

УДК 78.01+78.071.4

*Л. Лобода*

## ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙ ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПОСТАНОВИ У XVII СТОЛІТТІ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ БЕНІНЬЄ ДЕ БАСІЇ)

*Стаття присвячена розгляду професійного становлення співацького голосу, його вихованню, розвитку, втіленню в ньому кращих вокальних традицій у французькій музичній культурі XVII ст., прикладом для чого слугує діяльність видатного вчителя Беніньє де Басії. Важливим етапом у культурі даного періоду є поява професійно-теоретичного осмислення й узагальнення існуючих на той момент французьких вокально-педагогічних досягнень, що було здійснено Беніньє де Басії.*

**Ключові слова:** співацький голос, співацькі школи, епоха *bel canto*, мистецтво правильного співу.

Інтерес до ранньої опери супроводжується бажанням як з боку постановників, так і з боку публіки почути її звучання в стилістично вивіреному та історично достовірному вокальному просторі. Оперні партитури XVII–XVIII ст. з виписаними іменами виконавців і частою вказівкою їх діапазону, підручники-трактати з вокального мистецтва свого часу, філософські й естетичні диспути XVIII в. з модного оперного жанру, значний обсяг художньої й мемуарної літератури епохи, розкриваючи витончену вокальну естетику барочної опери, настільки несхожу на сучасну, підказують нові рішення в її виконанні постановникам і солістам XX–XXI ст. Друга половина XX століття ознаменована стійким інтересом до музики минулих століть. Так, одна з найяскравіших співачок того часу Марія Каллас відроджує опери Россіні і романтичну мелодраму Белліні, Доніцетті, раннього Верді. В останній чверті XX ст. на світовій оперній театральній сцені з великим успіхом йдуть опери Генделя, Вівальді, Каваллі, Монтеверді, численні вокально-інструментальні ансамблі звертаються до музики Ренесансу і Середньовіччя.

Крім звернення виконавців до музики Ренесансу і Середньовіччя, виникає також й численна сучасна дослідницька література, присвячена голосу та професійній підготовці співаків минулих століть. Серед найбільш вагомих досліджень слід вказати праці Франца Хабекка «Кастрати та їх вокальне мистецтво», Пітера Джайлза «Контртенор» та багато ін. Цей ряд може бути продовжений багатьма статтями у закордонних й вітчизняних журналах, присвячених даній проблема-

тиці, автори яких часто самі є солістами й учасниками середньовічних, ренесансних та барочних ансамблів, які прагнуть у своїй виконавській діяльності досягти аутентичного звучання творів минулих століть.

У професійному становленні співацького голосу, у його вихованні, розвитку, втіленні в ньому кращих вокальних традицій чітко прослідковується принцип історичної послідовності. Співацький голос європейської традиції досяг вершини розвитку у колорованому, колоратурному співі — *santo figurato*, *bel canto* епохи барочної опери, що стало завершенням тривалого шляху професійного становлення, що відбувався на декількох рівнях. Серед найбільш важливих досягнень слід відзначити додержання стрункого вирівняного звучання та перших правил, що забороняли звукове форсування та невиразну дикцію при зростаючому діапазоні та вокально-технічній майстерності соборних півчих у процесі літургійного співу. Ще одним важливим фактором, що підіймає *santo figurato*, *bel canto* на якісно новий рівень, стає розробка рис ренесансної колоратури та такої техніки гортані, яка сполучалася з експресією «нового співу», з новим ставленням до слова як до основи нової оперно-театральної виразності.

Відмітною рисою *bel canto* XVII–XVIII ст. є імпровізований тип колоратури з великим значенням різних типів прикрашінь та їх складних комбінацій — рулад, арпеджіо, гам, трелей, тремоло, групето, подвійних форшлагів, мордентів, хроматичних й діатонічних гам у складних співставленнях. Голос, вихований на цій техніці, як і на техніці філіровки звуку та техніці ідеального *legato*, набував надзвичайної пластичності і виразності. Сам вокальний тон відрізнявся унікальною досконалістю, інструментальною точністю, гнучкістю й красою.

