

СУЧАСНІ ВИМОГИ ДО ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «АКАДЕМІЧНИЙ ВОКАЛ»

Закрасняна Ж.М., Хлопотова А.А., Юрчук В.В.

Київський національний університет культури і мистецтва

В статті аналізується питання необхідності перегляду вимог, які висуваються по відношенню до фахівців спеціальності «академічний вокал». Внаслідок розвитку естрадного мистецтва відбувається перманентна взаємодія між різними напрямками музики. Синтетичний у стильовому відношенні музичний матеріал, що виникає у ХХ–ХХІ столітті, передбачає необхідність осмисленого виконання партій, детального аналізу твору під час роботи над ним, тотожності зовнішнього та внутрішнього рівнів у створенні художнього образу вокалістом. Чимала роль повинна відводитись оволодінню іншими манерами виконання, в тому числі й естрадною. Усвідомлення нових вимог до вокальної діяльності в умовах сьогодення сприятиме зростанню рівня професійної виконавської майстерності академічних співаків, процесу їх універсалізації.

Ключові слова: академічний вокал, вокальна манера, стильовий синтез, вимоги до виконавця.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво невинно розвивається, виникає багато нових стилів, як в межах академічного мистецтва, так і естрадного. В рамках багатьох творів виникає потреба у зростанні вимог до виконавців. Однією з проблем є потреба наявності фахівців-вокалістів, які б володіли здатністю до перевтілення в рамках різних мистецьких напрямків та виступали у ролі універсального «інструменту», що здатний втілити композиторський задум. Усвідомлення тих нових вимог, що постають перед сучасними співаками, які співають в академічній манері, є актуальним завданням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання підготовки вокалістів представлено рядом робіт видатних співаків, які на прикладі власної практичної діяльності та теоретичних розробок здійснюють певні узагальнення. Подібний підхід наявний в працях видатного італійського співака Тіто Гоббі, російського вокаліста-практика та музикознавця В. Юшманова. Особливості теоретичних поглядів Р. Вагнера представлені в його статтях. В праці Г. Кузнецова здійснюється окреслення специфіки вагнерівського Heldentenor. Вітчизняна дослідниця Л. Красовська виокремлює настанови співу у різних вокальних манерах.

Виділення раніше невирішених частин проблеми. Хоча в існуючих теоретичних розробках виокремлюється ряд завдань, що постають перед оперними вокалістами, проте внаслідок того, що музична практика постійно видозмінюється, відбувається зростання вимог до виконавців. Їх окреслення сприятиме формуванню уявлення щодо пошуків подальших шляхів розвитку вокальної майстерності.

Формулювання мети дослідження. Метою статті є прагнення окреслити ряд вимог, які постають перед оперним виконавцем в ХХІ столітті.

Виклад основного матеріалу. Важко уявити собі інший вид мистецтва, який би міг настільки сильно вплинути на людину, як музика. В історії розвитку музичного мистецтва можна віднайти етапи більшої уваги до тих чи інших жанрів, як з боку композиторів, так і публіки. Проте в усі часи вокальне мистецтво було і залишається одним з найважливіших компонентів музичної культури. Традиція формування академічного вокалу має давнє коріння, проте не можна казати про за-

вершення етапу його вдосконалення. Перманентний розвиток музичної практики привносить нові вимоги, що постають перед виконавцем.

Сучасний співак та музикознавець В. Юшманов зазначає про певну парадоксальність вимог, що висуваються до голосу оперного співака. Це поєднання значного динамічного рівня, який би поєднувався з м'якістю, тембральною барвистістю та одночасно рівним звучанням по всьому діапазону. «Для того щоб бути чутним в залі оперного театру, він повинен бути гучним (до 120 децибел, що за інтенсивністю звучання відповідає реву двигуна злітаючого реактивного літака), але це не має бути крик; голос повинен бути яскравим, польотним і разом з тим – м'яким, тембрально наповненим; його тембральна однорідність не повинна бути тембральною одноманітною, а проспівати голосні треба одночасно фонетично «усередненими» і мати яскраво помітну фонетичну різноякісність. При цьому виявляється, що гучний звук може бути енергетично «порожнім», і, навпаки, спів тихим звуком нерідко вимагає від співака таких же фізичних зусиль, як спів на ff» [5, с. 8]. Всі ці вимоги є лише, так би мовити, верхівкою айсбергу на шляху тренування вокальної майстерності.

