<sup>48</sup> Дані наведені за книгою Р. Юссона.



оволодіння механізмом прикриття зводяться до наступного установлення певної форми коливань голосових складок (форми голосової щілини), необхідної для утворення ВСФ.

Зміни в роботі голосового апарату спостерігаються, як правило, у ненавчених співаків. У професійних співаків внутрішньорегістровий перехід більш вирівняний і здійснюється з мінімальними змінами. Дослідження російського вченого Л. Б. Дмитрієва показали, що під час співу високих прикритих звуків кваліфіковані співаки повністю зберігали позицію й організацію гортані, яку вони використовували в центрі діапазону, тобто положення гортані та її пристосування у співі верхніх і середніх тонів діапазону не має істотних відмінностей — зберігається єдина вокальна позиція. Винятком є лише помітне розширення нижньої частини горла на всіх голосних, що формує імпеданс (опір зверху). Отже, мета вокального навчання — формування єдиної позиції співу по всьому діапазоні.

Основою формування єдиної позиції співу є механізм змішаного голосоутворення, при якому грудний і фальцетний режим змикання (тип коливань) голосових складок поєднуються. У XIX ст. змішаний характер звукоутворення було визначено як мікст (суміш, по-латинському — *mixt*). Іноді мікст розглядають як звучання, близьке до фальцету. У сучасному вокальному мистецтві формування *voix mixte sombre* — змішаного прикритого звучання — є основоположним законом. У процесі його формування необхідно задіяти обидва регістри — грудний і фальцетний. Темний тембр голосу при цьому відіграє головну роль. У міру підвищення звуку голос округляють, а потім прикривають за принципом формування голосних “у” чи “і”, як найближчим прийому прикриття. Дмитрієв розділяє наступні поняття: “мікстування” чи “змішування” — особливий характер роботи голосових складок, форми голосової щілини; “затемнення” звука — збільшення імпедансу надставної трубки, що врівноважує підкладковий тиск; “прикриття” — прийом, що поєднує ці два моменти (фізіологічний — робота голосових складок, і акустичний — імпеданс).

Як відзначає Юссон, мікст у чоловічому голосі складається з прикритих звуків першого (грудного) регістру, проспіваних *piano*, що надає їм м'якого тембру. Прикриття при цьому здійснюється трохи

раніше до І. Ці ж явища спостерігаються і в жіночих голосах, але в другому (фальцетно-головному) регістрі і на октаву вище. У співацькому голосі, таким чином, необхідно розрізняти регістровий і внутрішньорегістровий переходи. Вони визначають структуру діапазону голосу співака.

#### 4.2. Акустика голосового апарату у вокально-педагогічній практиці

У вокально-педагогічній практиці акустика голосового апарату розглядається з позиції оцінки на слух тембру звука, голосних та вібраційних відчуттів, що виникають під впливом явища резонансу порожнин надставної трубки і грудної клітки. Формування тембру звука залежить від максимального виявлення резонансу порожнин голосового апарату й утворення голосних, що створює умови для відповідної роботи голосових складок і визначає (координує) діяльність органів у співі (відкриття рота, розширення горла, положення гортані і грудної клітки). Звук, після виникнення в гортані, міняється в порожнинах надставної трубки, з яких найважливішою є ротоглотка.

За Юссоном, утворення голосних і функціонування самого ротоглоткового рунора має складну картину. З одного боку, ротоглотковий рунор сірняє звучанню високих частот. З другого боку, тембр кожної голосної є накладенням двох тембрів. Один (умовно) Юссон називає тембром голосної — цей тембр формується з гармонік, характерних для цієї голосної (формантні області голосних) і не залежних від індивідуальних особливостей співака. Другий, названий тембром верхніх частот (ТВЧ), визначається індивідуальними акустичними і фізіологічними особливостями голосового апарату співака.

Тембр верхніх частот — це звуковий залишок від співацької голосної, якщо з неї видалити дві головні формантні області (НСФ і ВСФ). Цей залишок характеризує початковий спектр гортані і його індивідуальні акустичні властивості. Головні естетичні якості голосу: потужність, блиск, густота, об'єм (округлість) звука, — створюються гармоніками верхніх частот. Блиск і поїтність звука залежать від тону змикання голосових складок (тривалості фази контакту голосових складок

у кожний період) — блиск зростає зі збільшенням тону і тривалості змикання. Густина й об'єм (округлість) голосу зростають одночасно зі збільшенням глибини вертикального змикання складок. Об'єм голосу істотно залежить від величини й об'єму глоткової порожнини, тому що в цій порожнині основний тон часто одержує значне підсилення.

Тембр голосних створюється ротоглотковим рупором, а тембр верхніх частот визначається якістю гортані. Утворення чітких голосних у співі — один із принципів художнього виконавства. Тимчасом усі голосні різні за акустичними характеристиками і положенням у ротоглотковій порожнині. В українській і російській мовах залежно від положення язика голосні розрізняють: заднього укладу — “у, о”; середнього — “а, и”; переднього — “е, і”. Голосні відрізняються між собою на слух характерним посиленням різних для кожного звука обертонових формант у ротоглотковій порожнині.

Мовленнєва установка органів голосового апарату в співі відрізняється від мовленнєвої у побуті особливим положенням і пристосуванням гортані і більшим відкриттям рота. При цьому міняється довжина ротоглоткового каналу й об'єм порожнини горла, а також внутрішня організація гортані (у мовленні гортань рухлива — у співі стабілізується). Далеко не всі співаки здатні при переході від мовлення до співу залишити гортань на мовленнєвій позиції. За спостереженнями Дмитрієва, “у співі утворення голосних відбувається в умовах змінених розмірів горла і форми його нижньої частини”.<sup>39</sup> При цьому у професійних співаків м'яке піднебіння повністю перекривало хід у носоглотку у співі всіх голосних, а в положенні губ спостерігалася значна стандартизація їхнього укладу. Витягнуті вперед губи застосовували співаки з “темним” тембром голосу — мецо-сопрано, баси, баритони. З малою участю губ (при майже повній пасивності губ) співали зі “світлим” голосами сопрано і тенори.

Дмитрієв відзначає, що у співі якість “близькості” звуку на всіх голосних пов'язана, головним чином, з правильною однаковою роботою гортані при вільному переміщенні язика. Не слід змішувати

поняття “форманта голосної”, що утворюється за рахунок резонансу ротоглоткової порожнини і міняється разом зі зміною голосних, і ВСФ звука, що утворюється в гортані і зберігається незалежно від їхньої (голосних) зміни.

У процесі постановки голосу проблема утворення голосних поєднується з проблемою установки єдиної позиції формування співацького звука та вироблення ВСФ на рівні гортані, яка у навчених співаків стабільна. У співі артикуляційний апарат і гортань працюють повністю незалежно між собою. Але установка єдиної вокальної позиції трохи нівелює чіткість голосних.

Прийом змішування голосних з метою їх вирівнювання між собою за об'ємом, округлістю, щільністю, тембровими якостями, голосністю, рівності дозволяє поєднати процес випрацювання необхідної чіткості з процесом формування співацького звука, основні якості якого визначаються певною роботою голосових складок. У співі голосні кругліші і зближені між собою: “а” з домішкою “о”; “у” з домішкою “о”; “е” ближче до “е”; “і” — до “и”.

Голосні світлого тембру “і, е, а” у співі округляються і трохи поглиблюються, а голосні темного тембру “о, у”, навпаки, виводяться вперед, висвітлюються через наближення до “о”. При правильному співі, відзначає Морозов, голосні звуки стають схожими один на одного, рівними, згладженими. Згладжування голосних необхідне в сольному співі за умови, однак, що не веде до повного знищення їхньої чіткості.<sup>40</sup>

Голосний “і” у співі характеризується найвищим і близьким укладом язика, вузьким відкриттям рота, через що форманти голосного збігаються з ВСФ голосу. Цей збіг може ввести в оману: голосний “і” звучить лунко і близько, а співацький звук може мати недолки (запийний затиск гортані, горловий призвук, жорстку атаку звука). Голосний “Е” характеризується ширшим відкриттям рота і звуженням горла — звучання може бути “відкритим” і “плоским”. Голосний “А” найзручніший у співі — рот і горло відкриті набагато ширше, ніж на інших голосних. “О” сприяє розкриттю горла в співі. Для “у” характерне невелике відкриття рота і розширена глотка.

<sup>39</sup> Дмитрієв Л. Б. Голосообразование у певцов. (Материалы рентгенологических исследований) / Л. Б. Дмитрієв. — М.: Госмузиздат, 1962. — С. 19.

<sup>40</sup> Морозов В. П. Ганна вокальної речи. — С. 150.

На думку Юссона, зміна голосних відбувається залежно від регістрів голосу, від основного тону і висоти звука. З підвищенням звука основний тон може перевершити частоту відносно стабільних формант голосних, за якими вони розпізнаються. Тому чіткість голосних на високих звуках втрачається.

Незважаючи на різну характеристику голосних, у співі необхідна єдина позиція їхнього відтворення відносно відкриття рота (більше на “у, і”, менше на “а, е”), збільшення і розширення порожнини рота і гортані з метою виявлення максимального резонансу, стабільного положення гортані, установки дихання. У вокальній педагогіці надається великого значення рівності голосних у співі. Нерівні голосні вважаються “строкатими”, тобто ознакою поганої вокальної підготовки.

Як пише В. П. Морозов, “чим досконаліша співоча техніка, тим рівнішими за гучністю виявляються голосні”.<sup>11</sup> Відоме явище різногучності голосних змушує голосові складки працювати з різною інтенсивністю. Крім того, явище імпедансу впливає на роботу голосового апарату й артикуляції: різні голосні створюють голосовим складкам неоднаковий протитиск зверху через об’єми порожнин і звужень у ротоглотковому каналі. Найменший імпеданс має голосний “А” при найбільшій голосності. Найбільший імпеданс мають “у”, “і” при найменшій голосності. Розташувати голосні можна приблизно в такому порядку “і-у-а-о-у” при необхідності висвітлити затемнене звучання, або “у-о-а-е-і” при необхідності затемнити дещо відкритий звук.

У співі важлива координація резонуючих порожнин. Так, переважання резонансу гортані над резонансом порожнини рота веде до темнішого, “глухого”, “глибокого” звучання голосу. Перевага ж резонансу порожнини рота над резонансом порожнини гортані характеризується світлішим, яскравим тембром. Л. Б. Дмитрієв, услід американському ученому І. Фанту, пише, що всі порожнини ротоглоткового каналу взаємно впливають одна на одну. Виявлення резонансу порожнин і відповідна їхня координація — важлива проблема процесу постановки голосу, яка пов’язана з вібраційними відчуттями співака.