Майстрами барочного *bel canto* була створена універсальна вокальна школа, яка була послідовно й логічно викладена у теоретичних трактатах тієї доби. У даних матеріалах були зафіксовані фундаментальні закони вокальної майстерності *bel canto*, серед яких варто виділити найголовніший — поступовість у постановці й розвитку голосу, методичне проходження всіма начальними етапами та відповідність всім встановленим правилам. Таким чином, єдиний шлях виховання досконалого співу у цій школі полягав у щоденному багатогодинному методичному тренажі голосу на вокалізах і вправах (сольфеджіях).

Вказані вправи (сольфеджії) закладали міцний фундамент художньої техніки й вокального професіоналізму: вчили філіровці звуку,

мистецтву розміряти голос при ідеально рівному переносі його від звуку до звуку, мистецтва брати подих і відновляти його непомітно, не перериваючи довгого вокального періоду. Саме ці вправи вчили володінню вокальною світлотінню, вираженню нескінченно багатих відтінків почуття в сольних імпровізаціях, для яких була ідеально пристосована сама структура арії *da capo*. В епоху барочного *bel canto* виконання арії *da capo* повинно було прагнути до класичного ідеалу краси, до довершеності, «абстрагованої від реальності, позачасової, вічної» [2, с. 154]. Інакше кажучи, вимагало особливо витонченої техніки нюансів, гнучкого, чистого, ясного й світлого тону, ювелірної звукової світлотіні й майже магічної вібрації співу. Досягнення й важливі знахідки школи *bel canto*, а саме — рівне звуковедення, що було обумовлене ідеальним легато, філіровка звуку, контроль подиху, постійне зростання діапазону, висока позиція в співі, технічно розроблена міцна гортань здобули значення основи, школи для всіх майбутніх вокальних відкриттів — насамперед, для нових відкриттів експресивно-віртуозного співу романтичної мелодрами Белліні, Доницетті, раннього Верді.

Дуже слухним у контексті даної проблематики є думки давньоримського письменника, філософа і вченого, автора безлічі енциклопедій і спеціальних трактатів з різних галузей науки і мистецтва, якого називали «батьком римської освіченості» — Марка Теренція Варрона (116–27 до н. е.), який вважав що першопрчина музики є природною, тому що від природи в нас — голос, її основа, а тому саме голос може вважатися основою музичного мистецтва [1]. Означене висловлювання демонструє ставлення до феномену співочого голосу в античному музичному мистецтві. Але й у наступні сторіччя, аж до XVIII ст., історія музики була насамперед пов'язана з історією співочого голосу як історією становлення, розвитку та оформлення професійного вокального звуковидобування.

Необхідно підкреслити, що такі видатні педагоги школи *bel canto* XVII–XVIII ст., як Франческо Антоніо Пістоккі та Антоніо Марія Бернаккі (болонська школа), або Нікола-Антоніо Порпора та Леонардо Лео (неаполітанська), або П'єр де Нієр, Мішель Ламбер і Беніньє де Басії (паризька), як і безліч інших, були насамперед емпіриками. Згідно з їх методикою *viva vox docet*, яка давала прекрасні результати, потрібно було «вчити живий голос», тобто навчання здійснювалося шляхом копіювання з голосу педагога. Емпірична практика напрацювала десятки, якщо не сотні, усіляких прийомів для співо-

чого механізму у відтворенні досконало оформленого «прекрасного» вокального звуку. Найбільш талановиті вчителі з повним правом стверджували: скільки голосів, стільки відмінностей у будові фонаційного апарату, а тому потрібно стільки ж способів навчання. Такої ж думки притримувався на порозу ХХ ст. Камілло Эверарді (1825–1899) — учень видатного педагога Міланської консерваторії Франческо Ламперті (1813–1892), блискучий співак у молодості, а в зрілі роки стає педагогом, який виховав плеяду російських співачок і співаків, у тому числі й вчителя Ф. Шаляпіна і славетного баса Маріїнського театру Федора Стравінського. Таким чином, можна стверджувати, що емпірична практика майстрів *bel canto* набагато випередила не тільки теоретичні знання, наукову думку, а навіть анатомічні знання про функції та фізичні властивості голосового апарату.

