

ВПЛИВ ПСИХОЛОГІЇ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ТА ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВАКА НА ПРИКЛАДАХ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

Захарченко

Ганна Яношівна

народна артистка України,
професор кафедри естрадного
виконавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

Захарченко

Анна Яношевна

народная артистка Украины,
професор кафедри естрадного
исполнительства Национальной
академии руководящих кадров
культуры и искусств

Hanna Zakharchenko

People's Artist of Ukraine,
Professor of the Performing Arts
Department, National Academy of
Culture and Arts Management

***Анотація.** Дослідження розглядає питання важливості психологічно-неврологічних законів звуковидобування та голосоутворення, що відбуваються завдяки нервовим процесам, які здійснюються в людському організмі, та є регуляторами його діяльності, від якої також залежить рівень професіоналізму співака. З погляду вокальної теорії, опрацьовуючи питання голосоутворення, не слід обмежуватись лише завданнями за принципами анатомії, фізіології, акустичних можливостей людського голосу та його естетики. Навіть у наш час наука про голос людини не має достатнього наукового та методологічного підґрунтя щодо методики співу. Велике значення, за вокальною методикою, має прихований від людського ока психофізіологічний акт, який є нервово-психічним моментом у процесі звукутворення.*

Завдяки виразності співу вокаліст може впливати на глядацьку аудиторію, захоплювати її емоційно своєю акторською майстерністю, за допомогою якої видатні майстри оперної сцени створюють яскраві сценічні образи, демонструючи велику силу впливу вокального мистецтва. Усі ці явища неможливо усвідомити без наукових та методологічних підходів до науки про людський голос як психофізіологічного феномену, що діє на розвиток музичних здібностей вокаліста та формує його професійні якості, вершиною яких є рівень художньо-виконавської майстерності. Саме ці актуальні проблеми зумовили вивчення ряду питань представлених у даній статті. На прикладах з історії оперного мистецтва вокальних шкіл, світових та вітчизняних майстрів оперної сцени розглядаються вище зазначені процеси.

***Ключові слова:** розвиток музичних здібностей, художньо-виконавська майстерність, оперне мистецтво, звуковидобування, голосоутворення, психофізіологічний феномен.*

***Актуальність статті** вбачається у спробі обґрунтування важливості психологічно-неврологічних законів звуковидобування та голосоутворення, що відбуваються завдяки нервовим процесам, які здійснюються в людському організмі, та є регуляторами його діяльності, від якої залежить рівень професіоналізму співака. Розглядаючи питання голосоутворення не слід обмежуватись лише завданнями з точки зору анатомії, фізіології, акустичних можливостей людського голосу та його есте-*

тики. Навіть в наш час наука про голос людини не має достатнього наукового та методологічного підґрунтя щодо методики співу. Великого значення з точки зору вокальної методики на нашу думку має прихований від людського ока психо-фізіологічний акт, який одночасно є нервово-психічним моментом в процесі звукоутворення. На прикладах з історії оперного мистецтва вокальних шкіл, світових та вітчизняних майстрів оперної сцени розглядаються вище зазначені процеси.

Коли йдеться про художньо-виконавську майстерність, не слід забувати про поняття “вокальне вухо”, що ототожнює у собі великий практичний вокальний досвід, музичний смак, музичну культуру, вміння аналізувати звукові явища, вміння розвивати свій вокальний талант, щоб згодом перетворитись на професіонала високого класу й стати істинним митцем-художником.

Завдяки виразності співу вокаліст може впливати на глядацьку аудиторію, захоплювати її емоційно своєю акторською майстерністю, за допомогою якої видатні майстри оперної сцени створюють яскраві сценічні образи демонструючи велику силу впливу вокального мистецтва. Всі ці явища неможливо усвідомити без наукових та методологічних підходів до науки про людський голос як психо-фізіологічного феномену, що впливає на розвиток музичних здібностей вокаліста та формує його професійні якості, вершиною яких є рівень художньо-виконавської майстерності. Саме ці актуальні проблеми зумовили вивчення ряду питань представлених в даній статті.

Стан дослідження. Питанням музичної психології та її впливу на розвиток музичних здібностей та художньо-виконавської майстерності співака на прикладах оперного мистецтва присвячені роботи Герета І. П. [1], Головащенко М. [2], Дж. Лаури-Вольпі [3], Назаренко І. К. [4], Пальмеджані Ф. [5], Поляновського Г. Н. [7], Теплової Б. М. [8], Швачко Т. [9], Юдіна С. П. [10] та багатьох інших фахівців.

Мета роботи полягає у тому, щоб охарактеризувати вплив психології людини на розвиток музичних здібностей та художньо-виконавської майстерності засобами оперного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Музика надзвичайно багатогранно впливає на людську психологію, про що було відомо з далекої давнини. Недарма в державах Стародавнього світу, як на Захо-

ді, так і на Сході, педагогічні системи виховання обов'язково передбачали навчання співу, танцю, музики. У Стародавній Греції у гімназіях фізичні вправи чергувались з вокальними, ціллю такого виховання було добитися гармонійного розвитку особистості.

