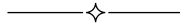


Filatova O. B. Britten's cycle on the W. H. Auden's poetry «Cabare songs»: from poetic characters to the music stylistic. The article discloses the content of chamber-vocal B. Britten's cycle on the W. H. Auden's poetry as result of interaction of the poetic and imaginative logics. The value of Auden's creativity into the history of literature and into music arts of XX century is determined.

Key words: chamber-vocal cycle, poetry with music, musical-poetry dialog, imaginative logic, musical stylistic.



УДК 784.95

А. Кулієва

СТРАТЕГІЯ ПЕРЕХІДНИХ ТОНІВ У ВИКОНАННІ Б. Р. ГМИРІ

Стаття присвячена розгляду художньо-творчої спадщини Б. Р. Гмирі в українському музичному житті, а також в аспекті розуміння його творчості в концепції перехідних тонів.

Ключові слова: вокальне виконавство, перехідні тони, теорія «примарного тону».

У сучасному музикознавстві існує тісний зв'язок з проблематикою теорії вокального виконавства, останнім часом музикознавство приділяє увагу проблемам вокального виконавства. Безпосередню допомогу викладачам сольного співу у вихованні вокалістів мають дисертаційні дослідження Н. Гребенюк, О. Стахевича, А. Кисельова, Т. Мадисевої та ін. Фактично теоретичні роздуми тісно переплітаються із практичними діями в класах сольного співу української вокальної школи. Школи, яка випестила видатного українського співака — Бориса Романовича Гмирю. Об'єктом дослідження постає узагальнення щодо розуміння перехідних тонів у різних авторів і виходи цієї концепції на спів Б. Гмирі. Предметом розгляду є конкретний творчо-біографічний момент буття Б. Гмирі — співака української культури в цілому і виявлення відношення його до такого кардинального моменту вокальної техніки, як вокальне подання перехідних тонів.

Метою даної статті стає виділення спеціальних ознак користування Б. Гмирею технікою перехідних тонів з огляду на примарний тон у його творчих пошуках — на матеріалі записів виступів співака з кла-

сичним репертуаром та з народними піснями. Дослідженнями стали трактування перехідних тонів у виконанні маестро вокалу Б. Гмирі та їх здійснення в традиціях інтонаційного бачення сучасного музико-знавства. Звідси конкретні завдання статті:

а) узагальнення щодо теорії перехідних тонів у зв'язку з концепцією примарного тону в процесі вокального виконання;

б) узагальнення аналітичних розглядів партій Б. Гмирі з акцентуванням техніки перехідних тонів і стратегії охоплення тембральності примарного тону.

Матеріалами статті служили історіографічні матеріали, а також конкретні арії та народні пісні у виконанні Б. Гмирі. Серед реєстрів співацького діапазону вокалісти-практики стихійно виділяють «перехідні тони» як «мікстові» (буквально «змішані»), але по-різному оцінюючи їх значення: «Так, у викладацькій практиці часто під словом мікст розуміють недостатньо якісний співацький звук, не дійсний повноцінний співацький голос, а подібний до опертого фальцету. Кажуть, що «він верхні ноти бере не голосом, а мікстом», розуміючи під цим неповноцінне, полегшене звучання верху, близьке до фальцету. Дійсно, таке звучання має мікстовий характер. Але особливість міксту, тобто змішаного голосоутворення, в тім, що воно може звучати цілком повноцінно та насичено. Основне питання полягає лише в тому, як змішаний голос» [6, с. 447].

У цьому «як» криється, на наш погляд, принципова різниця у розумінні «серединних», «перехідних нот», яка дозволяє розмежовувати їх як технічну сторону роботи по формуванню голосоутворення, — і як **особливу зону виразності**. Тембри-реєстри інструментів теж, безумовно, мають свої відмінності, містять «модулюючі» у тембральному відношенні звукові ряди, але технічно і змістовно підпорядковані їх загальному темброво-фактурному вигляду: кларнет, гобой, труба, фортепіано та інші демонструють свою характерність в різних реєстрах, «врівноваженість» звучання у цілому.

