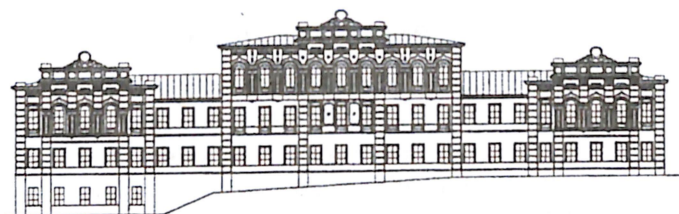


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Вісник

Харківської державної
академії культури

Випуск 6
Збірник наукових праць

Харків – ХДАК
2001

УДК 784.95+782.1

О.Г. СТАХЕВИЧ

ТРАДИЦІЇ BEL CANTO В НІМЕЦЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ ХІХ СТ.

Розглядається проблема впливу традицій класичного Bel canto на процес розвитку німецької вокальної школи в ХІХ ст.

Проблема виявлення можливостей реєстрової природи й акустичних властивостей співацького голосу в їхньому взаємозв'язку й одночасне спостереження за роботою голосового апарата в процесі співу характерна багатьом вокально-педагогічним працям рубежу ХІХ-ХХ ст. У них помітно скорочені розділи, присвячені техніці швидкості та видам вокалізації – елементам вокального інтонування в оперній музиці, питанням виконавського стилю. Якість реєстрових мікстів на ділянці фа1-ре2 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. Тим часом тенденція повернення до принципів Bel canto спостерігалася в тій або іншій формі в усіх вокальних школах Європи, формуючи певний напрям у розвитку сольного співу кінця ХІХ ст.

Загальною основою, що створює умови спадкоємності класичного Bel canto і нового стилю – драматичного співу, є реєстрова природа співацьких голосів. Проблема використання природи людського голосу в музичному мистецтві виявилася головною, у центрі уваги як співаків і педагогів-вокалістів, так і композиторів. У історичному аспекті висвітлення даної проблеми є рушійною силою і внутрішнім механізмом еволюції мистецтва сольного співу в оперній культурі Європи. Використання реєстрової 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 реєстрова природа голосу більш яскраво виражена, ніж виявлені акустичні можливості голосового апарата. У виконавстві ж, навпаки, реєстровий механізм завальований і відходить на другий план завдяки поступовому вирівнюванню голосових реєстрів 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 звука, мінаючи регістровий механізм і весь період його розвитку. Тому виявлення взаємозв'язку регістрового механізму співацького голосу й акустики голосового апарата 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 декілька творів на рік, що відразу ж виконувалися в оперних театрах.

Вокально-методичні праці кінця XIX ст. акцентують не стільки взаємозв'язок регістрового механізму й акустики голосового апарата в процесі навчання, що визначає діяльність і координує роботу голосових органів у співі, скільки розрив між ними, відносну самостійність і спробу 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, С. 77]. З позицією Багадунова 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: реєстрового механізму голосу співака; акустики голосового апарата; координації роботи голосових органів у співі, як результат взаємозв'язку перших двох. Зміна одного з компонентів відразу позначалася на діяльності голосового апарата у виконавстві.

Відкриття в XIX ст. «змішаного» типу звукоутворення і прийому «прикриття» звука 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 апарата в співі, але і 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 перетворюється в нову якість. Отже, між класичним *Bel canto* XVIII ст. і національно-оперними школами XIX ст. існує певна спадкоємність, 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 апарата як найважливіші. За переконанням автора, в мистецтві сольного співу варто зважати на три акустичні закони, відповідно до яких висота звука залежить від частоти коливань, сила – від амплітуди коливань, тембральне забарвлення – від форми коливань. Ці закони визначають основні якості співацького звука: 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 голо-

су. Висота звука є результатом діяльності м'язів гортані і голо-
сових складок. Сила звуку залежить від діяльності легенів, гру-
дної клітини і діафрагми. Тембр формується завдяки утворен-
ню голосних, виявленню резонансу надставної трубки і зміню-
ється через рухи язика, губів, піднебінної фіранки, гортані, го-
рла. Усвідомивши ці закони, ученя може цілеспрямовано управ-
ляти роботою голосового апарата, досягаючи потрібної йому
якості звучання. Формування професійно-технічних навичок
Штокгаузен ставить у залежність від виявлення акустичних
властивостей голосу і фіксації співацької позиції при відтво-
ренні голосних навіть на рівні шепоту. Рішення найскладні-
ших питань звукоутворення він знаходить «в природі елемен-
тов говора» [3, С. 521], а не в реєстровому механізмі співака.
Для автора важливо з'ясувати дію голосних на силу звука, на-
пруження голосових складок, утворення реєстрів, відкрите і
закрите звучання: «Элементы говора сами не решают ли загад-
ку таинственных процессов, происходящих в горле, загадку ре-
гистров и звукового характера?» [3, С. 521]. Отже, реєстровий
механізм у Штокгаузена попадає в залежність від мовних навич-
ок, мови, а не від самостійної функції голосових складок, як у
Гарсія, тобто їхньої специфічної діяльності в співі. У такий спо-
сіб принцип максимального розвитку голосових реєстрів співа-
ка в процесі навчання він підмінює фонетико-акустичним мето-
дом впливу на роботу голосового апарата. Діяльність же самих
голосових складок, контрольована в Гарсія, Панофки реєстро-
вим механізмом і відповідною технологією опрацювання голо-
су, в Штокгаузена опиняється поза прямим впливом і контро-
люється лише побічно. Водночас, у результаті перебільшення
можливостей фонетико-акустичного методу, він дійшов виснов-
ку: елементи мови (в німецькій мові 15 голосних і 27 приголос-
них) утворюють весь матеріал для виявлення резонансу (Ansditze)
і атаки (Einsdtze) звука в мовленні і співі, будучи основою роз-
витку вокального слуху і вимови. У зв'язку з цим Штокгаузен
відзначає: «Чем больше деятельность в горловой трубке, тем
она меньше в горле и наоборот» [3, С. 521]. Він створює спеціа-
льний співацький алфавіт [1, С. 78].