Неоднорідність і строкатість французького музичного мистецтва з великою кількістю виконавців, вокальних жанрів і необхідністю професійно-теоретичного осмислення й узагальнення існуючих на той момент французьких вокально-педагогічних досягнень, стали приводом для появи теоретичного узагальнення, що і було здійснено видатним вчителем Беніньє де Басії. Трактат мав назву «Цінні зауваження з мистецтва правильного співу» («*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*») і вийшов друком у 1668 році. Автор трактату Беніньє де Басії (1625–1690) був вихідцем з Нормандії, одним з кращих учнів знаменитого П'єра де Нієра автором *chansons*, але головні його досягнення пов'язані з діяльністю викладача співу.

Беніньє де Басії вважав, що «для правильного співу необхідні три речі, три сильно одмінні один від одного природних дарунка: голос, його схильність до співу й слух або інтелект» [3, с. 201]. До цієї думки Беніньє де Басії повертається протягом всього свого трактату, наполягає на тому, що саме цим потрібно перевіряти якість і постановку голосу тих, хто прагне співати, хто вчиться співати й хто співає. Насамперед, Беніньє де Басії оцінює тембр, діапазон і силу голосу, тобто ті його складові, які не втратили свого чільного місця в академічному співі й сьогодні. Далі він розрізняє голос гарний (*une belle voix*) і голос добрий (*une bonne voix*). Навіть в одній узятій ноті, в одному звуку гарний голос відразу виявляє себе через його чистоту, ясність, ніжність і природну швидкість, яка має особливе значення у розповсюджених у той час багаточисленних каденціях. Добрий же голос, навпаки, не володіючи природною швидкістю та ніжністю, підкоряє силою, міцністю й пружністю звучання (*sa vigueur, sa fermete*), а також

здатністю до співу та донесення емоційного стану, афектів, у чому й полягає основне завдання співу, до чого гарні від природи голоси, на його думку, нездатні [3, с. 202].

Автор трактату вважав, що красиві, приємні, часто з невеликим діапазоном голоси (*jolies voix*) при тривалому їх слуханні справляють не найкраще враження, можуть бути майже малоцікавими. Їхні власники не мають гострого слуху та виявляють деяке небажання (Беніньє де Басії пише «*repugnance*» — «відразу») до точної артикуляції. Але досить різке й категоричне ставлення Беніньє де Басії, на наш погляд, пояснюється не якимись властивостями голосу, а скоріше досить частою відсутністю артистичної обдарованості й сценічного темпераменту у власників гарних від природи голосів. Ми і сьогодні, у ХХІ ст. нерідко зустрічаємось з проявами у власників від природи чудових голосів відсутності цікавої змістовності та повної відданості професії як під час навчання, так і у подальшій виконавській діяльності. У той же час співаки і співачки з визнаними всіма «некрасивими», різкими або глухими від природи голосами, при абсолютній відданості під час навчання й у виконавстві, можуть перетворити свої недоліки в переваги, а тому досягають значних художніх результатів.

Беніньє де Басії класифікує голоси на великі й маленькі, сильні й слабкі, блискучі й зворушливі (*touchantes*). Автор вважає негативною властивістю великих голосів їхню твердість та відсутність у їхньому звучанні деяких важливих якостей, а саме гнучкості й м'якості. Однак у другій половині ХVІІ ст. на шляху формування особливостей французької оперної школи, у тому числі традицій оперної творчості Люллі, французький спів починає використовувати більш драматизоване, інтенсивне звучання. У даному контексті Беніньє де Басії зовсім не заперечує можливості існування твердих голосів та навіть вважає, що не варто пом'якшувати їхню природну твердість, бо вони втратять у звучності й силі [3, с. 203]. Він, у характерній для нього манері, пише, що найкраще для голосів такого типу — це їх систематична щоденна обробка, подібно до обробки шматка заліза молотом й напилком. Гнучкі, невеликі за діапазоном голоси добре пристосовані до орнаментальних прикрас і, на думку Беніньє де Басії, власників їх відрізняє особливо тонкий слух. Однак вони програють у балетах і асамблеях, де потрібно блискуче і яскраве звучання [3, с. 202–203].

