

Фонетични особености на немските вокали в певчески контекст
/студия/
Мария Русева

Наред с постановъчната работа, едно от основните предизвикателства, с които се сблъсква младия оперен певец още в самото начало на своя професионален път е необходимостта да пее на различни езици. Обикновено в процеса на обучение това са латински, английски или немски език за кантатно-ораториалния репертоар и италиански, немски, френски, руски, английски език за класическия оперен репертоар. Най-разнообразен в това отношение се оказва песенният репертоар, който освен посочените може да обхване и норвежки, финландски, унгарски, полски и ред други по-екзотични езици. Т.к. последните примери се срещат по-рядко, за тях няма предвидена специална подготовка в учебния план на студентите по оперно пеене в НМА “Проф. Панчо Владигеров” (а и в учебните институции по принцип). За сметка на това, изброените по-горе основни езици (италиански, английски, немски, френски) са застъпени като в няколко семестъра певците се запознават с основните правила за четене на съответните езици, спецификите при произношението, основна лексика - всичко това ограничено до писмени и говорими умения.

Оттам насетне умението *да се пее* на тези езици така, че да се постигне максимална фонетична и стилистична правдивост остава основна задача в часовете с вокалния педагог, с преподавателя по камерно пеене, с диригента, с режисьора, всеки от които допринася на базата на собствения си опит, практика и ерудираност. Така постепенно младия певец, в процеса на овладяване на нови партии и песни, чисто емпирично, най-вече коригирайки вече допуснати грешки, се запознава с правилната дикция на съответния език. В някои учебни институции се предлагат специализирани часове по дикция на различните езици - например *Diktion für Sänger: Italienisch* (дикция на италианския език за певци) във Висшето училище по музика и танц в Хамбург.

На фокус в настоящата разработка е поставен именно процесът на овладяване на *певческата дикция* в конкретиката на немския език като основополагащ и най-често срещан в песенния жанр. Специфичното тук, е че този процес се осветлява от позицията на пианиста-аккомпанятор и то конкретно в контекста на немската художествена песен. Изборът на темата е провокиран от една страна от натрупания до момента опит в работата със студенти и млади оперни певци, които все още не са се специализирали в тази посока, а от друга страна - от личната изпълнителска биография на автора като постоянен участник в песенно дуо, в чийто репертоар немската художествена песен е широко застъпена¹. Предложените анализи и подходи за разрешаване на различните казуси се базират на досегашната експертиза на автора, която включва владееене на немски език, обучение в Германия по специалността хорово дирижиране, участие в майсторски класове по интерпретация на немска песен и теоритична разработка върху правилното произношение на немски език при пеене/2019/.

За да бъдат ясно идентифицирани и формулирани най-често срещаните неясноти, неточности, грешки и трудности при възпроизвеждането на немския език в песенния репертоар, беше проведено теренно изследване сред обучаващи се в специалността оперно пеене в НМА “Проф. Панчо Владигеров” - еднократни от четиридесет до седемдест минутни творчески срещи с тринадесет студента от класовете на почти всички преподаватели по класическо пеене и по камерно пеене, основно от трети и магистърски курс. С всеки участник се работеше индивидуално върху една усвоена вече и изпълнявана на сцена песен, с цел да се прескочат началните етапи на овладяването като запознаване с епохата и стила на композитора, със значението на текста, с вокалната линия и максимално ефективно да се концентрира работата върху проблемите на

¹ Мария Русева е пианист в дуо Колаж, където от 2011 година със сопрана Нона Кръстникова развиват изпълнителска дейност в камерно-вокалния жанр. Мария Русева като участник в дуото, а и самостоятелно посещава различни майсторски класове по интерпретация на немската песен, в които основната работа се заключава в овладяване и усъвършенстване на правилното произношение, ясната артикулация, добрата енуция и художествения израз в дикцията на певеца.

певческата дикция. Материалът включваше песни от Моцарт, Шуберт, Брамс и Менделсон.

Общото впечатление от предварителната подготовка на певците, независимо от нивото на вокални умения и степен на владение на немския език е за положително отношение към песенния жанр, амбиция за усъвършенстване на познанията - както стилистично, така и по отношение на произношението, съзнателност и старание при преводите на текстовете - било то буквално или като общ смисъл и не на последно място - нескрит стремеж към интензивна артикулация. Въпреки всички тези позитиви, постигнатият резултат оправда предварителното ми очакване, а именно, че в усърдието си да изговорят правилно и ясно поетичния текст, всички студенти в една или друга степен преекспонират съгласните, вследствие на което разместват певческите вокали и разрушават правилния певчески резонанс. Разнородността на вокалите в крайна сметка водеше до наклъсване на легатото в певческата линия, липса на релеф в интонацията и липса на яснота в утленението на текста, а оттам - и в неговата изразност.

Самите студенти в предварителните ни разговори споделят, че като основна трудност по отношение на немското произношение виждат многото шумящи съгласни и струпването на съгласни. Всъщност, консонантите в немския език в много малка степен се различават от тези в повечето европейски езици, вкл в българския език. За сметка на това вокалите в немския език са специфични, различни от българските и въобще различни от певческите вокали, върху които белкантовите певци работят в началото на своето обучение. В крайна сметка вокалите са основния звуков материал, с който борави певецът и неправилната им фонетична окраска на който и да е език не само възпрепятства яснотата и разбираемостта на словесния текст, но и затруднява, деформира певческия процес. Поради тези причини настоящият текст ще се ограничи до тяхната специфика като за формулиране на общите езикови правила на произношението в немския език е използвана предимно справочна литература, чуждестранни ръководства за пеење на немски език, фонетични речници. Всички

наблюдения и примери, дадени по-долу, се основават на проведените творчески срещи и работения по време на тях песенен материал².

С всички студенти уроците започват с цялостно първоначално изпяване на песента, след което преминаваме към детайлната работа над произношението в т.ч. прилагане на фонетичните правила на езика чрез правилна артикулация. Следващ етап е оформяне на верния интонационен профил на отделните думи, а чрез това и на релефа на словесната фраза като дотук постигаме яснота в проекцията на текста на акустично ниво. Едва след овладяването на тези изисквания, като последен етап при някои от певците, можем да преминем към същинската работа над дикцията, подчинена на желанието да се изкаже смисъла на текста, да се потърси неговият израз в условията на конкретния музикален материал - т.е. на комуникативната страна на текста и музиката, с цел предаване на авторовия замисъл (в случая на поета и на композитора), следователно на интерпретацията.

Като първа стъпка, след цялостното изпяване на песента, по утвърдена педагогическа методика, от певца се изискваше да рецитира текста в удобна за него говорна тоналност. При всички певци в това начинание правеха впечатление няколко основни грешки:

- рецитацията се възприема като самостоятелна дейност, абстрахирана от контекста на пеенето, в резултат на което се извършва *на говорна, а не на певческа позиция*;
- т.к. е изваден от мелодичния си контекст, текстът се изчита монотонно, без интонация;
- т.к. е изваден от метроритмичния си контекст, текстът се срича - т.е. накъсва се на отделни срички, които не са обединени в смислови единици като дума, фраза, изречение;

² За да се запази анонимността на студентите, те присъстват в текста като Студент А, Студент В, Студент С и .н. (поредрните букви от латинската азбука, без оглед на съвпадение с името на студента).