Варто зазначити, що музика ХХ–ХХІ століття стає випробовуванням для співаків, адже в рамках різних стильових напрямків починають виникати нові підходи до формування музичного твору, його компоновання, способів звуковидобування, мовлення і і. д. Розглянемо їх детальніше. Безперечно, передумови для переосмислення ролі співака в оперному жанрі розпочинаються з реформи Ріхарда Вагнера. Його теоретичні праці досить яскраво змальовують ті трансформаційні процеси, які відбуваються в сфері оперного жанру. Насамперед, мова йде про його музичну драму, що має бути твором майбутнього. Відтворення достовірного драматичного дійства повинно було стати реаліями музичного мистецтва, в якому потрібно було б відмовитись від прима-тата вокального начала та його верховенства над музичними компонентами. Вагнер критикує досягнення оперного мистецтва, пов'язаного з колоратурним співом та відстоює позицію необхідності змінити вокальну майстерність. Він зазначає: «Відтепер вся опера перейшла на «колоратурний спів», і «співак» був зведений в сан священної особи, яку ніхто не наслідуював змусити гово-

рити; якщо де-небудь ще зберігався діалог, то його скорочували, доводили до безглузкого мінімуму, а там, де в ньому брала участь головна дійова особа, і зовсім видаляли. А те, що зі слів і мови призначалося для чистого співу, в кінці кінців перетворилося в ту саму тарабарщину, яка нині терзає наш слух в опері; право ж, можна не витратити, зусиль на переклад цієї нісенітничі – адже все одно ніхто не розуміє, якою мовою вона вимовляється!» [1, с. 609]. Звісно, така досить кардинальна та різка характеристика оперного жанру Р. Вагнера значно сколихнула музичний світ, викликаючи реакцію як прихильників так і супротивників. Проте, якщо відволіктись від суб'єктивного ставлення до результатів вагнерівського генія, варто згадати про його власні новації, що призвели до появи «вагнерівського тенора» (heldentenor) та «вагнерівського сопрано». Heldentenor (від німецького Held – «герой») дослівно перекладається як героїчний тенор.

Г. Кузнецов відмічає ті особливості, які притаманні для вокальних партій в операх Вагнера. «Теситура в цих партіях зазвичай нижче, ніж в італійському або французькому репертуарі. Як правило, нижньою нотою діапазону виявляється с або сіс, а верхньою – а1 (використання b1, тим більше с2 – випадки надзвичайно рідкісні). Деякі партії (наприклад, Зігмунд) розташовані переважно в низькій теситурі, і для того, щоб «прорватися» крізь великий оркестр, співак повинен володіти особливо сильним і звучним нижнім регістром. Додаткове навантаження на голос створює часте використання так званої перехідної зони між грудним і головним регістрами (іт.: zona di passaggio), зазвичай розташованої у Heldentenor'ів між c1 і f1» [4, с. 32]. Подібна характеристика голосу використовується для виконання ряду партій. Насамперед, це – вагнерівські Тристан, Зігмунд, Зігфрід), а також партія Вакха з опери «Ариадна на Наксосі» Р. Штрауса та Тамбурмажор у опері «Воцтек» А. Берга. Насправді ж дороговказом до правильного декламаційного співу є те, що соліст повинен був розуміти мовний ритм і фразування, а також вміти відобразити це розуміння в музиці. Формується принцип sprachgesang – «декламаційний спів», або «спів-декламація».