Завдяки стародавньому китайському трактату “Ши-цзі” (Історичні записи), написаному відомим істориком Сима-Цянем, ми дізнаємося про цікавий факт з життя Конфуція, який любив музику, спів та грав на музичному інструменті “ціні”, а з “шести мистецтв”, що були обов'язковими у вихованні молодого покоління Стародавнього Китаю (письмо, математика, стрільба з лука, правила поведінки (ритуал), музика, управління колісницею), опанував дуже добре два: “лі” (ритуал) та музику. Його захоплював процес музичної творчості, він міг довго розмірковувати з цього приводу [6]. Так, за легендою, почувши пісню “Лі-Бо”, стародавність якого налічує чотирнадцять століть, його охопила містична екстазія, впродовж якої він відмовився від їжі й написав своє філософське морально-етичне вчення, що набуло назви “конфуціанство” та завоювало увесь Китай [3].

У давні часи спів не розглядався з професійної точки зору, співу не вчилися, співали спонтанно, здебільшого, він носив релігійний та ритуальний характер, хором співали в храмах під акомпанемент примітивних інструментів. Уважається, що спів є проявом людської сутності, який висловлює емоцію почуттів, людські мрії, думки, більш того, він поєднує в людині духовне й фізичне. Хоча, слід зауважити, що художній спів існував уже до нашої ери у східних країнах: в Малій Азії та Єгипті, а також, стародавній Греції.

Так у Греції вокальні твори виконували їх автори — поети-композитори. Свій спів вони супроводжували музичними інструментами, це могла бути ліра, кіфар, аулос, триганон, або магадіс (інструменти схожі на арфу). У той час, основними різновидами грецької пісні були гімни. Так гімном радості був *пеан*, що присвячувався богу краси Аполлону. Гімном смутку був *френ*, що був частиною поховального ритуалу. У програми великих свят та змагань, де переможців нагороджували, співались *діферамби*, з часом, саме діферамб дав поштовх для розвитку театральних вистав.

Уже у той час в Греції існувала класифікація чоловічих голосів:

- *netoide* — високий голос, що належав тим, хто вмів віртуозно виконувати щось на кшталт арій (*номой*);

- *mesoide* — середній голос, що належав тим, хто співав у хорі та виконував популярні пісні;

- *iratoide* — низький голос, що належав виконавцям трагедій [4, 12].

До нас дійшло ім'я старогрецького композитора, який, як вважається, був засновником справжніх ранніх музично-художніх форм, що поклало початок *кімародії* — співу у супроводі музичних інструментів, це був Терпандр (676 р. до н. е.). За тих часів відомі виконавці чоловіки: Клеомен, Ксинокріт, Теон та, навіть, жінка співачка із Локр — Носсіда [4, 11].

З часом співу починають навчати, він перетворюється на мистецтво, виникають перші школи. За часів Римського папи Іларія в V столітті нашої ери у Римі організується перша подібна школа. До співу почали відноситись по іншому, стало зрозумілим, що артистичний спів вимагає певних навичок, методології, вокально-технічної підготовки, певного стилю виконання. Виникають вокальні школи, які навчилися з людського голосу створювати музичний інструмент. Школи створювали свою методику, за допомогою якої могли навчити співака правильному звуковидобуванню, поєднавши анатомічні знання з фізіологією людини. За методикою дихальна система людини, гортань і резонатори, працюючи разом, призводили до єдиного гармонічного цілого, що дозволяло голосом утворити музичний звук за законами природної акустики та естетики.

Так у римській школі співу (називатимемо її так) існувало три категорії викладання:

- *vociferantii* — викладалося таким чином, щоб голос розвивав свій діапазон і силу;

- *phonasii* — викладачі навчали вокальному резонансу, що давало можливість покращувати якість голосу;

- *vocales* — викладачі навчали вокальній естетиці, а саме, правильній інтонації та художнім відтінкам [4, 12].

Існують історичні відомості про спеціально створені школи церковного співу в VIII столітті в Метці та Суассоні за сприяння папи Адріана Першого, а також, у Швейцарії в Сен-Галльському та Турьському монастирях, а з IX по X століття таких п'ять шкіл при монастирях відкрилося у різних куточках Франції.

У Київській Русі також існувала висока співоча культура, співу навчали в школах і монастирях. За часів князя Володимира Святославовича (978—1015 рр.) існували навіть професійні співаки: (*невчіе*) князі та княгині. У формуванні особливостей нашої національної вокальної школи та школи церковного співу велику роль відіграла Києво-Печерська Лавра, що була осередком духовності та культури на Русі. За правління Ярослава Мудрого (XI ст.) була упорядкована так звана “Степенна книжка”, де говорилось про те, що на Русі вміють співати ангелоподібно, на різні голоси та красиво (*красно*).

Існує небагато творів з історії музики, що висвітлюють історію художнього співу від стародавніх часів до XV століття, але вже з XVI по XVII століття з'являється перша професійна література, що висвітлює питання методології навчання художньому співу та пояснює процеси звуковидобування, що пов'язані з людською психологією та фізіологією. Найбільш відомі та значимі з цих праць написані наступними авторами: Джозеффо Царліно “*Institutione harmoniche*” (1558 р.), Людовіко Цакконі “*Prattica di musica*” (1596 р.), Джуліо Качінні “*Nuove Musiche*” (1601 р.), Оттавіо Дуранте “*Arie devote...*” (1608 р.), Михайл Преторіус “*Syntagma musicum*” (1620 р.) [4, 14].

