

2.5. РОБОТА НАД ДИКЦІЄЮ, ЯК ЕЛЕМЕНТ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВАКА

Ярослав Комарніцький

Вступ

Вокальний твір, як правило, має нерозривний зв'язок з літературним текстом, що створює разом з музикою цілісне художнє явище. Є чимало музичних творів написаних на однаковий текст, де саме музика розкриває безмежну кількість його філософсько-емоційних прочитань. Зокрема, духовна вокально-хорова музика є яскравим взірцем обширу різноманіття втілення традиційних релігійних текстів. Таким чином, композитор трактуючи поетичне або літературне першоджерело через музику, створює нову мистецьку синергію.

Вербальний текст, що став основою музичного вокального твору, доноситься до слухача саме через дикцію співака. Його сприйняття залежить від вокальної техніки виконавця і вміння реалізувати художнє бачення твору, використовуючи виразну сторону дикції.

Правильне формування вокального звуку нерозривно пов'язане з шліфуванням роботи артикуляційного апарату. Методика постановки голосу співака широко застосовує серед інших фонетичний метод вдосконалення процесу звукоформування, що включає в себе систему роботи над голосними і приголосними звуками, як в розспівках, так і вокалізах. На більш пізньому етапі навчання співаків, пошук красивої та емоційно переконливої тембральної фарби голосу, неможливий без чіткої дикції і глибокого розуміння змістовного наповнення кожного слова. Отже, технічна і художня сторона дикції є важливим аспектом вокальної майстерності та ефективним методом вокальної педагогіки. В представленій роботі ми плануємо:

- висвітлити питання дикції в співацькій практиці;
- проаналізувати поняття артикуляційного звукоутворення;
- навести методи застосування артикуляційних та дикційних вправ корисних для розвитку вокального апарату співака;
- розкрити питання взаємозв'язку тембральної виразності, наповненості голосу та культури співацької дикції.

§ 1. Технічна сторона дикції вокаліста

Отже, обравши темою статті дикцію співаків в технічних і художніх аспектах, варто окреслити педагогічні методи вдосконалення артикуляційного апарату співака, як фактору набуття технічної та виконавської майстерності.

Звертаючись до огляду використаних джерел з представленої теми, слід зазначити, що серед авторів є науковці, співаки-практики та педагоги, що узагальнили свій досвід в методичних і наукових роботах. Навіть оглядово неможливо згадати всі цікаві дослідження з цієї ґрунтовної і важливої теми, тому ми зосереджуємося на репрезентантах певних національних шкіл та наукових векторів. Тема дикції в співі з часів становлення академічної європейської вокальної школи. Джуліо Каччіні, що був представником старої італійської школи, звертав увагу на значення поєднання голосних і приголосних для вокальних вправ. Згодом, до питань співу речитативів та вокальної дикції зверталися П. Тозі (Болонська школа), П. Гара і Б. Менгоцці (Паризька школа) та М. Гарсія, що свої дослідження підкріплював медичними відкриттями. Питання співацького звукоутворення, методів формування вокально-мовної техніки та фізіологічних аспектів співу в ХХ сторіччі підіймали Л. Б. Дмитрієв, В. П. Морозов, Д. Євтушенко, М. Микиша, Р. Юссон та інші визнані педагоги та дослідники. Проблеми функціонування голосового апарату глибоко вивчали українські співаки, фоніатори та науковці Леонід і Віталій Триноси [10]. Питання вокальної артикуляції розглядалося в роботах з вокально-хорової методики українських диригентів К. П. Пігрова, А. С. Мархлевського. На сучасному етапі, досвід визнаних науковців та вокальних педагогів продовжує збагачуватися новими аналітичними працями таких персоналій, як В. Г. Антонюк, В. В. Вотріна, Т. П. Мадишева, А. М. Ковбасюк та інші. Зокрема в статті А. М. Ковбасюк розглядається вплив фонетики мови на спів вокаліста [12]. Серед новітніх наукових досліджень присвячених проблемам дикції хочеться виділити ряд статей. Зокрема стаття О. Я. Данильчук аналізує фонетичний метод постановки голосу, окреслюючи основні фонетичні елементи української мови [5]. Л. І. Варнавська, М. В. Вікторова, А. А. Саймукова в своєму дослідженні звертаються до фонопедичного методу, що базується на застосуванні голосних, приголосних і складів імітуючих різні звуки, з метою вдосконалення вокальної техніки учнів [3]. Отже визначена проблема є актуаль-

ною, такою, що активно розробляється сучасними науковцями і має перспективи для нових досліджень.

Слово дикція перекладається як «вимова» (лат. *dicere* — вимовляти; *dictio* — вимова). Гарна дикція передбачає чітку вимову всіх голосних і приголосних звуків, а також розбірливе формування слів та речень в цілому. Вона залежить від роботи голосового апарату, що розділяється на дихальні органи, вібратори, резонатори та артикулятори. До дихальних органів відносять легені та повітроносні шляхи. Вібраторами вважають голосові зв'язки. До резонаторів відносять гортань, ротову та носову порожнини. Артикуляторами є язик, губи, зуби, нижня щелепа, м'яке піднебіння. Отже злагоджена робота всіх органів голосового апарату є запорукою правильною і чіткою дикції, але це виключно технічний аспект мовлення. Саме на ньому ми зупинимося в представленому розділі.

Для того, щоб чітко визначити складові елементи технічної сторони дикції, варто згадати науки, що вивчають системи мовлення. До них відносяться орфоєпія, що спрямована на вивчення системи загальних правил літературної мови; фонетика, яка є розділом науки про мову, що вивчає її звуковий склад; графіка — яка фокусується на системі знаків; орфографія, що аналізує мовні знаки та способи написання слів; інші напрямлення мовознавства [11]. В нашій роботі ми зосередимося на фонетичних та орфоєпічних особливостях мови і їх впливу на голосовий апарат співака.

Мова за своїми фонетичними елементами розділена на дві основні групи: голосні та приголосні. Голосні звуки утворюються за допомогою голосу і в свою чергу мають розподіл на чисті голосні та йотовані. Чистими голосними вважають А, Е, І, О, У, ІІ, саме за їх допомогою формується вокальна техніка. Йотовані голосні або складні, за своїм звучанням розділяються на певні складові, літеру «й» та чисту голосну: Я = й+а; Ю = й+у; Є = й+е, І = й+і.

Приголосні звуки утворюються завдяки голосу і шуму, або виключно шуму і в свою чергу поділені на дзвінки: М, Д, Б, В, З, Н, Л, Р, Ж (доволі зручні та фонічні), глухі: П, Ф, Т, Ц, Ш, К, Х, С (афонічні) та сонорні: Р, Н, Л, М, З (що сприяють близькій вокальній позиції).

Важливим фонетичним фактором є те, що голосні звуки озвучуються без замикань у надставній трубі, а приголосні звуки повинні мати певний специфічний характер змикання [1, с. 26]. Принципи співвідношення голосних та приголосних в їх динамічних збігах та співставленнях мають велике значення в розвитку теорії навчання

співу та методів практичного вдосконалення вокальної майстерності. Видатний український співак і педагог М. В. Микиша зазначав, важливість відпрацювання роботи рухомих резонаторів, правильного функціонування артикуляційного апарату та дихальної опори для якісного звучання голосу [17]. Отже, вдумливий викладач використовує динамічну фонетику в певній послідовності її відповідних елементів для формування та настроювання голосу молодого співака через специфіку роботи голосового апарату.

Оскільки спів інколи визначають, як мову, що подовжена за рахунок довгих голосних, то основи вокального звуку формуються через правильно оформлені і проартикульовані голосні. В першу чергу це чисті голосні, що мають чітку однозначну фонему. Але, специфікою академічної манери співу, є поняття «округлення голосних», коли, наприклад, співаючи голосну А, використовуються деякі резонаторні елементи характерні для голосної О. Така техніка сприяє тембральній єдності звучання і безперервній лінії звуку, але водночас кожна голосна повинна мати свою індивідуальну особливість і зрозумілу фонацію.

