

## ПРО СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ СПІВОЧОГО (АКАДЕМІЧНОГО) ГОЛОСУ

У статті розглядається проблема системного аналізу співочого (академічного) голосу. Голос співака представлено як цілісне природне явище та визначені його структурні елементи. Показана провідна роль емоцій, образу, волі та свідомості співака у процесі співочої самоорганізації.

Ключові слова: вокальна діяльність, співочий голос, звуковідтворюючий процес, структура голосу, структурні елементи, образно-емоційна складова.

В статье рассматривается проблема системного анализа певческого голоса. Голос певца представлен целостным природным явлением. Определены его структурные элементы. Показано управляющее воздействие эмоций, образа, воли, сознания певца на физику вокального звука.

Ключевые слова: вокальная деятельность, певческий голос, процесс голосообразования, структура голоса, структурные элементы, образно-эмоциональная составляющая.

The problem of analysis of the systems of singing (academic) voice is examined in the article. Voice of singer is represented as an integral natural phenomenon and its structure elements are bioassustical physical parameters and image of emotion parts. Rolling action of singer's emotion, image, will and mind is shown here to body structure.

Key words: singing voice, structure of voice, structural elements, vividly-emotional constituent and vocal activity.

Фізичні й психологічні якості академічного голосу в контексті системного підходу до вивчення феномену співочого голосу людину сьогодні мало вивчені. Ця проблема визначила актуальність даної статті. Метою дослідження є розкриття природи співочого голосу як цілісного явища – одного з компонентів енергоінформаційної системи (людини). З цього випливають наступні завдання: вивчення структури співочого голосу, характеристика психофізіологічних параметрів співочого голосу, прояву їх особливостей та взаємовпливу. В основі дослідження – наукові праці теоретиків вокального мистецтва (В.П. Морозова, В.І. Юшманова, В.В. Ємельянова, В.Ф. Іванова) і різних галузей музичного мистецтва (Б.В. Асаф'єва, Е.В. Герцмана, А.Б. Каяка).

Донедавна теоретиками співочого мистецтва вивчалися фізіологічні й біоакустичні проблеми вокального мистецтва. У їхніх дослідженнях співочий голос визначався як звукова енергія, створювана в нормальних умовах гортанню (Р. Юссон); як звуки, що видає голосовий апарат співака: дуже голосні (голосніше симфонічного оркестру), дуже високі (порівняно з мовою), дуже завадостійкі (добре чутні на тлі оркестру), здатні заповнювати більші акустичні обсяги (В.В. Ємельянов); за якістю

яскраві, польотні й разом з тим – м'які, тембрально наповнені, що мають співоче вібрато (В.П. Морозов). Необхідність дослідження психології співу вперше в 50-ті роки ХХ століття поставив радянський вчений Д.Л. Аспелунд. Цілісна концепція, з новим розумінням співочого голосового апарата (відмінним від традиційного), виникла на межі ХХ–ХХІ ст. і розроблена російським вченим В.І. Юшмановим. На його думку, інструментом співака є не голосовий апарат, а сам співак – “жива людина з нерозділеною єдністю плоті (організму), духу (енергії) і розумної душі (психіки) та всією складністю біологічних і соціальних взаємин з світом, у якому він живе й частиною якого він є” [8; 52]. Співочий голос визначається дослідником як “призначений для слухового сприйняття енергетичний потік, створений співаком під час співу, а звучання співочого голосу є не що інше, як якість суб'єктивного слухового сприйняття цього потоку” [8; 55]. Теорії голосотворення не пояснюють природу співочого механізму як цілісного явища. Міоеластична теорія представляє роботу голосових зв'язок як механічної системи (досвіди Мюллера, 1839), а висунута в 1950 році французьким вченим Р. Юссоном нейрохронаксична теорія вказує на церебральну природу коливання голосових зв'язок. Сьогодні ряд вчених (Е. Рудаков, Н.І. Жинкін, В.І. Юшманов) сходяться в думці, що процес голосотворення визначається двома цими механізмами.