У XVIII столітті видатним твором з вокального мистецтва був трактат відомого італійського професора співу Джамбаттіста Манчіні “Практичні думки і міркування про колоратурний спів”. В своїй роботі він досить часто посилається на професійного співака П'єтро Тозі, відомого італійського кастрата, який написав роботу під назвою “*Opinioni*” (Думки), що стала досить популярною та використовувалась співаками з практичної точки зору для вивчення “*bel canto*” (колоратурного співу). Вперше “*Opinioni*” був перекладений російською мовою в 1902 році у праці К. Мазуріна “Методологія співу”.

Історія вокального мистецтва Італії XVIII століття відзначається найвищим розквітом школи *bel canto*, в той самий час у Франції, на думку великих авторитетів музики, ця школа знаходилась на низькому рівні. Так композитор А. Моцарт після відвідування Парижу говорив: “французи щойно навчилися слухати музику, але вони не підозрюють, до чого ж жахлива їх особиста музика й спів. Якби вони не бралися виконувати італійські арії, то

я б міг вибачити їм їхнє французьке верещання, але псувати хорошу музику, це нестерпно. А співаки і співачки! Їх не слід було б так називати, бо вони не співають, а кричать, волають горлом і носом у всю силу обох легень” [4, 57].

Такі проблеми у французькому вокальному мистецтві викликали занепокоєння паризьких професійних кіл, музична громада прийняла рішення розробити єдиний метод викладання співу на основі італійського *bel canto*. З цього питання була створена музична комісія з видатних представників галузі: музикантів, викладачів, виконавців — співаків, серед них були: відомий викладач співу, представник італійської школи в Болоньї — Менгоцці, видатний французький співак і педагог — Гара, композитор Керубіні та інші. У співпраці вони розробили методичну працю паризької консерваторії, “Метод співу музичної консерваторії”, яку було видано в 1803 році. Пізніше, видатним французьким співаком та професором співу Паризької консерваторії Гароде були видані твори: “Methode de chant” (Метод співу), “Soixante solfeges progressifs” (Шістдесят прогресуючих сольфеджувань) та інше. В своїй вокальній методиці він говорив про використання *zmіshаного* регістру високими чоловічими голосами, що, з часом, отримало визначення як “мікст” або “медіум”.

Метод співу та виконавська практика Болонської школи була описана Манштейном, учнем відомого чеського педагога і співака, представника цієї школи Мікша, що навчався у педагога Казеллі, а той у видатного педагога Бернаккі.

На жаль, від цієї школи не залишилось друкованих джерел, тому праця Манштейна, що вийшла у 1835 році французькою та німецькою мовами під назвою “Systeme de la grande methode de chant de Bernacchi de Bolonge” (Система великого методу співу Бернаккі де Болонже), представляла собою практичну цінність. Так в своїй роботі Манштейн наголошує, що найвища майстерність — це вміння співати *cantabile*. Також він звертає увагу на те, щоб гарно співати, потрібно уміти правильно формувати звук, мати чітку вимову, *portamento* (поставу), музичний смак, вміння передати глибину почуттів, володіти мистецтвом дихання. Він зазначає, що справжній педагог повинен розвивати і культивувати природні сили учня, такими силами він вважав здібність мислення, почуття і фантазію. “Експресія — це душа співу. Тому спів може бути названий “мис-

тецтвом” лише тоді, коли виконання і експресія однаково досконалі. Думка, що справжнім талантам не потрібна обробка і навчання, абсолютно помилкова. Природний талант — це дичка до якої завдяки навчанню та освіті, прищеплюються артистичні якості” [4, 61].

На історію вокального мистецтва вплинув талановитий іспанський тенор і композитор М. Гарсія — батько, який виховав плеяду талановитих учнів співаків, серед яких були його доньки: Марія Малібран та Пауліна Віардо, а його син Мануель Гарсія став видатним педагогом і теоретиком вокального мистецтва та вплинув на створення європейської класичної вокальної школи.

Гарсія-син зробив наукову доповідь в Паризькій академії наук у 1840 році, представивши свою працю “Нотатки про людський голос”, рівень якої було високо оцінено, академія зробила наголос на її великому науково-теоретичному та практичному значенні. Підручник Гарсія-сина “Traite complet de l'art du chant, en deux parties” (Повний трактат про мистецтво співу в двох частинах) було надруковано у Парижі в 1847 році, протягом всього століття цей трактат став основою для авторів, що писали про мистецтво вокалу, в той самий час багато видатних педагогів і виконавців користувались запропонованою ним термінологією та практикою для сольного співу.

З медичної точки зору спеціальні дослідження в галузі фізіології виявили вплив музики на різні системи людського організму. Ці питання вивчали В. І. Петрушин, Л. С. Брусіловський, Алвін Дж., Уорик Е.

Один з засновників школи фізіології, російський вчений та доктор медицини Іван Михайлович Сеченов, довів, що сприйняття музики прискорює серцеві скорочення, більш того, музичні подразники впливають на пульс і дихання (в залежності від тембру, висоти і сили звуку), на вироблення тих чи інших гормонів. Також вченим було доведено, що частота дихальних рухів і серцебиття змінюється в залежності від темпу та, навіть, від тональності музичного твору. З питанням людської фізіології пов'язаний один з фундаментальних постулатів в музичній психології, який виголошує: основним змістом музики є почуття, емоції, настрої, як вказує академік Б. М. Теплов. Людський голос містить в собі все необхідне для створення художнього образу. У вокальній музиці, де відображення дійсності базується на

звукоінтонаційній виразності переживань, почуттів, виразність відіграє вирішальну роль.