Можливо, в духових інструментах, які за способом звуковидобування найбільш наближені до вокалу («живляться духом» людського зусилля!), є також зона «натуральних тонів», які називають зовсім по-вокальному: «примарні тони» і похідні відокремлені специфікою подання «штучні» ноти.

Відзначена «гра смислів» основного та «допоміжних» («штучних») реєстрів-зон могла б залишатися технічною стороною, що «долається» зусиллям майстерності, якби не той естетичний «п'єдестал», на

який підноситься їх виразність високохудожніми творами. Досвід вокальної роботи, і педагогічної, і виконавчої, засвідчує однозначно: виразність «перехідних нот» втілює «одухотворене піднесення» мистецького вираження, без якого «задиhaється» процесуальність мелодійного співу оперного голосу. І це — висновок творчості та багаторічної педагогічної роботи.

Примарні тони голосу, переважно у грудному регістрі, німецькі майстри (з огляду на інструментальність мислення взагалі і «подачі» Вагнера) виділяють як носіїв індивідуальної тембральної специфіки. І «передчуття» того відношення знаходимо і в інших національних школах.

«Примарний» («первісний», «натуральний») тон у вокалістів викликав завжди уважне ставлення до себе [8, с.73–74; 2, с.117]. Наводимо висловлення Глінки, з іменем якого пов'язуємо вокал одеської школи: «За моєю методою потрібно спочатку удосконалити натуральні ноти, тому що удосконаливши їх, трохи-потрохи потім можна обробити і довести до можливого довершення і решту звуків» [2, с. 151]. Але це спостереження Глінки — вихователя голосів визначних вокалістів — німецькі педагоги абсолютували у психологічному поданні процесу «вибудови» співацького оперного голосу.

«Примарні тони» німецької вокальної системи не завжди збігаються буквально з грудним як основним регістром італійської школи. Крім того, підкреслюється, що «примарний тон» тягнє до середнього регістру, тобто може розташовуватися і в грудному (низькому чи середньому в звуженому значенні) регістрі, можливо, і в зоні «перехідних» тонів. Але суттєвим вважаємо ту спільну рису італійської та німецької шкіл, що співацький діапазон оперного вокаліста усвідомлюється у рухливій змінності «основної» та «допоміжних» зон — звуків, що відображає настановлення на функціональні, ладові в основі своїй, музичні відносини сполучення тонів.

Творчість великих композиторів, що розуміли й любили вокальну виразність, дарує нам можливість проникнення у специфічну змістовність музики, яка не є асоціативним «змістом» програми чи виспіваного слова, але складає неперекладувану цінність звуку — вираження як такого.

Концепція німецьких музикознавців про примарний тон як формуючу в процесі навчання тембральну якість голосу має очевидну прикладно-теоретичну цінність [9, с. 73–76]. Звертаємо увагу на той факт, що ідея примарного тону складалася в очевидному зв'язку з ні-

мецькою функціональною системою гармонійного мислення. Треба пам'ятати, що німецька теорія «примарного тону» також отримала розуміння та підтримку в одеській школі, що особливо стосується її вживання на початкових етапах навчання [9, с.73–75]. Однак інтуїтивне рішення головного моменту педагогічного втручання — техніка «просування» тембральності «примарного тону» на весь діапазон — потребує сукупної злагоженості дій вчитель — учень, що не завжди складається.

За нашими спостереженнями, теорія «примарного тону» має характерні для німецького національного мислення протиріччя методів підходу від загального до окремого: «романтизм» німецького способу думок та «розсудливість» побутового стереотипу поведінки складає паралель в ставленні до інтуїтивно-сумарного бачення методів «примарного тону» і раціонально-теоретичної будови самої ідеї даного феномена.

