

СПІВАЦЬКИЙ ГОЛОС У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ЗАДОВОЛЕННЯ ТА НАСОЛОДА ЯК ЧИННИК ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СПІВУ

В статтє рассматриваются особенности возникновения и становления профессионального пения, а также значение в этом процессе гедонистических переживаний (удовольствие и наслаждение) человека, который ищет и находит своё предназначение в певческом искусстве.

Ключевые слова: *певческий голос, профессиональное пение, певческая техника «vox perfecta», вокальная школа, школа bel canto, удовольствие и наслаждение.*

Афоризм римського ерудита Марка Варрона: «Першопричина музики природна, бо від природи в нас – голос, її основа» так чи інакше констатує значення співецького голосу в музичному мистецтві.

Музика є єдиним вчителем у виявленні всіх здібностей співацького голосу. Феномен останнього полягає в універсальності: співацькому голосу підвладні всі музичні стилі, що несуть на собі відбиток своєї епохи; він може звучати в самих різних манерах – академічній, джазовій, естрадній, національній, фольклорній; певний тип співацького голосу може зникати за непотрібністю з історичної арени і знов відроджуватися, коли виникає потреба саме в цьому звучанні.

Дане стаття ставить за мету розгляд тільки однієї гілки вокальної культури – академічного професійного співу і сформованого ним вокального тону, що досягли через багатовікову історію свого становлення і розвитку певної вершини у європейському мистецтві bel canto.

Методологічною основою дослідження стали роботи митців у галузі мистецтвознавства (Аверенцев С., Антонюк В., Волков Ю., Гребенюк Н., Львов М., Сапонов М., Симонова Е., Фучито С., Шейко Р. та ін.) та вокальної педагогіки (Аспелунд Д., Багадунов В., Гнидь Б., Дмитрієв Л., Дюпре Ж., Єгоров Е., Заседателев Ф., Кравченко Г., Кржижановський К., Левидов І., Морозов В., Юссон Р., Юшманов В. та ін.).

Г.Гадамер, цитуючи І.Гердера, зазначає: «першою мовою людини був спів. Навіть пізніше, коли мова стала більш правильною, образною та упорядкованою, вона все ще залишалася свого роду співом... , а те, що із цього співу, у подальшому вдосконаленого та витонченого, виникла стародавня поезія і музика, вже доведено» [4, с. 344]. Спів, як і мова людини пов'язана не з чимось ілюзорним, а з конкретним, таким звичним для нас голосом.

Людський голос - це і акустичний феномен, і анатомо-фізіологічна дія, і соціальна значущість. Голос настільки є унікальним, наскільки унікальні відбитки пальців або будова сітківки ока. За голосом судять про характер людини, про її фізичний й психічний стан. Відомо, що загальне враження про людину на 55% залежить від міміки, на 38% від голосу і тільки на 7% – від того, що каже дана людина. З приводу цього хотілося б пригадати випадок із Сократом. Він звернувся до людини, про яку мав висловити свою думку: «Та скажи щонебудь, щоб я зміг тебе побачити». І дійсно, як багато смислу, приховується у самому звучанні голосу. Прислухаємось до звучання мови незнайомої людини. Хіба ж тембр голосу, манера говорити, інтонація не повідомляють нам багато про почуття та характер, адже голос може бути теплим та м'яким, грубим та похмурим, переляканим та сором'язливим, радісним та впевненим, підступним та улесливим, твердим, живим та ще із багатьма відтінками, що виражають різноманітні почуття, настрої людини і навіть її думки.

Здатність говорити, виражати свої думки характеризують людину як особистість. Із соціальної точки зору голос є не тільки засобом інформації та спілкування між людьми, але й цінним капіталом, якщо професійна діяльність пов'язана із використанням голосу (наприклад у співаків, артистів, дикторів радіо та телебачення, телеведучих та ін.), а також своєрідним

«знаряддям виробництва» (у вчителів, педагогів та викладачів середніх та вищих навчальних закладів, лекторів, ораторів, екскурсоводів, політичних діячів, диспетчерів тощо).

