

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура
України

Випуск 7
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць



Харків
2000

Він мав можливість вивчати найкращі досягнення світових виконавських шкіл, його стиль впливав на творчість багатьох виконавців та композиторів. Олексій Горохов усе життя прожив у фактичній ізоляції від світового музичного мистецтва. Працюючи у цих умовах, він зміг не тільки зберегти найкращі особливості свого виконавського стилю, але й створити особливий музичний світ зі своїм неповторним «мікрокліматом», який здійснив вирішальний вплив на розвиток українського скрипкового мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Фан Динь Тан*. Проблема «Восток-Запад» и Дальневосточная художественная культура. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1998. – 310 с.: ил. 2. *Завьялова О.К.* Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления. Исследование. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1999. – 92 с.: нот. 3. *Барановский П.П., Юцевич Е.Е.* Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. – К.: АН УССР, 1965. – 83 с. 4. *Гарбузов Н.* Внутризонный интонационный слух и методы его развития. – М.-Л.: Музгиз, 1951. – 62 с.

Надійшла до редколегії 27.09.2000 р.

УДК 784.95+782.1

О.Г. Стахевич

ВАГНЕР І ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ОПЕРНІЙ КУЛЬТУРІ XIX СТОРІЧЧЯ

Розкривається проблема становлення й розвитку німецької вокальної школи в XIX ст. Традиції Bel canto і творчість Р.Вагнера мали великий вплив на вокально-педагогічну думку цієї епохи

З виникненням національних оперних і вокальних шкіл у середині XIX сторіччя технологія класичного стилю Bel canto, в основі якої лежить реєстровий механізм співацького голосу і високий рівень зміни реєстрів 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 реєстрової природи співацького голосу в оперному виконавстві.

Саме фонетика мови при зниженні рівня реєстрового переходу в співі звичайних співаків (жінок і чоловіків) сприяла виявленню акустичних можливостей голосового апарата. Класифікація співацьких голосів і амплуа оперних персонажів усе більше залежали від акустичних властивостей і якості звучання реєстрів, 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 реєстрового 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 XIX 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 виявилось неможливо, 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 котрого 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 рішенням проблеми розвитку регістрової природи співацького голосу на користь формування мікстового звучання акустичні властивості і якості співацького звука стали предметом особливої уваги співаків і педагогів. Виявилось, 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 «Введенні в Большую школу пения» (1853) Шмітт писав, що обрав нові принципи виховання співацького голосу і «для механизма голоса новые вспомогательные средства» [4, с. 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, с. 431].

Саме в цьому причина швидкого стомлення голосу співака, форсованого звука, подиху, порушення правильного положення рота, затиску м'язів щіи. 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, відбувся розподіл 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, с. 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, портаменто, 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, с. 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 всього діапазону. У зв'язку з цим важливого значення набувають: виявлення акустичних властивостей і тембральних якостей

основного співацького регістру; аналіз внутрішніх відчуттів, без яких оцінка «правильності» звукоутворення недосконала; вивчення роботи голосового апарата в співі і свідоме ним керування. У низьких голосах жінок регістровий перехід зрушується максимально вниз, розширюючи обсяг мікстового звучання фальцетного регістра і збільшуючи його перевагу над нижньою (грудною) і верхньою (головною) ділянками діапазону. Проблема регістрового переходу була знята, 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, с. 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 апарата. Звідси – кожний співацький голос індивідуальний. Так виникає й утверджується однорегістрова 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, с. 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: «Совесь подсказывает, что голос идет ежедневно назад» [4, с. 798], – тобто точка упору звука за верхніми зубами в 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 фа³, соль³. 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 а¹ 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, с. 798].

Ці установки змушують розробляти центр голосу, де найлегше досягти потрібних результатів, лише торкаючись нижніх і верхніх звуків в процесі навчання. При відсутності реєстрової побудови співацького діапазону виявляється його нова структура – розподіл на нижню, середню (медіум) і верхню ділянки, що асоціюються з поняттям «реєстр» (грудний, головний). Ототожнення понять «грудний» і «головний» реєстри (по суті – основних співацьких реєстрів у чоловіків і жінок) з нижньою і верхньою ділянками діапазону та з «грудним» і «головним» резонансами, 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 реєстрового механізму і внаслідок ототожнення термінів нові акустичні властивості співацького голосу стали виявлятися найактивніше. Відхиляючи двореєстровий принцип стилю *Bel canto*, Шмітт створював основи однореєстрового 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. У епоху *Bel canto* в зв'язку з високим реєстровим переходом і відкритим характером звукоутворення мова могла йти лише про напрямком звука видихом у тверде піднебіння і на зуби при відкритті рота у посмішці, що не дозволяло проявитися повною мірою резонансові порожнини горла й інших, що прилягають до нього, внутрішніх просторів (носоглотки, гортані). Акустичні можливості голосового апарата використовувалися, таким чином, частково. Вироблялися тембральні забарвлення голосу в межах світлого колориту. Лише зі зниженням реєстрового переходу в першій половині XIX 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 упора, що знаходиться у твердому піднебінні за верхніми зубами, у бік горла з метою виявити резонанс лобових і носових пазух у процесі розвитку верхів, уникаючи реєстрового 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 більш широкому 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): «Вокалізи ... 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, с. 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 реєстрової 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 «I»; 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, епппппang» [4, с. 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 авторів, що рекомендували уникати носового призвуча, 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 призвучі високих звуків його співацького діапазону. Таким чином, із підвищенням звука по діапазоні 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, с. 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, с. 801].