Зазначимо, що погляди Вагнера знайшли практичного втілення завдяки діяльності такого провідного педагога, як Юліус Гей, який готував до першого байройтського фестивалю, який відбувся в 1876 році, виконавців партій Зігфріда, Альберіха, Вотана, Брюнгільди і Кундри. В його підручнику «Німецьке навчання співу» можна виокремити декілька етапів виховання вокальної підготовки співака. По-перше, це знаходження правильного тону на найбільш зручний голосний звук, який він називає «натуральним». Наступним стає формування однорідного звучання – «нормального» тону, при якому звуки вільно лунають по всьому діапазону. А заключний етап підготовки пов'язаний з ідеальним тоном, при якому виникає відчуття естетичної насолоди, як у слухача, так і у вокаліста. При навчанні вокаліст повинен був особливо увагу приділяти артикуляції кожного звуку, використовувати понижене розташування гортані, діафрагмове дихання, розвивати вібраційні відчуття у верхній частині

обличчя. «Чималу увагу приділено фразуванню, вірному виконанню специфічних для німецької мови коротких і довгих голосних, яким не завжди відповідають музичні тривалості, а також різноманіття питальних і стверджувальних інтонацій і їх відтінків. На думку Гея, співак повинен доносити ці інтонації до публіки навіть в тому випадку, якщо вони не відображені в мелодичній лінії або відображені недостатньо чітко» [4, с. 54]. Досить важливим був поступовий підхід, який передбачав спочатку спів у центральному грудному регістрі, що згодом змінювалось поступовим розширенням діапазону, за рахунок використання стрибків, залученням фальцету та змішаного звучання. Неодмінно треба було використовувати різні прийоми та штрихи, при яких можливе було б виявлення певних недоліків, що не проявлялись до цього в даному регістрі.

Г. Кузнецов виокремлює ті риси, якими повинен був володіти вагнерівський виконавець-вокаліст. «Історія співпраці Вагнера з першими виконавцями головних партій в його операх дозволяє сформулювати композиторський ідеал Heldentenor: сильний і красивий голос, що володіє найширшим спектром нюансів, відповідність зовнішності і віку співака зовнішності героя, драматичне чуття, акторське дарування, високий інтелект, і, нарешті, безумовна відданість композитору і його творам. До досягнення цього ідеалу Вагнер прагнув всіма доступними способами» [4, с. 78]. Варто зазначити, що ці вимоги є досить слухними, адже в історії оперного виконавства не рідкими були випадки, коли прекрасні вокальні дані співака могли відповідати втілюваному героєві, а зовнішність – ні. Чи навпаки, коли за зовнішніми параметрами не було потрібної вокальної майстерності. Відповідно необхідним є перегляд тих вимог, що висуваються перед виконавцями-вокалістами.

Беручи за базисні вимоги, які висував Вагнер до вокалістів, зазначимо, що опанування спеціальності «академічний спів» передбачає набагато більш заглиблене вивчення історії, теорії музичного мистецтва, ніж зазвичай передбачається науково-методичними планами. При підготовці того чи іншого образу, необхідно проводити аналіз, пов'язаний з дослідженням місця та значення обраної ролі в контексті творчості конкретного композитора, стилю, в якому написаний твір та тієї техніки, що в ньому використовується. В ХХ столітті виконання вокальної партії досить часто передбачає не тільки майстерне оволодіння голосом, високий рівень майстерності, але й значну увагу до драматичної дії, що вимагає від співака ставати актором. Також можна прослідкувати, що вокаліст найкраще може виконати той твір, який найбільш відповідає його внутрішнім устремлінням, що призводить до обрання репертуару певного типу, який охоплює визначену вокальну традицію (італійська оперна школа, німецько-австрійська музика, авангардна музика та т. п.). В даному випадку це внутрішня єдність власних переживань вокаліста та тих образів, які він втілює, глибинне розуміння авторського задуму.

