

О. В. КУЛДИРКАЄВА

**ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ
МЕТОДИКИ**

**Міністерство освіти і науки України
Державний заклад
„Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка”**

Ольга КУЛДИРКАЄВА

ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ

*Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальності „Музичне мистецтво”*

**Луганськ
ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”
2013**

УДК 784 (076)
ББК 85.314.3-7р.р3
К 90

Рецензенти:

- Шевченко Г. П.** – член-кореспондент НАПН України, доктор педагогічних наук, професор Східноукраїнського національного університету імені В. Даля.
- Манасян Л. А.** – заслужена артистка України, доцент кафедри співу та хорового диригування Луганської державної академії культури і мистецтв.
- Борисова С. В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кулдиркаєва О. В.

К 90 Основи вокальної методики : навч.-метод. посіб. для студ. спец. „Музичне мистецтво” / О. В. Кулдиркаєва ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2013. – 158 с.

Навчально-методичний посібник призначений для студентів ОКР „бакалавр” спеціальності „Музичне мистецтво” денної форми навчання. Містить теоретичний матеріал з курсу „Основи вокальної методики”, плани практичних занять, питання для самоконтролю, питання до модульних контрольних робіт, питання до екзамену, а також словник найуживаніших термінів і список літератури до курсу.

Посібник призначено для студентів вищих навчальних закладів спеціальності «Музичне мистецтво», аспірантів, викладачів.

УДК 784 (076)
ББК 85.314.3-7р.р3

*Рекомендовано до друку Навчально-методичною радою
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 2 від 30 жовтня 2013 року)*

© Кулдиркаєва О. В., 2013
© ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2013

Зміст

Передмова.....	5
Питання до екзамену	9
Модуль 1.....	12
Тема 1. Відомості про історію художнього співу.....	12
Тема 2. Староіталійська школа співу.....	14
Тема 3. Французька школа співу.....	18
Тема 4. Італійська школа співу ХІХ ст.	22
Тема 5. Витоки німецької вокальної школи, її розвиток та формування. Школа примарного тону.	26
Тема 6. Витоки та розвиток російської вокальної школи.....	30
Практичне заняття №1. Тема 1. Витоки вокального мистецтва. Італійська вокальна школа. Французька вокальна школа.....	35
Практичне заняття №2. Тема 2. Німецька вокальна школа. Російська вокальна школа.....	37
Питання до контрольних модульних робіт.....	39
Модуль 2.....	40
Тема 1. Найважливіші керівництва з мистецтва співу другої половини ХІХ – початку ХХ ст.	40
Тема 2. Основні музичні жанри. Напрямки та стилі музики.....	44
Тема 3. Естрада й сучасність. Творчість видатних естрадних співаків ХХ ст.	50
Тема 4. Нові дослідження в теорії вокального мистецтва.....	55
Тема 5. Праці акустичних лабораторій московської державної консерваторії.	59
Тема 6. Голосовий апарат і його голосоутворюючі органи. Гортань і спів. Дихання	65
Практичне заняття №3. Тема 3. Основні музичні жанри.....	69
Практичне заняття №4. Тема 4. Голосовий апарат і його голосоутворюючі органи.....	70
Питання до контрольних модульних робіт.....	72
Модуль 3.....	73
Тема 1. Особливості розвитку голосу дорослого співака. Діапазони чоловічих та жіночих голосів.....	73

Тема 2. Визначення діапазону співака. Початкові заняття зі співаком.	78
Тема 3. Фізіологічні основи розвитку вокально-технічних навичок.....	85
Тема 4. Вокальні вправи та розспіви. Схема проведення вправ. Виконання вокалізів (принцип підбору).....	94
Тема 5. Співацька дикція та фонетична розбірливість мови... ..	101
Тема 6. Художня виразність і вокальна техніка. Технічний розбір вокальних творів.....	105
Практичне заняття №5. Тема 5. Особливості розвитку голосу дорослого співака.....	114
Практичне заняття №6. Тема 6. Вокальні вправи і розспіви.....	115
Практичне заняття №7. Тема 7. Художня виразність і вокальна техніка.....	116
Питання до контрольних модульних робіт.....	117
Модуль 4.....	118
Тема 1. Самостійна робота студента-вокаліста. Проблеми, пов'язані з роботою над вокальними творами.....	118
Тема 2. Підготовка до виступу (етапи підготовки). Концерт, конкурс, оперна вистава.....	124
Тема 3. Дитячий голос і особливості його розвитку. Мутація у підлітків.....	128
Тема 4. Вокальна робота з дитячими голосами.....	132
Тема 5. Гігієна й режим голосу.....	136
Практичне заняття №8. Тема 8. Підготовка до виступу.....	140
Практичне заняття №9. Тема 9. Дитячий голос і особливості його розвитку.....	141
Питання до контрольних модульних робіт.....	142
Словник найуживаніших термінів.....	143
Список літератури до курсу.....	148

Передмова

Навчально-методичний посібник з курсу „Основи вокальної методики” призначений для студентів музичних ВНЗ і музичних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв, що вивчають сучасне академічне й естрадне вокальне мистецтво, світову історію й культуру співу й одержують кваліфікацію за профілем підготовки „Музичне мистецтво”: концертний виконавець, викладач.

Предмет „Основи вокальної методики” є невід’ємною частиною виховання як співака, так і майбутнього викладача вокалу. Щоб досягнути таємниці вокального мистецтва, необхідно розвивати в собі аналітичне мислення в галузі процесу голосоутворення, збагачувати свій музичний смак, працювати над удосконаленням вокального слуху, переймати накопичений педагогічний досвід і вокально самоудосконалюватися. Тому даний навчально-методичний посібник створений, щоб побудувати в логічній послідовності необхідні професійні знання, які в майбутньому допоможуть студентам вести педагогічну діяльність в галузі академічного й естрадного співу і прогресивно розвивати вокально-виконавський напрямок.

Вокальне мистецтво в усі часи відрізнялося демократичністю своїх жанрів. Популярність класичної музики й доступність сприйняття багатьох естрадних вокальних форм забезпечувала їх велику популярність у широкому колі слухачів. На сьогодні значний потік музичної інформації, який щодня надходить у телевізійний ефір, впливає на формування естетичних смаків підростаючого покоління. Крім того, багато музичних стилів вокальної музики тісно пов’язані з ідеологією різних молодіжних течій, які здатні впливати на визначення життєвих цінностей і орієнтирів у молоді.

Таким чином, урахувавши сучасні тенденції розвитку мистецтва, можна зробити висновок, що навчання академічному й естрадному співу як професійному виду діяльності треба здійснювати на досить високому рівні, готуючи в навчальних закладах не лише висококваліфікованих співаків, але і грамотних викладачів з цієї спеціальності.

Мета дисципліни "Основи вокальної методики" – підготувати професійно орієнтованого педагога вокалу, здатного вирішувати складні художньо-педагогічні завдання в роботі як з дорослими, так і з дітьми.

Основні завдання курсу:

1. Засвоєння методів і принципів вокальної педагогіки.
2. Вивчення специфіки вокального виконання.
3. Аналіз широкого кола освітніх методик з практики навчання вокального мистецтва, включаючи зарубіжний досвід.
4. Розвиток індивідуальних вокально-педагогічних здібностей музиканта - співака.
5. Формування довготривалої індивідуальної системи самоосвіти, самоудосконалення в галузі вокальної педагогіки.

Вимоги до рівня підготовки студентів, що навчаються за цією програмою.

Студент, що успішно засвоїв курс "Основи вокальної методики", повинен мати такі компетенції:

а) загальнокультурні:

- працювати із спеціальною літературою в галузі музичного мистецтва й науки, користуватися професійними поняттями й термінологією;
- набувати нові знання, використовуючи сучасні освітні й інформаційні технології;

б) професійні:

- готовність до постійної й систематичної роботи, спрямованої на вдосконалення своєї професійної майстерності;
- знання будови голосового апарату й основ роботи з ним;
- готовність здійснювати педагогічну діяльність у навчальних закладах середньої професійної освіти, установах додаткової освіти, у тому числі додаткової освіти дітей, загальноосвітніх установах;
- володіння принципами, методами і формами проведення уроку в класі; методикою підготовки до уроку, методологією аналізу проблемних ситуацій у сфері музично-педагогічної діяльності й засобами їх вирішення;
- володіння широкими знаннями в галузі методики й музичної педагогіки, уміння співвідносити власну педагогічну діяльність з досягненнями в галузі музичної педагогіки;

– уміння аналізувати і піддавати критичному розгляду процес виконання музичного твору, проводити порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій на занятті з тими, хто навчається;

– уміння застосовувати раціональні методи пошуку, відбору, систематизації й використання інформації; орієнтування у спеціальній навчально-методичній літературі, що випускається за профілем підготовки й суміжними питаннями, уміння аналізувати різні методичні системи і формувати власні принципи й методи навчання.

Пропонована програма з основ вокальної методики враховує й узагальнює великий досвід вокального навчання різних педагогів-вокалістів, відбиваючи специфіку предмета і спираючись на традиції академічного співу.

Передача навчального матеріалу студентам здійснюється переважно в лекційній формі. Умовою засвоєння матеріалу мають бути не лише усні опитування студентів з вивчених тем, але й виконання практичних і творчих завдань, підготовка повідомлень (під час проведення практичного заняття).

Дисципліна "Основи вокальної методики" складається з чотирьох змістовних модулів. У кінці третього семестру студенти складають проміжну атестацію, у кінці четвертого семестру – екзамен з теоретичного мінімуму дисципліни.

"Основи вокальної методики" тісно пов'язані з такими спеціальними предметами, як "Сольний спів", "Ансамбль", "Історія вокального виконання", "Гігієна співацького голосу" (усвідомлення процесу голосоутворення, уміння творчо й самостійно інтерпретувати вокальний твір). У курсі загально професійних дисциплін методика спирається на знання з предмета "Загальна педагогіка", "Психологія". У роботі з вокальним матеріалом на допомогу приходять такі предмети, як "Сольфеджіо", "Гармонія", "Музична література", "Аналіз музичних форм" тощо.

Теоретичний курс з основ вокальної методики є необхідною базою для проходження педагогічної практики зі співу. Тому для досягнення найкращого результату у вивченні вокальної методики студент повинен самостійно опрацювати

значну кількість літератури, щоб знайти цікаву додаткову інформацію, проаналізувати виконавські манери, сформувати власну професійну лексику й педагогічний стиль спілкування.

Питання до екзамену

1. Короткий огляд вокального мистецтва Давнього Єгипту, Давньої Греції.
2. Вокальне мистецтво епохи середньовіччя.
3. Вокальна культура епохи Відродження.
4. Виникнення опери.
5. Італійська вокальна національна школа. Різновид оперних шкіл і вокальна педагогіка XVII – XVIII ст.
 - 5.1. Флорентійська школа.
 - 5.2. Римська школа.
 - 5.3. Венеціанська школа.
 - 5.4. Неаполітанська школа.
6. Італійське вокальне мистецтво XIX ст. Діяльність Д.Росіні, В.Белліні, Г.Доніцетті.
7. Дж.Верді і його роль у розвитку вокального мистецтва XIX ст.
8. Вокальна педагогіка Італії XIX ст. Нова італійська школа. Ф.Ламперті, Л.Джиральдоні, Дж.Сильва.
9. Вокальне виконавство Італії 1 половини XX ст. Веризм. Діяльність П.Масканьї, Р.Леонкавалло, Д.Пуччині.
10. Французьке вокальне мистецтво XVII – XVIII ст. Вокальна педагогіка Франції XVII – XVIII ст.
11. Вокальне мистецтво Франції XIX століття.
12. Вокальна педагогіка Франції XIX століття.
13. Школа співу М.Гарсія (М.Гарсія (батько), М.Гарсія (син), Поліна Віардо, Марія Малібран).
14. Вокальна педагогіка Франції XX ст.
15. Історія становлення німецької вокальної школи (творчість І.С.Баха, Л.В.Бетховена, Р.Вагнера, В.А.Моцарта, Р.Штрауса).
16. Вокальна педагогіка Німеччини XIX століття. Школа примарного тону (Ю.Гей, Ф.Шмітт, Ю.Штокгаузен).
17. Німецьке вокальне мистецтво XX століття (творчість А.Берга, П.Дессау, К.Орфа, П.Хіндеміта, А.Шенберга).
18. Вокальна педагогіка Німеччини XX ст.
19. Витоки російської національної вокальної школи.
20. М. Глінка і його вокальна школа.
21. Творчість О. Варламова і О. Даргомизького.

22. Діяльність "Могучої кучки" і її роль у російській вокальній школі.
23. П.І.Чайковський і його вплив на формування національного вокального мистецтва.
24. Московська приватна опера С.І.Мамонтова.
25. Ф.І.Шаляпін і його творчість.
26. Російська опера початку ХХ століття. Л.Собінов, А.Нежданова, І. Єршов.
27. Діяльність К.С.Станіславського і В.І.Немировича-Данченка.
28. Вокальна освіта й наукова робота з голосом в Росії.
29. Найважливіше керівництво з мистецтва співу другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (О.Додонов, Л.Карелін, К.Кржижановський, У.Мазетті, К.Мазурін, С.Сонкі, І.Прянішніков).
30. Вокальна школа Камілло Еверарді.
31. Основні музичні жанри.
32. Напрямки та стилі музики (опера, камерне мистецтво, народна музика).
33. Сучасні стилі: джаз, блюз, мюзикл, кантрі, шансон, авторська пісня, рок-музика, поп-музика, реп.
34. Естрада й сучасність.
35. Творчість видатних естрадних співаків ХХ ст. (А.Бочеллі, С.Брайтман, М.Джексон, М. Керрі, У.Х'юстон та ін.).
36. Нові дослідження в галузі теорії вокального мистецтва. Л.Р.Работнов (1879 – 1934р.р.), „Основи фізіології і патології голосу співака”.
37. Нова теорія фізіології й акустики голосу співака. У.Бартолом'ю, Є.Малютін, Р.Юссон. Значення їх праць і досліджень .
38. Д.Аспелунд „Развиток співака та його голос”.
39. Праці акустичних лабораторій Московської державної консерваторії. Л.Дмитрієв – методологія сольного співу.
40. Дослідження лабораторії фізіологічної акустики Ленінградської державної консерваторії, В.Морозов – „Резонансний спів”.
41. Матеріали конференції з вокального мистецтва (1925 – 1982рр.).
42. Голосовий апарат і його голосоутворюючі органи.