Дихання, на його думку, повинно бути «схвачено, уловлено, ... живет 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, противостоят, 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, с. 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, с. 534].

До цього твердження з негативною критикою ставився Ф. Зібер, що виступив проти Шмітта в 1855 р. зі статтею в *Wienen 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 імпеданса (опірності, 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 прикрывтия 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. опустит небную занавеску, он должен затормозить ядра, управляющие мышцами, подымающими небо» [8, с. 146-147].

Отже, Шмітт, застосовуючи назалізацію на верхній ділянці діапазону, з одного боку, сприяв розвитку 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, поруч із прогресивними сторонами його теорії, полягає в перебільшенні ролі акустики співацького голосу, що шкодить регістровому механізму. Робота голосових складок і всього апарата була підпорядкована процесу виявлення хитких у своїй основі акустичних властивостей голосу, що і призводило до ускладнень.

Як і Вагнер, Шмітт протистояв стилю *Bel canto* в 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 Ронко-ні-сіна, 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 амплуа кожного з них.

Він виділяє сопрано:

- високе рухливе (ре¹, мі¹ – до³, ре³, мі³, фа³) – партії: Цариця Ночі (Моцарт. Чарівна флейта), Маргарити Валуа (Мейєрбер. Гугеноти), Марти (Флотов. Марта);
- сильне (сі малої, до¹ - сі бемоль², до³, ре³) – партії: Донни Ганни (Моцарт. Дон Жуан), Валентини Мейєрбер. Гугеноти);
- середнє, мецо-сопрано (ля малої - ля¹) – партії: Сюзанни (Моцарт. Весілля Фігаро), Дездемони (Россіні. Отелло);
- Альтові голоси:
- мецо-контральто з легкими верхами (фа малої – соль², ля бемоль²) – партії: Секста (Моцарт. Милосердя Тіта), Азучени (Верді. Трубадур);
- контральто низьке (мі, фа малої – мі², фа²) – партії Арзаче (Россіні. Семіраміда), Піппо (Россіні. Сорока-злодійка);

Тенори:

- ліричний, рухливий (до, ре малої – сі¹, до², ре²) - партії: Родріго (Россіні. Отелло), Дона Оттавіо (Моцарт. Дон Жуан), Ліонеля (Флотов. Марта);
- героїчний, сильний (сі великої, до малої – ля¹, сі бемоль¹) – партії: Мазаніелло (Обер. Німа з Портічі), Роберт (Мейєрбер. Роберт-диявол);

Середні голоси:

- баритональний тенор (ЛЯ, СІ бемоль великої – фа дієз¹, соль¹) – партії: Теласко (Спонтіні. Фердінанд Кортес), Дзампи (Герольд. Дзампа), Ройе Жільберта (Машнер. Храмовник і єврейка);
- бас-баритон, кантанте (СОЛЬ, ЛЯ бемоль великої – мі¹, фа дієз¹) – партії: Алонсо (Доніцетті. Лукреція Борджіа), Альмавіви (Моцарт. Весілля Фігаро);

Низькі:

- басы-buffi, parlante (ФА, СОЛЬ великої – мі бемоль¹, мі¹, фа¹) – партії: Дулькамара (Доніцетті. Любовний напій), Лепорелло (Моцарт. Дон Жуан);
- басы-профундо, serio (РЕ, МІ, ФА великої – ре¹, мі¹) – партії: Зарастро (Моцарт. Чарівна флейта), Марселя (Мейєрбер. Гугеноти).

Подібна типізація співацьких голосів у вокальній педагогіці нівелює стилісові 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 до², ре² 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 висуванням жіночих голосів на положення співаків-кастратів [4, с. 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, с. 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 фа1 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, с. 454].

Протиставляючи свою точку зору Гарсія-сину, Манштейну з його «странной тетраходной 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 в сфері вокальної педагогіки й оперного виконавства. Саме тому він захищає систему принципів Bel canto як теоретичну основу вокального мистецтва («вчення»), результатом подальшого розвитку котрого 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 бемоль², мі² у сопрано; до діез², ре² у мецо-сопрано; ля¹, сі¹ – у альтя; мі¹, фа¹ – у тенора; до діез¹, ре¹ – у баритона; сі бемоль, сі малої – у баса. Проте Зібер зауважує, що досвідчений співак може зрушувати регістровий перехід униз і вгору, створюю-

ючи загальнорегістрову ділянку до шести і більш 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 количество тонов в обоих регистрах» [4, с. 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 зневагу до вправ для вирівнювання звукоутворень.