Також в процесі постановки голосу молодих співаків має значення розуміння вокальної природи голосних, що розділяються на відкриті: А, Е; напіввідкриті: І, И, О; закриті У. Ця специфіка дозволяє корегувати певні природні недоліки вокаліста — початківця і сприяти правильному розвитку вокальних навичок. Традиційно голосні И та Е вважаються зручними для відпрацювання високої вокальної позиції; голосна О, допомагає позбутися широкого, відкритого звуку; голосна У — максимально «прикрити» звук. К. С. Маслій [16] наголошує, що голосні «у» та «о» виправляють носовий призвук, який здебільшого є результатом анемічної піднебінної завіски, а голосна «і» може бути дуже корисною для постановки голосу, але при контролі підключення грудного резонатору. Всі ці властивості голосних є дуже ефективними для формування якісного вокального звуку, особливо у продуманій їх взаємодії, що реалізується педагогом шляхом індивідуалізованої методики підбору вокальних вправ для співака-початківця.

Приголосні звуки теж можуть активно застосовуватися в процесі формування правильних навичок співу. Сонорні приголосні здавна вживають, як допоміжний елемент напрацювання близької вокальної позиції. Прийом співу на *mormorando* (з затуленим ротом, але ніби вимовляючи приголосну М) широко застосовується, у практиці напрацювання корисних навичок початківців, так і для розспівки професійних співаків, і навіть як художньо-виконавський прийом.

Дзвінкі приголосні в поєднанні з голосними також сприяють рельєфному близькому формуванню звука і можуть навіть мати певний інтонаційно озвучений тон. Такі приголосні в ґрунтовній роботі М. Микиші «Практичні основи вокального мистецтва» зазначені, як напівголосні і рекомендовані для поєднання зі складними (йотованими) голосними. Автор зазначає важливість чіткого розуміння фонетичної природи вокальних звуків, що реалізуються через спів голосних та складних голосних за допомогою півголосних та приголосних звуків. За його словами: «вокально-художній звук — це звучання правильно сформованих і проспіваних вокальних голосних та їхніх сполучень з приголосними, тобто результат правильно продовженої мови» [17, с. 32].

З іншого боку вивчаючи дикцію важливо розуміти не тільки позитивні впливи фонетичних сполучень на постановку голосу, але і моменти артикуляційних та фонетичних дефектів, що можуть бути пов'язані з тими, чи іншими типами фонетичних елементів. З цією метою застосовують фонетичний аналіз [18]. Наприклад, аналіз окремого слова може виглядати наступним чином:

- чітко вимовити слово з правильним наголосом;
- поділити слово на склади відзначивши наголошений та ненаголошений; відкритий та закритий типи;
- охарактеризувати кожний звук слова враховуючи тип голосної та ряд підняття (наголошена чи ненаголошена, лабілізована чи нелабілізована); тип приголосної (дзвінка /глуха; місце утворення; спосіб утворення);
- зазначити кількість приголосних та голосних.

Після вказаного аналізу варто уважно проговорити кожний склад, а потім проспівати його в діапазоні примарного тону, контролюючи якість дикції. Такий метод дозволить не тільки глибше порозуміти фонетичні особливості мови, але і визначити індивідуальні артикуляційні проблеми, що можуть лежати в площині вимови або співу певного типу приголосних або специфіці формування голосних.

Артикуляційний апарат і методи його активізації. Артикуляція має ключове значення у формуванні вербальної комунікації та співацьких звуків. Саме артикуляційний апарат, що включає артикуляційні органи формує мовні звуки. Головними органами мовлення є: ротова порожнина, язик, губи, піднебіння, нижня щелепа, глотка, гортань. Завдяки їм утворюються певні звукові фонемі і звуки мови, що ми визначаємо, як артикуляцію. Вільний та активний

мовно-артикуляційний апарат є першоосновою формування чіткої та естетичної дикції. І навпаки, при затиску певних органів мовлення або їх дефектах, чітка робота мовного апарату порушується.

Практично всі співаки-початківці відчувають певні проблеми з мовним апаратом в процесі освоєння вокальної техніки. Причиною є взаємодія артикуляційних органів та глибокого вокального дихання, що впливає на їх застосування при співі. На дикцію вокалістів також впливає висока співоча форманта. Коли співак володіє гарною кантиленою, то голосні звуки згладжуються і до певної міри стають подібними один до одного. Ця властивість є показником якості і художньої виразності співу, але не може призводити до «підміни» голосних і їх нерозбірливості. Майстри високого класу завжди знаходили баланс між однотембровим кантиленним звучанням і чіткою вимовою голосних. Микиша визначає роботу над цим процесом, як відпрацювання прикритого звуку і відкритої голосної [17]. Запропонована техніка дає можливість поєднати якісне звучання резонаторів і чіткість вимови.

Не розбірлива дикція співаків часто пов'язана саме з вимовою приголосних, що дуже впливають на індивідуальні властивості слова. Завдяки приголосним ми розділяємо слова на склади, замикаємо ряд слів, що додає мові виразної динаміки. Погана артикуляція приголосних часто стає причиною незрозумілого слова. Тут ми можемо відслідкувати ще одну особливість акустико-фізіологічних механізмів, що суттєво відрізняють мову і спів. Подовжені голосні в співі ніби збільшують значимість приголосних, що повинні чітко підкреслювати голосний звук, не нівелюючи час його звучання. Для цього приголосні переносяться до наступної голосної, що створює нерозривність вокальної лінії. Наприклад відома фраза з «Пісні Петра» Миколи Лисенка «Сонце низенько» за правилами переносів складів виглядає так: сон-це / ни-зень-ко, а співатися має: со-нце ни-зé-нько. Отже виникають специфічні збіги приголосних, що вимагають вільної і водночас активної роботи артикуляційного апарату. Окрему складність для чіткої дикції становлять ноти верхнього регістру, особливо у високих голосів. Бажання якісно, тембрально наповнено сформувати ноту в округлій манері притаманні академічному співу часто призводить до підміни голосних, і майже повному нівелюванню приголосних. Але видатні вокалісти досягають чіткої дикції навіть на крайніх межах свого діапазону і виразна вимова приголосних навпаки допомагає їм якісно сформувати звук і спрямувати його в глядацький зал.

Для молодого співака дуже важливо, розпочинаючи заняття з вокалу, звертати увагу на артикуляційний апарат і його роботу. В побутових умовах наша дикція може мати своєрідні властивості, а в ряді випадків навіть деяку нерозбірливість. Бувають певні дефекти органів мовлення, що призводять до поганої дикції. Ряд з них можливо усунути за допомогою порад лікаря і логопедичних вправ, ряд пов'язані з неправильним прикусом і потребують втручання ортодонта. Є проблеми, що вирішуються операційним втручанням (наприклад, коротка вуздечка язика, що унеможливає або обмежує підняття язика вгору). Є проблеми, що ставлять під питання можливість обрати вокал, як свій фах, через системні порушення органів мовлення. Але здебільшого молоді вокалісти та їх викладачі стикаються з недоліками більш побутового, а не медичного характеру. До доволі типових недоліків можна віднести затиск нижньої щелепи (інколи з деяким її висунанням вперед). Такий недолік робить мову млявою, а в співі провокує формування «звуку на горлі». Зокрема, неправильний прикус може провокувати описану проблему. Також характерною негативною особливістю може бути млявість органів мовлення: губ або язика. Пасивний стан цих органів робить дикцію нерозбірливою, або спотворює певні фонетичні елементи. Бувають випадки навпаки надмірного затиску органів мовлення, що може виглядати, як постійно піднятий корінь язика, що частково перекриває гортань.

Якщо викладач бачить, якусь з перелічених проблем, або їх комплекс, то варто застосувати артикуляційні вправи без співу, що допоможуть молодому співаку відчувати роботу власних м'язів. Важливо зафіксувати в м'язовій пам'яті правильну роботу мовного апарату, щоб студент міг порозуміти причини свого недоліку і подолати його. Серед відомих артикуляційних вправ для звільнення щелепи можна назвати наступні:

- відкрити рот та потримати його в такому стані, звернувши увагу на вільне розташування нижньої щелепи, що не має тенденції бути зрушена вперед або вбік;
- застосувати елементи поворотів щелепи в різні сторони: направо, наліво, вгору, вниз. Впевнитися в свободі і активній роботі лицьових м'язів;
- зробити жувальні рухи щелепою.