43. Гортань і спів.
44. Дихання (історичний розвиток).
45. Дві теорії голосоутворення.
46. Атака звуку.
47. Особливості розвитку голосу дорослого співака.
48. Діапазони чоловічих та жіночих голосів.
49. Голоси з неповними діапазонами. Класифікація й характеристика голосів співаків.
50. Визначення діапазону співака.
51. Початкові заняття зі співаком.
52. Основні недоліки звукоутворення і шляхи їх виправлення.
53. Фізіологічні основи розвитку вокально-технічних навичок.
54. Механізм координації навичок як динамічного стереотипу.
55. Вокальні вправи та розспіви.
56. Схема проведення вправ.
57. Виконання вокалізів (принцип підбору).
58. Співацька дикція та фонетична розбірливість мови.
59. Художня виразність і вокальна техніка.
60. Технічний розбір вокальних творів.
61. Самостійна робота студента-вокаліста.
62. Проблеми, пов'язані з роботою над вокальними творами.
63. Підготовка до виступу (етапи підготовки).
64. Концерт, конкурс, оперна вистава.
65. Дитячий голос і особливості його розвитку.
66. Мутація у підлітків. Діапазони дитячих голосів.
67. Вокальна робота з дитячими голосами.
68. Принципи й методи вокального навчання дітей.
69. Початкові заняття.
70. Робота з мутаційним підлітком.
71. Гігієна й режим голосу.
72. Охорона голосів.
73. Короткі відомості про професійні захворювання співаків.

Модуль 1

Тема 1. Відомості про історію художнього співу

Витоки виникнення вокального мистецтва можна віднести до глибокої старовини. У Єгипті епохи Давнього царства (2800 – 2250 до н.е.) виникає хейрономія – спосіб управління співаками за допомогою умовних рухів рук, пальців, міміки й рухів голови. Професія хейрономів (попередників нинішніх диригентів) набуває поширення, а самі вони мають авторитет у суспільстві. Основною сферою діяльності професійних співаків і хорів була участь у культових діях, пов'язаних з релігійними обрядами і храмовими ритуалами. Історія свідчить про участь хору в пристрастях – містеріях на честь богів Осириса і Мардука в Стародавньому Єгипті і Вавилоні [93, с.5].

У країнах давнього Сходу музика займала дуже важливе місце. Вважається, що найдавніше мистецтво професійного співу виникло в Китаї (з країн Сходу).

До 6 століття до н.е. відноситься "Книга пісень" – "Шицзин", складання якої приписують Конфуцію. Згідно з конфуціанством, музика була мікрокосмом, що втілює великий Космос, а пісня відіграла в китайській музиці дуже важливу роль. Конфуцій стверджував, що прекрасна музика сприяє істинному державному устрою, саме тому вона має строгую структуру [65].

Музика Індії – прадавня самобутня культура. Давні індійські літературні пам'ятки зберегли численні свідчення невід'ємної частини музики в житті общини, у якій музиканти мали велику шану. Кожне плем'я мало своїх співаків, в обов'язки яких входило виконання гімнів під час релігійних і магічних обрядів. Ритуальні співи знайшли своє відображення в "Рігведі" – одному з найбільш давніх письмових пам'яток Індії (2-ге тис. до н.е.) [65].

Європейське вокальне мистецтво розвивалося головним чином у формі народного й культового співу. Перші історичні представники вокального мистецтва – народні співаки. У середньовіччі в Західній Європі – це барди – Англія 10 ст., трубадури – Франція 11 ст., мінезингери – Німеччина 12 ст.,

скоморохи – Росія 11 ст., бандуристи, кобзарі – Україна, Польща 15 ст., гусярі – Росія 16 ст., лірники – Білорусь, Молдова, Литва, Україна 17 ст.; на Кавказі, у Вірменії, Азербайджані – гусани 5 ст., ашуги 10 ст.; у Середній Азії, у Киргизії, Казахстані – акини 19 ст.

З виникненням християнства спів увійшов до церковного богослужіння й поширився в цій формі по всьому світу. До XX – XII століть – це одноголосний спів, а потім багатоголосний.

Давні співаки не потребували спеціальних технічних методів для виконання своїх простих одноголосних пісень і використовували звучання середнього голосового регістру і простих музичних інструментів, що супроводжувалися акордами. Вони прагнули не стільки до акустичних ефектів, скільки до вираження почуттів.

Високий і надвисокий регістр людського голосу є, таким чином, відкриттям новітніх часів, коли голос, слово, ідея поступово зливаються разом і пристосовуються для створення безпосереднього враження.

Школи співу і виникають для того, щоб людський голос міг володіти двома октавами, необхідними при виконанні музичних творів з найрізноманітнішою теситурою, часто протиприродною й головоломною.

Професійне вокальне мистецтво було відоме ще в античному світі, про це говорять літературні свідчення Греції 8 – 4 віків : Гомер, Есхіл, Софокл. Греція представляла союз міст-держав (полісів), що зберігали самостійність. В Афінах епохи Кімона і Перикла затвердився лад рабовласницької демократії, що сприяв розумовому й художньому прогресу [56, с.22]. Грецька музика могла частково скористатися вже готовими плодами розвитку давніших культур: єгипетською, сирійською, хеттською, можливо, індійською. Музика відіграла велику роль у громадському й особистому житті греків. Для вільних громадян навчання музичному мистецтву було обов'язковою складовою частиною освіти. На гімнастичних і художніх змаганнях, які грецькі поліси влаштовували в Афінах (діонісії і панафінеї), в Дельфах (агонії піфійські), у Спарті (карнеї, гімнапедії) і в інших містах, гімнастичні ігри відбувалися під музику. Змагалися між собою співаки-солісти, хори.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке мистецтво співу?
2. Які витoki виникнення мистецтва співу?
3. Охарактеризуйте вокальну спадщину старовини.
4. Дайте характеристику вокальному мистецтву Давньої Греції.

Завдання для самостійної роботи

1. Роль музики в естетичному вихованні (стародавній світ).
2. Ідеї музичного виховання в міфології.
3. Виникнення театру в Давній Греції.
4. Музично-педагогічні погляди Платона, Аристотеля.

Тема 2. Староіталійська школа співу

Формуванню національної італійської вокальної школи, слава якої більшою мірою пов'язана зі стилем *bel canto*, передував тривалий шлях розвитку, що завершився народженням нового жанру, – опери, який увібрав усе краще, що накопичилося за віки в народному, церковному і світському музичному мистецтві. Ідея створення опери зародилася у Флоренції в кінці XVI століття в салонах великих меценатів графа Джованні Барді і Якопо Корей, в художній співдружності освічених діячів епохи. Відступаючи від законів нідерландської поліфонічної школи, флорентійські поети, музиканти, філософи прагнули відтворити старогрецький синтетичний спектакль. Це було своєрідним протестом проти вокальних візерунків, що спотворювали текст. Родоначальники опери, композитори Якопо Пері, Джуліо Каччині, поет Оттавіо Ринуччі повністю відмовляються від поліфонії й затверджують новий музично-декламаційний ("образотворчий") стиль, в основі якого лежить одноголосний спів з супроводом. Текст у цих творах посідає головне місце. Першим твором нового жанру була опера "Дафна", створена в 1594 році Я.Пері і О.Ринуччі. У 1600 році

з'явилося друге творіння тих же авторів – опера "Евридика", у якій вокальний стиль був розвинений ще вільніше [93, с.20].

Проте Каччині закликав створювати таку вокальну музику, в якій можна було б "говорити музично". Працюючи з виконавцями, флорентійські композитори настійно рекомендували стежити за чіткістю дикції і природним вимовленням слів. Вокальні партії перших оперних творів укладалися в октавний діапазон розмовної мови. При переході у високий регістр співак використовував звучання фальцету, яке було естетично виправдано в ту пору. Видатними співаками флорентійської школи були передусім самі композитори.

Створений у Флоренції жанр опери гаряче запав у душу італійського народу. Проте композитори, що прийшли на зміну флорентійцям, внесли певну корекцію: речитативні вокальні партії стали більше співучими. І якщо у флорентійців на першому місці був текст, то в їх продовжувачів вокальний початок набуває домінуючого значення. Так, Мазко Гальяно і Франческа Каччині віддають перевагу власне співу і вигадують для голосу навіть віртуозні мелодії. З'являються аріозо, нескладні арії, дуети, вокальні ансамблі. Працюючи з виконавцями, композитори домагаються природної сценічної поведінки. У цей час формуються й чітко визначаються місцеві композиторські й вокальні школи: римська, венеціанська й неаполітанська, які в сукупності представляють італійську національну вокальну школу.

Для римської опери були характерні пишні постановки, досконалість театральної машинної техніки, яскравість костюмів, потужний склад хору. Виконавець повинен був вільно володіти мовною декламацією й виразним співом, а також уміти створювати комічні образи. Найяскравішим представником римської школи є Палестрина. У Римі існувала спеціальна вокальна школа. Видатними вокальними педагогами були Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді, Лорето Вітторі. З вихованців слід назвати Балдасара Феррі – співака-кастрата, для якого, за словами сучасників, не було ніяких труднощів у виконанні складних пасажів і колоратури.

Венеціанська школа стала визначальною у формуванні стилю *bel canto*. Главою венеціанської школи став видатний

композитор, співак і педагог – Клаудіо Монтеверді. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії й виховав цілу плеяду чудових співаків. Його називали майстром психологічного реалізму. Працюючи зі співаками, він вимагав від них не лише красивого звуку, що ллється, але й виразних інтонацій, які правдиво передають різний емоційний стан. У його операх широке поширення отримали співучі арії (*lamento* скарга), виконання яких вимагало від співака кантилени, тобто співу красивим нефорсованим голосом. З дев'ятнадцяти вокально-сценічних творів К. Монтеверді найбільш відома перша його опера "Орфей" і краща в цьому жанрі "Коронація Поппеї" – останнє творіння майстра. Він був видатним композитором, співаком і педагогом, який виховав таких співачок, як Катарина Катанео, Катарина Мартинеллі.

Неаполітанська оперна школа підсумувала досягнення римської й венеціанської шкіл. Істинним родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, у яких є різнохарактерні арії (*lamento*, віртуозні), речитатив *secco* (сухий) і *accompagnato* (акомпанований – мелодійний, чітко ритмований з розвиненим супроводом). А.Скарлатті став творцем класичного зразка опери *seria*, тобто "серйозної" опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з переважанням сольних номерів. Вокальні партії опер *seria* характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, з використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантиленного й віртуозного початків. Творчість А.Скарлатті і його послідовників сприяла розквіту вокального мистецтва, що отримало визначення *belcanto* – прекрасний спів. З 30-х років у неаполітанській школі починають застосовувати колоратуру, яка до кінця XVIII століття стане визначальною. Вокальні партії з великою кількістю складних пасажів набувають усе більш інструментального характеру. Широкого поширення набуває трьохчастинна арія (*da capo*), у якій третя частина, будучи повторенням першої, частково імпровізується самим співаком. Мистецтво імпровізації – особливість музичної культури XVIII століття. Чим складніше колоратурні прикраси, тим вище

оцінюється мистецтво співака. Про методичні принципи виховання співака й розвиток голосу в Італії XVII – XIX ст. можна судити за теоретичними працями педагогів вокалу даного періоду. Це "Нова музика" (1601) Джуліо Каччині, "Погляди древніх і сучасних співаків, або Роздум про колоратурний спів" (1723) П'єтро Франческо Тозі, "Практичні думки і роздуми про колоратурний спів" (1774) Джіамбаттиста Манчині, "Велика болонська школа" (1835) Генріха Фердинанда Манштейна, німецького педагога, що поставив за мету відтворити італійський метод навчання.

Знаменитих співаків того часу об'єднували такі професійні якості, як краса тембру голосу й однорідність його звучання в усіх регістрах, володіння кантиленою, досконалість техніки побіжності, блискуче мистецтво імпровізації. Особливе місце в історії італійського вокального мистецтва займає спів співаків-кастратів. Варварську операцію, яку робили для збереження високого дзвінкого голосу хлопчика, широко застосовували церковники. Це було пов'язано з необхідністю виконання в духовних творах вокальних партій високої теситури (жінкам співати в церкві не дозволяли). Незважаючи на найсуворішу офіційну заборону, кастрацію почали робити й у притулках для сиріт (консерваторіях) серед найбільш вокально обдарованих хлопчиків. Мистецтво співаків-кастратів мало свої особливості: блискуча віртуозна техніка, тривалість співацького дихання, що дозволяло співати на одному диханні двохоктавну хроматичну гаму 18 разів поспіль, відсутність вираженого емоційного початку. Голос співака-кастрата відрізнявся особливою різкістю звучання, наявністю високих обертонів. Культивувалися своєрідні змагання виконавців на трубі і вокалістів. Відомий випадок, коли співак-кастрат переміг суперника-трубача за силою і за тривалістю звучання [93, с.38]. Найбільш відомими співаками-кастратами були Гаetano Кафареллі, Карло Фаринеллі, Гаспаро Пак'яротті.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке *bel canto*?
2. Вокальне мистецтво епохи бароко.

3. Флорентійська оперна школа.
4. Римська оперна школа.
5. Венеціанська школа.
6. Неаполітанська школа.
7. Особливості виховання співаків-кастратів.
8. Видатні педагоги старої італійської школи.
9. Видатні співаки епохи *bel canto*.

Завдання для самостійної роботи

1. Витоки італійської вокальної школи.
2. Педагогічні принципи П.Тозі, Д.Манчині.
3. Дихання у староіталійській школі.
4. Особливості викладання вокалу у староіталійській школі.

Тема 3. Французька школа співу

Французьке вокальне мистецтво як явище національне склалося в другій половині XVII століття. Основоположником національної оперної й вокальної школи є Жан Батист Люллі. Оперний театр Люллі, що виник під впливом трагедій Корнеля і Расина, зажадав від співака афектованої декламації. Цей виконавський стиль стає визначальним у французькій школі співу [93, с.51].

У XVIII столітті французьке виконання переживає кризу. Афектована декламація, доречна у творчості Люллі, стає абсурдною при виконанні опер Жана Філіпа Рамо й італійських композиторів.

З творчістю Крістофа Глюка пов'язана реформа оперного мистецтва, підготовлена віковим розвитком думки й діяльністю енциклопедистів: Дідро, Русо, Вольтера, Д'Аламбера і Гримма. Девіз Глюка – "правда, простота, природність" – стає основою виконавського стилю французьких оперних співаків. Незважаючи на історичну прогресивність оперної реформи Глюка, вокальне мистецтво Франції кінця XVIII століття не може змагатися з італійським. Це легко пояснити

декламаційним характером французьких опер, що не сприяють розвитку таких якостей, як кантилена, краса тембру, техніки побіжності.

Жана Баттиста Люллі можна назвати основоположником національної французької школи співу. На жаль, немає ніяких джерел, які розповідали б про прийоми, які використовував Люллі в роботі з учнями. Немає і вправ, за якими можна було судити про рівень вокальної технології.

Першою друкарською працею у Франції, яка присвячена методології вокального мистецтва, є книга співака й педагога М.Басиллі "Коментарі щодо мистецтва співу"(1668). На думку автора, головна турбота вчителя – навчити ясній і чіткій дикції. Проте навчання співу безглуздо, якщо співак не має витонченого слуху. Басиллі – прибічник емпіричного методу навчання, хоч і дає ряд порад, яких слід дотримуватися в період навчання співу: слухати хороших співаків; займатися щодня вранці; усі вправи співати повільно й голосно; неодмінно займатися фальцетом, що допомагає розширити межі діапазону.

