

BEL CANTO І ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ДУМКА НІМЕЧЧИНИ XIX СТ.¹

Вагнер і вокальне мистецтво в оперній культурі XIX ст.

З виникненням національних оперних і вокальних шкіл у середині XIX 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 апарата. 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 по-

¹ Стахевич О. Г. // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб.н.праць. Вип. 27 / Упор. О. В. Михайличенко. – Київ-Суми: НМАУ, КНЛУ, МІГРО, 2004. – С. 3-20.

вне 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 апарата 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 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 апарата 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, подиху, 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, 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 воіх міхте» (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 замінює 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 униз, 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, 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, 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 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, 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, середню (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) з нижньою і верхньою ділянками діапазону та з «грудним» і «головним» резонансом, відповідно, грудної клітки і надставної трубки, заплує 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. У епоху *Bel canto* в 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, що прилягають до нього, внутрішніх просторів (носогло-

тки, гортані). Акустичні можливості голосового апарата використовувалися, таким чином, частково. Вироблялися тембральні забарвлення голосу в межах світлого колориту. Лише зі зниженням регістрового 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 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 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): «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 при-

роди 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, ennnnnang» [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 авторів, 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 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, 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, ... живот 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, противостоятъ, 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 искусс-

тва» [4, 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 імпедансу (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 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, сприяв розвитку потужності звука, а з іншого боку - нестійкості вер-

хніх нот через неможливість виконати прийом прикриття звуку. 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 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-кастрами. 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 (pe^1 , mi^1 - do^3 , pe^3 , mi^3 , fa^3) - партії: Цариця Ночі (Моцарт.

Чарівна флейта), Маргарити Валуа (Мейербер. Гугеноти), Марти (Флотов. Марта);

- сильне (сі малої, до¹ - сі бемоль², до³, ре³) - партії: Донни Ганни (Моцарт. Дон Жуан), Валентини Мейербер. Гугеноти);
- середнє, мецо-сопрано (ля малої - ля²) - 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-зłodійка);

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 (Мейербер. 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);
- бас-профундо, serio (РЕ, МІ, ФА великої - ре¹, мі¹) - партії: Зарастро (Моцарт. Чарівна флейта), Марсея (Мейербер. Гугеноти).

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 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, 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 фа¹ у сопрано й альтів. Він заперечує трирегістрову будову чоловічих і жіночих голо-

сів: «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-сину, Манштейну з його «странной тетрахордной системой» і Нерліху, що налічував у голосі п'ять реєстрів, Зібер один із перших застосовує поняття «вчення» про реєстри 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 реєстрів).

Автор виходить із музично-естетичних вимог стилю Bel canto. Реєстровий механізм для Зібера є рушійною силою процесу постановки голосу й оперного виконавства. У «Катехизисе певческого искусства» (1862) реєстровий перехід зазначений відповідно до оперно-виконавських принципів епохи Bel canto: на мі бемоль², мі² у сопрано; до дієз², ре² у мецо-сопрано; ля¹, сі¹ - у альти; мі¹, фа¹ - у тенора; до дієз¹, ре¹ - у баритона; сі бемоль, сі малої - у баса. Проте Зібер зауважує, що досвідчений співак може зрушувати реєстровий перехід униз і вгору, створюючи загальнореєстрову ділянку до шести і більш тонів аж до октави. Ця здатність співацького голосу і дозволяє здійснювати реєстровий перехід непомітно.

Співак «должен стараться заблаговременно эксплуатировать отпущенную природой способность давать легко и уверенно большое количество тонов в обоих регистрах» [4, 470]. На практиці, підкреслював Зібер, багато виконавців розвивали переважно грудний реєстр (і чоловіки, і жінки), що шкодило здоров'ю і головному реєстру. Як свого часу П.Тозі, Зібер осуджував співаків за недостатній розвиток фальцетного реєстру у всіх типів голосів (від баса до високого сопрано) через надмірне захоплення грудним реєстром і зневагу до вправ для вирівнювання звукоутворень.

Після установлення 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, - 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 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, 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 «ріано», 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 «ріано» 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 на-

буває 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 «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 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, 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 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 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 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., зіставляв 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 пе-

дагог 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 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» [4,485].

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 следу-

ет как можно чаще в нем упражняться, причем, однако, им следует остерегаться горловых звуков» [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 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 проявлятися лише в зв'язку з мовленням. Він є самостійним інструмен-

том 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 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.

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 апарата в процесі співу характерна багатьом вокально-педагогічним працям 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 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 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. У 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 апарата. У виконавстві ж, навпаки, регістровий механізм завуальований і відходить на другий план завдяки поступовому вирівнюванню голосових регістрів через формування мікстового звучання. Тембральні особливості звука висувуються 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 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 сольмиза-

ции 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 «італьянским течением» 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 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 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 утвориться у формі певної голосної.