В сучасних працях музикознавців Л. Мазеля, А. Мілки, В. Бобровського, Ю. Холопова, Н. Горюхіної та інших є вказівки на функціональну організацію усєї сукупності засобів музикального вираження так, як вони відбилися у вітчизняному професіональному музичному мистецтві в опорі на німецьку музикологічну традицію Г. Рімана — Г. Адлера через Б. Яворського та Б. Асаф'єва.

Примарний тон як деяка опірність тембральної структури голосу протистоїть іншим тембро-якостям співацького діапазону, прийнятих в психології праці співака-викладача. Цей психологічний підхід в музикознавстві ХХ ст. пов'язують з розповсюдженням розумовологічного механізму на всю творчу діяльність. У праці В. Холопової «Музика як вид мистецтва» вказується на психологізацію музикознавства як необхідний фактор розвитку останнього. Дослідниця зв'язує психологізацію музичної науки з трактуванням музики в просторових координатах, вказуючи на добре відомі музикантам ознаки архітектурності, просторової симетрії музикальної композиції [8, с. 45–62].

В праці кожного викладача відчутним є фізіологічний базис «психології пошуку», оскільки рідкісність тембральних властивостей голосу, безперечно, формується багатьма показниками індивіда, але концентрується через персональне виявлення провідної ознаки співу. Примарний тон виступає у функції устою психічної оцінки голосу співака педагогом, що співвідноситься з напрацьованим німецькою музикознавчою школою поняттям «Ton-Art» у визначенні основного смислу виразності. В. Дюрр у своїй книзі «Музика та мова» підкрес-

лює знаковий характер висотно-тональних показників, що зумовлюються об'єктивними історичними і культурно-психологічними посиленнями.

Психологічний підхід німецьких вокальних педагогів до питання «примарного тону» можна було б легко обмежити національною традицією, якби не історично обумовлений зв'язок з італійською школою і спорідненість зі спільним європейським художнім ареалом. А це висуває методологічні та методичні паралелі до підходу, про який йдеться. Слід пам'ятати про роль Італії як колиски європейського оперного мистецтва, про обумовленість італійської школи відкриттями німецьких фахівців XVIII–XIX ст.

Італійська вокальна педагогіка, яка спрямована на вирівнювання регістрів і в ідеалі орієнтується на «ілюзію однорегістрового співу» в кастратів, базується на грудному регістрі, що має ґрунтовне значення у постановці голосу. Відповідно при дворегістровому співі в голосах вердівської школи високий регістр «підтягується» до грудного за собом техніки співу перехідних тонів та підкресленням тембральних властивостей грудного регістру.

Функціональний зв'язок регістрів у співацькій роботі фіксувався багатьма авторитетами минулого і сучасниками. Зокрема, Е. Карузо підкреслював необхідність опанування різних регістрових ділянок, але амплуа «драматичного тенора» спрямовувало на подання яскравих високих нот. Ліричні тенори, зокрема С. Лемешев та І. Козловський, відповідно, «фальцетували» на опірних в їх амплуа високих нотах; ця артистично-штучна подача склала, наприклад, відкриття образу Юродивого з «Бориса Годунова» Мусоргського в творчості І. Козловського.

Цікаво, що функціональна взаємодія зон оперного голосу опрацьована насамперед італійською школою, оригінально корегується риторично-декламаційною настановою представників французької школи. Зокрема, Р. Дюгамель висуває три типи міміки, що виражають почуття здивування, печалі та радості. Саме названі почуття управляють технікою володіння регістрами. Але в цьому «вирівнюванні» відчутною є інша функціонально-централізуюча тенденція, що уводить, вважаємо, до вокальної практики старофранцузької, можливо, антично-грецької школи. І як це не збігається із італійською нормою, що підкреслював Е. Карузо: спокій — то «переважна емоція» співу [9, с. 34], тобто багатство емоційних виходів підпорядковано «спокою».