Походження вібраційних відчуттів у співі спричиняється явищем резонансу в порожнинах голосового апарату. Якщо резонатор резонує, то стінки його трясуться разом з повітряною масою. Це і є причина вібраційних відчуттів. Чим сильніший резонанс і струс стінок резонатора, тим сильніше відчуття у співака. Ізольоване звучання верхніх резонаторів (надставної трубки й лиця) у записі на магнітофон відрізняється легким, багатим обертонами звуком. Усі голосні і приголосні виразні — верхні резонатори називають форматорами голосних. Звук грудного резонатора (чи, як кажуть, ренфорсатора — підсилювача звуку) глухий, масивний, схожий на гудіння. Голосні нерозбірливі, словесний текст неможливо зрозуміти. Звуки, “зняті” з області гортані, відрізняються різкістю і сильно вираженим гортанним тембром.

У вібраційних коливаннях верхнього резонатора міститься велике число високих обертонів. У коливаннях грудного резонатора переважають низькі частоти, що лежать в області низької співацької форманти. Це дозволяє висунути гіпотезу, що походження НСФ пов’язане з грудним резонатором, а не глоткою, як це стверджується. У гарних співаків стінки резонаторів вібрують дуже сильно, викликаючи своєрідні відчуття. Наукою доведена важлива роль сприйняття цих вібраційних коливань чуттєвими нервовими закінченнями і вплив їх на механізми регулювання голосової функції співака.<sup>12</sup> Установлено, що нервові закінчення (рецептори), що сприймають вібрацію, знаходяться у всіх тканинах нашого тіла: у шкірі, у товщі м’язів, у сухожиллях, хрящах, тканинах внутрішніх органів. Велике скупчення вібраційних рецепторів виявлено в області гортані, особливо в слизовій оболонці підскладкового простору і м’якого піднебіння (Ірачова, 1963). Віброрецептори є в стінках ротової, носової порожнин, підглеглих пазухах носа: гайморової, лобової, решітчастого лабіринту. У товщі ж самих голосових складок дуже мало вібраційних рецепторів. Звідси слабка чутливість голосових складок до вібраційного подразнення.

Вібраційна чутливість має безпосереднє відношення до регулювання процесу співацького голосоутворення. Так, сила голосу в ділянці м’якого піднебіння сягає більше 136 дБ. Потужні вібраційні

<sup>11</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи. — С. 35.

<sup>12</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи. — С. 113–117.



подразнення виникають не тільки в ротовій порожнині, але й в ділянці лицевих кісток черепа (звідси терміни “маска” або “головний звук”) завдяки підлеглим пазухам носа. У вокальній теорії дотепер не вирішене питання: чи є носова порожнина резонатором? Однак у практиці використовується поняття “головний резонатор”, під яким маються на увазі підлеглі пазухи. Причина ж — у сильних вібраційних відчуттях співаків в ділянці цих “резонаторів”. Поняття “маска”, пише Морозов, у сучасній вокальній педагогіці застосовується рідко і замінюється поняттям “висока позиція звука”. Останнє поняття визначається не тільки вібраційними відчуттями, але й якостями тембру звука: багатством обертонів, добре вираженою ВСФ.

Вібраційним подразненням піддається і нижній (грудний) резонатор. Ці вібрації багато в чому визначають поняття “опора”. При співі на опорі вібрація грудного резонатора підсилюється навіть тоді, коли звук тягнеться з однаковою або трохи збільшуваною силою. При співі без опори, відзначає Морозов, “вібрація грудного резонатора протягом співу ноти дуже чітко зменшувалася”,<sup>11</sup> що властиво недосвідченим співакам. Розвинуті вібраційні відчуття відбивають ступінь вібраційних подразнень, тобто роботу резонаторів. Співак може, орієнтуючись на них, свідомо керувати технікою резонансу, налаштовувати резонатори, коректуючи тембральне звучання голосу.

На думку Морозова, вокальні педагоги в практиці мало оперують “вібраційними відчуттями” порівняно зі слуховими чи м’язовими. При правильному співі на гарній опорі й озвученості всіх резонаторів у співака виникає сильне відчуття вібрації у всьому тілі. Вібраційні відчуття для співака — найважливіший засіб контролю за власним голосом. Сильні вібраційні подразнення задньої стінки горла, м’якого і твердого піднебіння співака рефлекторно надають його голосу більшої дзвінкості і потужності. Ці рефлексогенні області Юссон назвав “активізуючими полями”.

Юссон розробив свого роду чуттєву “клавіатуру”, що складається з дев’яти ділянок підвищених внутрішніх відчуттів співака. До них відносяться ділянки: передньопіднебінна, задньопіднебінна чи м’якого

піднебіння, задньогорлова — тут досить сильно локалізуються відчуття; гортанна — подразнення слабкі, майже не сприймані; охоплююча кісткяк обличчя аж до черепної коробки — кісткова провідність вібрацій від хрящів гортані; внутрішньотрахеальна — внутрішні відчуття рідко усвідомлюються; грудної клітки — розсіяні збудження, погано локалізовані; черевного преса і нижньочерева, що охоплює мускулатуру таза, — тут рухові збудження створюються фонаційним видихом.

Юссон пише, що найважливішими ділянками є передньопіднебінна і задньопіднебінна (“місце звучання”), відчуття яких змішують з вібраційними відчуттями носо-лицевої ділянки. Далі — відчуття в ділянці черевного преса (іноді і нижньочерева) завдяки диханню (опора дихання). У ділянці гортані не повинно виникати ніяких відчуттів, крім слабких розсіяних, приємного характеру, незважаючи на найсильніший підкладковий тиск і величезний тонус змикання голосових складок. На початку навчання усвідомлюються відчуття у піднебінні і черевному пресі.

Сталістю збудження чутливості відрізняється передня частина твердого піднебіння — воно виникає завжди на всіх голосних і на всіх тональних висотах. Коли здійснюється прикриття, то ділянка передньопіднебінної чутливості відсувається назад і нерідко досягає задньої стінки горла через зниження гортані. Відчуття, що виникають у цій ділянці, виконують роль стимуляторів, що підвищують блиск і політність голосу. Звідси піднебінні ділянки одержали назву активізаторів фонації.

Техніка резонансу визначає темброві якості співацького голосу. В історії вокальної педагогіки були встановлені два основні тембри, якими оперували педагоги (М. Гарсія-син) — це світлий (дзвінкий) і темний (глухий). В епоху класичного *Bel canto*, коли високий регістровий перехід визначав технологію співу і виключав внутрішньорегістровий перехід, світлий тембр був основоположним. Застосування в сольному співі змішаного голосоутворення і прикриття звука змусило співаків звернути увагу на темний тембр, його позитивну роль у процесі постановки голосу. Кожен тембр, доведений до перебільшення, як відзначає Гарсія-син, сприяє виникненню недоліків у звучанні голосу. Тому висвітлення темного (глухого) і, навпаки, затемнення

<sup>11</sup> Морозов В. П. Тайны вокальной речи. — С. 129.

світлого (дзвінкого) звучання як прийом розвитку техніки резонансу дає найбільший ефект.

У співацькій практиці співаку важливі резонанс і вібраційні відчуття грудної клітки, порожнини глотки, рота, почасти — носоглотки. Виявлення резонансу порожнин у їхній сукупності, взаємодії між собою, крім голосних, визначають темброві якості звука. Резонанс порожнини рота найактивніший тоді, коли звук і струмінь активного видиху “спрямовані в передню частину твердого піднебіння до кореня верхніх передніх зубів”.<sup>44</sup> Російський співак І. П. Прянішников і український тенор, вокальний педагог О. Мишуга виділяють “точку упору” звука у тверде піднебіння або “резонансовий пункт”.

Резонанс грудної клітки Прянішников співвідносить з точкою опори звука в груді. Виявлення і взаємодія (сполучення) резонансу грудей і рота сприяє формуванню тембрових якостей насамперед у грудному регістрі: “При грудних звуках треба почувати ніби дві точки опори звука: одну в груді, іншу — у тверде піднебіння за передніми зубами”.<sup>45</sup> Точка упору звука у тверде піднебіння рухлива і може з підвищенням звука відсуватися назад у напрямку до м’якого піднебіння і носоглотки. Важливо, щоб звук (струмінь озвученого видихуваного повітря) завжди впирався у тверде піднебіння близько кореня верхніх передніх зубів, тобто в передню частину твердого піднебіння. Цьому сприяє розширена глотка з однаковим відчуттям позіхання на всіх голосних.

Отже, резонанс порожнини рота необхідно сполучати з резонансом порожнини горла та грудною опорою звука, розвиваючи в такий спосіб вібраційні відчуття в співі. Ця установка вимагає певної роботи голосового апарату. Для витримування тривалих звуків Прянішников радить зберігати нерухомими рот і язик, не змінювати положення гортані і напрямок видихуваного струменя повітря, “утримувати звук якнайглибше, щоб співакові здавалося, начебто звук виходить із грудей”.<sup>46</sup> Співові в грудному регістрі характерні вібраційні від-

чуття одночасно обох точок упору звука: у груді і тверде піднебіння. При переході на фальцетний регістр у жінок, а також з підвищенням звуку за діапазоном у грудному регістрі у чоловіків (замість переходу на фальцет) “треба тільки закрити голос, або, що те ж саме, пересунути упор повітря з передньої частини твердого піднебіння більше назад, але зберігаючи грудний відтінок, тобто продовжуючи відчувати упор звуку в груді”.<sup>47</sup> Відсуваючи “точку упору озвученого повітря у тверде піднебіння” назад при збереженні грудної опори звука, можна досягати крайніх високих нот діапазону чоловічих голосів.

При регістровому переході жінки часто втрачають грудну опору звука, тобто “звук перестає резонувати в грудній клітці. Щоб надати цим нотам більшої дзвінкості, сили і повноти, треба штучно утримувати грудний упор вище перелому, від чого звук одержує характер грудного регістру, змішаний з головним, тобто виходить необхідний звук середнього регістру”.<sup>48</sup> Прянішников підкреслює, що при регістровому переході з грудного регістру на фальцетний мікст звук “трохи закривається”, тобто точка упору звука у тверде піднебіння відсувається трохи назад. З підвищенням звуку за діапазоном у фальцетно-мікстовому регістрі треба поступово послабляти “грудний упор звука” (вібраційні відчуття в грудях) і відсувати назад точку упору у тверде піднебіння, не втрачаючи, однак, грудного резонансу.