У першу чергу слід звертати увагу на якість звучання голосу. Висота звуку є результатом діяльності м'язів гортані і голосових складок. Сила звуку залежить від діяльності легенів, грудної клітини і діафрагми. Тембр формується завдяки утворенню голосних, виявленню резонансу надставної трубки і змінюється через рухи язика, губів, піднебінної фіранки, гортані, горла. Усвідомивши ці закони, учень може цілеспрямовано управляти 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 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 звуку, 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 попадає 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 апарата. Діяльність же самих голосових складок, контрольована в Гарсія, Панофки реєстровим механізмом і відповідною технологією опрацювання голосу, в Штокгаузен 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 наоборот» [4; 521]. Він створює спеціальний співацький алфавіт [1; 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 низький тип подиху (діафрагматичний і реберно-бічний). Практично Штокгаузен запропонував метод формування такого співацького 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: «Регистры скрещиваются. Это закон природы» [4; 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, U, Ü, на горло как демпфер» [3; 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 позв'язує з відтворенням голосних. Утворенню фальцету сприяють закриті Е, О, У, ОЕ. Утворенню грудного звука - відкриті А, АЕ, Е, О, І, Ї. Переміну регістрів у залежності від голосних він описує так: за допомогою У 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 в зворотному порядку.

Основою чоловічих голосів є грудний регістр, 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 регістром. На думку автора, жінкам небезпечно співати в дворегістровій манері з високим регістровим переходом, розвиваючи грудний регістр вгору 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-мі¹ - 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 ре¹-фа¹ 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 $фа^1$. При прямованні 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 $до^1$, $ре^1$) на перший план висуваються не принципи максимального розвитку регістрової природи, голосових регістрів співака вгору і вниз, утворення широкої загально-регістрової 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 $ре^1$ - $ре^2$. 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 $до^1$ - $мі^1$ 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 $соль^1$ - $ре^2$, так і не було зроблено жодним із цих авторів. Їхні вказівки, подібно Штокгаузену (схрещення регістрів, переміна тембрів), мали загальнотеоретичний характер як поради, рекомендації, на які необхідно індивідуально зважати кожному співа-

кові.

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 висувалися 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 йому відповідну 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 до¹-соль², іноді ля², сі бемоль²) грудний регістр беззвучний і мало розвинутий. Середній регістр починається вже з до¹, ре¹, а перехід у головний здійснюється на ре², у зв'язку з чим фа² і фа дієз²

звучать затиснуто. Гей фіксує в цьому типі голосу дуже низький рівень регістрового переходу на сі малої октави-до¹, ре¹ через малу розробленість грудного регістру. Головне звучання верхів через переваження 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 звучніше. Тільки перехід від «U» до «Ü» збільшує резонансні можливості голосового апарата в центрі діапазону. Перехід від «О» до «Ö» на ділянці соль¹-ре² надає голосу округлості і милозвучності, якщо їх не форсувати. Гей обмежує повний розвиток регістрової природи співацького голосу, замінюючи його пошуком резонансу на соль¹-ре².

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 майже завжди великий і згодом збільшується вгору. Найпридатніша ділянка для формування гарного звучання фа¹-ре². Звідси звуки до дієз²-мі² 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 ре², 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 регіст-

рів. Удосконалювати звук голосових регістрів пропонується не прийомом їхньої зміни на заздалегідь визначеній загальнорегістровій ділянці (як у Гарсія, Зібера, Панофки), а через виявлення тембральних властивостей голосних світлого «А» в грудному регістрі, де «І», «Ў», «U», «Ö» формуються з труднощами. Звуки ре¹-фа¹ тут 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 «Ö» і «Ў». 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 г.г. 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 бемоль¹-до² голос починає виявляти гнучкість, а в другій октаві дається повнота тону, округлість. «Содержательность тона» виявляється на ділянці до²-фа діез², соль². Перехід до головного регістру здійснюється легко, проте звуки ре³-фа³ не визначені. Артикуляція вільна і невимушена. Опис трьох типів сопрано можна зіставити з сучасними ліричними, драматичними і колоратурними голосами жі-

нок.

Мецо-сопрано, за Геєм, має незначний діапазон сі бемоль малої-фа дієз², рідше соль² і ля бемоль². 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 обсягу голосу...). Природний звук цілком нормальний і не потребує постановки, дозволяє перейти до технічних управ, яким повинна передувати тільки «нейтралізація всей 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-мі¹. Перехід із грудного в середній регістр ускладнений через недостатнє злиття світлого і металевого звучання грудних тонів і глухих тонів середнього на фа дієз¹-соль дієз¹. Головне завдання - вирівняти регістровий перехід, поклавши в основу відповідні голосні. Найвищої повноти і сили звука голос досягає на сі бемоль¹-до². 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 ототожнює їх звучання. Обсяг перехідних тонів у низьких альтів може досягати фа², а із зусиллям фа дієз², 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, перене-

сти точку опори цієї групи голосних на «внутреннюю сторону губ, что вызовет сильное сжатие звуковых волн» [4; 542]. Для розширення діапазону нагору до ля бемоль², сі бемоль² темні голосні є не придатними. Staccato варто уникати.