Щоб зрозуміти природу співочого явища як психофізіологічного, необхідно розглядати його у взаємозв'язку з дослідженнями феномена самої людини, в силу неможливості відділення співочого інструмента від самого співака й скритності роботи системи керування співочим процесом. “У людини немає якого-небудь окремого органу, спеціально призначеного для співу, і співочий процес забезпечується спільною роботою органів і систем, біологічно призначених для виконання таких життєво необхідних функцій як подих, приймання й переробка їжі, рухова активність тощо, причому в співі всі ці органи й системи стають функціонально взаємозалежними частинами одного цілого – співочого інструмента, що працює як єдина функціональна система” [8; 14]. З погляду сучасної вокальної психології формування співочого звуку, це психічно регульоване функціональне пристосування співаком свого організму для співочої діяльності.

Метою вокальної діяльності оперного співака є реалізація своїх художніх намірів на артистичній сцені. У повсякденному житті спів – це енергоінформаційний обмін між людьми (вилити душу, легше перенести труднощі, згаяти час, заколисати дитину, яка плаче). У культовій традиції – “мелос, що співається з насолодою й захватом, більш надійно закладає (знання) у тіла й душі й примножує їх” [2; 486–487]. Російський вчений Є.А. Мінаєв, досліджуючи еволюційні процеси мистецтва в контексті музично-інформаційного поля, “як один з найбільш значимих інформаційних підстав адаптації людину в оточенні називає звук, звучання голосу, інформацію, закладену в інтонації” [5; 70]. Співочий голос – засіб передачі соціокультурного досвіду: від елементарних сигналів домовної комунікації до естетичної насолоди складними вокальними звукосполученнями.

Предмет нашого дослідження – співочий голос як еталон академічного оперно-концертного тону. Голос оперного співака має цілісну регістрову структуру. Співочі реєстри, названі першим і другим (у сопрано третій, четвертий), розмежовані регістровим порогом. Регістри мають різні механізми звукоутворення, з характерною однофазною й двофазною передачею рухових імпульсів, а також різну силу звуку, частотний діапазон, тембр. Відмінність різних манер співу полягає у виборі одного з реєстрів – як основного:

у народній – це перший (грудний) регістр, в естрадній – переважно один із двох регістрів та ін. Академічна манера сформувалася завдяки змішуванню деяких ознак (кінестетичних, аудіальних), характерних для грудного й головного регістрів. Ця манера співу, порівняно з іншими, найбільш повно виражає потенціал унікальної природної енергії – голосу людини. Для змішаного типу голосотворення характерна наявність у спектрі тембру широкого діапазону звукових частот: від 300–400 Гц (низька співоча форманта) до 2300–3500 Гц (висока співоча форманта), потужне, стійке звучання голосу на всьому співочому діапазоні (не менш 2-х октав) і співоче вібрато (5–7 Гц). Засіб змішування співаком суб'єктивних вібраційних відчуттів, спів на нейтральну голосну (a+o) стало можливим завдяки відкриттю італійськими співаками (імена не збереглися) механізму прикриття звуку (початок ХІХ століття), що дозволило співати повним голосом усі звуки доступного діапазону, без шкоди для гортані. Голос співака знайшов нові якості, необхідні для виконання драматичних творів – потужні звуки верхнього регістру й сомбрований тембр. Історії відомий факт, коли співак, що виконував партії легким фальцетним звуком “Жильбер Дюпре, який виїхав в Італію як “теноріно”, там опанував засіб прикриття звуку й, повернувшись у Париж у 1837 році, викликав загальне здивування й захоплення нечуваним до цього виконанням драматичних партій” [7; 72]. Створювач фонопедичного методу розвитку голосу В.В. Ємельянов пропонує розглядати академічне звукоутворення з біоакустичних позицій як максимальну включеність захисних механізмів голосотворення під час співочої фонації: співаки співають голосно, звучно, часто, довго й без шкоди для себе.