Важливо фіксувати увагу студента на вільному виконанні всіх рухів і на необхідності повернення в ключову позицію — дещо

відкритого рота з вільно опущеною щелепою. Такі вправи допомагають відчутти можливий затиск в певних моментах рухів, активізувати м'язи обличчя, запам'ятати фізіологічно правильне для співу положення відкритого рота.

Якщо основним недоліком є млявість губ в процесі співу і мовлення, то можуть допомогти вправи, що активізують їх рух:

- розтягнути губи у посмішці, а потім скласти у формі голосного звуку «У»;
- вимовляти приголосні, що за способом утворення належать до губно-губних: П, Б, М. Важливо це робити максимально рельєфно і активно, ніби імітуючи видих;
- розтягнути губи, а потім підняти верхню губу. Важливо, щоб верхня губа здобула дещо квадратної форми. Після цього звільнити губи і навпаки, трохи натягнути верхню губу вниз;
- зімкнути губи і трохи витягнути їх вперед, ніби вимовляючи звук «Ю». Зробити кругові рухи губами не розмикаючи їх.

Важливо після кожної фонемі звільняти губи і чітко відслідковувати момент активізації і звільнення м'язів. Також необхідно прослідкувати, що в момент напруги губ не відбувався затиск м'язів шиї, язика, або гортані. Видатна співачка Поліна Віардо велике значення надавала артикуляції губ, відмічаючи значення постійної роботи над цим елементом мовного апарату.

Для розвитку роботи язика можна запропонувати аналогічний прийом:

- витягти язик дещо вперед і повертати його то вправо, то вліво;
- підняти кінчик язика до гори і зробити ним кругові рухи;
- застосовувати звуки імітації (наприклад цокання копит), варіюючи форму губ рота;
- вимовляти передньоязикові за місцем утворення приголосні: т, д, ц, с, н, л, р. Можна з них конструювати певні склади: да-да-да, -ла-ла-ла; ди-ди-ди, ли-ли-ли; ду-ду-ду, -лу-лу-лу, тощо. Концентруючись на їх вимові теж варто відслідковувати момент напруги м'язів і звільнення та контролювати спосіб утворення кожної з приголосних.

Якщо основною проблемою студента є піднятий корінь язика, то варто запропонувати вправи на глибоке дихання з відкритим ротом або застосування імітації позіхання, контролюючи положення язика. Також корисним може бути вимова приголосних, що утворюються шляхом підняття кінчика язика: л, н. Ці вправи тонізують і активізують м'язи язика.

Представлені вправи варто робити декілька разів в день по кілька хвилин, щоб не втомлювати мовний апарат. Можна обрати певну почерговість групи вправ, опрацьовуючи послідовно різні артикулятори. Головне завдання — досягти активної гнучкості м'язів артикуляційного апарату, щоб їх рухи були вільні, а органи мовлення готові до формування наступного звуку. Для самоконтролю якості роботи варто працювати перед дзеркалом, щоб бачити рух не тільки язика чи губ, але і жувальних та мімічних м'язів. Адже напруга окремих артикуляторів веде до скутості всього артикуляційного апарату, що в свою чергу призводить не тільки до нечіткості дикції, але відбивається на якості звучання голосу. Вказані вправи дозволяють розвинути чіткість вимови приголосних і зафіксувати увагу на принципах роботи м'язів в процесі активізації та звільнення, що потім переноситься на процес співу.

Ефективним методом може стати читання текстів пошепки. Завданням має стати озвучення його на певну відстань без застосування власне звуку. Варто почати з повільної і чіткої вимови пошепки кожного звуку і складу, поступово темп вимови прискорюється і може бути доведений до скоромовки. Але важливо слідкувати за тим, щоб не відбувалося зажиму м'язів горла. Шепіт має спиратися виключно на якісне дихання і чітку артикуляцію. Безумовно не всі початківці мають вагомні недоліки дикції і не всім необхідні такі вправи. Але часто з цілим рядом артикуляційних проблем молодий співак стикається вперше саме при співі, бо вокальні властивості впливають на фонетичні елементи, додають їм звуковисотних характеристик та роблять кожну фонему більш рельєфною.

Якщо артикуляційні вправи можуть застосовуватися в роботі співака за необхідністю, ситуативно, то розспівки з активним залученням фонетичних елементів є основою постановки голосу співаків-початківців, та підготовки до співу професійних вокалістів.

Фонетичних методик, що сприяють формуванню вокального апарату і якісно впливають на звук дуже багато, ряд з них вже згадувалась вище. Ключовим елементом підбору вокальних вправ є пошук голосного звуку, що формується у молодого співака найбільш природньо і відповідає поставленим технічним завданням: наблизити, округлити або зібрати звук, тощо... Як правило до такого голосного звуку додаються дзвінки або сонорні приголосні, що теж працюють на чіткість, близькість та активну ясність вимови. Ці приголосні активізують кінчик язика, губи та допомагають формуванню якісної та чіткої атаки звуку. Недарма видатний співак і педагог першої половини

XX століття Барра (псевдонім Дженнаро Караччі) говорив про «губне резонування» і серед його методів був спів на зм'якшений звук «В» або на звук «М», що допомагає відчутти звукову вібрацію і підключити головні резонатори [17]. Практично всі видатні вокальні педагоги відзначають значення чіткої артикуляції приголосних, що не повинні порушувати вокальну позицію, при стабільному положенні органів голосоутворення. О. М. Мишуга своїм учням пропонував співати склади на всі звуки алфавіту для розвитку якісної вокальної дикції. Звісно спочатку опрацьовувалися зручні сполучення, а потім складні [17]. Співак відзначав, що легше заспівати вірно ба-бе-бі-бо-бу, ніж га-ге-гі-го-гу, так, як сама природа приголосної «Б» ставить її на «правильне» місце, де мають формуватися всі вокальні звуки, а формування глибокого звуку «Г», кожному голосу «тягне в горло». Безумовно комбінації зі складними для вокальної фонації приголосними опрацьовуються, коли більш прості освоєні і усвідомлені, щодо руху органів мовлення та артикуляційного апарату. Важливо досягти вірного звучання голосної, які б приголосні її не оточували. Обираючи комбінацію голосних і приголосних необхідно відштовхуватися від особливостей певного учня-співака, і тих недоліків, які необхідно виправити. Але в будь-якому разі, всі вокальні вправи слід розпочинати в діапазоні примарного тону, де голос співака звучить максимально невимушено і природно. В процесі досягнення якісного вокального звучання діапазон вправ розширюється, захоплюючи верхній та нижній регістри. Також корисним для розвитку дикції може стати спів вокалізів на різні склади, або з назвою нот (сольфеджуючи).

Робота над артикуляційним апаратом, правильне формування голосних, чіткість вимови приголосних, звичка вести вокальну лінію не замикаючи склади, є лише засобом технічно сформованого та різного співу. Подальша робота з дикцією передбачає заглиблення в особливості орфоєпії іншомовних текстів у відповідному репертуарі, пошук технічно та змістовно обґрунтованих наголосів, художньо виразне, осмислене донесення слова та змісту фрази. Ці питання ми розглянемо в наступних розділах роботи.