Мабуть тому, що голос найповніше розкриває характер, настрої і навіть душевний стан людини, він став атрибутом співу і характеризується такими параметрами, як тембр, сила, частота, тривалість тощо, кожен з яких можна аналізувати окремо. Однак, подібний аналіз не дає уявлення про реальність вираження голосу, оскільки ці якості утворюють єдиний неподільний комплекс. І саме цей комплекс дозволяє нам із задоволенням сприймати співацький голос, захоплюватися співом, присвячувати своє життя співацькій діяльності – одним словом відчувати на собі його благотворний вплив. Як висловились з цього приводу художній керівник Оперної студії Міжнародного центру культури і мистецтв України, викладач Вищого київського державного музичного училища Т.Коваль: «Спів — це прагнення щастя».

Про високу достойність співу та його благотворний вплив на людей багато говорили і філософи, і музиканти усіх часів, а також викладачі вокалу, вчителі музики та представники релігійної структури. За їхньою думкою, спів як вид музичного мистецтва розширює коло нашого пізнання, а разом і сферу нашого буття. Заняття співом відкриває нам цілий світ звуків, світ новий, широкий, прекрасний, радісний, пов'язаний із задоволенням, насолодою від спілкування із красою, і, як ми бачили, із очікуванням щастя. Даний вид музичної діяльності формує наші естетичні смаки, робить шляхетними наші думки і бажання, загострює наші почуття. У своїй статті «Про високу достойність та благотворний вплив на людей церковного співу» І.Вознесенський зазначає: «... розвиваючи свої духовні здібності, той хто співає, через сполучення слова і звуків, розвиває й удосконалює і ті найвищі тілесні свої знаряддя, якими Творець відрізнив людину від тварини, – це органи голосу, мови і музичного слуху... Тому музика, особливо спів, настільки притаманні нашому духу, що служать найкращим й найвитонченішим засобом для вираження наших почуттів. Співом ми виражаємо захоплення нашого духу, заспокоюємо тривожні почуття, відганяємо нудьгу, задовольняємо часи відпочинку, виражаємо смуток про минулі блага та надію на майбутнє. Спів полегшує важкість праці, полегшує скорботу, упорядковує нашу радість... Спів впливає у душі виконавців і слухачів вогонь шляхетного піднесення, він відганяє легкодухість, зменшує страхи, надихає на нові починання, він поєднує як товариства, так і народності» [3, с. 3].

Така дія співу досить яскраво окреслюється у багатьох давньоеллінських міфах, за якими співаки приводили у рух скелі та дерева, зупиняли річний потік, приборкували тварин, викликали милість власних правителів. У подальшому подібні міфи розповсюдились й у християнських писаннях. В них повідомлялося про цікаві випадки із життя відомих історичних діячів, в яких спів виступав засобом усунення спалаху гніву, привертав людей до співчуття та дружніх стосунків. «Людина, котра співає із знанням цієї справи, – зазначає А.Ф.Фокаєвс, – може збуджувати душевні почуття слухачів за своїм бажанням, тобто залучати їх до смутку, до радості тощо» [3, с. 3]. Тому у давніх народів спів мав велике значення у справі виховання і обов'язково входив у коло предметів, що викладалися у школах, де сприяв становленню шляхетності юнаків, утворенню їхніх характерів та потягів. У сфері життєдіяльності цей вид музичної творчості приводив до збудження у народі тих чи інших духовних станів. Саме ґрунтуючись на привабливості співу серед народних мас, на тому, що спів приносить задоволення як співакові, так і слухачу, Карл Великий ввів до церковного богослужіння спів, як обов'язок для усіх присутніх у церкві.

Спів у всі часи історії церкви був не просто обов'язковим на служінні у храмі, а заняттям, дозволеним для всіх людей, незалежно від віку, статі або соціального становища. До того ж спів вважався заняттям високоморальним та почесним. Відомо, що під час богослужіння брали участь у церковному співі і царі, і їх підлеглі, і високопоставлені державні особи, великі ієрархи церкви, священнослужителі і нижчий клір, а також й присутній у храмі народ. Про стародавній храмовий спів і музику ми маємо наступні відомості. У книгах Старого Завіту першим співаком з високопоставлених осіб згадується великий вождь і законодавець Ізраїлю пророк Мойсей. Слідом за Мойсеєм співом

захоплювався пророк Самуїл, оскільки музика і спів були необхідною приналежністю учнів пророческих, і Царепророк Давид став автором псалмів для співу і розвинув храмову музику до надзвичайного для того часу рівня, і Цар Соломон, котрий склав безліч пісень і підтримував псалмоспів на певному рівні досконалості.