Розглянемо голос оперного співака з погляду явища фізичного резонансу, при якому джерелом звуку стає сама людина. Виділимо параметри “живої” звукової енергії: частотний діапазон, тембр, силу звуку (за Р. Юссоном). Акустична потужність людського голосу знаходить своє граничне динамічне вираження в голосі оперного співака – 90–120 Дб, що за потужністю порівнюють з ревінням двигунів літака. При випромінюванні звукових хвиль такої сили людина сама стає “вібрацією”, вона вібрує всією своєю істотою. За словами видатного співака І. Петрова-Краузе, “Особисто я, коли співаю, відчуваю резонанс у всьому своєму тілі аж до кінчиків пальців!” [6; 391]. Розвиток такої сили голосу залежить від уміння співака керувати диханням. Енергетику внутрішнього співочого простору ефективно організує “парадоксальне” дихання (спів на триваючому вдиху). При цьому відчуття “опори” дихання виникає “завдяки створенню енергетичних тіл і активації енергетичних центрів” [8; 86]. На думку В.І. Юшманова, це створення енергетичної щільності внутрішнього простору грудної клітки, активація енергетичного центру в зоні трахеї, відчуття “опори” енергетичних потоків в зоні “вокальної маски”. В результаті такої організації подиху співак створює потужну внутрішню енергоструктуру. Далі ще більш підсилюють звук акустичні процеси в резонаторній системі співака. В результаті голос оперного співака знаходить певну форму – виразну вертикальну звукову спрямованість, що відчувається співаком і сприймається на слух.

Співочий голос, крім фізичних показників (діапазону, тембру, сили звуку) має психологічну складову: співак творить звуковий образ, створює живі вокально-звукові форми, наповнює їх емоційно-образним змістом. У “музиці чується подих повними грудьми людини, що ввібрала повітря рідних лісів і рівнин, у пісні, що віддає природі свою душу...” [1; 130]. Методичні засоби з використання емоцій, асоціативного

мислення, вольового зусилля (за В.В. Яйцевою, розум, почуття, воля – три складові енергоінформаційної структури) включають механізми співочої самоорганізації й використовуються вокальними педагогами як засіб оптимального настроювання співочого голосу. Про це писали й говорили багато майстрів оперного співу. Приведемо цитату московського дослідника В.П. Морозова: “Емоції – це чарівний ключ, яким легко й вільно відкриваються таємні скарби голосових чудес, підсвідомі механізми керування співочим процесом, досягається скоординована робота подиху, гортані, резонаторів... Вдихніть так, начебто вдихаєте аромат дивовижної троянди. І все миттєво організується якнайкраще і природно. Виразів таких тисячі” [6; 25]. Відомий метод французького дослідника П'єра Боньє, який рекомендував співакові використовувати в роботі вольові накази. Він радив ставити мету співати на заздалегідь намічену відстань, яку він називав “голосовим посиленням”. Деякі його формулювання звучали так: “Шукайте опору вашого голосу там, куди він повинен прийти”, “Обпирайте ваш голос у глибині залу” [7; 207]. В.І. Юшманов вперше пропонує вчити підсвідомість співака створювати нові, не звичні умови роботи співочого інструмента, використовуючи інтелектуально-вольові установки. Вокальні педагоги вказують на асоціації як універсальний засіб корекції енергетики фонаційного процесу, що дозволяють співакові використовувати у вокально-технічній роботі життєвий досвід і інтегруючі можливості своєї підсвідомості. Інформаційна складова енергоінформаційної структури людини (розум, свідомість) концентрується в її головному мозку й визначає здатність клітин до розумової діяльності, осмислення себе й навколишнього світу. Відомий майстер вокального співу Д. Лаурі-Вольпі говорив: “Що робить співак зі своїм голосом? Він намагається своїм свідомим “я” проникнути у своє фізичне й підсвідоме “не я” для того, щоб внести туди світло розуму... він звертається до несвідомого або інстинкту й намагається інстинкт перетворити в інтуїтивне знання за допомогою того містка між тілом і духом, який ми називаємо душею” [6; 270]. Голос великого російського співака Ф.І. Шаляпіна яскраво демонструє співочу синергію як результат створення оптимального балансу співочої енергії з енергіями різних енергорівнів людини за допомогою свідомості. Ф.І. Шаляпін говорив про мистецтво співу: “Почуття повинне бути виражене у звуці. Холодно звучить найефектніша арія, якщо в ній не розроблена інтонація фрази, якщо звук не пофарбований необхідними відтінками переживань... Коли я співаю, втілюваний образ переді мною завжди на огляді. Він перед моїми очима кожному мить... Математична вірність у музиці й найкращий голос мертвотні доти, поки математика й звук не надихаються почуттям і уявою... Я ні на хвилину не розлучаюсь з моєю свідомістю на сцені. Ні на секунду не втрачаю здатності й звички контролювати гармонію дії...” [6; 376].