Слід наголосити, що для італійської і для німецької шкіл емоційні градації співу мають яскраво виражену функціональну настанову на опірність в «спокої радості», на відміну від «функціональної змінності» здивування — смуток — радість у французькій школі. При цьому не слід забувати, що і в італійській, і в німецькій школах інтонація плачу, інтонація здивування, захоплення також суттєві при обробці регістрових якостей. І все ж таки італійська школа устами Карузо підкреслює спокій міміки, спокійний стан як опірну базу виразність вокального виконання.

Концепція примарного тону Ю. Гея також виводить на тричленну систему функціональних розділів у співацьких регістрах. Ю. Гей трактує примарний тон як натуральний і найбільш «зручний», «природний» в звуковій появі. Але протистоїть йому «ідеальний» тон як найбільш естетичний для співака і для слухача [2, с. 117–121]. Отож, не «тонічна» сфера натурального — примарного тону, що міститься, як правило, в середньому регістрі (пор. «меза» тонічний звук в ладах античності), але «домінантовий» комплекс «ідеального» тону складає мету і сенс вокальної подачі.

Таке становище відображає динаміку музичної системи в цілому в німецькому професійному мистецтві, в межах якого працює Ю. Гей і його попередник щодо ідеї примарного тону Ф. Шмітт. Відомо, що обидва педагоги спирались на вагнерівський репертуар в удосконаленні вокальної майстерності співаків.

З огляду на сказане німецька концепція «примарного тону» складає якби романтичну індивідуально-психологічну версію італійської системи тембру-амплуа. Функціональна установка дворегістрового співу є очевидною, бо йдеться про вироблення оперного тембру-амплуа з яскраво вираженим опірним регістром і типом техніки, притаманної для цього регістру. З урахуванням того, що перехідні тони утворюють у співацькому діапазоні спеціальну тембрально-технічну зону, можемо говорити про їхнє особливе функціональне навантаження у співацькому діапазоні, а саме: «підкреслення» опірного регістру.

Природно опірний регістру тембрі-амплуа виконує «quasi-тонічну» функцію, в той час як додатковий регістр це — «quasидомінантна» сфера. За спостереженням педагогів-практиків, грамотна звучна вимова перехідних тонів зумовлює красу кульмінаційних нот. Це «керування» опірним регістром із перехідної зони складає співацьку «стратегію», котру композитори, особливо П. Чайковський, Дж. Верді,

Р. Вагнер, використовують інтуїтивно чи свідомо, але завжди слушно й хвилююче-переконливо.

Розгляд творчого процесу видатного українського співака, унікального по тембру баса, по витонченому інтонаційному відтворенню класичних творів та народних пісень. Суттєвість впливу української ментальності та глибокий зв'язок із розвитком російської культури — це те, що було в основі інтелектуального та вокального розвитку видатного майстра — українського співака Бориса Романовича Гмирі. Величезну палітру розумінь використовує у своєму виконанні музичних творів Б. Гмиря.

Співак володіє всіма виконавськими засобами виразності. Виконання українських народних пісень — це якесь особливе натхнення, що іде від землі, від українського теплого неба, котре виховало неповторну особистість Б. Гмирі. Володіючи особливою рівністю діапазону, має зразкове почуття безпосередності. Співає народні пісні цнотливо, святково що іде від церковної традиції, дає перевагу повільним темпам. З молитовною інтонацією співає народні пісні «Стоїть гора високая», «Дивлюсь я на небо». Та Б. Гмирі підкоряються і швидкі темпи, скоромовка.

В українській народній пісні в обробці В. Косенка «Грицю, Грицю, до роботи» інтонація застосовується з безпомилковим відчуттям міри, котра відображає ледащо Гриця «...в Гриця ніженьки болять...» [т.т. 12–13] у фразі «...Кахи-кахи! Нездоров!...» [т.т. 24–25] дійсно голос ніби хворий, зате після пропозиції «...Грицю, Грицю до Марусі...!» [т.т. 34–35] відчуваємо здоровенного, хитрого ледацюгу.