Іншим теоретичним дослідженням, що відбиває погляди французьких педагогів XVIII століття, стала книга "Мистецтво співу" Жана Баттиста Берара. Людський голос розглядається тут як інструмент: горлові губи здатні вібрувати як струни; повітря відіграє роль смичка; м'язи грудей і легені подібні до руки скрипаля, що рухає смичок. Гортань рухлива і, якщо їй властиво підвищуватися в міру сходження за звуковою шкалою, необхідно (як помилково стверджував автор) використати цю природну властивість.

П'єр Жан Гара – відомий концертний співак (тенор-баритон) і видатний педагог-емпірик кінця XVIII – початку XIX століття, професор Паризької консерваторії, живим емоційним показом домагався в учнів природного голосоутворення, точності атаки, рівності звучання голосних на всьому діапазоні, мистецтва володіння диханням. Йому вдалося підготувати до сценічної діяльності тенора Луї Нуррі, що став популярним оперним співаком, Луї Антуана Поншара – першого тенора, удостоєного ордена Почесного легіону.

Цікавою особою в галузі музичної культури Франції кінця XVIII століття був Олександр Хорон. Вихований на ідеях

просвітників, він гаряче пропагував кращі зразки вокальної й інструментальної музики. Хорон – автор ряду робіт з історії музики, посібників з хорового співу, різних словників; на кошти, виділені урядом, відкрив музичну школу, де розробив оригінальну методику навчання, організував пансіон для безпритульних дітей. Не отримавши спеціальної вокальної освіти, він проте успішно займався викладанням співу, виховав Жильбера Луї Дюпре – видатного оперного співака, майбутнього реформатора вокального мистецтва.

З 1826 року у Франції спостерігається розквіт оперного й виконавського мистецтва, що пов'язано з формуванням жанру великої французької опери (Обер, Мейєрбер). Розгорнуті арії кантиленного характеру з включенням технічних пасажів, контрастна драматургія опер зажадали від співаків поєднання вокальної техніки в широкому значенні цього слова і сценічної виразності. До середини XIX століття вокальне мистецтво Франції досягає свого апогею: з'являється блискуча плеяда співаків романтичного складу (Нуррі, Марія Малібран, Марія Корнелія Фалькон, Поліна Віардо, Дорус Грасс, Даморо Лора Синтія).

Вокальну педагогіку XIX століття представляють праці видатного співака-реформатора Жильбера Луї Дюпре і Мануеля Гарсія-молодшого. У 1846 році в Парижі видається робота Дюпре "Мистецтво співу", перекладена російською мовою й відредагована в 1955 році професором Н.Г.Райським. Основна думка цієї роботи – затвердження необхідності формування змішаного регістра і прикриття верхньої частини діапазону чоловічого голосу [30].

"Школа співу" М.Гарсія була видана в 1847 році. У її основу була покладена брошура "Нотатки про людський голос"(1840). У 1856 році "Школа" перевидається з деякими змінами й доповненнями [14, с.10].

"Школа співу" складається з двох частин. У першій розглядаються питання фізіології голосу й методика викладання співу, у другій – проблеми виконання. Виходячи з того, що людський голос є результатом координованої роботи всього голосового апарату, М.Гарсія закликає педагогів до серйозного вивчення анатомії і фізіології. Щоб зрозуміти роботу

голосотворюючої системи в цілому, слід тимчасово розглянути її за частинами і зв'язати діяльність кожного органу з якістю голосу.

Яскравим представником вокальної педагогіки другої половини XIX століття був Жан Баттист Фор – провідний оперний виконавець баритонових партій. Артист великої популярності, рідкісного артистичного дарування, він у 1852 році закінчив Паризьку консерваторію, а з 1857 року поєднував виконавську діяльність з педагогічною.

У 1886 році була видана його праця "Голос і спів", у якій викладені думки про вокальне мистецтво й дані практичні методичні вказівки. Передусім автор вказує на доцільність навчання з дитинства, для чого рекомендує відкрити при консерваторії спеціальні класи для навчання дітей. Другим важливим моментом, на його думку, є ретельно продуманий дидактичний матеріал, який сприяє правильному розвитку голосу співака. Основою педагогічної діяльності Ж.Б.Фор вважав дбайливе відношення до індивідуальних якостей голосу учня. Він стверджував, що при навчанні співу передусім необхідно диференціювати індивідуальні особливості голосу, пов'язані з анатомо-фізіологічними особливостями, і недоліки, придбані внаслідок тих або інших погрешностей в зайнятті. Фор рекомендував систему відкритих уроків в консерваторії, які дозволили б познайомитися з творчим почерком кожного професора й у подальшому дали б можливість учням відібрати для себе найбільш раціональні прийоми. Присутність студентів на таких уроках повинна проходити під контролем провідного професора.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Вокальна школа Ж.Б.Люллі.
2. Методичні принципи М.Бассилі, Ж.Б.Берара, Ж.П.Гара, О.Хорона.
3. У чому суть вокальної реформи Ж.Дюпре?
4. Методичні принципи М.Гарсія.
5. Видатні співаки французької вокальної школи.
6. Які методичні принципи Ж.Б.Фора?

7. Характеристика музичної освіти Франції на сучасному етапі.

Завдання для самостійної роботи

1. Витоки формування французької вокальної школи.
2. Династія Гарсія – династія відомих співаків і вокальних педагогів (М.Гарсія-батько, М.Гарсія-син, М.Малібран, П.Віардо-Гарсія).
3. Основні друковані праці з мистецтва співу Франції.

Тема 4. Італійська школа співу XIX століття

До кінця XVIII століття сталася історична перемога тенорів над співаками-кастратами. В операх *seria* і операх *buffa* тенори виконували другорядні ролі – пажів, пастухів тощо. На прем'єрі опери Доменіко Чимарози "Таємний шлюб" (1792) з великим успіхом співав тенор Джузеппе Виганоні. З того часу чоловічі партії стали виконувати тенори, а з появою таких майстрів, як Андреа Нодзарі, Джакомо Давид, співаки-кастрати були витіснені з оперної сцени. Завершення нового виконавського стилю опери *buffa* відбулося вже в XIX столітті і пов'язано з ім'ям Джоакіно Россіні [93].

Відомо, що Россіні багато співав під власний акомпанемент. Россіні не лише досконало володів своїм голосом (баритоном), але і з захопленням займався вокальною педагогікою, залишивши декілька творів, присвячених співу. Його висловлювання представляють інтерес і для сучасної вокальної педагогіки. За порадою маестро, займатися потрібно на середній ділянці голосу, не зловживаючи крайніми верхніми звуками, бо форсування крайньої ділянки діапазону призводить до фальшивої інтонації й напруги. Для учнів Болонської консерваторії Россіні склав збірку вправ, підготував педагогічну працю "Дванадцять камерних арієт для навчання італійському бельканто". Розквіт італійського оперного мистецтва першої половини XIX століття пов'язаний також з іменами яскравих композиторів – Вінченцо Белліні і Гаetano Доніцетті, Д.Верді,

Дж.Пуччині. Зміна виконавського стилю, нові завдання, що стоять перед співаками-виконавцями вокальних партій в операх Дж. Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті і Дж.Верді, привели до істотної корекції вокальної педагогіки. Стара методика виховання не могла вже забезпечити необхідних професійних якостей співаків ХІХ століття. І лише накопичення виконавського досвіду дозволило сформувати нову методику педагогічного процесу, а саме:

- навчання професійному співу повинно починатися не раніше вісімнадцяти – двадцяти років, коли організм цілком підготовлений до великих навантажень, емоційних і фізичних;
- учителем співу може бути не лише виконавець, наділений певними педагогічними здібностями, але й музикант (диригент, концертмейстер), що добре знає специфіку вокального мистецтва й має так званий вокальний слух;
- для розвитку динамічних можливостей голосу необхідно виховувати у співака змішаний – костоабдомінальний, тобто грудно-брюшний тип дихання, при якому діафрагма активно бере участь у регуляції фонаційного видиху. З її діяльністю пов'язані гучні зміни голосу співака;
- педагог зобов'язаний у процесі навчання співака виробити "звук на опорі" – специфічне поняття, що характеризує координовану роботу всіх частин голосоутворюючого апарату;
- зважаючи на величезні простори оперних залів і необхідність перекривати звучання оркестру, співак повинен переживати вібраційні відчуття в області маски (маємо на увазі маскарадну маску), що є індикатором "польотності" звуку;
- відкриті голосні, які використовували у школі ХVІІ – ХVІІІ століття, мають бути замінені закритими "а", "е" й інколи "і";
- працюючи над чоловічими голосами, слід піклуватися про формування змішаного регістра і "прикриття" верхньої ділянки діапазону голосу;
- спів вокалізів є обов'язковим, бо на них співак тренує не лише вокальну техніку, але й елементи виразності. Ці методичні принципи з більшою або меншою послідовністю викладені в працях вокальних педагогів другої половини ХІХ століття.

Франческо Ламперті – найбільш відомий педагог, що виховав блискучу плеяду співаків, ніколи не був професійним

співачом. Музикант широкого профілю (органіст, директор Оперного театру), він прославився як вокальний педагог, з 1850 року працював професором співу в Міланській консерваторії. Ламперті залишив ряд теоретичних робіт : "Теоретично-практичний посібник для вивчення співу", "Перші уроки вокалу" й розгорнута праця, яка перекладена в 1892 році російською мовою, "Мистецтво співу". Основою вокального мистецтва, на думку Ламперті, є дихання [53].

Італія кінця XIX століття багата іменами вокальних педагогів (Луїджі Аверса, Джіакомо Гальвані, Беніаміно Кареллі та ін.), що виховали плеяду талановитих виконавців. У своїй практичній роботі вони спиралися на методичні принципи "Мистецтва співу". Проте їхні прийоми й деякі рекомендації не завжди збігалися з порадами Ф.Ламперті.

Так, відомий виконавець баритонових партій опер Верді Леоне Джиральдоні працював з учнями над низьким фіксованим положенням гортані незалежно від типу їх голосу. Він наполягав на особливому положенні язика, при якому його передня частина впирається в корені нижніх зубів, а корінь язика, – назад, униз, що допомагає установці гортані в низькому положенні й звільненню глотки.

Джиральдоні винайшов спеціальну "машинку", що притискувала язик, природно заважала співати й не давала бажаних результатів. Проте слід зазначити й ряд безумовно цінних вказівок співака. Так, він учив виробляти змішаний тип дихання, при якому під час співу зберігається вдихувальна установка (грудна клітка розширена), а регуляція фонаційного видиху здійснюється діафрагмою й м'язами брюшного пресу. Такий характер дихання однозначно пов'язаний з кращими якість голосу – його силою, чистотою інтонації, здатністю до швидкої динамічної перебудови. Важливими є прийоми, які сприяють підняттю м'якого піднебіння (позіхання, відчуття "куполу") й еластичності глотки.

Прогресивні погляди на проблему вокальної освіти викладені в праці "Учитель співу" Дж. Сільва, професора Міланської консерваторії початку XX століття. Автор підсумовує досягнення педагогічної думки другої половини XIX століття й розробляє шляхи розвитку вокальної педагогіки.

Передусім Сільва вважає, що для підготовки педагогів-вокалістів потрібні педагогічні інститути, що дозволяють здобути потрібні знання й навички не лише в галузі професійного співу, але й таких дисциплін, як іноземні мови, література, фонетика, декламація, педагогіка тощо. Важливе місце в його праці "Учитель співу" займають питання класифікації й діагностики голосу при вступі в професійні навчальні заклади. Сільва пропонує оцінювати голос за такими параметрами: чистота тону (відсутність горлового, носового відтінків); відсутність гойдання або тремолювання; достатня сила звучання; повний діапазон; приємний тембр; а також враховувати емоційність співака, його фізичне здоров'я.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Основні риси "нової італійської школи".
2. Методичні принципи Ф.Ламперті.
3. Методичні принципи Л.Джиральдоні.
4. Вокальні принципи Д.Сільва.
5. Вплив Д.Верді на вокальну педагогіку.
6. Веризм і вокальне мистецтво.
7. Великі співаки XIX – XX ст. Е.Карузо, М.Каллас, Л.Паваротті та ін.

Завдання для самостійної роботи

1. Вокальне дихання й підходи до співу у „новій італійській школі”.
2. Основні характеристики верді-веристського стилю та його вплив на вокальну педагогіку.
3. Сучасна вокальна освіта Італії.

Тема 5. Витоки німецької вокальної школи, її розвиток та формування. Школа примарного тону

Німецька вокальна школа як явище самобутнє й національне сформувалася лише в середині XIX століття, отримавши своєрідне найменування школи примарного тону. Проте інструментальний стиль виконання, що характеризує німецьку школу співу, має давню історію [93, с.74].

Родоначальником інструментального виконавського стилю є І.С.Бах. У його творчості людський голос трактується як досконалий інструмент. Таке розуміння можливостей співацького голосу й інструментальний стиль виконання відрізняють творчість В.Моцарта, Л.Бетховена, Р.Штрауса [21].

Становлення національної вокальної німецької школи пов'язане з ім'ям Р.Вагнера. Родоначальником німецької національної вокальної школи, що дістала назву школи примарного тону, є Фрідріх Шмітт. Заперечуючи італійський метод навчання співу, він відгукнувся на заклик Р.Вагнера про створення німецької школи, що враховує специфічні особливості оперної німецької музики й фонетики мови.

На думку Ф.Шмітта, примарний тон (первинний) слід знаходити на середній ділянці діапазону голосу при дотриманні певних умов. Такими умовами є широко відкритий рот з плосколежачим язиком, кінчик якого упирається в корені нижніх зубів; і дихання, при якому повітря набирається в груди (живіт підтягнутий). Коли обов'язкові умови виконані, слід вимовити енергійно вільно склад "ла", ніби направляючи його у "вищі відділи кісток голови". Це особливо важливо при формуванні верхньої ділянки діапазону голосу. Якщо не вдається викликати необхідні вібраційні відчуття у верхній частині обличчя (в області перенісся), Шмітт рекомендує співати не на склад "ла", а на склади або слова, що закінчуються на "нанн", "манн" і так далі. Букву "і" слід вимовляти тривало до появи відчуття резонування в області маски. Проте Шмітт попереджає, що це резонування не повинно викликати носового звуку, бо гнусавість призводить до укорочення діапазону. Активізація вібраційних відчуттів допоможе досягти

польотності голосу, а також звучання, здатного перекрити потужний вагнеровський оркестр. На думку Шмітта, правильно організований звук середнього регістра – запорука оптимального звучання голосу на усьому діапазоні. Маєстро не визнавав прийом "прикриття" і вважав проблему згладжування регістрів вигадкою педагогів : правильно організований тон на середній ділянці голосу дозволить сформувати за його подібністю весь діапазон. У процесі виховання голосу необхідно стежити за диханням: набрану велику кількість повітря слід утримувати й дозовано подавати до зв'язок. Голос має бути вільним, а дихання стриманим.