Беніньє де Басії віддає перевагу високим голосам, віддаючи данину барочному смаку. У Франції, на відміну від італійських кастратів, спів яких країна не прийняла, це — жіночі сопрано, і ця епоха про-

демонструвала велику кількість прекрасних французьких сопрано, які проявили себе й у камерному музикуванні, і в балетному співі, і в співі церковному. До басів Беніньє де Басії ставився зовсім по-іншому, він вважав, що найяскравіше вони проявляють себе тільки у вираженні гніву (величні басові арії Люллі Беніньє де Басії нібито не помічає). Йдучи наперекір сталому негативному відношенню до голосів фальцетистів, він захищає їх, вказуючи що їм дуже добре вдається мелізматика, але, разом з тим, погоджується, що голоси їх їдкі й пронизливі, та крім цього їм не вистачає точності.

Ще Мерсенн визначив три головні якості *bien voix*, тобто «правильного», «гарного» (професійного) співочого голосу: гнучкість, рівність і точність. Формула «поставленого голосу» Беніньє де Басії: «Поставлений голос (*disposition de la voix*) містить у собі певну легкість виконання всього, що стосується манери співу й що має бути в горлі». Беніньє де Басії стверджує: правильно поставлені голоси рідкі. Одна гортань упевнено справляється з усіма шістнадцятими, але їй не вистачає міцності й сили звучання в пасажах; інша, навпаки, позбавлена м'якого й гнучкого тону. Тобто головним питанням, що стає перед викладачами та виконавцями, є — як придбати одночасно й гнучкість, і легкість, і силу вокального звучання. Відповідь, яку пропонує Беніньє де Басії, полягає у роботі, тільки у щоденному ранковому тренуванні голосу для знаходження ним сили й ніжності звучання. І розбудовувати потрібно насамперед рівність голосу, його міцність і стабільність; тримати тон, не підсилюючи й не послаблюючи його, подібно звучанню супровідної струни лютні. Точність тону полягає в умінні відразу брати його, не занижуючи й не завищуючи, що вимагає гарного вокального слуху, і Беніньє де Басії резонно декларує: «Це та якість, без якої ні голос, ні його постановка нічого не варті» [3, с. 204–205].

Беніньє де Басії порівнює точний слух вокаліста з його інтелектом, він каже, що «тільки слух вокаліста здатний очистити брудний, поганий, фальшивий голос, виправити його тремоляцію, зробити ніжним при вродженій брутальності; м'яким, коли він голосний і занадто сильний» [3, с. 205]. Але виправити вокальні недоліки допоможе й учитель співу, до вибору якого слід підійти з усією серйозністю. Але саме це, на погляд Беніньє де Басії, було ще одним важким завданням. Він вважав, що потрібно знайти вчителя, який може навчити всьому (*tout ensemble*), що становить сутність *beau chant* (прекрасного співу), тобто на сторінках трактату з'являвся ідеальний портрет французького вчителя співу XVII в. Насамперед, за Беніньє де Басії,

діловий учитель повинен навчити розуміння слів, у які вбрана думка поета; він повинен навчити того, як надати словам привабливість і благозвучність у співі.

Беніньє де Басії мав усі підстави писати, що такі вчителі вкрай рідкі у Франції. Стан справ був таким, що й у Парижі, і в інших містах країни навіть у середині XVII ст. уроки професійного співу можна було отримати в основному у метризах, тобто у музичних школах-інтернатах, які готували церковних співаків (наприклад, Мулиньє й Ламбер вчилися співати саме в них). Грамотні церковники вчили не тільки майбутніх соборних хористів, але — при наявності гарного голосу — і солістів.