Подібної схеми вібраційних відчуттів, яка визначає техніку резонансу у зв’язку з розвитком співацького діапазону, дотримується сучасний американський вокальний педагог Сет Ріггс: “Низькі звуки відчуються так, начебто вони звучать у роті і горлі, а іноді й у грудях... Коли ви співаєте вище, то ваш голос... ніби йде з рота і рухається все далі й далі за м’яке піднебіння, поки, нарешті, ви не відчуєте, що він виходить із задньої частини голови... Але наявні при цьому фізичні відчуття не мають нічого спільного з тим, що чує ваш слухач”.<sup>49</sup> Безсумнівно, Ріггс дає чітку, але трохи спрощену схему вібраційних відчуттів, пов’язуючи її з підвищенням звуку і структурою діапазону, регістровою

<sup>44</sup> Прянішников І. П. Советы обучающимся певню / И. П. Прянішников. — изд. 3, испр. и доп. — СПб.: Типография “Россия”, 1903. — С. 39.

<sup>45</sup> Прянішников І. П. — С. 44. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. — вид. 2. — К.: Муз. Україна, 1985. — С. 24—25.

<sup>46</sup> Прянішников І. П. — С. 42.

<sup>47</sup> Прянішников І. П. — С. 44.

<sup>48</sup> Прянішников І. П. — С. 46.

<sup>49</sup> Ріггс Сет. Как стать звездой: Аудиошкола для вокалистов / пер. с англ. — М.: ГИД, 6. е. — С. 25.

природою співацького голосу. Цей взаємозв'язок і забезпечує продуктивність емпіричного методу у вокально-педагогічній практиці.

При співі, пише Морозов, голосовий апарат вирішує одночасно два завдання: він працює як мовленнєвий апарат і як музичний інструмент, обумовлюючи необхідний співацький тембр будь-якого голосного на будь-якій висоті. В одночасному виконанні цих завдань (гарній співацькій кантилені і відмінній дикції) Морозов вбачає один із найбільш таємничих секретів вокальної майстерності.

## Висновки

Постановка голосу — це процес освоєння природи співацького голосу (регістрової, акустичної), координації органів голосового апарату залежно від фонетичних властивостей мови і максимально вільної вимови в співі з метою формування механізму “прикритого” звучання в оперно-вокальному виконавстві. Співацький голос функціонує завдяки взаємодії декількох механізмів, що визначають два режими фонації голосових м'язів і фонетичні закономірності мовлення в співі, з метою створення акустико-резонансного й аеродинамічного ефектів голосоутворення. Два режими фонації (щільне змикання голосових м'язів по всій довжині і крайове з утворенням щілини) позначаються у вокальній педагогіці поняттям “регістри” — грудний, або натуральний, і головний, або фальцетний (фальцетно-мікстовий), які визначають регістровий механізм, тобто регістрову природу співацького голосу.

Акустичний механізм співацького голосу формується на основі явища резонансу рухливих порожнин надставної труби і впливає на режими фонації (створює умови для якісної, вільної роботи голосових м'язів), визначає фонетичні закономірності мовлення в співі та збагачує обертонами індивідуальний тембр голосу співака засобами координації, взаємодії і настроювання відповідних органів апарату, які виконують функцію резонаторів — підсилювачів обертонів.

Для функціонування резонаторів надзвичайно важлива роль співацького дихання у фазі вдиху (тип дихання) й у фазі повільного видиху, що активізує в процесі фонації явище резонансу надставної тру-

би і так званий імпеданс, а також створює умови для аеродинамічного ефекту — Високої Співацької Форманти (ВСФ) і Низької Співацької Форманти (НСФ). У момент фонації й одночасного пропуску струменя повільного видиху над голосовими м'язами утворюються високочастотні завихрення повітря. Вони сприймаються на слух як переривчастий свист (за аналогією з механізмом художнього свисту губами), що, з'єднуючись з резонансом порожнин надставної труби, позитивно впливає на тембр, співацький стан апарату.

Розширення і розтягування порожнин надставної труби (відкриття рота — збільшення об'єму порожнини рота, висока позиція м'якого піднебіння — розширення порожнини горла і носоглотки, укладання язика, вільне положення гортані, активна робота артикуляційних м'язів обличчя, щік і губ, легкий позіх на позиції м'якого піднебіння) сприяють виявленню резонансних можливостей апарату. Подібна координація органів голосового апарату вимагає особливої вимови словесного тексту в співі — вирівнювання тембру чітких голосних і озвучування приголосних, особливо глухих і шиплячих. Особливого значення набуває відчуття свободи в ділянці гортані, кореня язика, нижньої щелепи, м'язів співацького дихання і вокальної постави тулуба, голови співака при переході від мовлення до співу, тобто в співацьку позицію.

Формування механізму “прикритого” звучання співацького голосу — це складний процес розвитку регістрової природи, виявлення резонансних і аеродинамічних можливостей апарату, освоєння фонетико-акустичних властивостей мови та особливостей вимови в співі, координації і настроювання відповідної позиції, стану апарату, вільного від затисків в період роботи голосових органів, що складає сутність постановки голосу і основу оперного виконавства.

Проблема виразної і чіткої вимови в співі — одна з найбільш актуальних у професійній співацькій діяльності. Кожен співак приділяє цьому питанню увагу індивідуально як з технічного, так і з художнього боку. Більш широкий аспект проблеми пов'язаний з особливостями фонетики тієї або іншої європейської мови: італійської, німецької, французької чи російської, української. Насамперед — це аспект сполучення голосних і приголосних, різної їх взаємодії. Величезного значення набуває вирішення питання взаємозв'язку дикції і кантиле-



ни в процесі співацького навчання і в процесі розучування, а пізніше — і виконавського відтворення вокального твору. Можна виділити два етапи подолання труднощів кантиленного співу і виразної дикції: 1) формування елементів дикції і тренування м'язів артикуляційного апарату в процесі постановки голосу відповідними засобами і прийомами їх вироблення; 2) взаємодія дикції і кантиленного звуковедення у виконавському процесі під впливом емоційно-образної сфери і драматургії вокального твору (трагедійного, ліричного, комічного).

Поняття “кантилена” у сучасному вокальному мистецтві визначається як особливий тип плавного звуковедення, основою якого є штрих *legato* і зв'язний спів голосних незалежно від їхньої зміни в літературному тексті, музичного інтонування, мелодійного розвитку. Дикція розглядається як виразна вимова приголосних. Виразна і чітка вимова слів з деяким утрируванням приголосних суперечить кантиленному звуковеденню, порушуючи, а іноді і руйнуючи вокалізацію голосних. Подолання даного протиріччя — головне завдання співака. Якісна вокалізація голосних, що мають різний ступінь різноголосності і сили створюваного ними імпедансу, неможлива без їхнього акустичного вирівнювання. Прийом округлення голосних сприяє виявленню кантиленного звуковедення на першому етапі навчання у виравах і вокалізах, значення яких важко переоцінити.

Набагато складніші акустичні явища стосовно приголосних, формування яких залежить від конкретних м'язів артикуляційного апарату (губи, язик, зуби, горло). Принцип вирівнювання звучання приголосних ґрунтується на акустичних властивостях “М” і “Н”, а також прийоми озвучування приголосних, особливо глухих “Х”, “К” без співу конкретних голосних. Озвучування декількох сполучених між собою приголосних у слові разом з вокалізацією голосної і формує кантилену, плавне звуковедення в співі. При цьому немає потреби перебільшувати вимову приголосних у слові. Необхідно дотримувати їх озвучування і резонанс, властивий “М” і “Н”. Складність у тім, що приголосні мають різне місце артикуляційної вимови, найчастіше — протилежне: “Б” (губи) і гостре російське “Г” (з'єднання піднебінної завіски і кореня язика) або м'яке українське “Г” (продих, пропуск дихання крізь коливні голосові м'язи). Саме озвучування цих приголосних здатне надати

їм основоположний у співі резонанс, властивий “М” і “Н”. Не випадково “М” і “Н” мають вирішальне значення в процесі співацького навчання.

Понятійний апарат вокальної педагогіки містить у собі визначення за змістом явищ. Так, грудний регістр — це режим щільного змикання голосових м'язів у момент фонації; головний регістр — режим крайового змикання з утворенням голосової щілини в момент фонації, що відповідає поняттям “фальцетне, фальцетно-мікстове” звучання голосу, які, у свою чергу, залежать від акустичних проявів тембру в даному регістрі. Грудний резонанс — це вібраційні відчуття резонансу в ділянці грудної клітки, а головний резонанс — загальне вібраційне відчуття в ділянці обличчя, рота, носоглотки, чола, голови в цілому (надставної труби). Механізм “прикритого” звучання може формуватися як в окремо взятому регістрі голосу співака (грудному — у чоловіків, фальцетно-мікстовому — у жінок), так і одночасно в обох регістрах. Про це свідчить вокально-виконавська майстерність видатних співаків в історії сольного співу та стиль *Bel canto*, використання обох регістрів для якого — обов'язкова технічна і художня основа. Співацький голос виступає як прояв дворегістрового механізму звукоутворення відповідно до акустичних властивостей голосового апарату співака, закономірностей фонетики мови та мовленнєвої артикуляції в оперному виконавстві.

# ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

(основні положення програми)

Сольний спів — одна зі спеціальних дисциплін, яка визначає вокальну підготовку обдарованих дітей віком 9–17 років з метою їх подальшого музичного навчання. Заняттям з фаху “сольний спів” повинні передувати дворічні підготовчі класи для дітей 6–8 років з основ музичної грамоти, оволодіння інструментом (фортепіано) тощо. Підготовка та впровадження відповідної програми за фахом “Сольний спів” є нагальною потребою щодо забезпечення навчального процесу як певним професійним рівнем викладання, так і охороною дитячого голосу.

Курс сольного співу розрахований на 74 години (двічі на тиждень) протягом шести років навчання в дитячій музичній школі. У період сьомого-восьмого року навчання — 111 годин (тричі на тиждень).

Мета курсу: музично-естетичне виховання засобами вокального мистецтва; освоєння специфіки сольного співу та співу в дитячому, академічному хорі.

Завдання курсу: поступовий розвиток голосового матеріалу дитини та вокально-виконавської майстерності зі зважанням на вікові та психологічні властивості дитячого голосу; оволодіння вокальною технікою, необхідною для співу *solo* і в хорі.

Форма занять — індивідуальна.