§ 2. Робота з іншомовними текстами на прикладі деяких елементів фонетики італійської мови

В сучасних реаліях глобалізації культури в рамках Європейської і світової інтеграції, спів мовами оригіналу став професійною

необхідністю для вокалістів. Іншомовні тексти складають неабияку складність для виконавців не тільки через необхідність додаткової роботи для розуміння змісту, але в першу чергу через іншу фонетичну систему. Для вокалістів це має особливе значення. В попередньому розділі були розкриті ряд питань щодо впливу фонем на постановку голосу і роботу голосового апарату, тому зрозуміло, що будь які зміни формування артикуляції призводять до необхідності адаптації вокальних навичок. Чимало видатної вокальної літератури написано представниками італійської, німецької, французької, англійської європейських композиторських шкіл. І саме ці мови найбільш часто застосовуються у вокальній практиці. Кожна з них має свою відмінність від нашої мовної фонетики, і для якісного виконання музичних творів з оригінальними текстами варто її детально вивчити, порозумівши розбіжності і специфіку вимови. Італійська мова вважається відносно легкою і спорідненою з українською за певними фонетичними елементами. Крім того саме в Італії зародилася академічна вокальна школа, що стала основою до розвитку інших Європейських вокальних шкіл. Італійська є дуже наспівною і за своєю фонетикою сприятлива для академічної вокальної естетики. Не дивлячись на це, робота над італійським репертуаром вимагає ретельного опрацювання, бо при поверховому відтворенні тексту, недоліки вимови будуть заважати сприйняттю художнього образу і нівелювати сенс виконання музичного твору мовою оригіналу.

Вважаємо доречним висвітлити декілька питань специфіки італійської фонетики, що демонструють принципи роботи над іншомовними вокальними творами. Природна властивість співучості італійської мови лежить в площині сталого звучання голосних та «вертикальної і вузької» їх артикуляції, яка сприяє високій вокальній позиції. Крім того, для фонетики італійської мови притаманне часте використання дзвінких приголосних та подвоєння сонорних. Ця специфіка спонукає до застосування в артикуляції голосних, що передують їм, піднятого піднебіння і чіткої вимови.

Вказані фонетичні особливості роблять італійську мову дуже зручною в процесі постановки голосу молодих співаків, тому старовинні італійські арії, чи канцонети є традиційною методичною нотною літературою педагогів вокалістів. Варто окреслити ще ряд деталей, які недосвідчені співаки можуть не враховувати і співати на італійській мові з жахливим неприродним для неї акцентом. Наприклад,

техніка утворення приголосної «Л» відрізняється від української і слов'янських мов. Для італійської артикуляції цієї приголосної необхідно язик направити дещо глибше «на піднебіння» трохи вище альвеол, середня частина язика повинна бути опущеною. Така робота артикуляційного апарату утворює більш зм'якшений варіант звучання звуку «Л». Намагання виконувати приголосну «Л» в характерній для нас більш твердій вимові або надмірно зм'якшувати, імітуючи додавання після неї м'якого знаку, спотворює італійську фонему. Треба порозуміти специфіку артикуляції і відпрацювати її.

Іншою особливістю італійської мови є наявність відкритих та закритих голосних «Е» та «О», які озвучуються за правилами фонетики в різних варіантах. Голосна «Е» може виконуватися світло і відкрито, як у слові «bella» (гарна), або темно і звужено, дещо наближено до голосного «і» «vero» (правда або справжній). Різниця їх вимови в першу чергу відображається на положенні губ, язика та мірою розкриття рота. Відкритий варіант звуку «Е» артикулюється сміливо відкритим ротом і заокругленою формою губ. Кінчик язика при цьому повинен впирається в нижні різці, спинка язика має бути припіднята, а його краї торкатися верхніх корінних зубів. Закрита «Е» артикулюється з деякою посмішкою, тобто розтягуючи губи і не передбачає сильно відкритий рот. Відкрита голосна «О» артикулюється за допомогою опущеного, відсунутого від нижніх зубів язика, що повинен тиснути щелепу донизу. При цьому губи майже не мають округленої форми. Такий тип вимови «О» ми можемо почути у слові *donna* (жінка). Закрита голосна «О» артикулюється за допомогою округлених губ, що дещо висунуті вперед, як в слові *dove* (де).

Також важливою специфікою італійської мови є злиття голосних, що має назву дифтонги (злиття 2-х голосних) і трифтонги (злиття трьох голосних). Такі злиття утворюють один склад. Першим голосним звуком дифтонгів і трифтонгів завжди є голосні «І» або «У». Дифтонги діляться на висхідні і низхідні. У висхідному варіанті дифтонгу більш рельєфно звучить друга фонема, у низхідному — перша. Наприклад висхідний дифтонг ми бачимо в словах *nuovo* (новий), *ieri* (вечір). В них голосні «О» «Е» є ключовими, а звук «У» та «І» передують основному голосному і звучать коротко одразу переходячи в наступний звук. Такий тип дифтонгів називається *semiconsonanti*. Низхідний дифтонг використовується в цілій низці слів частого застосування, наприклад, як займенники *lei* (вона), *lui* (він), *noi* (ми), *voi* (ви). Отже голосна «І» в цих дифтонгах звучить

після основної голосної, є прохідною і менш подовженою. Цей тип дифтонгів називається *semivocali*.

Трифтонги мають в одному складі три звуки. Наприклад слова *vuoi* (твої), *miei* (мої). В них також голосні «I» та «U» виконують функцію прохідного звуку, основне навантаження припадає на середню голосну.

В італійській мові крім злиття голосних в один склад є і зворотна тенденція — зіяння, тобто розрив складів, коли різні голосні вимовляються підкреслено роздільно з чіткою емісією. Таке фонетичне явище в італійській мові називається «Iato» і ми можемо почути принципи вимови зіяння у словах *ro-e-ta* (поет); *re-a-le* (справжній); *pa-u-ra* (страх); *Ma-ri-a*. В останньому випадку ми можемо почути, різницю застосування голосної «I» в дифтонгах і зіянні. Тут вона не є прохідним звуком і повинна бути рівноцінно озвучена з голосною «A». Отже у зіянні кожна голосна відноситься до окремого складу і вимовляється рельєфно з певним індивідуальним дихальним активом.

Ми описали лише деякі фонетичні нюанси італійської мови, що демонструють відмінність специфіки роботи артикуляційного апарату від характерного для нашої фонетики. Безумовно це спонукає до особливих вимог, щодо роботи над дикцією згідно норм орфоєпії та фонетичним особливостям мови тої чи іншої країни. Все це впливає на співочу артикуляцію і має відпрацьовуватися системно і з врахування артикуляційних особливостей типових для відповідної вокальної традиції. Отже перед співаком стоїть завдання навчитися гнучко використовувати артикуляційний апарат та свідомо застосовувати напрацьовану м'язову пам'ять в технологіях звукоутворення. Для цього необхідні неабиякі теоретичні знання, звичка до детального слухового самоконтролю, володіння артикуляційною технікою та здатність відчувати індивідуальну «мелодію мови».

§ 3. Технічні та художньо-виразальні елементи дикції

Працюючи над вербальним текстом вокального твору, співак стикається з рядом складностей, що залежать не тільки від активності і гнучкості артикуляторів, а вимагають певного аналізу тексту, щодо донесення змісту слухачам. Цей процес є теж технічною стороною дикції, але він лежить не тільки в площині механіки мовного апарату. Однією з найтиповіших проблем є збіги приголосних, що у вокальному виконанні збільшуються за рахунок правила їх перенесення до наступної голосної. Проаналізуємо декілька рядків

