

МУЗИКАНТОВІ  
ПЕДАГОГУ

*Д. БВТУШЕНКО*

# РОЗДУМИ ПРО ГОЛОС



*Д. ЄВТУШЕНКО*

# **РОЗДУМИ ПРО ГОЛОС**

(Нотатки педагога-вокаліста)

**КИЇВ  
«МУЗИЧНА УКРАЇНА»  
1979**

Предлагаемая работа принадлежит перу известного педагога и воспитателя талантливых певцов, заслуженного деятеля искусств УССР, профессора Д. Г. Евтушенко. Она построена в форме очерков-раздумий, основанных на огромнейшем личном опыте автора и охватывающих широкий круг вопросов вокальной педагогики, исполнительства, певческой культуры, вокальной техники и т. п.

Издание рассчитано на педагогов и студентов вокальных факультетов музыкальных учебных заведений, руководителей и участников самодеятельных вокальных кружков.

За своїми справді невичерпними можливостями співацький голос перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Але для того, щоб заблищати всіма барвами, він має бути якнайстаранніше опрацьований і сформований. Та й цього замало. Усе багатство голосу може розкрити лише співак-музикант, співак-митець, спроможний не тільки видобути з голосу потрібні йому виконавські засоби, а й продукувати їх. На жаль, подібних майстрів у нас не так багато. Та й саме формування голосу з професійною співацькою метою часто-густо здійснюється із значними недоліками, примітивно; при цьому ресурси голосу не лише не розкриваються, а, навпаки, ніби заганяються вглиб.

Не краще стоїть справа часом і у вокально-виконавській практиці, оскільки вона ведеться значною мірою за вельми зниженими вимогами відносно тембрально-інтонаційних засобів голосу. Що ж до оперного співу, то тут, крім усього, ми зустрічаємося з тенденціями, характерними для більшості оперних колективів, усі проблеми виконавства розв'язувати на основі гранично гучнісних показників, які цілком виключають можливість природних виражальних маніпуляцій голосом. Усе це разом узятє є серйозним гальмом у розвитку голосу, в розкритті його художніх можливостей, а в кінцевому підсумку — і в опануванні виконавською майстерністю.

Тим-то автор даних нотаток вбачає своє завдання у спробі визначити для сучасного етапу розвитку вокального мистецтва прогресивне спрямування розробки вокальної техніки, запропонувати ті або інші методи практичного розв'язання поставлених завдань, а принагідно висловити й інші міркування стосовно підходу до самого голосу.

## Початок роботи над голосом

Ця робота починається із знайомства з співаком. Чим воно глибше, цілеспрямованіше і ґрунтовніше, тим чіткіше піде й робота над голосом.

Щоб віднести співацький голос до тієї або іншої з існуючих типових груп, необхідно встановити в ньому наявність певних ознак, за якими його можна було б визнати відповідним щодо вимог цієї групи. В числі первинних ознак мають бути тембр і загальний характер звучання. Їх бажано встановити вже на перших порах. Правда, нерідко навіть при хороших і відмінних голосах початкові показники не дають необхідної ясності в питанні про належність голосу до того або іншого типу. Подальше ж розкриття голосу, тобто пошуки й виявлення в ньому по можливості всіх позитивних якостей — завдання надзвичайно важливе, складне й відповідальне — здійснюються, як правило, протягом усього періоду навчання співака. Причому такого роду визначення типу голосу не можна досягти якимось відособленим способом, а тим більше поспіхом.

Усебічне розв'язання цього завдання навіть при наявності цілкомовної ясності щодо типу голосу досягається лише в процесі загального музично-художнього і вокально-технічного розвитку співака. Нерідко повний розвиток і досконалість голосу приходять у час активної творчої практики. Тим-то розгляд питання про класифікацію голосів ми тут здійснюватимемо в аспекті певного зближення з вокально-учбовою та виконавською практикою. І оскільки класифікація являє собою не констатацію якихось закоснілих ознак і норм щодо того або іншого типу голосу, а передбачає поглиблений розгляд, дослідження і удосконалення голосових даних співака перед тим, як буде винесено відповідне їм визначення, то слід наголосити на неприйнятності й шкідливості поверхового, механічного підходу в цій справі.

Вивчення фахових даних учня-співака становить одне з найважливіших завдань вокально-педагогічної роботи. Важливість цього завдання визначається необхідністю знати, яким голосом, музичним слухом, почуттям ритму, пам'яттю тощо володіє учень, щоби в цих даних знаходиться у хорошому стані, що в поганому і т. д. Інакше не можна побудувати план роботи з учнем бодай на мінімальний період. Згадане завдання є до того ж складним. Одна з причин складності тут полягає в тому, що неможливо узагальнити і використати передовий досвід кращих педагогів, немає певної системи й методики, які до того ж враховували б, що кожна особа

учня-співака є неповторною і вимагає особливого підходу й розуміння.

Слід, крім того, визнати, що педагоги в масі своїй не проявляють потягу до пошуків наукових, об'єктивних методів дослідження в цій галузі, мабуть, тому, що наука досі не запропонувала з даного питання рекомендацій, які могли б надати їм відчутну допомогу. Складність зростає тут і тому, що співацькі дані учня, головним чином, його голос, у процесі розвитку переходять з одного стану в інший, якісно новий стан, певним чином змінюються, отже, вимагають дальшого, точніше постійного вивчення й спостережень. Гальмом у цій справі є, зокрема, й те, що на противагу настанові про тривале, постійне, поглиблене вивчення голосу й роботу над розвитком найважливіших його якостей, а також підтримання його в необхідній творчій формі існує інша настанова, суть якої, приміром, така: учневі передусім треба поставити голос, і лише після того можна зайнятися виконавством.

Начебто логічно виходить: про яке виконавство може йти мова при «сирому», неопрацьованому голосі? Однак тут оминається дещо надто важливе, те, наприклад, що виконавство — це робота, при якій голос не тільки «не звільняється» від впливів, які сприяють його формуванню і вдосконаленню, а продовжує піддаватися опрацюванню, причому опрацюванню, більш цілеспрямованому й складному, ніж на так званих щоденних тренувальних вокальних заняттях. Тут він формується в процесі розв'язання різних конкретних завдань, притому в поєднанні з розвитком інших творчих даних учня. А взагалі голос ставиться протягом тривалого часу, вірніше — протягом усього життя співака. Що ж до його загального й музично-художнього розвитку, який повинен здійснюватися нібито на якійсь більш віддаленій стадії навчання співака, то погляд цей слід визнати помилковим і шкідливим. У розв'язанні цього завдання важливо не лише не відставати від голосопостановних процесів, а певним чином випереджати їх, оскільки фактор культури, художнього розвитку співака має вирішальний вплив і на якість опрацювання голосу.

Голос, поставлений у людини, позбавленої необхідного музичного розвитку й культури, не може бути придатним для художніх процесів співу, оскільки він несе в собі помітні ознаки примітивізму творчого мислення та уявлень його носія. З часом, в міру культурного зростання співака, розвитку його естетичного смаку, нагромадження слухового досвіду і т. п. голос його неминуче повинен мінятися щодо своїх якісних показників.

Проте у наших можливих опонентів — своя система: поставлений на первісній стадії навчання співака голос розглядається ними як остаточно оформлений для професійної співацької

діяльності, такий, що надалі нібито не потребує ніякої ґрунтовної роботи над ним. Ця хибна концепція, як правило, впливає з постулату, згідно з яким вдало поставленим голосом є той, в якому досить ретельно опрацьовано зразки всіх видів вокальної техніки. Погляд цей на завдання розвитку голосу й формування техніки виявляє повне нерозуміння її призначення. Уявляти собі, що якимось особливим чином можна нагромадити техніку, готову і пристосовану для всіх випадків вокально-виконавської практики, тобто техніку, яку в процесі вокальної творчості довелося б лише розміщувати по відповідних місцях, значить бачити процес виконання твору як монтаж певного механізму з готових деталей.

Не заперечуючи конструктивної функції голосу в процесі втілення музичного твору, ми, проте, повинні зазначити, що як би принадно не виглядала техніка, створювана в результаті щоденної тренувальної роботи (а така робота дуже потрібна й корисна), як би вміло не демонструвався асортимент її складових елементів, — вона, ця так звана нейтральна техніка, ніколи не може бути прийнятною (готовою) для конкретних виконавських завдань. Тому вона не повинна й розглядатися інакше, як певний напівфабрикат, що чекає доопрацювання в тих або інших виконавських процесах, і лише в них, як правило, після тривалих, а часто й болісних пошуків і пристосовних зусиль стає живим, дійовим засобом виразності.

Отже, ефективність вокальної техніки перевіряється тільки у поєднанні з конкретним виконавським процесом. Іншого критерію тут немає. З цього, мабуть, видно, що тільки така робота над голосом, яка здійснюється в даному аспекті, дозволяє глибоко та всебічно вивчати й розвивати все, що в ньому позитивного, цінного. У свою чергу розробка дійової, справді виразної вокальної техніки показує, яке величезне значення має пристосовна функція голосового апарата і яке значення має практичний розвиток цієї функції. Щоб уявити собі, в чому її призначення, досить поставити питання: як реалізуються у звучанні голосу всі задуми, всі наміри виконавця, як видобувається потрібна йому різноманітність барвистості, відтінків, інтонацій і т. ін.? Усе це досягається в результаті відповідної пристосовності голосового апарата. Поза цією функцією не відбувається жодного запланованого співаком явища в його голосі.

У опонентів свої погляди й настанови з цього приводу. Постійним, на їх думку, є лише голосове тренування, розглядуване як певна розминка, «розігрівання» апарата перед виконавським процесом. Що ж до постановки голосу, так би мовити, її якісних показників, то всю увагу і всі турботи тут спрямовують на те, щоб забезпечити відповідне тим або іншим умовам звучання голо-

су на всьому діапазоні, особливо в опануванні верхнього регістру, оскільки виконавські невдачі й провали вбачаються не у беззмістовності або в інших вадах виконання, а в «невзятих» верхніх нотах, у формально невиконаних тих або інших технічних завданнях. Для прихильників даної настанови, звісно, зовсім неприйнятною є думка про те, що роботу над голосом співак повинен продовжувати не тільки протягом усієї виконавської діяльності, а навіть тоді, коли ця діяльність припиняється і, як це нерідко буває, переходить у педагогічну. Адже й педагогові-вокалісту, крім усього, необхідно володіти своїм голосом, причому володіти, можливо, навіть особливим чином для того, щоб опанувати мистецтво педагогічного показу. А щодо цього останнього, то яскравий, барвистий показ у педагогічній роботі має виняткове значення.

Є безліч прикладів того, що, здавалося б, гранично ясні й переконливі словесні пояснення не наводять учня на потрібну емоційну настроєність і розуміння виконавського завдання, і лише показ сприяє успішному його уявленню. Йдеться, звичайно, про показ не як певний зразок, що обов'язково має бути скопійований. Такий показ може бути навіть шкідливим, оскільки він присипляє творчі сили учня або прищеплює даному голосові невластиві його природі тембральні особливості. Цінним є той показ, який за допомогою короткої музичної фрази, окремого штриха, натяку ніби підіймає завісу над особливим світом мистецтва звуків, викликає в учня певні асоціації, образи і таким чином допомагає йому уявити поставлену перед ним мету, виробити відповідні критерії щодо виконавських засобів, необхідних для її реалізації. Показ, який демонструє таким чином різницю між явищами справжнього мистецтва, з одного боку, і тим, що є його протилежністю, — з другого, є свідченням високої культури й майстерності. Щоб володіти таким показом, треба постійно тренувати весь комплекс своїх творчих властивостей, насамперед голос.

Отже, тільки в результаті врахування запитів сучасного вокального мистецтва до голосу, лише при вірному уявленні про його можливості можна знайти шляхи і засоби його дальшого розвитку, перетворення на джерело справжнього багатства вокально-виражальних інтонацій.

Але прийти до цього не так просто. Як вже говорилося, навіть найбільш вдало сформований голос, без спеціальної, в кожному конкретному випадку додаткової, роботи не може бути готовим для застосування в тих або інших певних художньо-виконавських завданнях. Найважливіше і найістотніше, притому найважче у розвитку голосу і в самому виконавському процесі полягає в «наповненні» окремих звуків голосу певним змістом — смислом і почуттям, у пристосуванні цих звуків до якомога ефективнішого втілення



цього змісту. Причому для кожного твору повинен бути свій, особливий процес застосування техніки. Наприклад, партія Лізи з опери «Пікова дама» Чайковського своїм змістом, характерними рисами образу не може бути втілена у звучаннях голосу, пристосованих, скажімо, до партії куми Настасії з його ж опери «Чародійка», хоч в обох цих партіях змістом є боротьба жінки і трагічний кінець цієї боротьби за щастя, за право кохати обранця свого серця. Диференціація виконавських засобів, їх цілковите пристосування до конкретного завдання диктується тут особистісними особливостями вказаних персонажів, потребою всіляко індивідуалізувати ці образи. Те саме можна сказати про численні вокальні твори, нібито аналогічні, які, проте, вимагають свого особливого підходу, головним чином своєї вокальної техніки.

Перетворення техніки на дійовий засіб виразності реалізується завдяки відомій нам пристосовній функції голосового апарата. У зв'язку з цим слід нагадати, що необхідність розвитку пристосовності голосового апарата диктується не лише особливостями художньо-виконавських завдань. Вік співака також може ставити щодо цього свої вимоги. Із зміною віку певною мірою міняється й пристосування голосового апарата до нових умов голосоутворення. Одна справа — пристосування в юнацькому або молодому організмі, інша — в пору зрілості і так званого розквіту, і зовсім інша — в похилому віці, позначеному прив'яданням організму. В молодості апарат знаходиться у стані підвищеного тону, чим головню й зумовлюється наявність у голосі свіжості звука, гнучкості й маневровості. Зовсім не те в похилому віці, коли тону значно падає, апарат значною мірою ніби костеніє, помітно втрачається свіжість і стійкість звука, до того ж міняються й м'язові відчуття при голосоутворенні. У цих випадках слух ставить перед голосом свої звичні вимоги, тим часом голос або взагалі виконати їх не може, або виконує з великими труднощами, притому, як правило, без необхідного якісного результату.

Що ж до учня, то він може досягти в цій галузі певних успіхів лише за умови зростання його культури, розвитку слуху та слухового досвіду, смаку і художньої фантазії, загалом при підвищенні його естетичних критеріїв. Але для досягнення вказаного рівня музично-художнього розвитку учня потрібний тривалий час. І протягом усього цього часу голос його не може бути по-справжньому добре розвиненим, або, як говорять, поставленим. Без наявності високої культури в учня не можуть навіть народжуватися високі запиту щодо свого голосу та всі ті якості, які потрібні для художньої творчості.

Підсумовуючи вимоги до поставленого голосу, слід підкреслити: голос повинен відзначитися такою гнучкістю, такою свободо-

дою доцільної пристосовності і взагалі таким багатством вокально-технічних ресурсів та інтонаційної барвистості, яке б дало змогу співакові з художньою майстерністю виконувати будь-який відповідний його природним можливостям вокальний твір, починаючи від старовинних і кінчаючи новітніми зразками вокальної музики.

Слід, проте, мати на увазі, що ця надзвичайно важлива (пристосовна) функція, отже, і значною мірою залежна від неї ефективність розробки вокальної техніки, у багатьох співаків виявляється вельми неподатливою. Причин тут кілька. Передусім — та, що до розробки голосової техніки в плані особливого розвитку «виразної інтонації» (Шаляпін), на наш погляд, цілком відповідного сучасним вимогам радянського вокального виконавства, у нас фактично зараз немає масового тяжіння.

За традицією, призначення вокальної техніки і способи її розробки багатьма розглядаються ніби поза часом, поза конкретними соціально-історичними умовами. В результаті вокальна техніка замість того, щоб перебувати у безперервному розвитку й удосконалюватися, щоб вокальне мистецтво, відповідаючи сучасним запитам нашого суспільства, могло успішно виконувати свою високу місію, далеко не скрізь привертає до себе достатню увагу. А втім, є багато дечого, що упирається у брак сучасної технічної озброєності, відсутність справжньої майстерності у досить великого загоно наших співаків.

Але серед багатьох недоліків ми повинні особливо відзначити ту шкоду, яка завдається самій природі голосу недостатнім її розкриттям і розумінням. Тим часом тепер у голосі ми повинні шукати нові барви, нові засоби виразності, тобто те, що знаходили і знаходять у ньому тільки високообдаровані майстри співу, які розуміють сучасні завдання вокального виконавства. І на цей, по суті, особливий для більшості співаків етап у розвитку голосу, зокрема в підготовці вокальних кадрів, треба дати ясні й певні орієнтири, рекомендації, запропонувати відповідні естетичні критерії. Бо кому, крім окремих індивідуумів, спаде на думку займатися справою, що не дістала моральної санкції широкої вокальної громадськості? Цю санкцію, орієнтацію і все інше, що буде визнано за необхідне, було б доцільно запропонувати, скажімо, від імені Науково-методичної ради з питань співу при Міністерстві культури СРСР, привертаючи увагу до виконання рекомендацій цієї ради відповідних музично-виробничих установ, а також відвівши певну роль у цій справі й таким формам контролю і перевірки результатів нашої діяльності, як внутрішні огляди, конкурси вокалістів, наради з питань вокальної освіти тощо.

Поки ж що навколо даної проблеми не створено атмосферу спрямованості до наполегливих пошуків ні в теорії та методиці,

ні у виконавській та вокально-учбовій практиці. Отож марно ми шукатимемо тут бажаних успіхів і знахідок.

Є й іншого роду причини неподатливості пристосовної функції голосового апарата. Стійкі голосотворні навички й автоматизм, що вкорінюються у виконавській практиці співака, нелегко поступаються місцем перед іншими, незвичними режимами роботи фонаторного апарата. Для долання тут цілком зрозумілих протидій, але долання такого, щоб перемога виявлялася взаємною (тобто досягати бажаного, не руйнуючи старого), необхідні досить тривалі час (навичка посліхом не створюється) та обережний підхід до справи. Бо якщо при розв'язанні цього завдання відхилення від звичного якоюсь мірою розхитуватимуть саму основу голосоутворення (а це при наполегливому впровадженні невдало дібраних методичних прийомів цілком можливо), то ці відхилення водночас порушуватимуть і раніше створені співаком стереотипи виконання певних творів. Подібні явища, звичайно, можливі і при цілком правильно сформованому голосотворенні. Адже пошук, як правило, і зводиться до практичного випробування цілого ряду прийомів, що здаються співакові доцільними, але позначені тією або іншою мірою відходу від звичного навіть тоді, коли він, нарешті, обирає один прийом і починає його впроваджувати.

Завдання щодо технічного розвитку голосів, зокрема щодо надання їм того або іншого характерного забарвлення, бувають різними — від порівняно легких до вельми складних. Пошлемося тут на завдання, які можна віднести до групи підвищеної складності. Вокальними засобами співакові доводиться відтворювати голоси птахів (у сопрано, як відомо, досить помітне місце посідає «пташиний» репертуар), звірів (прикладом може служити «Обід у ведмедя» Гречачинова), образ Смерті («Дівчина і Смерть», «Лісовий цар» Шуберта, «Полководець» і «Тропак» Мусоргського), людські голоси, силою особливих обставин різко змінені у своїй суті. Це, наприклад, характерні риси у звучанні голосу релігійних фанатиків (Марфа з опери «Хованщина» Мусоргського), людей, що знали морального потрясіння, викликаного трагічними ситуаціями (Борис Годунов, Ріголетто — персонажі з однойменних опер Мусоргського та Верді; Любов і Марія з опери «Мазепа» Чайковського), фантастичних персонажів, які є втіленням так званого злого начала, що його вони передають за допомогою інтонацій схиждства, уїдливої іронії й сарказму (Мефістофель в операх «Фауст» Гуно і «Мефістофель» Бойто, «Блоха» Мусоргського).

З безлічі можливих тут названо лише окремі приклади, коли при розробці потрібних вокально-виконавських ресурсів виконавець змушений оминати «чистий», досконалої форми класичний вокал і переходити межі природного голосотворення, інакше не-

обхідні інтонаційні характерності неможливо відтворити. Принагідно відзначимо тут, що чималі труднощі для голосотворення містить у собі й та галузь новаторської музики, яка ґрунтується на характерній для неї мові, що відзначається рисами атоналізму, політональності, стрибкоподібною мелодикою й жорсткими, різкими співзвуччями тощо і ставить співака в умови явного протиборства з труднощами, створюваними самою музикою.

І все ж природні голосові ресурси дають такі широкі простори для вільного маневрування голосом, що порушень самої основи голосотворення та виконавських стереотипів можна уникнути. В цьому й полягає особлива важливість додержання принципу природності при формуванні голосу.

Водночас відзначимо, що дані порушення значною мірою нездоланні там, де голосотворення позбавлено цієї якості.

### **Природність — основа високоєфективного голосотворення**

Чому ж принцип природності вважається особливо сприятливою основою для всебічного розвитку голосу і чим неприйнятною для вказаної мети інша основа? Як і багато іншого у співі, природність володіння голосом має відносне визначення. Не існує якоїсь абстрактної, притому єдиної та одноманітної природності для всіх співаків. У різних виконавців вона різна, індивідуальна, як і всі інші фахові співацькі дані. Причому вона не є якоюсь самостійною функцією або станом. Це — результат розумної взаємодії у співі цілого комплексу співацьких даних. Природність — це свобода і особлива зручність голосотворення, гнучкість і чутливість голосового апарата, здатність його до будь-якої потрібної настройки. Значення її незмірне. Бо якщо голос співака сформовано вказаним тут позитивним чином, створення потрібної техніки не викличе ломки голосотворчих навичок. Голосовий механізм без втрат для основи голосотворення може виробляти будь-який передбачений вокально-виконавський елемент за принципом суміщення або нарощування нового.

Можна було б навести чимало фактів на підтвердження висловленого нами положення. Ми ж обмежимося одним з них, тим більше, що тут йдеться про завдання підвищеної складності, яке розв'язується з таким ефектом, коли про жодні порушення основ голосотворення взагалі не може бути мови. Народний артист СРСР, завідуючий кафедрою сольного співу Львівської державної

консерваторії професор П. П. Кармалюк<sup>1</sup>, виконуючи партію Ріголетто, наприклад, у трагічні моменти надає звукові свого дзвінкого, без єдиної тріщинки й смітинки, голосу відтінку скрипучості, цієї так відомої характерності, коли через потрясіння людина раптом втрачає природні властивості голосу. Міра трагізму таким чином надзвичайно посилюється. Водночас тут ніяк не відчувається напруження або інша ненормальність, яка завадила б основі голосотворення співака.

Якщо ж голосотворення сформовано на відхилення від норм природності, наприклад із зниженою, всупереч здоровій логіці, гортанню, з перенапруженим диханням і т. ін., голосовий апарат, скований подібними ненормальностями, хоч і здатний виконувати певне коло співацьких завдань (правда, виконувати у характері, головним чином, силових показників), виявляється безсилим у сфері більш-менш гнучкої і тонкої техніки. Інакше кажучи, його пристосовні можливості для створення техніки за принципом суміщення або нарощування мізерні. Для того, щоб підвищити ці можливості, здавалося б, залишається шлях заміни голосотворення чимось принципово новим. Але це означає наново, по-іншому «ставити» голос, інакше кажучи, піддати докорінній ломці всю основу голосотворення, що, як відомо, таїть всілякі несподіванки, аж до можливої втрати голосу взагалі.

### **Важливість психологічної настройки**

Крім вказаних причин загальмованості голосового апарата, слід відзначити і невміння учня відповідним чином настроїтися, конкретніше — зрозуміти завдання, чітко уявити собі бажаний хід і результат його виконання. При відсутності необхідної психологічної настройки зусилля співака виявляться марними: точно і впевнено апарат не спрацює. Звідси — висновок: оскільки всі пошуки та опрацювання вокальної техніки здійснюються тільки в порядку відповідного пристосування голосового апарата, цю функцію як певний комплекс діючих у заданому характері нервово-психічних і фізичних даних учня необхідно розвивати з особливою наполегливістю. При цьому на особливе місце необхідно поставити виховання почуттів учня, не відкладаючи його на майбутнє.

---

<sup>1</sup> До речі, свого часу прийнятий до Київської консерваторії як бас, він у процесі навчання став ліричним баритоном надзвичайно чистого тембру, зразкової гнучкості й пластичності.

## Про нову вокальну техніку

У поняття «вокальна техніка» сучасна виконавська і педагогічна практика вносять доповнення: «нова техніка». Який же зміст вкладаємо ми в це поняття? Щоб відповісти на дане питання (звичайно, не сподіваючись при цьому з граничною ясністю розкрити і витлумачити саме поняття, особливо процес створення нової техніки), слід спочатку розглянути ряд міркувань. При цьому передусім підкреслимо, що із старої традиційної вокальної техніки в її відомих формах ми нічого не відкидаємо. У протилежному разі замість відкинутого елемента техніки слід було б дати щось принципіально нове. Тим часом в активному користуванні вокаліста знаходяться всі форми традиційної техніки незалежно від того, чи виконує він стару, чи новітню музику. І все ж у цій техніці з'являється щось нове. Міра і значення новизни тут бувають різні.

Головне — не у масштабах, не у зовнішній яскравості та відчутності якихось особливих, насамперед невідомих елементів техніки. Це нове — у зростанні тих якісних показників, що їх надає виконавству традиційна техніка, певним чином пристосована, тією або іншою мірою змінена, в чомусь доповнена, по-особливому розвинена навіть при позірній зовнішній її незмінності. Для виконавців-майстрів нерідко цілком досить саме цих кількісно мінімальних змін, доповнень, скорочень, всіляких інших пристосувань у галузі існуючої техніки, щоб створювати в ній щось нове і завдяки цьому новому досягати високих мистецьких успіхів у розв'язанні конкретних виконавських завдань.

Спроби конкретизувати процеси перетворення існуючої техніки в різні нові види й форми через особливу складність уявляються нам зайвими. Навіть Артуро Тосканіні у своїх вимогах до оркестрантів і співаків уникав точних визначень. Найчастіше він рекомендував «щось» вкладати у процес виконання. І цієї скупії та невизначеної вимоги було досить, щоб кожен з численних виконавців — оркестрантів і співаків — у рамках встановленої для кожного твору виконавської концепції, діючи в нормах традиційної звичної техніки, вносив, додавав щось своє, особливе. Результат часто бував справді вражаючий. Що тут змінювалося у старій техніці, що додавалося, — сказати важко. Але досягалося щось незвичайне для кожного виконавця завдяки його індивідуальним пошукам, знахідкам, пристосуванню звичного до нових завдань. Моменти зародження і формування нового в галузі техніки слід вбачати у творчих пошуках, польоті фантазії тощо. Це народження нового, яке майже неможливо описати, є все ж реальністю, що нерідко містить неоціненні виражальні якості.

Але якщо музика минулих часів у сучасному виконанні вимагає певного оновлення техніки, то стосовно новаторських творів ці вимоги помітно підвищуються. У згаданих творах сформувалася і розвивається нова музична мова, з'явилися невідомі до того інструментальні тембри, знаходять своє відбиття нові відчуття ритму, темпів, динаміки, пластики тощо. Щоб виражати голосом усю цю неосяжну різноманітність музичних явищ або хоча б знайти і встановити тут потрібні тембрально-акустичні співвідношення інструментальних і голосових засобів, потрібні висока культура, великий слуховий досвід та винахідливість співака, особлива податливість, гнучкість і пристосовність голосу.