Цінних практичних результатів досяг учень Ф.Шмітта Юліус Гей. Високоосвічена людина, талановитий музикант і композитор, він не мав професійного співацького голосу. Проте зосереджене зайняття вокальною педагогікою, відмінне знання фонетики німецької мови, тісний контакт з Вагнером допомогли Геєві виховати блискучих оперних виконавців. У 1886 році Ю.Гей видає методичну роботу "Німецьке навчання співу". Термін "примарний тон" він замінює "натуральним тоном" і вважає його результатом радісного почуття, яке дозволяє виявити індивідуальні особливості тембру. Таке звучання можна відшукати як у розмовному, так і у співацькому голосі. Знаходження натурального тону – важливий етап у навчанні співу.

Ю.Гей розрізняє три етапи у формуванні однорідного звучання протягом усього співацького діапазону: знаходження натурального тону; нормального тону й ідеального тону. Коли знайдений натуральний тон (природне звучання), відчувається легкість емісії звуку на найбільш зручний голосний, легко перейти до нормального тону, під яким розуміємо характер звуків усього діапазону, що ллється. Ідеальним тоном Гей вважає такий, від якого й той, хто співає, і той, хто слухає, отримують фізичне й естетичне задоволення.

До основних методичних установок Ю.Гея відносять:

– діафрагматичне дихання. Правильно організований звук – це передусім правильно організоване дихання, при якому діафрагма бере активну участь у регуляції сили звуку. Гей рекомендує звертати увагу на характер вдиху, при якому в міру

наповнення легенів повітрям м'яке піднебіння піднімається все вище. Максимальний вдих збігається з максимально піднятим піднебінням;

–стабільне знижене положення гортані. Ю.Гей звертає увагу на те, що положення гортані не повинно мати насильницький характер (притискання до шиї нижньої щелепи, різке її відкидання). Він рекомендує використати темні голосні (фонетичний метод) – "о", "у" й не радить на перших етапах розвитку голосу співати крайні звуки діапазону;

– розвиток вібраційних відчуттів, які сприяють з'єднанню грудного й головного резонування. Особливе значення Гей надає вібраційним відчуттям в області верхньої частини обличчя (гайморова порожнина, перенісся, лобові пазухи). Резонанс цих порожнин надає звуку металевість, що необхідно для німецьких співаків.

З'єднання грудного й головного резонаторів Ю.Гей вважає можливим за допомогою носового резонатора, який він називає "золотим мостом". Проте він попереджає, що використання носового резонатора не повинно призводити до гунтявого звучання, тобто відчуття резонатора є не самоціллю, а лише засобом, що допомагає досягти однорідного звучання голосу, забарвленого грудним і головним резонуванням. Для вироблення вимови й для підготовчої роботи над твором Ю.Гей радить використати вправи з текстом, які мають бути побудовані на вузьких інтервалах або поступових мелодійних ходах, в основному на середній ділянці діапазону. При складанні текстів слід пам'ятати, що приголосні "н" і "м" допомагають знаходити головне резонування, а тому повинні займати домінуюче положення. Незважаючи на деяку суперечність висловлювань різних представників школи примарного тону, їх об'єднувало переконання, що знаходження примарного тону – запорука правильного розвитку голосу. Велике значення надавали розвитку вібраційних відчуттів в області верхньої частини обличчя ("щоб співали лобові кістки").

Дугоподібний напрям звуку в резонуючі порожнини голови – характерна вимога усіх представників школи примарного тону. Крім того, педагоги цієї школи рекомендують спів вправ не на італійський голосний "а", а на темні голосні

німецької мови "о", "у", "і", а також радять приєднувати приголосні "н" і "м". Знаходження й розвиток примарного тону допомагає досягти однорідного звучання голосу в усіх регістрах.

Говорячи про німецьку педагогіку, необхідно зупинитися на цікавому методі Юліуса Штокгаузена. На відміну від Гея, Штокгаузен був професійним співаком (баритон), учнем Мануеля Гарсія-молодшого. Подібно до свого педагога він розглядає співацький голос як результат взаємодії всіх чинників голосоутворення, підкреслює зв'язок між діяльністю голосоутворюючих органів і якістю голосу. Так, сила голосу залежить від роботи дихальної системи, висота – від функції гортані, а всі модифікації тембру – від змін надставної труби. Виходячи з фонетичних особливостей і труднощів німецької мови, Ю.Штокгаузен рекомендує вправи на закриті голосні, які сприяють низькому положенню гортані, установка якої потрібна, на його думку, для усіх типів голосів.

Початкові вправи повинні проспівуватися впівголосу. Кращим типом дихання є нижньореберне діафрагматичне, що регулює силу звуку. З метою згладжування регістрів Ю.Штокгаузен рекомендує використати темний (при сходженні вгору) і світлий (при сходженні вниз) тембри, бо таке чергування тембрів дозволяє зберегти стійке положення гортані.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке примарний тон?
2. Що таке інструментальний стиль виконання?
3. Зінгшпиль і оперне мистецтво Німеччини.
4. Методичні принципи Ф.Шмітта, Ю.Гея, Ю.Штокгаузена.
5. Р.Вагнер і його вплив на оперне мистецтво Німеччини.
6. Сучасна музична освіта в Німеччині.

Завдання для самостійної роботи

1. Витоки німецької вокальної школи.
2. Історія становлення німецької вокальної школи (творчість І.С.Баха, В.А.Моцарта, Л.В.Бетховена, Р.Вагнера, Р.Штрауса).

3. Німецьке вокальне мистецтво ХХ століття (творчість А.Шенберга, А.Берга, П.Хіндемита, П.Дессау).
4. Основні друковані праці з мистецтва співу Німеччини.

Тема 6. Витоки та розвиток російської вокальної школи

До виникнення професійного світського мистецтва співу на Русі існував у формі народної пісенної творчості й церковного співу. Народна пісня відігравала велику роль у створенні професійного музичного й вокального мистецтва. Особливу роль у підготовці співаків-професіоналів відігравав на Русі церковний спів. Після затвердження християнства в Київській Русі почалася підготовка не лише священнослужителів, але й музично грамотних співаків. Підготовка проводилася в особливих монастирських школах, де співаки навчалися нотній грамоті й отримували музично-теоретичні знання. Староруська церковна музика була виключно вокальною (застосування музичних інструментів у церкві не допускалося). Церковні співи відрізнялися спокійним, величаво-розповідним характером. Плавні мелодії, відсутність великих інтервалів, середня теситура, неширокий звуковий об'єм робили спів зручним для голосу. Вимога "тихоголосного" співу не давала можливості форсувати голос, зберігала його. Таким чином, народна пісня й церковний спів були найважливішими чинниками, які підготували ґрунт для виникнення світського професійного співацького мистецтва. Попередниками професійних акторів були народні синтетичні актори Давньої Русі – скоморохи. Їх участь була неодмінною на народних святах. Скоморохи завжди знаходилися при царському дворі і при дворах великих вельмож [23, с.27].

Спроби організації театру в Росії були ще в середині ХVІІ ст. в епоху правління царя Олексія Михайловича. При Петрі І була запрошена трупа з 7 акторів на чолі з Кунстом. У 1735 році в Росію на постійну роботу була запрошена італійська трупа на чолі з Ф.Арайя – композитором і диригентом.

Італійська опера пустила на російській землі міцні корені. Слід зауважити: якщо опера в Росії в ці роки була нововведенням, то в Італії до цього часу вона мала велику історію й переживала так званий другий період епохи бельканто. Опера спочатку важко сприймалася російською придворною знаттю. Серйозна опера здавалася нудною, віртуозний спів – незвичним, і віддавалася перевага хоровому співу.

Тривала діяльність італійських труп зробила величезний вплив на всі верстви суспільства. Ф.Арайя прослужив у Росії 25 років. Поступове відвідування опери стає улюбленим проводженням часу, а навчання музиці і співу є обов'язковою вимогою тодішнього виховання. З'являються царські укази, що зобов'язують виховувати кадри власних співаків і музикантів – це Придворна співацька капела, Глухівська співацька школа.

Оформлення російської національної школи співу як певного художнього напрямку пов'язують з ім'ям М.Глінки. Опері Глінки "Життя за царя", "Руслан і Людмила" відрізнялися глибиною змісту, реалізмом відображення життя.

М. Глінка разом з крупними формами, приділяв увагу і дрібним формам. Його романсова творчість – нова епоха в розвитку російської вокальної лірики.

М. Глінка сам був чудовим співаком, його виконавська майстерність послужила прикладом того, як потрібно виконувати твори російських композиторів, і зробила великий вплив на формування виконавського стилю російських співаків. Не менш значною була й роль Глінки — вокального педагога. Він підготував для російської оперної сцени ряд видатних виконавців: О.Петрова – "дідуся російської опери", А.Воробйову-Петрову, Д.Леонову, С.Гулака-Артемовського [2].

У своїй музичній практиці М. Глінка спробував об'єднати основи музичного виховання церковних півчих і світську школу співу. "За моєю методою потрібно спершу вдосконалити натуральні тони, що беруться без жодного зусилля, бо, удосконаливши їх, потроху, потім можна обробити й довести до можливої досконалості й інші звуки" [2, с.47].

М. Глінка кілька разів повертався до складання вокальних вправ, оскільки цього вимагали індивідуальні особливості співака. У 1830 році написані вокалізи для сестри

композитора Наталії Іванівни (Сім етюдів для контральта), Шість етюдів для знаменитого виконавця глінківських басових партій О.І.Петрова (1833), Вправи (1835 – 1836), 4 екзерсиси для Александрової в 1840 – 1841 рр.; у 1856 р. написана вокальна школа для Кашперової [2, 17, 18].

М. Глінка-педагог був прибічником так званого "концентричного" методу навчання, який полягає в тому, який спочатку розвивалися на середині діапазону натуральні тони, "що беруться без жодного зусилля", з поступовим розширенням правильного звучання вгору і вниз, тоді як загальноприйнятим був розвиток за лінійною системою: від нижніх звуків вгору за гамою.

Етюди М. Глінки складаються з 2-х частин. 1-а частина – вивчення рухів голосу за суміжними східцями і в інтервалі в межі октави. Вона складається з 18 вправ, фігури яких виходять поступово одна з іншої, концентрично розширюючи діапазон голосу. Друга частина складається з мордентів і трелей, чистота й визначеність яких досягається поступовим збільшенням швидкості. Особливість цих етюдів – відсутність акомпанементу.

М.І. Глінка у своїх вправах пропонує тягнути гами на звук „а” італійський, тобто більше закритий, закруглений, ніж російський. Він рекомендує:

1. Прямо потрапляти в ноту.
2. Звертати велику увагу на правильність, а потім на невимушеність голосу.
3. Співати не голосно й не тихо, але вільно.
4. Не робити крещендо, як тому вчать старі вчителі, а, навпаки, узявши ноту, тримати її в рівній силі (що набагато важче й корисніше).
5. Намагатися зрівняти всі ноти

Прогресивність і своєрідність методу М. Глінки полягає не лише в природності й поступовості концентричного розвитку голосу й індивідуалізації методу навчання, але й у тому, що він, будуючи свої етюди на різних ладах, привчав співака розвивати інтонаційний слух.

Першою друкарською вокально-методичною працею в Росії була "Повна школа співу" О.Варламова, видана в 1840 році [4].

Отримавши освіту в Придворній співацькій капелі в композитора й педагога Д. Бортнянського, О.Варламов був не лише відмінним, самобутнім композитором, але й неабияким співаком і вокальним педагогом. Ним було створено близько 150 романсів, написаних у типово російському стилі : просто, задушевно, ясно.

О.Варламов був широко освіченим музикантом, упродовж восьми років працює регентом російського церковного хору в Голландії, потім в Придворній співацькій капелі. Усе життя він викладав спів і вважав себе більше співаком, ніж композитором. Він також виступав і як диригент, і як співак не лише в аристократичних салонах, але й на відкритих публічних концертах.

У передмові до своєї "Школи" він відзначав, що в ній викладений його особистий багаторічний педагогічний досвід і досвід "знаменитого мого вчителя Д.С.Бортнянського", а також використані кращі теоретичні праці європейських авторів. "Повна школа співу" складається з трьох частин: текст, 45 вправ і 10 вокалізів. У першій частині докладно розбираються основні питання, пов'язані з вихованням голосу. Автор є прибічником виховання голосу з дитячих років і слову він надає особливо важливе значення. "Правильна вимова ноти і складу надає співу більше ясності сили, ніж усілякі зусилля", – пише Варламов. Окрема глава присвячена виконанню.

У багатьох питаннях вокальної педагогіки школа Варламова збігається з педагогічними принципами Глінки. У його вправах, як і у Глінки, присутня концентричність, але тільки стосовно великих інтервалів. При цьому питання свободи в співі посідає перше місце.

Варламов звертає увагу на точність інтонації, яка досягається запам'ятовуванням тонів фортепіано. Автор розпочинає навчання з гами, яка відразу вимагає володіння філіруванням звуку (на відміну від Глінки, який відніс цю вправу на кінець курсу). Також, автор рекомендує тягнути гами на „а” італійське, не філіруючи звук. Після гами рекомендує

вправу на великі і малі секунди, а у Глінки терція – найгармонійніший інтервал.

Цікава темброва класифікація автором співацьких голосів на "різкі" й "густі", на відміну від поділення голосів за діапазоном, як це робили італійські і французькі педагоги.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Які витоки виникнення вокального мистецтва в Росії?
2. Проаналізуйте еволюцію російської опери.
3. Методичні принципи вокальної школи М.Глінки?
4. "Школа співу" О.Варламова.
5. Відкриття консерваторій і оперне мистецтво XIX – XX ст.

Завдання для самостійної роботи

1. Мистецтво співу Київської Русі.
2. Діяльність Глухівської співацької школи.
3. Діяльність „Могучої кучки” і її роль у російській вокальній школі.
4. Московська приватна опера С.Мамонтова.
5. П.Чайковський і його вплив на формування вокального мистецтва.
6. Діяльність К.Станіславського і В.Немировича-Данченка.
7. Російська опера початку XX століття (Ф.Шаляпін, А.Нежданова, Л.Собінов, І.Єршов).