поезії О. Олеся, що стали літературною основою чудового романсу М. В. Лисенка «Айстри». Навіть в назві романсу ми бачимо доволі складне для озвучення слово, де збігаються чотири приголосні Й, С, Т, Р. Зважимо на те, що приголосну «Й» вважають сонорним звуком (таким що має ознаки і приголосного і голосного), «С» належить до групи свистячих, «Т» є глухою приголосною, «Р» теж відносять до сонорних звуків, але її специфіка полягає в способу утворення, що виділений як «дрижачі» [11]. Отже, співак має побачити цю особливість і звернути увагу на якість дикції і співу у відповідних фразах. Щоб це слово було вокально озвученим, в контексті розвитку звукової фрази потрібна активна робота мовного апарату і вміле користування диханням. Збіг приголосних, що виникає за правилами співу може охарактеризувати приклад з цього ж романсу «...де квіти не в'януть, де вічна весна». Завершення слова «в'януть» на пом'якшену приголосну «ТЬ» і початок слова «де» на дзвінку приголосну «Д» створює певну дикційну задачу. При м'якій вимові ми можемо почути незрозумілий набір складів. Аналогічна проблема виникає у фразі «А ранок стрічав їх холодним дощем». В ній ми бачимо кілька складних моментів. Це збіг чотирьох приголосних, що виникає між словами «ранок стрічав» (К,С,Т,Р) і збіг двох приголосних «Х» між словами «їх холодним». Приголосна «Х» належить до глухих задньоязикових і її вимова є непростою в співі, щодо збереження вокальної позиції та кантиленного звуковедення. Якщо нівелювати подвоєння приголосної «Х», то може вийти змістовна нісенітниця, яка на слух сприйматиметься, як «і холодним дощем», а не «Їх холодним дощем». Спотворення змісту може виникнути і через збіг голосних. Так в тексті цього ж романсу є слова «схилились і вмерли...і тут, мов на сміх...». Слово вмерли завершується голосною «И», а наступний сполучник «І», (який вокально виписаний на тій самій ноті) може злитися з попередньою голосною, що ускладнить розуміння тексту та знівелює трагічне співставлення художнього образу закладеного в зміст. Ще одним прикладом збігу голосних, який може призвести до спотворення змісту, є текст романсу Лисенка «На сірій скелі мак цвіте» теж на слова Олеся. Фраза «І ти на цілий світ одна» має бути заспівана з чітким відокремленням сполучника «І» від займенника «ТИ». Бо інакше, особливо при не чіткій вимові глухої «Т», може чути слово «Іди» з відповідним спотвореним змістом — «ІДИ на цілий світ одна». Взагалі всі використання сполучників «а, й, і, та, й, що...» мають бути проаналізовані, щодо їх місця в реченні і можливих збігів

з попереднім або наступним словом для уникнення дикційних вад і змістовних спотворень.

Фонетичні аспекти мови, як правило аналізувалися і враховувалися композиторами. Будова вокальної фрази у майстерного композитора завжди відповідає певним мовним закономірностям. Її вершини співпадають з наголошеними складами, підкресленням головного змістовного слова. Зокрема і фонетичні складові текстів теж є важливим елементом художнього образу. Наприклад застосування скоромовок, вигуків, що акцентують увагу на певних групах приголосних чи голосних, так само створюють звукову палітру вокального твору. У фрагменті всім відомої арії Фігаро з опери Россіні є яскравий, багаторазово підкреслений збіг приголосних «BR» (дзвінкої та сонорної) та доволі помітну перевагу голосної «А» у всьому уривку.

Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo;

Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo;

A te fortuna (a te fortuna, a te fortuna) non
Manchera.

Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo;

Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo;

A te fortuna (a te fortuna, a te fortuna) non
Manchera....

Також показовим для цієї арії є спів різновекторних швидких пасажів на склад «LA». Завдяки цим фонетичним нюансам, скоромовка звучить дуже яскраво і дзвінко, що характеризує життєрадісний і активний характер персонажу.

В доробку Россіні також є знаменитий секстет з опери «Попелюшка» де чіткий розділ складів з використанням приголосної «R», стає важливим елементом музичної виразності. Для виконавців цього ансамблю філігранна дикція та чітка взаємодія є показником розуміння стилістики та професійної вокальної майстерності.

Серед українських взірців вокальної музики теж є багато прикладів майстерного використання «мелодики слова» реалізованого в музичному втіленні. Так, романтика української природи надихнула авторів на численні варіативи імітації солов'їного співу завдяки підбору певних мовних складів в контексті різноманітних пасажів та фіоритур. Яскравим прикладом цього художнього прийому є знаменитий романс Марка Кропивницького «Соловейко». Поєднання вербального складу «тьох» з певними мелодичними зворотами та форшлагами створює напрочуд колоритний музичний образ. Як правило цей

романс виконують колоратурні сопрано, що мають гнучкий голос, тембр якого максимально легко і природньо звучить у високій теситурі. Гарна дикція, що базується на рухливому і вільному артикуляційному апараті, дозволяє співацкам досягти не тільки ефекту імітації співу пташки, але і додати різноманітні емоційні фарби в спів.

Знаменитий вірш Тараса Шевченка «Ре́ве та стогне Дні́пр широ́кий» з балади «Причинна» має унікальні фонетичні властивості, що створюють особливу мелодику слова. Приголосна «Р», що присутня практично у всіх словах фрази завдяки своїм особливостям (сонорної та дрижачої), як би додатково динамічно підзвучує текст. Крім цього у фразі чимало дзвінких (губно-зубних та губно-губних) приголосних, що теж додають активної сили звуковій хвилі. Багато композиторів зверталосся до цього вірша і практично всі, знаходячи своє індивідуальне прочитання, підкреслювали в лінії мелодики грізну та «мускульну силу» художнього образу. Так, відома мелодія Данила Крижанівського побудована на стрімкому висхідному злеті по мінорному тризвуку одразу охоплює значний діапазон голосу. Романс Миколи Лисенка на цей текст теж має доволі гнучку і широку хвилю мелодичної лінії. Безумовно фонетичний ряд шевченківських рядків спонукав композиторів до відтворення його в мелодизмі певного типу. Співак, що виконуватиме вокальні твори на текст «Ре́ве та стогне Дні́пр широ́кий» має розуміти його фонетичні властивості, і те, як вони доповнюють яскравий зміст художнього образу. Отже виразна дикція з усвідомлено озвученими приголосними повинна стати не тільки технічним завданням, але і засобом художньої виразності та емоційної подачі.

Видатні співаки досягали вершин виконавського мистецтва не тільки завдяки блискучим вокальним даним і технічній майстерності. Їх вирізняло вміння найбільш яскраво донести зміст тексту, знайти основні вузлові слова та відповідну тембральну фарбу голосу. Такі майстри, часто були і видатними акторами-інтерпретаторами художнього образу оперного персонажу або романсової лірики, чи народної пісні. Зокрема можна пригадати видатних співаків-артистів: Івана Алчевського, Федора Шаляпіна, Соломію Крушельницьку, Марію Каллас, Бориса Гмирю... Їх творчий спадок є взірцем блискучого поєднання видатних співацьких можливостей та глибокого проникнення в художній образ вокального твору. Крім безперечного таланту за таким видатним результатом завжди стоїть кропітка щоденна робота. Виразне вокальне слово та фраза реалізуються не тільки

через чітку дикцію, але і завдяки логічним наголосам в кожному слові, вивіреної подачі дихання, підкресленням найбільш змістовно вагомих слів. Мишуга в своїй книзі зазначає: «Основні слова в реченні треба вимовляти більш посиленним звуком, а довгі склади обов'язково акцентувати. Акцентований склад завжди має бути вдвічі продовженим, порівняно з неакцентованим». Цю пораду варто сприймати не як спів з акцентом наголошеного складу в розумінні штриха звуковедення, а в плані вокальної уваги та підкресленої проспіваності. Часто самі композитори виділяють наголошені склади більш довгими, високими нотами або використовуючи розспів такого складу. Такий композиторський прийом дозволяє вокалісту не тільки технічно озвучити відповідний склад, але і підкреслити його відповідними тембральними фарбами. Чим свідоміше співак віднесеться до таких деталей, порозуміє задум композитора, чим більше часу приділить пошуку власного емоційного забарвлення вокального звуку, тим переконливіше прозвучить авторський задум і яскравіше розкриється індивідуальність самого виконавця.

В романсі «Айстри» Миколи Лисенка, до якого, ми вже звертали-ся в попередніх розділах роботи, можна побачити майстерну роботу композитора, щодо втілення літературного тексту. Перша частина романсу побудована на швидкому, майже безупинному руху вісімками. Це складає неабиякі складнощі для дикції вокаліста, але мелодичні хвилі фраз побудовані так, що завжди наголошений склад важливого для розуміння змісту слова буде знаходитись на вершині мелодичної лінії. Складності вимови тексту в швидкому темпі повністю виправдані, створеним музичним образом — хвилюючого очікування і бажання щастя. Наприклад музична фраза «і стали рожєвого ранку чекать», реалізована в мелодичній лінії так, що найвищою вершиною фрази є наголошений склад слова «рожєвого», а найдовшою нотою — наголошений склад слова «чекАть». Отже композитор для нас підкреслює жагуче відчуття очікування саме «рожєвого» ранку. Якщо б це слово було прохідним, а акцент робився на слові «ранок», трагічне не співпадіння очікування і реальності в романсі було б менш виразним. Але важливо, щоб виконавець це побачив і усвідомлено, з особливим радісним очікуванням в тембрі, проінтонував це слово у фразі.