Питання про техніку ставиться тут, звичайно, не як актуальне саме по собі, а лише як таке, що активізує увагу щодо виражальних засобів голосу, всебічному виявленню яких перешкоджає, з одного боку, формальне, механічне ставлення до визначень, наявних у класифікації голосів, а з другого, — свідоме «закриття» шляхів до максимального дослідження голосу, зумовлене відповідними поглядами співаків. Це й ставить нас перед необхідністю виявити основні, вирішальні функції техніки, висувуючи тим самим на перший план найважливіші завдання в роботі над голосом.

### **Техніка нейтральна і конкретна**

Голосовий апарат співака відзначається різкою пристосовністю. Треба тільки, хоч це часто і пов'язано з особливими труднощами, вірно спрямовувати його в роботі, ставити перед ним певні завдання. У пропонованому аспекті вокальна техніка як певний комплекс співацьких прийомів покликана в процесі виконавської підготовки твору служити співакові передусім у справі, так би мовити, заготівлі будівельного матеріалу для відтворення у звучанні голосу вокальної партії твору. Але конструктивна функція техніки, яка полягає у відтворенні вокальної мелодії, є лише попередньою. Головна її функція — з максимальною правдивістю і переконливістю втілити зміст твору. А ця мета передбачає подальші, після відтворення вокальної мелодії, поглиблені пошуки відповідних виражальних засобів, і насамперед у голосі. Отже, та сама техніка, за допомогою якої відтворено форму твору, стає і носієм його змісту. Досягається це загалом так. На певному етапі роботи, який іменується співуванням твору, співак ставить перед собою завдання домогтися, щоб техніка «увібрала» в себе зміст твору, тобто всю ту характерність музики і слова, в якій наявні риси образності, та спроможна була їх яскраво відтворити своїми засобами. Це найголовніше і найскладніше завдання співака. І якщо йому вдається так настроїтися в лад змістові твору,

що в результаті тут починають проявлятися живі відповідні суті твору інтонації, то можна вважати, що він знайшов зерно образу і знаходиться на шляху до ефективного втілення задуму композитора.

### Вспівування творів

У дещо детальнішому викладі цей процес виглядає, приблизно, так. На початковій стадії роботи співак у пошуках вокально-виражальних засобів передусім художньо осмислює образний для виконання матеріал, роблячи спробу при цьому уявити собі його звучання. Таким шляхом він знаходить ті або інші відправні точки, орієнтири виконання твору. За цими орієнтирами він буде варіанти виконання, добираючи вокально-виконавські прийоми й засоби. Більш-менш тривале їх застосування приводить до встановлення одного певного варіанта і до закріплення його у м'язовій та слуховій пам'яті.

На основі регулярного тренування, здійснюваного, як правило, протягом досить тривалого часу, виконавський процес поступово набуває характеру автоматизму і в кінцевому рахунку стає стереотипом виконання співаком даного конкретного твору. Такою в найзагальніших рисах є схема процесу виконавської підготовки твору. Слід при цьому відзначити тут одну особливість: якщо на початковій стадії співування твору дії апарата, що продукує виконавські ресурси, визначаються головно відповідними емоціями і свідомістю, то надалі самі ці дії стають певною мірою збудниками емоцій. Варто почати співати даний твір у звичному характері, щоб тим самим викликати потрібну внутрішню настроєність.

На думку ж наших можливих опонентів, у точному і, з точки зору форми, правильному відтворенні вокальної мелодії твору й полягає все виконавське завдання співака. Безглуздість такого формального підходу очевидна. Найвища точність відтворення форми твору (що, зрозуміло, є необхідним) виявляється безрезультатною, якщо ця форма позбавлена відповідного духовного життя, змісту. (Сказане, природно, однаковою мірою стосується й інструментальної частини твору як частини єдиного цілого.)

### Хибне розуміння орієнтирів

Звідки ж ідуть помилкові погляди й переконання щодо переважної ролі вокальної техніки як у виконавстві, так і у вокальній педагогіці та можливості її остаточного формування на початковій стадії навчання співака? Погляди ці не безгрунтовні. Тією або іншою мірою вони спираються на безсумнівні



факти з історії співу. У XVII—XIX століттях, в епоху панування в Італії колоратури та бельканто як особливої течії в розвитку вокальної музики та мистецтва співу співацький голос і його технічний розвиток були доведені, здавалося б, до фантастичного рівня. В такому винятковому розвитку голосової техніки і вбачалася головна мета мистецтва.

Особливими успіхами щодо володіння голосом відзначалися кастрати, відомі вже у III столітті. З XVII століття вони займають провідне місце в італійській опері, і їхня технічна майстерність стає своєрідним еталоном, що визначає рівень і характер вимог, які ставилися до співаків того часу. Для виховання таких співаків потрібні були відповідні педагоги. Італія мала таких педагогів. І серед них постаттю, можливо, найпопулярнішою є Ніколо Порпора (1686—1768), який, хоч і був видатним вокальним педагогом, але навряд чи переважав у чомусь істотному своїх не менш видатних колег. Композитор, у портфелі якого значилися понад 50 опер, дев'ять ораторій, кантати, камерні симфонії, концерти, арії, сонати, сольфеджіо, він був і капельмейстером. Діяльність його як визначного музиканта проходила в Неаполі, Венеції, Відні, Дрездені, Лондоні. Усе це — свідчення його високої музичної культури, такої необхідної педагогові-вокалісту. Але це не виняткова, а скоріше обов'язкова риса педагога староіталійської школи.

До винятковості репутації Порпори спричинився, мабуть, його славетний «листок» вокальних вправ, за яким він понад п'ять років навчав кастрата Каффареллі, досягнувши надзвичайних успіхів. А втім, і цей «листок», хоч ним і користувалися такі видатні педагоги, як Гарсія, Лаблаш та інші, по суті, не додавав ні до портрета Порпори як педагога-вокаліста, ні до комплексу його методико-дидактичних засобів якихось принципіально нових рис у порівнянні з іншими видатними педагогами. «Листок» був лише оригінальною і разом з тим популярною формою висловлення того кредо, яке було притаманне італійському педагогові того часу взагалі<sup>1</sup>.

Та «листок» став, так би мовити, документом, який «довів» сам факт можливості чудової технічної виучки співака нібито лише на простому, невігадливому матеріалі. І в цьому для широких кіл вокалістів могло бути особливо гіпнотизуюче значення «листка». Він ніби репрезентував вокальну педагогіку Італії як педагогіку розумного практицизму, якій чужі ухили в бік «зайво-

---

<sup>1</sup> Кредо це полягало у визнанні чільної ролі блискучої вокальної техніки в арсеналі виконавських ресурсів співака, як і її примата серед вирішальних факторів художнього виконавства.

го» теоретизування у вокально-учбових та виконавських процесах і яка, мовляв, досягає тому таких значних успіхів.

Отже, поряд з тими, хто здатний серйозно враховувати і розуміти соціальну роль мистецтва, його значення у суспільному житті, здавати собі справу у тому, чим і якою мірою певні досягнення культури іншого народу, в даному випадку італійського, можуть виявитися благодетельними і корисними для культури свого народу, є й інші ревнителі інтересів вокального мистецтва, причому їх не так вже й мало. Це категорія вокалістів, яку важко підвести під будь-яку однозначну характеристику. Назвати їх «практиками» — мало. Навіть додавши слова «наслідувачі» і «копіювальники», ми не все зможемо пояснити в їхніх позиціях та концепціях. Це люди, які уникають природних у мистецтві труднощів, намагаються йти шляхами, протоптаними іншими. Це ті, хто орієнтується на досягнуті іншими результати, хто ладен задовольнятися показним боком справи.

### Про наші недоліки

Поставивши перед собою запитання, звідки ж беруться подібні погляди, ми повинні будемо визнати, що причиною косності тут є, зокрема, і сама підготовка кадрів в учбових закладах, де вокально-учбова робота нерідко зводиться до вузькопрактичних завдань (підготовка навчального репертуару), до «натаскування», наслідування і копіювання. В результаті консерваторії випускають, а «виробництво» безвідмовно бере на роботу співаків, не лише не навчених самостійно працювати за своїм фахом, а й тих, перед ким протягом усього періоду навчання практично навіть не ставиться подібне завдання. (Детальна розмова про це має вестися у спеціальній праці.)

Так у нашому ж середовищі плодяться і знаходять підтримку практики-наслідувачі. Небагато тих, хто під час навчання проймається свідомістю необхідності працювати осмислено, ґрунтовно засвоювати всі передбачені учбовими планами й програмами дисципліни. Такі в міру своєї талановитості стають в ряди справжніх митців-вокалістів, борців за високе радянське мистецтво. Але є прошарок переконаних «практиків»-наслідувачів. Саме про них і йдеться тут. Предметом наслідування для них служить, як правило, італійська практика підготовки співаків, хоч далеко не всі вони мають про неї вірне уявлення. Результати цієї практики, якщо й не в усьому, то хоча б у формуванні голосів, не можуть не привертати симпатій.

Досягнення італійських педагогів, таких, як Порпора, щодо технічного удосконалення вокалістів залишаються неперевершеними. Навчені такими педагогами співаки показували справжні чудеса віртуозності, виконуючи, наприклад, 18 двооктавних гам на одному диханні, або, як, славетний кастрат Феррі, — двооктавну хроматичну гаму на одному диханні та ще з треллю на кожній ноті. Тут, крім художніх ефектів, слухача вражає вже одна навіть справді феноменальна функція дихання.

Звичайно, подібний розквіт голосової техніки, який навіть сьогодні здається невірогідним, відіграв неоціненну роль у розвитку голосу як своєрідного музичного інструмента, у показі його справді безмежних виражальних ресурсів.

### Актуальні завдання у розвитку голосу

І все ж це лише частина, причому незначна частина, того, що має голос для відображення духовного життя людини-трудівника, людини-творця. Щоб виявити це призначення мистецтва співу, а отже, — роль у ньому співацького голосу та його виражальних можливостей, не потрібно якоїсь особливої далекоглядності або особливих досліджень. Треба тільки не закрити очей на вимоги, що їх ставлять життя і сучасне прогресивне спрямування мистецтва. Уся вокальна історія після розквіту колоратури й бельканто в Італії йде під знаком зміцнення й розвитку синтезу слова і музики, під знаком реалізму, а еволюція самого голосу — в напрямі пошуків найкращих засобів відображення «життя людського духа».

Вокальна практика, де домінуючим фактором виконавства була блискуча вокальна техніка, на зразок вже згадуваної італійської, привертала і продовжує привертати симпатії багатьох і тепер. А свого часу вона не лише задовольняла слухачів, а приводила їх, особливо спів кастратів, до шалу. Однак для нинішніх завдань вокального мистецтва ця практика із своїми методичними настановами безнадійно застаріла. При цьому і щодо розвитку голосу вона містить неприйнятні орієнтації. Настали інші часи, з'явилися й нові вимоги до мистецтва. Відбулися відомі в історії мистецтва співу реформи. Колоратура та бельканто збереглися в ресурсах співу, але їх призначення стало іншим. Одного блиску в співі виявилось замало. Перед співаками на перший план поставлено завдання відображати життя людини праці, її боротьбу, її подвиги.

## Тріумфальний вихід російських співаків на світову арену

Не можна не відзначити, що з початку ХХ століття на світовій арені російське вокальне мистецтво стало головною спрямовуючою силою. Якщо місцем процвітання колоратури та бельканто була Італія, то реалістичне вокальне мистецтво знайшло наймогутніших поборників і глашатаїв серед видатних діячів культури та мистецтва Росії. Геніальний Глінка, увінчавши величезні досягнення нашої вітчизняної музичної культури створенням безсмертних шедеврів, підніс нашу музику на рівень світової класики, поклавши при цьому початок надзвичайно прогресивній російській школі співу.

Федорові Шаляпіну, одному з найбільших співаків, пропагандистові неоціненної вітчизняної співацької практики, культурне людство зобов'язане піднесенням виразності виконання на небувалу височінь. Про те, якою була сила впливу мистецтва Шаляпіна на слухачів, зокрема на слухачів зарубіжних, є безліч свідчень. До них хочеться додати ще одне, — про ставлення до цього мистецтва таких розпечених слухачів, як італійські завсідники міланського оперного театру Ла Скала. Це — висловлювання відомого італійського співака — автора книжки «Вокальні паралелі» Джакомо Лаурі-Вольпі. Він писав про Шаляпіна: «Для нього голос був лише засобом... Він був і тенором, і баритоном, і басом за бажанням, бо володів усіма барвами вокальної палітри... В Італії цей гігант вперше з'явився у «Мефістофелі» в Ла Скала. Публіка була загіпнотизована пластичністю руху цього скульптурного тіла і справді сатанинським поглядом артиста до такої міри, що і Кареллі, і Карузо, і тосканінівський оркестр ніби зникли, заслонені цим дивовижним співаком»<sup>1</sup>.

Шаляпін дав світові не тільки неоціненні зразки вокально-сценічної майстерності. Як ніхто інший до нього, він дав глибокий аналіз творчості співака-актора, висунувши при цьому надзвичайно важливі теоретичні принципи виконавства і серед них принцип виразної інтонації, яку за важливістю і значенням великий співак ставить в арсеналі виконавських засобів на перше місце. І практика, і теоретичні принципи Шаляпіна знайшли своє подальше осмислення і розвиток у колах театральних діячів цілого ряду країн. В Росії їх витлумачення і пропаганду взяв на себе такий колос театральної культури, як К. С. Станіславський.

Праці Станіславського, його реформаторська діяльність в галузі театру, його славетна система сколихнули творчу думку по

<sup>1</sup> Дж. Лаурі-Вольпі. Вокальные параллели. Л., 1972, с. 238.

всьому театральному світу. І тепер ми є свідками плідотворних результатів діяльності Станіславського: вони — в оновленні театральної практики, у впровадженні живої, нової думки в теорію вокально-сценічного мистецтва. Його ідеї і зараз борються та перемагають штампи і рутину як найістотніші перешкоди прогресові. І зараз ми спостерігаємо — хай іноді в далеких відгалуженнях — порухи думки, народжені ідеями, вченням і практикою мистецтва цих гігантів: Шаляпіна та Станіславського. Вони змусили і тих, хто згоден з ними, і тих, хто не згоден, думати про шляхи дальшого розвитку вокально-сценічного мистецтва.

Одним з найважливіших принципів російської школи співу є принцип постійного вдосконалення майстерності співаків. Радянська школа співу, яка сприйняла все найкраще від російської та інших шкіл співу, ставши багатонаціональною співацькою школою, сприйняла і цей принцип як обов'язковий і незаперечний. (Звідси — традиція обов'язкового, постійного вдосконалення і самої вокальної техніки.) Та для того, щоб цей принцип був дійовим, слід знати, в якому напрямі, до якої мети мають бути спрямовані наші повсякденні пошуки й зусилля. Шаляпін у цьому питанні визначив шлях до прогресу. Головну мету він вбачав тут у пошуках і безупинному вдосконаленні виразної інтонації. Безсумнівно, для психо-реалістичного спрямування вокального мистецтва мета ця не втратить своєї актуальності у віках.

Але практики-наслідувачі в галузі мистецтва співу не обтяжують себе осмислюванням проблем, висунутих сучасним життям нашого суспільства, пошуками шляхів і засобів досягнення справжніх успіхів як у виконавстві, так і в підготовці співаків. Водночас з войовничою наполегливістю вони обстоюють те, що здається їм легким, простим і доступним, а тому нібито пов'язаним з якимись надзвичайними успіхами. Постійною (відвертою або ж замаскованою) для них є орієнтація на італійське вокальне мистецтво. А якщо до того ж відповідно їх поглядам вокальну техніку, підготовлену на початковій стадії навчання співака, вважати достатньою і придатною без будь-яких змін і пристосувань для всіх художньо-виконавських завдань, то тут і зразок нібито в наявності. У такому ракурсі, зрозуміло, жодна техніка не може перевершувати італійську. При цьому вони силкуються показати і довести, що рятівною у справі підготовки вокальних кадрів є вокальна практика і тільки вона.

Практика справді має виняткове значення. Але не будь-яка, не бездумна, а то й безглузда практика. Та й у галузі техніки не самодостатня гра голосом, а безмежна різноманітність голосових барв, відтінків потрібна для відображення життя, правди почуттів і думок. Крізь призму цих вимог значною мірою втратило свою

привабливість мистецтво голосового блиску як вирішального фактора майстерності співаків. Співацький голос, в якому ми й нині шукаємо блиск, красу і привабливість, постав у іншому змісті, в іншому призначенні. Мистецтво минулого високо цінується і використовується нами в інтересах духовного розвитку людини. Однак головна турбота наша має полягати у всемірному збагаченні, розвитку й удосконаленні сучасного мистецтва. І тут слід зробити застереження. У цьому прагненні ми, звичайно, маємо на увазі не тільки новостворювану музику, а й також обов'язкове удосконалення виконання музики і всіх минулих періодів історії вокального мистецтва.

На закінчення з даного приводу ми повинні відзначити одну неабияку деталь. Багато наших сучасників уявляють собі Ніколо Порпору як того, хто нібито був втіленням типу італійського педагога, який ділом блискуче довів, що для підготовки співака цілком достатньо однієї лише вокальної практики, притому, можливо, навіть надзвичайно звуженої щодо своїх дидактичних засобів. У тому або іншому вигляді такі погляди завдають величезної шкоди справі виховання співацької молоді. Відповідно цим поглядам для підготовки вокаліста необхідно якомога більше займатися виключно співом, не обтяжуючи і не відволікаючи себе іншими «побічними» заняттями. Так, мовляв, ведуть справу італійці та їх послідовники, домагаючись виняткових успіхів.

Слід рішуче відмовитися від уявлень, нібито італійські педагоги досягали визначних результатів у підготовці співаків, зокрема в опрацюванні їх голосів, тільки завдяки тому, що нічого, крім голосу, нібито в розрахунок не брали, нічим іншим не займалися і не цікавилися. Це велика помилка. Серед них було і є багато людей культурних, освічених, надзвичайно обдарованих, які чудово знають музику, спів, володіють практикою і теорією композиторської творчості тощо. Ці прекрасні майстри вокальної педагогіки як у минулі часи, так і тепер виховують відмінних, освічених майстрів співу. У цьому ми ще раз могли переконатися хоча б завдяки приїзду в 1964 році до Радянського Союзу прославленого театру Ла Скала. Творчі результати співаків цього театру, їх висловлювання з питань вокального мистецтва свідчать про те, що більшість з них — це справжні культурні майстри своєї справи.

Перед тим, як перейти до питання про те, яким шляхом вести вокально-учбову роботу, щоб голосотворення учня формувалося в руслі природності, необхідно нагадати, що при тій неймовірній кількості методів і прийомів опрацювання (або, як прийнято говорити, — постановки) співацьких голосів, яку ми спостерігаємо в галузі вокально-педагогічної практики, не важко, проте, виявити в основному дві лінії. По одній з цих ліній вважається о б о в ' я з-

к о в и м передусім встановити й закріпити в учня певні фізичні прийоми, при активному використанні яких тільки й мислиться можливість досягнення потрібних результатів у справі постановки голосу. Тут учень повинен вміти: дихати тільки так, а не інакше, певним чином відкривати рот, так само певним способом укласти язик, гортань навмисне опускати та утримувати її в цьому положенні і т. д. Ця своєрідна екзакуція є обов'язковою, звичайно, навіть у тих випадках, коли в учнів не тільки не виявлено якихось істотних недоліків голосотворення, а при наявності правильного, в усьому прийняттого звучання голосу.

При іншій лінії роботи не виключається втручання у дії голосового апарата. Але педагог вдається до подібного втручання лише якщо він впевнений у його доцільності і враховуючи індивідуальні особливості учня. Вирішальним критерієм тут є якість звучання голосу. З метою поліпшення звучання голосу з'ясовується передусім причина недоліку голосотворення, рекомендується той або інший прийом. Але при цьому категорично відкидається застосування будь-яких прийомів, які різко порушують звичну роботу фонаторного апарата. Особлива увага приділяється зближенню всіх процесів голосотворення з музикою, з почуттям, з відчуженням музики навіть у найпростіших вокальних вправах. Саме так знаходиться шлях до природності голосотворення, звідси — розвиток слуху, смаку, зокрема вокального слуху та інших необхідних співакові якостей.

Основу спеціального співацького комплексу становлять: голос, музичний слух, почуття ритму, пам'ять, спеціальний інтелект, інтуїція, вокально-технічний інстинкт, відповідний тип нервової системи, нормальний, без органічних дефектів, мовний апарат, воля, характер, добрий стан здоров'я, зовнішні фізичні дані, задовільні для оперно-естрадної роботи тощо.

Вже сам по собі перелік складників свідчить про те, яким значним і різноманітним є цей комплекс. Причому окремі дані співака, наприклад естетичний смак, вокальний слух, художній інтелект тощо, у свою чергу відзначаються складною структурою. Все це вимагає вивчення, спостережень для застосування того або іншого педагогічного впливу. Являючи собою завдання надзвичайно складне, вивчення цих спеціальних даних співака у багатьох випадках ще більше ускладнюється тим, що серед учнів трапляються юнаки і дівчата різного віку з голосами різного стану. Тут є такі, що ледве досягли першого ступеня вікової зрілості і не мають для вокальних занять ні цілком сформованої психіки, ні зміцненого й розвиненого голосового апарата (у багатьох випадках ці особи мають лише якісь привабливі задатки голосу, слухових даних тощо). Є й інші — за віком цілком зрілі, у яких, проте, в силу тих

або інших причин голоси, а також естетичні смаки вже зіпсовані.

Цілком природно, що у співацькому стані цих людей в майбутньому відбудуться зміни, які наперед важко, а то й майже неможливо передбачити. Ці зміни можуть бути зумовлені як подальшим загальним психо-фізичним зростанням і визріванням осіб першої групи (вельми юних абітурієнтів), так і вокально-педагогічною роботою, що впливає на учнів обох груп.

Крім того, в учбових закладах доводиться мати справу з голосами — і їх чимало, — позитивні якості котрих розкриваються не відразу, а лише в результаті нерідко тривалої роботи, в міру творчого зростання учня, причому зміна якості голосу буває іноді вкрай несподіваною. Голоси, позитивні риси яких доводиться «вловлювати» іноді по окремих ледь помітних ознаках, в процесі роботи ніби розцвітають, досягаючи значного поліпшення як щодо сили, звучності й діапазону, так і щодо тембру. І, навпаки, доводиться спостерігати факти, коли на екзаменах абітурієнт, як говорять, викладає всі свої голосові ресурси, яскраво заблещить ними, а потім стоїть на місці, не рухаючись у своєму розвитку.

Звичайно, не всі голоси, з якими педагоги доводиться мати справу, перебувають у стані нез'ясованості, ставлять перед ним ті або інші загадки. Є й повноцінні, майже цілком відповідні класифікації голоси, притому без істотних дефектів. Але їх дуже мало. Більшість навіть найкращих голосів не позбавлена тих або інших недоліків, що потребують викорінення, оскільки вони нерідко надовго заступають справжні якості голосу і гальмують розвиток техніки, не говорячи вже про те, що й найкращі голоси без будь-яких недоліків потребують спеціального технічного опрацювання, щоб бути придатними для мистецтва співу.

При початковому ознайомленні з голосом доцільно мати на увазі такі, наприклад, особливості. Крім визначення типу голосу, увага педагога має бути звернена на тембр, звучність, діапазон, на позитивні та негативні якості його формування, причини, що зумовлюють ті або інші недоліки, тощо. Водночас бажано з'ясувати вокально-технічні дані співака, хоча б в їх потенціальному стані. З цією метою доцільно встановити, чи володіє співак вокально-технічним інстинктом, якою мірою проявляється у нього вокально-технічна гнучкість голосового апарата для практичного виконання тих або інших поставлених перед ним завдань щодо характеру рухливості, довільної зміни сили звука (філірування, динаміка), широкої наспівності, якими є його здібності щодо диференціації (розрізнення) особливостей звучання власного голосу тощо.

Одночасно з розв'язанням даного питання слід визначити рівень вокально-виконавських даних учня, зокрема міру його музичальності, внутрішньої чуйності, темпераменту, осмисленості,



грамотності й логіки фразування, здатності відповідно до виконавського завдання хоча б мінімально змінювати забарвлення звука і т. ін. Показником відсутності або поганого розвитку виконавських здібностей абітурієнта є спів поверховий, сухий, бездушний, позбавлений проникнення в суть виконуваного, спів, здійснюваний поза будь-яким зв'язком із суттю та змістом твору.

Зазначене дослідження вокально-виконавських даних може бути одночасно і засобом перевірки музичного слуху, пам'яті, ритму. Тут, зокрема, уявляється можливим встановити загалом інтенсивність реакцій абітурієнта на гармонічні, мелодичні й ритмічні особливості музики. Подібні реакції проявляються у здатності з тією або іншою швидкістю й точністю сприймати, запам'ятовувати і відтворювати голосом різні за характером й мірою складності звуковисотні та ритмічні послідовності й сполучення, глибоко і вдумливо слухати й відчувати музику, з хорошим смаком виконувати її, виявляючи розуміння її суті та хоча б найбільш очевидних особливостей.

Природно, що вказані й інші ознаки здібностей можуть проявлятися по-різному: залежно від яскравості самих здібностей, від міри володіння собою, від рівня кваліфікації досліджуваного тощо. В одних випадках — лише в тенденціях, у певних натяках, в інших — у більш-менш реальних формах.

Подальше більш глибоке і всебічне вивчення даних учня, особливо голосу, з метою їх розвитку здійснюється в процесі навчально-виховної роботи.

Співацький голос, зокрема, який формується для вокального мистецтва у так званій європейській класичній манері голосотворення, крім усіх відомих нам, має ще одну властивість. Ця властивість не відзначена поки що в літературі про спів, але вона заслуговує на особливу увагу. До неї слід придивитися, причому не в якихось спортивних інтересах, а з метою свідомого її використання як додаткового засобу художньої виразності співу. В чому ж її суть? Як відомо, діапазон співацького голосу має дві чи три ділянки, або реєстри, утворювані різними механізмами голосотворення. Реєстри голосу мають назви: грудний, медіум і головний. У процесях фахового опрацювання голосу особливе завдання становить так зване згладжування реєстрів. Можна сказати, що це завдання є неминущим і притому не легким. Воно вважається цілком виконаним, якщо звучання голосу від самих нижніх і до самих високих (крайніх) тонів вирівняне і однохарактерне. Ця якість звучання голосу заслужено вважається однією з найважливіших.

Але захоплення цією якістю часто заступає собою інші, не менш істотні функції голосу, а саме: його виражальні можливості.

Якщо поставити перед собою питання, що надає голосові життєвості, в чому секрет його чарівного впливу на слухачів, то ми змушені будемо визнати, що рівності, якою б вона не була довершеною, виявиться замало для того безмежного впливу, який відчуває аудиторія. Причому засіб впливу знаходиться в самому голосі, в його розмежуванні на реєстри. Отже, тут необхідно дуже уважно придивитися до виражальних можливостей самих реєстрів. Ми не провадили спеціального наукового дослідження з цього питання. Але в практичній роботі уважно спостерігали за тим, що так оживлює процес співу, викликаючи в серцях слухачів палкий, щирий відгук. Ці поживні соки голос черпає завжди у грудному реєстрі.

Тому ми й зробили висновок, що правду почуттів, тобто те, що чарує слухача, визначас переконлива щирість оповіді співака. А джерелом і водночас засобом передачі щирості є грудне звучання голосу. І чим більшим потоком це звучання вливається в інші реєстри, тим більшою мірою щирості позначене і їх звучання.