Про значення виразності співу висловлювалися відомі співаки та вокальні педагоги, починаючи з XVIII століття до сьогодні. Такі як: П. Тозі, М. Гарсія (син), Г. Пановка, О. Варламов, Ф. Шаляпін, М. Донець-Тессейр, О. Образцова. В останню чверть XX-го століття, на початку XXI століття проблеми емоційної виразності досліджують науковці І. Герсамія, І. Колодуб, Н. Гребенюк, В. Антонюк, О. Ерошенко.

Вокальне виконавство є художньо-творчим процесом. Кожен твір потребує від співака пошуку тих особливих виражальних засобів, які відповідатимуть емоційно-значущому змісту виконуваного твору. Так за часів СРСР російський академік Борис Теплов, знавець з музичної психології, зазначав, що музичною обдарованістю він називає те якісно-своєрідне поєднання здібностей, від яких залежить можливість успішного заняття музичною діяльністю. Також вчений говорив про те, що переживання музичне повинне бути емоційним, але не лише. Сприйняття музики йде через емоцію, але почуттями воно не закінчується. У музиці ми через емоцію пізнаємо світ. Музика — є чуттєве пізнання [8, 24].

Творче прагнення співака-виконавця — це можливість виразити співочим звуком різноманітність інтонацій музичного твору, що надає голосу відповідного загального тембрового забарвлення і сприяє винайденню необхідних вокально-технічних прийомів. Для створення співаком-артистом художнього образу у вокальному творі застосовуються наступні голосові засоби: темброве забарвлення, інтонаційні відтінки, динамічні нюанси, дикція, вимова. Голос людини — це могутній засіб вираження безмежного в своїй різноманітності життя людини, її думок, настроїв та почуттів, що справляє враження на публіку.

Психологічний стан співака впливає на його спів, що є дуже важливим у професії вокаліста, оскільки він співає не коли хоче, а коли потрібно, бо це пов'язано з його професійною діяльністю. Настрій є дуже важливим психологічним компонентом. Коли співак в настрої, він здібний вразити публіку своєю вокальною майстерністю. Тому для вокаліста є важливим вміння підкоряти емоції своїй волі, не можна дозволяти нервовій системі негативно впливати на роботу.

Для вокаліста здоров'я його нервової системи є дуже важливим, оскільки вона має бути надійним апаратом, що тонко відчуває та одночасно може безпомилково передавати волевові накази м'язам. Основне в роботі голосового органу — це правильна взаємодія м'язів гортані (зв'язок) і м'язів дихання, дефектна робота нервів більш за все впливає саме на цю основну ділянку утворення співочого звука [10].

Як відомо, від нервових потрясінь голос страждає в першу чергу тому, що залежить від психічного стану людини. Звукоутворення — це складний процес, на який впливає не лише механіка утворення звуку, тому що, навіть, досконалі технічні знання вокаліста, якщо його нервова система знаходиться під впливом хвороби, не допоможуть під час звуко-видобування.

Взаємодія роботи зв'язок і дихання є настільки тонкою і невловимою, що не можна покласти на усвідомлене керівництво нею. В цьому процесі досить вагомим є хороший стан нервової системи, абсолютна точність, правильна і гнучка її діяльність, особливо, в момент звукоутворення — атаці звука і, насамперед, на атаці верхів на forte та piano. До особливо важких завдань можна віднести філірування звука ще й при важкій тесетурі. Це завдання вимагає спокою і точної, впевненої роботи м'язів, що саме залежить від роботи нервів [10, 129].

Важливим фактором для співака є, перш за все, впевненість в собі, знання своєї фізіології, розуміння і вміння користуватись механізмом звукоутворення, емоційна стабільність, щоб, навіть, за якихось причин нервової збудженості його голос працював як монолітний механізм, що виконує необхідні творчі завдання. Вокал потребує великої кількості нервової енергії, це є важливим для співака не менш, ніж гарний фізичний стан. Активна виконавська практика, що опирається на правильні знання звукоутворення, з часом вдосконалює вокальну техніку і доводить її до підсвідомої звички, на яку професійний вокаліст вже не витрачає нерви, на сцені він демонструє вокальну майстерність, важливою складовою якої є емоції. Відомі вокалісти-виконавці говорять про те, що, з професійної точки зору, співак повинен випрацювати так званий імунітет до негативних емоцій, як зі сторони людей, так і зі сторони життєвих обставин, що можуть дестабілізувати його психіку, вплинути на впевненість та зруйнувати творчий настрій.

В історії вокальної музики існує багато прикладів таких емоційних впливів. Так, наприклад, Костянтин Станіславський відгукувався про свої враження від італійської опери та згадував про те, що прослухав багато опер зі складом виконавців із першокласних світових знаменитостей. Наприклад, в опері Россіні “Сівільський цирюльник” співали: Розіна — Патті або Лукка; Альмавіва — Ніколіні, Капуль, Мазіні; Фігаро- Котоньї, Паділла; дон Базіліо — Джамет; Бартоло — відомий комік та басбуффо Боссі. Для нього враження від цих вистав італійської опери збереглися не лише в слуховій і й у зоровій пам’яті, він пригадував, що фізично відчував не лише почуттями, але й усім тілом [5, 6].