Дотепер деякі прояви співочого голосу не вивчені й залишаються загадкою. Наприклад, дивна якість “політності”, що суб’єктивно сприймається як спрямований рух голосу в просторі. Зі спогадів О.В. Образцової: “Я себе завжди добре чула під час співу. І раптом співаю й себе не чую. Начебто голосу немає... Як я тепер розумію, він вийшов із усіх моїх резонаторів, відділився, полетів від мене” [8; 103].

Звучний обсяг внутрішнього простору співака, сформованого академічною манерою звукоутворення, виявляє при порівняльному аналізі точний збіг з одним із

сферичних тіл Платона. Можливо, двісті років тому італійські співаки реалізували “геометрію звуку”, побудувавши у внутрішньому просторі співака тетраедр – “співочу” піраміду. Дійсно, підставою для тетраедра може служити діафрагма співака. На думку вокалістів, майстерність співу полягає в умінні управляти саме цим найважливішим дихальним м’язом. За словами Монтсеррат Кабальє, її діафрагма “здатна підкидати кругляки” [6; 192]. Вокалісти вважають, що “у результаті правильної організації співочого подиху, голос повинен вільно “підніматися в голову” [6; 413], де в центрі голови (зона вокальної маски) і фокусується вершина звукового тетраедра. Обсяг тетраедра відповідає обсягу тіла співака від зона сонячного сплетіння до центру голови. “Співак повинен візуально уявляти свій інструмент і його частини в масштабі, зручному для контролю фонаційного процесу...” [8; 112]. У дослідженнях духовної складової музичного звуку миколаївський мистецтвознавець В.Ф. Іванов описує процес матеріалізації звуку: “Схематично таку матеріалізацію можна простежити на прикладі “разгортання”” пелюсток трикутника й замикання їх у вершині тетраедра, де й завершується заключний момент творення звукоформи” [4; 192]. Російський філософ А.В. Іванов констатує факт “платонічного ренесансу” у сучасній культурі. Розкриваючи платонівські ідеї, що підтверджують сьогодні свою правоту й життєвість, він пише: “Наука змушена визнавати фундаментальність ідеальних початків буття. До цього її підводить потреба в глибокій філософській інтерпретації своїх основних понять: “аттрактора” у синергетиці, вакууму у фізиці, “цільової детермінації” у біологічних науках, “інформації” у сучасних наукових дисциплінах...” [3; 44–45].

Таким чином, співочий звук, сформований академічною манерою співу, є цілісною звуковою структурою. Елементами цієї структури є, з одного боку, біоакустичні фізичні параметри – звуковисотний діапазон, тембр, сила голосу, з іншого – емоційно-образна складова: емоції, розум, воля, свідомість. Психологічні характеристики проявляються в унікальних звукових вібраціях оперного голосу й впливають на фізику звуку. Технологія академічного співу виявляє потужний фізичний і психічний звуковий потенціал людини, розширяє наші уявлення про співочий інструмент і особливості “три” на ньому, розкриває феноменальні можливості людини.

### *Література*

1. Асафьев Б. В. *О народной музыке.* – Ленинград : Музыка, 1987. – С. 130; 2. Герцман Е. В. *Петербургский Теоретикон.* – Одесса, 1994. – С. 707; 3. Иванов А. В. *Платон и синтетический дух современной эпохи / Этика и наука будущего. На пути к духовно-экологической цивилизации.* – М. : Дельфис, 2002. – С. 44–45; 4. Иванов В. Ф. *Духовне буття музичного звуку : В п’яти книгах.* – Миколаїв : ТОВ “Фірма “Гліон”, 2009. – 480 с.; 5. Каяк А. Б. *Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве.* – М. : Академический проект, 2006. – 256 с. – (Технологии культуры); 6. Морозов В. П. *Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / Институт психологии РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Искусство и наука».* – М., 2002. – 496 с., илл.; 7. Юссон Р. *Певческий голос.* – М., 1974. – С. 72, 207; 8. Юшманов В. И. *Вокальная техника и её парадоксы.* – СПб : Издательство ДЕАН, 2001. – 128 с.