Та не всі частини діапазону голосу здатні з однаковою ефективністю здійснювати виражальну функцію, навіть якщо потік грудного звучання, так би мовити, в усіх місцях однаковий. В голосі є зони більшого і меншого сприяння виразності. Нас, зрозуміло, цікавлять зони найефективнішої виразності. Їх, мабуть, слід шукати там, де даний голос з найбільшою зручністю здатний формувати максимально повне й експресивне звучання. (Тут слід застерегти від помилки тих, хто вважає, що добре опрацьований голос звучить з однаковою ефективністю на всьому діапазоні, тому, мовляв, марна справа виділяти якісь особливі моменти, коли він проявляє себе особливим чином. Але треба ж відрізнити разові сходження голосом на крайні верхи від тривалого і притому безрезультатного напруження голосу в незручній тесатурі.)

Такі зони, наприклад, у меццо-сопрано знаходимо: одну — нижню зону — у верхній частині грудного реєстру від ноти *ля* — *сі-бемоль* малої октави до *мі* — *фа* першої октави. Другу, верхню зону — від ноти *ре* до ноти *соль-бемоль* другої октави. У чоловічих голосів — одна верхня зона від верхньої ноти грудного реєстру і кілька найближчих нот головного реєстру. У сопрано: ліричних, лірико-драматичних, драматичних і лірико-колоратурних приблизно — від ноти *мі* другої октави на кварту або квінту вгору.

Оскільки ж нас цікавлять більше не формальні, відомі кожному грамотному в своїй справі співакові та педагогові типові показники, а інші важливі властивості голосу, ми опускаємо тут опис цих перших і адресуємо тих, хто цікавиться ними, до книжки Д. Євтушенка та М. Михайлова-Сидорова «Питання вокальної педагогіки» (Київ, «Мистецтво», 1963).

## Суть співацького процесу

Вже з перших кроків спілкування з учнем необхідно розвивати весь комплекс його фахових даних, звичайно, водночас вивчаючи їх. Початкова робота провадиться загалом так. Постановка елементарних завдань щодо здійснення деяких форм голосотворення перемежується з певними поясненнями та відомостями, які орієнтують учня. Ці пояснення, наприклад, такі. Спів є особливим психо-фізіологічним процесом, що передає ті або інші думки й почуття людини. У співі бере участь вся людина — її психіка та її фізична природа. Одним з найважливіших засобів співу є голос. Вміння користуватися голосом, володіти ним — одне з найскладніших завдань співака. Але навіть найвизначнішого голосу замало, щоб стати справжнім співаком. Для цього необхідні відповідні здібності, такі, як музичний слух, почуття ритму, пам'ять, інтелект, воля, характер тощо і величезна постійна розумна праця, спрямована на їх розвиток. Спів, крім того, вимагає постійного культурного збагачення співака та його ідейного виховання, без чого не можна стати справжнім тлумачем виконуваних творів, досягти високого ступеня артистизму, розвитку естетичного смаку та інших провідних факторів співацького мистецтва.

Голос потребує регулярного опрацювання, але він вимагає також обережного, розумного ставлення, інакше йому можна завдати непоправної шкоди. Раціональний життєвий режим людини є хорошою основою спеціального співацького режиму. Елементарний опис будови голосового органа доповнює наведені відомості<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Вокально-виконавська і педагогічна практика, як відомо, насичена специфічною, нерідко сміховинною і нібито безглуздою лексикою. І, як не дивно, вона часто робить свою справу: наводить учня на вірне розуміння поставленого перед ним завдання, на потрібну психо-емоціональну настрівність. Але в тому роз'яснювально-інформаційному процесі, який є необхідною частиною вокально-учбової роботи, зустрічаються й інші факти, що викликають цілком обгрунтовану настороженість. Йдеться про деякі, так би мовити, настановчі положення. Одним з таких положень слід назвати визначення мистецтва співу як уповільненої мови. Хоч іде воно від дуже авторитетного співака й педагога, воно невірне. А втім це положення поділяють і деякі визначні діячі нашого мистецтва, отже, таке розуміння прищеплюється і учням.

Другий факт такої ж неправильної орієнтації учня стосується розпівок вокалістів. Їх призначення деякі професори визначають (і навіть пропагують це у своїх друкованих працях) як розігрівання співацького апарата. Навіщо розігрівати? Що саме розігрівати? Адже співацький апарат — це дуже складний механізм. Недарма говорять, що співає вся людина. Якими засобами відбувається розігрівання? Чому треба співати для розігрів-

## Утворення співацького звуку

Для утворення співацького звуку в трахео-бронхіальну систему набирається повітря. Після найкоротшої затримки набраного повітря починається його вихід через зімкнені голосові зв'язки. Їх коливання у струмені видихуваного повітря утворює звук. Сила звуку залежить від інтенсивності проходження повітря крізь зв'язки, а також від розмаху коливань самих зв'язок, висота звуку — від частоти їх руху. Для утворення звуку необхідно, щоб взяте у трахео-бронхіальну систему повітря знаходилося в стані певного тиску або стиснення. Запас набраного в легені повітря має бути помірно-достатнім, надмір повітря шкідливий для голосового апарата. Він погіршує також співацький звук. Підтримується тиск повітря в трахео-бронхіальному дереві, головним чином, автоматично, за допомогою гладкої мускулатури бронхів, а також рухів діафрагми, грудної клітки та черевного преса. З боку гортані перешкодою швидкому видиханню повітря з легенів є зближення голосових зв'язок<sup>1</sup>.

Такими є у схематичному описі дії голосового апарата при утворенні співацького звуку як звичайного фізичного явища. Але від найпростішого звуку до співацького тону, який у найрізноманітніших модифікаціях застосовується в художньому співі, відстань надзвичайно велика. Художній спів вимагає нескінченної різноманітності звуків, причому утворюваних за певними нормами її формами при високому ступені їх опрацьованості та досконалості; він вимагає їх тонкої диференціації та пристосування до певних виконавських завдань.

Отже, в усій безмежній значущості постає питання про якісне збагачення голосу, тобто про здатність голосу яскраво й правдиво передавати властиві творчій мислі і почуття, а відтак про здатність хвилювати слухача, впливати на його розум і серце. Але ця здатність голосу — гранично хвилювати людину — виявляється «невловимою», якщо шукати її лише в ізольованих функціях,

---

вання, а не застосовувати грілку або масаж? До якої межі треба розігріватись? І як визначається міра потрібного нагрівання?

Можна задавати ще багато питань, з відповідей на які дедалі очевиднішою стане хибність самого завдання, яке відволікає від потрібної мети. Адже йдеться про потребу не тренування, що веде убік, а тренування-настройки до переходу апарата від неспівацького до співацького стану. І чим менше часу й зусиль на це витрачає учень, тим краще. Конкретніше кажучи, з перших кроків роботи з учнем його треба привчати до розв'язання поставлених перед ним завдань, а не ставити на його шляху до цього мету, незрозумілу навіть самим педагогам.

<sup>1</sup> Тут принагідно дається короткий виклад суті теорії голосотворення Р. Хюссона.

у відособленій від інших творчих факторів суто фізичній природі самого голосу.

Сила художньої виразності голосу може лежати мертвим вантажем, якщо її не викличуть до дії інші сили, якісь справжні рушії мистецтва. Тільки від злиття з ними, з цими іншими факторами, під їх впливом голос ніби цілком змінюється, сповнюючись таких притаманних йому якостей, які самі по собі проявитися не можуть.

Згадаймо героя оповідання І. С. Тургенєва «Співаки» Якова. Володіючи не тільки малоцікавим, а навіть хворобливим, розбитим і надтріснутим голосом (так про нього пише сам Тургенєв, безмежно закоханий у свого героя), він, проте, справляв своїм співом надзвичайно сильне, чарівне враження на слухачів. Цю виняткову силу виразності, цю справжню владу над людиною надавали голосові Якова, голосові, справді невідомому в процесі співу, якісь інші, особливі сили. Думається, що це вони з голосом слабим, по суті, неприслним, здатним, здавалося б, викликати лише роздратування, досадливість або співчуття співакові, який ніби взявся не за свою справу, зробили щось неосяжне. Голос зміцнів, задзвенів, незмірно виріс і у своїй могутності, і в діапазоні заграва нескінченним багатством інтонацій, барв, у ньому текла й розливалася, як нестримна ріка, і глибока печаль, і схвильовано-урочиста любов людини до своєї землі, до невимовної краси рідних сісів, просторів, до людей. Співак співав, безвідмовно беручи у своєму голосі все, що хотів. Вражаючи нескінченністю відтінків і різноманітності голосових барв, глибиною і задушевністю своєї оповіді, він водночас проніс крізь свій голос одну незмінну рису своєї поетичної натури — якийсь особливий жар, доброту і піднесену чистоту душі російської людини. Спів її був в усьому — і за своїм змістом, і за своїм характером, і за формою — російським. У ньому не було нічого силуваного, нарочито удаваного. Яскравість внутрішнього бачення зображуваного, щирість переживань, справжня поезія почуттів, висока правдивість виконавських прагнень знайшли відгук у бездоганній дії голосового апарата, і спів став тією високою формою творчості, яка притаманна найкращим народним співакам.

Але що ж це за сили, які так впливають на творчість і голос співака? Частково відповідь на це запитання міститься в тому, що з цього приводу сказано вище. Мабуть, це передусім глибока і яскрава музикальність та інтуїція, це особлива здатність проникнення в неозорий світ образів, у правдиве життя пісні, це здатність говорити від палкого, трепетного серця, говорити натхненно і самозабутньо.

Подібні результати дає лише синтез, гармонійна дія всіх творчих сил виконавця. Цю гармонію прояву всіх здібностей забезпечила Якову сама природа, наділивши його чуйністю й смаком справжнього митця. Це підготувало в ньому саме життя, яке оточувало його чудовою пісенною стихією та безліччю тією або іншою мірою подібних до нього безіменних творців. Можна навести багато прикладів подібного роду, що свідчать про неоціненне значення виховання у співакові всіх елементів комплексу його творчих даних, які переконливо свідчать, що не сама по собі голосова техніка — бодай навіть найблискучіша за формою — зумовлює високу дійовість виконавства, а лише та техніка, що знаходиться у взаємодії з усіма іншими факторами творчості.

Ця азбучна істина, однак, часто забувається нами. Ми, зокрема, нерідко забуваємо й те, що далеко не кожному, хто стає на шлях опанування співу як фаху, дається така міра дарів природи, як тургенєвському співакові, а ще гірше те, що найважливіші творчі дані співака не стають предметом наших особливих турбот навіть під час його навчання. Зустрічаючись із тими або іншими недоліками у здібностях учнів, із слаборозвиненим музичним слухом або почуттям ритму, з відсутністю виконавської чуйності, хорошого естетичного смаку тощо, бачачи, як рідко зустрічається наявність повного комплексу необхідних даних в учня, ми, однак, всю увагу приділяємо головню голосові, його так званій постановці. А втім, виконавські здібності становлять справжню основу творчості співака, і тільки вони найсприятливішим чином впливають на розробку, вдосконалення самого голосу й вокальної техніки.

Звідси необхідно зробити висновок: завдання розвитку й всебічної технічної розробки голосу учня необхідно поєднувати з перших кроків його навчання із розвитком усіх його співацьких даних.

Що ж до питань голосотворення в його початкових стадіях, то тут ми керуємось такими міркуваннями й настановами.

Професійна співацька робота немислима без відповідної настройки — підготовки потрібного стану співака. Ця позиційна, або робоча настройка включає одночасно психічну й фізичну природу співака. Дана позиція, або настройка, полягає, зокрема, у правильній, невимушеній поставі корпусу, активному, але не напруженого, готового до глибокого і спокійного акту вдихання або набирання повітря, в опорі корпусу, рівномірно відчутій на ногах та хребті, у певному положенні рук, опущених, але не обвислих, а дещо зігнутих у ліктях, ніби ледь піднятих у плечовій частині, у положенні голови, вільному для будь-яких поворотів, тобто такому, що виключає напруження шийних м'язів. Обличчя — без гримас, вільні й природні рухи губ, нижньої щелепи тощо. Співак

при цьому має бути прийнятний настроєм особливої активності, бажанням співати, він повинен бути гранично уважним, цілеспрямованим, прагнути якнайповніше уяснити собі кожне поставлене перед ним завдання, створити потрібні настроєність і прийоми, бути впевненим в успішному його виконанні.

Такою в схематичному вигляді є співацька позиція, або робоча настройка учня-співака. Являючи собою сукупність прийомів, необхідних для співу, або ж основу для їх створення, вона завжди повинна бути в полі зору педагога як з метою активізації деяких її ланок, так і з метою їх гальмування, якщо своєю надмірною активністю вони можуть спричинитися до м'язових перенапружень або до втрати самоконтролю тощо.

Немає потреби описувати тут загальноприйнятий костоабдомінальний тип дихання, що варіюється в залежності від виконавського завдання в бік грудного або черевного типу, основні загальноновідомі прийоми дихання. Немає також потреби продовжувати суперечки з приводу співацького положення гортані, установка якої має бути справою, що розв'язується з врахуванням індивідуальних даних, які, можливо, виключають потребу втручання в її положення. Не варто говорити про положення язика при співі, регулювати яке можна лише в разі особливої потреби, притому дуже обережно, про резонатори та їх взаємодію, про реєстри і способи їх змішування з метою вирівнювання й приведення голосу до однохарактерного звучання на всьому діапазоні, про атаку, вибірково застосовувану в залежності від педагогічного або виконавського завдання. Нарешті, зайвим є нагадування про те, що спів являє собою цілісний процес, з якого лише умовно можна виділити ті або інші явища.

Зазначимо лише, що у своїй роботі з голосами ми всіляко прагнемо виявлення й розвитку всіх елементів природної краси тембру. В пошуках справжньої, а не спотвореної різними співацькими звичками (а це часто буває) голосової природи важливо буває встановити вихідний початок голосу, або так званий примарний тон. Відшукання його однаковою мірою необхідно як при спробах з'ясування складних положень у зв'язку з визначенням типу голосу, так і при опрацюванні голосу. (За своєю суттю це має відповідати виконанню методичної вказівки Глінки — починати опрацювання голосу з натуральних тонів, які вільно беруться.) Найзручніше знаходити його на середній частині діапазону при максимально можливому в співі розслабленні м'язів черевного пресу, зокрема — підложечки. Контролюється це розслаблення м'язів прикладанням руки на ділянку підложечки, яка під час фонації повинна здійматися і западати, перешкоджаючи таким чином фіксації м'язів у напруженому стані.

Тривалість початкових уроків, матеріалом для яких мають бути найпростіші вокальні вправи, вокалізи й пісні, не повинна перевищувати 10—15 хвилин. Продовження уроку можливе лише після півгодинної або більш тривалої перерви, але загальна денна норма занять не повинна бути більшою, ніж одна година при недопущенні форсування звука у співі і звернення до крайніх ділянок діапазону, особливо до верхньої. Усі вправи, особливо застосовувані в початковий період навчання співака, мають бути простими настільки, щоб учень міг без особливих зусиль запам'ятовувати і відтворювати їх голосом, а головне, щоб він міг свідомо оцінювати процес їх вокального виконання. Усі вправи повинні виконуватися обов'язково як процеси музичні, в нешвидких темпах, при якнайповнішому відчутті співаком їх музичної суті. Але найголовніше, щоб він міг уважно контролювати їх виконання. Такий підхід до справи є, крім усього іншого, і початком залучення учня до активної свідомої самостійної роботи з фаху, яка має величезне значення.

Вище ми особливо наголошували на значенні розвитку тих здібностей учня-співака, без яких виявляються малодійовими навіть найкращий голос і його технічне опрацювання. Ми — за цілковиту гармонію розвитку здібностей, але водночас слід підкреслити, що вокально-технічна озброєність наших співаків має бути надійною, високою і досконалою, спроможною стати засобом яскравого, правдивого відображення найрізноманітніших душевних порухів радянської людини — будівника комуністичного суспільства. Такими у схематичному зображенні є завдання і практична робота над голосом. Насправді ж багато дечого відбувається й по-іншому. Важливо лише, щоб будь-який інший шлях також приводив до бажаних результатів. Далі в цих нотатках ми подамо своєрідний огляд результатів у даній галузі, які залежать, зокрема, від правильного або ж хибного розуміння норм класифікації голосів.

### **Наслідки неправильного розуміння типізації голосів**

Типове визначення співацького голосу — справа складна і відповідальна. Правда, багато є тих, хто уявляє собі її як просту і ясну, особливо теоретично, хоч не так вже й рідко практика професіонального формування голосів ставить нас перед фактами не збагачення голосів, що мало б бути природним наслідком, а їх погіршення. Відбувається це тому, що в оцінці якостей голосу та його можливостей допускаються не глибоко продумані, критично зважені, надійні мотиви, які до того ж зобов'язували б уважно й допитливо провадити вивчення властивостей голо-



су, а поспішні висновки й прогнози. Тим-то вважаємо не зайвим спинитися на деяких прикладах, що показують, як, не завжди правильно й розумно керуючись принципами й нормами сучасної класифікації голосів, деякі педагоги і співаки припускаються помилок.

Мета класифікації, як це не важко помітити, полягає в орієнтовному встановленні діапазону для кожного типу голосу, а також передбачуваної здатності голосу з потрібною виразністю виконувати музику того або іншого характеру. На першому плані тут, природно, стоять загальні інтереси вокального мистецтва. Водночас не менший інтерес проявляється і до голосу окремого співака-виконавця, у зв'язку з чим дається визначення певних меж природного використання його в процесі співу. Поряд з цим класифікація якоюсь мірою полегшує завдання підготовки співаків. І зумовлений нею репертуарний режим учня-співака, і загальне прогнозування творчих перспектив вказують напрям розвитку його вокально-технічних і художньо-виконавських даних. Не обминаються тут і інтереси композитора. Типова характеристика спеціальних даних, передусім голосу співака, допомагає композиторові у доборі виконавців створюваної ним музики. Вона ж, отже, допомагає йому творити музику з врахуванням можливостей її виконання голосом певного типу.

Однак помилково було б уявляти собі, ніби класифікація може передбачити всі індивідуальні відмінності співаків, навіть якщо йдеться про співаків тієї самої групи або того самого типу, отже, і розраховувати, що тут можуть бути якісь диференційовані норми для кожного співака. Така можливість виключається. Класифікація дає лише якісь загальні, переважні нормативи для тієї або іншої групи голосів. Керуючись цими нормативами як вихідними, педагог або співак-виконавець повинен разом з тим обов'язково враховувати індивідуальні особливості того голосу, над формуванням якого в кожному конкретному випадку ведеться робота. Інакше голосові можна завдати шкоди.

Шкода і ненормальності починаються з того, що співак, нерідко наділений хорошим, а то й справді багатим голосом і музичальністю, здатністю виражати засобами співу думки й почуття людей, несвідомо, притому різко, обмежує свої можливості. Часто за цими штучно встановленими можливостями він ставить на рівень людини, що володіє звичайною мовою, яка діє на слухача своїм смисловим змістом, в той час як співак це смислове начало втілює в художніх образах і, власне, за їх допомогою впливає на слухача. Сферою дій співака визнається якась одна суворо визначена галузь. Мовляв, якщо ти ліричний баритон, то й проявляй себе в ліриці. Все інше тобі протипоказано, хоч у житті важко

зустріти якісь чітко відсортировані емоції, які протягом тривалого часу незмінно володіли б людиною. То посилюючись, то послаблюючись, емоції перебувають у взаємодії, у взаємозв'язках. Рідко якась одна з них виявляється більш або менш тривалий час у стані відносної стійкості, незмінності і, так би мовити, відособленості.

Отже, підганяти співака і його голос під одну мірку, визнавати за ним можливість бути виразником лише одного якогось душевного стану — щонайменше безглуздо. Тут можна і слід говорити про ті або інші переважні риси виразності голосу, але не можна робити ці риси винятковим, єдиним змістом голосу. Таке апріорне обмеження можливостей співака мимохіть вносить якусь міру скованості як у розвиток його голосу, так і в розвиток виконавських даних взагалі.

Пошлемося на конкретні приклади. У 1970/71 навчальному році в нашому класі проходив десятимісячне стажування оперний співак із дружньої соціалістичної країни. Маючи 40 років, він на момент нашої зустрічі вже років 15 співав у театрі як баритон. Однак, за його словами, ні його самого, ні керівництво театру звучання його голосу не задовольняло. Плоске, сухе та безбарвне, нездатне до розспіву, а головне — ненадійне, відверто фальцетне на верхах, без необхідної частки грудного регістру — воно і справді було малоприятним. Для кардинальної перебудови, насамперед для спокійного вивчення голосу не було часу. Єдине, що за цих умов залишалось, — це зробити спробу досягти природного повнозвуччя голосу на центрі діапазону шляхом надання звукові грудного відтінку. Стажер виявився працьовитим і здібним. Поліпшення звучання змінило показники і стосовно самого типу голосу. Ми з ним опрацювали окремі сцени з «Бориса Годунова» Мусоргського. Тепер він повідомляє, що в театрі, де він працює, йде підготовка до постановки цієї опери, і йому (нині він — баскантанте) доручено партію Бориса.

За часу керування кафедрою сольного співу Київської консерваторії нам нерідко доводилося спостерігати в деяких класах випадки серйозних ускладнень з верхами у сопрано. Обговорюючи з педагогами цих учениць наявне становище, ми часто приходили до висновку про доцільність тимчасового переведення їх на дещо полегшений режим меццо-сопрано. Проведені експерименти давали, як правило, позитивний результат. Бували й інші випадки: переведення меццо-сопрано з надмірно розширеним, до рихлості й глухоти звучанням голосу на тимчасову сопранову «діету». І тут одні «знаходили» нормальне меццо-сопранове звучання, інші «відкривали» себе як сопрано.

## Правильне розуміння двопрофільних голосів

Чималої шкоди завдає плутане уявлення про голоси такого профілю, як лірико-драматичні й лірико-кolorатурні. Перша риса в цьому профілі, виражена словом «лірико», за звичкою вважається якимось абстрактним, неістотним довіском. Вона, ніби не маючи жодного практичного значення, певним чином обмежує лише другу, основну рису голосу: мовляв, не цілком драматичний, не цілком colorатурний.

Таке ставлення до подібних голосів особливо помітне в навчанні співаків. У легких сопрано, наприклад, формується головною фіоритурна техніка, і в центрі уваги ставиться виконавська сфера, пов'язана з названою технікою. При цьому лірична природа голосу і все те, чим характеризується виконання лірики, як правило, не привертає до себе уваги. У драматичних лірика також ігнорується. А втім, досягти в голосі справжнього звучання лірики значить досягти дуже багато.

### Ліриці — особливу увагу

Навряд чи помилково твердити, що на ліриці та навколо лірики формується центральний щодо свого змісту, різноманітності і значущості комплекс інтонаційно-виражальних ресурсів голосу кожного співака. Вміння виражати лірику сміливо можна порівняти з освоєнням своєрідної золотоносої жили, що таїть невичерпні скарби, здатні інтенсифікувати і якісно збагатити вокально-технічну озброєність співаків усіх без винятку профілів для будь-яких завдань вокального виконавства. Бо якщо розглядати вокальну лірику як засіб виховання співака, то крім величезного багатства і різноманітності наявних у ній творчих завдань, лірика незрівнянно більшою мірою, ніж це можливо у сфері виконавства іншого характеру, виводить учня на шлях розвитку його музичальності, виконавської чуйності, тонкого відчуття музики, на режим природності голосотворення, а тим самим і в безпосереднє зіткнення його з джерелами справжньої виразності голосу. Додамо ще, що жоден інший характер вокального виконавства не може зрівнятися з лірикою щодо міри сприяння додержанню співаком певних норм співацького режиму.

Отже, ігнорувати, недооцінювати лірику, поєднану з іншим характером властивостей голосу, значить свідомо збіднювати не тільки голос, а взагалі виконавські ресурси співака. Само собою зрозуміло, що і в роботі з легкими сопрано розвиткові ліричних основ співу слід приділяти не менше уваги, ніж розвиткові коло-

ратури. А у вихованні лірико-драматичних голосів слід враховувати, що лірика голосу тут має свій специфічний характер, і «притискувати» ці голоси до групи суто ліричних було б неприродно. За характером звучання їх лірика зближується з драматизмом.

Тут не було б зайвим вказати факти, які свідчать про те, до яких небажаних наслідків призводить ігнорування деяких сторін природи голосу, що має неоднозначні типові показники. Понад 20 років тому до Київського оперного театру було прийнято як меццо-сопрано студентку Київської консерваторії Е. Т. Її відразу ж включили до складу виконавців опери Глінки «Іван Сусанін», яка готувалася до постановки на роль Вані, і потім разом з деякими іншими учасниками спектаклю її було удостоєно звання лауреата Державної премії СРСР.

Такий не частий у житті співака радісний початок роботи в театрі незабаром, однак, був затьмарений для Т. категоричним визначенням її голосу як контральто з відповідними наслідками, тобто «відлученням» від ролей «чистого» меццо-сопрано. Колишній головний режисер театру, встановивши такий тип її голосу як незаперечний факт, досить довго тримав співачку на цьому фальшивому положенні. Лише новий головний диригент, що прийшов до театру, добився того, що співачка стала на вірний шлях. І тоді це «контральто» виявилось яскравою, талановитою виконавицею таких надзвичайно складних для меццо-сопрано партій, як Любов з опери «Мазепа» Чайковського, Марфа з опери «Хованщина» Мусоргського, Ортруда з опери «Лоенгрін» Вагнера, Любаша з опери «Царева наречена» Римського-Корсакова, Амнеріс з опери «Аїда», Азучена з опери «Трубадур», Ульріка з опери «Бал-маскарад» Верді, Варвара з опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича та ін.

А ось інший приклад того, як було заглушено багатообіцяючий талант. На початку 50-х років у той же Київський театр було прийнято юнака, який мав винятковий за красою тенор. Можливо, це був ліричний голос, хоч широта звука, щільність, компактність і дзвінкість могли служити підставою розглядати його і як лірико-драматичний. Цей цінний голос, природно, слід було обережно, дбайливо ввести у виконавську практику, прислухатися до нього, перед тим як визначити для нього репертуарний режим. Але керівництво театру при активній участі колишнього головного режисера, не вагаючись, навалило на нього тягар драматичних партій, і голос відразу ж помітно прив'янув. Так невірне визначення можливостей голосу перепинило шлях до справжніх успіхів співака.

Отже, співак своїм голосом повинен багато дечого висловлювати. Причому найголовніше тут — правда думок і почуттів, правда душевних станів людини. Адже якщо будь-яка людина, що

нормально володіє розмовною мовою, засобами слова здатна виражати не лише свої власні думки й почуття, а й душевний стан інших людей, «малювати» картини природи та безліч інших ситуацій, якого б характеру вони не були: ліричного, трагічного або комічного, то абсолютно ненормальним видається відмовлення у цих можливостях співакові, мова якого — універсальна, всьому людству зрозуміла і, можливо, найпереконливіша, тим більше, що володіти цією мовою співака довго і старанно навчають. Чи логічно при всьому цьому вважати її обмеженою щодо своїх можливостей впливати на людей або, інакше кажучи, всебічно духовно спілкуватися з ними?