- следейки само текста, певците дишат произволно, без да се съобразяват с предварително поставените на определени места певчески дъхове и цезури.

Смея да твърдя, че осъществена по този начин, рецитацията не само не изпълнява основната си задача, но дори вреди на по-нататъшната певческа реализация на текста. Целта на рецитацията е да освободи певеца от вокалните изисквания на музикалния материал и да му даде възможност да се фокусира върху артикулацията, произношението и дикцията си, но за да бъде ефективна, тя трябва да остане на певческата позиция. Това дава възможност на певеца да усети точките на артикулация така, както ще са му необходими по време на пеене. Тук всеки език има своята специфика: в зависимост от начина на подреждане на вокалите и консонантите едни спрямо други, както и в зависимост от скоростта на тяхната смяна, се търси най-близкото, общото артикулационно положение между съседните фонemi. Изходни в певческия процес са вокалите, така че би следвало консонантите да останат на тяхната позиция, в техния резонанс, върху техния въздух и опора. Ето защо смятам за необходимо при прилагането на този подход изрично да се изисква от певеца да изговаря текста напевно, с певчески отвор на гърлото, запазвайки всички усещания, които е придобил при вокализирането на песента.

В по-голямата част от проведените уроци, освен да затвърдя впечатлението си, натрупано от предходния ми опит при работа върху чуждоезичен репертоар с певци - именно, че използват безкритично онлайн помощни инструменти за произношение³, имах възможност да забележа друга широко разпространена практика - чуждият език (в случая немският) се транскрибира директно върху партитурата с помощта на българската азбука. Този подход намирам за крайно неподходящ и ще опитам с помощта на първата строфа на една от работените в проекта песни - *Das Veilchen* от Моцарт - да онагледа защо такова транскрибиране не е

³ например онлайн системи за инстантно фонетично транскрибиране и превод като google translate, tom bronsted, artsongcentral и др.

приемливо, както и въобще да аргументирам значението на правилната транскрипция.

Таблица 1

Оригинален текст на немски език	Вариант I Фонетична транскрипция чрез онлайн система за инстантно транскрибиране *	Вариант II Транскрипция според наръчника на Lanzrein&Cross **	Вариант III Транскрипция според база данни Art Song Centre***	Вариант IV Традиционно фонетично изписване на кирилица
Ein Veilchen auf der Wiese stand, Gebückt in sich und unbekannt; Es war ein herzigs Veilchen.	[æn fæɪçən əʊf deː vɪzə ʃtant gəbʏkt ɪn zɪç ʊnt ʊnbəkant ɛs vɑr æn hɛrtsɪç s fæɪçən]	[æən 'fæɪçən əʊf deː vɪzə ʃtant gə'bykt ɪn zɪç ʊnt 'ʊnbəkant ɛs vɑr æən 'hɛrtsɪçs 'fæɪçən]	?æn fæɪçən ?əʊf deː vɪzə ʃtant gəbʏkt ?ɪn zɪç ?ʊnt ?ʊnbəkant ?ɛs vɑr ?æn hɛrtsɪçs fæɪçən	[Айн файлхен ауф дер вийзе щанд гебюкт ин зих унд унбекант ес вар айн херцихс файлхен]

* <http://tom.brondsted.dk/text2phoneme/transcribeit.php>

** Конкретно този текст не присъства в ръководството, но транскрипцията е направена при стриктно спазване на препоръките, изложени в него.

*** <http://artsongcentral.com/2009/ipa-files-for-the-entire-collection/>

Поради ограничения обхват на този текст няма възможност да разгледам подробно разликите в отделните варианти, но е важно да отбележа, че Вариант II е даден като пример за възможно най-достоверна транскрипция, а Вариант IV показва обичайното фонетично изписване на немския език с български буквени знаци. Ще се спра само на думата *Veilchen*, т.к. по време на работата върху песента, Студент А изпита затруднения с нейните елементи, а и тя е показателна за спецификата на немските дифтонги:

- *v* в началото на думата се чете като [f], а немската фонема [f] се проинася идентично на българския звук [ф], следователно първият звук не е проблематичен;
- немският дифтонг *ei* (идентичен в други думи от песента като *ein*, *Weilchen*) във Вариант II е транскрибиран като [æ̯e], което създава

предпоставка дифтонгът да се артикулира правилно, така че да създаде максимална автентичност на звученето. При вокализиране това е много съществено, т.к. певецът ще търси общата артикулационна точка между вокалите [a] и [e], а не - както е във Вариант IV - между [a] и [i]. Разликата в качеството на звуковата емисия при двата варианта ще бъде голяма, т.к. [i] е един от най-предните и затворени вокали, характерен с изостреното си звучене във високия регистър и лесно ще доведе до загуба на добрия резонаторен отвор. Като се вземе пред вид дългият артикулационен път между отворения вокал [a] и затворения [i] (много по-дълъг, отколкото между [a] и полузатвореното [e]), промяната не би могла да стане плавно;

- следва буквата *l*, която в немския език се транскрибира като [l], но се произнася винаги меко, докато в българския език има и меко и твърдо [л]: изписана на български език, буквата се асоциира с българските фонетични правила и обикновено преди *x* се произнася твърдо;

- следва окончанието *-chen*, което е типично умалително окончание в немския език. Звуковият му състав съдържа два характерни немски звука: т.нар *ich-Laut* (специфичен начин за произнасяне на звука [x], близък до звученето му в българската дума Ихтиман), т. нар. *ива* (неутрален вокал, междинен между българските вокали [a] и [ъ]) и консонантата *n*, която се произнася идентично на българския звук [н]. Нито спецификата на *ich-Laut*, нито на *ива* могат да се укажат вярно с българските букви [x] и [e].

За несъответствието между немските фонemi и българските графеми, асоциирани с определни звуци от българския език, могат да се дадат ред други примери, но смятам, че този е достатъчно показателен, а и се уверихме колко предизвикателства поставя пред певеца една единствена дума, ако той не е запознат и не е овладял фонетичните правила на езика.

Сега ще се насочим към вокалите в немския език и ще проследим един по един елементите, които затрудняват българския певец. До голяма степен немската азбука е фонетична - т.е. буквите се четат така, както се изписват като повечето от тях по произношение отговарят на съответстващите им

символи в латинската азбука⁴, а също така голяма част от тях, особено съгласните, се припокриват със звуци от други европейски езици (вкл. с българската азбука)⁵⁶. Между немския и българския език съществуват някои аналогии по отношение на гласните, но фактът, че в българската фонемна система се разпознават шест, а в немската - петнадесет гласни (без да се броят дифтонгите), потвърждава, че са налице и доста съществени различия. Няколко са специфичните характеристики за немските вокали, които са чужди на българския език и оттам са непознати за българския певец: наличието на дълги и кратки вокали, наличието на смесени вокали, дифтонгите, които се различават от българските, наличието на *шва* и вокално *r*, употребата на глотална пауза.