Практичне заняття № 1

Тема 1. Витоки вокального мистецтва. Італійська вокальна школа. Французька вокальна школа

1. Витоки вокального мистецтва (Давня Греція, Китай, Індія, Єгипет, Азія).
2. Розвиток вокального мистецтва Середньовіччя та епохи Відродження.
3. Витоки італійської музики. Народна музика в епоху Відродження (фротоло, віланела).
4. Перша італійська опера. Характерні риси та представники римської, венеціанської, флорентійської, неаполітанської шкіл, видатні педагоги.
5. Творчість співаків-кастратів.
6. Нова італійська школа. Діяльність Ф.Ламперті, Дж.Сильва, Л.Джиральдоні.
7. Мистецтво бельканто. Опера-буффа. Розквіт італійської опери в ХІХ ст. (творчість Д.Росіні, В.Беліні, Г.Доніцетті, Д.Верді).
8. Вокальне мистецтво Італії в ХХ ст. Видатні співаки та система музичної освіти в Італії.
9. Французька вокальна школа. Школа Ж.Б.Люллі.
10. Творчість Бассилі, Ж.Б.Береара, Ж.Гара.
11. Вокальна реформа Ж.Дюпре.
12. Школа М.Гарсія (М.Гарсія-батько, М.Гарсія-син, Марія Малібран, Поліна Віардо-Гарсія).
13. Система музичної освіти у Франції.

Мета: розкрити особливості та простежити основні етапи розвитку вокального мистецтва стародавнього світу, італійської вокальної школи, французької вокальної школи.

Ключові поняття: хейрономія, шицзин, „Ригведа”, аеди, рапсоди, григоріанський хорал, мадригал, меса, ораторія, кантата, фротоло, віланела, італійська опера, бельканто, веризм, стиль афектованої декламації, консерваторія.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Що таке вокальне мистецтво?
2. Характерні риси вокальної музики Середньовіччя й Відродження.
3. Що таке фроттола, віланела?
4. Вокально-хорове мистецтво епохи бароко.
5. Староіталійська вокальна школа й основні оперні школи (представники, характерні ознаки).
6. Мистецтво ораторії.
7. Опера - серія, опера - буффа.
8. Нова італійська школа. Основні риси. Відомі педагоги.
9. Майстри бельканто.
10. Сучасна італійська вокальна культура й освіта.
11. Витоки французької вокальної школи.
12. Що таке афектована декламація?
13. Видатні французькі вокальні педагоги.
14. У чому суть вокальної реформи Ж.Дюпре?
15. Які методичні принципи школи співу М.Гарсія?
16. Французьке оперне мистецтво (представники).
17. Сучасне французьке музичне мистецтво й освіта.

Практичне завдання

1. Прослухайте вокальні твори італійських композиторів різних епох та напрямків і визначте в них національні риси італійського вокального мистецтва:
 - а) Мадригал h-moll К.Монтеверді; б) “Ave Maria” Дж.Каччині; в) Арії з опери Д.Верді „Травіата” у виконанні Л.Паваротті, М.Каллас, Е.Карузо, М.Кабальє, Т.Руффо; д) італійські народні пісні.
2. Прослухайте твори французьких композиторів (фрагмент із опер Ж.Б.Люлі, Ж.Масне, Ж.Бізе), французькі народні пісні. Визначте в них характерні риси французької національної вокальної культури.

Практичне заняття № 2
Тема 2. Німецька вокальна школа. Російська вокальна школа

1. Німецька школа примарного тону (Ф.Шмітт, Ю.Штокгаузен, Ю.Гей).
2. Німецьке вокальне мистецтво. Діяльність І.С.Баха, В.А.Моцарта.
3. Творчість Л.В.Бетховена, Р.Вагнера.
4. Творчість К.Орфа, Хіндемітта.
5. Система музичної освіти Німеччини.
6. Російська вокальна школа. Діяльність М.Глінки та його вокальна школа.
7. Діяльність О.Варламова, О.Даргомизького, „Могучої кучки”, П.Чайковського.
8. Розвиток оперного мистецтва. Московська опера С.І.Мамонтова.
9. Виникнення консерваторій в Росії та діяльність видатних педагогів (І.Прянішніков, О.Додонов, К.Мазурін, С.Сонкі, У.Мазетті, К.Кржижановський, Л.В.Карелін).
10. Вокальна школа Камілло Еверарді.

Мета: аналіз основних етапів та особливостей розвитку німецької й російської вокальної школи.

Ключові поняття: німецька пісенність, мистецтво мінезингерів, Зингшпіль, інструментальний стиль виконання, творчість І.С.Баха, В.А.Моцарта, Р.Вагнера, примарний тон, церковний спів, концентричний метод, творчість М.Глінки, О.Варламова.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Що таке інструментальний стиль?
2. Що таке примарний тон?
3. Назвіть основних представників школи примарного тону.

4. Вокальна творчість І.С.Баха, В.А.Моцарта.
5. Що таке Зингшпіль?
6. Сутність оперної реформи Р.Вагнера?
7. Вокальна творчість К.Орфа, Р.Штрауса, Хіндемита.
8. Сучасна вокальна освіта Німеччини.
9. Витоки російської вокальної школи.
10. Вокальна педагогіка М.Глінки і О.Варламова.
11. Назвіть видатних російських вокальних педагогів.
12. Охарактеризуйте оперне мистецтво Росії.
13. Сучасна вокальна освіта та мистецтво Росії.

Практичне завдання

1. Прослухайте вокальні твори німецьких композиторів різних епох та напрямків:
 - а) Арія з кантати № 68 І.С.Баха; б) Уривок з Реквієму В.А.Моцарта; в) Баладу Сенти з опери „Летючий голландець” Р.Вагнера; д) сценічні кантати „Карміна Бурана” К.Орфа.

Визначте в них національні риси німецького вокального мистецтва, характерні ознаки власного композиторського стилю.

2. Прослухайте твори російських композиторів (фрагмент із опер М.Глінки, М.Римського-Корсакова, П.Чайковського), народні пісні. Визначте в них характерні риси російської національної вокальної культури.

Питання до контрольних модульних робіт

Модуль 1

1. Короткий огляд вокального мистецтва Давнього Єгипту, Давньої Греції.
2. Вокальне мистецтво епохи середньовіччя.
3. Вокальна культура епохи Відродження.
4. Виникнення опери.
5. Італійська вокальна національна школа. Різновид оперних шкіл і вокальна педагогіка XVII – XVIII ст.
 - 5.1. Флорентійська школа.
 - 5.2. Римська школа.
 - 5.3. Венеціанська школа.
 - 5.4. Неаполітанська школа.
6. Італійське вокальне мистецтво XIX ст. Діяльність Д.Росіні, В.Белліні, Г.Доніцетті.
7. Дж.Верді і його роль у розвитку вокального мистецтва XIX ст.
8. Вокальна педагогіка Італії XIX ст. Нова італійська школа. Ф.Ламперті, Л.Джиральдоні, Дж.Сильва.
9. Вокальне виконавство Італії 1 половини XX ст. Веризм. Діяльність П.Масканьї, Р.Леонкавалло, Д.Пуччині.
10. Французьке вокальне мистецтво XVII – XVIII ст. Вокальна педагогіка Франції XVII – XVIII ст.
11. Вокальне мистецтво Франції XIX століття.
12. Вокальна педагогіка Франції XIX століття.
13. Школа співу М.Гарсія (М.Гарсія (батько), М.Гарсія (син), Поліна Віардо, Марія Малібран).
14. Вокальна педагогіка Франції XX ст.
15. Історія становлення німецької вокальної школи (творчість 1.С.Баха, Л.В.Бетховена, Р.Вагнера, В.А.Моцарта, Р.Штрауса).
16. Вокальна педагогіка Німеччини XIX століття. Школа примарного тону (Ю.Гей, Ф.Шмітт, Ю.Штокгаузен).
17. Німецьке вокальне мистецтво XX століття (творчість А. Берга, П.Дессау, К.Орфа, П.Хіндемита, А.Шенберга).
18. Вокальна педагогіка Німеччини XX ст.
19. Витоки російської національної вокальної школи.

20. М. Глінка і його вокальна школа.
21. Творчість О. Варламова і О. Даргомизького.
22. Діяльність "Могучої кучки" і її роль у російській вокальній школі.
23. П.І.Чайковський і його вплив на формування національного вокального мистецтва.
24. Московська приватна опера С.І.Мамонтова.
25. Ф.І.Шаляпін і його творчість.
26. Російська опера початку ХХ століття. Л.Собінов, А.Нежданова, І. Єршов.
27. Діяльність К.С.Станіславського і В.І.Немировича-Данченка.
28. Вокальна освіта й наукова робота з голосом в Росії.

Модуль 2

Тема 1. Найважливіші керівництва з мистецтва співу другої половини ХІХ – початку ХХ століття

Російська вокальна школа складалася поступово, знайшовши повне вираження у вокальному методі М.І. Глінки. Здійснений у його творчості синтез православного співацького мистецтва, народної пісенності й мелосу бельканто дав життя явищу російської музики, яке можна образно назвати російським бельканто. Проблеми вокального виконання Глінки залишаються актуальними й на сьогодні. Їх розвиток був продовжений в радянський період. Характерною для розвитку вітчизняної вокальної педагогіки в радянський період була нероздільна єдність теорії і практики. Робота в галузі практичної вокальної педагогіки в радянській системі вокальної освіти припускала й теоретичне її осмислення. Разом з широким розвитком роботи щодо виховання кадрів співаків держава організує систему для розробки теоретичних основ вокального виховання, узагальнення наукових і практичних спостережень у галузі співацького мистецтва. У цю систему входить, з одного боку, підтримка теоретичної роботи педагогів-практиків і випуск книг, присвячених узагальненню

практичного досвіду, з іншого – створення спеціальної організації – Державного інституту музичної науки, який покликаний розробляти теорію вокального мистецтва в загальносоюзному масштабі. У дореволюційний період практичні досягнення російської школи були узагальнені у ряді праць вокальних педагогів другої половини XIX ст. і початку XX ст. З часу першого керівництва зі співу О. Варламова, що вийшов більше ста років тому, і методичних вказівок М. Глінки – робіт самобутніх, оригінальних і значних, – вітчизняна вокальна методика збагатилася великою кількістю практичного керівництва зі співу. Основними російськими роботами з вокальної методики, що вийшли в цей період, були:

- "Підручник співу" П. Броннікова, узагальнювальний досвід вокальних західноєвропейських шкіл Гароде, Лаблаша, Гарсія, Дюпре, Панофки, Ваккаї та ін. (з вправами й вокалізами), схвалений Радою професорів Петербурзької консерваторії;
- "Школа співу" Г. Ніссен-Саломан у трьох частинах;
- "Керівництво щодо правильної постановки голосу" Н.Додонова, що містить теоретичну і практичну частини;
- "Методологія співу" К. Мазуріна;
- "Причини занепаду вокального мистецтва" і "Вокальне мистецтво" К. Кржижановського;
- "Нова теорія постановки голосу" В. Кареліна.

Поступово ріс багаж наукових спостережень учених і лікарів. На початок XX століття у зв'язку з бурхливими успіхами науки, зокрема фізіології і фізики, передові вокальні педагоги прийшли до переконання, що неможливий обгрунтований виклад методики співу без залучення наукових даних про голос. Думка про те, що складнощі вокального виховання можуть бути вирішені тільки спільними зусиллями співаків, педагогів і учених, знайшли своє вираження в організації в 1911р. Російського вокального суспільства. У роботі цього суспільства взяли участь як видатні педагоги і співаки, так і представники науки. Вони обговорювали методичне керівництво, що з'являлося, намагалися розвинути наукову діяльність. За радянських часів співацька практика, вокальна педагогіка й наукові дослідження з проблем голосу розвивалися взаємозв'язано. Жоден твір, присвячений

вихованню співака, не обходився без залучення даних науки для підкріплення тих або інших методичних положень.

Важливою віхою в розвитку радянської методичної вокальної думки є організація в 1921р. Державного інституту музичної науки, що проіснував до 1932 року. Державний інститут музичної науки (ГІМН) був покликаний розробляти теоретичні питання музикознавства. Вокально-методологічна секція ГІМНу об'єднала ряд великих вокальних педагогів і учених і, узагальнивши практичний досвід педагогів, теоретичні знання щодо голосоутворення і відомості з історії вокальної педагогіки, висунула єдині основні положення, якими повинна керуватися у вихованні голосу радянська вокальна педагогіка. "Єдиний метод викладання співу" ГІМНу був схвалений на Всеросійській конференції вокальних педагогів і учених у 1925 році [26].

Зважаючи на правильне уявлення про необхідність у співі злагодженої роботи гортані, дихання й резонаторів, цей метод висунув такі основні принципи організації співацького звуку :

1) нижньореберне діафрагматичне дихання; 2) середнє або вільно утримане низьке положення гортані; 3) тверда або м'яка атака звуку; 4) двохрегістрова побудова голосу; 5) згладжування регістрів при поступовому переважанні так званого головного резонування і прикриття звуку; 6) опора звуку на дихання.

Ці положення були викладені в доповіді проф. Є.Єгорова "Основи єдиного методу"; наукове обґрунтування їм дав Ф.Ф.Заседатєлев – професор отоларинголог, що займався питаннями співацького голосоутворення. Багато положень ГІМНу щодо постановки голосу зберігає своє значення й нині. Недоліком "Єдиного методу ГІМНу", що завадив йому завоювати популярність і стати основою для побудови радянської вокальної методики, стало те, що він мав вузькотехнічний характер. Цей вузький підхід до проблеми виховання співака виражався в тому, що єдиний метод обмежувався розбором питання постановки голосу, виходячи тільки з анатоми-фізіологічної концепції, відриваючи постановку голосу від усієї проблеми виховання співака. Не враховував він в достатній мірі й питання індивідуальних

особливостей голосового апарату у співаків, пропонуючи єдину методику його виховання. Він не торкався глибоко питання музичного розвитку, питання психології співу, вивчення й фіксації досвіду талановитих педагогів. Дещо відірваний від живої практики, односторонній, він не набув широкої практичної популярності.

Однак значення роботи вокально-методологічної секції ГІМНу в історії розвитку теорії вокального мистецтва нашої країни велике. Ця секція показала, що питання побудови науково обґрунтованої системи виховання співацького голосу повинна вирішуватися спільними зусиллями педагогів і учених. За її ініціативою були випущені книги з історії вокального мистецтва, з акустики співацького голосу і фізіології голосового апарату, що узагальнили досягнення в цих галузях. Була перекладена книга О. Музехольда "Акустика й механіка людського голосового органу" і вийшла перевиданням доповнена книга проф. Ф. Заседателева "Наукові основи постановки голосу". Ці книги не втратили свого значення й сьогодні.

У 1924 р. в Києві була опублікована робота співака Л.І.Вайнштейна "Каміло Еверарді і його погляди на вокальне мистецтво". Це єдине серйозне узагальнення практики знаменитого маестро.