Взагалі, те, що нерідко відбувається із співаками у цьому відношенні, не можна назвати нормальним. Як і в будь-якій справі, тут можуть бути наміри й завдання природні, посилені і, з другого боку, — завдання безглузді, а для голосу співака або малопридатні, або й взагалі небезпечні. Але ж з галузі можливого й посиленого через цю позірну мудру обережність у творчих даних співака багато дечого залишається незайманим, непізнаним, замороженим. І тоді мимоволі співак обмежується як у розвитку голосу, так і в розвитку своїх творчих даних взагалі. Водночас сама співацька практика нерідко показує, що співак виявляється здатним на значно більше, ніж йому відведено під час навчання внаслідок неправильного тлумачення вимог і норм класифікації голосів. Але до виконання цього більшого він в силу зрозумілих нам умов буває не підготованим.

Ведучи мову про значення лірики як матеріалу для розвитку вокально-художніх даних співака, ми, проте, не повинні позбавляти себе і такого надзвичайно дійового фактора, як народна пісня. Лірика з категорій народнопісенної творчості охоплює ширший діапазон сприяння естетичному зростанню співака, ніж лірика з кола іншої творчості. Пісня народна відзначається надзвичайною красою, простотою і ясністю часто якнайглибшого смислового та емоціонального змісту. І хоч вона ставить перед виконавцем дуже високі й суворі вимоги щодо естетичного смаку і почуття міри, вона все ж доступніша для виконання, ніж інший матеріал у жанрі сольного співу. В цьому ми завжди переконаємося, спостерігаючи, як в учня при зверненні до народної пісні ніби виростають крила, так поліпшується і поживляється його виконавство. Простота і природність — це обов'язкові засоби виконання народної пісні. Притому неприпустимими є фальш, оригінальничання, претензійність, будь-яке кривляння «під народність».

Народна пісня необхідна в репертуарі учня як матеріал, що відзначається величезним ідейно-естетичним та етико-моральним впливом. З нею пов'язана і зручність добору репертуару. Адже тут

можливе звернення не тільки до своєї національної творчості, наприклад української, а й до творчості російської, білоруської, яка однаково зрозуміла, близька своїм духом і особливостями музики. Як вже говорилося, виконання народної пісні вимагає виняткової простоти та щирої безпосередності. Результати такого виконання наперед знати неможливо, оскільки в народній пісні криються невичерпні можливості.

Принагідно вважаємо за можливе повідомити тут про такий факт. Під час Великої Вітчизняної війни нам довелося протягом одного учбового року вести заняття співу в одному татарському педагогічному училищі у Башкирії. Склад учнів — підлітки з розташованих поблизу річки Білої сіл. Як відомо, башкирські й татарські народні пісні по традиції виконувалися в один голос. Причому та сама мелодія нерідко поєднується з різними текстами. І ось учні заспівали одну із своїх улюблених пісень. Можливо, їм набрид урок з різними там «теоріями», і коли їм запропонували заспівати пісню (її було названо), вони на тридцять глоток відразу «врізали» її.

З того часу минуло понад 35 років, але неможливо забути того випадку. Сталося щось неймовірне: ні нотний, ні словесний тексти жодною мірою не були порушені, але пісню, таку відому, впізнати було неможливо, — ніби дерево із зовсім оголеним стовбуром раптом на очах вкрилося густою зеленню та цвітом. Звучання пісні виявилось якимось новим, чудовим, ніби мелодія зсередики випромінювала нескінченну різноманітність барв-інтонацій, якусь невловиму, але чарівну мелізматичку, своєрідну вимову слів тощо. Пісня створювала атмосферу особливого піднесення; часом здавалося, що звучить справжня симфонія, виконувана великими майстрами. Дивною при цьому була цілковита відсутність у співаків бодай найменших ознак шаржу, перебільшень, помітної нарочитості, штучності. А співали ж сільські підлітки, невibaгливі, недосвідчені, але надзвичайно щирі виконавці. При цьому слід відзначити такі деталі. Не кожна пісня звучала у них так ефектно. Вони неспроможні були опанувати тонке нюансування.

Пісня, про яку йде мова, за своїм характером бравурна, і юні співаки невимушено виражали у ній радість життя. Тут не було потреби в найсуворішій розмірності, тембральній однохарактерності звучання, бездоганній точності інтонування (це не означає, що вони співали неточно, якимось недоладним звуком). Все було відмінно. Пісня не лише допускала, а вимагала саме такого звучання, такої динаміки, і тому виконання справляло враження якогось нестримного вихору. Якби тут замість тридцяти підлітків поставити з півтора ста голосистих співаків, які б так по-юнацькому хвацько розкрили багатство пісні, було б щось надзвичайне.

Наведений приклад свідчить про те, як національна народна піснетворчість ефективно формує естетичні смаки народу і як ці смаки проявляються в голосотворенні навіть тих, хто й гадки не мав про якусь шкільну постановку голосу. Адже виконання пісні здійснювалося неосвіченими у вокальному відношенні співаками, голоси яких відповідали головній вимозі: виразності співу.

Важко буває передбачити, в чому і як проявиться дійовість пісні. Іноді вона виконується з цілком певним призначенням. В інших випадках досить буває однієї теми з пісні, щоб вона, як символ, провіщала радість або лихо.

Опера Чайковського «Мазепа» починається дівочою піснею «Я сплету мій вінок запашний». Пісня ця чудова, як і безліч інших ліричних пісень. Нас, проте, в даному випадку цікавить не її аналіз: нам важливо хоча б наблизитися до задуму композитора, який з багатьох пісенних зразків обрав саме цей. Могла ж тут бути жвава, запальна пісня! Вона, здавалося б, яскравіше контрастувала, ніж згадана, трагедіям, що спіткали героїв опери. Але, мабуть, мудрість геніального композитора підказала йому, як нам здається, що хвацькість була б тут чимось нарочитим. Дана ж пісня, слід гадати, покликана показати любов простого народу до свого краю, до рідних місць, до звичаїв, до скромних, але неоціненних за своєю красою, невинних забав, протиставивши все це підлості й зрадливості ясновельможного авантюриста.

Пісня могла бути «подавлена» геніальною музикою опери. Але як ніжна травинка крізь товщу асфальту знаходить собі вихід до світла, так і пісня крізь величезну масу звукової розкоші знаходить шлях у душу слухача. Зрозуміло, музика опери не до всіх промовляє однаково. У одних при згадці про оперу виникає тема розглядуваної пісні. Як символ високої моральності, духовної чистоти вона ніби є втіленням усього чесного, піднесеного в цій трагедії, показуючи скромно, як це властиво народним звичаям, свою безкомпромісну непримиренність до зла. Інші тут в музиці знайдуть ще якийсь ключ для розуміння й оцінки подій. Все залежить від сприйняття. А нам здається, що народна пісня, роль якої до того ж посилює сам композитор, — це найміцніший, неопхитний фундамент, на якому можливий максимально переконливий показ явищ дійсності.

Відзвучали надзвичайні події опери. А скромна мінорна пісня залишилася в уяві як нагадування про смертельний двобій совісті та честі з безмежною підлістю і кривавою жорстокістю.

У підготовці співака одним з найважливіших завдань є його музично-естетичне виховання. Складність тут і в тому, що майбутній співак-фахівець ніколи не приходить в учбовий заклад без тієї або іншої міри музичної вихованості. А оскільки в побуті

наших людей далеко не завжди звучить лише хороша музика, то й у самому музичному вихованні молоді не все гаразд. Такий стан ми спостерігаємо і у кандидатів в співаки — сумніви щодо правильності позиції їх вихователів, які використовують недоброякісну музику як засіб виховання.

Вокаліст має пройти довгий і не легкий шлях опанування культурних цінностей з невичерпних музичних скарбів, створених людством на протязі століть. Він повинен не тільки багато знати про музику, не тільки ознайомитися з численними зразками самої музики в її різноманітних стилях і жанрах, а й виховати в собі майстра-музиканта, здатного розуміти, відчувати і правдиво відтворювати її. Практичне опанування музичних скарбів має сприяти вихованню у співака певної системи художніх принципів, поглядів, смаків, запитів, критеріїв, тобто всього того, що повинно становити його рушійну силу в процесах творчості.

Величезну роль у вихованні співаків відіграє народнопісенна творчість. Це, зокрема, визнавали і визнають найбільші музично-культурні авторитети. М. І. Глінка говорив, що музику творить народ, а композитори її лише аранжують. У наш час Д. Д. Шостакович писав: «Народна музика в повному розумінні слова очищує дух, дарує зразки найвищого смаку, зображальності, майстерності. Пропаганда кращих зразків народної музики — справа вищяково важлива. Результати негайно позначаться і на композиторській практиці, і на «перебудові» смаків широкої слухацької аудиторії»<sup>1</sup>.

### **Необхідність повного розвитку голосових ресурсів**

Відкинувши гальмівні перестороги там, де вони явно безглузді, підкреслюємо ще раз, що співак, якщо він всебічно розвивається, здатний розв'язувати численні найрізноманітніші за своїм змістом творчі завдання. Міра ефективності його зусиль залежить від його таланту, а також від особливостей ситуацій, що породжують той або інший душевний стан і надають йому певного емоційного забарвлення.

Тут слід знову звернутися до деяких конкретних прикладів. За існуючими уявленнями, узгодженими з розглядуваною нами класифікацією голосів, партію Маргарити з опери «Фауст» мала б виконувати лише співачка, що має голосові дані драматичного характеру. Не будемо наводити прикладів того, як часто всупереч

---

<sup>1</sup> «Музыкальная жизнь», 1978, № 2, с. 23.



цьому уявленню партія Маргарити виконується співачками, аж ніяк не драматичними.

Вкажемо на так званий крайній, винятковий випадок. А. В. Нежданова володіла лірико-колоратурним сопрано, чарівність якого полягала далеко не в тому, що хоча б найменшою мірою нагадувало голос драматичний. А втім, крім вказаної партії, вона виконувала також партії Тат'яни («Євгеній Онегін»), Іоланти («Іоланта») в операх Чайковського та ряд інших партій, де поряд з найтоншим ліризмом потрібна така експресія, яка ніяк не вміщується у поширене поняття про жіночий колоратурний голос. У чому ж тут суть або секрет? В тому, як, для якої мети формується звучання голосу.

Серед найкращих у світі голосів голос Нежданової — один з тих, які за якістю звучання давно і справедливо вважаються таким, що перевершують будь-який з існуючих музичних інструментів. Це голос надзвичайної краси й виразності. Здавалося б, він покликаний втілювати душевну чистоту й почуття високі, благородні. Через своєрідну променистість звучання, через надмірну ніжність і трепетність цей голос ніби нездатний відбивати життя, сповнене боротьби, конфліктів, смутку, ненависті, гніву, розпачу. Але таке уявлення невірне. Порівняно невеликої сили він відзначався могутньою дійовістю і великою виразністю навіть там, де цього, за нашим уявленням, годі було й чекати.

Але голос Нежданової, позитивні риси якого важко навіть перелічити, не завжди був таким. Усе цінне в ньому, все його багатство лежали, як кажуть, мертвим капіталом, не піднятим, а тому цілим рядом навіть значних музичних діячів не усвідомленим і ледве й зовсім не відкинутим, як щось далеке від справжнього мистецтва. Невідомо, чим закінчилися б спроби Нежданової знайти шлях у велике мистецтво, якби не її зустріч з великим майстром-педагогом, який за окремими ознаками розпізнав, що перед ним — володарка неабияких голосових даних, і вгадав у ній приховану величезну талановитість. Вокально-учбова робота, розумна й напружена, при якій учениця буквально з півслова вгадувала вказівки й наміри педагога і досконало їх виконувала, неказанно збагатила голос. Саму ж Нежданову вона зробила справді чудоспівачкою.

Лишаючи осторонь неосяжний комплекс виражальних засобів, якими володіла А. В. Нежданова, тут необхідно лише підкреслити, що маестро Мазетті (її педагог) не обмежився розвитком блискучої фіоритурної техніки співачки, хоч у цьому відношенні й було досягнуто щось виняткове. Він розвинув у своїй учениці багатючий світ лірики. В результаті гранично легкий і ніжний го-

лос Нежданової виявився здатним, як вже відзначалося, втілювати навіть трагічні долі.

Але не одна Нежданова виходила за межі «чистої» колоратури. Яскравим, широким і різноманітним був оперний та концертний репертуар і інших російських співачок — лірико-колоратурних сопрано: О. К. Катувльської, В. В. Барсової, О. А. Степанової та багатьох інших; він свідчив про те, що своїм голосам вони, як і Нежданова, знаходили творче застосування у двох планах — лірики і колоратури. В репертуарі О. Катувльської, В. Барсової та О. Степанової, крім партій суто колоратурного характеру, були й такі, як Недда («Паяци» Леонкавалло), Мімі («Богема» Пуччіні), Леонора («Трубадур» Верді), Маргарита («Фауст» Гуно), Мікаела («Кармен» Бізе), Антоніда («Іван Сусанін» Глінки), Татьяна, Іоланта («Євгеній Онєгін» та «Іоланта» Чайковського).

Тут не зайвим буде поставити питання: чи не потребувало якихось особливих зусиль, напруження, шкідливих або принаймні ризикованих для їхніх голосів, виконання згаданими співачками репертуару, який начебто виходить за межі їх природних можливостей? Ні, не потребувало. Вихід за межі природності голосотворення, а відтак — нажими та інші неприродні прийоми несумісні з мистецтвом цих визначних майстрів співу. До того ж, у самих голосах співачок, особливо завдяки досконалості їх фахового опрацювання, були наявні необхідні для кожної партії ресурси.

Надзвичайно показовий приклад «слухняності» й щирості голосу, правильно визначеного і відмінно опрацьованого, спостерігаємо і у такої прославленої нашої співачки, як Марія Петрівна Максакова, причому голосу, який при перших спробах співачки доручити його формування компетентним педагогам своїми типовими показниками поставив їх у скрутне становище. Двоє з цих педагогів, у тому числі й один професор Ленінградської консерваторії, визначили — сопрано. Сама ж співачка думала інакше. Її думку поділяв і такий авторитетний співак, яким був М. К. Максаков; згодом він старанно і вимогливо навчав її. М. Львов писав, що «цей голос незвичайний: лірична природа її меццо-сопрано поставила перед співачкою ряд додаткових труднощів, яких не знають типові меццо-сопрано»<sup>1</sup>.

Лише відмінна школа, вичучка, поєднана з талановитістю співачки, дала їй змогу добувати з голосу потрібні засоби, щоб втілювати яскраві, живі образи таких різних за характером оперних героїнь, як М. Мнішек («Борис Годунов» Мусоргського) та Ортруда («Лоенгрін» Вагнера), Весна («Снігуронька» Римського-Корсакова) і Даліла («Самсон і Даліла» Сен-Санса), Марфа («Хован-

<sup>1</sup> М. Львов. М. П. Максакова. М., 1945, с. 19.

щина» Мусоргського) і Кармен («Кармен» Бізе), Любаша («Царева наречена» Римського-Корсакова) і Амнеріс («Аїда» Верді) та багато інших. Причому співачка ніколи не вдавалася до перевантаження свого голосу з метою перетворення його на драматичний або видобування з нього необхідної барвистості, динамічних ефектів. А втім, майстерність її — надзвичайна.

Інший приклад подібного характеру дозволимо собі навести з практики такого майстра вокально-сценічного мистецтва, як І. С. Козловський. Голос цього співака відзначається такою своєрідністю, що, здавалося б, рішуче виключає підстави сприймати його у будь-якому порівнянні з драматичними голосами. Але, мабуть, досить вказати на один приклад, де цей голос, чистий, ясний, дзвінкий, легкий, виявляється здатним передавати й глибоко трагічні ситуації, щоб зрозуміти, як, щонайменше, нерозумно вимірювати виражальні якості голосу якимось раз і назавжди встановленим штампом. Йдеться про партію Юродивого з опери «Борис Годунов». Варто звернути увагу хоча б на епізод, де він співає: «Лийтесь, лийтесь, сльози гіркії, плач, плач, душа православная, скоро ворог прийде і настане морок, темнота темная, непроглядная. Горе, горе Русі, плач, плач, руський люд, голодний люд!».

Для порівняння можна уявити собі у цій партії громоподібні вигуки драматичного тенора, здатного вразити надзвичайною силою звука, а то й могутнім криком з характерним схлипуванням. І тоді І. С. Козловському начебто взагалі нічого було б робити в цій партії. Але, як вже зазначалося, велике значення має ситуація, у якій співак вносить свій «вклад» в художній процес. Трагізм Русі в опері «Борис Годунов» передається цілим рядом дійових осіб, передусім народом, що його тут репрезентує хор. Величезної сили трагізм криється також у самому характері музики. Юродивий лише своєрідно домальовує трагічну картину бідкування народу, причому домальовує не якимись особливо яскравими мазками, не вибухом пристрастей. Його мова зовні дихає покорою і лагідністю, хоч він і дозволяє собі обвинувачувати царя у вбивстві царевича Димитрія, вона нагадує жалісні голосіння, які все виразніше в'януть на спадній мелодії в міру наближення співака до фатальної суті своєї короткої оповіді: морок і темрява нависли над Руссю, над бідним, голодним людом.

Важко описати почуття жаху, що його викликає звучання голосу співака у цій партії, звучання, в якому відсутні бодай найменші нажима, напруження, а голос залишається свіжим, дзвінким, барвистим і чистим, як завжди у Козловського.

Можна було б навести багато аналогічних прикладів на підтвердження того, що правильно і всебічно розвинені голоси відкривають співакам доступ до найрізноманітнішого репертуару,

а самі ці голоси дістають своєрідну гарантію робочої довговічності. Адже названі співаки (та й багато не названих тут) виступали на сцені і в солідному віці, демонструючи не тільки молоду свіжість голосів, а й їх відмінну співацьку форму.

Слід навести ще один показовий приклад. У липні 1972 року громадськість столиці нашої Батьківщини відзначала 70-річчя визначного радянського співака С. Я. Лемешева. Зал Великого театру Союзу РСР, де відбувалися ювілейні торжества і де ювіляр виступив у партії Ленського, буквально здригався від нескінченних бурхливих овацій. У цьому морі щирих, гарячих симпатій до співака віддавалося належне не лише блискучому минулому артиста, а й Лемешеву — чудовому майстрові вокалу наших днів.

Сімдесят років — не мало. Однак час не завдав шкоди ні чудовій зовнішності, ні голосові артиста. Але як багато дав тут час! Виконана ним партія Ленського показала, що співак не лише нічого не втратив: ні свіжості чудового голосу, ні юнацької палкості почуттів, ні довершеної художньої майстерності, а все це помножилося на глибинність трактування образу. Крім того, час, давши співакові величезний досвід, відкрив ще в ньому дар глибоко і мудро осмислювати пройдений шлях. І не тільки осмислювати та узагальнювати те, що дало багате творче життя, а й передати це у спадок новим поколінням співаків. Його книжка «Шлях до мистецтва» і за змістом, і за майстерністю викладу — рідкої цінності документ з вокального мистецтва.

Творче життя двох наших славетних ліричних тенорів свідчить, що, не виходячи з русла ліризму, вони були спроможні передавати ситуації й трагедійного характеру. Подібне завдання у С. Я. Лемешева знайшло своє відбиття, зокрема, в такій його роботі, як надзвичайно експресивна партія Володимира в опері Направника «Дубровський».

Для повноти уявлень про вплив правильно сформованого голосу на перспективи творчого життя співака, поглянемо, як стоїть справа щодо цього у практиці деяких зарубіжних співаків. Ми вже бачили, що ліризм не чужий голосам, які вільно проявляють себе в галузі колоратури.

Підтвердимо це ще прикладами, звернувшись до творчості і такої видатної польської співачки, як Ева Бандровська-Турська. Не важко передбачити, як була б спотворена природа голосу цієї співачки при спробі «укласти» її лірико-колоратурне сопрано в рамки поширених про цей тип голосів уявлень. Нижній регістр голосу співачки більш ніж на півтораоктавному діапазоні відзначається компактністю й насиченістю звука, за загальними поняттями, характерними для лірико-драматичного сопрано. Але це не завадило їй бути однією з найкращих колоратур. Коли у виконав-

ському процесі перед нею поставало завдання відтворити епізод фіоритурного характеру, голос її, взагалі чудовий, рідкісного тембру, виявляв якісь справді надзвичайні якості. В ньому раптом виникала якась фантастична легкість. Весь рух мелодії у будь-якому, навіть найвищому, регістрі цей голос «виписував» так природно і невимушено, що діапазон його здавався безмежним. А витонченість, ювелірна карбованість мелодико-ритмічного рисунка були такими, що в перегуку із скрипкою або флейтою її голос перемагав при найвищій майстерності скрипаля або флейтиста. Цей голос безвідмовно ніс у собі поезію музики, все, що потрібно співацьці для відбиття правди почуттів, для ліплення яскравих, живих образів.

Повною мірою використовує ліричні дані свого лірико-колоратурного сопрано й чудова італійська співачка Рената Скотто, відома своїми виступами в Москві під час гастролей міланського театру Ла Скала. Голос цієї співачки, яка полюбилася радянським слухачам, звучить компактно, барвисто і виразно у межах першої та більшої половини другої октави. Водночас він з особливою ефективністю проявляється в галузі фіоритурної техніки.

Про широту поняття ліричного голосу та його формування свідчить, зокрема, те, що до ліричних голосів італійці відносять і свого тенора Беньяміно Джильї. Тим часом його голос за обсягом, компактністю, силою і звучністю, за здатністю до високого динамічного навантаження багато знавців співу відносять до групи лірико-драматичних. Тут слід назвати імена і таких славетних співачок, як Марія Каллас та Рената Тебальді, з яких перша вважається лірико-колоратурним, а друга — ліричним сопрано.

Ми навели приклади цілковитої досконалості вокально-виконавської майстерності як результату взаємодії комплексу мистецьких даних співака і його вокальнотехнічних ресурсів. Нагадаємо, що ці останні успішно формуються лише тоді, коли голосову природу співака правильно визначено, відповідним чином розкрито. Інтереси справи, проте, зажадають звернення і до недоліків у формуванні голосу, які знижують рівень вокального виконавства. А їх чимало.

Крім вже згадуваних причин таких недоліків, вкажемо ще на одне хибне джерело, пов'язане з класифікацією голосів. Це те, що вона фіксує як обов'язковий двооктавний, а в ряді випадків (у сопрано, меццо-сопрано і тенорів) навіть більш, ніж двооктавний діапазон голосу. І якщо, скажімо, з тридцяти двох потрібних півтонів (а такий діапазон вважається обов'язковим для легких сопрано) бракує трьох-чотирьох півтонів у нижній або верхній частині діапазону, то голос при всіх інших відмінних показниках вважається неповноцінним. Починається вада з того, що в таких випадках

деякі педагоги й співаки, прагнучи зробити голос «повноцінним», вдаються до регулярних спроб «втягнути» його до «норми». Подібними вправами вони калічать у голосі численні цінні якості, як правило, не досягаючи бажаного діапазону.

Даними зауваженнями аж ніяк не знімається проблема розширення діапазону. Але слід пам'ятати, що успіх тут приходить лише у процесі нормального і природного технічного розвитку голосу в усіх потрібних напрямках. Самостійні ж силувані спроби збільшення діапазону здебільшого успіху не приносять. Натомість, як вже зазначалося, вони погіршують якість голосу, руйнуючи його центр, тембр та інші важливі властивості.

Крім того, є й інші вади в опрацюванні співацьких голосів, зумовлені неправильним розумінням вимог, зафіксованих у класифікації, нерозумінням природи голосу, невмінням правильно сформулювати його звучання.

Класифікація голосів, обмежуючи коло вокальної літератури, доступної для того або іншого типу голосу, тим самим наче нав'язує йому і певний специфічний, нібито єдиний властивий даному співакові характер звучання його голосу. Та чи доцільно прагнути того, щоб однотипні голоси зробити якомога більш однаковими, відмінними від інших споріднених з ними суміжних груп голосів? Таке прагнення завдало б (і завдає) шкоди вокальному мистецтву, чарівність якого значною мірою залежить від різноманітності голосів, які творять це мистецтво. Причому між голосами навіть того самого типу, по суті, не так багато спільного.

Якщо ми порівняно легко вловлюємо загальнотипові основні ознаки голосу, тобто якщо ми легко встановлюємо, що це, припустимо, баритон або бас, або сопрано і т. д., то все інше, що стосується, наприклад, справжнього тембру, діапазону, сили і звучності, рухливості голосу і т. ін., тут різне. І розкривається воно, як правило, не легко, вимагаючи великої, старанної дослідної роботи. Тим-то поспішати з визначеннями, а також прагненням уподібнювати голоси один до одного не слід. Всі дані, властиві голосові, у своєму розвитку (щодо часу та ефективності) проявляються по-різному навіть у того самого співака. Отже, намір підганяти поспіхом голос до того або іншого стабільного характеру звучання щонайменше недоцільно. Тим більше небажано вже з перших кроків навчання вокаліста штампувати звучання його голосу в одній якійсь манері.

Впродовж навчання співака голос його зазнає чимало цілком природних якісних змін. Слід пам'ятати, що між початком, коли закладаються основи володіння голосом, і тими ступенями, коли голос буває здатним, так би мовити, працювати на мистецтво, — величезна відстань. А взагалі добре сформований голос має бути

надзвичайно гнучким і слухняним щодо різних природних пристосувань і змін. Адже фах співака ставить перед ним безліч найрізноманітніших творчих завдань, у тому числі вироблення для кожного твору особливої техніки виконання. Чи слід, отже, вимагати, щоб класифікація точно прогнозувала фахові перспективи співака з усіма можливими у його творчому житті перипетіями? Це — річ нереальна та й навряд чи потрібна взагалі. Одне тут необхідно: щоб розвиток голосу, формування всіх видів вокальної техніки базувалися й здійснювалися на засадах нічим не утискуваної природності голосотворення, щоб, як вже зазначалося, голос був здатний до найрізноманітніших необхідних практиці виконавства модифікацій.

А втім, багато педагогів і співаків трактують класифікацію голосів буквально, як суворий припис, що зобов'язує передусім до вироблення певного стандарту звучання голосів, розширення діапазону. Через цей механічний підхід до справи у вокальному виконавстві та в підготовці співаків відбувається багато ненормального. І якщо шукати ланки, де це ненормальне виступає найочевидніше, то слід зупинити свій погляд хоча б на групі сопрано. Тут, у цій групі, мабуть, найбільш очевидні хиби щодо формування співацьких голосів взагалі. Міцніше впевненість, що нині послаблено увагу до старанності опрацювання голосів, до виявлення в них привабливості тембру, наспівності, теплоти, задушевності тощо.

Часто-густо голоси звучать різко, нецікаво. Рвучкий, деренчливий звук, тремолоючий та розгойданий, позбавлений монолітності та злитості в єдине ціле, ніби розчленований на окремі якісь жорсткі волокна, огорнутий великим шаром шумів, у якому іноді важко буває визначити навіть справжню його висоту, — у вигляді якоїсь природної норми став ніби звичним явищем. Значною мірою втрачено в голосах багато з того, чим досконало володіли співаки старших поколінь, що так необхідно для справжньої виразності співу і насамперед для опанування сфери лірики, тобто втрачено те, що несе в собі музичну змістовність, поезію музики. І якщо орієнтуватися на поширену думку, що тон творить музику, то неважко прийти до висновку, що описані нами «тони» мають дуже мало того, що потрібно для творення справжньої музики.