Необхідною умовою професійного навчання дитини сольному співу є оволодіння співацькими навичками та спеціалізована методика вокальної роботи педагога-вокаліста. Протягом восьмирічного навчання діти повинні засвоїти теоретичні основи, методiku і прийоми:

- якісного звукоутворення голосу; зважаючи на особливості фонетики мови — вирівнювання та змішування чітких голосних “у”, “о”, “і”, “е”, “а” з метою формування єдиної позиції їх вимови; активної вимови та озвучення приголосних за зразком “М-М”, “Н-Н”;

- визначення грудного та фальцетного типу голосоутворення та принципів їх використання у виконавстві (як у сольному, так і в хоровому співі); з’єднання голосових регістрів в єдиний діапазон та їх акустично-тембральне вирівнювання на рівні регістрового і внутрішньорегістрового (від “відкритого” на “прикритий” звук) переходів;
- виявлення акустичних можливостей голосового апарату дитини: носової, горла і ротової порожнин з метою їх максимального резонансу та посилення імпедансу надставної трубки, а також грудної клітки з метою виявлення грудного резонансу;
- зважаючи на вищевказані пункти, опанувати основні принципи роботи голосового апарату в співі (голосових складок — щільне замикання при твердій, м’якій та придіхальній атаці звука в процесі оволодіння типами вокалізації і штрихами *legato*, *glissando*, *staccato*, *non legato*; розкриття рота; положення язика, горла і м’якого піднебіння, горла, грудної клітки, голови і тулуба в цілому);
- оволодіти установками співацького дихання в співі (глибокого вдиху на рівні преса живота і вдихальної установки грудної клітки і нижніх ребер, які не повинні спадати в співі; активної роботи діафрагми-живота за формулою “глибокий вдих — поступовий видих”; затримки позиції вдиху як порожнин надставної трубки, так і органів дихання в процесі співу);
- розвитку внутрішніх співацьких відчуттів: відчуття затримки — глибокого вдиху, резонування порожнин надставної трубки, координації роботи артикуляційного апарату, взаємодії дикції і кантіленного звуковедення, вільного від зайвого напруження як в однорегістровій, так і у дворегістровій манері сольного співу;
- досягнути високого рівня художньо-виконавської майстерності, випрацьовуючи кантілений спів, штрихи, динаміку (філіровку), фразування, драматургічні елементи виконавства; акторські здібності; образну та емоційно-психологічну сферу, стилістику і характер творів.

Індивідуальні заняття проводяться протягом навчального року. Форми контролю — контрольний урок (перше півріччя навчального року), академічний концерт (друге півріччя навчального року), іспит (перевідна оцінка до наступного класу). Необхідною умовою вокального навчання є публічні виступи дітей та створення концертної святкової атмосфери.

## Вікові та фізіологічні особливості дитячих голосів та їх класифікація

Класифікація дитячих голосів не піддається типізації за зразком голосів дорослих людей і залежить від вікових і фізіологічних особливостей дитини, її характеру, темпераменту. За діапазоном і теситурою (ділянкою співацького навантаження в діапазоні голосу) дитячі голоси розділяють, як правило, на дисканти й альти.

Процес вокального навчання дитини (хлопчика, дівчинки) умовно можна поділити на три етапи:

- 1) етап домутаційного періоду (9–13 років);
- 2) етап посиленого статевого формування дитячого організму і голосової мутації, що у свою чергу поділяється на початковий, основний або гострий період мутації — власне мутація — та кінцевий, коли закріплюється основний механізм голосоутворення дорослої людини зі всіма ознаками регістрового розмежування співу юнаків та дівчат (14–16 років);
- 3) постмутаційний етап статевого визрівання юнацтва (17–20 років) з характером і ознаками звукоутворення повнолітньої людини (чоловіка та жінки).

У перший домутаційний етап процес вокального навчання хлопчиків і дівчаток співпадає — переважає фальцетний режим роботи голосових складок у співі, який визначає виявлення акустичних можливостей голосового апарату дитини, звучання голосних, приголосних, внутрішніх співацьких відчуттів, координацію роботи голосового апарату.

У наступний складний мутаційний етап відбувається розмежування вокального навчання хлопчиків і дівчаток залежно від статевого визрівання голосових регістрів: основним співацьким режимом роботи голосових складок підлітків поступово стає грудний, а дівчаток — фальцетний. Охорона дитячого голосу в цей період набуває вирішального значення.

У постмутаційний етап відбувається повне регістрове розмежування вокального навчання юнаків і дівчат за статевими ознаками. Типізація співацьких голосів піддається класифікації дорослої людини (чоловіка чи жінки). У цей період розвиток голосових регістрів голосу юнаків та дівчат визначає подальший процес виявлення нових акустичних можливостей голосового апарату (техніка резонансу), оволодіння прийомом змішування голосних, озвучування приголосних, взаємодії дикції та кантиленного звуковедення, свідомої координації роботи органів голосового апарату в співі, розвитку співацьких внутрішніх відчуттів щодо дихання, резонансу, артикуляції та свободи співу.

Співацький голос людини, здатної до професійної вокальної діяльності, визначається:

- регістровою природою та ступенем її розвитку;
- акустикою голосового апарату та ступенем виявлення його акустичних (резонансних) можливостей;
- особливостями фонетики мови: голосних (прийом змішування) та приголосних (прийом озвучування) — вирішенням проблеми “мовлення-спів”;
- свідомою координацією роботи органів голосового апарату: відкриття рота, положення горла, піднебінної завіски, артикуляції (губи, язик, щок), дихання (глибокий вдих — затримка вдихальної установки — спів на поступовому видиху зі збереженням вдихальної установки, відчуття глибокого вдиху), відчуття направлення струменя видиху, резонансу звука — упору в точку за верхніми зубами твердого піднебіння та грудної опори (грудний резонанс); взаємодія дихання і техніки резонансу, особливо порожнини носоглотки і рота надставної трубки (імпеданс);
- розвиненими внутрішніми співацькими відчуттями;
- переважно однорегістровою манерою та свободою співу.



Отже, теорія, методика вокального навчання та процес виховання співацького голосу визначаються необхідністю: розвитку регістрової природи; виявлення акустичних (резонансних) можливостей голосового апарату (порожнин надставної трубки і грудної клітки); координації роботи органів голосового апарату; оволодіння чіткими голосними та озвученими приголосними; переходу на переважно однорегістрову манеру співу; формування внутрішніх співацьких відчуттів.

Музично-естетичне виховання дітей визначається розвитком вокально-виконавських навичок: відтворенням стилю, жанру, емоційно-психологічної образної сфери та драматургії вокального твору.

## Зміст курсу

У першому класі педагог сольного співу складає характеристику музичних, вокальних здібностей дитини. У педагогічній практиці виявляє регістрову природу голосу дитини віком 9–10 років, демонструє різне звучання голосових регістрів і розвиває фальцетний тип звукоутворення на ділянці  $f^1$ - $d^2$ ,  $e^2$ , формуючи початкові навички вокального слуху — розрізняти тембр регістрів голосу. Вправи обираються невеликого діапазону. Звертається увага на чіткість голосних, кантіленний характер звуковедення, озвучування приголосних без співу голосних, вправи на окремі склади слів “до-ре” тощо. У першому півріччі вивчаються різнохарактерні вправи та вокалізи в діапазоні  $d^1$ - $d^2$ ,  $e^2$ , залежно від індивідуальних особливостей дитини. Використовуються ігрові ситуації вокального навчання “артист-слухачі”, коли одна дитина в процесі заняття співає, зображаючи поведінку артиста, інші діти слухають і аплодують, дають свою “оцінку” поведінки “артиста-співака” тощо. Саме в такому ракурсі необхідно провести заключний контрольний урок.

У другому півріччі вивчаються різнохарактерні твори з текстом невеликого діапазону, які необхідно транспонувати на ділянку  $e^1$ - $d^2$  в діапазоні  $d^1$ - $e^2$ , на яку повинна припадати основне співацьке навантаження. Вокалізи і твори з текстом складають репертуар академічного концерту і перевідного іспиту в кінці навчального року.

У другому класі (вік 10–11 років) розвиваються вокальні навички: розвиваються внутрішні відчуття резонансу носоглотки за зразком

приголосних “М-М”, “Н-Н” на голосних, встановлюється регістровий перехід на  $d^1$ - $e^1$  спеціально підібраними мелодіями невеликої протяжності, яку можна виконати і в грудному регістрі на ділянці  $a$ - $d^1$ ,  $e^1$ , та у фальцетному регістрі октавою вище на ділянці  $a^1$ - $d^2$ ,  $e^2$ . Тренування регістрів — основний метод розвитку голосового матеріалу в процесі навчання, який сприяє виявленню акустичних (резонансних) можливостей порожнин голосового апарату і розвитку діапазону вгору до  $g^2$ ,  $a^2$ , інколи й вище. Підбір репертуару вокалізів і творів з текстом закріплює вокальні навички, опрацьовані в процесі співу вправ. Можливе створення ігрових ситуацій у співі: запропонувати пропінцати окремі високі звуки на зразок колоратур “видатної” співачки. Підібрати репертуар видатних співаків з метою постійного прослуховування й розвитку вокального слуху та аналізу рівня вокального виконавства.

У третьому класі (вік 11–12 років) збільшується навантаження на діапазон голосу  $d^1$ - $e^2$ ,  $fis^2$ ,  $g^2$  залежно від індивідуальних особливостей голосу хлопчика чи дівчинки. Вводяться елементи техніки швидкості, виконання штрихів *staccato*, *non legato*. Приділяється увага художнім засобам виконавства, артистизму. Набуває значення охорона дитячого голосу через наближення етапу мутації голосу.

У четвертому класі (вік 12–13 років) поступово розмежовувати співацьке навантаження у дівчаток на фальцетно-мікстовий регістр у діапазоні  $d^1$ - $a^2$ ,  $b^2$ , а у хлопчиків на грудний в поєднанні з фальцетним у діапазоні  $g$ ,  $a$ - $f^1$ ,  $g^1$ . Репертуар хлопчикам необхідно підбирати, зважаючи на можливості фальцету окремо, а грудного регістру окремо.

Цей принцип зберігається і в 5 та 6 класі (вік 13–14 років) через мутацію та фізіологічне формування грудного регістру підлітків як основного співацького. Фізіологічний розвиток грудного регістру підлітків сприяє поступовому зниженню діапазону голосу. Фальцет постає як допоміжний регістр голосу. У дівчаток звучання фальцетно-мікстового регістру міцніше. Грудний постає як допоміжний регістр. Регістрова природа співацького голосу дівчаток і хлопчиків поляризується на основі статевого визрівання. Одночасний розвиток обох регістрів дає можливість уникнути помилок вокально-педагогічної роботи, не зашкодити здоров'ю дитячого голосу. Виявлення акустичних можливостей голосового апарату є пріоритетною роботою. У дівчаток

зберігається співацьке навантаження на ділянку  $e^1$ - $f^2$ ,  $g^3$  в діапазоні  $d^1$ - $g^3$ ,  $a^2$ ,  $h^2$  за принципом індивідуального підходу. У хлопчиків співацьке навантаження знижується на ділянку  $c$ - $d^1$ ,  $e^1$  грудного регістру. Виникає питання класифікації типу голосу (тенор, баритон чи бас у майбутньому). Дворегістровий спів, який історично виник в епоху класичного *Bel canto* XVII–XVIII ст., є основою вокально-педагогічної практики в період мутації голосу дітей. Регістровий перехід у дівчаток і хлопчиків віком 13–14 років зберігається на рівні  $d^1$ - $e^1$ .