Відомий співак Євгеній Григорович Ольховський говорив про те, що автор книги про видатного співака “Маттіа Баттістіні” Франческо Пальменджані наголошує на унікальній чистоті звучання співацького голосу Баттістіні, у якого була досконала та віртуозна вокальна техніка. Легкість і рухливість в пасажах трелях в *staccato*, яка стояла на рівні техніки кращих сопрано. Якщо в оцінці тембрових якостей жіночих голосів часто користуються образним висловом “срібний звук”, то в голосі Баттістіні звучало “золото”, краса його голосу була геть винятковою [5, 12].

Незвичайна м’якість тембру, прониклива теплота і чарівна ніжність верхніх тонів примушувала слухачів завмирати у захваті. Звукова палітра його голосу вирізнялась багатством і різнобарвністю кольорів, він широко використовував динамічні ресурси голосу: від сильного *fortissimo* до найніжнішого *pianissimo*. Голос співака, яким він володів досконало, завдяки майстерному використанню динаміки звуку, особливо, в кульмінаційних місцях арій чи ансамблю, справляв враження великої звукової сили, хоча насправді його голос поступався силою та потужністю співакам сучасникам баритонам, таким як: Котоньї, Тітта Руфо, Галеффі, Страччарі, Самарко. Не зважаючи на це, співак так майстерно користувався звуковими контрастами від “*fff*” до “*ppp*”, використовуючи різні градації сили звуку, що справляв дуже велике враження на слухачів в арії Ріголетто з III-го акту та заключній сцені опери “Демон”. Сила експресії, сила слова, а не лише звука, дозволяли ліричному теноральному баритону Баттістіні справляти сильний вплив на слухачів і в таких героїчних ролях як Яго з “Отелло” та Тельрамунд з “Лоенгрін”, Нелуско з “Афри-

канки” [5, 13]. На початку своєї вокальної кар’єри молодий співак підкорив симпатії вибагливої Флоренції. Це було невдовзі після дебюту Баттістіні. Одного разу він співав у Флоренції разом з великим (в той час уже відомим тенором) Франческо Таманьо в “Африканці” Мейєрбера і викликав такий неймовірний захват флорентійської публіки, що було мало не затьмарив успіх самого Таманьо, який мав тенор неабиякої звукової сили, його голос порівнювали з ураганом. Публіка була захоплена ясністю, звучністю і м’якістю голосу Баттістіні, силою дихання, бризкаючим (переповненим) бріо і гарячим темпераментом. Саме правильна постановка голосу й дихання визначили тоді його успіх [5, 45].

Відома італійська співачка, родом з міста Тоскана, Джеммо Беллінчоні говорила, що десь далеко в душі народжується звуковий стовбур, який є посередником між людською душею і високим світом прекрасного [3].

У праці Лаурі-Вольпі Джакомо “Вокальні паралелі” наводиться велика кількість відомих фактів та проводяться голосові паралелі між видатними оперними співаками, як чоловіками, так і жінками, починаючи з XVIII по XX століття, та йдеться також про емоційну складову, яка є надзвичайно важливим компонентом, що впливає на художньо-виконавську майстерність. Так автор згадує про надзвичайно талановиту аргентинську співачку Хуаніту Капелла, яка проспівала арію Аїди на римському стадіоні під відкритим небом (кращого голосу в світі не було, голос, що пробивав хор і оркестр), володіла не конусообразним голосом, що звужувався до верху, а широким циліндричним, тобто, однорідним з низу до верху, в цьому аспекті автор наголошує, що в процесі співу, незважаючи на великі голоси співачок, тільки під впливом емоційних психологічних рухів змінювався співацький звук, що звучав то “*piano*”, “*forte*” “*staccato*” “*legato*” [3].

У цьому контексті хочеться згадати про видатну українську співачку школи бель-канто Соломію Крушельницьку, ученицю професора львівської консерваторії Валерія Висоцького, який оволодів цим мистецтвом співу в Італії та, згодом, виховав цілу плеяду польських та українських виконавців, серед яких була й Соломія. Її ім’я прогрімало на весь світ, про неї писали газети Європи та Америки, вона створила чудові оперні образи: Аїди, Сан-

тущи, Балладіна, Рахіль, Мімі, Елеонори, Амелії, Дездемони, Валентини, Гальки.

Прикладом художньо-виконавської майстерності співачки є схвальні рецензії музичних критиків того часу. У 1900 році відбулась 500-та вистава С. Монюшко “Гальки”, де співачка виконувала головну партію. Критика була у захваті, так польський рецензент Владислав Богуславський, порівнюючи її гру з іншими, писав: “...Інший характер трагізму панни Крушельницької, його загострили сучасні чинники — нерви і соціальні антагонізми. Зник із співу спокій, його шарпає пристрасть, загарячилося терпіння, роз’ятрився біль, а змістом драми стала більше кривда суспільства, ніж індивідуальне нещастя” [34].

Так італійська газета “Пунгальо” у 1903 році після опери “Аїда”, що пройшла у відомому театрі “Сан Карло”, писала про співачку: “С. Крушельницька — артистка ніжна, багата почуттями і досвідом. Нехтуючи академічними прийомами, вона вносить на сцену рідкісний добрий смак у розкритті характерів...” [34, 41].