Це, так би мовити, загальна картина. Якщо ж звідси виділяти лірико-колоратурне і колоратурне сопрано, то ми зустрінемося з деталями нерідко не менш безрадісними, але дещо іншими за характером. Конкретно говорячи, ми тут виявляємо з більшою очевидністю, ніж в інших випадках, що з голосу видобувається не все позитивне і цінне, що в ньому є, а лише якась його частка. (В такому ж стані нерідко опиняються голоси й інших співацьких типів.)

## Недорозвинений голос — неповноцінний засіб виразності

Функції голосотворного апарата, спрямовані до якоїсь вузької, часткової мети, набувають характеру, якщо не постійного, то, принаймні, тривалого стримування, тобто своєрідного гальмування. В такому стані вони перебувають стільки, скільки необхідно для вироблення і стабілізації певної голосотворної навички. Коли ж навичку вироблено, — фонаторний апарат діє значною мірою автоматично, і ненормальність голосотворення проходить у звичному режимі. Штучне стримування голосів чи не найпотворніше виглядає у легких сопрано. Прагнучи розвинути легкість і рухливість голосів, вони культивують таке малоприйнятне звучання, яке інакше й назвати не можна, як наслідування дитячого белькотання, як щось подібне до пишання, позбавленого природності й музичної змістовності. Подібні явища при цьому — не поодинокі. Вони набули великого поширення як у співацькій практиці, так і в практиці учбових закладів, де виховуються співаки. Таке не в усьому природне і нормальне звучання голосів досить широко було продемонстровано, зокрема, на Всесоюзному огляді студентів-вокалістів, виконавців камерного репертуару в Києві у 1968 році.

В чому ж полягають згадані ненормальності? У тому, що штучне стримування голосу передусім призводить до позбавлення його природних проявів, а в кінцевому результаті — до послаблення притаманної йому барвистості й виразності. (Говорячи про природні функції голосового апарата і потрібні показники щодо звучання голосів, ми виходимо з певних оптимальних норм оперно-концертного співу.) Штучно і притому протягом тривалого часу стримуваний голос втрачає властиву йому природність голосотворення, природну повноту, компактність звучання, природне тембральне забарвлення. Звідси — й багато інших вокально-технічних вад, які послаблюють здатність голосу бути чутливим виразником емоціонального стану співака. При цьому слід мати на увазі, що стримуваний голос є причиною стримування й емоцій співака.

Тим-то, щоб відповідним чином розвивати весь комплекс даних вокаліста, необхідно з перших кроків його навчання займатися вихованням і його почуттів. У цьому, і тільки в цьому — основа розвитку здібностей щодо музично-художнього перевтілення. І лише на цій основі голос співака збагачується, по суті, найважливішою якістю — інтонаційною виразністю. Отже, з перших кроків потрібно привчати учня-вокаліста виконувати поставлені перед ним завдання — бодай найелементарніші — музично-виразно, тобто осмислено.



## Некеровані емоції — справжній бич співака

На підтвердження цього положення слід навести деякі приклади. Але тут же треба зробити застереження: для керування емоціями потрібні глибока впевненість у своїх силах, непохитне самовладання. Вони необхідні співакові для відповідної психологічної настройки, для перевтілення. А фундаментом для цього має бути не самовпевненість і хвалькуватість, а величезна цілеспрямована робота.

Нам неодноразово доводилося висловлювати думку, що якнайточніше відтворення нотного й словесного тексту твору саме по собі не є мистецтвом співу. Таємниця або суть мистецтва — в іншому. Не применшуючи значення точного відтворення тексту — оскільки це є необхідною передумовою виконавського мистецтва, ми, проте, повинні пам'ятати, що подібний процес покликаний лише передати форму або конструкцію твору. В даному разі виконання буває позбавлено належної дійовості, оскільки форма, якою б досконалою вона не була, при відсутності емоційно-смислового змісту являє собою лише схему. Для того, щоб вона стала живим творінням людського духа, звучання голосу, яке є головним провідником і виразником змісту, має бути насичено цим змістом.

У вокальному творі найбільше змістове навантаження несе звучання голосу співака. І слід при цьому пам'ятати, що саме на звучанні голосу легше, ніж на звучанні будь-якого іншого інструмента, вловлюється не лише нескінченна гама найтонших душевних переживань співака, а й найменший інтонаційно-виражальний фальш. (Під словом «фальш» маємо на увазі не ту або іншу неточність у відтворенні нотно-мовного тексту, а все те, що стосується відбиття змісту твору: недобір або перебір у показі правди почуттів.) У цих випадках контакт співака із слухачем, якщо його було встановлено, або послаблюється, або взагалі припиняється. В результаті втрачається дійовість і переконливість його висловлювань, навіть якщо йдеться про відомого виконавця. Слухач не тільки рядовий, а й висококваліфікований, вимогливий може не помітити ніякого технічного і художньо-виражального спаду у співака, все ніби на належному рівні, а втім дійовість виконання послабилась. Воно не викликає у слухача тих природних, здавалося б, обов'язкових реакцій, які здебільшого супроводжують виступи даного співака. Торкатися всіх можливих причин таких явищ ми не будемо. Коротко висловимо свої міркування лише з приводу однієї з таких причин.

Співакові потрібні надзвичайна сміливість і самовладання на сцені, на естраді. Інакше всі виконавські ресурси, якими він во-

лодіє, знаходяться під загрозою ризику бути втраченими. Гадаємо, з наступних прикладів буде видно, як голос перетворюється на знаряддя справді магічного впливу на слухача, коли співак з н а е, що висловити у творі, оволодів потрібним емоційним станом і при цьому оперує досконалою виконавською технікою, сформованою на основі, не обмежуваній жодними штучними критеріями. Сила і переконливість його мистецтва у таких випадках виявляються надзвичайними. І, навпаки, ми тут же побачимо, як, здавалося б, неістотний фактор нестійкості самовладання здатний буває знищити, послабити ефективність усього виконавського комплексу.

У 30-х роках до Києва на концертну гастроль приїздила відома французька співачка Ніон Валлен. Її виступ, який зібрав велику аудиторію, відбувся в Колонному залі Київської філармонії. Перші ж звуки голосу співачки, перші фрази, виконані нею, не залишали сумнівів: перед нами була володарка комплексу чудових виконавських даних, яка відзначалася майстерністю найвищого класу. На вигляд їй було років 35—40, приємна зовнішність, голос — гарне сопрано. Та ось вона проспівала перший, другий, третій номер своєї цікавої, чудово виконуваної програми, а більшість публіки не виявляла того палкого прийому, якого слід було чекати. То в одному, то в іншому місці окремі групи слухачів почали перешіптуватися. Це, мабуть, ще більше обеззброїло співачку. Її, бідолашну, всіляко підбадьорював юнак-акомпаніатор, але ніщо не могло відновити її душевної рівноваги. Так було в першому, так продовжувалося і в другому відділі концерту. Частина публіки демонстративно залишала зал. Напрошувався висновок: невдача спіткала великого, неабиякого майстра. Чому? Через безтактну поведінку частини слухачів? Можливо. Але дивна справа: серед тих, хто не зрозумів, недооцінив співачку, були й відомі майстри-вокалісти, такі, як, наприклад, З. М. Гайдай, що залишила зал, не дочекавшись закінчення концерту, а потім щиро жалкувала з цього приводу.

Далі події розвивалися так. Ведуча оголосила про закінчення концерту. Публіка, що залишилася в залі, ніби вибачаючись за недостойну поведінку інших та від щирого захоплення майстерністю співачки почала сильно аплодувати. Гарячі оплески, схвилювані безперервні вигуки «браво», «біс», мабуть, повернули співачці почуття самовладання, і вона вийшла на естраду. Ведуча оголосила: «Гуно. Серенада-коліскова». Це — чудовий твір, але тоді подумалось: «Якщо славетні арії та прекрасні романси не взяли публіку, як то кажуть, за живе, то що може змінити ця маленька річ?». Але така думка була помилковою. Як надзвичайно

чистий і прозорий струмок, полилася музика «Серенади-колискової».

Важко описати казкову красу звучання голосу співачки, його безмежну динамічну податливість, гнучкість і пластичність, його легкість і ювелірну чіткість у фіоритурах. Заграв, заблищав сплав м'якої, натхненної закличності серенади і найтонкішого заколисуючого умиротворення колискової. Не важко було передбачити реакцію. Цей шедевр витонченості та граціозності справив надзвичайне враження. Публіка в захопленні шаленіла. Ніби боячись розлучитися із співачкою, зал вибухнув овацією. Все навкруги засяяло від радості та вдячності. Багато в той вечір артистка співала на біс, ніби відкривши якесь джерело нових сил. А публіка не втихомирювалася, благаючи продовження цього чарівного співу.

Яка ж випадковість стала тут бар'єром між публікою та артисткою, коли вона виконувала основну програму? На наш погляд, цим бар'єром була не мобілізована вчасно творча настроєність співачки. Саме внутрішні хитання значною мірою послабили її впевненість у собі, а тим самим — і дійовість її майстерності. Та хоч голос співачки весь час звучав прекрасно, йому, очевидно, бракувало деяких імпульсів. Бо тільки голос, не порожній, а живий здатний підкорити слухача, включити його у співпереживання творчого процесу.

Чи співала Нінон Валлен на біс краще, ніж під час виконання основної програми? Мабуть, так. І це поліпшення прийшло з тим доповненням до щирості й правди почуттів, з тим «ледь-ледь», якого бракувало внаслідок втрати самовладання до моменту настання перелому. Слід гадати, що в тій частині публіки, яка залишалася в залі, артистка відчула справжніх цінителів її майстерності; це надало їй сили, бажання нагородити їх тим найкращим, найвищим, чим вона володіла як митець. І це повною мірою вдалося їй. Повернувшись до неї, вірніше вперше у той вечір оволодівши нею, її творче самопочуття зробило її виступ хоч у кінці по-справжньому імпульсивним та дійовим.

А ось приклади, коли самовладання, не зрадивши співака, не завадило його перевтіленню. І результат виявлявся винятковий. Тут нам здається доцільним спробувати відтворити деякі сторони творчої практики заслуженого діяча мистецтв РРФСР, доктора мистецтвознавства, професора Анатолія Леонідовича Доліво. Якби не особисте знайомство з цією надзвичайно талановитою, культурною та високоосвіченою людиною, якби не довелось на власні очі бачити його тріумфальні виступи перед київською публікою протягом багатьох років, важко було б навіть уявити собі, що він був здатний доводити публіку до шалу.

На естраду виходив з паличкою, кульгаючи, чоловік середнього зросту із смуглястим обличчям, з чорними виразними розумними очима і показною чорною шевелюрою. За звичними уявленнями знайти в його зовнішності щось «артистичне» було важко. Нижня щелепа здавалася надто широкою для його обличчя, і коли він починав говорити, вона якось неприродно відвалювалася. Таким було перше враження від його зовнішності. Знаючи, як нелегко «брати публіку за живе», думалося, що долати ці труднощі людині, якій навіть для виходу на естраду потрібна якась додаткова компенсація хоча б у вигляді особливої краси і сили голосу, — багато важче.

Та ось линуть перші звуки його голосу, нічим не примітного, з досить відчутним призвуком горлового відтінку. Як же розраховувати тут на якийсь помітний успіх у публіки? Та побоювання виявляються марними, навіть більш того — сміховинними. В його репертуарі, здається, не було речей характеру бельканто, особливо наспівних, які вимагають надзвичайного голосового блиску та досконалого володіння спеціальною технікою співу. Натомість була сила-силенна чудових і різноманітних пісень, кожна з яких відзначалася своїм особливим світом, своїми героями, конфліктами, radoщами, печалами. І як незрівнянно яскраво, просто і переконливо розкривав співак їх зміст! За десять-п'ятнадцять хвилин слухач забував своє перше враження про цю людину, як про якийсь швидкоплинний і досадний сон. На естраді стояв, жив у всіх на очах, разюче мінявся на вигляд і за своєю внутрішньою суттю якийсь чарівник з душею щедрою та багатою, знавець життя в усій його складності й красі, який умів неповторно просто, ясно і правдиво розповісти про нього. Мало того, якщо він хотів, щоб ви раділи, ви віддавалися цьому почуттю із захопленням. Якщо ж вам слід було співчувати героєві, якого спіткало лихо, ви переживали це як свою особисту трагедію. Коли він висміював якогось чинушу-підлабузника або можновладного самодура, вам здавалося, що немає більш разючої зброї проти цієї вади, ніж його сміх, — таким всепідкоряючим було мистецтво цього майстра. Причому не тільки голос служив йому безвідмовно. (Цей голос справді на диво змінювався.) Змінювалася й зовнішність, і вам здавалося, що навряд чи знайдеться у світі інша така симпатична і приємна людина.

Вражало і його мистецтво перевтілення. Прокоф'євський «Чаклун», «Старий капрал», «Черв'як», «Мельник» Даргомижського, «Класик», «Семінарист» Мусоргського, казкові й билинні богатирі та безліч інших героїв у його втіленні поставали, як живі. Чи дивно, що публіка чекала його виступів, як особливого свята. Причиною такої переконливості його мистецтва, коли бас-кантанта не особливо великої цінності перетворювався на інструмент

чудової, безмежної виразності, було глибинне розуміння виконаного матеріалу, чому сприяла справді енциклопедична ерудиція співака. Але, крім того, це була людина особливої музикальності, до того ж, — знавець обширного діапазону музики, зокрема вокальної літератури, від її джерел до найновітніших новаторських зразків. Його естетичному смакові міг позаздрити найбільший майстер інтерпретації вокальних образів. А його здатність до перевтілення була разючою. Протягом якихось секунд у вас на очах змінювався зовнішній вигляд співака, не говорячи вже про зміни вокально-інтонаційного характеру. Причому ніколи ви не могли закинути йому якихось перебільшень — ні звукових, ні мімічних, бо почуття міри у виконавця було бездоганим.

Яскравим прикладом перетворення голосу на інструмент особливої податливості й слухняності може служити образ Якова з оповідання І. С. Тургенєва «Співаки». Звичайно, для охоплення всієї суті зображуваної письменником картини слід прочитати саме оповідання. Тут на відміну від попереднього прикладу багато дещого приховано від нас.

Рушійні сили мистецтва у Якова зрозуміти ще важче, ніж у професора Доліво, де у наявності безсумнівні факти сприяння творчості. Крім природних, тут є ряд вельми істотних набутих даних, на відміну від Якова, який виконує у змаганні, до того ж, одну-єдину річ, зовні не позначену рисами драматизму і трагедійності. А втім, пісня справила надзвичайне враження. При цьому в особі виконавця письменник фіксує і такі, здавалося б, сторонні властивості, які нібито до змісту пісні прямого відношення не мають: «Російська, правдива, гаряча душа звучала і дихала в ньому і так і хватала вас за серце, хватала прямо за його російські струни... Він співав, і від кожного звука його голосу віяло чимось рідним і неозоро широким, ніби знайомий степ розкривався перед вами, гублячись у безмежній даліні»<sup>1</sup>.

Тут це нібито стороннє означає не що інше, як розуміння і відчуття стилю виконаного. Тим-то цілком природно виникає питання: звідки у людини, яка спеціально не навчалася співу, могло з'явитися розуміння того, що іменується стилем? Школою для Якова були сама російська національна піснетворчість та народне виконавство. Вони виховали його як справжнього митця, визначили для нього ті норми, що протягом століть удосконалювалися і шліфувалися при виконанні народної пісні. Чуйною душею він сприйняв їх і, з цілковитою свободою віддаючись виконавській творчості, ні в чому не порушував цих норм.

---

<sup>1</sup> Див. И. Назаренко. Искусство пения. М., 1963, с. 426. Йдеться про пісню «Не одна в поле дороженька пролежала».

Звичайно, російська народна пісня для Якова — це його рідна стихія, де він почував себе нічим не обмеженим як у доборі, так і в самому характері застосування засобів виразності. Інакше стояла б справа, безсумнівно, при виконанні піснетворчості інших народів і взагалі інших жанрів вокальної музики. Тут без спеціальної освіти, незалежно від того, в якій формі вона могла б бути здійснена, не обійтись. Але незаперечна обдарованість Якова і тут спричинялася б до успіхів.

Щодо виховання почуттів співака доводиться зустрічатися з різними думками та з різним підходом у самій практиці підготовки вокалістів. Одні педагоги не ставлять перед собою такої мети, боячись розвинути якусь нестримну емоціональність і тим самим завдати шкоди вокальній техніці учня. Інші пускають це завдання на самоплив: мовляв, справа ця розв'язується сама собою в процесі вокальних занять. Чимало є й тих, хто над цим питанням взагалі не замислюється.

Зрозуміло, жодна з позицій, обстоюваних згаданими педагогами, неприйнятна. Ресурси голосу розкриваються тим більше, чим глибше співак розуміє виконавське завдання, чим краще володіє своїми емоціями, створюючи передумови для того, щоб вступити на вищий щабель, з якого відкривається шлях до мистецтва, у даному разі — до опанування таємниці перевтілення. Тільки правильне розуміння і притому вірне відчуття виконавського завдання розкриває в голосі його виражальні можливості. Ніякі беземоціональні прийоми голосотворення цього не зроблять.

Наявні в даній праці заклики та рекомендації штучно не стримувати голос у розвитку його сили, гучності та компактності, його монолітності можуть бути невірно витлумачені. Любителі та прихильники крику у співі ладні будуть сприйняти ці рекомендації як свого роду санкцію на форсування звука, на крик. Отже, тут необхідно висловити деякі міркування з приводу крикливості у співі, про її шкідливість для самого голосу і неприйнятність для мистецтва співу.

### **Крикливість у співі**

Чимало співаків погіршують стан своїх голосів або й зовсім псують їх внаслідок нерозумного з ними поводження. І хоч для охорони голосів існує спеціальний «режим співака», за останні десятиріччя він, цей режим, по суті, перестав навіть цікавити нашу вокальну громадськість. Недодержання вимог цього режиму стало таким звичним і ніби природним, що зайвим виглядає навіть наведення будь-яких даних на доказ такого становища. Досить вказати хоча б на те, що в самій консерваторії, де майбут-

ній співак зобов'язаний не лише оволодіти виконавською майстерністю, а й засвоїти певний комплекс навичок і понять професіонального поводження з власним голосом, таке завдання навіть не ставиться. Замість того, щоб привчати студента суворо і точно виконувати вимоги режиму співака, вокально-навчальна робота планується так, що виглядає як навмисне ігнорування норм цього режиму. Навіть студентам молодших курсів нерідко доводиться співати по кілька годин на день (хоч загальновизнаною нормою вважається одна, максимум півтори години співу з перервами), причому дуже часто доводиться співати без перерви для відпочинку.

За такого стану виховати в майбутньому співакові почуття поваги до згаданих вимог у співацькій роботі — завдання нездійсненне. Для цього немає не тільки відповідних умов, а й, очевидно, належного розуміння самої потреби в цьому. Такого розуміння не видно і в колах, які, здавалося б, це питання має хвилювати найбільшою мірою. Певну байдужість щодо режиму вокаліста можна частково пояснити тим, що традиційні норми тут дещо застаріли. Подібні обставини мусили б спонукати до розробки нових норм сучасного режиму співака. Причому відповідний документ з цього питання мав би стати обов'язковим для виконання.

В даному ж випадку ми говоритимемо не взагалі про порушення бодай найелементарніших норм раціонального поводження з голосом співака, а лише про шкідливу для голосів, до того ж і неприйнятну для самого мистецтва співу крикливість, дуже поширену в співацькій практиці.

Що ж спонукає або навіть привчає співаків до крикливості? Причин тут цілий ряд. Буває крикливість з примусу, буває і з власної ініціативи співака, внаслідок його нерозуміння несумісності її з мистецтвом музики, співу. Та чи не найголовнішою причиною є тут невміння добре співати, передусім співати голосно. Корінь зла — у неспроможності учня, а часто-густо й самого педагога розрізнити гранично гучне природне звучання даного голосу і крик. Тим часом нормально гучне звучання голосу співака зумовлюється цілим рядом вимог. Насамперед слід відзначити, що оперний спів, особливо сучасний, хоч це й не можна визнати нормальним явищем, характеризується підвищеними вимогами щодо гучності і сили голосу. Співака, отже, примушують домагатися розвитку у власному голосі сили і гучності його звучання.

Ми вже не раз відзначали, що завдання повного розкриття голосового потенціалу слід розв'язувати неодмінно, хоча б і всупереч тенденції деяких педагогів штучно тримати звучання в межах встановленого типу голосу. Голос треба знати не тільки в його первісних типових показниках, часто-густо стримуваним цими

показниками, а розгорнутим у всіх своїх природних якостях. Він повинен бути розвиненим повністю щодо сили, діапазону, компактності, гнучкості, тембру тощо незалежно від типової належності, від тих або інших творчих тенденцій, що переважають у практиці вокального мистецтва.

Отже, кожен учень-вокаліст або самодіяльний співак повинен розвивати свій голос в максимальних для нього природних межах. Слід тільки уникати навмисних відхилень, тобто шкідливих для голосу перевантажень, перенапруження голосового апарата і, звичайно, навмисних відхилень від типових показників. Не треба, однак, забувати інтересу й самих учнів до питання розвитку сили власного голосу. Нерідко доводиться не нагадувати їм про завдання збільшувати силу голосу, а, навпаки, суворо контролювати і стримувати надто ретельних. Адже хто з них, якщо їх за даними навіть віднесли до категорії майбутніх концертно-камерних виконавців, не мріє наперекір усьому і всім стати оперним співаком, якому і сила, і діапазон голосу потрібні більші, ніж для концертно-камерного співу.

При цьому слід також враховувати, що учні відзначаються відсутністю витримки, наприклад, при розвитку діапазону голосу, коли небезпека завдати голосові неоправданій шкоди така ж значна, як і пристрасть до крикливості. Добре відомі учнівські змагання потай від педагогів, хто вище і гучніше заспіває, в яких майже завжди найнатужніша крикливість є найпершою запорукою «успіху». Зрозуміло, все це зобов'язує педагогів дуже пильно і уважно стежити за самостійною роботою учнів, розумно керуючи їх ініціативою. Все ж голоси слід розкривати і розвивати повністю. Завдання це, складне саме по собі, ускладнюється ще й деякими обставинами, про які слід згадати.

Як відомо, кадри для професійного вокального мистецтва ми черпаємо з народних мас. Причому баланс цих кадрів буває більшим або меншим в залежності від ряду факторів суспільного життя, які або сприяють, або, навпаки, гальмують появу і розвиток таких кадрів. До згаданих факторів передусім належить масовий спів, або масове музикування. Якщо в побуті звучить високоякісна в ідейно-художньому відношенні музика, коли при цьому і способи її виконання такі, що ненав'язливо спричиняються до природного тренування голосів, можна з певністю сказати: завдання ідейно-естетичного виховання, а разом з тим і сприяння зростанню відмінних голосів у країні здійснюється успішно.

Та мова тут піде про інше, а саме про те, що там, де має проходити лінія розвитку голосового потенціалу співаків, виникають перешкоди у вигляді певних видів масового співу, який привертає нашу увагу хоча б тому, що з ресурсів духовного виховання



людини майже зовсім випадає такий важливий фактор, як національна народна пісня, а поряд з тим явно недостатнє місце займає також радянська пісня громадянської патріотичної тематики. Водночас повноводною рікою в побут народу вливається музика, неспроможна виховати ні належних ідейно-етичних якостей, ні високих естетичних смаків, як неспроможна вона стимулювати і зростання вокальних даних в народних масах нашої країни. Це видно, зокрема, з того, чим характеризується виконавство у такому виді музикування. Адже тут, як ми вже відзначали, переважають або напівголосне муркотіння, або ж крикливий спів. Виконавство в даному разі визначається таким голосотворенням, яке ні для оперного, ні для концертно-камерного, ні для справді естрадного співу непридатне. Це — голосовий сурогат. Навіть виконання радянської пісні на громадянську тематику часом спотворюється такою претензійною «виразністю», в якій змішані крикливість, галасливо-перебільшений вилив емоцій та відверта розперзаність. Так, грапляється, демонструють свою «майстерність» і деякі імениті співаки. На жаль, не у багатьох виконавців пісня трактується з належним заглибленням у її зміст, з проникненням у її суть, без претензійної надривності або слізливої сентиментальності.

Звернення до цього питання викликано тим суперечливим становищем, яке зараз виникло. Оперний спів вимагає підвищеної гучності звучання голосів, що формуються за певними нормами і правилами. І для того, щоб забезпечити масову появу таких голосів, потрібно передусім належним чином спрямовувати побутовий народний спів. Інакше кажучи, треба домогтись того, щоб у народі побутовала хороша пісня в хорошому звучанні. Нинішня ж практика, по суті, протилежна цій настанові. Не важко уявити собі, як складно за цих умов виховати в учня хороший музичний слух і естетичний смак, не кажучи вже про формування і розвиток його голосу.

Крикливість несумісна із співом як актом художньої творчості. Вона перешкоджає не тільки здійсненню нових виконавських задумів співака, а руйнує й ті, що вже були реалізовані ним. Те, що для багатьох педагогів та учнів вона вважається прийнятною і навіть ніби необхідною як елемент техніки співу, можна пояснити лише їх нерозумінням її хибних наслідків. Адже крик — це і негідний засіб співу, і вірний сигнал тієї біди, що насувається на голос. Тут доречно навести деякі порівняння. Дещо подібне до крику, скажімо, надмірне звуковидобування на музичних інструментах, наприклад на скрипці, призводить також до згубних наслідків. Гра, що іменується шаленою, нерідко псує такі унікальні інструменти, як скрипки і віолончелі роботи Амати, Гварнері,

Страдіварі. На них з'являються тріщини. Зовні ледве помітні, вони, проте, загрожують загибеллю цим інструментам. Лише найтоншими операціями можливо буває продовжити їх життя. Крик робить те саме з голосами: він або поглиблює вже готові «тріщини», або спричиняється до нових. А найчастіше — одночасно і те, й інше. Та якщо інструмент можна врятувати, то голосові «тріщини» далеко не завжди можна зменшити, не кажучи вже про цілковиту їх ліквідацію.

Формування голосу співака для сучасного оперного виконавства вимагає від педагога особливої чуйності й розуміння вокальної специфіки, тонкого естетичного смаку і великого музично-слухового досвіду. Цю просту істину доводиться нагадувати, щоб ще раз попередити педагога про ту небезпеку, яку таять у собі як крикливість, так і напівголосся. Та якщо крик ще силкуються виправдати необхідністю для співака вміти оперувати гучним і дуже гучним звучанням, то про напівголосся, мабуть, і взагалі говорити нічого. Тут ніби немає загрози для голосу. Тим часом наспівування, мурмотіння, не кажучи вже про те, що воно не має нічого спільного із справжнім співом, спричиняється до, так би мовити, вокальнотехнічної неохайності, гальмус розвитку голосу. Воно разом з тим позначено і якоюсь квалістю, емоційною притушеністю. Біда в тому, що обидва згадані потворні явища увійшли у звичку і виконавців, і слухачів. В обох випадках маємо справу з крайнощами, які дуже важко усунути.

Дехто висловлює думку, що боротися з ними можна за допомогою відповідних приладів, які показували б вокалістові його хиби. Є й противники такого засобу. За допомогою подібних приладів можна раз-другий показати учневі його недоліки. Але перекладати на прилади боротьбу з недоліками значить посилювати гальмування і без того загальмованих аналітичних функцій учня. Це завдання не можна розв'язувати поза слухом, збагаченим загальною і музично-художньою культурою, поза ґрунтовним знанням, тонким естетичним смаком. Тільки слух, здатний розрізнити найрізноманітніші тонкощі вокальних звучань, може бути внутрішнім керівником співака. У розвитку і вихованні в учня таких якостей і полягає основне завдання педагога.