Цікавим є момент де композитор в реченні «і в мріях ввижалась їм казка ясна» дещо порушуючи ритмічний рядок, робить подовженим склад слова «кАзка ясна». В поетичному звучанні, основний наголос

речення припадає на слово «яснА». До речі, ряд виконавців змінює лігу виписану композитором, переносячи її саме на це слово. Вони вважають, що так співати зручніше і такий наголос відповідає віршованій строфі. Але думається, що Лисенко свідомо допустив це маленьке порушення. Для нього було важливо підкреслити слово «кАзка», тобто нездійснена, але заманлива мрія. Слово «яснА» змістовної інформації не поглиблює, а є лише важливим елементом ритму вірша. Тому виконавцям треба детально аналізувати кожне слово, в контексті композиторського прочитання, та його значення в художньому змісті і драматургії твору. Другу частину романсу крім зміни тональності з E -dur (мі мажор) на e -moll (мі мінор), вирізняє зовсім інший ритмічний малюнок. Замість веселого і стрімкого руху вісімками ми бачимо рух тріольними четвертними та четвертями і вісімками в рамках однієї тріольної долі. Такий ритмічний малюнок виглядає як розгублена зупинка, відсутність певного вектору руху. Виконавцю важливо це продемонструвати, але зберігати кантиленне звучання і наповнити довгі ноти тугою і смутком — «А рАнок стрічАв їх холОдним дощЕм». Серед всіх наголошених складів саме склад слова «холОдним» стає домінуючим. Він припадає на спуск з верхньої ноти фрази. І ця поникла, але протяжна інтонаційна вершина стає важливим протиставленням попереднім радісним акцентним фразам про «кАзку» «рожЕвого» ранку. Отже в слово «холОдним» вокаліст має вкласти всю розгублену нудьгу мрій. Тільки на такій основі буде виглядати переконливо і яскраво кульмінація твору. Доречі, тут ми теж, можемо побачити варіант, коли динамічна кульмінація та змістовна не співпадають. Динамічною кульмінацією є друге речення другої частини «І вглЕділи айстри, що вколо тюрма». Це найбільш драматичний момент романсу. Вихід в верхній регістр з акцентом на слові «вглЕділи» має бути заспіваним з максимальним відчаєм та драматизмом, звісно в контексті романсової стилістики камерної творчості. Хочеться відмітити, що підкреслення композитором слова «вглЕділи», а не наприклад виразного слова «тюрма», говорить саме про його авторське прочитання тексту. Тобто, «Айстри», як персонаж саме «вглЕділи» трагічне життя, тобто їм здалося, це було враження, а звідси і переконання. Максимально підкресливши всіма виражальними засобами слова «вглЕділи», композитор робить їх рішення Айстр вмерти, ще більш трагічним, а змістовну кульмінацію романсу «і тут, мов на сміх, засяяло сонце над трупами їх» піднімає на особливий філософський рівень.

Отже пророблений короткий аналіз демонструє важливість кожної деталі прочитання літературного тексту. Виразне художнє виконання вокального твору має бути ґрунтоване на глибокому аналізі змісту та співставленні з засобами музичної виразності. Такий аналіз дає поштовх до роботи над виразною дикцією на базі технічних елементів роботи артикуляційного апарату і тембрально забарвленої вокальної подачі звуку. Як було продемонстровано, на чіткість дикції впливає акцентування слів, які несуть першорядне змістове значення. Не можна застосовувати однотипні акценти на всіх словах вокально-музичної фрази. Також дуже заважає прийняттю змісту виділення випадкового слова, що ситуативно виникає через його теситурне розташування, незручний збіг приголосних/голосних, або просто через неухважність виконавця. Якщо співак правильно продумав наголоси і ключові слова, то навіть при деяких дикційних проблемах основний зміст буде донесено до слухача. І навпаки, маючи чеканну дикцію, яка чітко рубає кожен склад, але не має художньо-змістовного вектору, ми втратимо цікавість публіки, бо таке виконання не має інтерпретаційної цінності, і не розкриває творчої особистості співака.

На загальний характер вимови тексту з більш м'якою, або твердою подачею приголосних також впливає змістовно-жанрові і стильові музичні властивості вокального твору. Зрозуміло, що романсколискова буде співатися в зм'якшеному варіанті вимови, а жартівлива, характерна пісня може виконуватися навіть з гіперболізацією деяких дикційних елементів. В інших випадках занадто підкреслена вимова слів може нашкодити вокальній лінії, і зробити спів кантилени неможливим.

Виконавець також повинен враховувати фактор наявності акомпанементу, що теж може посилити ефект нерозбірливості вокального тексту. Виразна побудова фрази з продуманим підкресленням змістовних вершин, допоможе співакові донести в глядацький зал слово навіть через оркестрову фактуру. Велике значення має також дотримання пауз та цезур. Вони підкреслюють наступне, або попереднє слово, роблять його більш рельєфним і таким, що закарбовується в пам'яті. Нівелювання пауз або виписаних цезур через бажання продемонструвати довге вокальне дихання є неприпустимим, і може застосовуватися тільки дуже зрілим виконавцем, що зважив всі змістовні моменти і впевнений що дозволяючи таке порушення, досягає виправданої художньої мети. Але видатні

співаки, як правило з великою повагою відносилися до композиторських текстів і шукали шляхи інтерпретації через максимально відповідальне відтворення всіх авторських вказівок.

Говорячи про роботу видатних співаків варто звернутися ще до одного питання, а саме копіювання молодими співаками їх виконавських, зокрема дикційних елементів виразності. Бажання брати приклад з майстерного співака і навіть копіювати його манеру співу може бути корисною на певному етапі зростання молодого вокаліста. Але співак має шукати свою власну індивідуальність, а враховуючи неповторність тембральних та динамічних властивостей кожного голосу, то такий шлях як основний метод вдосконалення співацької майстерності є взагалі хибним. На жаль, як правило молоді вокалісти копіюють поверхові характерні елементи співу свого кумира. Часто, навпаки — не кращі, бо справжня майстерність здобувається роками і поверхово їй навчитися неможливо.

Варто привести приклад відношення до роботи з текстами творів та художнім образом Бориса Романовича Гмирі. Він завжди шукав свій індивідуальний шлях в інтерпретації, іноді навіть наражаючись на критичне відношення до цих пошуків. Так, працюючи над партією Мефістофеля в опері Ш. Гуно «Фауст», співак зіткнувся з тим, що трактовка цього образу геніальним Шаляпіним стала до певної міри хрестоматійною. Це відобразилося не тільки в зовнішніх проявах, але і в темпах, подачі певних слів фрази, тощо. Співак свідомо вирішив шукати свій шлях, через глибоке занурення в текст Гете, створення власної уяви про постать цього персонажу. Історія розвитку образу Мефістофеля у виконавських інтерпретаційних традиціях дуже цікава, тому ми вважаємо за потрібне окреслити цю тему детальніше. З самого початку персонаж Мефістофеля сприймався, за традиціями народного театру, як жанровий, дещо комічний, хоч і яскраво негативний образ. В ньому не шукали якоїсь глибини чи філософського узагальнення. Відповідно робили відверто смішний та надто яскравий грим, додавали в ходу кульгання, розкуйовджували брови, волосся тощо... Перший переворот у трактуванні цього образу зробив всесвітньо відомий бас Ф. Шаляпін. Він перестав грати «чорта» та осмислив персонаж із філософської точки зору. Мефістофель у трактовці Шаляпіна виглядав, як зло, якому все надоїло, яке хоче вже спокою, але продовжує творити нещастя скоріше по інерції. Цей підхід до образу підтримував В. Лосський, який виконував цю партію багато разів