Първо ще се спрем на **дифтонгите** в немския език - това са *ei*, *ao* и *eu*, чието фонетично изписване е съответно [äe], [äo] и [œ]. Вече стана дума, че много често вторият вокал от дифтонга се произнася погрешно от българския певец (съответно като [ai], [au], [oi]). Другото затруднение, което студентите изпитват е в разпределението на двата вокала, от които е съставен дифтонгът. Може би под влияние на италианския език, който по ред причини е по-близък на певците, те опитват да ги поставят равно пропорционално в рамките на общата тонова трайност на сричката. В немския език обаче, втората гласна от дифтонга има функцията на *глайд* (полугласна, подобна на звука [й] в българския език) и се произнася възможно най-кратко във възможно най-последния момент от сричката и

⁴ Буквите, които не присъстват в латинската азбука, но присъстват в немския език са Ä, ä, Ö, ö, Ü, ü, ß.

⁵ В немския език има 42 звука, за които се използват 26 букви от латинската азбука (за сравнение българският език борава с писмена азбука от 30 знака, с които се отбелязват 45 фонемни). Както в немския, така и в българския език има съгласни и гласни звукове (още наречени консонанти и вокали) като в немския това са 15 прости гласни звука (монофтонги), 3 сложни гласни звука (дифтонги) и 24 съгласни звука, а в българския - 6 гласни и 39 гласни, от които 9 сонори.

⁶ За коректив на немското произношение могат да служат различни източници като *Aussprachewörterbuch* на издателство Duden /1996/, *Deutsche Aussprache: Reine und Gemäßigte Hochlautung mit Aussprachewörterbuch* на Теодор Зийбс /1969/, онлайн източници. За да могат да се използват тези справочници е необходимо познаването на стандартизираната азбука за транскрибиране на звуковете и фонемите, необходими за формиране на звуците в който и да е език, известна като Международна фонетична азбука (МФА). Но условността е присъща на която и да е система за изписване на произношението и за да се постигне търсеният звуков резултат е важен личния контакт с немскоговорящи, както и достатъчно слухова култура за езика, вкл. аудиозаписи на съответния репертоар.

респективно от тоновата трайност. След неколkokратни напомняния тази особеност се усвоява от певците и те започват да я прилагат и в непознатите думи. Разбира се не е възможно в рамките на един урок да се поправят всички подобни неточности, но с методична, целенасочена и продължителна във времето работа, корекцията им е възможна и като резултат певецът може да схване логиката на езика и фонетичните правила ще се превърнат в рутина дори и за езици, които не се владеят говоримо.

Като пример тук ще дам два откъса от друга песен, върху която работихме със Студент В и Студент С по време на творческите срещи - *Ständchen* от песенния цикъл *Schwannengesang* на Шуберт (текст: Лудвиг Релщаб). Характерът на песента изисква пълно легато в певческата линия, което се предполага от самата мелодика на поетичния текст - в рамките на петте куплета словесен текст едва шест думи започват с вокал - следователно в песента почти отсъстват глоталният стоп и твърдата атака⁷. За сметка на това, благодарение на многото глаголи в инфинитивна форма, като краесловна преобладава сонорната п, предхождана от *шва*⁸ а също голяма част от думите завършват с вокално *r*⁹. Всичко това е важно да се установи, преди да се присъпи към конкретните решения по отношение на певческата дикция, защото тя е зависима от търсения характер и от звуковия състав на поетичния текст. Оттук следва да се търси плавност и минимализъм в артикулационните движения.

Пример 1. Франц Шуберт, “Серенада” из Лебедова песен (D 957),

т.5-8:

7 ПС

⁸ ВЖ по-долу.

⁹ ВЖ по-долу

Първата сричка в думата *leise*, която включва дифтонга [äe], не случайно е разпята от Шуберт, защото е необходимо глайдът да бъде отложен максимално и да прелее в звучната консонанта [z]. Идентични са езиковата структура и композиторското решение в думата *meine* в посочения откъс. Както стана ясно, за българския певец най-голямата опасност в дифтонга е да озвучи глайда твърде рано и с грешен нюанс - като [й] или дори [и], което ще промени по нежелан начин качеството на звука и ще го изостри и насочи към по-предни зони на артикулационната мускулатура. Ето защо, на всички подобни думи е необходимо да се обърне внимание още при рецитацията на поетичния текст като се следи певецът плавно да променя вокала в правилна посока - т.е. към [e].

Следващият откъс от същата песен онагледява идентична на горната ситуация, но с друг дифтонг.

Пример 2. Франц Шуберт, “Серенада” из Лебедова песен (D 957), т.23-26:

des Ver-rä - thers feind-lich Lau - schen fürch-te, Hol - de, nicht,
rüh-ren mit den Sil-ber-tö - nen je - des wei - che Herz,

В този пример думата *Lauschen*, която е разположена на второ и трето метрично време от втория такт, съдържа дифтонга [äo]. Студент А, с когото работихме песента допусна двете грешки, които могат да се очакват тук: първо - да озвучи грешно втория вокал от дифтонга ([au] вместо [äo]) и второ - да постави твърде рано втория вокал от дифтонга (още на мястото на втората осмина в рамките на точкуваната четвъртина). Така вместо

звучния и дълъг вокал [a], в по-голямата част от сричката звучи тесният и затворен вокал [u]. За да се избегне този проблем е необходимо да се коригира първо фонетичната грешка във втория вокал, а след това, да се следи той да встъпи много плавно, незабележимо, като се озвучи в последния момент от трайността на нотата, почти едновременно с началната съгласна на следващата сричка. Същия следва де е подходът и към думата *gauschen* в т.18 на същата песен.

Следващата основна отличителна характеристика в немския език засяга дължината на вокалите - те биват **дълги и кратки вокали**¹⁰ като всеки един вокал може да се прояви и в двата варианта. Това явление не е присъщо за българския език, където гласните звуци се делят на тесни и широки. В правилата за транскрибиране на МФА за означаването на дългите вокали е задължително добавянето на *вторичен* символ, указващ удължаване, но и *отслабване на интензивността* [:]. Освен това е съществено, че дългите и кратките гласни се транскрибират и с различни *основни* символи, защото те не само се различават по своята трайност, но и по качеството на звука. Разликата идва от интензивността: при дългите вокали тя отслабва с наближаването на следващата консонанта, а при кратките остава непроменена и следващата съгласна сякаш я прекъсва. В първия случай се създава усещане, че дългият вокал е отделен от следващата го съгласна, благодарение на което тя звучи несвързана с вокала, сякаш принадлежи към следващата сричка. Във втория случай краткият вокал, задържайки своята интензивност, звучи прикрепен към следващата го съгласна. Пример тук са думите *bieten* ['bi:tən] и *bitten* ['bitən], които ако не спазят горното правило, ще звучат идентично и няма да бъдат разграничими една от друга, а това може да доведе до промяна в смисъла (съответно *предлагам* и *моля*).

Като обща характеристика на звука дългите вокали са по-затворени и светли, докато късите са отворени, но по-тъмни. Единствени изключения

¹⁰ Кратките и дълги вокали не се влияят от тоновата трайност в музикалния им контекст.