Як же розрізняються природно гучне (навіть максимальне) звучання голосу і крик? Як вже говорилося, це досягається за допомогою суб'єктивних критеріїв, головним чином, за показниками слухових сприйнять. Такі критерії і є вирішальними. Однак не все, що стосується суб'єктивних уявлень і відчуттів співака, повинно братися до уваги. Тут необхідним є обережний і вдумливий підхід.

Визнаючи неабияке значення м'язових відчуттів у процесі формування звука, ми разом з тим мусимо враховувати, що вони нерідко призводять до невірної оцінки якостей звучання голосу або й усїєї вокальної установки співака. Нерідко доводиться спостерігати, що голос звучить неприйнятно, весь фонаторний апарат перебуває у стані крайнього перенапруження, а співак цілком задоволений собою і заявляє, що голос у нього звучить відмінно і співати йому дуже легко і зручно.

Виходить, отже, що зручність, як у даному разі, не є доказом справжньої ефективності голосотворення. Несправжня вона і щодо фізичного самопочуття співака. Про це свідчить м'язове перенапруження, яке не можна приховати навіть від стороннього ока. У таких випадках співак спирається на ту пристосовуваність голосового апарата, яка затушовує всі недоліки в голосотворенні і в самих вокальних прийомах.

Що ж до визначення крику в співі, то для простоти і зручності, очевидно, слід спинитися на методі порівняння. Причому в основі цього завдання повинно бути виховання критеріїв сприймання позитивних якостей звучання ефективно сформованого голосу. Ті або інші відхилення від них являють собою прихований або явний крик. Отже, якщо ми чітко визначатимемо позитивне в голосотворенні, то краще помічатимемо і негативне, яке є основою того або іншого різновиду крику. Ми таким чином навчимося бачити, що і як у нашому голосі псує та нищить крик. Правда, відразу виявити всю шкоду, якої завдає крик голосові, неможливо. Адже частина зумовлених криком недоліків у голосі стає помітною згодом. Однак необхідно якнайпильніше придивлятися і навіть передбачати згубні для голосу наслідки крику.

Звичайно, всі ці рецепти не потрібні тому, хто володіє мистецьким чуттям (назвемо так комплекс естетико-слухових даних співака) і відчуває позитивне й негативне у голосотворенні в усїх його модифікаціях, не вдаючись до порівнянь і зіставлень. Ці елементарні рекомендації призначаються для тих, хто відчуває труднощі при виявленні крику в співі.

Ми впритул підійшли до питання про те, що ж являє собою успішно сформований голос співака. Та передусім з'ясуємо, що ж собою являє і сам апарат, який за традицією іменується голосовим. Це надзвичайно важливо, щоб переконатися, які чудеса доступні йому, якщо розумно поводитися з ним, можливою мірою керуючи його діяльністю. Необхідні дані з цього питання ми візьмемо в наукових працях відомого французького вченого Рауля Юссона, який опановував також майстерність співу. «Не існує органів, — пише дослідник, — які в повному розумінні можна було б називати органами фонації... Немає нічого, спеціально ство-

реного для голосотворення. Всі органи, які беруть участь у фонації, призначені для більш важливих першочергових функцій людського організму: фонації вони служать ніби випадково, виконуючи додаткову, вторинну функцію... Вони мають власну нефонаційну фізіологію, яка часто маскує і навіть порушує вторинну фізіологію фонації. Гортань... не є винятком з правила... Серед її функцій звукотворення стоїть на третьому місці... Основна її роль — участь у диханні та захисті легенів. Фонація тут виникла як вторинне непередбачене функціональне пристосування анатомії та морфології»<sup>1</sup>.

Як бачимо, орган, що його ми звикли вважати причетним лише до голосу, до мови й співу, функцію голосотворення виконує тільки «за сумісництвом». Причому, працюючи на мистецтво, він змушений долати значні перешкоди. Адже співацький голос — це справді величезний вузол загадкового, незвичайного.

Взяти хоча б таке питання: як голос з натурального, невокального співу, позначеного властивим йому комплексом органічних суперечностей, переходить у щось невідоме, стаючи невичерпним джерелом художньої виразності у процесі мовлення та інструментом вокальної музики. Навіть тепер, коли голосовий апарат пройшов величезний шлях розвитку й найрізноманітнішого пристосування, вокальне звуковидобування є справою надзвичайно складною. Бо голос — це безліч одночасних звучань, різних за висотою, інтенсивністю, забарвленням, отже, і взаємопротидіючих. Це комплекс взаємодій, взаємовпливів і взаємозаперечень.

Те звучання, яке ми чуємо, виникає внаслідок затушовування, приглушення одних властивостей голосу і розкриття, посилення інших. У цих зусиллях на допомогу співакові приходять такі засоби, як той або інший прийом дихання, резонанс, опора звука, як верхня і нижня форманти, імпеданс і т. ін. Фізичні засоби настройки фонаторного апарата поєднуються з настройкою психологічною, в якій головне — уявлення про якість звучання голосу, потрібні для кожного конкретного завдання. Не менш важливе при цьому вміння співака вірно і тонко оцінювати процес формування і перетворення звука.

Як же спрямовуються, регулюються і координуються всі функції цілеспрямованого голосотворення? Багато тут робиться свідомо, осмислено. Однак чимало функцій здійснюється інтуїтивно. Причому слід застерегти, що йдеться не про якийсь хаос і різноголосся, коли в процесі фонації прослуховується одночасно, скажімо, з півдесятка звучань різної висоти. Сама природа сформувала голос як певний звуковий моноліт з конкретною висот-

<sup>1</sup> Рауль Юссон. Певческий голос. М., «Музыка», 1974, с. 214.

ністю. І хоч різновисотність складових голосу є незаперечною реальністю, вона виявляється у вигляді таких вад, як різні призвуки, тремоловання звука і т. ін. Іноді цих недоліків так багато в голосі, що вони утруднюють сприймання висотності звучання голосу.

Голосовий апарат за своєю здатністю до голосотворення не завжди був тим, чим він є тепер. Його еволюція справді разюча. Незважаючи на те, що голосотворення є лише вторинною його функцією, вже не одне століття минуло з того часу, як вокальне голосотворення досягло, скажемо без перебільшення, фантастичного розвитку. При цьому незбагненною є пристосовуваність голосового апарата. Саме вона робить співацький голос невичерпним щодо виражальних засобів.

Якими ж є показники успішно сформованого вокального голосу? Про них загалом можна сказати таке. Голос, що своїми якостями відповідає вимогам оперного співу, відзначається монолітністю, округлістю, опертістю і компактністю, гнучкістю, чистотою і особливою приналежністю тембру. Йому також властиві такі якості, як достатня для оперного виконавства сила, широта діапазону, здатність витримувати відповідну для даного типу голосу теситуру, чітко, ясно і виразно на будь-якій висоті, у найрізноманітніших темпо-ритмічних і мелодичних побудовах вимовляти словесний текст. Цей голос за потребою стає або твердим і пружним, або м'яким і легким. Він здатний бути гранично гнучким, рухливим у найшвидших і найскладніших пасажах та руладах. Йому доступні також найтонші прояви динаміки звука: чи то в характері мужності і незламної стійкості, трагедійності і гострої сатири, чи то найніжнішої теплоти і ласкавості або ж невгамовного шалу та гніву.

При всьому цьому його найголовніша якість — бездоганна чистота тембру і, як похідна від неї, — невичерпна інтонаційна виразність, без якої всі інші цінності голосу неспроможні надати виконавству співака реалістичної правдивості, переконливості і дійовості. Такими загалом є показники вдало сформованого голосу співака.

Як вже зазначалося, розкривати явище крикливості у співі та коріння цього явища доцільно на фоні позитивних характеристик голосу. Для цього досить те негативне, що викликає сумніви, зіставити з аналогічним за своєю формою позитивним, і можна визначити суть та якість досліджуваного явища з погляду наявності у ньому крику або його начатків. Адже, по суті, все, що не відповідає розглядуваним тут нормам голосотворення, тією або іншою мірою несе в собі або явний крик, або його начатки. Найяскравіше це проявляється у тембрі голосу. Там, де звук деренчить, дряпає і скрипить, даремно шукати щось додатне для музичного мис-

тецтва. Хаотичність звукотворення, переважання в ньому немурчливих компонентів, шумів та всіляких призвуків — неприйнятні для справжньої музики. Тут і мови бути не може про вокальну техніку, зокрема монолітність, компактність, округлість звука, привабливість тембру і т. ін. Замість цього — тріскучість, різкість, скрип, якість дрижання, розщепленість звука, ніби він складається із сухих, погано зв'язаних між собою прутиків. Тембр — гранично спотворений.

Подібна картина звучання голосу, однак, нерідко визнається та обстоюється з такою рішучістю й категоричністю, що, буває, учні вступають у відкритий конфлікт з педагогом, який вважає подібні явища неприпустимими. Але парадоксально те, що навіть найвище напруження зусиль співака не дає максимальної сили звука: шуми і різного роду призвуки аж ніяк не сприяють цьому.

На закінчення уточнимо деякі положення. Поняття крикливості не вкладається в однозначне формулювання. Це перевищення співаком допустимої в його голосотворенні сили звучання голосу, надмірне напруження м'язових систем його голосового органу. Адже той, хто не вмів співати в оперній манері, не досягає можливої для його голосової природи сили звука. Кожен недолік голосотворення — це неодмінне джерело крику. При малій силі звука крикливість, природно, непомітна. Та варто лише посилити звучання, як у міру його зростання виникає і стає виразно відчутною крикливість. У багатьох випадках крик зовсім не означає досягнутої співаком граничної сили його голосу. При вмілому співі можна досягати значно більшої сили голосу, не впадаючи у крик. Та не тільки призвуки, різкості й шуми ворожі голосові. Так само згубними для нього є сиплота, глухість, «утробність» звучання, які також провокують крик.

Було б помилкою гадати, що співаки, які добре володіють голосом, ніколи не вдаються до крику у співі. Хоч і значно рідше, ніж інші, вони також бувають змушені перенапружувати голосові органи, чим завдають їм великої шкоди. Йдуть вони на цю шкідливу й антихудожню акцію з вини деяких диригентів, які поза такою практикою не знаходять шляхів до справжньої виразності виконання.

Викладаючи власні міркування щодо крикливості в співі, ми дозволимо собі підкреслити деякі дані про голосовий апарат і сам голос з метою надання більшої переконливості тій думці, яка в даній та інших наших працях неодноразово висловлювалася, а саме: 1) про складність, що її являє собою сам співацький голос і 2) про безмежну пристосовуваність голосового апарата, якою і зумовлюється можливість розв'язання безлічі найскладніших завдань

творчості співака, в тому числі і завдань голосотворення. Адже, власне, всі процеси вокально-художнього і технічного характеру — не що інше, як результат пристосовувальної функції фонаційного апарата.

Неодноразове підкреслення того положення, що крик у значної частини співаків — це результат невміння співати голосно, може бути сприйнято як рекомендація будь-що розвивати «гучномовність» у голосі. Тут слід застерегти, що ні привабливість тембру, ні гранична сила голосу самі по собі не мають вирішального значення серед елементів вокальної техніки. Вони мають прикладне значення. Адже легко назвати чимало співаків — справжніх майстрів-виконавців, голоси яких не відзначалися ні силою, ні красою тембру. Водночас скільки співаків з голосами рідкісної краси і сили справедливо вважаються посередніми!

Можливості віднайдення в голосі виразних барв, що ґрунтуються на пристосовуваності голосового органу, по суті, безмежні. Діапазон і сила голосу, дедалі поліпшуючись і вдосконалюючись під впливом даної функції, мають, однак, природні межі. Що ж до всіх якостей і властивостей, особливо найголовніших з них (йдеться про тембрально-інтонаційні компоненти вокальної техніки), то вони невичерпні.

Отже, незважаючи на безперервне відкриття і використання в практиці співу нових голосових ресурсів, голос, як про це свідчить та ж практика, не виявляє жодних ознак виснаження. Слід лише вміти використовувати те, що в ньому криється.

На закінчення ще раз підкреслимо: для формування необхідних елементів вокальної техніки, для досконалого їх опрацювання необхідно передусім поставити перед голосом ясно усвідомлені співаком завдання. Зрозуміло, результати будуть високими, якщо пошуки спиратимуться на високий рівень культури, тонкий естетичний смак і слух, широкі творчі горизонти, значний практичний досвід, на «слухняні» емоції, допитливий інтелект і природне голосотворення.

## Голос і тембр

Співацьке мистецтво не було б мистецтвом, якби воно не спиралося на безупинно удосконалювану виконавську техніку. Розвиток вокальної музики ставить перед виконавцями все нові й нові вимоги. Поряд із цим і час як фактор, що відбиває певну суспільну психологію, філософію, етику й естетику, вносить свої поправки у принцип і практику вокального виконавства та підготовки співацьких кадрів. Виконавські завдання, отже, дедалі ускладнюються і розв'язувати їх стає все важче.

Так само і вокальна техніка у тому стані, в якому вона знаходиться тепер, не може задовольнити нас. Лише невеликий процент співаків володіє потрібною технікою та художньою майстерністю виконання. У більшості ж рівень її слід значно підвищити. Необхідно разом з тим визнати, що формування техніки в сучасних умовах розвитку вокального мистецтва значно ускладнено, і складність ця поглиблюється, зокрема, через відсутність ясності в питанні про те, що ж з ресурсів техніки вважати найважливішим для виконавства на даному етапі, що підкреслювати, що мати на увазі: бездоганну кантиленність, чіткість і гнучкість речитативів, вправність і рухливість фіоритурного характеру, майстерність динамічних змін звука чи щось інше? Потрібно все перелічене, потрібно й багато іншого. А що саме — неясно.

Цілі й завдання радянського вокального мистецтва нам зрозумілі. Така сама ясність необхідна і в справі формування техніки. Відсутність цієї ясності породжує плутанину, зумовлює часто непотрібні, а іноді не лише даремні, а й шкідливі так звані учбові процеси.

Отже, незважаючи на переважну в усіх вокально-педагогічних процесах роль постановки голосу, техніка багатьох наших учнів характеризується значними недоліками. Ми багато займаємося так званою нейтральною, або попередньою технікою, причому займаємося нерідко несвідомо як щодо послідовності її розвитку, так і щодо якості. Подібною практикою завдається шкода не лише справі формування самої техніки, а також культурному і музично-художньому розвитку учнів. За це такі видатні музиканти, як О. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз та інші неодноразово критикували нас. Критика їх була правильною та обґрунтованою. Але слід і розуміти її правильно. Вона спрямована не проти тривалості занять вокальною технікою. Якби справа полягала тільки в цьому, то знайти спосіб поліпшення стану було б дуже легко. Треба було б тільки зменшити обсяг цих занять. Критика ж була спрямована проти безладності, яка в кінцевому рахунку призводить до безрезультатності зусиль і педагога, і учня.

Отже, слід не припиняти або скорочувати роботу над технікою (це, по суті, й неможливо), а упорядкувати її. І такий великий радянський вчений-фізик, як Ігор Васильович Курчатов, давав пораду вченим, пораду, яка вельми корисна й для нас: «Робіть у праці, в житті лише найголовніше. Інакше другорядне, хоч і потрібне, легко заповнить усе ваше життя, забере всі сили, і до головного ви не дійдете... Не працюйте при легко одержуваних режимах»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> І. Н. Головин, І. В. Курчатов. М., Атомиздат, 1972, с. 105.



Чи є потреба говорити про те, як важливо у такій широкій та складній галузі, як вокальна техніка, шукати й знаходити найголовніше, щоб не збиватися на потрібне, але другорядне. Адже техніка невіддільна від співу. Жоден вид вокального музикування немислимий без відповідної вокальної техніки. Будь-який співак, фахівець чи аматор, свідомо або інтуїтивно керує своїм голосом. Без техніки, отже, без того або іншого впливу на неї, тобто без того або іншого «голосопоставного» впливу на техніку ніяка практична робота по озвучуванню музичного матеріалу неможлива.

І над технікою свідомо і навмисно або ж несвідомо ми працюємо завжди. Чи завжди вірно, розумно працюємо — інша справа. Інакше кажучи, чи завжди в роботі над технікою ми встановлюємо щось головне, провідне, щоб на це головне спертися, чи завжди шукаємо ту ланку, вхопившись за яку, можна було б «втягти» на вищий рівень весь ланцюг інших елементів техніки? Далеко не завжди. Слабка ж, ущербна техніка дуже жорстко лімітує творчий потенціал співака. Щоб наочніше уявити собі неприйнятність даремної роботи, коли педагог завантажує учня тими або іншими вокальними вправами, аби чимось заповнити час, можна послатися на такий приклад. Формуючи, скажімо, рухливість звука, ми часто всю увагу приділяємо лише характерові моторності цього елемента. Якщо дані показники задовольняють нас, то на цьому завдання вважається виконаним. Ніяких особливих зусиль щодо старанності його опрацювання, надання тембрального забарвлення ми, як правило, не докладаємо.

Так стоїть справа з багатьма елементами техніки, хоч кожному з нас добре відомо, що для справжнього мистецтва посередньо підготовані технічні деталі неприйнятні. При подібній техніці мистецтво неможливе. Воно перетворюється на ремесло, причому не найкращого гатунку. Мистецтво — там, де всі його складники являють собою щось дивовижне, відмінне за якістю. І тут доречно особливо підкреслити, що в роботі над вокальною технікою часто бракує такого надзвичайно важливого елемента, як пильна увага до тембру голосу, того або іншого потрібного забарвлення технічної вправи. Інакше кажучи, тембр — це якість, без якої неможливо досягти завершеності опрацювання жодної вокально-технічної деталі.

Хороший тембр — це найвища якість голосу. Це, можна сказати, і найголовніша риса будь-якого елемента техніки. Відповідним чином видозмінюваний тембр наявний (або має бути наявним) в усіх без винятку видах техніки. Без того або іншого конкретно в даній ситуації потрібного тембру жодна бодай найдосконаліша за формою техніка не має ніякої вартості як засіб виразності.

Та погляньмо на стан наших справ і з іншого боку. Щоб вважати найактуальнішим і найдійовішим засобом вокально-виконавської виразності для нашого часу? Нині з цього приводу є чимало міркувань, теорій та рекомендацій, які, правда, стосуються взагалі музичного і драматичного мистецтва. Не вважаючи обов'язковим вдаватися до їх оцінки (це може бути метою іншого дослідження), вважаємо за потрібне лише нагадати тут про практику, якою характеризувалася виконавська творчість наших вітчизняних передових співаків, починаючи з другої половини ХІХ століття. І торкнемося ми цього питання лише тому, що наші славні попередники вже тоді володіли могутніми засобами виразності, які не втратили свого значення й сьогодні. Йдеться про реалістичне мистецтво, що вражало своєю життєвою правдивістю. Це мистецтво було предметом захоплення не лише в межах нашої країни. Один з найбільших співаків Ф. І. Шаляпін разом з деякими іншими співвітчизниками на початку ХХ століття репрезентував його і на світовій арені. І тут воно також мало багато прихильників і послідовників.

Якими ж особливими засобами вокального виконавства реалізувалися високі принципи творчості російських співаків минулих часів? Найдійовішим, вирішальним, за визначенням Шаляпіна, була виразна інтонація. Ця надзвичайно коротка формула сповнена глибокого змісту. По своїй суті це синтез взаємодії цілого ряду найважливіших факторів виконавства, які, зрештою, проявляються в тому або іншому звуковому забарвленні. Значення виразної інтонації у виконавському мистецтві справді незмірне і неминуще.

Зрозуміло, оскільки йдеться про принципи, взяті на озброєння виконавською практикою майже століття тому, можуть знайтися «новатори», що вважають застарілою, непридатною для сучасного вокального мистецтва висловлену Шаляпіним концепцію. Якою мірою обгрунтовано могла б вважатися подібна думка, можна судити, кинувши бодай побіжний погляд на те, які проблеми особливо хвилюють зараз і композиторів, і виконавців, отже, які шляхи можуть привести до успішного їх розв'язання. Виникнувши багато десятиріч тому, проблема синтезу музики та слова і тепер не втратила своєї гостроти й актуальності. І наряд чи тут потрібні якісь особливі докази того, що для розв'язання цієї проблеми в галузі виконавської творчості ефективнішого засобу, ніж виразна інтонація, не знайти.

Якщо ж розглядати складники виразної інтонації, то на перше місце слід поставити тембр голосу. Формування тембру являє собою найвищу стадію роботи над голосом. Причому робота по формуванню тембру незалежно від того, чи вона поєднується з виконавською підготовкою певного твору, чи провадиться як трену-

вальний процес, завжди, навіть у цьому другому випадку, характеризується відповідною цілеспрямованістю. Інакше кажучи, вона пов'язана з тією або іншою образною (отже, і емоціональною) основою. Таким чином, тембр і слід визнати провідною якістю вокальної техніки, а також особливим орієнтиром у вокально-педагогічній роботі.

Винятково велике значення для виразності виконання, а як передумова для цього — для створення виразної інтонації має динаміка звука. Чим гнучкіший голос, чим ширший діапазон зміни його сили, починаючи від мінімальної звучності, що нагадує далеку луну, до громового фортіссімо і сфорцандо, тим виразніше виконання. Але й тут перевагу слід віддавати темброві, оскільки без тембрального забарвлення жоден елемент техніки не може бути повноцінним.

Отже, в основу вокально-учбової роботи необхідно поставити як першочергове завдання — всемірний розвиток тієї якості звучання голосу, без якої все, що становить вокальну техніку, інакше кажучи, всі вокально-виконавські ресурси, не мають ніякої художньо-виражальної цінності. При розв'язанні цього завдання слід пам'ятати, що все найцінніше в голосі — це продукт не стільки біолого-анатомічних особливостей голосового апарата, скільки вміння співака відповідним чином настроювати його для співу. Про особливе значення співацької настройки (психологічної та фізичної) свідчить, зокрема, те, що співаки-професіонали у справі тембрального збагачення голосів, вміючи керувати ними, значно перевершують аматорів, які діють здебільшого інтуїтивно.

Але тембри бувають різні. Одні становлять свого роду обличчя голосу, на якому відбиваються всі думки й почуття, що володіють виконавцем у процесі співу. Інші створюють картини протилежного характеру: саме тембр буває перешкодою в передачі смислово-емоціонального змісту в співі. Отже, за своїм значенням тембри як засіб виразності бувають прийнятними і неприйнятними. До других належить спотворений або засмічений тембр, тобто звучання голосу, позначене скрипом, деренчанням, різними шумами й призвуками, коли звук ніби подібний до тріску, дряпання, верещання, до того ж тремольованого. У голосі такого тембру, яким би він не був багатим від природи, затушовані або значно ослаблені не тільки його природні позитивні якості, особлива приналежність його забарвлення, а й його здатність формувати ті або інші інтонації, нюанси. Більше того, за тією завісою шумів і призвуків, яка закриває основу звучання голосу, часто важко буває визначити навіть справжню її висотність. Ці сповнені вульгарного побутовізму антимузичні звучання несумісні із справжнім мистецтвом співу.

Але тут все ж потрібне певне застереження. Було б необґрунтованим твердження, нібито при засмічених тембрах співаки взагалі бувають позбавлені засобів виразності. На негучному звучанні голосу вони можуть досягати деякої виразності. Це пояснюється тим, що на тихому звучанні голосу все наносне якщо не зовсім зникає, то помітно послаблюється у своїй дезорганізуючій дієвості, і тоді відкривається якась можливість формування виразних інтонацій. А при звучанні на форте і меццо-форте ці можливості зменшуються або й зовсім зникають, і тоді такі голоси виявляються неспроможними майже ні на які нюанси, крім зміни сили звука: форте — піано.

Необхідно вказати й на інші спотворення звучання голосів, зумовлені, на наш погляд, засміченням тембру. Йдеться, зокрема, про те, що педагоги, можливо, прагнучи якоюсь мірою втихомирити або зменшити у звучанні голосу бурхливий розгул призвуків і шумів, пом'якшити, «причесати» звук, нерідко вдаються до такого, на їх думку, рятівного засобу, як «перекриття» або надмірне затемнення звука. В результаті наявні недоліки не зменшуються, а до них додаються нові. Це явище, зокрема, вельми характерне для меццо-сопрано. Звук стає рихлим, заглушеним або, як говорять, утробним. Нерідко він нагадує сирий гудок. У таких голосах майже ніколи не «пробиваються» ясні, радісні тони. Ніби лише смуток — їхня стихія. Крім того, тут погіршується володіння верхнім регістром голосу.

Якщо всі інші типи голосів із засміченими тембрами приблизно однаковою мірою зазнають втрат щодо засобів виразності, то стосовно співаків драматичного і героїчного характеру слід зробити певне застереження. Вони перебувають в іншому становищі щодо виражальних можливостей (йдеться про співаків, у яких наявні ті або інші недоліки голосотворення). В оперному співі їм рідше, ніж іншим типам голосів, доводиться звертатися до тонкощів нюансування, пов'язаного із співом піано-піаніссімо. А при звичайних для них гучних звучаннях вони не виявляють так різно недоліків голосотворення, як це спостерігаємо у інших, більш легких голосах. У гучних звучаннях вони виявляють свою основну, вихідну властивість, якою є незвичайна, нерідко приголомшлива звучність і сила.

Засмічені або скрипучі тембри неприйнятні для вокальної творчості. Які ж є найкращими, бажаними? Такими вважаються чисті тембри, з приводу яких ми дозволимо собі висловити деякі міркування. Тембр — це різнолика сукупність голосових забарвлень, з яких співак, що вміє керувати своїм голосом, у кожному конкретному випадку дістає потрібне.

Хороший голос містить безліч звукових відтінків. Але видати їх може тільки голос чистого тембру, тобто голос, позбавлений недоліків, наявних у голосах засмічених тембрів. Чисті тембри — металічного або оксамитового характеру (а їх різноманітність надзвичайно широка) — це свіжість, соковитість, прозорість, дзвінкість, компактність і монолітність нічим не спотвореного звука, який легко і вільно лине на всьому діапазоні. Чистим тембром слід вважати таке забарвлення звучання голосу, коли на будь-яких природних для даного співака гучностях, у будь-яких темпо-ритмічних і теситурних положеннях, у наспівному і речитативному характерах виконуваного ним вокально-виконавського завдання в його голосі проявляється все, чим він потенційно володіє. Цей тембр є водночас і показником ефективності формування даного конкретного голосу взагалі. Його ж можна назвати своєрідним екраном, на якому у відповідних інтонаціях-барвах аж до найтонших повно і рельєфно відбиваються всі порухи думки й переживання співака у виконавському процесі.

Тембр не лише виявляє все позитивне у звучанні голосу, оздоблюючи і посилюючи його виразність, а й не дозволяє приховати найменший фальш, що його співак може допустити по відношенню до створюваного ним образу, в тому числі й пусте захоплення звучанням власного голосу.

При всій своїй цінності чисті тембри не повинні, проте, бути самоціллю. Являючи собою комплекс певних передумов для формування інтонаційно-виражальних ресурсів голосу, чисті тембри виконують роль особливих стимуляторів для вироблення в голосі всіх елементів високоякісної техніки, тобто потрібної різноманітності виражальних засобів<sup>1</sup>.