У 7-му та 8-му класі (15–16 років) приділяється увага розвитку основного співацького регістру (фальцетно-мікстового у дівчаток; грудного у юнаків). Постає питання подальшої класифікації голосу, особливо юнаків, які з теситури дитячого дисканта чи альту переходять у теситуру тенора, баритона чи баса.

Цей перехід означає, що подальші орієнтири вокального виховання дівчат і юнаків змінюються та ускладнюються проблемами формування мікстового звучання і прикриття звука основного співацького регістру. Випрацьовується внутрішньорегістровий перехід від “відкритого” на “прикритий” звук. Закріплюються попередньо одержані співацькі навички: щільність атаки звука (твердої, м’якої, придихальної), відчуття резонансу порожнин надставної трубки, особливо носоглотки та рота; відчуття глибокого дихання; змішування голосних та озвучування приголосних з метою опрацювання чіткої дикції тощо. Питання розвитку голосової рухливості вирішується спеціальними вправами та підбором відповідних вокалізів.

У процесі вивчення музичних творів з текстом акцентується увага на музичній виразності, фразуванні, емоційно-образній сфері та драматургії виконання. Поглиблюється робота саме у сфері виконавства — вміння розкрити характер, зміст, стиль, визначити виконавський план твору.

## Програмні вимоги

Кожного навчального року учням необхідно вивчити 6–8 вокалізів, 10–12 творів з текстом.

**1–2 клас:** вокалізи; романси; народні пісні; дитячі та шкільного репертуару пісні; ансамблі (дует, тріо).

### Рекомендований репертуар

1. Воронін О., Вороніна Р. 30 вокалізів на основі народних пісень. — К.: Музична Україна, 1991.
2. Лютген Б. Ежедневные упражнения: 20 маленьких вокализов для высокого голоса. — М.: Музыка, 1965.
3. Карпенко Е.: “Квітне земля”, “Сопілочка”.
4. Савельєв Б. Песенка Леопольда из мультфильма “Леопольд и золотая рыбка”.
5. Вітлін В.: “Серенькая кошечка”, “Храбрый кот” // Четыре детские песенки.
6. Українська народна пісня “Їхав козак за Дунай”.
7. Українські народні пісні в обробці Л. Ревуцького: “Подольночка”, “Ой, есть в лісі калина”.
8. Карпенко Е. Светит солнышко для всех: Песни для детей на стихи русских и украинских поэтов. — Суми: Мрія, 1992.
9. Карпенко Є. Нові пісні для дітей. — Суми: Мрія, 1993.

**3–4 клас:** вокалізи; старовинна арія композиторів XVIII–XIX століття; класичні романси (один з них українського композитора); народні пісні; сучасна авторська пісня; шкільний репертуар; ансамблі.

### Рекомендований репертуар

1. Воронін О., Вороніна Р. 30 вокалізів на основі народних пісень. — К.: Музична Україна, 1991.
2. Мельницька М., Кос-Анатольський А. Вокаліз // Бахуташвили Н. Сборник упражнений и вокализов для постановки голоса: Уч.-метод. пос. — Л.: Музыка, 1978.

3. Лютген Б. Ежедневные упражнения: 20 маленьких вокализов для высокого голоса. — М.: Музыка, 1965.
4. Перголезі Дж. “Пастораль”.
5. Каваллі Ф. “О любов, ти дар прекрасний”.
6. Гуно Ш. Балада Маргарити з опери “Фауст”.
7. Моцарт В.: “Колискова”, “Смукот за весною”, “Дитячі ігри”.
8. Гріг Е. “Лісова пісня”.
9. Кюї Ц. “Осінь”.
10. Бак. М. “Осінь”.
11. Бірнов. Л. “Сонечка на яблуноці”.
12. Долуханян О. “Котик”.
13. Лобачов Г. “Кіт Васька”.
14. Телічєєва О. “Батьківщина моя”.
15. Глінка М. “Не щєбєчи, соловєйко”.
16. Українські народні пісні: “Ніч яка місячна”, “Ой на горі та жєнці жнуть”, “Хусточка моя”.
17. Польська народна пісня “Зозуля”.
18. Швейцарська народна пісня “Зозуля”.
19. Італійська народна пісня “О, що за муки”.
20. Паулс Р. Дуєти: “Кашалотик”, “Колискова”, “Казка”.
21. Хрестоматія для пєнія: Пєсни народов мира / Сост. К. Тихонова, К. Фортунатова. — М.: Музыка, 1982.
22. Педагогічний репертуар співака-початківця: Пісні, арії, романси / Упор. І. Вілінська. — К.: Музична Україна, 1969.
23. Милькович Ек. Систематизированный вокально-педагогический репертуар. Т. 1. — М. ; Л.: Госмузгиз, 1939.

**5–6 клас:** вокалізи; класичні арії; романси та народні пісні (західноєвропейських, українських і російських композиторів); ансамблі.

#### Рекомендований репертуар

1. Бахуташвили. Н. Сборник упражнений и вокализов для постановки голоса: Уч.-метод. пос. — Л.: Музыка, 1978.

2. Конконе Дж. Избранные вокализы для высокого голоса. — М.: Музыка, 1984.
3. Збірник виправ для розвитку техніки легких жіночих голосів. Вип. 6 / Упор. М. Донець-Тессейр; Заг. ред. С. Павлюченка. — К.: Музична Україна, 1972.
4. Лютген Б. Ежедневные упражнения: 20 маленьких вокализов для высокого голоса. — М.: Музыка, 1965.
5. Моцарт В. Арія Бастьєни з опери “Бастьєн і Бастьєна”.
6. Моцарт В. Каватина Графині из опери “Весілля Фігаро”.
7. Паїзієлло Дж. Арієта Мельничихи з опери “Прекрасна мельничиха”.
8. Бетховен Л.: “Сурок”, “Чарівна квітка”, “До Моллі”, “Люблю тебе”, “Прощання Моллі”, “Миліший всіх був Джеммі”, “Під камнем могильним”, “Тирольська пісня”.
9. Даргомижський О. Пісня Ольги з опери “Русалка”.
10. Дюбюк О. “Свеж и душист мой роскошный цветок”.
11. Варламов О. “Роза ль ты, розочка”.
12. Глінка М. “Жаворонок”.
13. Гурільов О. “Отгадай, моя родная”.
14. Грєчанінов О. “Колыбельная”.
15. Чайковський П. “Мой садик”.
16. Вєкерлен Ж.: “Лізєтта”, “Рожєнька”, “Блукаючи в лісах”, “Пастушка”, “Ой чому я не галявина”, “Ліс”, “Пори року”.
17. Майборода Г. “Запливай же, рожєнько весєла”.
18. Боллаті Дж. “Фіалка”.
19. Тирольська народна пісня “Мисливєць”.
20. Фінська народна пісня “Нічна пісня”.
21. Італійська народна пісня “Щасливчик”.
22. Чєська народна пісня “Ой, танцюй, танцюй”.
23. Фінська народна пісня в обробці О. Вішкарьова “По ягоди”.
24. Хрестоматія вокально-педагогического репертуара для сопрано: Муз. училище 3–4 курсы. Ч. 1 / Сост. С. Фуки, К. Фортунатова. — М.: Музыка, 1969.



**7–8 клас:** вокалізи; класичні арії; романси та народні пісні (західноєвропейських, українських і російських композиторів); ансамблі

### **Рекомендований репертуар**

1. Абт Ф. Школа пения. — М., 1965.
2. Вілінська І. Вокализы для высокого и среднего голоса. — М., 1966.
3. Зейдлер Г. Искусство пения. — Ч. 1. — М., 1964.
4. Конконе Дж. 40 упражнений для баса и баритона в сопровождении фортепиано. — М., 1964.
5. Конконе Дж. 50 упражнений для высокого и среднего голоса. — М., 1966.
6. Арии композиторов 16–18 веков. — М., 1971.
7. Арии итальянских композиторов 17–18 веков. — М., 1975.
8. Арии зарубежных композиторов для меццо-сопрано. Вып. 1. — М., 1984.
9. Вокальные произведения итальянских композиторов. Вып. 1. — М., 1961.
10. Вокальная музыка итальянских композиторов 16–18 веков. — М., 1978.
11. Избранные арии: И. С. Бах, Г. Гендель, Х. Глюк, И. Гайдн: Для тенора в сопровождении фортепиано. — М., 1964.
12. Моцарт В. Арія Церліни з опери “Дон Жуан”.
13. Бах Й.: “Весняна пісня”, “Рідний край”, “Життя хороше”, “Зникає день”.
14. Брамс Й.: “Соловейко”, “Колискова”, “Даремна серенада”, “Пісня дівчини”, “В зелених вербах”, “Ода Сафо”, обробка народних пісень: “Пісковий чоловічок”, “Іри в конячки”, “Мисливець у лісі”.
15. Гайдн Й.: “Серенада”, “Пісня пастушки”.
16. Гріг Е.: “Дитяча пісенька”, “Стара мати”, “Лісова пісня”, “Стара пісня”, “Ніжна, біла, як сніг вона”, “По дорозі на батьківщину”, “Хатинка”, “Захід сонця”, “До батьківщини”, “Колискова”, “Соловейко”, “Травнева пісня”, “В альбом”, “Батьківщина”, “Пісня Сольвейг”, “В човні”, “З лілією водяною”.

17. Гуно Ш.: “Скажи, куди нам плисти”, романс Зібеля з опери “Фауст”.
18. Джордані Д. “О, милий мій”.
19. Каччіні Дж. “Амаріліс”.
20. Моцарт В.: “Маленька пряля”, “Фіалка”, арія Бастьєни, арія Бастьєна з опери “Бастьєн і Бастьєна”, арія Барбарини “Упустила, загубила”, арія Графіні, арія Сюзанни з опери “Весілля Фігаро”, арія Лепорелло “День і ніч”, дві арії Керубіно з опери “Дон Жуан”.
21. Скарлатті Д.: “Ой, немає сил зносити страждання”, “Ерос, що ти зволікаєш”.
22. Шуберт Ф.: “До лютні”, “Роженька в полі”, “Скарга дівчини”, “Хлопчик і рожка”, “Дівчина і смерть”, “В дорогу”, “Форель”, “Нічна серенада”, “Весняна серенада”, “Баркарола”, “До музики”.
23. Шуман Р.: “Вечірня зірка”, “Весняна звістка”, “Метелик”, “У старому замку”, “У легкому серпанку”, “Літнім ранком”, “Пролісок”, “Прихід весни”, “Лотос”, “Ліщина”, “Присвячення”.