Крім уваги до учня і до його природних даних, Беніньє де Басії вказує на важливість особистості викладача і включається в жваве обговорення питання, яке існувало у вокальному французькому середовищі XVII ст. — чи зобов'язаний учитель співу сам мати гарний голос і добре співати. Ще Мерсенн засуджував учителів, що не мають належного голосу для речитацій і прикрас, він вважав, що вони мало чому можуть навчити своїх учнів. Беніньє де Басії продовжує думку Мерсенна: «Велика помилка вважати педагогом того, хто сам погано співає, але нібито добре показує. Як він може добре показувати, якщо не вміє формувати чистий тон власного голосу? Як він може надихнути на точність, маючи фальшивий голос? Як він може виправити брудні каденції, якщо сам співає їх брудно? Якщо його гортань не в змозі впоратися з тиратами, як він може навчити їм свого підопічного? І якщо голос його грубий і твердий, як він може вимагати настільки необхідної в мистецтві співу ніжності, легкості й делікатності звучання?» [3, с. 206–207].

Виступає він і проти розповсюдженого уявлення, що у початковому навчанні може бути задіяним й прийнятним середній педагог. Беніньє де Басії стверджував, що саме від початкового навчання залежить більшість подальших успіхів вокаліста, а через слабкого педагога під час початкового навчання і батькам, і учневі має бути «подвійна кара» (*la double peine*). Їм доведеться платити двічі: спочатку за викорінення поганих звичок, потім за навчання звичкам правильним [3, с. 207].

Підсумовуючи свої уявлення щодо особистості вчителя, Беніньє де Басії виводить шість правил, які повинні бути виконані тим, хто прагне досягти звання вчителя співу.

1. Вчитель співу повинен мати гарний голос і правильну манеру співу, тому що вчитися співу потрібно не тільки по книгах, але з жи-

вого прикладу, тобто з показу голосом (тут Беніньє де Басії не самотній: уже приводилася думка Мерсенна. Про це ж писав іспанський співак Пьетро Чероне, стверджуючи, що сучасним учням цікаво не тільки те, що говорить учитель, але і який він професіонал у співі або грі на інструменті [4, с. 72]).

2. Вчитель повинен мати не тільки гарний голос, але голос гнучкий та технічно відшліфований.

3. Небезпечно користуватися уроками того вчителя, хто сам співає в ніс або користується язиком, тому що саме ці недоліки передаються учневі в першу чергу (другий недолік звучить трохи дивно для нашого вуха, але саме про нього найбільше пишуть сучасники Беніньє де Басії, мабуть, маючи на увазі звичку деяких (або багатьох) співаків замість точної вокалізації пасажів виконувати їх, наспівуючи кінчиком язика та краями губ, про що із крайнім осудом писав також Мерсенн. Дони в листі до нього зауважує: «Я часто чую, як у вас у Франції на трелях зловживають тремтінням губ, що робить ефект нестерпної манірності»).

4. Першим і найбільш насущним завданням вчителя співу є формування точного слуху в учня. Беніньє де Басії цитує Чероне: «Підготований співак більше співає вухами, ніж вустами». вчитель також зобов'язаний рахуватися з вокальними можливостями і якістю постановки голосу свого учня на даний момент, щоб не дозволяти йому співати арій, що перевищують його можливості» (саме цим правилом дуже часто нехтують сучасні, особливо молоді, педагоги).

5. Необхідно, щоб вчитель співу був справжнім знавцем своєї рідної французької мови, щоб він добре відчував кількість складів, щоб він був в курсі сучасної французької вимови.

6. Вчитель співу повинен добре знати всі музичні дисципліни, у тому числі мистецтво імпровізаційної орнаментики. Беніньє де Басії вважав, що тут немає рівних італійцям у їхньому мистецтві читати з листа й відразу імпровізувати орнаменти. Він бажав французьким вокалістам досягти такого ж рівня в цьому мистецтві [3, с. 207–209].