са смесеният вокал *ä*, който има еднакво качество и в дългия и в краткия си вариант, и *a*, който е по-скоро светъл, когато е кратък и по-скоро е тъмен, когато е дълъг. В ударените срички вокалите са дълги, когато:

- са двойни (*Moos, Meer, Seele*);
- когато след вокала в рамките на същия елемент от думата следва съгласната *h* (*Flehen, mahlen*);
- когато в рамките на същия елемент от думата след гласната следва единична съгласна (*Leben, Vogel*);

Вокалите са кратки когато:

- в рамките на същия елемент от думата след тях следва двойна съгласна (*Bitte, Kuss*);
- когато в рамките на същия елемент от думата следват две или повече съгласни (*Busch, Herz*).

Усвояването на езиковите правила за появата на дългите и кратките вокали е едва първата задача пред певеца. Положена в музикален контекст, различната дължина на вокалите създава трудност и поради насложения върху текста музикален ритъм: въпреки, че композиторите в повечето случаи съотнасят ритъма на речта към музикалния ритъм, е възможно дори в рамките на една дума трайността на един дълъг вокал да е по-малка, отколкото на един кратък вокал. Понякога такова несъответствие е в услуга на певеца и певческата линия. При всички положения певецът трябва непрестанно да се стреми да приложи горния принцип за интензитета - сричките, съдържащи кратки вокали да се развиват, поддържайки звука към следващата сричка и всички съгласни по между сричките да се залепят към първата сричка; за сметка на това сричките, съдържащи дълги вокали следва да олекнат, не толкова да затихнат, колкото да угаснат преди следващата сричка като по този начин съгласните се прилепят на височината на следващия вокал.

Като пример нека се върнем към музикалния откъс от *Пример 1*. По описаните вече правила, дълги са вокалите в първите срички от думите *flehen* и *Lieder* в първите два такта, както и определителният член *die*,

предлогът *zu* и местоимението *dir* в трети и четвърти такт. Всички останали вокали са кратки. Шуберт така омузикалява текста, че да предотврати квадратността на музикалната и словесната структура: в първите два такта той поставя дълги трайности на дългите вокали (съответно четвъртина с точка и четвъртина) и т.к. всички думи са двусрични (*lei-se; fleh-en; mei-ne; Lied-er*), чрез това удължаване той откроява важните смислово единици в речта - именно казуемото (*flehen*) и подлога (*Lieder*), а също създава условие определението (*leise*) и притежателното местоимение (*meine*) да се прикрепят плавно към тях. Мелодическият профил на фразата също подпомага правилния подход към дългите вокали, т.к. и при двете думи (*flehen, Lieder*) височинният връх d^2 е предхождан от възходящ скок и е последван от низходящ скок (съответно чиста кварта и чиста квинта в първия и втория такт) и така се предпоставя акцентирането на вокала и неговото “угасване”, за което стана дума.

В тази посока е съществено решението в следващите два такта, където последованието от пет едносрични думи *durch die Nacht zu dir* е предизвикателство за легатото. Това се подсилва и от фактът, че думите с кратки вокали (*durch; Nacht*) завършват с консонантен клъстер (струпване на съгласни). Отново решението на Шуберт за метроритмичното разпределение на текста е предпоставка за запазване на легатото: тук той обръща съотношенията и полага сричките с кратки вокали в по-дълги нотни стойности, отколкото тези с дълги вокали (съответно четвъртина с точка на *durch*, но осмина на *die*; две разпяти осмини от триоловата група на *Nacht*, а само последната осмина от същата група за *zu*). Така музикалният текст осигурява достатъчно време за артикулация на крайните съгласни от думите *durch* и *Nacht*, а спецификата на краткия вокал - да остане интензивен през цялото време на звучене, довежда до легато и поддържана вокална линия в голяма част от такта. Както и в горния пример, не толкова важните за смисъла думи - определителния член *die*, предлогът *zu* остават по-назад като интензитет на звуковата емисия, а спецификата на дългите вокали в тях изисква те да се влеят в следващата

дума плавно и незабелязано, което отново поддържа необходимата вокална линия.

Макар да засяга по-скоро подхода към консонантите, бих искала да добавя още едно наблюдение в горния музикален пример - междусловния клъстер *cht.z* (*Nacht zu*) в третия такт който затрудни и двете певици с които работих песента. Уточнихме, че Шуберт разпява смислово натоварената дума *Nacht* като дава време за артикулация на крайните съгласни. Проблематично в тази ситуация е, че следващата дума *zu* започва също с беззвучна консонанта - [t̪s] и за да се артикулират правилно двете думи сами за себе си е необходимо да се аспира крайното *t* от думата *Nacht*. Този подход обаче изцяло противоречи на плавната и свързана певческа линия, която както стана въпрос, определя музикалния характер на песента. След консултация с достатъчен брой достъпни онлайн аудио и видеоматериали, в които различни утвърдени интерпретатори в областта на песенния жанр изпълняват песента (част от които Фриц Вундерлих, Петер Шраер, Дитрих Фишер-Дискау, Брин Терфел, Томас Квастхоф), се наложи изводът, че на това място е удачно да се приложи метода елизия - почти всички изпълнители изпускат финалното *t* от думата *Nacht* и артикулират директно следващия африкат. Така на практика двете думи почти се сливат и крайният резултат може да се транскрибира като [nɑx.t̪su]. Това е възможно благодарение на факта, че вокалът в думата *Nacht* е кратък и отворен, което изисква следващите го консонанти да се произнесат в рамките на тоновата трайност на сричката, към която принадлежат.

Наред с дифтонгите и дължината на вокалите, друг важен елемент от немския език, който няма приложение в българския са **смесените вокали**, представени в немската писменост със знака *Umlaut* [¨]¹¹. Въпреки, че три от буквите в немската азбука могат да получат този знак, в говора съществуват четири фонеме за смесени вокали. Това е така, защото *ä* няма характеристиките на смесен вокал. Останалите две букви *ö* и *ü* имат по два

¹¹ знакът се поставя над основния вокал. Самото наименование *Umlaut* означава промяна в звученето, алтерация.

фонетични варианта, т.к. следват общите правила за немските вокали и всяка от тях може да се прояви в произношението като дълъг и затворен или като кратък и отворен вокал. Смесените вокали спадат към монофтонгите (единичните вокали), защото качеството на звука им остава едно и също през цялата им продължителност, въпреки, че в образуването им участват езичната позиция на един вокал и устната позиция - на друг. Така например при вокала *ö*, ако смеси езичната позиция на дълго затворено [e:] и устнената форма на дълго и затворено [o:], се получава дългия затворен звук [ø]. Следвайки тази логика се оформят и останалите смесени вокали:

Таблица 2

Езична позиция	+	Устна позиция	=	Смесен вокал
Дълго затворено [e:]		Дълго затворено [o:]		Дълго затворено [ø]
Кратко отворено [ɛ]		Кратко отворено [ɔ]		Кратко отворено [œ]
Дълго затворено [i:]		Дълго затворено [u:]		Дълго затворено [y:]
Кратко отворено [ɪ]		Кратко отворено [ʊ]		Кратко отворено [ʏ]

За българските певци (а и за повечето певци, за които немският не е роден език), произношението на смесените вокали е изключително трудно, защото нямат навика едновременно да активизират окръгляне на устните и извиване на езичната дъга напред, в следствие на което вместо двата артикулационни органа да действат синхронно, действат поседователно. Върху този проблем се наложи да работим усилено с всички студенти, защото на практика произнасяха смесените немски вокали като комбинация от два вокала - т.е. като дифтонг: така *ii* често се произнася като [ю], а *ö* често се произнася като [йо/ьо]. За да се отстрани този дефект е необходимо певецът да задържи за известно време основния вокал и без прекъсване да насложи на него, без да променя позицията и качеството му, устения. Това умение изисква много упражнения и постоянство и е

напълно обосновано, взимайки пример от някои немски педагози, да се включват упражнения със смесените вокали в разпяването.