на сцені Одеської опери, а потім був режисером цього спектаклю. Він вимагав від виконавця партії підкреслювати глузливе ставлення до людей та їх жалюгідних пристрастей, а не намагатися «грати чорта». Образ став більш об'ємним, різноманітним та масштабним. Шаляпін розробив також і «новий» грим та зовнішні акценти персонажа. Мефістофель став виглядати як дворянин з виразним обличчям, гордою поставою та ефектним вбранням. Цей образ з часом теж перетворився на певне театральне «кліше» і втратив притаманну Шаляпіну глибину. Отже копіювання завжди приведе до вихолощування змісту і втрати виконавської індивідуальності. Розуміючи це, Борис Романович хотів внести нову сторінку в трактування образу, бо бачив його в іншому ключі ніж шаляпінська версія і безумовно народне уявлення чорта. Все це вже було. Будучи дуже ерудованою людиною і надзвичайно тонким митцем співак вирішив пошукати чогось нового саме в першоджерелі. І дійсно, в творі Гете «червоною лінією» образу є не просто чорт чи сатана, не фавн-пустун, а та друга половина людської душі, те зло — підступність, сумніви які ховаються в кожному з нас. Ряд дослідників творчості Гете роблять припущення, що Мефістофель є ніби «alter ego» самого Фауста — втіленням тієї сторони духу, що штовхає його через сумніви і страх до згубних вчинків. Це звісно вплинуло і на грим, і на сценічну поведінку, і на вокальну подачу співака. Так, на початку вистави Мефістофель взагалі не виділявся нічим з-поміж інших людей. В поведінці на сцені ніщо не повинно було видавати в ньому нечисту силу. Такий підхід можливо був дещо менш ефектний, але натомість зосереджував увагу слухача на інтелектуально-філософській стороні образу. Мефістофель Гмирі з'являвся на сцені нічим не відрізняючись від людей, гарно вдягнений але простий, нічого показного. В той же час, з першими нотами слухач відчував лукавство, хитрість, вкрадливість, глузування та водночас і підбадьорення. Мефістофель Гмирі немов зачаровував Фауста своєю харизмою, а потім раптово «зачиняв пастку». Цієї чарівності співак досягав за допомогою максимального Legato без будь якого напруження в голосі. Коли Борис Романович співав куплети про владу золота над світом в його зовнішності ніщо не видавало справжньої суті образу. Сатану нагадував лише голос співака, який мав багато глузливих інтонацій. Починаючи куплети артист «грався» легким, «політним» звуком в якому, зауважимо, було достатньо багато іронічних настроїв. Гмиря чудово вмів використовувати

тембральні контрасти, коли в один момент голос робився сталевим та блискучим. Цим артист відділяв слова які говорились «на публіку» від слів які показували справжній внутрішній світ героя. Варто зауважити, що артист співав куплети дещо жвавіше ніж це було прийнято в його часи. Але такий темп ніскільки не впливав на якість дикції та багатство інтонаційних, або змістовних зворотів. Відтінки — глуму, зневаги, іронії, сарказму створювали дуже оригінальний та об'ємний образ. Зокрема розспіви голосних співак виконував підкреслено рельєфно, застосовуючи легкий штрих *non legato*. Це створювало ефект зневажливого «сміху», крізь який співається пісня. Звісно такий прийом теж є прикладом виразного застосування артикуляційного апарату, що дозволяє використовуючи штрихові засоби, імітувати певні емоційні прояви. Цікавим був той факт, що Мефістофель Гмирі зовсім не боявся ефесу шпаг, які традиційно мали форму хреста. Ця деталь, на нашу думку, була не випадковою, а уособлювала концепцію вираження образу. Мефістофель у трактовці Бориса Романовича був «рівним партнером» Бога, а не боязливим чортом. Цю ідею, як і багато інших співак взяв з образу Гете. Про це він писав у своїх щоденниках. У момент коли нечистий «заклинає квіти» співак навпаки підкреслює його нелюдськість, адже по сюжету тут нема перед ким прикидатись, тут сатана сам із собою і такий, який він є. На словах «спустилась темрява» голос співака набуває особливого «масляного» тембру. Подачу слова «зафарблено» тембром голосу, в якому звучить і злорадна втіха і відчуття своєї могутності. З явним злом, яке не мало ні краплі агресивності, виконувались рядки де співається: «а ви, квіти, повинні отруїти все повітря і в'їстись Маргариті в серце». В кінці цієї фрази на слові «серце» співак робить невелике крещендо, а потім владно філірує звук, підкреслюючи невідворотність такого результату. Отже вміння не тільки чітко дикційно донести текст, а і надати звучанню голоса безліч змістовних відтінків, не втрачаючи рельєфності кожної голосної, допомагало співаку реалізовувати власне бачення образу і наповнювати спів різними підтекстами.

Дуже цікаво Гмиря трактував сцену біля дому Маргарити. В момент коли Фауст заходив в дім дівчини, Мефістофель сміється привертаючи увагу. Він кидає у бік пари розу, яку тримав у руках та спокійно сидить на лавочці, очікуючи Фауста. Співаючи Серенату під вікном Маргарити, артист переосмислює її, як своєрідне узагальнення своїх діянь. Це не просто висміювання юної грішниці, яке чують всі

сусіди, що безумовно ще більше погіршує її становище, це — на-смішка над найважливішим почуттям людини — коханням. Одним із найяскравіших виражальних засобів в цьому епізоді виступає віртуозно використаний контраст між Legato та Staccato. Мелодія серенади співалася підкреслено ніжним звуком з максимальною кантиленою. Виділені наголошені склади співак максимально «протягує», вкладаючи в них ліричну насиченість та підкреслену «романсову виразність». Тому епізоди сміху звучать особливо глузливо та саркастично. Також співак майстерно використовує елементи «спотворення» ліричного ніжного звуку на окремих наголошених голо-сних. В них починає звучати різкий металевий тембр і іноді навіть елементи «хриплого сміху». Такі, ніби раптові, а насправді продумані «випадіння» з загальної тембральної фарби, створюють ефект «зняття маски» і відкривають справжнє обличчя Мефістофеля. Варто зауважити, що ці моменти ніяк не впливають на загальну вокальну лінію і гнучкість фразування. Щоб так філігранно «грати» тембром голосу, використовуючи нюанси звучання тієї чи іншої голосної, треба мати видатні технічні вокальні можливості та глибоко продуману концепцію виконання. Відмовившись від показних зовнішніх ефектів персонажа, Гмиря створюючи образ, багато в чому опирався саме на деталі дикційної подачі текстів та тембральні фарби свого унікального голосу. З часом трактовка образу Мефістофеля у вико-нанні Бориса Гмирі перестала викликати здивування. Але, варто зауважити, що саме яскрава індивідуальність інтерпретаційного бачення змушує глядачів замислитися і може викликати певні спе-речання. Відсутність самостійного підходу до образу і копіювання прийнятих стандартів, як правило не викликає питань. В той же час інтерпретація Борисом Гмирею образу Мефістофеля і сьогодні слу-хається з інтересом, надихає глибиною підходу та спонукає вивчати принципи трактування образу.

Отже, сфера вокального виконавства тісно пов'язана зі словом і його донесенням до публіки через дикцію співака. Від цього зале-жить не тільки виразність співу, але і художня вартість виступу вико-навця. Гарна дикція співака завжди була ознакою його майстерності і співочої культури. Враховуючи, сучасні тенденції, що передбачають вільне вокальне володіння низкою європейських мов, щоб викону-вати твори мовою оригіналу, то розвиток артикуляційного апарату готового до швидкої адаптації в нових фонетичних умовах набуває особливої актуальності.