Та цікавою є кульмінація на еs1 та перехідну des1, перехід басів Дмитрієв вказує на до — ре-бемоль, та позначається ще зміна тембру на ля — сі-бемоль — сі малої октави [6, с. 440], які видатний співак бере м'яко, округляючи їх, а потім висвітлює, ніби готує пощабельний хід вниз для подальшого відтворення образу Гриця: «Зараз, зараз уберуся!» [т.т. 40–41]. Пісня має куплетну форму, та жоден куплет не повторюється співаком, усі куплети мають різноманітні голосові барви. В пісні закладено задушевної лірики та м'якого гумору.

Арія князя Греміна у виконанні Б. Гмирі сповнена не тільки досконалістю інтонування мелодії, а і смаку слова, благородства та націлена на високий індивідуальний рівень. Виконавець тримає спів від перебільшеного вираження емоцій, укладає у жорсткі рамки молитовності перед Любов'ю. Рівність тембру по всьому діапазону і велич внутрішнього спокою, споглядання життя та любові. З першої фрази

чистота інтонування слова, від слова і залежить звукова інтонація, це під силу тільки величезному майстрові і все це проходить на кантиленному співі. Можна сміливо запевняти, що Б. Гмиря володіє італійським *bel canto*.

Цікаво, що перехідні *des1-c1* він співає світло із задушевним теплом «...и юноше в расцвете лет едва увидевшему свет...» [т.т. 11–12–13] [т. 17]. У фразі «...безумно я люблю Татьяну...» майстер ніби на хвилю зупиняє хід життя на слові «люблю». І зовсім інакше звучать перехідні тони у фразі «...Тоскливо жизнь моя текла...», округло, суворо, відповідально за дії, що проходять крізь роки.

В *Puì mosso, quasi allegro* голос майстра картинно показує сцени кокеток та холопів, ми чуємо ніби їх голоси, а не голос великого співака. Із всією величчю підкреслює перехідним *d1* чистоту Любові, чистоту Життя. Перехідні тони співак підкоряє інтонації слова, висвітлюючи або округляючи їх. У Гмирі немає тембральних розворотів, він народний вокаліст, стримує свої тембральні можливості заради високої благостності звучання. Б. Гмиря любить повільні темпи, це потребує широкого дихання, але це підкреслює святковість, бездоганне почуття головного, співак роздумує життійними категоріями: народження, життя як подвиг та смерть як підсумок.

Відомо, що в праці кожного виконавця є фізіологічний базис психології пошуку. Весь його творчий шлях налаштований на високий рівень та індивідуальний пошук. Через створені образи Б. Гмиря обмінюється інформацією із слухачем, інформацією своєї велетенської душі.

Підсумовуючи сказане, констатуємо такі ознаки користування Б. Гмирею перехідними тонами у зв'язку з усвідомленням ним поширення примарного тону на весь обсяг співацького діапазону. Незвична манера відкривати перехідні тони заради ласкавості, ніжності та цнотливості вираження емоційного підйому, що на тлі майже церковної рівності поширення тембральності примарного тону на всі регістри співацького діапазону складає неабиякий риторичний аспект в поданні партії. Тяжіння до повільних темпів у зв'язку з традицією духовного та старооперного співу манили чітко подавати звучання тексту у **розспіві**, що виводить на стратегію вкрай «опуклого» подання тембральностей примарних тонів у порівнянні з іншими ділянками діапазону. Охоплення тембральністю примарного тону різних відрізків регістрових обсягів надає природного відчуття значущості вокальної риторики як вираження інтелектуально-споглядального з намі-