Процес навчання жіночих голосів Гей будує на теорії, запозиченої в акустиці, фонетиці мови, перенесеної і пристосованої до потреб вокальної 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 звуку 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 перехрещуванням 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 обсяг голосу співака-початківця, що володіє низьким типом тенора, достатньо 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-фа¹ тенор повинен співати легко і невимушено будь-яким тембром (і світлим, і темним). Більш високі звуки після фа¹ можуть утворюватися неприродно і напружено. Для природного формування верхів «необходима точка опоры 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 регістра 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 до¹-мі бемоль¹. Потім голос переходить на ділянку високого грудного регістру, де «колорит становиться 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), нової для того часу і протилежної 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-фа¹ 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 регістра, поділивши його на нижню, середню і верхню ділянки. Формування звука починалося з утворення основних голосних «А», «U», «І». 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 «І», «Е») надають інтенсивності слабким звукам на межі регістрового переходу. Для центральної ділянки регістрів найбільше підходять світлі голосні (відкриті: «А», «AI», «Ä» «Е» і відкрите «І»). 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 повинно 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 розвитку 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, розвитку і вирівнюванні голосових регістрів зі зваженням на їхнє темброве звучання, то Шмітт, Штокгаузен, Гей - на зіставленні, розвитку і вирівнюванні голосних, їхній 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 по маловідомому виданню.

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 же-

лают 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 - подих, 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 встречается 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]. Не зважаючи 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 звужує обсяг діапазону, він визнавав помил-

ковою 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 «крайние 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 цього типу голосоутворення (тобто прикриттю звука) можна додати значну силу. Проте застосування прикритих звуків вище ля¹ 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 понимание 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, не зважаючи 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 апарата 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 убачав не в «механическом 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 - направляння 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 («звучащий 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 бе-

зостановочно, минуя препятствия» [4; 811].

Звукоутворення - не спів, а вивчення можливостей голосового апарата. Основні голосні, із яких пізніше утворюються інші, це: «Ö», «Ü», «O», «A», «U». Вільне відтворення голосних поки що неможливе. Приголосні «B», «M», «D», «S» допомагають концентрувати тон на ріано 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 апарата 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 виявляються в 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 голосу - 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 качества» [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, Гея, 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.

нансу. 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 относиться к отдельным характерам голосов и как постепенно возвышать резонаторную полноту звука» [4; 643-644]. Прочитавши книгу Мюллер-Брунова, він остаточно переконався в 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 насамперед 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 її ознак і меж. Саме тому основні принципи, в першу чергу регістрового механізму, були розроблені в епоху класичного *Bel canto* співаками-кастратами 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. Стилїстика 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 апарата. Проблема «регістр-резонанс» авторами не порушувалася, а вирішення здійснювалося через фонетику мови й акустичний вплив на діяльність голосових складок, якість звукоутворення і підвищення ро-

лі імпеданса.

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 з 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 Зіга Гарсо, Вагенманн, дещо пізніше Г. Армін і П. Брунс (Брунс-Моляр). Зіставити проблему "примарний тон і голосові реєстри" спробував Брунс, учень Мюллера-Брунова, у книзі «Нова методика співу». На думку Брунса, примарний тон, суть якого в акустичному феномені обертонів, спроможний вирівнювати всі реєстри і встановлювати один реєстр. 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 концентрованим, металлическим, звучащим грудным ріано, даже на верхних нотах развивает в мужских голосах сильнейшее crescendo» [1; 138].

По суті Брунс поєднує поняття «грудний», «головний», «середній» реєстри з поняттями «грудного», «головного» резонансу, що в середній ділянці голосу, на його думку, містить в собі всі три реєстри. Втім у процесі пошуку примарного тону Брунс рекомендував використовувати прийом схрещення реєстрів, 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 соль², звичайно, у фальцетному реєстрі. Він, по суті, заміняв французький термін «voix mixte» німецьким поняттям «примарный тон», виявляючи його акустичну природу і дотримуючись при цьому, хоча й обмежено, регістрових закономірностей співацьких го-

лосів.

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

Незважаючи на ретельну розробку акустичної теорії співацького голосу, проблему 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 і 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 апарата і 3) типізація діяльності органів голосового апарата (подих, 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 регіст-

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

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 апарата в співі. Ці праці готували виникнення історичного наукового підходу в сфері вокальної методології.

Список літератури

1. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. – М.: Музгиз, 1932. – 320 с.
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.М. Методология пения. Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. В 2-х т. Т. 1: Часть теоретическая. – М., 1902. – 998 с.
5. Назаренко И.П. Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. – изд. 3, 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 О. Г. Bel canto і акустичні теорії у німецькій вокальній школі XIX ст. // 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 сторіччя // 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 // 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. – Х.: ХДАК, 2000. – 156 с.
12. Стахевич О. Г. Традиції Bel canto у німецькій вокальній школі XIX ст. // Вісник Харківської державної академії культури: Зб. наук. пр. Вип. 6 / Харк.

держ. акад. культуры; Відп. ред. Н. М. Кушнарєнко. – Х.: ХДАК, 2001. – С. 139 – 145.

13.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. – 262 с.

14.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. Copelmand. Copyringht. – N. York: by Breitkopf & Härtel, 1914. – 596 s.