### **Твори українських і російських композиторів**

1. Арії та ансамблі з українських опер: Вип. 1. — К., 1980.
2. Арії та ансамблі з українських опер: Вип. 2. — К., 1982.
3. Арии, романсы, песни из репертуара А. Пирогова. — М., 1969.
4. Гулак-Артемовский С. Пісня Одарки з опери “Запорожець за Дунаєм”.
5. Кос-Анатольський А. Вокальні твори. — К., 1969.
6. Лисенко М.: Пісні Наталки, пісні Петра, пісні Миколи, пісня Виборного з опери “Наталка-Полтавка”.
7. Педагогічний репертуар співака-початківця: Пісні, арії, романси для сопрано. — К., 1969.
8. Педагогічний репертуар співака-початківця: Пісні, арії, романси для тенора. — К., 1969.
9. Педагогічний репертуар вокаліста: романси та обробки народних пісень українських композиторів-класиків / Упор. Н. В. Татаринова. — К., 1966.

10. Романсы композиторов Украины: Н. Лысенко, Я. Степовой, К. Стеценко. — М., 1970.
11. Романсы и песни из репертуара Н. А. Обуховой. — М., 1964.
12. Старовинні популярні побутові романси та пісні / Упор. Л. О. Ржецька. — К., 1969.
13. Українські класичні романси. — К., 1974.
14. Алябьев О.: "Я вас любил", "Соловей", "Зимняя дорога", "Я вижу образ твой", "И я выйду на крылечко", "Вечерний звон".
15. Балакирев М.: "Взошел на небо месяц ясный", "Слышу ли голос твой", "Введи меня, о ночь", "Песня старика".
16. Булахов П.: "И нет в мире очей", "Колокольчики мои", "Элегия", "Тук, тук, тук, как сердце бьется", "Не пробуждай воспоминаний", "Степь одна кругом глухая", "Что мне жить и тужить".
17. Варламов О.: "Ненаглядный ты мой", "Красный сарафан", "На заре ты ее не буди", "Белеет парус одинокий", "Горные вершины", "Песнь цыганки".
18. Верстовский О. Песня Торопки из оперы "Аскольдова могила".
19. Глінка М.: "Что, красотка молодая", "Ах ты, ночь ли, ноченька", "Грузинская песня", "Ты, соловушко, умолкни", "Жаворонок", "Люблю тебя, милая роза", "Я люблю – ты мне твердила", песня Ильинишны "Забуду ль я" из музыки к трагедии "Князь Холмский", "Северная звезда", "Венецианская ночь", "Зацветет черемуха", "Только узнал я тебя", "Бедный певец", "Память сердца", "Не искушай", вторая песня Баяна из оперы "Руслан и Людмила", романс Антониды, ариозо Вани из оперы "Иван Сусанин".
20. Гурільов О.: "Улетела пташечка", "Отгадай, моя родная", "Пробуждение", "Сарафанчик", "Домик-крошечка", "Сердце", "Грусть девушки".
21. Даргомижский О.: "Лихорадушка", "Влюблен я, дева-красота", "Я вас любил", "Песня рыбки", "Юноша и дева", "Шестнадцать лет", "Не скажу никому", "Ночной зефир", "Мне грустно", "Титулярный советник", ариозо Наташи, песня Ольги из оперы "Русалка", вторая песня Лауры из оперы "Каменный гость".
22. Жербін М. Два романси. — К., 1961.
23. Кабалеvський Д. "Серенада Дон-Кихота".

24. Кос-Апатольський А. "Ой ти, дівчино, з горіха зерня".
25. Косенко В. "Колискова".
26. Майборода Г. "Запливай же, роженько весела".
27. Рахманінов С. "Сирень", "Островок", "Сон", "Ночь печальна", "Не пой, красавица", "Маргаритки", "У моего окна", "Ночь печальна", "В молчаньи ночи тайной", "Она, как полдень, хороша".
28. Римський-Корсаков М. "Звонче жаворонок пенье", "О чем в тиши ночей", ария Снегурочки "С подружками", ариозо Снегурочки "Слыхала я", третья песня Леся из оперы "Снегурочка".
29. Рубінштейн А. "Желание", "Певец", "Восточный романс", романс Тамары, романс Демона "Я тот" из оперы "Демон".
30. Чайковский П. "Осень", "Детская песенка", "Я сначала тебя не любила", "Мой садик", "Зима", "Весна" ("Уж тает снег"), "Цветок", "Кукушка", "Колыбельная", "Хотел бы в единое слово", "Ни слова, о друг мой", "Ночь", "Растворил я окно", "То было раннею весной", куплеты Трике из оперы "Евгений Онегин".

### Народні пісні

1. Українські: "Вечір надворі", "Ніч яка місячна", "Зайчик", "Веснянка", "Рече та стогне", "Ой, джигуне, джигуне", "Карі очі", "Хусточка" (обр. А. Єдлички), "Дивлюсь я на небо", "Взяв би я бандуру".
2. З репертуару Оксани Петрусенко: Українські народні пісні. — К., 1971.
3. З репертуару С. Крушельницької: Українські народні пісні. — К., 1971.
4. Українські народні пісні з репертуару М. І. Литвиненко-Вольгемут. — К., 1969.
5. Російські: "Во поле береза стояла", "Как пошли пани подружки", "На горе-то калина", "Отдавали молодую", "Я но садику гуляла", "Как ходил-гулял Ванюша", "Родина", "Не велят Маше".
6. Русские народные песни из репертуара Л. Руслановой. — М., 1973.
7. Русские народные песни. — М., 1957.

8. Білоруські: "Сів комарик на дубочок", "Перепілочка", "На вулиці скрипка грає", "Ти біла берізонька", "Прилетіли гуси".
9. Грузинські: "Світлячок", "Чонгурі", "Цицинатела", "Суліко".
10. Литовські: "Добрий мельник", "Тихо, тихо тече Леман", "Дудочка".
11. Німецькі: "Весна", "Зоря не так ясна", "Сьогодні щастям я багатий" в обробці Й. Брамса.

### Збірники вокальних творів

1. Хрестоматія вокально-педагогического репертуара для сопрано: Музыкальное училище. 1–2 курси. — М., 1966.
2. Хрестоматія вокально-педагогического репертуара для сопрано. Ч. 1. / сост. С. Фуки, К. Фортунатова. — М., 1969.
3. Хрестоматія вокально-педагогического репертуара для сопрано. Ч. 2. / сост. С. Фуки, К. Фортунатова. — М., 1971.
4. Хрестоматія вокально-педагогического репертуара для баритона и баса: Музыкальное училище 1–2 курси / сост. Г. Аден. — М., 1966.
5. Хрестоматія вокально-педагогического репертуара для баритона и баса: 1–2 курси отделений музыкальной комедии театральных институтов / сост. П. Понтрягин, С. Трегубов. — М., 1969.
6. Хрестоматія для пения: для женских голосов: для дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов / сост.: Л. Сакельцева, И. Поморцева. — М., 1971.

### Рекомендована література

1. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / Д. Аспелунд. — М., 1952.
2. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики / В. Багадуров. — М., 1956.
3. Багадуров В. Вокальное воспитание детей / В. Багадуров. — М., 1953.
4. Багадуров В. Начальные приемы пения детского голоса / В. Багадуров, Н. Орлова, А. Сергеева. — М.: АПН РСФСР, 1954.

5. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и методические принципы М. Глинки / Ю. Барсов. — Л., 1968.
6. Варламов А. Полная школа пения / А. Варламов. — М., 1953.
7. Вербов А. Техника постановки голоса / А. Вербов. — М., 1962.
8. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 1–7. — М., 1962–1984.
9. Гарсиа М. Школа пения / М. Гарсиа. — М., 1957.
10. Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам / П. Голубев. — М., 1962.
11. Детский голос / под ред. В. Шацкой. — М., 1970.
12. Дмитриев Л. Голосообразование у певцов / Л. Дмитриев. — М., 1962.
13. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. — М., 1968.
14. Добровольская Н. Что надо знать учителю о детском голосе / Н. Добровольская, Н. Орлова. — М., 1972.
15. Злобин К. Физиологические основы вокального искусства как метода предупреждения профессиональных заболеваний / К. Злобин // Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов. — Л., 1958.
16. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко, М. Михайлов-Сидоров. — К., 1963.
17. Егоров А. Пигмена певца и ее физиологические основы / А. Егоров. — М., 1962.
18. Левидов И. Вокальное воспитание детей / И. Левидов. — Л., 1936.
19. Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И. Левидов. — Л.; М., 1939.
20. Луканин В. Мой метод работы с певцами / В. Луканин. — М.; Л., 1972.
21. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса / Д. Люш. — К., 1988.
22. Малинина Е. Вокальное образование детей / Е. Малинина. — Л., 1967.
23. Менабени А. Методика обучения сольному пению: пособие / А. Менабени. — М., 1987.



24. Методика детского хорового воспитания и образования : программа для музыкальных вузов по специальности "Хоровое дирижирование" / сост. Л. Школьная; под общ. ред. М. Берляникова. — М., 1985.
25. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. — К., 1971.
26. Морозов В. Вокальный слух и голос / В. Морозов. — М. ; Л., 1965.
27. Морозов В. Тайны вокальной речи / В. Морозов. — Л., 1967.
28. Назаренко И. Искусство пения / И. Назаренко. — М., 1968.
29. Основы вокальной методики : программа для вокальных вузов и дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов / сост. Л. Дмитриев. — М., 1976.
30. Охорона дитячого голосу : методичний лист. — К., 1974.
31. Павлицева О. Методика постановки голоса / О. Павлицева. — М. ; Л., 1964.
32. Прянишников И. Советы обучающимся пению / И. Прянишников. — М., 1958.
33. Развитие детского голоса : материалы научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи 26–30 марта 1961 года. — М., 1963.
34. Сергеев А. Воспитание детского голоса / А. Сергеев. — М., 1950.
35. Стахевич А. Искусство *Bel canto* в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография / А. Стахевич. — Харьков : ХДАК, 2000.
36. Стахевич А. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Исследование / А. Стахевич. — К., 1997.
37. Стахевич О. Основы вокальної педагогіки. Ч. 1. Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій : навч. посіб. / О. Стахевич. — Харків ; Суми : ХДАК-СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002.
38. Стулова Г. Хоровой класс / Г. Стулова. — М., 1968.
39. Стулова Г. Хоровой класс. Теория и практика вокальной работы в детском хоре : учеб. пособие / Г. Стулова. — М., 1988.
40. Юссон Р. Певческий голос / Р. Юссон. — М., 1974.