Тук пример ще бъде друга песен на Шуберт *Morgengruß* от цикъла *Die schöne Müllerin* (по текст на Вилхелм Мюлер), работена със студент D. Още в първата строфа на поетичния текст срещаме почти всички възможности на произношение на смесени немски вокали (умлаути):

Guten Morgen schöne Müllerin!
Wo steckst du gleich das Köpfchen hin,
als wär dir was geschehen?:

Можем да разграничим двата варианта на смесения вокал *ö*, който в думата *schöne*, т.к. е следван от единична консонанта, съчетава езична артикулационна позиция на дълго и затворено [e:] и устнена артикулационна позиция на дълго и затворено [o:]. В резултат певецът трябва да озвучи вокала като дълго и затворено [ø]. В думата *Köpfchen* обаче, смесеният вокал *ö* е следван от повече от две консонанти, следователно е необходимо при произношение да се съчетаят езичната артикулационна позиция на кратко и отворено [ɛ] с устнената артикулационна позиция на кратко и отворено [ɔ], в резултат на което трябва да се получи смесеният звук на кратко и отворено [œ]. В текста се срещат още два умлаута - *ä*, който вече споменахме, че няма характеристиките на смесен вокал и *ü*, който в случая се явява пред двойна съгласна, поради което съчетава езичната артикулационна позиция на кратко и отворено [i] с устнената артикулационна позиция на кратко и отворено [ʊ], в резултат на което певецът трябва да озвучи кратко и отворено [y]. Ето как е разпределен музикално този текст от Шуберт:

Музикален пример 3. Франц Шуберт, “Утринен поздрав” из цикъла Хубавата мелничарка (D 795), т. 1-11

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

Guten Mor - gen, schö - ne
O lass mich nur von
Ihr schlummer - trunk'nen
Nun schüt - telt ab der

Mül - le - rin! wo steckst du gleich das Köpfchen hin, als wär' dir was ge - sche - hen? Ver.
fer - ne steh'n, nach dei - nem lie - ben Fen - ster seh'n, von fer - ne, ganz von fer - ne! Du
Äu - ge - lein, ihr thau - be - trüb - ten Blü - me - lein, was scheu - et ihr die Son - ne? Hat
Träu - me Flor, und hebt euch frisch und frei em - por in Got - tes hel - len Mor - gen! Die

Същественото тук от гледна точка на певческата дикция ще бъде, в зависимост от естеството на посочените смесени вокали, да се разпредели правилно интензитета на звуковата емисия в тези вокали и консонантите в съответстващите им срички. Например в първата сричка на думата *schö-ne* смесеният вокал е дълъг и затворен, следователно изискваме от певеца да задържи вокала до края на сричката и съответстващата ѝ нотна трайност като го остави леко да угасне към края на нотната трайност, а началото на следващата консонанта *n* изискваме да съвпадне точно с началото на следващата ритмична единица (последната осмина в такта на тона c^2) - така тази звучна консонанта ще бъде фонирана на височината на следващия вокал, без да пречи на легатото.

Същевременно смесеният вокал в първата сричка на думата *Köpf-chen* е кратък и отворен, което според описаните по-горе правила за дългите и кратки вокали предполага непроменен интензитет на вокала през цялата нотна трайност и залепване на следващите съгласни към сричката, в която краткият вокал принадлежи - т.е. изискваме от певеца да произнесе консонантите *pfch* по време на първата нота в осмия такт от песента, а втората нота да съвпадне директно със следващия вокал - в случая сричката *-en* се характеризира с неутралния вокал *ива*. Както и в примера с

предходната песен, именно поради тези специфики Шуберт поставя по-дълга нотна трайност на първата сричка, за да осигури възможност на певеца да артикулира всички съгласни, още повече в случая те са беззвучни, без да нарушава певческото легато, а за неутралния вокал *шва* оставя едва една шестнадесетина трайност, т.к. това не особено ясен сам по себе си вокал и е с малък звуков интензитет.

Стигнахме и до следващата особеност в системата на немските вокали - наличието на неутрални вокали - *шва* (schwa) и вокално *г*; които именно поради неутралното си звучене трудно се поддават на дефиниране. **Шва** е средна гласна - т.е. по място на учленение се намира приблизително по средата между всички останали гласни. МФА символът за този звук е [ə], но той е много условен, т.к. *шва* не е явление само в немския език, но се проявява различно в различните езици като разликата е най-вече в степента на закръгленост на вокала¹². В българския език *шва* е най-близко като произношение до ударено ъ, която е междинна задна незакръглена гласна. В немски език *шва* се използва само при произнасянето на буквата *е* в някои неударени срички, стига те да са вторични за думата елементи (да не са част от корена), което на практика изключва употребата му в едносрични думи. Важна особеност на немското *шва* е, че неговото произношение се повлиява от предходната гласна, което се отразява на степента на окръгляне на устните (или липсата на такова) и води до два фини нюанса в неговото учленяване: например в думата *lobe* ['lo:bə] *шва* ще бъде малко по-тъмно и закръглено, отколкото в думата *Liebe* ['li:bə]. Често срещана грешка сред българските певци е да озвучават *шва* като тъмно [ʌ], което отдалечава общата звучност на езика от автентичност. По правило графемата *е* се произнася като *шва* винаги, когато:

- е в неударена крайна позиция (*liese, meine, schöne*);

¹² В английския език това е най-често срещания вокал, използван за почти всички неударени гласни, който обаче може да има различно оцветяване, в зависимост от позицията на която се намира, както и в зависимост от вокала, който замества. Напр. в думата **America** [ə'meɪɹəkə] всички вокали, освен удареният, се произнасят като шва, независимо като каква гласна са изписани. За разлика от френския език, в немския език шва никога не е нямо и не се окръгля толкова, докато във френския език е най-често закръглено.