Відомий оперний співак Тіто Гоббі розмірковує у своїй праці «Світ італійської опери» щодо тих чинників, які визначають гарного вокаліста. Він притримується думки, що одного голосу недостат-

ньо, для того, щоб претендувати на звання прекрасного співака. Навіть за умови, якщо у людини він є, це ще не є запорукою успіху. «Тому необхідно оцінити з усією строгістю свій творчий хист. Без чого співак не може обійтися? Йому необхідно могутнє здоров'я, міцні нерви, природне музичне чуття, гнучкий голос, першокласне почуття ритму, вміння триматися на сцені, але перш за все – скромність, адже тільки по-справжньому скромна людина зможе вчитися на власних помилках, а їх буде у вас достатньо» [2, с. 20]. Вкрай важливим завданням є глибинне розуміння ролі, якій не треба надавати більшого значення, ніж його передбачив композитор чи лібретист. Натомість це усвідомлення ролі, що треба втілити, має бути настільки тонко проаналізованим, коли воно максимально деталізується та стає настільки ж реальним, як і оточуючі люди.

Однією з настанов, що актуалізуються в ХХ столітті є оволодіння різною співацькою манерою. Зазвичай, серед основних вимог є майстерний спів у академічній манері. Проте з розвитком естрадної музики та проникнення різноманітних стилів у оперні жанри починає більш опукло проступати необхідність співати також у них. Існує ряд творів, в яких можна віднайти риси полістилістики, коли потрібно використовувати естрадну, джазову та академічну манеру. Варто згадати оперу А. Шнітке «Історія доктора Іоганна Фауста», в якій партія Мефістофелли передбачає вміння співати у естрадній манері, що може стати певним проблемним моментом. Так само синтетичний характер мають вокальні партії в сучасних рок-операх та мюзиклах, де може одночасно використовуватись естрадна та академічна манери співу.

Вітчизняна авторка Л. Красовська вказує на те, що досить часто можливі випадки, коли опанування естрадної манери може відбуватись в певному сенсі стихійно, поза контролем викладача цього процесу, що може призвести до досить значних наслідків. Або так само негативними є наслідки звернення до «фахівців», які не в повній мірі володіють інформацією та методиками виховання вокалу. «Небезпечними є помилки деяких представників екстремального вокалу, котрі викладають за своїми «унікальним» методикам, які полягають у тому, що не можна перевчитися на естрадну манеру виконання, маючи академічну постановку голосу. На жаль, сучасні естрадні виконавці – переважно самоуки, здебільшого співають «на зв'язках», без опори, належного дихання. Зазвичай, такі співаки швидко амортизують голос за повної відсутності техніки вокалу, і звичайно на них очікують нетривале

творче життя і безліч захворювань голосового апарату» [3, с. 101]. Красовська зазначає, що використання саме академічної постановки голосу може стати запорукою успішного оволодіння й іншими манерами співу. Проте задля цього необхідне грамотне керівництво з боку викладача, який би регулював оволодіння технікою дихання, голосоведіння, що сприяло б швидкому переходу від академічного вокалу до естрадного. «Спів – це робота не тільки зв'язок. Загальне розуміння процесу дозволяє вільно змінювати тембр, подачу звука не тільки в межах академічного вокалу, але і рок-вокалу, й естрадного співу» [3, с. 101]. Ми вважаємо за доцільне опанування різними прийомами, які будуть необхідними при виконанні вокальних творів, написаних в останні роки в руслі академічного композиторського письма, де все частіше застосовується залучення певних елементів з інших напрямків музичного мистецтва. Так само їх використання буде доцільним у разі співу творів, що мають синтетичний у стильовому відношенні характер та об'єднують академічну та естрадну манеру. Це: розщеплення, драйв, підвидами якого є рев, хрипкий голос, гроулінг, субтон, обертонів (горловий) спів, глісандо («слайд»), фальцет, йодль («тірольський спів») та штробас. Їх опанування та включення у процес вокальної практики академічного вокаліста стануть передумовами для формування високого рівня підготовки та універсальності соліста. В. Юшманов влучно відмічає, що в історично-науковому плані вокальна методика пройшла шлях від чистої емпірики, що вважала музику та голос даром божественних сил до розуміння необхідності виділення техніки співу як самостійної проблеми, коли усвідомлюється психологічний характер проблем творчих та технічних.