## М. ГЛІНКА І «BEL CANTO» У ТВОРЧОСТІ Б. Р. ГМИРІ

У своєму творчому житті Б. Р. Гмиря (1903–1969) відобразив усю проблематику сучасного вокального мистецтва України як в області оперного і камерного виконавства, так і педагогіки. Насамперед — це питання про історичну взаємодію вокальних шкіл і традицій в Україні, з одного боку, класичних західноєвропейських, пов'язаних зі стилістикою і манерою італійського *Bel canto*, а з іншого боку — з художньо-виконавським напрямом оперного мистецтва Росії, що сформувався в другій половині XIX ст. й розвивався корифеями XX ст. Ф. Шаляпінін, А. Неждановою, Л. Собіновим.

Італійське *Bel canto* і шаляпінська традиція виконавства — це та червона нитка творчості Гмирі, що припам'ятовує вокальному мистецтву України XX ст. і є насущною проблемою, яка вимагає теоретичного осмислення і негайного вирішення. Прямими спадкоємцями і продовжувачами Шаляпіна на світовій сцені є Б. Р. Гмиря і видатний болгарський співак Борис Христов (1914–1993). Між ними багато спільного: тип голосу, приналежність італійському методу навчання, російський басовий репертуар, у якому вони досягали вершин оперного виконавства, музично-естетичні й театральні принципи творчості.

Тут важливий не тільки теоретичний, але й історичний аспект еволюції оперного виконавства в XIX — XX ст. Як формувався басовий репертуар в оперному мистецтві цього періоду? Реформу опери XIX ст. у музикознавстві, як правило, пов'язують з Верді і Вагнером. Тимчасом творчість цих композиторів завершує процес перетворення оперного мистецтва XIX ст. Коло композиторів, що сприяли перетворенню опери, варто розширити. Так, реформа була започаткована Дж. Россіні і Мейєрбером у паризький період їхньої творчості й ознаменована появою великої романтичної опери на історичну тему: "Вільгельм Телль" (1829), "Гугенот" (1836). До Россіні і Мейєрбера приєднується і Глінка з оперою "Іван Сусанін" (1836). До завершення етапу реформи Верді — Вагнера можна віднести і Мусоргського з оперою "Борис Годунов".

Реформа опери визначила корінні зміни в області сольного співу, вплинувши навіть на роботу голосового апарату у виконавстві. Змінюються вокально-театральні амплуа ролей через виділення і посилення ліричної лінії (партії сопрано і тенори) драматургії опери, починаючи з паризької редакції російського “Мойсея”. У романтичній опері амплуа баса-серіо було перетворено в басові партії соціально значимих героїв позитивного чи негативного характеру. Звідси відповідні паралелі: Мойсей, Вільгельм Телль — Іван Сусанін, Анаїда й Аменоф, Матильда й Арнольд — Антоніда і Собінін. Цікавою є паралель партії Арнольда з “Вільгельма Телля” і партії Собініна з “Івана Сусаніна”, що яскраво виявляється в типізації образів і розгорнутих аріях тенора з високими “до”.

Вокальна стилістика арій відповідає дворегістровому принципу сольного співу тенорів, що застосовували у верхній ділянці діапазону звучання фальцетного регістру. Традиція дворегістрового сольного співу чоловіків в оперному мистецтві уснадовжена від співаків-кастратів епохи класичного *Bel canto* XVIII ст. і була основоположною в першій половині XIX ст. Так, знаменита тенорова арія Тоніо з французької комічної опери Г. Доницетті (Париж, 1840) розвиває цю традицію, визначаючи генеральну лінію еволюції тенорових партій і типізацію романтичних вокальних амплуа в оперному мистецтві до Верді і Вагнера. У басовому репертуарі показовим є, незважаючи на значну різницю сюжетів, порівняння не тільки Россіні і Глінки, але й вердієвської опери “Дон Карлос” (1866–1 ред., 1884–2 ред.) з оперою М. Мусоргського “Борис Годунов” (1869–1 ред., 1872–2 ред.): короля Філіппа і царя Бориса, Великого інквізитора і Пімена.

Власне, проблематика сольного співу залежить від проблеми трактування природи співацького голосу і його використання в оперному мистецтві різних епох. Звідси — ті чи інші теоретичні установки в області вокальної педагогіки і методика виховання співацького голосу. В історії мистецтва сольного співу існують періоди, коли трактування природи співацького голосу, теорія і методика виховання не збігаються з оперною культурою іншої, більш пізньої епохи. Саме цим пояснюється відсутність у репертуарі сучасних музичних театрів, за рідкісним винятком, опер XVII–XVIII ст.

Використання природи співацького голосу в оперному мистецтві як наукова проблема практично не ставилася в музикознавстві. Але саме це питання і його наукова розробка дозволяє розкрити особливості і стилістику вокального інтонування в оперному мистецтві, історичний аспект виховання професійного співака. Отож використання природи співацького голосу в оперному мистецтві — одна з вагомих причин еволюції мистецтва сольного співу в історичному аспекті.

Так, принцип роздільного використання голосових регістрів в оперному мистецтві, зафіксований у передмові до “Nuova musica” (1601) Дж. Каччіні (1550–1618), був основним у XVII ст. Принцип одночасного використання регістрів голосу і їх з’єднання у єдиний співацький діапазон відображено у трактаті “Думки співаків стародавніх і сучасних, або зауваження з приводу фігурованого співу” (1723) П. Фр. Тозі (1654–1732). Саме цей принцип став основою розвитку класичного *Bel canto* співаків-кастратів і природних голосів в оперному мистецтві XVIII ст. [3]. Характерною ознакою оперного співу цієї епохи був надзвичайно високий регістровий перехід на  $c^2$ - $d^2$ , установлений кастратами-сопраністами й обов’язковий навіть для співаків із природними голосами. Тому мистецтво співаків-кастратів було еталоном музичного виконавства даної епохи. Ця манера дворегістрового співу зберігається в кращих зразках оперного співу і донині: співачки Л. Тетраціні, М. Каллас, Р. Тебальді і багато інших (чоловіки в тому числі) застосовували цю манеру сольного співу протягом творчого життя залежно від оперного репертуару.

Однак у першій половині XIX ст. співаки-кастрати зійшли зі сцени, що послабило їх виконавський і педагогічний вплив на процес перетворення оперного мистецтва. Тому в середині сторіччя дворегістровий стиль класичного *Bel canto* з високим регістровим переходом стрімко еволюціонує, трансформується, виявляючи як кризу *Bel canto*, про яку писав Дж. Россіні, так і нові тенденції розвитку оперного співу.

Причина — зниження регістрового переходу від рівня  $c^2$ - $d^2$  у зв’язку з неможливістю його виконання звичайними співаками без шкоди для здоров’я голосового апарату до рівня  $e^1$ - $f^1$  (жінки: Дж. Паста). І навпаки: підвищення регістрового переходу в чоловіків до  $c^2$ - $d^2$  (тенори) з метою максимального використання можливостей грудного регістру

в співі і, отже, ігнорування фальцету у виконавстві. Ці перетворення в оперному співі стали можливими завдяки відкриттю у французькій вокально-оперній школі: 1) мішаного типу голосоутворення жінок (здійснила Дж. Паста в Парижі), а згодом і чоловіків; 2) прикриття звука, що найяскравіше проявилось у чоловіків (Ж. Дюпре) [4].

Формується принципово нова класифікація оперних голосів: високий, середній і низький типи. У XIX ст. на перший план висуваються сопрано і тенори (лірична лінія в оперній драматургії), потім до кінця сторіччя — баритони і мецо-сопрано (персонажі конфліктного плану в драматургії твору). Утвердження ж провідних співаків у репертуарі низьких чоловічих голосів (басів) припадає на першу половину XX ст., починаючи з Ф. Шаляпіна і його послідовників. Виконавське мистецтво Шаляпіна змінило звичні вокально-виконавські критерії в оперному і камерному репертуарі.

Сучасному оперному співу і сучасній вокальній педагогіці, що очевидно, трохи більше 150 років. Звідси — нерозробленість і в науці, і в практиці багатьох суттєвих питань, що стримують розвиток оперного мистецтва, а сучасні опери чекають свого відкриття в майбутньому. На сценах оперних театрів світу переважає репертуар кінця XVIII–XIX ст.

Творчість Б. Р. Гмірі відображає ці світові процеси. Більш того, ці питання — особливо взаємодії різних національно-оперних виконавських традицій — мають пряме відношення до Гмірі і змушують співака міркувати, осмислювати, висловлювати свої судження на зустрічах зі студентами в Ленінграді (Росія), Пекіні (Китай), Софії (Болгарія) і на сторінках друкованих видань. У роки навчання в класі П. В. Голубева Гміря намагався “зрозуміти і відчувати сам, в усьому побачити підтвердження і здобути впевненість” [1; 23]. Підтвердження “формулам” вокалу він знаходив у тритомнику “Вокальна методологія” В. Багадурова. У той же час співак розумів, що «формули» — не математичні і є положеннями, які можуть застосовуватись у варіаціях з урахуванням специфічності природної будови голосового апарату. От їх і «підганяли» до мого голосового апарату» [1; 24].

Технологія співу, вокальна педагогіка займала таке ж важливе місце у творчості Гмірі, як і виконавська майстерність в оперному і вокально-

камерному репертуарі. Співак установлював цей взаємозв'язок, чітко розділяючи характер звукоутворення і звучність свого голосу в опері і концертно-камерному виступі. Про це він пише, аналізуючи свої філармонічні концерти в Ленінграді і зіставляючи їх з виступом в оперних ролях Кіровського театру, де публіка хвилювалася за співака, знаючи його в камерному репертуарі. У листі до М. К. Павловського (від 10.05.1948) він писав: “Слухали мене тільки в концертах, де я “жонглював” вокальними тонкощами: філіровками, піаніссімо, суто камерною подачею окремих творів тощо. Далеко не всім відома істина, що подача звуку в камерному та оперному співі зовсім різна” [1; С. 181]

Природно, усі технічні і художні тонкості, різного рівня градації виявляються в епістолярній спадщині Гмірі у вигляді міркувань чи випадкових висловлень співака і його знаменитих колег. Звернемо увагу на один факт у творчості Гмірі, досить рідкісний для сучасної масової вокальної педагогіки, що збігається із західноєвропейськими традиціями сольного співу минулого, а саме: з Бугомеллі і Голубевим, з одного боку, і Баттістіні і Мигаєм, з другого. Мова йде про використання регістрової природи співацького голосу в сучасному сольному співі.