Як же домагатися чистоти тембру? Завдання це не просте і аж ніяк не легке. Любовим підходом його не розв'язати. Вимагаючи великої уваги, воно разом з тим зобов'язує розв'язувати і ряд інших завдань. Чистий тембр може формувати лише співак, який вміє себе чути, здатний відповідно до вимог власного естетичного смаку добирати потрібне у звучанні голосу. Тим-то серед завдань, які, до речі, не містять нічого додаткового у порівнянні з тим, що необхідно співакові взагалі, слід наполегливо й активно розвивати тонкий музично-естетичний смак, чутливий вокальний слух, спеціальне тембральне чуття, підвищувати рівень загальнокультурного й музично-художнього розвитку, інтенсивно нагромаджувати слуховий досвід, вміти внутрішньо настроюватися або певним чи-

---

<sup>1</sup> Слід пам'ятати, що чисті й засмічені тембри в якомусь завершеному вигляді зустрічаються не часто. Буває, що засміченою виявляється нижня частина діапазону, а чистою — його верхня половина. Буває і навпаки.

ном володіти своїми емоціями. При всьому цьому співакові необхідно засвоїти певні основи ідеалу щодо звучання власного голосу, щоб керуватися ними у процесі самостійної роботи. Слід при цьому відзначити, що наполегливий потяг учня до оволодіння чистими тембрами вже сам по собі інтенсифікує процес його культурно-художнього розвитку.

Однак усього цього замало. Для докорінного поліпшення роботи над співацькими голосами у вигляді попередніх передумов необхідно у досить значної частини самих педагогів змінити самі уявлення про значення тембрів та їх якості, а також про ідеали звучання голосів. Адже не секрет, що в цій галузі спостерігаються різкі відмінності в оцінці того самого явища<sup>1</sup>.

Повертаючись до питання про те, як формувати чисті тембри, ми повинні підкреслити, що пропонований нами спосіб, зрозуміло, не слід вважати єдиною доцільним і ефективним. Безумовно, є й інші шляхи до успіхів у цій справі. І буде корисно, якщо вони стануть відомі широким колам вокалістів. Наша пропозиція така: передусім необхідно максимально спростити наші уявлення про роботу голосового апарата. Важливо й потрібно знати, по можливості, все, що відомо про нього сучасній науці, бо цей надзвичайно складний орган, очевидно, наукою ще не розкритий у усіх його особливостях. Але у своїх діях він повинен уявлятися нам, особливо учням, гранично простим: у вигляді невигадливого музичного інструмента, яким він за своїми зовнішніми формами і є.

Справді, маленька, з волоський горіх величиною, округлої форми коробочка з хрящів, м'язів і нервів, посаджена на початок трахеї біля її виходу в горлянкову порожнину. В ній — дві діючі голосові струни (зв'язки), найдовша з яких має 2,5 сантиметри (у баса), а найкоротша — 1,2 сантиметри (у найвищих жіночих голосів). У процесі співу вони коливаються в повітряному потоці одночасно і відтворюють звуки певної висоти. Це і є основний орган мовлення й співу. Слід мати на увазі, що задовго до наукового вивчення цього апарата співацький голос досяг різкого розвитку. І для цього на вигляд убогого музичного інструмента цивілізований світ створив надзвичайно багату вокальну музику. А за час існування вокального мистецтва, яке виникло й розвивалося в результаті еволюції даного апарата, голос продовжує виявляти справді безмежні виражальні можливості.

Щоб наочніше уявити собі, що нині являють собою описуваний голосовий орган і створювана ним звукова продукція, візьмемо для порівняння з ним один з найбагатших величних та багато-

---

<sup>1</sup> Йдеться, звичайно, не про якусь уніфікацію смаків та уявлень, а лише про певну орієнтацію загального характеру.

звучних інструментів — сучасний орган. Тут ми наочно переконаємося, що за якістю звучання він поступається голосовому апаратові. Спробуйте знайти в цьому величезному комплексі пишноти звуків бодай одну ноту, яка б щодо сили, могутності, краси й різноманітності тембральних відтінків могла зрівнятися з громоподібним басовим гуркотом, утворюваним згаданими двома коротенькими зв'язками. А наполовину коротші зв'язки дають таке звучання жіночого голосу, яке дозволяє співачці суперничати із солов'їними трелями та руладами. Та, як це не раз відзначалося, недостатнє розуміння природи голосу призводить до ущемлення і самого голосу, і вокального мистецтва взагалі. Ось деякі приклади.

З художньої самодіяльності до музичних учбових закладів вступають дівчата, у яких іноді за анатомічними даними голосового апарата, як і за характером звучання голосів, — типові колоратурні сопрано. Однак у самодіяльності вони співали в так званій народній манері, користуючись грудним звучанням (верхня половина малої та нижня половина першої октави). І це вони вважали «своїм голосом», хоч і у сфері колоратури досить природно досягали ноти *фа* третьої октави. Та ось, коли вони вступили до музичного вузу, викладачі, як це нерідко буває, заборонили їм і думати про грудне звучання голосу, яке нібито для них є неприродним і навіть шкідливим для їх голосів. Цілком можливо, що цей реєстр формувався у них з небезпечним напруженням, і педагог зобов'язаний був попередити реальну в таких випадках загрозу псування голосу. Але часто-густо питання ставиться так, що цей реєстр колоратурне сопрано має всіляко обминати.

Всупереч здоровому глузду такі педагоги вважають, що для колоратурного сопрано головне — наявність крайніх верхів аж до ноти *фа* третьої октави включно. Що ж до нижньої ділянки діапазону, то межею тут вони визнають *до* першої октави. Спускатися нижче цієї ноти, по-перше, нібито немає потреби, а по-друге, це, мовляв, і шкідливо для даного голосу. Тут, отже, мають місце і дезорієнтація, і дезорганізація. А звучання голосів, сформованих за такими принципами, — це суцільна писклявість, беззмистовність.

Від народної піснетворчості, від народного виконавства народилася й сформувалася та парость вокального мистецтва, яка нині іменується європейською манерою оперно-концертного співу. Все найцінніше в цьому мистецтві (і в музиці взагалі) пішло і йде від народної основи. А ми, буває, з незаперечною категоричністю виголошуємо присуди: з цих резервів для нас, мовляв, щось підходить, а щось і шкідливим оголошуємо. Тим часом, грудний реєстр, торкатись якого так рішуче забороняють, на жаль, не поодинокі «ревнителі» інтересів вокального мистецтва і справи підготовки

кадрів, для колоратурного сопрано — найістотніший резерв особливої барвистості, виразності і дійовості. Адже, вливаючись в інші регістри, він цими якостями збагачує увесь діапазон голосу.

Враховуючи сказане, можна зробити висновок, що величезний виховний потенціал голосу використовується недостатньою мірою. Якби всі, кому належить, проїнялися розумінням того, що собою уявляє співацький голос для суспільства, для всього людства, і подбали насамперед про належні добір і підготовку вокально-педагогічних кадрів, становище рішуче змінилося б на краще<sup>1</sup>.

Ми не знаємо, що може зрівнятися з голосом за здатністю впливати на душу людини. Для людини природно і радість, і сум вилити в пісні. Без пісні людина жити не може. Проте було б невірним гадати, що мистецтво співу вище всіх мистецтв, зокрема мистецтва слова. Але сила слова збільшується вдесятеро, коли воно поєднується із справжньою, талановитою музикою, особливо коли його зміст передається розумним, виразним і красивим співацьким голосом. Історія вокального мистецтва дає безліч доказів надзвичайної дійовості цього мистецтва, як мистецтва, що здійснює свій благотворний вплив на людину головно через співацький голос. Тому голос співака — не тільки його особисте багатство: це передусім величезна суспільна культурна цінність, яка вимагає розумного використання і особливого догляду.

Усе сказане про голос не вкладається у рамки природного і видається розповіддю про якийсь чудо. Тим часом більшість людей, причетних до нього, не здають собі справи з того, звідки воно береться. Мабуть, нам, педагогам, доцільніше не захаращувати свідомість учня хитромудрими поясненнями, чому і як виникає те або інше визначне вокальне явище. В нашій роботі слід виходити з найпростішого. Психологічно й фізично настроївши учня на виконання певного завдання, ми повинні наполегливо вчити його аналітично слухати себе і по можливості оцінювати результати власних дій. Його увага особливо має бути спрямована на те, щоб навчитися слухом вловлювати недоліки голосотворення й розуміти, як їх уникати.

Поряд із цим якнайкатегоричніше слід засудити властиву деяким педагогам позицію невтручання в роботу гортані. Ця методична настанова, як правило, обґрунтовується побоюванням «посадити звук на горло». Хибна і дивна позиція: тут наявні спроби формувати звучання голосу відокремлено від самого джерела голосу — гортані. Це рівнозначно намаганням вирощувати дерево,

<sup>1</sup> Зазначимо, що цінним, вірніше — неоціненним вважаємо лише той голос, який поєднується з музичною талановитістю людини. Інакше голос, яким би чудовим він не був, являє собою подобу золоті корони на пожежній голові.



відділивши його від кореневої системи<sup>1</sup>. Не слід боятися посадити голос на горло, тобто на гортань, навпаки, треба робити це активно і впевнено, «грати» на ній просто і природно, як це роблять народні співці, з тією, однак, різницею, що вимоги до гортані у педагога і учня, які працюють з метою опанування співу як фаху, мають бути більш конкретними і, можливо, більш осмисленими.

Голосотворення — це не лише робота гортані. В утворенні голосу дуже важливу функцію виконують і інші органи. Це в даному випадку глоткова і ротова порожнини. І те, який початок звук дістає в гортані, як зароджується він, якою буде його якість у цілком сформованому вигляді, вирішальною мірою залежить від настройки не лише самої гортані, а й згаданих порожнин, особливо — глоткової порожнини<sup>2</sup>. Але було б грубою помилкою із самої настройки робити якийсь фетиш. Настройка, якою б важливою вона не була — лише шлях до мети. Її результати повинні перевірятися не інакше як тільки на звучанні голосу.

Перейдемо, однак, до питання про початкові моменти формування голосу. Співацький звук утворюється в результаті проходження потоку повітря між голосовими зв'язками, які коливаються з певною частотою і певною мірою зближені між собою. Надзвичайно важливим моментом голосотворення є початок звука, що іменується атакою. Якщо цю атаку здійснити на тихому звучанні легким, чітким щиглем зв'язок і на деякий час зберегти звучання в незмінному характері, то вже тут помітимо деякі його потенціальні ознаки тембру. Цей момент є лише початковим, вихідним завданням, що його ми повинні ставити перед собою. В гортані повинно зародитися «зерно» звучання, в якому вгадувалася б зосередженість резервів дзвінкості, енергії, сили.

Саме в атаці нащупується той момент голосотворення, який настраює голос на верхню форманту. Вловивши цю останню, можна проявляти справжні чудеса тембральної привабливості голосу, його звучності, витривалості тощо. Отже, шлях до ефективного звучання голосу лежить тільки через відповідну атаку. Хоч тут йдеться про м'яку атаку як початкову норму організації звука, не кожний учень здатний вгадати необхідну міру властивого їй напруження голосових зв'язок. Для цього потрібно мати й хороший

---

<sup>1</sup> Цілковиту рацію мав С. П. Юдін, який у своїх працях про голос рідше виступав проти «теорій», згідно з якими голосотворення вважається тим ідеальнішим, чим більше воно застраховано від участі в ньому гортані.

<sup>2</sup> Ми свідомо опускаємо розгляд формуючих функцій цих порожнин, їх ролі в резонуванні звука, отже, і в утворенні тембру. Значення їх в усьому цьому дуже велике. Однак початок, «зерно» всіх найкращих якостей голосу, особливо якість тембру, йде від гортані. Тим-то їй одній і приділено головну увагу в даній праці.

естетичний смак, і тонкий слух, володіти почуттям міри, щоб надмірним захопленням не перетворити чітку м'яку атаку в грубі поштовхи у зв'язки і не завдати шкоди голосовому апаратові, а разом з тим не послабити таким чином можливості ефективного формування голосу. Тому, якщо спостерігається тенденція до «пожорсткішання» м'якої атаки, необхідно пом'якшити її або застосувати придихальну атаку. В усякому разі, педагогові тут слід бути дуже уважним і винахідливим, діючи згідно з обставинами, але завжди прагнути однієї мети — утворення чистого тембру.

Вихідним моментом вокально-естетичної настройки фонаторного апарата в даному конкретному завданні має бути уявлення про бажану якість звучання голосу. Здійснення завдання полягає в надзвичайно уважному спостереженні самого співака за результатом своїх дій. Власне, найбільшої користі в цих заняттях можна досягти тоді, коли учень поступово, але обов'язково виявиться не так у ролі виконавця наказів і рекомендацій педагога, як у ролі ініціативного, здатного самостійно працювати фахівця. Тимто в усіх процесах голосотворення, особливо в разі тієї або іншої невдачі, він обов'язково повинен залучатися до пояснення її причин, а разом з тим і до практичного її подолання.

Це, так би мовити, естетико-слухова частина настройки. Інша частина — настройка фізична. Опускаючи все, що стосується положення корпусу, голови, рук, виразу обличчя і т. ін., торкнемося лише окремих частин власне фонаторного апарата. Передусім — про рото-глоткову порожнину. Багато педагогів вимагають від учня якомога більше відкривати рот. Але тут слід ясно уявляти собі, з якою метою це потрібно робити. Якщо для того, щоб сфінктер розширював отвір над гортанню, то треба уточнити, що саме і як відкривати. Якщо ж така мета не ставиться, то користі від граничного відкривання рота немає ніякої.

Відкривати треба не рот взагалі, а головним чином розширювати по горизонталі глоткову порожнину (цю частину порожнини називають зівком), намагаючись по можливості не відвалювати нижню щелепу. Таким шляхом створюється зручна позиція для роботи гортані. Що ж до питання про те, чи варто навмисне знижувати або підвищувати гортань, то ми б рекомендували не турбуватися про той або інший її рівень, а лише створити їй стійке положення, щоб під час звучання голосу, коли їй доводиться відчувати різні ступені напруження і спади цього напруження, вона не зміщувалася ні вниз, ні вгору. Під час співу виконавець на ходу повинен буває майже безперервно підстроювати і саму гортань, і всі інші органи голосотворення, і якщо гортань не буде знаходитися в тому або іншому сталому положенні, можливість керування нею буде зведена до нуля.

Настройка рото-глоткової порожнини безпосередньо впливає на роботу самої гортані. Оскільки ж саме робота гортані має вирішальне значення у формуванні співацького звуку, в його тембральному збагаченні, доводиться проявляти особливе піклування про те, щоб режимові її функцій максимально сприяли всі інші частини голосового органа, особливо рото-глоткова порожнина. У багатьох випадках саме те або інше положення глоткової порожнини зв'язує, сковує гортань, паралізує її рухові функції, її маневровість, в той час як найменші м'язові рухи в ділянці глотки й гортані, та або інша їх підстройка в процесі звучання голосу на ходу дають можливість гортані проявляти свої пристосовні дані, свою функціональну гнучкість, отже, й формувати високі якості звуку, в тому числі і потрібне тембрально-інтонаційне забарвлення.

Як відомо кожному співакові, з моменту атаки звуку лише починає формуватися звучання голосу. І на шляху розв'язання того або іншого конкретного вокально-виконавського завдання співакові доводиться попередньо оглянути в думці картину, яка має бути створена звучанням його голосу, доклавши максимум зусиль, винахідливості та гнучкості фонаторного апарата, щоб реалізувати даний виконавський задум. Для цього часто буває необхідна величезна попередня робота. І тут важко було б вказати, яка частина голосового органа бере найдіяльнішу участь у процесах виконання. Можна лише з певністю твердити: гортань ніколи не тільки не виходить з дії; навіть інтенсивність цієї дії не послаблюється: змінюється лише характер її функцій.

Не тільки момент атаки звуку нас цікавить. Нам необхідно здійснювати і якісь цільні, бодай і найелементарніші процеси формування голосу. Затримуватися тривалий час на найпримітивніших вокальних заняттях недоцільно. Це може знизити інтерес учня до занять. Матеріалом для початкового періоду роботи можуть бути: окремі протяжні ноти на зручній для учня висоті, три-і п'ятиступеневі послідовності діатонічної гами, найлегші вокалізи і такий самий пісенний репертуар, який би відзначався привабливою розспівністю.

При виконанні заданого матеріалу слід віддавати перевагу повільним і помірним темпам, щоб учень міг стежити за якістю звучання голосу. Можливі ускладнення учбового матеріалу, а також виконання його у прискорених темпах — це подальший етап роботи. При цих заняттях необхідно розвивати здатність учня до вироблення інтонаційних барв відповідно до того або іншого психологічного стану. З цією метою слід добирати певні твори і навіть окремі фрази із творів. Наприклад: зразок самопереконання у явно трагічній ситуації — Баттерфляй. Трагізм — її ж прощання з сином. Почуття смутку — «Осінь» Чайковського, «Сум» Шопена.

Почуття патріотизму — «Пісня про Батьківщину» Дунаєвського, «Вітчизна» Тулікова, благання, ніжне, сповнене драматизму, — «Матінко-голубонько» Гурільова, гірка доля, самотність — «Ой одна я, одна» Лисенка і т. д.<sup>1</sup>

Педагогові дуже часто доводиться словесні пояснення по ходу занять доповнювати власним виконавським показом як позитивного, так і негативного у виконанні учня. Маючи на увазі, що у багатьох педагогів з різних причин може бути втрачена і при тому відчутною мірою виконавська форма, доцільно уникати показу позитивного повним голосом. Краще вести показ на тихому звучанні, яке до того ж зближує голос з музикою; в ньому більше, ніж у показах гучним голосом, що втратив колишню привабливість і гнучкість, поетичності, якоїсь особливої музичної святковості. Крім того, своїм показом педагог повинен лише орієнтувати учня на різні варіанти можливого виконання, рішуче при цьому відкидаючи спроби учнів наслідувати його, копіювати.

Всебічний розвиток голосу, як і загальне виховання співака-музиканта, вимагає, крім усього іншого, тривалого часу. Вірніше, як нам доводилося з цього приводу висловлюватися, співак повинен підстроювати і вдосконалювати свої голосові дані протягом усього свого творчого життя.

Але в пропонованій праці згадана тема не розробляється. Тут поставлено обмежене, присвячене лише окремим компонентам вокальної техніки завдання — вказати на найістотнішу нашу втрату у формуванні співацького голосу, а саме на втрату чистоти тембру, оскільки ця втрата зумовила цілий ряд інших вокально-технічних недоліків. Водночас треба віднайти засіб, який дозволив би позбутися цих втрат. Такий засіб ми вбачаємо, зокрема, в інтенсифікації голосотворної функції гортані і в застосуванні у вокально-учбовій роботі м'якої атаки. В даній атаці порівняно легко відчуті формування «зерна» чистого тембру та всіх інших позитивних якостей голосу. А добрий початок, як відомо, полегшує й подальший розвиток голосу.

### Постановники голосу співака

Питання про те, хто ставить голос співакові, для багатьох видається зайвим, навіть тенденційним і сміховинним. Відповідь на нього напрошується стара, стереотипна: педагог, мовляв, ставить своєму учневі голос, і все. Та якщо у слові «постановка» вбачати не лише досягнення тієї або іншої якості звучання

---

<sup>1</sup> Рекомендований матеріал розрахований, звичайно, на учнів певної підготовки.

голосу, а їй необхідне для цього свідоме встановлення органів, які відповідним чином функціонують у процесі голосотворення, то нам не обминути висновку, що ніхто, крім самого співака, здійснити це завдання не може. Тим-то вкорінене уявлення, нібито своєму учневі ставить голос педагог, — хибне уявлення. Педагог лише впливає на процеси формування голосу, сприяє, допомагає в цій справі самому учневі.

Більше того, слід мати на увазі, що при певній системі підготовки співаків, зокрема при нашій, радянській системі, педагог не може бути єдиним навіть у даній ролі. Коло тих, що впливають у цьому розумінні на учня, досить велике. Точніше, всі, хто працює із студентом-вокалістом, так або інакше впливають на його голосотворення. Одні — прямо та безпосередньо, інші — опосередковано. До перших належать ті, хто веде практичну роботу із студентом в галузі вокального виконавства, а також музично-художнього навчання і розвитку. Це — педагог з фаху, весь педагогічний персонал оперної студії, оперного та камерного класів, концертмейстери та педагоги з фортепіано. До других — усі ті, хто формує ідеологію співака як радянського громадянина, теоретичні основи етики й естетики, його громадянське обличчя, культурний світогляд, хто сприяє нагромадженню спеціальних мистецьких знань і відповідних практичних навичок.

Отже, на постановку голосу учня впливає і той, хто розвиває його інтелект, активізує та спрямовує його мислення, і той, хто безпосередньо керує професіональним формуванням його голосу. І важко сказати, кому тут слід віддати перевагу, тобто чий вплив у кінцевому рахунку виявиться ефективнішим. Як бачимо, фактор впливу на голосотворення співака, а не те або інше практичне розв'язання цього завдання самим педагогом, є основним в арсеналі вокально-учбової роботи. Це їй треба мати на увазі при розгляді питання про творче співробітництво, про розумну взаємодію колективу працівників вокального факультету і водночас про неприйнятність втручання у чужу сферу впливу.

Звичайно, нам не довелося б ворушити старі, усталені уявлення щодо процесів професіонального формування співацького голосу, якби подібні застарілі, притому хибні, концепції не зумовлювали негативних наслідків у самій практиці підготовки співаків. Слід мати на увазі, **п о - п е р ш е**, що на основі традиційного помилкового розуміння ролі основного педагога в процесі виховання співака, а також ролі й самого студента виник і дедалі зміцнюється психологічний щит, який прикриває студента, що ігнорує будь-яку активну самостійність у справі власного розвитку. Голос йому **п о в и н е н** «поставити» педагог. Розучувати вокальні твори з ним **п о в и н н і** піаністи-концертмейстери. Тлумачити і ро-

зуміти виконувані ним твори повинні педагог і концертмейстери (останні мають повторювати рекомендації педагога). Йому лишається тільки вислухати їхні повідомлення та поради. Взагалі усе важливе й істотне за нього повинні робити інші.

І ніби на підтвердження цього положення, а також з метою збереження його й надалі, на жодних екзаменах і перевітках ніхто ніколи не турбує студента питаннями трактування, розуміння та осмислення виконуваного матеріалу, яку б нісенітницю той не проявляв у відтворенні змісту та у вокально-технічному його втіленні. І якщо по відношенню до головного, заради чого він прийшов у консерваторію, ми поставили його на позиції, так би мовити невтручання, то від інших учбових обов'язків ми, самі того не помічаючи, допомагаємо йому самоусунутися. Тим-то наші заклики, наші спроби переконати студента в необхідності ґрунтовно вивчати ті або інші теоретичні дисципліни як щось дуже важливе не мають належної дійовості, і головним чином тому, що ми, педагоги з фаху, не знаходимо тих форм, в яких усе багатство думки, знань і досвіду, адресоване в учбовому процесі студентові, стало б дійовим засобом у його зусиллях в опануванні художнього матеріалу. Тому найцінніший багаж, який мав би стати духовною основою особи співака та його ідейно-художнім орієнтиром, не знаходячи практичного застосування у сфері співацького професіоналізму, не відіграє тієї високої ролі, яка йому належить.

Тим часом ідеологія, знання й культура — це основа, фундамент, на якому (і з якого) виростає та якість вокального виконавства, яка іменується художньою майстерністю. Цього недоліку в нашій роботі необхідно позбуватися якнайрішучіше і невідкладно. Насамперед слід вивести студентів із стану школярства, в якому вони не з їхньої провини перебувають. Слід прилучати їх до активної, доступної для них і керованої їхніми викладачами самостійної роботи з фаху.

Друга причина, яка спонукає нас ставити дане питання, полягає ось у чому. Ми встановили, що тільки шляхом впливу на учня можна досягти того або іншого потрібного результату при вихованні його як співака, зокрема у формуванні голосу. Іншого шляху, іншого засобу немає. Притому педагог з фаху лише формально вважається повноправним керівником студента, що навчається в його класі. Насправді ж процеси підготовки співака позначені, як це й повинно бути, безліччю спрямованих на студента впливів. Погано лише те, що ці впливи нерідко бувають суперечливими, зокрема щодо голосотворення. Ось про них і слід висловити деякі міркування.

В період підготовки співака особливо шкідливим є різнобій у справі формування його голосу. А різнобій цей неминучий, якщо

одночасно із зусиллями педагога інші працівники музичного профілю намагаються, кожен по-своєму, щось підправити і поліпшити в голосотворенні учня. Будь-яке порушення лінії, встановленої педагогом для розвитку голосотворення студента (чи то на краще, чи то на гірше) шкодить справі. Звернемося до такого прикладу. Ті, хто вчиться стріляти, прагнуть влучити в десятку, слушно вважаючи, що таке попадання краще, ніж, скажімо, у вісімку. А для нас, як не парадоксально, ця істина далеко не безумовна. Якщо якісна лінія роботи педагога знаходиться на рівні згаданої вісімки, то будь-який інший вплив на студента, хоч на рівні сімки, хоч навіть десятки, — неприйнятний. Прагнути ж влучити, так би мовити, у вісімку педагога — справа безнадійна.

Однаковий результат двох одночасно працюючих із студентом над тим самим завданням — неможливий. Можливо й потрібно прагнути бути корисним педагогові у чомусь іншому. А тут краще не втручатися у його сферу діяльності. Бо немає нічого простішого, як збити з паптелику співака, що не має власних переконань, ідеалів, принципів і критеріїв як щодо того шляху, яким він повинен іти у розвитку свого голосу, так і щодо тих результатів, що їх він має прагнути. Якщо сторонні поради хоч у чомусь, бодай у найнезначнішому, не збігаються з настановами педагога, відразу щось у взаєминах учня з ним порушується. Тим часом для користі справи між педагогом і студентом має бути цілковитий контакт як щодо мети, так і щодо засобів її досягнення. Інакше про справжні успіхи від спільної роботи годі й думати.

При цьому слід зазначити, що причиною безлічі помітних і непомітних недоліків найрізноманітнішого характеру є саме «вихід» студента з-під належної опіки впливу педагога. В таких випадках має місце втрата моральної рівноваги студента, який, можливо, сам не усвідомлює, що у нього відбулися якісь внутрішні зрушення. Подібні хитання і бродіння призводять до цілком конкретних негативних результатів. Педагог помічає, що рух студента вперед загальмувався. Ніби все, що в болісних муках було здобуто, раптом зникло. Чи є потреба говорити про те, скільки марної праці доводиться витратити, щоб відновити те, що було досягнуто!

І як не прикро, слід прямо і відверто сказати, що здебільшого така шкода завдається нашими найближчими помічниками й співробітниками — піаністами-концертмейстерами. Безсумнівно, переважна більшість з них, не уявляючи собі шкідливості своїх дій, прагне надати допомогу педагогові та студентам, які не вміють самостійно навіть розспіватися. А розспівуючи студентів на інших вправах, ніж ті, що їх застосовує педагог, і роблячи при цьому свої зауваження, вони тим самим порушують вокально-технічний

стереотип, який встановлюється у студента в процесі роботи з педагогом.

Порушення даного стереотипу — це надзвичайно серйозна втрата. Як вже відзначалося, тут найменше відхилення від того, що робить на заняттях з учнями педагог, має вельми істотне значення. Студент зникає до певного режиму роботи з педагогом: до його вправ, до тих вимог, що ставляться при їх виконанні, до його показів, до його реакцій, до його пояснень і порад. А при розспівуванні з іншим педагогом або концертмейстером студент і психологічно, і практично стикається з іншою сферою. І тут становища не рятує навіть те, що концертмейстер свої вимоги і вказівки ставитиме у тих самих виразах і формулюваннях, якими оперує педагог, оскільки сама суть роботи тут інша. Адже у кожного своє ставлення до результатів роботи. І не тільки концертмейстер, а навіть колишній учень даного педагога не може точно повторити того, що робить педагог з учнем. Він, зрештою, може зробити щось краще, ніж його педагог, але досягти точності у повторенні ніколи не зможе.