У Новозавітній християнській Церкві перших трьох століть спів, перш за все, є справою загальнонародною, доступною кожному. Тому сприяли і загальна рівнозначність членів церкви, і тісне спілкування християнської любові віруючих. Загальній участі у церковному співі не перешкождали тоді ні його складність і штучність, яких тоді ще не було, ні навіть інструментальний супровід співу, знехтуваний церквою, як плотське і безрозсудне, що не відповідає християнському духовному богослужінню. Першим і живим прикладом загального співу в церкві апостольській був спів Ісуса Христа і апостолів на таємній вечері: «І заспівавши увійшли вони на гору Елеонську» [2, с. 975]. Як зазначає Іоанн Златоуст, «Спаситель заспівав, щоб і ми співали подібним чином» [3, с. 5].

Практика хваління Господу співом увійшла до церкви з моменту одержаного ведіння Тайновидця Іоанна, котрий бачив як янголи на небесах співали Богу славу і почув із неба глас Божій: «Співайте Богу нашому усі раби Його [3, с. 4]]. Може саме тому і сформувалися такі вимоги до співу як до ангельського співу, прекрасного співу – *bel canto*.

Зрозуміти термін *bel canto*, його первинний зміст, як і пояснити трансформацію його сприйняття, пов'язану із зміною вокальних цінностей на межі XVIII-XIX століть – означає звернутися до самої історії становлення і розвитку європейського професійного вокального мистецтва, точка відліку якого починається з ранньохристиянського літургійного співу.

Щодо виникнення професійного співу, то тут письмові свідчення церковників і вчених теоретиків, що збереглися від Середньовіччя, звертають нашу увагу тільки на літургійний спів, але це зовсім не означає заповненості всього музичного простору середньовічної Європи тільки цим жанром. Судячи з літературного та іконографічного матеріалу, за стінами соборів, за огорожами монастирів середньовічне місто дзвеніло мирською музикою – в звучанні музичних інструментів, жіночих і чоловічих голосів; у сольному та ансамблевому співі. Проте саме у літургійному співі, підконтрольному художньо-ідеологічному диктату свого часу, нетерпимому до будь-якого прояву артистизму співака (у сучасному розумінні) встановилися критерії «благородної манери співу» (Блаженний Августин) і «досконалого голосу» (Ісідор Севільський), які знайшли своє віддзеркалення в документах епохи, що збереглися і не застаріли для сучасної вокальної практики. Так, Санкт-галленські «Церковні настанови з псалмодіювання або співу», формулювання яких узагальнили майже тисячолітній досвід літургійного співу дополіфонічної епохи, стали цінним джерелом у вивченні середньовічних основ європейського *bel canto*. До того ж автори середньовічних трактатів проявили прогресивні знання щодо будови і функціонування співацького апарату. Все це дає підставу вважати, що професійне європейське вокальне мистецтво могло мати і, скоріш за все, мало свої витoki саме у соборному літургійному співі.

Християнська літургія, яка обслуговувала ідею пришествя Мессії Ісуса, вже з перших кроків оповістилася співом усіх без винятку віруючих. Однак поступово літургія набуває нової якості. Зміни у літургійному співі почалися у переломному для історії християнства IV столітті, коли релігія знедолених і пригноблених стає релігією державною. Легалізована церква стає сильною і згуртованою бюрократичною організацією, що не має нічого спільного із першими «зборами покликаних». У Римській імперії християнство за кількістю його прихильників стає найчисленнішим віросповіданням. При цьому богослужіння вже не задовольняється у співі голосами непідготовленими і ненавченими. Тому ставиться питання щодо введення в літургію професійних співаків.