Так само хочеться згадати про відому українську оперну співачку Литвиненко-Вольгемут, яка мала прекрасний голос — лірико-драматичне сопрано, — вперше дебют якої відбувся в театрі Садовського 1912 році, де вона співала арію Наталки з опери Миколи Лисенко “Наталка Полтавка”. Її чарівний голос вразив слухачів, окрім красивого тембру та широти звучання, вона змогла донести образ молоді української дівчини за допомогою емоційного забарвлення голосу, інтонаційних нюансів та своєрідних вокальних барв, гама емоційних відтінків буда досить великою: від журби до щастя. Публіка була у захваті, проникливий спів її розчулив, довго лунали аплодисменти, а композитор Лисенко після першої дії, вражений таким виконанням, щиро вітав артистку. Так само нею яскраво був створений драматичний образ шевченківської Катерини в опері М. М. Аркаса “Катерина”, де співачка продемонструвала талант драматичної актриси, вжилась в образ і за допомогою прекрасного голосу продемонструвала палітру почуттів, великі сильні емоції: від дівочих сподівань і любові до трагедії збездещеної жінки. Саме оперні партії були її стихією, де вона почувала себе невимушено і легко та, за допомогою голосу, висловлювала щирі почуття своїх героїнь [9, 23]. Співачка згадує, що роки роботи в Петербурзі в театрі “Музичної

драми” дали їй можливість зростати професійно, навчитись розкривати музично образи своїх героїнь. Режисер Й. М. Лапицький завжди ретельно працював з нею над створюваними образами і вчив її від музичності та, за допомогою акторської гри і пластики, передавати ідейний зміст і настрої партитури. Російський класичний репертуар був непростим саме з точки зору емоційності, він вимагав віртуозного володіння голосом, темпераменту та, за допомогою вокально-сценічних барв, мав розкривати сильні людські почуття [9, 27].

В оперній інтерпретації Марії Іванівни славнозвісний “Плач Ярославни” з опери “Князь Ігор” став емоційною вершиною вокально-сценічного образу. В ньому звучали ноти туги, розпачу, журби поспівок-причитання знедолених жінок Русі та, одночасно, сили і патріотизму народу, що обов’язково розіб’є підступного ворога. В цьому сценічному образі співачка виявила себе як неперевершений майстер вокальної декламації та акторського перетворення. Литвиненко-Вольгемут працювала не лише над національним репертуаром, вона, в своєму творчому доробку, мала репертуар світових оперних класиків, таких як: Ж. Бізе, Ж. Галеві, Дж. Верді, Ш. Гуно, Р. Леонкавалло й Д. Мейєрбера, С. Монюшка й П. Масканьї та багато інших.

У постановці режисера Лапицького вона вперше виконала партію Аїди на сцені Петроградського музичного театру. За допомогою яскравих вокальних засобів, емоційній наповненості, щедрості тембрових відтінків вона створила образ героїні, який, водночас, був простим, але “скульптурно чітким”, трагічним і піднесеним.

“Марія Іванівна не тільки перша співала українською мовою головні партії в операх Д. Верді, Р. Вагнера, Д. Пуччинні, Д. Мейєрбера, а й стала фундатором реалістичних виконавських традицій багатьох класичних оперних образів на українській сцені” [9, 144].

У концертному репертуарі співачки важливе місце посідала українська народна пісня, артистка виконувала понад триста українських пісень, проникливо і тонко розкриваючи їх емоційні смисли та поетичні образи. Марія Іванівна вивела українську народну пісню на рівень кращих зразків камерного та оперного виконавства, але, одночасно, зберегла її самобутність щодо стилістики виконання, жанровості та інтонаційності.

Литвиненко-Вольгемут понад тридцять років

працювала як педагог-вокаліст. Сповідуючи методологічні принципи викладання італійського педагога Ф. Ламперті вона велику увагу приділяла постановці голосу, чистоті звука, інтонуванню та виразності дикції, а що до передачі емоційних станів на сцені, вона вважала, що співак повинен досконало володіти кантиленою. Як педагог, вона була глибоко переконана, що без кантиленного співу неможливо висловити почуття, продемонструвати пристрасті людської душі й створити справжній життєвий образ.

Творчість російської оперної співачки Надії Андріївни Обухової також відзначалась вмінням занурюватися у музично-поетичний образ під час виконання, вона мала неабиякий талант утримувати увагу слухачів своєю емоційною силою переживання, почуттів та думок, незважаючи на те, що було в її репертуарі: пісня, романс чи оперна арія.