Після установалення 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 їхнім нормальним об'ємом, переходом із регістру в регістр без будь-якого зусилля. «Грудной голос, ... как мы убедились из 12-летней преподавательской практики, - пише 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, с. 455].

Стосовно рівня регістрового переходу Зібер вважав на сучасний йому стан вокальної педагогіки і не вважав, що «лучше менять регистр 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, с. 456]. Грудний регістр на «forte» так само піддається розширенню вгору, як і фальцетний може збільшувати свій об'єм вниз.

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, «готовий і приспособленный для выражения души». З'єднання регістрів варто здійснювати спочатку на «ріапо», у зв'язку з чим сила грудного регістру зменшується, а перехід у головний регістр на будь-якому звуковисотному рівні не «ображає» вухо. Крім того, на «ріапо» 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 мікста. Якщо в результаті цієї вправи головний голос розширився вниз, збільшивши свій об'єм, 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 декілька півтонів

вгору. 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 важливо 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 соль¹-фа² у діапазоні жіночих голосів виділяти окремим регістром, тому що ці звуки «поються всіма женскими голосами с той же натуральностью, какая царит выше» [4, с. 453]. Очевидно, що у навчених співачок він випрацював 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 Зібром, регістрова природа - основа вчення про співацький голос, тоді як акустичні властивості і специфіка роботи голосового апарата 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 небо, но единственно позади верхних зубов, по середине твердого неба, 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, с. 454]. Цей акустичний опис поведінки звукової хвилі в надставній трубці голосового апарата цілком збігається з розробленою французьким ученим Р.Юссоном у середині ХХ ст. теорією імпеданса, будучи його (імпеданса) першим описом безпосередньо в педагогічній практиці ХІХ ст. [8].

Зібер надавав велике значення установці позиції глибокого вдиху (груди підняті, нижні ребра розширені, діафрагма опущена вниз), від якого залежить видих (грудна клітина 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 імпеданса 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 XIX ст., зіставляв вокальні установки XVIII 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 «Катехізісу» 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, с. 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, с. 485]. Без фальцету співають тільки баси і баритони, хоча в партії Дзампи з однойменної опери Герольда французькими баритонами застосовувався фальцет в 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, с. 485].

Також і 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 в нем упражняться, причем, однако, им следует остерегаться горловых звуков» [4, с. 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 соль¹-ре². Завдяки Вагнеру в німецькій вокальній школі, як ні в якій іншій, значно загострилися протиріччя 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 ля¹, що відповідає діапазону тенорових партій в операх класичного Bel canto.

Подібною «перехідною» оперою Вагнера є «Ріенці» (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 проявитися лише в 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 никогда не должен быть прираевываем к простому деклама-

тору, как хотят в этом убедить Вагнер и другие, как бы музыка сама по себе ни была талантливо и грандиозно к этому приспособлена» [4, с. 500]. Вікк радить співакам зміцнювати «середній голос» умілим співом униз гарних головних звуків, навчитися повертати у свої межі «втягнуті» регістри. Він не рекомендує тенорам розширювати грудний тип звукоутворення максимально у гору, 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 вознаграждением. Явление это обычно именно тогда, когда фальцет выработан недостаточно осторожно и почти не связан с грудным регистром посредством введения смешанных звуков» [4, с. 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 вынуждены сильным пением» [4, с. 503]. Протиірччя 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.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. – М.: Музгиз, 1932.
2. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. – М., 1911.
3. Гарсиа М. (сын). Школа пения. Ч. 1 и 2. – М., 1956.
4. Мазурин К. Методология пения. Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. В 2-х т. Т. 1: Часть теоретическая. – М., 1902.
5. Назаренко И.П. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. – 3-е изд., доп. – М.: Музыка, 1968.
6. Панофка Г. Искусство пения. Теория и практика для всех голосов. Соч. 81: Пер. с ит. – М.: Музыка, 1968.
7. Стахевич А.Г. Верди и Вагнер – пути эволюции вокального стиля в европейской опере 40-х годов XIX века // Проблемная аура австро-германского романтизма: Сб. науч. трудов. – К.: Госконсерватория, 1993. – С. 95-111.
8. Стахевич А.Г. Искусство *Bel canto* в итальянской опере XVII-XVIII веков: Моногр. – Х.: ХДАК, 2000.
9. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: Пер. с фр. Н.А.Вербовой; вст.ст. Е.Рудакова. – М.: Музыка, 1974.
10. Wagner R. *Rienzi* // Richard Wagner. Sämtliche musikdramen. T. 1: *Rienzi*. Vollständiger Klavirauszug mit text von Otto Singer / Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waak. – Wien-Leipzig: „Universal-Edition“ Aktiengesellschaft, s.a. – 596 s. = Englisch Translation by Fanny S. Copelman. Copyrighnt. – N. York: by Breitkopf & Härtel, 1914. – 596 s.

Надійшла до редколегії 30.08 2000 р.