Зрозуміло, що і в ранній літургії виділялись найбільш вокально обдаровані співаки. Швидше за все, вони-то й увійшли до перших груп солістів, а їх вокальна майстерність послужила підставою до офіційного затвердження Церквою посади півчого (*cantor*). І якщо в документах перших сторіч н.е. мова йде тільки про читця (*lektor*), то у VII столітті відмінність між читцем і півчим-псалмистом точно представлена в «Етимології» Ісідора Севільського:

«Читці читають, псалмистами звать тих, хто псалми співають... спонукаючи душі слухачів до серцевого розкаяння». Термін *cantor* (півчий) стає загальнозживаним. Ісідор конкретизує його визначення: «Півчий (*cantor*) [захоплює] добрим співом». Він розрізняє *cantare* і *canere*. *Cantare* - «спів звичайний, простий прояв голосу в звуках»; *canere* – «спів пророческий, провідчеський». Очевидно, Ісідор вказував на тих солістів-псалмистів, які своїм особовим експресивним співом-молитвою настільки приголомшували общину і клір, що їм приписували пророчий дар.

Вуста ж півчих в молитвах повинні бути ангельські і приносити задоволення своїм співом. При цьому було неприпустимим звучання у богослужінні музичних інструментів. «Не здатні інструменти озвучити Боже Слово! Та і навіщо славити Творця пальцями, коли є голос, завжди із віруючим і у віруючому?» – запитує Григорій Нисський [5, с. 139].

Поруч із запереченням звучання у церкві музичних інструментів співацька практика отримала ще одне табу – жіночий спів. У ранній літургії жіночий спів допускався. Ще Амвросій Медіоланський із захопленням описує, яке прекрасне видовище представляє церква із співаючими віруючими, якому особливого задоволення надає жіночий спів. Але Амвросій залишився останнім захисником жіночого співу у соборі. У другій половині IV століття починається повне витіснення жінок з культового звеличення Господа, що пояснювалось збентеженістю церковників занадто солодким та спокусливим жіночим співом.

Поступово молитвенний спів, із хвилею розвитку музичного мистецтва взагалі, набуває нових обертів. Тепер на зміну нескладним псалмоспівам прийшли технічно складні юбіляції «Аллілуйї» – «клубки гнучких, спіралеподібних, витончених мелодій», імпровізаторських за своєю суттю, що виражали схвилювання й натхнення. Саме ця нова літургійна практика, яка все більше наближувалась до реалій життя, до виконавських потреб свого часу, свідчила про вокальну майстерність соборних півчих. Блаженний Августин зазначав, що славлення Бога хвилює більше, якщо виспівувати їх голосами солодкими і обробленими, такими, що справляються із усіма технічними труднощами. Він був переконаний, що може подобатися тільки витончений, натхненний спів, а це неможливе без знань і без навчання. Разом з тим автор нарікає: прекрасний спів надає насолоду слуху, але розслабляє душу. Він пише: «Так, я у розпачі – і насолода небезпечна, і рятівний вплив співу доведений досвідом. Я все ж таки схвалюю звичай співати в церкві: хай душа слабка, наповнюючись звуками повстане, сповнена благочестя. Коли ж зі мною трапляється те, що мене більше хвилює спів, а не те, про що співається, я каюся у гріху» [1, с. 264].

Введення у літургійну практику розгорнутої мелізматики, технічно складних юбіляцій «Алілуйї», що визначали музичний та вокальний зміст, схвилюваний й піднесений у своїй імпровізаційній суті, свідчили про розвиток соборного співацького мистецтва, якому своє визначення дає Ісідор Севільський. В «Етимології» він називає ідеальний літургійний голос «*vox perfecta*», який мав бути високим, «щоб лунати у божественну вишину»; ясним, «щоб наповнювати наш слух»; солодким, «щоб пестити наші душі». Звукова естетика соборного *vox perfecta*, подібного «співу ангелів на небесах», привела до певного розкладу літургійних голосів: крім натуральних чоловічих голосів, за відсутністю жіночих, у літургійному співі лунають голоси хлопчиків, контртенорів, фальцетистів та кастратів. Саме звідси починається та ідеалізація високого співацького тону, яка і стане основою не тільки *bel canto* XVII-XVIII століть, а й сучасного академічного співу.