Каміло Еверарді (1825 – 1899) – (бас-баритон), вокальний педагог. У дитинстві навчався грі на скрипці, самостійно опанував майже усі оркестрові інструменти, був солістом у церковному хорі. Співу навчався спочатку в Львівській консерваторії (клас Жеральді). За рекомендацією композитора Д.Обера був прийнятий в Паризьку консерваторію (клас Л. Поншара), яку закінчив у 1846 р. Пізніше удосконалював вокальне мистецтво в Парижі в М. Гарсія-сина, у 1849 – 1851 – у Неаполі в Маццині, у 1851 – у Мілані у Ф.Ламперті. У 1849 дебютував в опері "Набукко" Дж. Верді на сцені театру "Сан-Карло". У 1851 – 1855 виступав в оперних театрах Італії (переважно в операх Дж. Россіні), у 1855 – 1857 рр. – у Парижі, Відні, Брюсселі, Будапешті та ін. містах. За рекомендацією співака Л. Лаблаша співав у Петербурзькій, Італійській опері (1857 – 1868 і 1870 – 1874). Мав гнучкий, красивий голос

м'якого тембру й великого (дві з половиною октави) діапазону, віртуозну колоратурну техніку. Досконало володів мистецтвом бельканто. Створив цілу галерею яскравих вокально-сценічних образів. Виконував басові й баритонові партії. Активно займався педагогічною діяльністю: у 1870 – 1888 — у Петербурзькій консерваторії, у 1888 – 1897 – у Київському музичному училищі, у 1898 – 1899 в Московській консерваторії. Виховав цілу плеяду російських співаків.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Назвіть основні праці з вокальної педагогіки XIX – початку XX ст.?
2. Назвіть провідних вокальних педагогів Росії?
3. Основні принципи ГІМНу?
4. Які методичні принципи К.Еверарді?
5. Музична освіта й вокальна педагогіка на сучасному етапі розвитку?

Завдання для самостійної роботи

1. Педагогічні погляди І.Прянішнікова.
2. Погляди на вокальну педагогіку С.Сонкі.
3. Вокальна педагогіка Росії XIX – XX століття.

Тема 2. Основні музичні жанри. Напрямки та стилі музики

Музичний жанр походить від французького "genre", що означає тип, вид, манера, рід. Це значуще поняття, яке характеризує класифікацію музичної творчості за родом і видами, враховуючи при цьому їх походження, умови виконання, сприйняття й інші ознаки (зміст, структуру, засоби виразності, склад виконавців тощо).

Опера – це синтетичний жанр, що об'єднує в єдиній театральній дії різні види мистецтва : драматургію, музику,

образотворче мистецтво (декорації, костюми), хореографію (балет). До складу оперного колективу входять: соліст, хор, оркестр, орган. Оперні голоси: (жіночі: сопрано, мецо-сопрано, контральто; чоловічі: контратенор, тенор, баритон, бас).

Оперний твір ділиться на акти, картини, сцени, номери. Перед актами буває пролог, у кінці опери – епілог. Частини оперного твору – речитативи, аріозо, пісні, арії, дуети, тріо, квартети, ансамблі тощо. З симфонічних форм – увертюра, інтродукція, антракти, пантоміма, балетна музика.

Оперета (італ. *operetta* – маленька опера) – театральна вистава, у якій окремі музичні номери чергуються з діалогами без музики. Оперети пишуться на комічний сюжет, музичні номери в них коротші за оперні, у цілому музика оперети носить легкий, популярний характер, проте переймає безпосередньо традиції академічної музики.

Офіційним днем народження оперети вважають 5 липня 1855 р. Цього дня Жак Оффенбах відкрив свій маленький театр "Буфф-Паризьєн" у Парижі на Єлісейських полях. Оффенбах був чудовим театральним композитором. Він написав оперети "Орфей у пеклі", "Женев'єва Брабантська", "Прекрасна Олена", "Паризьке життя", "Мадам Аршидюк".

Велич і блиск віденської класичної оперети представлені такими композиторами, як Йоганн Штраус "Циганський барон", Франц Легар "Весела вдова", "Джудітта", Імре Кальман "Королева чардаша (Сільва)", "Маріца", "Фіалка Монмартра".

Камерна музика (від італ. *camera* – кімната, палата) – музика, що виконується невеликим колективом музикантів-інструменталістів і вокалістів. При виконанні камерного твору кожен партію виконує, як правило, тільки один інструмент (голос), на відміну від оркестрової музики, де існують групи інструментів, що грають в унісон.

У XVI – XVIII ст. термін "камерна музика" (італ. *musica da camera*) застосовувався по відношенню до будь-якої світської музики і протиставлявся музиці церковній (італ. *musica da chiesa*). Надалі, із зародженням і розвитком симфонічної музики, камерною музикою стали називати твори, розраховані на невелику кількість виконавців і обмежене коло слухачів. У XIX – XX ст. значення камерної музики як "музики для обраних"

поступово відпало, і термін зберіг значення творів, призначених для виконання невеликими колективами музикантів і для малої групи слухачів.

Романс (у перекладі з іспанської – romance) – вокальний твір, написаний на невеликий вірш ліричного змісту, переважно любовного; камерний музично-поетичний твір для голосу з інструментальним супроводом.

У XIX столітті складаються яскраві національні школи романсу: німецька і австрійська (Ф.Шуберт, Ф.Шуман, Й.Брамс, Х.Вольф), французька (Г. Берліоз, Ж. Бізе, Ж. Массне, Ш. Гуно), і російська (М.Глінка, М.Мусоргський, М.Римський-Корсаков).

Мюзикл (англ. Musical, іноді називається музичною комедією) – музично-сценічний твір, у якому переплітаються діалоги, пісні, музика, важливу роль відіграє хореографія. Сюжети часто беруться з відомих літературних творів, зі світової драматургії ("Моя прекрасна леді" Бернарда Шоу, "Цілуй мене, Кет!" Шекспіра, "Людина з Ламанчі" Сервантеса, "Олівер" і "Ніч відкритих дверей" Діккенса). Великий вплив на мюзикл мали такі жанри: оперета, комічна опера, водевіль. Д.Гершвін написав мюзикл "Про тебе я співаю", "Будьте добродішні, леді", Л.Бернстайн – "Вестсайдська історія", Ф.Лоу – "Моя прекрасна леді", Ендрю Ллойд Уеббер – "Кішки", "Примара опери", Л.Пламодон – "Нотр-Дам де Парі".

Джаз (англ. jazz) – форма музичного мистецтва, що виникло в кінці XIX – початку XX століття в США в результаті синтезу африканської і європейської культур і отримало згодом повсюдне поширення. Характерними рисами музичної мови джазу спочатку стали імпровізація, поліритмія, ґрунтована на ритмах, що синкопують, і унікальний комплекс прийомів виконання ритмічної фактури – свінг. Представники – композитор Д.Гершвін, співаки – Луї Армстронг, Френк Синатра.

Блюз (англ. blues від blue devils, що означає тугу й печаль) – музична форма й музичний жанр, що зародилися в кінці XIX століття в афроамериканському співтоваристві південного Сходу США. Блюз склався з таких музичних проявів, як "робоча пісня", холер (ритмічні вигуки, що супроводжували роботу в полі), вигуки в ритуалах

африканських релігійних культів (англ.(ring) shout), спіричуелс (християнські співи), шант і балади (короткі віршовані історії). Представники – співачки Мемі Сміт, Ма Рейні.

Кантрі (від англ. country music – сільська музика) – узагальнена назва форми музики, що виникла серед білого населення сільських районів півдня і заходу США.

Кантрі ґрунтоване на пісенних і танцювальних мелодіях, завезених в Америку ранніми переселенцями з Європи і спирається, в основному, на англо-кельтські народні музичні традиції. Ця музика збереглася в майже первинному виді серед жителів гірських районів штатів Теннессі, Кентуккі, Північної Кароліни.

За своїм змістом пісні й балади, що виконують кантрі-виконавці, близькі до звичайної для сільського фольклору тематики. Дух мистецтва кантрі визначається також підбором струнних інструментів, таких, як гітара і мандоліна. Характерний колорит звучанню надавала скрипка-фіддл – основний музичний інструмент американських фермерів упродовж декількох віків. Представники – співаки Лорета Лінн, Мерл Хаггард, Доллі Партон.

Шансон (фр. chanson – пісня) – жанр вокальної музики; Це слово вживано у двох значеннях: 1) світська багатоголоса пісня французькою мовою епохи пізнього Середньовіччя і Відродження; 2) французька естрадна пісня у стилі кабаре.

Ранні шансони розвинулися з одноголосних світських пісень труверів. Першим відомим автором шансону був поет і композитор XIV століття Гійом де Машо.

Жанр шансону використали співаки французьких кабаре в кінці XIX століття – першій половині XX століття. Найбільш відомими з них є Аристид Брюан, Містингетт. З кабаре ця модифікація шансону перейшла у французьку естрадну музику XX століття. Разом з жанром кабаре в той же час у французькій пісні існував напрям "реалістичної пісні"(chanson réaliste), представниками якого були виключно жінки. Найвідоміші виконавиці – Дамія, Фреель і Едіт Піаф.

Авторська пісня, або бардівська музика – пісенний жанр, що виник у середині XX століття в різних країнах. Його істотними особливостями є поєднання в одній особі автора

музики, тексту і виконавця, гітарний супровід, пріоритет значущості тексту перед музикою. Попередником авторської пісні можна вважати міський романс і пісенні мініатюри О.Вертинського.

Спочатку основу жанру склали студентські й туристські пісні, що відрізнялися від "офіційних" (поширювалися по державних каналах) домінуючою особливою інтонацією, живим, неформальним підходом до теми. Представники – Ю.Візбор, В.Висоцький.

Рок-музика (англ. Rock music) – узагальнювальна назва ряду напрямів популярної музики. Слово "rock" (у перекладі з англійського "гойдати, вколисувати, гойдатися") – у даному випадку вказує на характерні для цих напрямів ритмічні відчуття, пов'язані з певною формою руху.

Основні центри виникнення й розвитку рок-музики – США і Західна Європа (особливо Великобританія). Більшість текстів пісень – англійською мовою. Проте, з деяким запізненням, національна рок-музика з'явилася практично в усіх країнах. Російськомовна рок-музика (російський рок) з'явилася в СРСР вже в 1960 – 1970-х рр. і досягла піку розвитку в 1980-х рр., продовжуючи розвиватися в 1990-х роках. Відмінна риса класичної рок-музики – незмінний ритм, який підтримує ритм-секція. Починаючи з 60-х років, ряд напрямів року використовує композиції з ускладненими структурами й ритмами. Зазвичай соло виконує електрогітара. Також більшість рок-груп мають вокаліста. Представники – "Пінк Флойд", "Queen".

Поп-музика (англ. pop – music від popular music) – напрям сучасної музики, вид сучасної масової культури. Є окремим жанром популярної музики, а саме, пісня, що легко запам'ятовується.

Основні риси поп-музики як масової культури – простота, мелодійність, вокал і ритм, з меншою увагою до інструментальної частини. Основна і практично єдина форма композиції в поп-музиці – пісня. Тексти поп-музики, як правило нехитрі і присвячені особистим почуттям. Пісні будуються за консервативною схемою куплет – приспів. Від поп-пісні потрібні прості, легкі для сприйняття мелодії. Основний інструмент у поп-музиці – людський голос. Акомпанементу

приділяється другорядна роль: поп-музиканти-акомпаніатори не грають соло й найчастіше не є ні авторами пісень, ні лідерами груп. Тексти в поп-піснях, як правило, присвячені особистим переживанням, емоціям : любові, смутку, радості. Велике значення має також візуальна подача пісень : концертне шоу й відеокліпи. Тому багато поп-виконавців мають екстравагантний імідж. До групи поп-виконавця часто входять танцюристи, статисти й інші люди, що не беруть участі у виконанні музики, але відіграють важливу роль на концертах. Уперше термін "pop song" в англійській мові прозвучав ще в 1926 році.

Щорічно у світі проводяться сотні фестивалів і конкурсів, що виявляють кращих із кращих. Найавторитетнішим конкурсом світової поп-музики є премія Grammy Awards. Окрім Grammy Awards існує безліч різних нагород, серед яких найпрестижнішими є American Music Awards, World Music Awards, MTV Video Music Awards. Поп-музика представлена також на щорічному конкурсі "Євробачення". Для виміру популярності тієї чи іншої пісні складаються списки, які схожі з найбільшим національним музичним списком у світі – Billboard Hot 100 (США). Представники – Майкл Джексон, Мадонна, АВВА, Boney M.

Слово "реп" пішло від англійського гар – стук, удар (натяк на ритмічність репу). Також гар означає "говорити", "розмовляти". Реп у його сучасному вигляді з'явився в 1970-х роках серед афроамериканців району Бронкс, куди його "експортували" приїжджі ямайські ді-джеї. Читали реп спочатку не в комерційних цілях, а заради задоволення й робили це в основному ді-джеї. Це були нехитрі римовані куплети, звернені до аудиторії. Поширенню репу сильно посприяло негритянське любительське радіо, яке крутило музику, модну серед чорношкірих, і швидко підхопило новий стиль. Представники – Емінем.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке жанр?
2. Що таке опера?
3. Що таке камерна музика й романс?

4. Основні характеристики оперети.
5. Сучасні музичні жанри: мюзикл, шансон, авторська пісня, поп-музика, рок-музика.

Завдання для самостійної роботи

1. Виникнення музичних жанрів.
2. Характеристика жанру опери.
3. Характеристика віденської, французької, російської оперети.
4. Витоки сучасних музичних жанрів.
5. Мистецтво Е.Л.Уеббера.

Тема 3. Естрада й сучасність. Творчість видатних естрадних співаків ХХ століття

Поняття естрада народилося порівняно недавно, але саме мистецтво існує упродовж багатьох віків. Це мистецтво зародилося в народних гуляннях і святах, у молодецьких скомороських забавах і вуличних виставах вагантів і гістріонів. Можна сміливо стверджувати, що естрадне мистецтво – це прадавнє мистецтво й народилося воно одночасно з такими видами мистецтва, як музика, поезія і танець.

Ваганти (від латинської *clericī vagantes* – мандруючі клірики) – "бродячі люди" в середні віки (XI - XIV століття) в Західній Європі, здатні до письменництва й до виконання пісень або, інколи, прозаїчних творів.

Гістріон (від латинської *histrio* – актор, трагик) – у Давньому Римі так називали професійних акторів, що склали трупу; в епоху раннього Середньовіччя (у IX - XIII ст) це найменування поширилося на народних бродячих акторів.

У Давньому Римі гістріони зазвичай вербувалися з низів суспільства, професія їхня вважалася малошанованою, вони не мали громадянських прав і могли піддаватися тілесним покаранням; лише небагатьом гістріонам вдавалося завоювати

шану й повагу. Спочатку гістріони грали без масок, у I ст. до н. е. під впливом грецької театральної культури з'явилися маски і в Римі. Мистецтво середньовічних гістріонів сходило до сільських обрядових ігор; гістріон міг бути одночасно музикантом, танцюристом, співаком, оповідачем, гімнастом, дресирувальником тварин тощо. У Німеччині це були шпільмани (з німецької *spielmann* – людина, яка грає), у Франції – жонглери, в Англії – менестрелі, в Італії – міми, в Іспанії – голіарди, у Росії – скоморохи. У процесі професіоналізації відособилися окремі напрями: циркові виступи, творчість оповідачів, твір і виконання пісень (трубадури і трувери).