Гміря в листі до Голубева (від 27.04.1960) пише: “Ти пишеш: “Не залишай роботу над збереженням *mezzo voce* і *piano*. Ці відтінки зазнають змін вікового характеру”. У зв'язку з цим мені чомусь згадалася сценка з С. І. Мигаєм. Якось після засідання художньої ради Будинку звукозапису він зупиняє мене в коридорі і ні з того ні з сього каже: “Ось ці *piano* і фальцет у голосі, що тепер добре у Вас виходять, майте на увазі, з віком пропадають — адже зв'язки дерев'яніють...” Мені здається, що систематична робота над співом упівголоса, тобто *mezzo voce*, має бути основою. А в своїх бесідах із студентами консерваторії та артистами опери я рекомендую відштовхуватись у співі від *mezzo voce*, бо треба ж від чогось йти або на крещендо, або на димінуендо, тобто до *piano* та *pianissimo*, а можливо й фальцету. Отже, якщо облишити роботу “над збереженням *mezzo voce*, то це означає зовсім перестати співати...” [1; 278–279].

Гміря відзначає в даному випадку необхідність регістрового розвитку співацького голосу, яке є спадком епохи класичного *Bel canto* у сучасних культурно-історичних умовах, що часто ігнорується нині



у процесі виховання професійного співака. Згадаємо блискуче володіння фальцетом Е. Карузо, Ф. Шаляпіна, І. С. Козловського і багатьох баритонів у партії Фігаро з “Севільського цирульника” Дж. Россіні. Це один, далеко не повний бік творчості видатного українського співака. Інший бік пов’язаний з творчістю Глінки у виконавському зламі Ф. Шаляпіна.

“Глінка заснував фундамент російської вокальної школи, де знамените італійське бельканто (красивий спів) було допоміжною складовою частиною, підпорядкованою головній ідеї реалістичного мистецтва — життєвій правді” [1; 29], — так оцінював Гмиря внесок композитора у світову оперно-вокальну культуру. Власне, Гмиря уперше відзначив у російській вокальній школі синтез західноєвропейських співацьких традицій і створеного Глінкою нового художньо-виконавського напрямку в музичній культурі Росії. Ця точка зору й у сучасному музикознавстві має високий ступінь новизни, вимагає дослідження оперної творчості Глінки в цьому напрямі, виявляючи пряме відношення композитора до процесу оперної реформи в Західній Європі, а не обмежуючи його тільки історією російської опери, проблемою національного генія. “Музика Глінки нескінченна у своїй амплітуді” [2, 125], — писав Гмиря Павлові Голубєву з приводу прем’єри “Руслана і Людмили” у Києві (від 12 березня 1956 р.).

Партія Івана Сусаніна була однією з кращих у репертуарі Гмирі, яку навіть у Росії він виконував українською мовою, хоча за рубезем співак виступав у коронних шаляпінських ролях Бориса Годунова (М. Мусоргський) і Мефістофеля (Ш. Гуно). Ще на початку творчого шляху Гмиря “поставив перед собою мету — “добре співати”, тобто виконувати” [2, 20]. Ця лінія його творчості орієнтувала співака на традиції російської оперної культури: “Бути не тільки співаком, а співаючим артистом — ось наша мета! Усе своє творче життя я ретельно вивчав спадщину великих майстрів оперного співу” [2, 23]. І далі: “У творчості Шаляпіна проявилися всі особливості російської вокально-сценічної школи. Недарма він став одним із засновників цієї школи” [2, 23–24].

У роботі над вокальними партіями Гмиря керувався сценічними розробками К. С. Станіславського. Тому попередня підготовка оперної ролі, розробка характеру персонажа в період репетицій займала

надзвичайно важливе місце в роботі співака над вокальною партією. Однак для Гмирі попередня робота над оперною роллю на цьому не закінчувалася, тому що “прем’єра стає початком роботи над художнім удосконаленням партії-ролі” [2, 26].

До розучування партії Сусаніна Гмиря приступив, імовірно, наприкінці 1939 року, тому що вже в листі до Ж. А. Пудер від 9 лютого 1940 року він пише: “Сусанін” на ходу, закінчую учить третій акт — найтяжчий, а перший уже співаю напам’ять” [2, 73]. Перше виконання партії відбулося 17 квітня, а друге — 27 квітня 1940 року в Київському оперному театрі. Співак писав, що виступив майже експромтом, тому що була лише одна акторська репетиція й одне заняття з диригентом: “Переді мною стала дилема: чи грати, чи співати (поєднати ніяк не можна було), і я, пам’ятаючи гасло Сука... вирішив перше, тобто тільки співати, і проспівав непогано — так говорять навкруги... Я прагнув як можна чистіше виспівувати всі колоратури, особливо в дуєті з Ваньєю та й у квартеті в 3-й картині” [2, 75].

Подальша виконавська доля партії складалася надзвичайно вдало в смислі успіху і визнання, але відрізнялася малою кількістю виступів співака, імовірно, через малу кількість постановок опери у великих оперних театрах і її відсутність в репертуарі периферійних музичних театрів. Лише після війни партія Сусаніна у виконанні Гмирі починає здобувати популярність. Найвідоміші виступи співака — 10 січня 1949 р. у Маріїнському оперному театрі (Ленінград), 22 листопада 1951 р. у Большому театрі (Москва), 31 січня 1952 року в Києві і 24 жовтня 1958 р. у Харкові.

Образ Сусаніна співак трактував зовсім не в героїчному плані, як це прийнято в постановках історичних опер на патріотичну тему. Сусанін для Гмирі — “один з мільйонів, готових віддати своє життя за батьківщину, людей подібних йому було багато не тільки в його час, є вони й у наші дні” [2, 26]. На формування образу Сусаніна значно вплинула історико-культурна ситуація пережитих співаком воєнних і повоєнних років. “Мені здавалося, — згадував співак у грудні 1952 року, — що Сусанін повинен предстати простою людиною, щирим патріотом, турботливим сім’янином, людиною великої любові. Він майже нічим не відрізняється від свого оточення. І чим більше сердечності

він виявить у житті, тим більше сильне, яскраве враження зробить його подвиг” [2, 26]. Гмиря відзначає важливу роль слова і дикції в цій ролі, їхній зміст і емоційний підтекст: “Кожне слово має свою інтонацію, завдяки чому допомагає вокал” [Там же].

Робота над партією Сусапіна розкриває один з багатьох аспектів творчої роботи Гмирі відносно синтезу традицій співацького мистецтва і художньо-виконавської, сценічної майстерності, властивого в другій половині XX ст. світовому оперному мистецтву у зв'язку з феноменом видатної співачки Марії Каллас. Проблему трактування музичних творів, вокального виконавства, окрім питань вокальної педагогіки, Гмиря обговорює протягом усього свого творчого життя, що відображено в епістолярній спадщині великого українського співака. У цьому відношенні його можна порівняти з великим Шаляпіним, що залишив вагому літературну спадщину.

Пройшовши пелюстий шлях життя і творчості, Гмиря залишив нащадкам своє кредо в листі до А. В. Терещенко (від 18.08.1963 р.): “*Високе мистецтво не приходить саме по собі. Яким би не був великий талант, але без праці і праці гігантської він залишається пустушкою, і повз нього пройде всякий, а не тільки вишуканий цінитель*” [2, 154]. Про його пайвищу вимогливість до свого мистецтва свідчить спогад Ю. С. Лаврова щодо виконання куплетів Мефістофеля: “Гмиря поставив платівку з дуже гарним записом, і ми уважно слухали її. Коли платівка скінчилася, Борис Романович з посмішкою помітив:

— Так співає Гмиря. А зараз я попрошу вас прослухати, як би я хотів співати цю річ!

І поставив платівку із записом тих же куплетів у виконанні Шаляпіна. Коли і цю платівку ми прослухали, Гмиря сказав:

— Так би хотів співати я.

Потім він витягнув сильно побиту платівку з тими ж куплетами Мефістофеля і попросив дуже уважно прослухати третю трактовку куплетів. Співав цього разу знаменитий італійський співак. Коли ми дослухали до кінця, Борис Романович тихо і якимось делікатно вимовив:

— А це — ось як треба співати!” [2, 205–206].

Таке відношення до вокально-сценічного мистецтва характеризує не тільки найвищі критерії оцінки Гмирі, але й своєрідний “італій-

ський синдром” в українському мистецтві сольного співу та оперному виконавстві співаків багатьох поколінь. На думку відомого диригента В. С. Тольби, Гмиря як оперний співак не розкрився повністю з багатьох істотних причин радянського часу. Тольба відзначає, що на відміну від Шаляпіна Гмиря створював “звучащий образ”, який є головним у драматичному театрі. Але “наскільки ж головніший вокальний образ в опері!” [2, 209], — писав Тольба, посилаючись на Вагнера. Великий оперний реформатор “не любив, коли хто-небудь з його гостей у Байройті занадто ретельно дивився на сцену, він закривав їм очі і говорив: “Та не дивіться ж, слухайте!” [Там же].

Слідом за Вагнером хочеться повторити: “Слухайте Гмирю, слухайте!”

### Список літератури:

1. Борис Гмиря. Статті, листи, спогади / Борис Гмиря ; відп. ред. Б. С. Буряк ; вст. ст. Г. І. Майбороди. — К. : Музична Україна, 1975. — 432 с.
2. Борис Гмыря. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания : пер. с укр. / Борис Гмыря. — М. : Музыка, 1988. — 238 с. : ил.
3. Стахевич А. Г. Искусство Bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков : монография / А. Г. Стахевич. — Харків : ХДАК, 2000. — 155 с. : ноты.
4. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование / А. Г. Стахевич. — К. : НМАУ ім. П. И. Чайковського, 1997. — 272 с.

*Навчальне видання*

Стахевич Олександр Григорович

## **З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки**

Посібник

Редактор *Є. Д. Котесник*

Технічний редактор *Ж. С. Швець*

Коректор *А. П. Красівська*

Комп'ютерна верстка: *Д. С. Бочаров*

Підписано до друку 20.02.13. Формат 60×84 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Minion Pro. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 10,27.

Тираж 300 пр. Зам. № 686.

ПП "Нова Книга"

21029, м. Вінниця, вул. Квятека, 20

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

до Державного реєстру видавців, виготівників

і розповсюджувачів видавничої продукції

ДК № 2646 від 11.10.2006 р.

Тел. (0432) 52-34-80, 52-34-82. Факс 52-34-81

E-mail: [info@novaknyha.com.ua](mailto:info@novaknyha.com.ua)

[www.novaknyha.com.ua](http://www.novaknyha.com.ua)





NK  
PUBLISHERS