Таким чином, музичні трактати Беніньє де Басії дають певне уявлення про французькі вокальні досягнення та прагнення другої половини XVII ст. Придворний «освічений» смак, вихований раціональною естетикою французького класицизму з його прагненням до логіки, порядку і ясності, вимагав і від французького співу насамперед витонченості, невимушеності, природності. Перший показник



вокальної довершеності у XVII ст. — колоратурна віртуозна техніка, що продовжила вокальні традиції XVI ст. Французький інтелект віддавав у співі безумовну перевагу ясно вимовленому слову. Той же інтелект і смак, що вимагали розумного і виразного співу, проявилися ще й в тому, що Беніньє де Басії вперше в історії вокального мистецтва розділив голоси на «красиві» і «хороші», пояснивши, що володарі останніх не задовольняються вродженою фізичною красою голосу (або її відсутністю), але серйозною й наполегливою роботою домагаються, перш за все, вищої вокальної експресії, здатної куди більш емоційно впливати на слухача, ніж невиразне звучання просто красивого голосу. Ця думка чудового французького практика ніколи не втратить свого значення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Помяловский И. В. Марк Теренций Варрон Реатинский и Мениппова сатура / И. В. Помяловский. — СПб. : Печатня В. Головина, 1869. — 309 с.
2. Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко. От ренессансной канцонетты к арии da capo : дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Элеонора Рауфовна Симонова. — Уфа, 2005. — 328 с.
3. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : дис. ... д-ра искусств. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Элеонора Рауфовна Симонова. — М., 2006. — 371 с.
4. Cerone P. El melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y pratica / P. Cerone. — Bologna, 1613. — Facs. Ann Arbor, 1978.

*Лобода Л. Еволюція традицій професійної вокальної постановки в XVII веку (на прикладі діяльності Беніньє де Басії).* Стаття присвячена розгляду професійного становлення певческого голосу, його вихованню, розвитку, втіленню в ньому найкращих вокальних традицій во французькій музичальній культурі XVII в., прикладом для чого служить діяльність видатного вчителя Беніньє де Басії. Важливим етапом в культурі даного періоду стало виникнення професійно-теоретичського осмислення і узагальнення існуючих на той момент французьких вокально-педагогічних досягнень, що було здійснено Беніньє де Басії.

Ключові слова: певчий голос, певчі школи, епоха bel canto, мистецтво правильного співу.

*Loboda L. Evolution traditions professional vocal performances in the XVII century (on the example of Benigne de Bacilly).* Article is devoted to the professional development of the singing voice, his upbringing, development, embodied in its best

vocal traditions in the French musical culture of the XVII century., Which serves as an example for the outstanding work of the teacher Benigne de Bacilly. An important stage in the culture of this period is the emergence of professional-theoretical interpretation and synthesis of existing at the time of the French vocal pedagogical achievements that have been accomplished Benigne de Bacilly.

Key words: singing voice, singing schools, the era of bel canto, the art of proper singing.



УДК 78.071.1+782/.784

*А. Перепелица*

### **«ДИПТИХ» МИРОСЛАВА СКОРИКА: ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

*В статье автор рассматривает жанровые особенности «Диптиха» украинского композитора Мирослава Скорика. Впервые это произведение в версии для струнного квартета было исполнено в 1994 году на всемирно известном американском летнем фестивале «Music Mountain» квартетом им. Леонтовича. В Украине этот вариант произведения часто исполняет студенческий квартет «Классик-Модерн» Львовской национальной музыкальной академии имени Н. Лысенко под управлением Оресты Когут-Ванькович.*

**Ключевые слова:** инструментальный диптих, стилевая игра, музыкальный язык, жанровая программа.

«Диптих» для струнного квартета был сочинен Мирославом Скориком в 1993 году по заказу Ирены Стецюры — американской меценатки украинского происхождения, которая очень много сделала для поддержки украинских исполнителей, оркестров и композиторов в США, для популяризации нашей музыки на американском континенте.

В периодизации творчества М. Скорика, предложенной Л. Кияновской, «Диптих» можно отнести к пятому периоду творчества, который обозначен исследовательницей — «В лабиринтах стиливой игры» [1, с. 207].

«Диптих» принадлежит к той группе произведений, которые, с одной стороны, будучи написаны в США, под воздействием противоречивой палитры искусства Нового Света, отобразили свежее мироощущение автора, связанное с впечатлениями от «гипердемокра-