Ярмаркові закликальники для залучення відвідувачів виконували сатиричні монологи й жарти, акробатичні трюки. У балаганах виступали акробати, фокусники, трансформатори, а з 2-ої половини XIX ст. також оповідачі-куплетисти, виконавці фарсових сценок.

Як відомо, основною формою естрадного жанру є концертний номер, а мініатюра у свою чергу була традиційною формою виступу гістріонів, яка в якомусь розумінні була доступніша, зрозуміліша і ближча звичайному, недосвідченому глядачеві. Середньовічні артисти не грали спектаклів, основою вистави була мініатюра, що відрізняло їх від театру. Ці артисти не зображували персонажів, а завжди виступали від власного імені, безпосередньо спілкуючись з глядачем. Це і в наші дні головна риса сучасного естрадного мистецтва. Тут простежується арочна аналогія, яка вказує на спорідненість творчості середньовічних артистів і естрадного мистецтва. Можливо, це і є та історична нитка розвитку жанрів естрадної музики, яка йде в глибину віків.

Набагато пізніше в країнах Європи стали з'являтися різні розважальні заклади – міністрель-шоу, мюзик-холи, вар'єте, які ввібрали в себе весь досвід ярмаркових вистав і стали попередниками сучасних шоу-програм. Показ концертних номерів в таких закладах відрізнявся відкритістю, оригінальністю, лаконічністю, імпровізаційністю, святковістю, видовищністю.

Мюзик-холи вирости з народних таверн (особливо поширених в Англії). Для залучення відвідувачів туди

запрошували оркестри, хори, артистів. Виконували злободенні куплети, побутові танці, пісні вулиці. Перші мюзик-холи були створені в Лондоні в середині XIX столітті. У кабаре – кафе, де збиралися артисти, художники та ін., на імпробізованій естраді виступали поети, актори. Тут уперше з'явився конферансьє. Великою популярністю на той час користувалися кабаре (розважальний заклад, що поєднує в собі пісенно-танцювальний жанр розважального характеру) і оперета.

Іншим джерелом естради стали дивертисменти – концерти після основного оперно-балетного або драматичного спектаклю, у яких виконувалися арії з опер, уривки з балетів, народні пісні й танці. З середини XIX століття в дивертисментах брали участь музиканти-солісти, оповідачі, виконавці куплетів, пізніше виконувалися арії й дуети з оперет.

На початку XX ст. мистецтво естради збагатилося за рахунок джазової музики. З'явилися ряд музичних колективів : джаз-оркестри під керівництвом Б. Гудмена, Л. Армстронга, Дюка Елінгтона (США). Пізніше поширилися вокально-інструментальні ансамблі, що сполучають народні пісні з сучасними ритмами. Розвиваючись як мистецтво святкового дозвілля, естрадний жанр завжди прагнув до незвичності й різноманітності. Відчуття святковості створювалося за рахунок зовнішньої видовищності, масовості, пластичності, частої зміни декорацій, зміни форми сценічного майданчика, залученням різних технічних засобів. Для артиста, співака, музиканта промовця на естраді, номер – це маленький спектакль зі своєю зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою. Короткочасність номера вимагає граничної концентрованості виразних засобів, стислості й динаміки у своєму розвитку. Одним з важливих чинників успіху концертного номера є висока концентрація змісту : за короткий відрізок часу необхідно видати максимум інформації, і не просто донести інформацію до глядача, а художньо організувати її з метою емоційно-естетичної дії. Для постановки концертних номерів залучаються композитори, музиканти, сценаристи, режисери, хореографи, художники, звукорежисери, художники по світлу. Часто на одного виконавця працює цілий цех професіоналів, щоб утілити в життя якусь ідею. Легкий для

сприйняття і складний при творенні, естрадний жанр вимагає особливої концентрації сил в усіх напрямках.

Естрада як мистецтво синтезоване, воно ввібрало в себе різні жанри – інструментальну музику і вокал, танець і кіно, поезію й живопис, театр і цирк. Усе це змішалось, як амальгама, зажило своїм самостійним життям, перетворилося в чіткі закінчені жанрові форми, які синтезуються.

Естрадне мистецтво подібно до величезного дерева з великою кількістю гілочок - жанрів, які постійно зростають і міцніють.

З початку ХХ століття естрадна музика знаходиться під прицілом діячів культури й мистецтва, дослідників у різних галузях знань, виступає як предмет незгасних суперечок на сторінках друкованих видань і в наукових колах. Упродовж усього шляху розвитку естрадного мистецтва відношення до нього було завжди неоднозначним. Сьогодні цей жанр сприймається як прояв масової культури.

Популярна музика є своєрідним дзеркалом епохи, у яку вона народилася, завжди крокує в ногу з прогресом, у який би час не існувала. У наші дні актуальним є відображення життя суспільства через призму мистецтва. Сучасне естрадне мистецтво знаходиться в постійному пошуку нових виразних засобів, які зможуть збагатити мову естрадних жанрів і допоможуть проникнути в серця глядача.

Естрада – одно з наймасовіших мистецтв. Зараз, коли естрада тісно пов'язана з іншими мистецтвами (кіно, театром, цирком, телебаченням), особливого значення набувають пошуки нових засобів виразності, які збагачують мову сучасної естради і, отже, посилюють її дію на глядача.

Одним з найпопулярніших співаків є Майкл Джексон (1958 – 2009) – американський артист, автор і виконавець пісень, танцюрист, композитор, підприємець. Найуспішніший виконавець в історії поп-музики, володар 15 премій Греммі й сотень інших премій.

Уїтні Х'юстон (1963 – 2012) – американська поп-співачка, актриса, продюсер. Одна з найуспішніших комерційних виконавиць в історії світової музики. Відома своїми музичними досягненнями, вокальними здібностями.

Статус суперзірки закріпився за Х'юстон після виходу в 1992 році на широкі світові екрани фільму "Охоронець", в якому вона зіграла одну з головних ролей (разом з Кевіном Костнером) і виконала основні музичні партії. Балада "I Will Always Love You" мала величезний успіх, стала не лише світовим хітом і успішним синглом, що продається, але й "гімном любові".

Мерайя Кері (1970) – американська поп-, ритм -, енд -, блюз – співачка, автор-виконавець, музичний продюсер і актриса. Почала музичну кар'єру в 1990 році під керівництвом виконавчого директора Columbia Records Томмі Моттоли. Кері стала першою співачкою в США, чії перші п'ять синглів очолили чарт Billboard Hot 100. У 1993 році після запису ряду хітів компанія Columbia Records визнала співачку найуспішнішою в історії звукозаписної компанії.

Сара Брайтман (1960) – англійська співачка (сопрано) й актриса, виконавиця популярної музики, а також одна з провідних світових виконавиць в жанрі класичного кросовера. Головна виконавиця в мюзиклах Е.Л.Уеббера "Кішки", "Примара опери". Співпрацювала з П.Домінго, Х.Коррерасом, Х.Кура, А.Бочеллі, А.Сафіна.

Андреа Бочеллі (1958) – італійський співак (тенор), виконавець класичної й популярної музики. Популяризатор оперної музики. Співак з дитинства мав проблеми із зором, остаточно осліпнув у 12 років.

Для Бочеллі, якого захопила оперна музика, мрією й метою всього життя стало бажання бути великим тенором. Навчався співу у Франко Кореллі. 1992 рік стає вирішальним для молодого тенора – починається успішна кар'єра [3].

Питання й завдання для самоперевірки

1. Витоки виникнення естради?
2. Хто такі ваганти й гістріони?
3. Що таке джаз, блюз?
4. Провідні естрадні виконавці ХХ ст.

Завдання для самостійної роботи

1. Мистецтва М.Джексона.
2. Мистецтво представників класичного джазу (Л.Армстронг, Л.Гершвіна).
3. Поп-музика Росії, України, Західної Європи та Америки.

Тема 4. Нові дослідження в галузі теорії вокального мистецтва

У передвоєнне десятиліття з друку вийшли ряд праць учених, педагогів і співаків, що стосуються вокального мистецтва. Історія вокального мистецтва збагатилася спогадами В. Шкафера, Н. Салиної, збіркою пам'яті Л.В.Собінова, працею Е.Старка "Петербурзька опера і її майстри"; вокальна педагогіка – методичними роботами Д. Аспелунда, В. Багадунова; голосоутворення і голос – роботами І. Левидова, Л. Работнова, С. Ржевкіна, Є. Малютіна. Роботи лікаря-фоніатра і співака І.Левидова, що з'явилися в кінці двадцятих і в тридцяті роки, присвячені фізіології голосоутворення і проблемі виховання дитячого голосу. Автор багато років віддав спостереженню за дитячими голосами, і його дані щодо цього питання зберігають свою цінність до сьогодні. І.Левидов приборочив індивідуальну роботу з дітьми щодо виховання голосу – голос найкраще зберігається в дітей тоді, коли з ним працює обізнаний педагог. Його книги узагальнюють науку про голос. З оригінальних досліджень найбільш цінні – це дослідження верхнього резонатора, "маски" співаків і стробоскопічні спостереження за роботою голосових зв'язок. Автор вважає, що відчуття "маски" є результат реального резонансу носових і додаткових порожнин носа, і це відчуття надзвичайно важливе для отримання якісного співацького звуку. Велика роль надається установці рота і надставної трубки взагалі. Дихати в співі можна по-різному. Його книгу "Співацький голос у здоровому і хворому стані" можна рекомендувати кожному, хто навчається співати [26].

У 1932 р. вийшла книга "Основи фізіології і патології голосу співаків" лікаря-фоніатра Л.Д. Работнова. У ній узагальнені спостереження, що проводилися автором упродовж багатьох років і викладені в серії статей, надрукованих у наукових журналах двадцятих років. Л.Д. Работнов досліджував роботу всіх частин голосового апарату, але головним чином займався спостереженнями над диханням. Його гіпотеза про роль гладких м'язів бронхів у фонації – нове слово у фізіології голосоутворення. Книга Л.Д. Работнова містить багато цінних відомостей щодо голосоутворення і в основному присвячена великому експериментальному багажу автора. Вона не втратила свого значення й до тепер.

У 1933 р. Д. Аспелунд, співак і учений опублікував короткий посібник з методики співу "Основні питання вокально-мовної культури", побудований на основі як науково-експериментальних даних, так і узагальнення педагогічної практики. Розрахований, в основному, на керівників самодіяльних колективів, у популярній формі й на гарному теоретичному рівні трактує основні питання постановки голосу й виховання співака.

Великою подією в науці про голос став вихід у 1936 р. другого, доповненого видання книги професора Московського університету С.Н.Ржевкіна "Слух і мова у світлі сучасних фізичних досліджень". Фундаментальна книга є узагальненням стану наукових знань у галузі слуху, мови і співацького голосу. У ній уперше у вітчизняній літературі повно викладено відомості щодо акустики співацького голосу й розглянуто питання теорії його заснування. Зокрема, у книзі вперше наводяться зведення щодо акустичного аналізу тембру співацького голосу, який характеризується присутністю високої й низької співацьких формант.

У Росії вивченням голосоутворення у співаків займалися дуже мало. Проте російські лікарі зробили ряд цікавих і важливих спостережень за роботою голосового апарату у співаків. Слід зазначити, що вивчення роботи голосового апарату за допомогою апаратури, що точно фіксує діяльність різних його відділів, почалася в науці тільки в останній чверті

XIX століття у зв'язку з прогресом техніки. Таким чином, точне вивчення роботи голосового апарату має дуже коротку історію.

Серед найважливіших спостережень, які зробили російські вчені в дореволюційний період, необхідно, передусім, відзначити такі:

– Є.Н. Малютін уперше відкрив стимулюючий вплив на голосову функцію механічних вібрацій, що здійснюються зі звуковою частотою, і застосував вібрації камертонів у лікуванні слабкості голосу; сила голосу співака зростала й покращувався його тембр (1896 рік);

– Є.Н. Малютін уперше знайшов, що форма піднебінного зведення відіграє велику роль у співацькому голосі, і застосував штучні пластинки для його зміни (1898 р.);

– лікар П.П. Геллат знайшов, що більшість оперних співаків користуються в співі стійким низьким положенням гортані, тоді як деякі першокласні колоратурні й ліричні сопрано гортань у співі підводять (1898 р.);

Серед найважливіших досліджень, зроблених радянськими авторами в 20 – 30-х рр., потрібно назвати такі:

– фізики С.В. Казанський і С.Н. Ржевкін відкрили в добре поставленому чоловічому співацькому голосі постійно присутню посилену частоту, що надає голосу округлість – низьку співацьку форманту (1927 р.);

– Є.Н. Малютін при стробоскопічних спостереженнях встановив важливий факт коливальних рухів зв'язок без звуку (1930 р.);

– Л.Д.Работнов узагальнив свої попередні спостереження за дихальними рухами грудних, брюшних стінок і діафрагми й висунув гіпотезу про найважливіше значення гладких м'язів бронхіального дерева в співі. Ним встановлений факт так званого парадоксального дихання в деяких професійних співаків (1932 р.).

У 1924 році вийшла книга "Експериментальна фонетика й наукові основи постановки голосу" професора-отоларинголога Є.Н. Малютіна, який упродовж усього життя багато займався фоніатрією і фізіологією голосоутворення. У ній узагальнено спостереження, зроблені автором у більш ранні роки. Є.Н.Малютін перший відмітив, що форма й розміри твердого піднебіння впливають на прояв вокальної функції, на діяльність

голосових зв'язок. Ним встановлений факт полегшення голосової функції при дії на організм вібрацій, що здійснюються із звуковою частотою. Цікаві спостереження зроблені ним у 20 – 30-і рр. за будовою м'якого піднебіння і його впливом на фонацію, за роботою голосових зв'язок за допомогою стробоскопа, за варіантами їх прикріплення. Дуже важливими виявилися його думки про нервову природу коливальних рухів голосових зв'язок.

Також у 20-і роки привертають увагу роботи з вокальної педагогіки, а саме: "Техніка співу і єдиний метод постановки голосу" С.Робена, який помилково бачив основний засіб досягнення ідеальної постановки голосу і його автоматичного розвитку у використанні носового резонатора, "маски" співаків; книга Сонкі "Теорія постановки голосу у зв'язку з фізіологією органів, що відтворюють звук" (Методика сольного співу) – ґрунтовна праця, що розглядає основні питання виховання співака на рівні знань того періоду розвитку науки про голос, описується робота голосових зв'язок у різних регістрах, обґрунтовується важливість оволодіння нижньо-реберно-діафрагматичним диханням; книга А. Дейши-Сіоницької "Спів у відчуттях", цікава тим, що в ній викладені внутрішні відчуття, які супроводжують правильне співацьке голосоутворення великої співачки, містить багато корисних практичних зауважень про розвиток голосу і приклади вправ; робота лікаря М. Ербштейна "Анатомія, фізіологія і гігієна голосових органів", яка, окрім загальних відомостей з питань, що трактуються, містить дані щодо питання визначення типу голосу за анатомо-фізіологічними ознаками.