Співачка навчалась в класі видатного італійського викладача московської консерваторії Умберто Мазетті, Н. А. Обухова дуже уважно вивчала його вокальну систему відбираючи усе цінніше. Як досвідчений викладач, У.Мазетті, методом синтезування італійської школи та особливостей національного співу, тобто, природній пластичності та плавності звучання голосу росіянки, намагався зберегти все темброве звучання бархатного мецсопрано для того, щоб досягти максимально художнього ефекту. Окрім того, віртуозність в його методології не була самоціллю або технічним експериментом, педагог прагнув з її допомогою навчити співаків передавати справжні людські почуття. З часом, опанувавши оперну майстерність, найяскравішими виразними партіями в її кар'єрі, що також відзначали й акторську майстерність співачки, стали Любаша (“Царська наречена”), Любов (“Мазепа”), Любава (“Садко”), Кончаківна (“Князь Ігор”), Весна (“Снігуронька”), Марина Мнішек (“Борис Годунов”), Кармен (“Кармен”), Амнеріс (“Аїда”), Даліла (“Самсон і Даліла”). В своїй творчості Надія Андріївна прагнула досягти якомога більше природності у створюваних образах, правдивості у прояві почуттів, що виражались в музиці. Легко долаючи великі труднощі теситури вокальних партій, вся її технічна майстерність підкорялась єдиній головній меті, створити яскравий художній образ, що зможе передати усю гаму емоційних відтінків. Так, наприклад, про арію Кармен вона говорила, що для неї героїня — це не легко-

важний метелик, а сильна жінка, яка вмє любити, що бореться за свободу своїх почуттів, та яка надає перевагу смерті, ніж насильству над її почуттями [7, 93]. Діапазон художніх смаків співачки був досить широким: від російської класики (старовинні російські романси) до народної пісні (російської, іспанської та італійської). Спів Обухової, за згадкою її сучасників, був завжди емоційним та зігритий почуттям.

На українській оперній сцені продовж ХХ-го століття творили видатні оперно-камерні співаки, такі як: Євгенія Мірошніченко, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Анатолій Кочерга, Валерій Захарченко, Юрій Гуляєв, Анатолій Мокренко, Андрій Кікоть та багато інших. Мені, на щастя, довелося співпрацювати з цими співаками на великій сцені разом.

Я дуже добре пам'ятаю Анатолія Кочергу, з яким ми разом вчилися у Київській консерваторії, а пізніше працювали разом у Київському оперному театрі. Коли Анатолій співав в опері Гуно “Фауст” арію Мефістофеля, це було неймовірно, він знаходився один в цей момент на сцені, але продукував такі неймовірні почуття, що складалось враження, наче табун коней гарцював коло нього, настільки сильним був емоційний стан актора, який у цей момент передавав слухачу всю гамму емоцій “сатанинської сили”.

Так само цікавим було емоційне подання партії Жермона з опери Джузеппе Верді “Травіатта” співаком, Народним артистом Валерієм Захарченко, вже в перших словах:

- “це ви сеньйора Валері?” (Віолета) ;
- “так, це я”;
- “отець Альфредо перед Вами”.

У цих словах звучали, у виконанні актора, настільки піднесені емоції з внутрішнього світу митця, а саме, пласт хвилюючих почуттів від початку до кінця зустрічі з Віолетою, а слухачеві вже ставало зрозумілим, що перемога буде за Жермоном.

Висновок. На розвиток музичних здібностей вокаліста впливає психо-фізіологічний феномен людського організму, що формує його професійні якості, вершиною яких є рівень художньо-виконавської майстерності. Великого значення з точки зору вокальної методики має прихований від людського ока психо-фізіологічний акт, який, одночасно, є нервово-психічним моментом в процесі звукоутворення та роботи вокаліста над собою.

Кожний актор-співак повинен наполегливо працювати над собою, віднайти в собі найпотаємніші струни своєї душі, налагоджувати себе перевтілюючись творчо, на той чи інший лад, довести себе до творчого розкриття особистого артистичного Я. Цей процес не відбувається без глибоких почуттів, високих емоцій і духовності, незалежно від того, що буде виконувати співак, чи то буде арія, чи романс,

або народна пісня. За допомогою засобів вокалу потрібно вміти передати “душу” твору, розкрити правду людських почуттів. Глибока простота, щирість емоційна відвертість, ось що завжди зворушувало слухача, як в минулому, так і сьогодні. На прикладах з історії оперного мистецтва та вокальних шкіл, світових і вітчизняних майстрів оперної сцени в даній статті розглядалися вище зазначені процеси.

Література / References:

1. Герета І. П. Музей Соломії Крушельницької / І. П. Герета. — Львів: Каменяр, 1978. — 94 с.
2. Головащенко М. Соломія Крушельницька / Михайло Головащенко. — К.: МУЗИЧНА УКРАЇНА, Ч.1., 1979. — 400 с.
3. Лаури-Вольпи Джакомо. Вокальные параллели / Джакомо Лаури-Вольпи. — Л.: Музыка, 1972. — 304 с.
4. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. — Москва-Ленинград: МУЗГИЗ, 1948. — 384 с.
5. Пальмеджани Ф. Матиа Баттистини / Ф. Пальмеджани. — Москва-Ленинград: Музыка, 1966. — 179 с.
6. Переломов Л. С. Конфуций: жизнь, учение судьба / Л. С. Переломов. — М.: НАУКА, И-во “Восточная литература”, 1993. — 440 с.
7. Поляновский Г. Н. А. Обухова / Г. Н. Поляновский. — Москва: Музыка, 1980. — 159 с.
8. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов.-Л., 1946. — 334 с.
9. Швачко Т. Марія Литвиненко-Вольгемут / Т. Швачко. — К.: Музична Україна, 1972 — 183 с.
10. Юдин С. П. Певец и голос / С. П. Юдин. — Москва-Ленинград, 1947. — 137 с.
1. Hereta I. P. Muzei Solomii Krushelnytskoi / I. P. Hereta — Lviv: Kameniar, 1978. — 94 s.
2. Holovashchenko M. Solomiia Krushelnytska / Mykhailo Holovashchenko. — K.: MUZYCHNA UKRAINA, Ch.1., 1979. — 400 s.
3. Laury-Volpy Dzhakomo. Vokalnye parallely / Dzhakomo Laury-Volpy. — L.: Muzyka, 1972. — 304 s.
4. Nazarenko Y. K. Yskusstvo penyia / Y. K. Nazarenko. — Moskva-Lenynhrad: MUZHYZ, 1948. — 384 s.
5. Palmedzhany F. Matya Battystyny / F. Palmedzhany. — Moskva-Lenynhrad: Muzyka, 1966. — 179 s.
6. Perelomov L. S. Konfutsyi: zhyzn, uchenye sudba / L. S. Perelomov. — M.: NAUKA, Y-vo “Vostochnaia lyteratura”, 1993. — 440 s.
7. Polianovskiy H. N. A. Obukhova / H. N. Polianovskiy. — Moskva: Muzyka, 1980. — 159 s.
8. Teplov B. M. Psykholohiya muzykalnykh sposobnostei / B. M. Teplov.-L., 1946. — 334 s.
9. Shvachko T. Mariia Lytvynenko Volhemut / T. Shvachko. — K.: Muzychna Ukraina, 1972 — 183 s.
10. Iudyn S. P. Pevets y holos / S. P. Iudyn. — Moskva-Lenynhrad, 1947. — 137 s.

Захарченко Анна Яношевна

Влияние психологии на развитие музыкальных способностей и художественно-исполнительского мастерства певца на примерах оперного искусства

Аннотация. Исследование рассматривает вопрос важности психологически-неврологических законов звукоизвлечения и голосообразования, происходящих благодаря нервным процессам, которые осуществляются в человеческом организме и являются регуляторами его деятельности, от которой также зависит уровень профессионализма певца. С точки зрения вокальной теории, прорабатывая вопросы голосообразования, не следует ограничиваться только задачами с точки зрения анатомии, физиологии, акустических возможностей человеческого голоса и его эстетики. Даже в наше время наука о голосе человека не имеет достаточного научного и методологического обоснования относительно методики пения. Большое значение с точки зрения вокальной методики имеет скрытый от людских глаз психо-физиологический акт, который одновременно является нервно-психическим моментом в процессе звукообразования.

Благодаря выразительности пения вокалист может влиять на зрительскую аудиторию, захватывать ее эмоционально своим актерским мастерством, с помощью которого выдающиеся мастера оперной сцены создают яркие сценические образы, демонстрируя большую силу воздействия вокального искусства. Все эти явления невозможно понять без научных и методологических подходов к науке о человеческом голосе, как психо-физиологического

феномена, который влияет на развитие музыкальных способностей вокалиста и формирует его профессиональные качества, вершиной которых является уровень художественно-исполнительского мастерства. Именно эти актуальные проблемы обусловили изучение ряда вопросов, представленных в данной статье. На примерах из истории оперного искусства вокальных школ, мировых и отечественных мастеров оперной сцены рассматриваются выше-указанные процессы.

Ключевые слова: развитие музыкальных способностей, художественно-исполнительское мастерство, оперное искусство, звукоизвлечение, голосообразование, психо-физиологический феномен

Hanna Zakharchenko

Influence of Psychology on the Development of Musical Abilities, Artistic and Performing Skills of the Singer on the Opera Examples

Summary. *This article examines the importance of the psychological and neurological laws of sound production and phonation, which are due to the neural processes carried out in the human body and are regulators of its activities, on which the level of professionalism of the singer also depends. From the point of view of vocal theory, the development of the issue of phonation should not be limited to tasks based on the principles of anatomy, physiology, acoustic capabilities of the human voice and its aesthetics. However, the science of human voice does not have a sufficient scientific and methodological basis for the technique of singing even in our time. Psycho-physiological act hidden from the human eye and being at the same time a neuro-psychic element in the process of sound formation is of great importance from the point of view of vocal technique.*

In ancient times, singing was not considered from a professional point of view. They did not study singing and sang spontaneously. Mostly, it was religious and ritual singing, singing in churches for the accompaniment of primitive instruments. It is believed that singing is a manifestation of human nature that expresses the emotion of feelings, human dreams, thoughts. Moreover, it combines spiritual and physical in the structure of a person. Although it should be noted that artistic singing existed before our era in the eastern countries of Asia Minor and Egypt, as well as ancient Greece.

Due to the expressiveness of the singing, the vocalist can influence the audience captivating people emotionally with one's acting skills by means of which outstanding masters of the opera scene create vivid scenic images demonstrating the great influence of vocal art. All these phenomena cannot be understood without scientific and methodological approaches to the science of human voice as a psycho-physiological phenomenon that influences the development of musical abilities of the vocalist and forms one's professional qualities, the top of which is the level of artistic and performing mastery. It is these topical problems that led to the study of a number of issues presented in this article. Examples of the above-mentioned processes are described in the history of operatic art of vocal schools, world and domestic masters of the operatic scene.

Keywords: *development of musical abilities, artistic and performing mastery, the opera, sound production, phonation, psycho-physiological phenomenon.*