- участва в неударените представки be-, ge- (beglücken, geschehen);
- е част от неударено окончание (flehen, stillen, Liebchen, Guten, Morgen)¹³;

Като резултат *шва* е един от най-често срещаните вокали в немския език. Отново ще се върна на първия пример от Шуберт - *Ständchen*, за да покажа нагледно честата му дистрибуция. Предлагам целия текст на песента с транскрипция:

Leise flehen meine Lieder Durch die Nacht zu Dir; In den stillen Hain hernieder, Liebchen, komm' zu mir!	[læzə fle:ən maɪnə li:də] [dʊrç di:naxt tsu:dir] [ɪn de:n stɪlən hæn hɛrni:də] [li:pçən kɔm tsu:mir]
Flüsternd schlanke Wipfel rauschen In des Mondes Licht; Des Verräthers feindlich Lauschen Fürchte, Holde, nicht.	[flʏstərnt ʃlanke vɪpfəl raʊʃən] [ɪn dɛs mɔndəs liçt] [dɛs fɛrɛtɐs fɛəntliç laʊʃən] [fʏrçtə hɔ:ldə niçt]
Hörst die Nachtigallen schlagen? Ach! sie flehen Dich, Mit der Töne süßen Klagen Flehen sie für mich.	[hœrst di:naxtigalən ʃla:gən] [ax zi: fle:ən diç] [mit dɛ:v tɔnə zy:sən kla:gən] [fle:ən zi: fy:r miç]
Sie verstehn des Busens Sehnen, Kennen Liebesschmerz, Rühren mit den Silbertönen Jedes weiche Herz.	[zi: fɛrʃtɛ:n dɛs bu:zəns zɛ:nən] [kɛnən li:bəsʃmɛrtʃ] [ry:rən mit dɛ:n zilbɛtɔnən] [jɛ:dəs væçə hɛrtʃ]
Laß auch Dir die Brust bewegen, Liebchen, höre mich! Bebend harr' ich Dir entgegen; Komm', beglücke mich!	[las aʊx dir di:brʊst bəvɛ:gən] [li:pçən hœrə miç] [bɛbɛnt har ɪç dir ɛntgɛ:gən] [kɔm bəglykə miç]

Дори при бърз преглед на транскрипцията е видно, че *шва* преобладава над останалите вокали, но за по-голяма пригледност в следващата таблица са подредени всички думи от песента, съдържащи графемата *e* като са разделени в зависимост от фонетичното й проявление в дадения случай. Някои думи участват в повече от една колона, т.к. съдържат повече от една фонетична разновидност в немското

¹³ В това число някои системи за транскрибиране изписват окончанието *-er*, което е типичен пример за вокално *r*, вместо със специфичния символ [ɐ] като комбинация от *шва* и едноударно *г* - [ɛɐ].

произношение. Цифрата в скоби показва колко пъти се среща в текста думата, в случай, че е повече от веднъж.

Таблица 3

[e:]	[ɛ]	[ə]	[æ]	[i:]	[ɐ]
<i>flehen</i>	<i>hernieder</i>	<i>leise</i>	<i>leise</i>	<i>Lieder</i>	<i>Lieder</i>
<i>den (2)</i>	<i>des (2)</i>	<i>flehen (3)</i>	<i>meine</i>	<i>die (3)</i>	<i>hernieder</i>
<i>verstehn</i>	<i>Verräthers</i>	<i>meine</i>	<i>weiche</i>	<i>hernieder</i>	<i>Verräthers</i>
<i>Sehnen</i>	<i>verstehn</i>	<i>stillen</i>		<i>Liebchen (2)</i>	<i>der</i>
<i>bewegen</i>	<i>kennen</i>	<i>Liebchen (2)</i>		<i>sie (2)</i>	<i>Silbertönen</i>
<i>bebend</i>	<i>Liebesschmerz</i>	<i>flüsternd</i>		<i>Liebesschmerz</i>	
<i>entgegen</i>	<i>jedes</i>	<i>schlanke</i>			
	<i>Herz</i>	<i>Wipfel</i>			
	<i>entgegen</i>	<i>rauschen</i>			
		<i>Mondes</i>			
		<i>Lauschen</i>			
		<i>fürchte</i>			
		<i>Holde</i>			
		<i>Nachtigallen</i>			
		<i>schlagen</i>			
		<i>Töne</i>			
		<i>süßen</i>			
		<i>Klagen</i>			
		<i>Busens</i>			
		<i>Sehnen</i>			
		<i>kennen</i>			
		<i>Liebesschmerz</i>			
		<i>rühren</i>			
		<i>Silbertönen</i>			
		<i>jedes</i>			
		<i>weiche</i>			
		<i>bewegen</i>			

[e:]	[ɛ]	[ə]	[æ]	[i:]	[ɐ]
		<i>höre</i>			
		<i>bebend</i>			
		<i>entgegen</i>			
		<i>beglücke</i>			

Видно е, че в рамките на едно стихотворение *шва* може да се появи многократно повече пъти от останалите варианти на произношение на вокала *e*. Това разбира се е частен случай - не винаги съотношението е такова или в такава степен, но все пак говори достатъчно за характеристиката на езика.

Но горната таблица има и друга цел - да покаже колко често въобще се среща графемата *e* в немския език като същевременно нагледно се укажат шест варианта на фонация и артикулация: като дълъг и затворен вокал - [e:], като кратък и отворен вокал - [ɛ], като част от дифтонг - [æ], като удължено *i* - [i:], като вокално *r* - [ɐ] и като *шва* - [ə]. Така или иначе вокалът *e* се посочва в почти всяка българска вокално-дидактична литература като един от най-трудните за пеене и за поставяне. Немският език поставя допълнителни трудности с изброената горе вариантност. Най-трудно за усвояване от българския певец е дългото затворено [e:], чието звучене певците често доближават максимално до вокала [i:], но опасността в тези случаи е дори да се измени смисъла на думата. Например в горния текст, ако думата *flehen* се замени от *fliehen* ще се промени смисъла на изречението - вместо *тихо молят моите песни* ще означава *тихо бягат моите песни*.

Следващият случай е специфичен, т.к. става дума за консонанта, която се произнася като неутрален вокал - т.нар. **вокално r**. Графемата на този вокал по нищо не се отличава от обичайния начин за изписване на консонантата *r*, която така или иначе е една от най-проблематичните съгласни за овладяване в немския език, а и предлага в различните езици,

въвели латинската азбука като основа за писмеността си, голяма вариантност като място и като начин на учленение. Т.к основният ни фокус е насочен към вокалите, няма да се спираме на тези варианти, но следва да уточним само, че от всички възможни начини на произношение като консонанта, в пеенето са разграничени три звука за немското *r* (два от тях се използват в латинското и италианското произношение, а третият е подобен на рефлексивното *r*, което може да се намери в английския език). Нито един от тези варианти не съвпада изцяло с произношението на българската буква *p*. Вокалното *r* е отделен маниер на артикулиране и както подсказва името му - вместо консонанта, като краен звук се получава редуциран несилабичен оцветен в *r* вокал, който наподобява меко затворено *a*. По правило, вокалното *r* се среща:

- във финална позиция на думата или на елемент от думата, след дълъг вокал;
- в неудареното окончание *-er*;
- в представките *dar-*, *er-*, *her-*, *vor-*, и *zer-*.

Вокалното *r* се учленява подобно на *шва*, но сравнително по-тъмно. Важно е този звук да се артикулира максимално кратко и максимално късно в рамките на сричката, т.к. има статута на глайд, на полугласна и не трябва да създава впечатление за втори вокал. Този начин на произношение на *r* не е подходящ за големи зали или когато певецът трябва да преодолява плътна оркестрова фактура.