Тембр голосу формується через вирівнювання всіх голосних
і установлення загальної позиції їх утворення, більш низького
положення гортані в співі, ніж у мовленні. Цьому сприяє і ни-
зький тип подиху (діафрагматичний і реберно-бічний). Практи-
чно Штокгаузен запропонував метод формування такого співа-

цького звука, що за своїми характеристиками відповідає змішаному голосоутворенню. Проте проблемі реєстрової 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 реєстрів. Штокгаузен пише: «Регистри скрещиваются. Это закон природы» [3, С. 524]. Обидва головних реєстри того самого голосу мають багато загальних тонів і при спокійному положенні гортані легко піддаються вирівнюванню. З'єднання грудного і фальцетного реєстрів встановлюється вгору темним і вниз світлим тембром. Дуже важлива тут робота піднебінної фіранки: «Она ложится при низких гласных, напр. О, ОЕ, У, Ъ, на горло как демпфер» [3, С. 524].

Повне вирівнювання реєстрів між собою веде до *schwelton* («*messa di voce*») – мистецтва філірування. Вище фа2 у високого сопрано йде головний реєстр, 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, У, ОЕ. Утворенню грудного звука – відкриті А, АЕ, Е, О, І, Ъ. Переміну реєстрів у залежності від голосних він описує так: за допомогою У виробляється м'який фальцетний звук, що зміцнюється І і на А переводиться в грудний реєстр повним змиканням («напруженням») голосових складок. Ці три голосні, проспівані на одному подиху підряд, дають пів-*schwelton*. Для повного філірування їх варто співати ще в зворотному порядку.

Основою чоловічих голосів є грудний реєстр, а жіночих – середній, тобто фальцетний. Винятком є лише високі сопрано і тенори-контральтіно. Регістровий перехід у жінок указується на до1, ре1 і відзначається, що ділянка ре1-соль1 часто співається фальцетним, а не грудним реєстром. На думку автора, жінкам небезпечно співати в дворегістровій манері з високим реєстровим переходом, розвиваючи грудний реєстр вгору аж до початку другої октави. В усіх типах голосів із трьох реєстрів два піддаються з'єднанню: грудний і фальцет у чоловіків, фальцет і головний у жінок. Загальнореєстрова ділянка сі малої октави-мі1 – єдина для всіх типів голосів від баса до високого сопрано. Саме тут відбувається схрещення реєстрів, 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 $pe1$ - $fa1$ 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 $fa1$. При прямуванні гами вгору подих варто затримувати, униз – дати деяку свободу.

Праці Штокгаузена показують розрив, що збільшувався, із принципами стилю бельканто. У зв'язку з дуже низьким рівнем регістрового переходу (на $do1$, $pe1$) 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 регістрового. 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 обсязі до октави $pe1$ – $pe2$. 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 використовув-

ють на до1–мі1 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 соль1–ре2, так і не було зроблено жодним із цих авторів. хні вказівки, подібно Штокгаузену (схрещення регістрів, переміна тембрів), мали загальнотеоретичний характер як поради, рекомендації, на які необхідно індивідуально зважати кожному співакові.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Багадуров В.А. *Очерки по истории вокальной методологии*. Ч. 2. – М.: Музгиз, 1932.
2. Гарсиа М. (сын). *Школа пения*. Ч. 1 и 2. – М., 1956;
3. Мазурин К. *Методология пения. Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся: В 2-х т. Т. 1: Часть теоретическая*. – М., 1902;
4. Назаренко И.П. *Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия*. – 3-е изд., доп. – М.: Музыка, 1968;
5. Панофка Г. *Искусство пения. Теория и практика для всех голосов*. Соч. 81: Пер. с ит. – М.: Музыка, 1968;
6. Стахевич А.Г. *Искусство Bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков: Моногр.* – Х.: ХДАК, 2000.

Надійшла до редколегії 3.02.2001 р.

УДК 17.00.08

ХАССАН М.Х. БАНИ МУСТАФА АНТИЧНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЙОРДАНІЇ

Досліджується культурна спадщина періоду античності на території Йорданського Хошемітського Королівства

Йорданія (Йорданське Хошемітське Королівство) розташована в Західній Азії, в самому центрі арабської «імперії». Це своєрідна та благословенна земля, що згадується в Старому та Новому заповітах, земля, де укоренився Іслам. Йорданське королівство виникло за складних умов, що склалися в результаті поразки Османської імперії, підйому визвольного руху під керівництвом релігійних та племінних ватажків, боротьби Англії та Франції за Османський спадок.

Культурна спадщина Йорданії вельми неоднорідна і відображає впливи різних історичних періодів. Архітектура, містобудування, мистецтво Йорданії склалися упродовж багатьох ві-