Висновки та подальші перспективи. Процес підготовки сучасних фахівців в сфері академічного співу потребує значного переосмислення. Внаслідок розвитку естрадного мистецтва відбувається перманентна взаємодія між різними напрямками музики. Синтетичний у стильовому відношенні музичний матеріал, що виникає у ХХ–ХХІ столітті, передбачає необхідність осмисленого виконання партій, детального аналізу твору під час роботи над ним, тотожності зовнішнього та внутрішнього рівнів у створенні художнього образу вокалістом. Чимала роль повинна відводитись оволодінню іншими манерами виконання, в тому числі й естрадною. Усвідомлення нових вимог до вокальної діяльності в умовах сьогодення сприятиме зростанню рівня професійної виконавської майстерності академічних співаків, процесу їх універсалізації.

Список літератури:

1. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; пер. с нем. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
2. Гобби Т. Мир итальянской оперы / Тито Гобби; пер. с ит. Г. Генниса, Н. Гринцера, И. Паринной. – М.: Радуга, 1989. – 320 с.
3. Красовська Л.О. Сучасний вокал: методи навчання в різних жанрах музичного мистецтва / Л.О. Красовська // Культура України. – Випуск 53, 2016. – С. 100–106.
4. Кузнецов Г.А. Вагнеровский Heldentenor: от истоков до наших дней / Г.А. Кузнецов // ИМТИ № 14, 2016. – С. 30–84.
5. Юшманов В.И. Вокальная техника и её парадоксы / В.И. Юшманов. Изд. второе. – СПб.: Издательство ДЕАН, 2002. – 128 с.

Закрасняна Ж.Н., Хлопотова А.А., Юрчук В.В.
Киевский национальный университет культуры и искусств

СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПОДГОТОВКЕ СПЕЦИАЛИСТОВ НАПРАВЛЕНИЯ «АКАДЕМИЧЕСКИЙ ВОКАЛ»

Аннотация

В статье анализируется необходимость пересмотра требований, предъявляемых по отношению к специалистам направления «академический вокал». Вследствие развития эстрадного искусства происходит постоянное взаимодействие между различными направлениями музыки. Синтетический в стилевом отношении музыкальный материал, возникающий в XX–XXI веке, предусматривает осмысленное исполнение партий, детальный анализ произведения во время работы над ним, тождества внешнего и внутреннего уровней в создании художественного образа вокалистом. Немалая роль должна отводиться овладению другими манерами исполнения, в том числе и эстрадной. Осознание новых требований к вокальной деятельности в современных условиях будет способствовать росту уровня профессионального исполнительского мастерства академических певцов, процесса их универсализации.

Ключевые слова: академический вокал, вокальная манера, стилистический синтез, требования к исполнителю.

Zakrasniana Zh.M., Khlopotova A.A., Yurchuk V.V.
Kiev National University of Culture and Arts

MODERN REQUIREMENTS FOR PREPARING SPECIALISTS «ACADEMIC VOCAL»

Summary

The article analyzes the issue of the need to revise the requirements for specialists in the field «Academic Vocal». As a result of the development of pop art, there is a permanent interaction between different areas of music. The synthetic style of musical material that occurs in the XX–XXI century involves the meaningful execution of parties, a detailed analysis of the work while working on it, the identity of the external and internal levels in creating an artistic image of the vocalist. A significant role should be taken by mastering other manners of performance, including variety. Awareness of the new requirements for vocal activity in the present conditions will contribute to the growth of the level of professional performing skills of academic singers, the process of their universalization.

Keywords: academic vocal, vocal style, stylistic synthesis, requirements for the artist.