Иска ми се да се спра отделно на начина на произношение във неудареното окончание *-er*. Както вече посочихме, това е един от случаите, в които може да се приложи артикулацията на вокално *r*. Но е важно да уточним, че това е само един пожелателен, в никакъв случай задължителен начин на произношение на финалното *r* в окончанието *-er*. В български език той е най-близко по звучене до неудареното *ъ* - дори МФА символът, който е утвърден за означаване на вокалното *r* се припокрива именно със символа за неударено *ъ* в българския език - [ɐ].

В практиката обаче се е наложил още един начин на фониране и съответно на означение за този случай - *шва*, следвано от единично *r* [ər]. Следващият музикален пример е от песента *Immer leiser wird mein Schlummer* от Йоханес Брамс (текст Херман Линг) и ще покаже, че подходът към произношението на окончанието *-er* е въпрос на индивидуално решение и вокален подход, подчинени на общата музикална стилистика.

Пример 4. Йоханес Брамс, “*Immer leiser wird mein Schlummer*” из Пет песни оп.105, т.1-9.

Langsam und leise

Singstimme

Im - mer lei - ser wird mein Schlum - mer, nur wie

Pianoforte

pp sempre e legato

Schlei - er liegt mein Kum - mer zit - ternd ü - ber mir, — ü - ber

dim.

Песента създава затруднения дори и при най-опитни и доказани певци поради типичното за вокалния стил на Брамс инструментално водене на вокалната линия, разгърнатата мелодика в широк диапазон, на фона на което се разгръща словесната експресия. От една страна авторското указание *Langsam und leise* (бавно и тихо) предполага съответния спокоен и задълбочен характер, но същевременно еднотипната характерна ритмична

формула във вокалната партия (четвъртина с точка и осмина), съчетана с ритмиката в лявата ръка на клавирния акомпанимент напомнят жанрова танцувалност. Мелодията лесно се асоциира с доста по-ранно произведение на Брамс - Унгарски танц №1 в сол минор, композиран през 1869 (песента датира от 1886)¹⁴. Танцувалността е заложена в музикалния текст, но темпото, макар и *alla breve* е доста по-бавно от това в познатия оркестров първообраз и по някакъв начин като че ли възпрепятства, спира естествения ход на музиката. Т.е. песента съдържа един вътрешен конфликт между инструментално и вокално, между танцувалност и проповедничество, който се корени в смисъла на текста, но и който в крайна сметка се отразява на неговото вокално експониране.

В посочения откъс шест от общо осемте думи с краесловно *r* са с финално окончание *-er* (*immer, leiser, Schlummer, Schleier, Kummer, über*). Вече казахме, че един от вариантите за озвучаване на тази сричка е вокалното *r*, което беше и стремежът на студент Е, с когото работих песента. Но тук бих искала да се обърна към няколко конкретни примера от изпълнителската практика, за да онагледя различните подходи на различните изпълнители към тази съгласна/вокал.

В изпълнението на **Ирмгард Зеефрид** (акомпанира Виктор Граеф) прави впечатление, че в повечето окончания *-er* вокалът звучи отворено, особено, когато в предходната сричка вокалът е *e* или *i*, а краесловното *r* произнася като едноударно (*immer, leiser*). Фонетично нейният начин на произношение в тези случаи може да се изпише като [ɛr]. За сметка на това, може да се разграничи по-затворен вокал на окончанието *-er*, когато то е предшествано от сричка с по-окръглен и тъмен вокал и в тези случаи *r* се произнася трептящо (*Schlummer*). В тези случаи фонетичното изражение на това озвучаване би било [(œ)ɐr].

¹⁴ Песента показва общи мелодически, метроритмични и хармонически решения с Четири строги напева, особено осезаеми в т.21-23 на текста “und weine bitterlich”. Песента от Миша Майски изпълнена за виолончело и пиано в албума му *beyond words*.

Мицуко Ширази (акомпанимент на Хартмут Хьол) изпълнява песента в тоналност за нисък глас, което променя общото звучене и помага за по-добрата енунция на текста. Тя постига голяма дълбочина и огромна амплитуда на кулминациите. В нейното изпълнение легатото е много естествено, защото цялостно пеенето се базира на по-дълги, изтеглени до последния възможен момент на нотната трайност вокали. В този общ контекст окончанията *-er* са по-тъмни и по-назад в сравнение с останалите изпълнители, с леко еднотрилно *r* в последния момент. Фонетично се доближават до втория вариант, който прилага Ирмгард Зеефрид ([$(\text{œ})\text{v}$]).

Криста Лудвиг (акомпанира Джефри Парсънс) изпълнява песента в осезаемо по-бързо темпо от предходните две певици, което води до голяма експанзивност и външна експресия. В тази песен, както и като цяло в своите изпълнения Лудвиг озвучава *r* като трептящо (с няколко езични удара), когато е междинно в думата, но прибъгва до вокално *r*, когато е финално. За нея разнообразието в подхода към текста е въпрос на изразност: например при първото провеждане на текста *über mir* (т. 7-8) произнася вокално *r*, а при второто (т. 9-10) го артикулира отявлено и дори го използва акустически, за да подготви по-изразително края на фразата и първото време на следващия такт.

Катлийн Фериър (клавирен съпровод на Бруно Валтер) не търси експресията в дългата и непрекъсната певческа линия, колкото се стреми да направи изразителна и плътна всяка отделна сричка. Понякога това преекспониране дори и на думи, които не са смислово натоварени, както и отлагането, тенденциозното задържане преди ударените срички разсейва слушателя пречи да се проследи смисъла на текста в цялост. В нейното изпълнение всички окончания *-er* са озвучени с вокално *r*, което донякъде компенсира горния маниер.

Тези няколко примера са показателни за вариантноста на произношението в певческата дикция тогава, когато към нея се подхожда като към съществен компонент на изразността и когато чрез нея се оформя индивидуалният интерпретативен стил.

Последния компонент, на който ще се спра, част от специфичната система от правила, отнасящи се до произношението на вокалите в немския език и който също е крайно зависим от интерпретативната инвенция и от иманентното за певческия процес търсене на свързана, плавна вокална линия е явлението **глотален стоп**. Коректната немска дикция изисква нова атака за всяка дума или елемент, започващ с гласна. За да бъде разбираем и отчетлив говорът, е важно това отделяне да бъде достатъчно осезаемо за слуха. В българския език такъв тип прекъсване на звука се наблюдава при възклицанието “О-о!”. В пеенето са известни три начина на встъпление при вокала:

- придихателна атака - въздухът преминава през глотиса преди гласните връзки да достигнат до пълно затваряне за фонация. Звукът, който се получава като резултат е близък до глоталната фрикативна [h];
- балансирана атака (често наричана “мека”) която е резултат от едновременното пропускане на въздух, заедно с лекото затваряне на глотиса;
- твърда атака, която се получава когато въздухът се задържа в зоната пред затворените гласни връзки и се освобождава внезапно с началото на вокала. Чувството е за лек напън преди освобождаването на въздуха. Този звук или по-скоро призвук, който се получава, като лек взрив преди вокала, обикновено се обозначава като глотален стоп или глотална пауза.