Вокальне мистецтво у вигляді багатоголосного літургійного співу впевнено увійшло до готичних та ренесансних соборів Європи XII-XV століть. І тут поліфонічний спів хористів підпав під подвійний прес: якість імпровізованих віртуозних прикрас дискантів вже не задовольняє ні освічених музикантів, ні представників церкви, котрі були обурені нехтуванням канонічного співу. Наприкінці XV століття спів починає набувати нового виконавського рівня (у порівнянні із ранньолітургійним): акцентується художня якість звучання голосу, чистота тону, чітка вимова голосних та приголосних, уникнення форсування високих звуків. Найважливішим аспектом і сольної, і ансамблевої імпровізації Ренесансу стало мистецтво орнаментики – фантазійне варіювання виконавцем авторського тексту, що

перетворювало скупі виписані авторську композицію у складну за колоритом і орнаментом структуру.

Віртуозний спів даної епохи все ще адресувався, за традицією, чоловічим голосам. Однак в цей «дзвінкий солов'їний сад чоловічих голосів» (фальцетисти, контртенори, кастрати) наприкінці XVI століття втручаються теплі та міцні жіночі сопрано, які призводять до повної революції у естетичному сприйнятті вокального тону та професійного співацького мистецтва взагалі. Звідси стає зрозумілим і утворення вимог нового «природного» тону звучання голосу, якому надавали найважливішого значення автори перших оперних творів.

«Тосканський (флорентійський) спів» став першою італійською вокальною школою. Її програмний документ – «Нова музика», що належить композитору, співаку, славетному італійському педагогу вокалу Дж. Каччіні, став теоретичним узагальненням тієї «нової манери співу», яка безпосередньо передувала народженню опери.

Шукаючи нові технічні способи сольного-вокального інтонування емоційно значимого слова, Дж. Каччіні підходить до зовсім нової манери «експресивного сольного співу», яка здалася неочікуваною навіть для професіоналів. Її особливістю було заперечення віртуозної ренесансної колоратури (більше придатної для гри на музичних інструментах ніж для голосу); заміна імпровізованої колоратури виписаними пасажами та спроба контролювати їх кількість та якість; нова орнаментика, пов'язана із гнучким інтонуванням співацького голосу – філіруванням першого звуку, різноманітні типи «вигуків» та «завмирань», пунктирний ритм, що передає ледь вловимі ритмічні пориви; опора на природне звучання голосу. Вишуканий та елітарний флорентійський спів став виконавською основою і майбутніх оперних речитативів, і мистецтва камерного співу.

Стиль виконання, заснований Дж. Каччіні, не був єдиним досягненням італійської вокальної музики початку XVII століття. Розквіт співацького мистецтва проявляється і в інших містах країни, причому у різних творчих напрямках. Найбільш впливове значення набуває так звана Велика Болонська школа в особі Ф. Пістоккі та його учня А. Бернаккі. І якщо більшість педагогів того часу міцно дотримувалися традицій Дж. Каччіні, то представники Болонської школи, враховуючи смаки широких мас слухачів, відмовляються від них і визначають за доцільне розвивати віртуозну манеру співацького виконавства.

На оперній сцені панував співак з його індивідуальністю у мистецтві імпровізації. Його голос мав володіти перш за все матеріальною красою, тобто за словами Кванца, бути «ясним, чистим, рівним зверху до низу, наповненим, інтонаційно безпомилковим, міцним та рішучим» [6, с. 300]. Носові і горлові призвуки, тремоляція, крикливість на високих звуках, регістрова строкатість не допускалися. Ідеальне легато, точна атака звуку із наступною філірвою, розширення діапазону за рахунок злагодженого, «медоточивого» поєднання регістрів, швидкість, що виховувалася орнаментикою, входили у основні заповіді *canto figurato*, тобто співу колоратурного, розквіченого щедрою та вишуканою орнаментикою. Справжніми героями в ньому виступали італійські кастрати – у світотіні колоратур, у гнучкості та віртуозній рухливості голосу, у чистоті та м'якості тону.