Деякі концертмейстери, прагнучи повернути до себе студента, при подібних розспівуваннях надто розхвалюють його, в той час як педагог при даних результатах голосотворення мав би підстави висловити цілий ряд критичних зауважень. Ось у цьому головно й полягають причини дезорієнтації студента.

Справедливо, проте, було б відзначити, що серйозна провина за це значною мірою лежить і на нас, педагогах. Нам слід чітко визначити коло обов'язків концертмейстерів і стежити за точним їх виконанням.

Зрозуміло, що студент готується стати співаком-професіоналом, якому в роботі доведеться стикатися з найнесподіванішими ситуаціями. Але то справа майбутнього, до якого студент тут, у музичному вузі, повинен підготуватися якнайкраще. А тут він поки що не володіє вмінням і здатністю добирати найкраще серед того, що йому пропонують, і відхиляти те, що є гіршим.

Отже, щоб уникнути з будь-якого боку дезорієнтуючих і дезорганізуючих втручань у процеси формування співацького голосу студента, щоб цим самим підвищити тут роль і відповідальність педагога з фаху, слід повести рішучу боротьбу з усілякими спробами втручатися у сферу голосотворення учнів. Усі плани, цілі та наміри щодо сприяння підвищенню виконавського, в тому числі й вокально-технічного, рівня студентів мають здійснюватися лише через музику, через глибоке, всебічне її засвоєння і справжню виразність її відтворення. В якихось спеціальних випадках — тільки через педагога. У цьому, лише в цьому слід вбачати, крім усього іншого, можливості поліпшення голосотворення.



Що ж до, зокрема, наших концертмейстерів, необхідно визнати, що ця категорія працівників у справі музичної освіти і виховання майбутніх співаків-професіоналів може виконувати справді неоціненну роль. Але для цього необхідно поставити перед ними такі завдання та обов'язки, які передусім виключали б хибну практику «натаскування» студентів на вивчення репертуару, а якнайбільше б сприяли підвищенню музично-теоретичної грамотності студентів, виробленню навичок роботи над музичним матеріалом, розвитку їх творчих даних, розширенню художнього репертуару.

У визначенні цього завдання доцільно використати позитивний досвід і міркування головним чином самих концертмейстерів. Але нам доводиться зустрічатися і з іншою думкою з цього приводу.

### Думка опонентів

Якщо одних хвилюють недоліки наших співаків, то чимало є тих, що, на їх думку, в справі підготовки вокальних кадрів у нас усе гаразд. Чи варто, мовляв, брати до уваги якийсь питання про те, тихіше чи гучніше звучать голоси, тим більше, що такі голоси, наприклад, як лірико-колоратурне і колоратурне сопрано мають відзначатися якнайлегшим звуком, інакше вони або втраять, або взагалі не розвинуть гнучкості й рухливості. До того ж, для підтвердження нашої нібито бездоганності в даній справі посилаються на те, що на міжнародних конкурсах наші співаки досить часто удостоюються почесних місць, що, отже, все у них, як слід, і немає нібито підстав вишукувати якісь там недоліки. Справді, наші співаки здобувають немало перемог на міжнародних конкурсах. Будь-який голос дійсно має бути гнучким та рухливим, і передусім такими повинні бути найвищі жіночі голоси.

Але не дуже важко за цими знижками нібито на дрібниці розглядіти втрату чого-небудь важливішого. Точніше, недосить глибоке розуміння соціальної ролі нашого вокального мистецтва призводить до байдужості щодо деяких засобів цього мистецтва, яка применшує його значущість. Дійовість мистецтва нерідко послаблюється через недоробки в деталях. А про роль такої деталі, як вокальна техніка, мабуть, годі й говорити.

Прихильникам самозаспокоєного підходу до формування співацьких голосів не слід було б забувати, що кожен голос має бути природно повнозвучним, що він повинен бути здатним нести суть і емоціональний зміст музики-слова.

Звичайно, сама по собі повнозвучність голосів не мала б для нас істотного значення, якби вона не була своєрідним ключем до інтонаційно-виражальних ресурсів голосу. Причому повнозвучність і компактність зовсім не позбавляють голос рухливості й легкості. Легкими, гнучкими й рухливими при всій своїй «масивності»<sup>1</sup> бувають і добре сформовані басы. Ці якості ми і спостерігаємо як у наших, так і у зарубіжних майстрів співу. Коли, як про це вже говорилося, гра голосом у мистецтві співу в деяких країнах була основною метою мистецтва, голоси за своїм технічним розвитком особливо не розрізнялися. Всі вони мали бути гнучкими й рухливими. Нині голоси з цього погляду також не розрізняються, але в іншому плані: крім усіх інших якостей, кожен голос обов'язково має бути інтонаційно виразним. Перед усіма співаками, в тому числі й колоратурними сопрано, ставляться однакові вимоги — правдиво виражати голосом почуття і суттєвий зміст музики-слова. Голосова техніка не менше, ніж у минулі часи, повинна бути досконалою. Але багато де в чому вона має бути й іншою — здатною виражати й відображати «життя людського духа» в усій його величчї й різноманітності. Ось у чому нині головне завдання техніки.

Та саме в галузі техніки недоліки наших співаків найбільш очевидні. І тут скільки не виставляй на перший план лауреатів, основна маса наших вихованців-вокалістів від цього не стане сильнішою, хоч у першу чергу саме про них ми повинні дбати. Адже лауреатів у нас, по-перше, одиниці, і не їхньою роллю визначається успіх музично-освітньої та виховної роботи в масах. По-друге, і серед лауреатів не всі так досконалі, щоб, забувши про відповідальність перед народом, закривати очі на їхні слабості. Для справи корисніше буде відмовитися від тієї сумнівної істини, що переможців не судять, і поуважніше придивитися до групи співаків, навіть визнаних кращими. Це дасть змогу серйозно проаналізувати стан підготовки співаків, створити конкретні плани поліпшення нашої роботи, щоб і майбутні лауреати, і рядові співаки відповідали сучасним високим вимогам до майстрів співу. Єдино правильним міркуванням тут має бути таке: наші співаки з о б о в'яз а н і і м о ж у т ь бути кращими і сильнішими, ніж вони є сьогодні. Цього постійно вимагають інтереси нашого суспільства, нашого радянського народу.

Не будемо заколисувати себе успіхами. Бо якщо і міжнародні змагання певною мірою вказують на ті або інші прогалини в нашій роботі, то наші внутрішні конкурси демонструють тут наявність більш серйозних недоліків. Адже не секрет, що на цих конкурсах ми нерідко всупереч інтересам мистецтва возводимо в лауреати таких співаків, яких ніяк не можна віднести не лише до розряду майстрів співу, а, як це буває, навіть поставити у ряд

кращих в самій консерваторії. Тим часом на лауреатів робиться ставка в учбових закладах: наявність навіть одного бодай бліденького лауреата або дипломанта служить, як правило, аргументом цілковитого благополуччя на вокальному факультеті консерваторії. Немає потреби особливо вдаватися в деталі буднів вокально-педагогічної роботи, відомі, мабуть, лише працівникам музичних учбових закладів. Однак хоча б частково необхідно відновити в пам'яті вже висловлювані у пресі судження про парадний бік роботи по підготовці до конкурсів, коли з учнів у цих змаганнях беруть участь лише спеціально дібрані та особливим способом підготовлювані. І все ж результати виявляються не тими, на які слід було б розраховувати.

Тут маємо на увазі виступи у пресі деяких наших корифеїв — С. Я. Лемешева, П. Г. Лісіціана, З. А. Долуханової та їхні висловлювання про минулі конкурси імені Глінки. Важливість і значення цих висловлювань і міркувань полягає, зокрема, в тому, що, кваліфіковано і притому вельми доброзичливо проаналізувавши картину першого і п'ятого конкурсів імені Глінки (кожного — у свій час), вони вносять ряд дуже цінних і суттєвих рекомендацій.

А ось думка з аналогічних питань професора Е. Грикурова: «Мають місце відчутні ознаки кризи вокальних кадрів...; щовечірнього, щоденного ансамблю вокалістів, що творить справжній оперний спектакль, неспроможні забезпечити ні Кіровський театр... у Ленінграді, ні Великий у Москві, не говорячи вже про інші колективи»<sup>1</sup>.

### Єдність вокальної манери

Лише подив може викликати відсутність дійової уваги як з боку учбових закладів, так і з боку деяких керівних органів до точки зору згаданих тут авторитетних майстрів співу. Не дивно, отже, що й ті недоліки в галузі формування голосів, які ми пов'язуємо з неправильним тлумаченням принципів і норм класифікації голосів, залишаються у нас поза увагою. І тільки у зв'язку з гастролями у 1964 році в Москві міланського театру Ла Скала прозвучало висловлювання, на жаль, дуже швидко забуте, колишнього директора Великого театру М. І. Чулак, яке становить, на нашу думку, великий теоретичний і практичний інтерес. Практика провідного італійського театру ще раз наштовхнула нас на думку про недоліки наших нинішніх співаків. Співаки театру Ла Скала, крім усього іншого, продемонстрували, за визначенням М. І. Чу-

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1975, № 3, с. 72.

лакі, таку цінну рису, як єдність вокальної манери, чого бракує нашим музичним театрам.

Нам невідомо, який зміст вкладав М. І. Чулакі у висловлену характеристику вокального виконавства співаків прославленого театру, звівши її до поняття єдності вокальної манери. Важливо те, що дана його думка містить щось важливе та істотне, що спонукає осмислити і розгадати секрет підкупаючої, навіть підкоряючої якості співу італійських співаків, яка не у всіх наших співаків навіть такого чудового колективу, як Великий театр Союзу РСР наявна.

Керівництво музичних театрів і всі причетні до справи підготовки молодих співаків повинні б серйозно обговорити це питання. Цілком можливо, що ми не дійдемо цілковитої єдності поглядів і висновків. Та навіть у такому разі наші міркування будуть корисними, оскільки сама постановка цього питання посилить увагу вокальної громадськості до нього. Адже ми прагнемо усувати, долати будь-які перешкоди та недоліки у справі вдосконалення радянської вокальної школи з метою посилення дійовості співацького мистецтва.

За всіх часів нове, прогресивне пробиває собі шлях у боротьбі. А зараз обстановка така, що вокальне мистецтво, особливо його так зване класичне відгалуження, щоб втримати своє місце серед інших мистецтв, повинно всіляко вдосконалювати свої засоби впливу на слухача, інакше кажучи, зобов'язувати співаків наполегливо підвищувати свою художню майстерність. Це не що інше, як перебувати у постійному творчому змаганні з іншими мистецтвами.

Не слід забувати, що багато благ техніки й культури, створених для людини і спрямованих до неї, не чекатимуть, поки ми з поважною повільністю окинемо поглядом наш стан і наші завдання, а в результаті, під тим або іншим благовидним приводом, вирішимо, що все у нас гаразд, і на тому заспокоємося. Кінематографія, радіо, телебачення, техніка звукозапису, як і різноманітні засоби поширення звучущої продукції (часто, на жаль, низькопробної), роблять свою справу з інтенсивністю і масштабами справді космічними. А нас нерідко збиває з наших вокальних позицій одна навіть естрада, причому не сильна, справжня, яскрава художня естрада, а сурогатна, криклива і вихилясна.

Частина наших оперних співаків, навіть іменитих, охоче переходить у розряд естрадників, виступи яких ефектніші й легші, ніж оперні. Тут вони, нерідко, втративши міру та орієнтири, механічно переносять у класичну манеру деякі «оздоби» естрадного характеру і, здобуваючи у слухачів зайвий десяток оплесків при виступі, завдають водночас безсумнівної шкоди власним засобам

виконавства, а відтак і своєму авторитетові та естетичним смакам тих самих слухачів. Чи є потреба доводити, що, оперуючи таким естрадно-класичним гібридом, вони, по суті, деформують, послаблюють класичну манеру співу замість того, щоб зміцнювати її<sup>1</sup>.

Однак не слід гадати, що подібні «пошуки» проходять непоміченими в музичних вузах, де виховуються співаки, що це поєднання різнопланових дій не знаходить тут наслідувачів. Звичайно, весь цей розгاردіаш негативно позначається передусім на голосотворенні. Тому будь-яке цікаве явище в цій галузі не повинно пройти повз нашу увагу.

Єдина вокальна манера згадуваних нами італійських співаків дає нам сприятливий привід для роздумів та оцінок. Але насамперед необхідно хоча б загалом з'ясувати, що ж вона собою являє. Нам здається, що це досить чітка відповідність вокально-виконавської практики кожного співака театру якимсь певним вимогам як нормі незалежно від рангу та місця в колективі, від якості голосу та кваліфікації.

Якщо ж спробувати певним чином розчленувати той комплекс даних, що становить єдність виконавської манери, на якісь основні компоненти, то доведеться говорити приблизно про такі складники. Це спільна для всіх співаків театру така характерність, як природність і свобода голосотворення, повнозвучність, компактність, округленість, опорність звучання, гнучкість і рухливість голосів. Це активна (а у італійців завжди майже ніби забарвлена почуттям радості) подача звуку, якнайповніше розкриття тембральних властивостей голосів. Кожен голос відзначається не тільки зовнішнім блиском, відшліфованістю, відсутністю різних небажаних призвуків, а й чарівною, ніби вібруючою серцевиною, пластичністю, логічною ясністю і переконливістю музичного фразування, навіть при найменшій звучності й силі завжди достатньою чутністю, ідеально чіткою та виразною в будь-яких темпах, у будь-яких ритмо-мелодичних побудовах речитативного або ж розспівно-кантиленного характеру дикцією, позначеною високим ступенем вокальності.

Внаслідок усього переліченого голоси співаків кожний окремо і в поєднанні один з одним у чомусь подібні і водночас на диво різні. Тонко передаючи наміри співаків, їх пристрасне захоплення, вони вільно виливають потоки сповнених думкою і почуттям ви-

---

<sup>1</sup> Ми не тільки не проти хорошої пісні та її виконання, а, навпаки, вважаємо, що радянська пісня — це надзвичайно сильний засіб виховного впливу на маси, і слід невідкладно дати їй постійне місце в учбовому репертуарі студентів музичних учбових закладів. Але ми заперечуємо проти того, щоб пісня (нерідко низькопробна) ставала засобом якихось полегшених виконавських маніпуляцій, як це буває у практиці деяких співаків.

разних звучань, створюючи враження буйного торжества вокальної стихії, чудовою своєю величчю та багатством барв і водночас вражаючої своєю організованістю, якнайсуворішою підпорядкованістю художній дисципліні, бездоганному смакові. Якщо до того ж врахувати, що співаки майстерно діють на сцені, то не можна не прийти до висновку, що вони можуть становити найважливіше для театру: прекрасний, злагоджений, чуйний ансамбль творців музичного спектаклю.

### Ще дещо про користь лірики

Ми навели достатню кількість прикладів позитивного і негативного характеру з практики роботи над голосами для того, щоб зрозуміти, як важко розв'язувати питання фахового опрацювання співацького голосу, в тому числі й визначення його типових показників. Ми вважаємо, що завдяки розглянутим прикладам стане зрозумілою хибність поспіху в прогнозуванні голосу, легковажного всезнайства у цій справі.

Нагадаємо: в голосі мають бути виявлені й розвинені всі його позитивні якості, незалежно від того, як вони співвідносяться з його типовими показниками. Підкреслимо при цьому: рекомендоване нами повнозвуччя голосів не рівнозначне форсуванню, крикливості. Разом з тим не будемо, як прийнято, вважати лірику захистом від повнозвуччя. Ліриці належить величезна роль у вихованні співаків, зокрема у виявленні позитивних якостей голосів. Тому на закінчення й хочеться висловити про лірику, по можливості, у гранично стислій формі деякі судження.

Лірика як різновид психічних станів людини — це щось постійне, всеосяжне і всепроникаюче в її житті. Якщо задатися метою встановити, де ліричні почуття володіють людиною самостійно, а де, перебуваючи в поєднанні з іншими почуттями, домінують над ними або де входять у душевний стан людини, так би мовити, додатковим фактором, то, мабуть, важко буде знайти таку «щільну», де вони зовсім відсутні.

Втіленню лірики в пісні найбільше відповідають твори широконаспівні, прості і ясні за формою, проникливі та щирі. Голосотворення у сфері лірики ніби самим характером музикування спрямовується у русло природності й свободи. Лірика, отже, є галуззю, де спів якнайчастіше стає самобутнім душевним виливом, який при відчутті співацької свободи й зручності нерідко переходить у справжню насолоду. Тут захоплення музичним боком співу часом буває таким великим, що слова пісні можуть здаватися співакові менш здатними передати його душевні поривання, ніж мелодія, музика.

Серед інших психічних станів лірика, мабуть, містить найбільше спонукальних мотивів для співу — вилу душі. Адже спів — це завжди у своїй основі якась піднесеність, урочистість оповіді, чи то йдеться про радість, чи про сум. Без цієї патетики, без цих душевних поривань спів нікому не потрібний, бо тоді він являє собою не більше, ніж покладену на музику буденну розмову. Лірика — це не лише суб'єктивні переживання, глибока задушевність, мрійливість, поетичність, ніжність, теплота, сердечність, — це і громадянськість, патріотизм, мужність.

Лірика знаходить своє відбиття у багатожанровості вокальної творчості — від романсу, пісні, кантати до ліричної опери і трагедії, які розкривають внутрішній світ людини. Це надзвичайно широкий простір для добору матеріалу і найрізноманітніших форм вокальної творчості, найбільшою мірою корисної для формування молодого співака. Виконання лірики припускає використання найширшого діапазону динаміки звуку — від наспівування до граничного повнозвуччя голосу.

1. Тип співацького голосу бажано встановити вже при першій зустрічі з учнем. Однак при цьому слід мати на увазі, що з метою ґрунтовного вивчення можливостей голосу віднесення його до того або іншого типу доцільно поділити на два етапи і первинне визначення вважати попереднім, а лише наступне — остаточною. Останнє визначення має бути зроблено на підставі цілого комплексу даних, одержаних в результаті порівняно тривалого і всебічного вивчення голосу в процесі вокально-учбової та виконавської практики.

2. Для остаточного визначення типу голосу слід знати, що він являє собою в різнохарактерній роботі, а не лише в тій обмеженій сфері, яку йому призначено первинною класифікацією. Отже, співакові треба запропонувати такий різнохарактерний практикум, який допоміг би виявити у його голосі всі гідні уваги дані, але не відволікав би його навмисне від природної для нього типової сфери звучання. Цей практикум зобов'язує постійно підстроювати, пристосовувати голос або, інакше кажучи, — «ставити», готувати його для виконання певних мистецьких завдань, спостерігати при цьому за характером його проявів. Співацький голос «ставиться» або професійно формується протягом усього творчого життя співака. Це завдання диктується вимогами, по суті, безмежної у своїй різноманітності новизни вокально-технічних ресурсів, необхідних співакові у його мистецтві. Формування цих ресурсів (причому для кожного нового завдання потрібні свої особливі ресурси) і становить основну мету щоденної роботи над голосом.

3. Вокальна техніка — це головним чином наші мовні механізми, пристосовувані для спеціальних співацьких цілей. Вокальний тренаж, або вокальні вправи — це ланцюг відповідних прийомів, призначених для оволодіння майстерністю керування цими механізмами. Постійна мета тренажу — утворення відповідних щодо форми і змісту звучань голосу, які за поширеними у співацькій



практиці уявленнями також іменуються вокальною технікою. Цілі й завдання техніки визначаються виконавством, яке завжди повинно відповідати вимогам часу. Не лише сучасна новаторська музика, а й музика минулих часів, інтерпретована по-сучасному, потребує певних сучасних виконавських засобів. Тому вокальна техніка, еволюціонуючи відповідно до естетичних запитів сучасного їй суспільства, повинна перебувати у стані постійного пристосування до нових виконавських завдань. При цьому слід мати на увазі, що весь арсенал старої, традиційної техніки цілком зберігається і активно використовується співаками.

Збагачення техніки потрібною новизною досягається шляхом відповідних модифікацій її традиційних форм. Для кожного твору співак готує свою, особливу техніку. Тому вокальна техніка розподіляється на два види: 1) на техніку попередню, що має бути пристосована до певних завдань, і 2) на техніку конкретну, тобто пристосовану до цих завдань.

Генеральною метою технічної обробки голосу є розвиток його здатності створювати той найважливіший виконавський засіб, що його Ф. І. Шаляпін узагальнено назвав виразною інтонацією. А оскільки кожен вокальний твір незалежно від часу його виникнення вимагає своєї особливої інтонації, то мета пошуків у цій галузі є неперехідною, невичерпною.

4. Голосовий апарат співака відзначається різкою здатністю до пристосування. Все, що служить справі постановки голосу, являє собою засоби розвитку функції пристосування фонаторного апарата для видобування того звукового матеріалу, з якого «ліпляться» вокально-художні образи. Поза цією функцією в процесі співу не відбувається жодного явища.

5. Успішному розвитку пристосовної функції голосового апарата особливо сприяють: 1) природність голосотворення як основа професіонального володіння голосом, 2) відповідне трактування самого процесу співу і 3) належний репертуарний режим співака, зокрема наявність ліричних творів. Що ж до першого з перелічених пунктів, то йому приділено достатню увагу в даних нотатках. Залишається лише додати, що природність утворення голосу не слід змішувати із стихійністю голосотворення, абсолютно неприйнятною в співі академічного характеру<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Якщо зробити спробу визначити стихійність голосотворення там, де навчають керувати голосом і тому голос певною мірою є і організованим, і керованим, але все ж професіональне вміння володіти ним знаходиться на явно недостатньому рівні, то явищами стихійності можна вважати всілякі грубі недоліки голосотворення. Прикладом, цілком обгрунтовано віднесеним до явищ стихійності, може служити, зокрема, такий поширений, особливо серед високих жіночих голосів, недолік, як своєрідна вібрація звука, що іменується іржанням або козлиною треллю.

У трактуванні процесу співу слід передусім надати відповідного змісту існуючому визначенню співу як психофізіологічного акту. Дане визначення виразно позначене двоскладовістю, причому перший, психологічний фактор має тут провідне значення, хоч у багатьох випадках він і не привертає до себе належної уваги. Спів — це особливий тип душевних проявів людини. Особливістю цих проявів є те, що людині буває замало лише словесної мови, їй потрібна музика, потрібен голос, щоб через музику голосом ці прояви передати. Якщо простежити градацію психічних станів, виражених у співі, то видно, що всі вони — від почуття радості і до стану пригніченості — полягають у якійсь особливій настроєності. Намагаючись визначити цю настроєність, ми, можливо, з найбільшою підставою зупинимося на слові «патетика», оскільки і радість, і горе у співі передаються в характері своєрідної урочистості, душевної піднесеності, інакше кажучи, в характері радісної або сумної патетики.

Справжня музика ніколи не несе в собі байдужості та приземленості. Вона уникає побутової буденної правдоподібності, сірої життєвої достовірності. Спів без високої духовної зарядки позбавлений смислу, він, по суті, нікому не потрібний. Знижений до побутової оповіді спів — це та ж побутова, часто недорікувата мова, незважаючи на те, що її покладено на музику.

Третім фактором сприяння розвитку пристосовної функції є репертуар співака. Вище говорилися про виняткове значення вокальної лірики. Порівняно легкодосяжна для співака внутрішня настроєність у характері лірики, зручна для голосу розспівність мелодій, ясність змісту творів і т. ін. — найважливіші риси, що сприяють розвитку голосових і всіх інших творчих даних співака. Якщо до цього додати, що лірика спричиняється до найбільшого потягу людини виражати свої душевні прояви через спів, то вже сама та щирість почуттів, яка тут неодмінно виникає, є істотною передумовою природності та гнучкості голосотворення.

Ми прагнули показати співацький голос як рідкісний музичний інструмент, часто-густо недоцільно використовуваний у творчості співака, а поряд із цим з ряду нібито природних причин всіляко уцімлюваний. А втім, розумне і повноцінне його використання робить цей надзвичайно цінний дар природи сильною зброєю духовного впливу на людину. Як ілюстрації ми наводили з близької нам виконавської та вокально-учбової практики факти позитивного і негативного характеру, пов'язані з проблемою голосу. Разом з тим ми намагалися орієнтувати співаків на сучасні завдання, що стоять перед вокальним мистецтвом. А завдання сьогоднішні багато де в чому відмінні від завдань вчорашніх. Не завжди з достатньою ясністю усвідомлені, вони тому не завжди

з належною ефективністю і розв'язуються нами. В залежності від цього залишається нерозкритою сама роль голосу на сучасному етапі вокального виконавства.

Як вже неодноразово тут підкреслювалося, нині треба шукати в голосі не лише красу та блиск, хоч і ці пошуки часто залишаються для нас марними, а з усією наполегливістю розвивати виражальні властивості голосу.

## З М І С Т

Початок роботи над голосом . . . . .	4
Природність — основа високоефективного голосотворення . . . . .	11
Важливість психологічної настройки . . . . .	12
Про нову вокальну техніку . . . . .	13
Техніка нейтральна і конкретна . . . . .	14
Вспівування творів . . . . .	15
Хибне розуміння орієнтирів . . . . .	15
Про наші недоліки . . . . .	17
Актуальні завдання у розвитку голосу . . . . .	18
Тріумфальний вихід російських співаків на світову арену . . . . .	19
Суть співацького процесу . . . . .	26
Утворення співацького звука . . . . .	27
Наслідки неправильного розуміння типізації голосів . . . . .	31
Правильне розуміння двопрофільних голосів . . . . .	34
Ліриці — особливу увагу . . . . .	34
Необхідність повного розвитку голосових ресурсів . . . . .	39
Недорозвинений голос — неповноцінний засіб виразності . . . . .	47
Некеровані емоції — справжній бич співака . . . . .	48
Крикливість у співі . . . . .	53
Голос і тембр . . . . .	62
Постановники голосу співака . . . . .	75
Думка опонентів . . . . .	80
Бдність вокальної манери . . . . .	82
Ще дещо про користь лірики . . . . .	85
Висновки . . . . .	87

## **Музиканту-педагогу**

Дометий Гурьевич Евтушенко

### **РАЗДУМЬЯ О ГОЛОСЕ**

(На українском языке)

Издательство «Музична Україна» Государственного комитета Украинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли

Редактор *Р. М. Немировський*. Художній редактор *О. В. Велих*. Обкладинка художника *В. М. Березового*. Технічні редактори *З. С. Онищук, Р. Б. Шейнман*. Коректори *Л. О. Рубінська, А. Г. Савчук*. Інформ. бланк № 869.

Здано на виробництво 10.08.78. Підписано до друку 06.03.79. БФ 23836. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір друкарський № 1. Гарнітура звичайна нова. Спосіб друку високий. Умовн.-друк. арк. 5,35. Обл.-видавн. арк. 5,71. Тираж 3.000. Зам. № 408. Ціна 35 к.

Видавництво «Музична Україна» Державного комітету Української РСР у справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі, 252004, Київ, Пушкінська, 32.

Білоцерківська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, 256400, Біла Церква, Карла Маркса, 4.

35 коп.