ром не стільки збуджувати пристрасті, скільки осмислити і шляхетно відсторонити їх. Стратегією перехідних тонів Б. Гмирі маємо зазначити демонстративне виділення у співі даного складного фрагменту співацького діапазону на тлі вирівняної тембральності, що складає яскраво-художній ефект «перевернення» буттєвої доцільності «приховування» складної вибудовуваної вокалізації перехідних тонів. Б. Гмиря вражає природною гармонійністю вираження в мистецтві, що менш за все йде за «життеподобою» буттєвого вимовляння тексту: саме вокальне розтягування слів, що неможливе в побутовій мові, підносить інтонацію Гмирі на той рівень Богоблагословеної урочистості, яка просто й багатозначно в церковній псалмодії є знаком «криж»... «Криж» — знак спокути, це піднесення над буттєвим. Менш за все Борис Романович Гмиря був суєтним у своєму житті взагалі і особливо у творчому.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма, как процесс. Кн. 1, 2. — Л.: Гос. муз. издат., 1963. — 379 с.
2. Багадуrow В. Очерки по истории вокальной методологии / В. Багадуrow. — М.: Музсектор Госиздата, 1929. — Ч. I. — 247 с.
3. Багадуrow В. Очерки по истории вокальной методологии / В. Багадуrow. — М.: Музгиз, 1932. — Ч. II. — 320 с.
4. Багадуrow В. Очерки по истории вокальной методологии / В. Багадуrow. — М.: Музгиз, 1937. — Ч. III — 255 с.
5. Брызгунова Е. Звуки и интонации русской речи. Лингафонный курс для иностранцев / Е. Брызгунова. — М.: Прогресс, 1972. — 251 с.
6. Дмитриев Л. Основы вокальной методики : [Уч. пособие] / Л. Дмитриев. — М.: Музыка, 1968. — 675 с.
7. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (Опыт исследования) / М. Черкашина. — К.: Муз. Украина, 1986. — 152 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства : [II изд.] / В. Холопова — М.: Науч. тв. конф. конс., 1994. — 260 с.
9. Ярославцева Л. Зарубежные вокальные школы : уч. пособие по курсу истории вокального исполнительства / Л. Ярославцева. — М., 1981. — 90 с.

Кулиева А. Стратегия переходных тонов в исполнении Б. Р. Гмири. Стаття посвящена рассмотрению художественно-творческого наследия Б. Р. Гмири в украинской музыкальной жизни, а также в аспекте понимания его творчества в концепции переходных тонов.

Ключевые слова: вокальное исполнительство, переходные тона, теория «призрачного тона».

Kulieva A. Transition strategy implementation tones in B. R. Hmyrya. Article is devoted to the artistic and creative heritage B. R. Hmyrya the Ukrainian musical life, but also in terms of understanding his work in the concept of transitional tones.

Key words: vocal performance, transient tone theory «ghostly tone».



УДК 78.072.2

І. Власенко

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРОЛОГІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ БОЛОНСЬКОГО ПРОЦЕСУ

У статті розглядається культурологізація навчання в якості чинника, здатного синтезувати кредитно-модульний та традиційний підходи в музично-педагогічній освіті. Підкреслюється значення відкриттів мистецтва ХХ ст. для формування сучасних тенденцій культурологізованого знання.

Ключові слова: культурологізація навчання, кредитно-модульна система, художня культура, музикоцентризм.

Входження України в європейське співтовариство характеризується посиленням вимог до підготовки майбутнього фахівця [1] та поступовим усвідомленням того, що вища освіта має вирішальне значення для соціально-культурного та економічного поступу держави. Спрямування України до єдиного світового освітнього простору зумовлює впровадження в систему вищої освіти основних ідей Болонської декларації 1999 року [2].

З метою реорганізації вітчизняної системи освіти відповідно до основних положень Болонського процесу була розроблена модель кредитно-модульної організації навчального процесу та рішенням колегії Міністерства освіти і науки України від 24 квітня 2003 року розпочато проведення педагогічного експерименту щодо запровадження кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах III–IV рівнів акредитації [2]. В цьому експерименті бере участь і новостворений педагогічний інститут ДВНЗ «Криворізький національний університет».

Актуальними для вітчизняної музично-педагогічної вищої освіти є адаптація стандартів Болонської декларації до накопичених здобут-