Термін «*canto figurato*» було покладено в назву трактатів двох відомих теоретиків – П. Ф. Тозі та Дж. Манчіні. У XIX столітті Дж. Россіні дав йому назву «*bel canto*» для визначення співу італійських кастратів. Саме їх спів був для нього «істиною, що лине із серця і зачіпає душу». Інститут «кастратного співу», який виник на зорі Середньовіччя, став символом Старого Режиму з його жорстокістю, безглуздістю і аморальністю. Однак саме у цій унікальній касті співаків народилося мистецтво *bel canto* – мистецтво досконалого співу, що вимагало щоденних багаточасових занять на протязі багатьох років, коли спів і тільки спів був для них єдиним способом та сенсом життя. Постійно тренуючи і нарощуючи силу та гнучкість голосових зв'язок, школа *bel canto* давала своїм співакам фантастичну виконавську свободу.

XVIII століття стало епохою унікального розквіту вокального мистецтва, мистецтва «*bel canto*», яке на порозі XIX століття зазнає занепаду, однак назавжди залишається основою сучасної школи академічного співу, вищі досягнення якого полягають у підкреслено-

благоговійному відношенні до вокального ремесла; у навчанні витонченій вокальній техніці; у пріоритеті тривалого фізичного виховання голосу, здатного виявити його природний тембр і артистичні достоїнства.

Література

1. *Августин Аврелий*. Исповедь. / Аврелий Августин / Перевод с латинского М.Е.Сергеенко. – Санкт-Петербург, 1999. – 318 с.
2. *Библия* // Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – К.: Украинское Библейское Общество, 2003. – 1230 с.
3. *Вознесенский И.* О высоком достоинстве и благотворном влиянии на людей церковного пения // Православная жизнь (Orthodox life). 1987. №3 (447). С. 3–17.
4. *Гадамер Г.* Актуальность прекрасного / Г. Гадамер / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с. – (Серия «История эстетики в пам'ятниках и документах»).
5. *Григорий Нисский.* О сотворении человека / Григорий Нисский // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М., 1966. – 420 с.
6. *Quantz J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. – Berlin, 1752. Tr, and ed. By Edward Reilly as On Playing the Flute. – New York, 1982. – P.179-337.

УДК: 371.124: 7

Соломаха С.О.

ПРОБЛЕМА РОЗВИТКУ СВІТОГЛЯДНОЇ СФЕРИ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН В ХОДІ ТВОРЧОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

В статье рассматривается специфика художественного мышления и художественной деятельности как основы профессионального и культурного становления учителей художественных дисциплин, развития их художественно-эстетического мировоззрения.

Ключевые слова: искусство, преподаватели художественных дисциплин, художественно-эстетическое мировоззрение, профессиональная подготовка, культурные ценности, художественное мышление, художественное восприятие, художественное познание.

В організації освітнього процесу у національній школі значну роль відіграють дисципліни художньо-естетичного циклу: література, музика, образотворче мистецтво тощо. У навчальному процесі загальноосвітніх закладів України викладаються традиційні предмети “Музика” та „Образотворче мистецтво”, а з 2001 року поступово вводяться інтегровані курси: “Мистецтво”, “Естетика”, “Художня культура”. Відповідно до Державного стандарту базової та повної середньої освіти (2004) навчальні мистецькі курси входять в освітню галузь “Естетична культура” основна мета якої полягає в тому, щоб “у процесі сприймання та інтерпретації творів мистецтва і практичної діяльності сформувані в учнів систему естетичних цінностей як інтегральну основу світогляду, розвивати мистецькі уміння та компетентність, здатність до художньо-творчої самореалізації, виховувати потребу в духовному самовдосконаленні” [1, с. 2-6.] Основним завданням вивчення мистецьких дисциплін є формування духовності учнів через розвиток їх світоглядної сфери. Зокрема Л. Масол, визначаючи стратегічні орієнтири модернізації та розвитку мистецької освіти, наголошує на її естетичній функції, яка реалізується завдяки механізмам естетичної ідентифікації (розумінню естетичного в культурній традиції, відчуттю якості “естетичного оптимуму” в будь-якій сфері життєдіяльності) та естетичної самоідентифікації (рефлексуючої здатності суб’єкта до кореляції власного “Я” з нормативними ідеалами й відповідного саморозвитку). Процес естетичної ідентифікації і