Тук налице е конфликт между търсената яснота, автентичност при поднасяне на текста и основните положения в певческото звукоизвличане, според които твърдата атака не се препоръчва. В немския език лесно се създава безсмилена словесна поредица, ако се игнорира глоталната пауза. В някои случаи пък се новообразуват съществуващи думи с друго значение. В този смисъл е важно да се прибегва до глоталното отделяне навсякъде, където може да възникне погрешно разбиране от липсата на ясно отделяне. Но степента на твърдост при въсплението с глотален стоп е зависима от интензивността на речта. Обикновено балансираната атака или леката форма на твърда атака са достатъчни за да се постигне яснота на текста

дори и в говора, а тези видове атака не биха нарушили легатото и в пеенето. Следващият пример от Хуго Волф показва как може да се измени смисъла на текста, ако не се артикулира ясно глоталната пауза.

Пример 5. Хуго Волф, *Fußreise* из *Песни по Мъорике*, т. 57-63.



В случая става дума за текста в т. 4-7, от посочения откъс (*Schöpfer und Erhalter*), който изисква глотален стоп преди думата *und* и преди думата *Erhalter*; т.к. те започват с вокал. Ако няма отделяне между думите *und* и *Erhalter*, ще се получи нова обща дума, звучаща като *Unterhalter*, което означава *забавлител*, *развлекател* вместо *и пазител*¹⁵. От друга страна, ако се пропуснат и двете глотлани паузи, както направи Студент F, значението се деформира още повече, т.к. се чува общата дума *Runterhalter*, което не съществува в немския език и ако означава нещо, то е *подпазител*.

Нуждата от прилагане на глотален стоп в пеенето и неговият интензитет са зависими от музикалния стил, темпото, текстополагането в

¹⁵ Това е така, защото краесловното *d* в немския език се потъмнява и се произнася като [t].

музикален контекст, а също и от важността на думата в рамките на фразата: макар да е неприложима истински твърдата атака, в някои случаи се прибегва до по-отявлена глотална пауза, а при всички случаи, минимизирана е й в името на легатото е допустимо до само степен, в която текстът е все още достатъчно разбираем. Но е важно да се отбележи, че освен всичко степента на глотално отделяне може да има и допълнителна функция - например да разнообрази две идентични музикални фрази, които повтарят един и същ текст. Следващият пример от Шуберт ще поясни какво имам предвид.

Пример 6. Франц Шуберт, *Du bist die Ruh* (D 776), текст: Фридрих Рюкерт, т.22-25.



В този пример думата *mein* завършва на сонорна съгласна, а думата *Aug* започва с вокал, поради което следва да се отдели. Важно е, че тези четири такта се явяват финални за първата строфа на поетичния текст - т.е. някакъв вид завършек. Фактът, че Шуберт повтаря текста два пъти би трябвало да е достатъчна мотивация за певеца, да обърне на този текст по-специално внимание. Със студент G, с когото работихме песента решихме да подходим различно при двете повторения като потърсим различен израз и съответно различен изказ в текста: при първото провеждане на текста изисках от него да подчертае повече думата *Aug* като направи преди нея по-голямо глотално отделяне, а при второто провеждане глоталната спирка да е почти незабележима като по този начин се даде възможност на финалната дума *Herz* да излезе на преден план. По този начин постигнахме

едновременно звуков релеф във фразата без излишно да правим търсим динамични контрасти, но и помогнахме на смисъла на текста да се разкрие напълно, т.к. изразът *mein Aug und Herz* означава *окото и сърцето ми* - т.е. изброява две важни смислово натоварени съществителни имена и ние изтъкнахме първо едното от тях, а при повторението - другото. Идентичен пример намираме по-нататък в песента в т. 62-65, където музикалният текст е дословно повторение на горния пример, а текстът е *o füll es ganz*, което в превод означава *изпълни го изцяло*. И тук при първото провеждане засилваме глоталната пауза преди думата, започваща с вокал - *es*, а втория път запазваме легатото, за да подчертаем повече думата *ganz*.

И така, последните няколко примера показват, че за да се получи членоразделна музикална реч в пеенето на немски език, а и в пеенето на който и да е език, е необходимо да се схване логиката на езика, дуалистичната му природа в рамките на музикалната композиция. Речта в музиката е едновременно носител на смисъла и за да изпълни своята функция - да предава определено съдържание и смисъл - нейните отделни елементи - фонемите - трябва да бъдат възпроизведени фонетически точно спрямо правилата на съответния език, след което да бъдат правилно свързани едни с други в срички, думи, фрази. Но за да се постигне акустически предаването на този смисъл в пеенето, езикът не може да се абстрахира от певческия звук, основа на който са певческите вокали. Ето защо е необходимо да се осъзнае, че словесният текст, след своето омузикаляване, се трансформира в елемент от музикалната тъкан, т.е. превръща се в метоезик и неговото правилно възпроизвеждане е необходимо не само, за да бъде ясно комуникирано поетичното послание, но и за да бъде правилно артикулиран музикалният материал. В процеса на композиция на песента, текстът е първичният, изходният материал за композитора и самият език, неговият ритъм, интонация и фонетика до голяма степен предопределят естеството на музикалния материал. С постигането на фонетична точност, на автентичност в звученето на езика, изпълнителят се доближава максимално до звуковата картина такава,

каквато е била в съзнанието на композитора преди да намери израз в партитурата.

Работата с обучаващи се певци в различна степен на напредналост и владееене на езика показва, че при по-начинаещите все още преобладава борбата за вокалното покриване на материала и че при тях работата върху текста и езика е по-скоро на фонетично ниво, върху произношението. Прави впечатление също, че в повечето случаи добрите резултати в тази посока са въпрос на вокално умение, а лошите - обратно - на невъзможност да се осъществят иначе правилните вокални намерения. Това аз отдавам именно на липсата на правилно поставени певчески вокали, с добър резонанс, с добър отвор на гърлото. Когато това е постигнато и когато певецът бива правилно ръководен в пеенето на различните езици и в частност в пеенето на немски език, той ще осъзнае, че за да постигне автентично звучене, трябва да опитва да наложи новата фонетика върху същата вокална основа като търси най-краткия път с минимизирани артикулативни движения. Така специфичните за немския език вокали ще се променят само с леки промени в отвора на устните и с малки корекции в устната кухня, но не и на певческия отвор.

Едва след като се овладее спецификата на немските вокали в певчески контекст, следва да се добавят консонантите, които да се озвучават на същата позиция като вокала, отново с минимално разместване на артикулационната мускулатура и стремеж към намиране на общите или най-близките артикулационни точки. Така ще се предотврати обичайната конфронтация между певческия и говорния вокал, както и между вокала и консонантата въобще и певецът ще може да борави свободно със звуковия материал като моделира фонетично верни звуци, смислово и образно натоварени думи, нюансиран звук и ще може да предаде индивидуалния си прочит на заложеното музикално и идейно съдържание.

Ползвана справочна литература:

Aussprachewörterbuch. Betonung und Aussprache von über 132.000 Wörtern und Namen, Dudenredaktion, 2015.

Lanzrein, Valentin & Cross, Richard. The Singer's Guide to German Diction, Oxford University Press, New York, 2016.