Висновки

Вокальне мистецтво по своїй природі має унікальну синергію мовної і музичної інтонації. В їх переплетенні виникають поліфонії змістів, нові підтексти та інтерпретаційні концепції. Композитор дає артисту задуману інтонацію, темпо-ритм, паузи, фразування, часто вказує динамічні відтінки і штрихи, як певну музичну артикуляцію. Але ці вказівки інтерпретуються кожним виконавцем по своєму. Для співака — виконавця дуже важливо вміння вірно читати нотну партитуру, розуміти і емоційно відчувати логіку думки та почуттів, закарбованих в нотному тексті. Кожен виконавець має пройти шлях, що пройшов композитор, вчитуючись в літературний текст і обираючи для нього певне музичне втілення. Тільки таким чином можна знайти переконливу інтерпретацію слів, що реалізувалися в музичному тексті. Справжній митець ніколи не буде шукати свою виконавську індивідуальність в порушенні авторського задуму композитора. Саме точність виконання збагачена власним співацьким тембром, темпераментом, життєвим досвідом та художнім розумінням дає вокалісту необмежену творчу свободу інтерпретатора. Важливу роль на цьому шляху посідає дикція. Розбірливість і чіткість дикції є наслідком технічної і аналітичної роботи співака. Технічна сторона дикції залежить від досконалості і вільної роботи артикуляційного апарату. Але зрозумілою і переконливою дикція співака може стати тільки після аналітичної роботи — через проникнення в зміст тексту, художній образ, емоційне заглиблення в його музичне втілення.

Робота над дикцією повинна бути послідовною та регулярною, перебувати під постійним самоконтролем. Починаючи з елементів фонетичного методу в постановці голосу і розвитку співацької майстерності, виконавець крок за кроком вдосконалює вокальну техніку, збагачуючи свої навички новими вміннями на кожному етапі творчого зростання.

Варто зауважити, що при всій взаємодії дикції і співу, все ж процес звукоутворення і процес словотворення може досягатися різними засобами. Звук без слова ми називаємо вокалізацією, хоча фонетична складова в ній все ж присутня. Словом без звуку умовно можна назвати шепіт, хоча певні звукові хвилі він все ж утворює. Отже робота над якісним звукоутворенням і чіткою дикцією на певних етапах можуть відбуватися паралельно, відокремлено одне від одного. Дикційні та артикуляційні вправи поза звуковисотними за-

вданнями є дуже корисними молодим співакам з деякими вадами дикційного апарату, або яскраво проявленим затиском артикуляторів. Звісно, що для чіткої дикції потрібен здоровий мовний апарат. Але проблеми з нечіткою дикцією можуть бути пов'язані з розладом функціонального характеру, що є наслідком неправильної роботи якоїсь з частин мовного апарату, або проблем в окремих ділянках центральної нервової системи. Ряд дефектів, що не потребують медичної допомоги можуть бути усунені шляхом послідовної роботи. Але поєднання дикційних і вокальних завдань для такого учня може виявитися надмірною складністю, яка сповільнить або унеможливить розвиток кожного з цих напрямлень. З іншого боку на певному етапі саме дикційні завдання, фонетичні властивості голосних і приголосних можуть допомогти в постановці голосу і позбавлять вокальних вад. Отже паралельна робота над дикцією і вокальним звуком, що поступово все більше взаємопроникають один в одного створює підґрунтя до художньої роботи зі словом. Саме така робота, що об'єднує художнє бачення, тембральні якості голосу та дикційну чіткість, виховує професійного виконавця, бо справжньому майстру вокальної справи потрібно володіти належною звуковою палітрою і художньою виразністю слова.

Для того щоб дикція служила меті художнього-виразного співу, виконавець має бути дуже обізнаною людиною, що спроможна аналізувати жанрово-стильові, композиційні, виразові особливості музичного твору; розбиратися в орфоепічних та фонетичних особливостях мови, на якій співає. Не менш важливим є бажання вдосконалюватися на цьому шляху і глибоко занурюватися в художній зміст кожного твору, що виконується. Якщо з'являється бажання швидко-руч вивчити музичний текст, сподіваючись на певний професійний досвід, і в такому поверховому вигляді виконувати його на сцені, то рельєфність, змістовність дикції, осмислене звуковедення сповнене справжнього емоційного прояву, стане недосяжним для виконавця. Тобто співацька та художня майстерність може бути не тільки надбана, але і загублена. Поверхове відношення до інтерпретації призводить до появи виконавських штампів, втрати дикційної осмисленої рельєфності і індивідуальних тембральних властивостей голосу. Отже, робота над дикцією, вокально-технічною та художньою майстерністю є запорукою довгого вокального віку співака, розвитку його творчої особистості та виконавської глибини інтерпретаційного бачення.

Завершити роботу хочеться словами видатного українського співака і викладача Олександра Пилиповича Мишуги, що вже не одноразово згадувався в цьому дослідженні: «Мова складається з слів, які поєднуються між собою думками і почуттями. Слово ж — це кристалізоване вираження наших думок і наших почуттів» [18].

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ : Вид. Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
2. Базиликот Б. О. Орфоепія в співі : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. Львів : ЛНУ імені І. Франка, 2001. 126 с.
3. Варнавська Л. І., Вікторова М. В., Саймукова А. А. Сучасні методи та прийоми розвитку вокальної майстерності студентів факультету мистецтв. *Інноваційна педагогіка*. 2020. Вип. 25, т. 2. С. 22–27. DOI: <https://doi.org/10.32843/26636085/2020/25-2.4>
4. Гнидь Б. П. Виконавські школи України : навч. посіб. Київ : НМАУ, 2002. 95 с.
5. Данильчук О. Я. Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 53–56
6. Даценко А. С. Сольний спів : метод. рек. для студентів спец. «Музичне мистецтво», спеціалізації «Академічний вокал». Луганськ : ЛНУ імені Т. Шевченка, 2013. 61 с.
7. Довгань Л. М. Культура сценічної мови в співі : метод. рек. з курсу оперної підгот., спец. «Музичне мистецтво», спеціалізація «Спів». Одеса : Астропринт, 2007. 84 с.
8. Дорошенко В. О. Сольний спів як засіб виховання студента-актора : навч. посіб. Харків : Колегіум, 2010. 152 с.
9. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста. Київ : Музична Україна, 1979. 91 с.
10. Зарицький Л. А., Тринос С. А., Тринос Л. А. Практична фоніатрія. Київ : Вища шк., 1984. 168 с.
11. Класифікація приголосних звуків в українській мові. *Wikipedia* : веб-сайт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/96> (дата звернення: 31.08.2022).
12. Ковбасюк А. М. Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. Вип. 11. С. 117–122.

13. Колодуб І. С. Практичні поради педагога-вокаліста. Київ : Муз. Україна, 2010. 54 с.
14. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посіб. з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2010. 288 с.
15. Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посіб. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
16. Маслій К. С. Виховання голосу співака. Рівне : РДІК, 1996. 120 с.
17. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва Київ : Муз. Україна, 1971. 90 с.
18. Мовознавство. *Портал української мови* : веб-сайт. URL: <https://pravila-uk-mova.com.ua/index/movoznavstvo/0-4> (дата звернення: 31.08.2022).
19. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Київ : Видавництво Ліра-К, 2021. 216 с.
20. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу : навч.-метод. посіб. Кіровоград : КДПУ, 2005. 80 с.
21. Прядко О. М. Акустичні особливості розвитку співацького голосу : навч. посіб. Кам'янець-Подільський : Сисин О. В., 2010. 128 с.
22. Стасько Г. Є. Психотехніка співу у сучасній вокальній педагогіці. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника, 2011. 176 с.
23. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : навч. посіб. Вінниця : Нова Книга, 2013. 175 с.
24. Сучасна українська літературна мова. Лексикологія. Фонетика : підручник / Мойсієнко А. К. та ін. Київ : Знання, 2010. 270 с.
25. Ткаченко Т. В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів. Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2016. 307 с.
26. Тольба В. Спогади про Б. Р. Гмирю. *Борис Гмиря. Статті, листи, спогади*. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 392.
27. Чайка В. М. Мистецтво творити голосом. *Роль психофізичного стану у розвитку його вокальної майстерності: поради педагога*. Львів : Місіонер, 2008. С. 104.