Значною віхою у вокальній педагогіці став перший випуск книги В.Багадурова "Нариси з історії вокальної методології" (вийшли всього три випуски). Вона є першим і єдиним в російській літературі систематичним узагальненням методичного досвіду зарубіжних і російських шкіл виховання співаків. В. Багадуров – співак, композитор, музикант-історик, викладає питання вокальної методології в історичному аспекті, у зв'язку з розвитком музичної культури, особливостями виконавського стилю цієї країни і епохи. Користуючись порівняльно-історичним методом. Він розглядає розвиток

методологічної думки в італійській, німецькій, французькій і російській школах співу. Ці книги, унікальні за своїм змістом, є настільними для кожного педагога, що бажає знати історію вокального мистецтва. В.Багадуров зумів узагальнити у своїх нарисах увесь той досвід, який накопичила вокальна методологія за всю історію свого існування. В.Багадуров один з організаторів Союзу радянських композиторів, Державного інституту музичної науки, лабораторії експериментальної фонетики при Московській консерваторії.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Основні погляди на вокальну педагогіку Л.Д.Работнова, Є.Н.Малютіна, В.Багадунова.
2. Що таке форманти?
3. Д.Аспелунд і його праці з вокальної педагогіки.
4. У.Бартолом'ю. Відкриття високої співацької форманти.

Завдання для самостійної роботи

1. Нейрохронаксічна теорія Р.Юссона.
2. Основні дослідження в галузі теорії вокального мистецтва Л.Работнова.
3. Погляди на вокальну педагогіку Д.Аспелунда.

Тема 5. Праці акустичних лабораторій московської державної консерваторії

Як результат розвитку вокальної науки й педагогіки, у 30-і рр. ХХ ст. з'являється плеяда молодих, високообдарованих радянських співаків, уперше проводяться всесоюзні конкурси вокалістів, що показують зростання вокальної культури співацької молоді, проводяться декади національних мистецтв,

наради з вокальної освіти, друкуються праці з теорії вокального мистецтва.

У 1928 р. за ініціативою групи педагогів і учених В.Садовнікова, Д.Аспелунда, В.Багадунова, Є.Малютіна, при Московській державній консерваторії була організована лабораторія експериментальної фонетики і фоніатрії, що стала новаторським заходом, у якому наочно знайшов своє відображення принцип єдності теорії і практики. Лабораторія проіснувала до Великої Вітчизняної війни, провела велику корисну роботу щодо вивчення голосоутворення у співаків і отримала своє відображення в роботах Д.Аспелунда, Є.Малютіна, В.Багадунова, Є.Артем'євої, В.Анцишкіної і В.Петрова.

Слово резонанс походить з французької – resonance – звучати, відгукуватися. Резонансом називається явище виникнення й посилення коливань якого-небудь тіла або його частини під дією, що збуджує ці коливання зовнішньої сили, частота дії якої збігається з власною резонансною частотою [64, с.158].

Резонансна теорія співу (РТС) – система уявлень про взаємозв'язані між собою акустичні, фізіологічні і психологічні закономірності освіти і сприйняття співацького голосу, що обумовлюють його високі естетичні й вокально-технічні якості за рахунок максимальної активізації резонансних властивостей голосового апарату.

Теорія розроблена професором Московської консерваторії і Інституту психології РАН В. П. Морозовим із застосуванням методів акустики, фізіології, психології й комп'ютерних технологій. На відміну від теорій, що існували раніше і стосуються ролі голосових складок і дихання, ця теорія вивчає функції резонаторів як найменш вивченої частини голосового апарату у взаємодії з роботою гортані й дихання. Вона має практичне значення для вокальної педагогіки й інших наук про голос (у тому числі – фоніатрії, музичної акустики, ораторського й акторського мистецтва).

Дослідження резонансного співу були розпочаті В.П.Морозовим у 1950-х роках [64]. Резонансна природа голосоутворення має глибокі еволюційно-історичні основи.

Виникнення й розвиток голосового апарату людини і вищих тварин у процесі еволюції йшло шляхом "використання" природою резонансних властивостей дихального тракту й формування системи, що є звукоутворюючою, дихання – гортань – резонатори, аналогічна духовим музичним інструментам.

Резонансна теорія голосоутворення розроблена в основному на моделі співацького голосу й тому носить назву "Резонансна теорія співу" (РТС). Також РТС має відношення й до всіх інших видів мистецтва й науки, де голос використовують і вивчають як професійний інструмент і де інтереси представляють естетичні якості голосу, а це будь-які види безпосередньої публічної мови (сценічна, акторська, ораторська), у тому числі й передана засобами ЗМІ.

Іншими словами, резонансний спів – це спів з високим коефіцієнтом корисної дії (ККД) голосового апарату на основі використання законів резонансу і психофізіологічних засобів самоконтролю й посилення резонансних процесів голосоутворення.

РТС не є протиставленням міоеластичної теорії голосоутворення (МЕТ), але в той же час істотно відрізняється від неї рядом особливостей.

– МЕТ досліджує внутрішню роботу гортані, тобто механізми коливання голосових складок, а РТС – роль резонаторів у співацькому голосоутворенні як найменш вивчену частину голосового апарату, але не в ізольованому виді, а у взаємодії з роботою дихання й гортані, тобто роботу всього голосового апарату як цілісної системи. Зокрема, РТС вказує на механізми найсильнішої зворотної (реактивного) дії резонаторів на роботу гортані (а також і дихання) й розглядає три види сил такого роду дії: акустичні, пневматичні (аеродинамічні) й рефлекторні.

– МЕТ розглядає роботу голосових складок з позицій тільки однієї науки – фізіології, а РТП – роботу голосового апарату (у тому числі й гортані) з позицій трьох наук : акустики, фізіології і психології.

– МЕТ – чисто наукова теорія, що має обмежене використання у співацькій практиці, а РТС має науково-практичну спрямованість. Її основні положення виходять з практики видатних співаків і педагогів, науково пояснені, обґрунтовані і

спрямовані на вдосконалення практичних методів роботи над голосом. Науково-практична спрямованість РТС диктує виклад її основ у доступній для неспеціалістів формі. У зв'язку з цим число математичних формул і спеціальних наукових термінів в описі теорії обмежене необхідним мінімумом.

У межах резонансної теорії співу вперше виділено й розглянуто сім найважливіших функцій співацьких резонаторів (разом з відомими їх функціями) :

- 1) енергетична – властивість резонаторів посилювати співацький звук на основі підвищення ККД голосового апарату;
- 2) генераторна – резонатори як невід'ємна частина загальної системи генерації й випромінювання співацького звуку;
- 3) фонетична – формування голосних і приголосних, дикція;
- 4) естетична – забезпечення основних естетичних властивостей співацького голосу (дзвінкість, м'якість, польотність, тип голосу, вібрато);
- 5) захисна – сім прямих і опосередкованих механізмів захисту гортані й голосових складок від перевантажень і травмування. Основні захисні механізми резонаторів по відношенню до гортані полягають у властивості добре організованої системи резонаторів посилювати звук, а також перерозподіляти його спектр в область підвищеної чутливості слуху, що звільняє співака від необхідності перенапружувати гортань для досягнення необхідної гучності голосу. Прямий захисний механізм полягає в найсильнішій зворотній (реактивній) дії резонаторів, що оточують гортань, полегшує коливальний процес голосових складок;
- 6) індикаторна – вібрація резонаторів як індикатор (показник) їх активності й фізіологічна основа налаштування співаком системи резонатора за принципом "зворотного зв'язку";
- 7) активізуюча – вібрація резонаторів як рефлекторний механізм підвищення тону гортані, голосових складок і всього голосового апарату в цілому.

До числа найважливіших понять відносять феномен польотності співацького голосу як властивості озвучувати великі концертні зали, добре чути на фоні музичного супроводу ("різати оркестр" за виразом диригентів).

Термін "польотність голосу" запропонований В.П.Морозовим на початку 60-х років замість терміну, що існував раніше, "міцність голосу" і експериментально досліджений методами акустики і психофізики.

З позицій РТС встановлена резонансна основа польотності голосу, точніше – найважливіша роль високої співацької форманти (ВСФ), що має, як відомо, резонансне походження. Відфільтрування ВСФ із спектру голосу Ф.Шаляпіна, С.Лемешева, Е.Карузо й інших співаків позбавляє голос дзвінкості і знижує його чутність на 12 – 18 дБ на фоні стандартизованого за спектром звука оркестру.

Співацькому диханню у вокально-методичній науці і практиці, починаючи з часів староіталійської школи, надається виключно важлива роль; "Мистецтво співу – це мистецтво дихання" (старий афоризм). Дискусії про роль і особливості дихання у співі тривають до теперішнього часу.

Традиційно співацькому диханню приписують лише одну єдину аеродинамічну функцію, тобто підтримку рівномірного (економного) фонаційного видиху з метою забезпечення коливальної функції голосових складок. З позицій РТС уперше визначені три найважливіші функції співацького дихання й діафрагми як чинника, що активізує резонансні властивості голосового апарату. Об'єктивні дослідження механізмів співацького дихання з паралельною реєстрацією вібраційної активності грудного й головного резонаторів (за допомогою вібродатчиків) і інших методів показали, що добре організоване діафрагматичне співацьке дихання, відоме у вокальній методиці під назвою "вдихувальна установка", "опора звуку на діафрагму" тощо виконує такі ролі:

- по-перше, забезпечує аеродинамічну функцію, тобто фонаційний видих;
- по-друге, рефлекторно (тобто фізіологічно мимоволі) розширює дихальні шляхи й тим самим активізує резонансні властивості всього дихального тракту;
- по-третє, також рефлекторно, тобто як при природному життєвому вдиху, звільняє гортань від затиску (основна проблема більшості співаків) і приводить її у стан співацької активності.

У цілому роль діафрагматичного співацького дихання з позицій РТС полягає в об'єднанні аеродинамічних і резонансних властивостей дихального тракту і звільнення гортані, що в суб'єктивних відчуттях і уявленнях майстрів вокального мистецтва відображається в термінах "вільне, непереобтяжене озвучене співацьке дихання", "видихаємо не повітря, а звук"(І.Петров-Краузе), "резонуюче дихання"(Дж. Барра) тощо.

Питання й завдання для самоперевірки

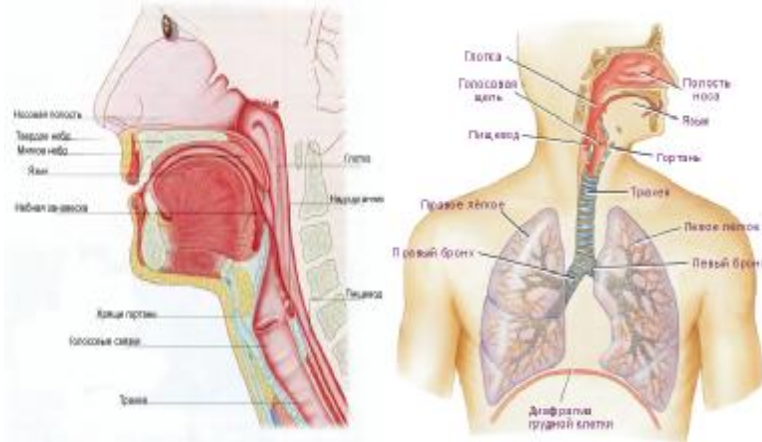
1. Л.Дмитрієв і його дослідження в галузі вокальної педагогіки.
2. Що таке "резонанс", "резонатор"?
3. Основні принципи резонансної теорії співу В.П.Морозова?
4. Назвіть 7 функцій резонаторів.

Завдання для самостійної роботи

1. Методологія сольного співу у працях Л.Дмитрієва.
2. Резонансна теорія співу В.Морозова.

Тема 6. Голосовий апарат і його голосоутворюючі органи. Гортань і спів. Дихання

Будова голосового апарату людини



Голосовий апарат має таку будову:

Діафрагма – мускульно-сухожильна перегородка, (грудочеревна перепона) що відділяє грудну порожнину від черевної. Діафрагма є живим фундаментом для цілого й досконалого інструменту. Діафрагма – це потужний м'язовий орган, що прикріплюється до нижніх ребер і хребта. Під час вдиху м'язи діафрагми скорочуються, і об'єм грудної клітки збільшується. Але ми не можемо відчути діафрагму, оскільки її рух при диханні й голосоутворенні відбувається на підсвідомому рівні.

Грудна порожнина захищена ребрами і грудними хребцями, містить життєво важливі органи – легені, серце, дихальне горло, стравохід.

Легені як справжні органи хутра, беруть участь у звукоутворенні, створюючи необхідний потік повітря. З легенів повітря надходить у бронхи, тонкі і схожі на гілки дерева. Потім вони об'єднуються разом і утворюють трахею, яка йде вгору, вертикально.

Трахея – складається з хрящових півкілець, вона досить рухлива і сполучена з гортанню.

Гортань виконує потрійну функцію – дихальну, захисну й голосову. Її остов складають хрящі, які сполучені між собою суглобами, зв'язками, і м'язами, за рахунок чого мають рухливість. Найбільший хрящ гортані – щитовидний, його розміри визначають величину гортані. Для низьких чоловічих голосів характерна велика гортань, що виступає на поверхні шиї у вигляді кадика. Верхній отвір гортані, так званий вхід у гортань, утворюється рухливим горловим хрящем – надгортанником. При диханні гортань вільна, а при ковтанні вільний край надгортанника нахилється назад, закриваючи отвір гортані. Під час співу вхід у гортань прикривається надгортанником. Гортань має властивість бути дуже рухливою в основному у вертикальній площині.

У середині гортань звужується, і в найвужчому місці розташовуються дві горизонтальні складочки, або – зв'язки. Отвір між ними називається голосовою щілиною. Над голосовими зв'язками розташовуються шлуночки гортані, над кожним з яких знаходиться складка, паралельна голосовим зв'язкам. При звукоутворенні голосові складки з'єднуються або змикаються і щілина закривається. Зв'язки покриті щільною тканиною перламутрового відтінку. Зв'язки можуть змінювати свою довжину, товщину, коливатися частинами, що надає голосу співака різноманітні забарвлення, багатство звуку й рухливість. Звук резонує в порожнині над гортанню, у глотці.

Глотка досить об'ємна, неправильної форми. Глотка відділяється від піднебіння так званою піднебінною фіранкою. Маленький язичок у задній частині піднебіння немов утворює подвійну арку. Розміри глотки можуть змінюватися від рухів піднебінної фіранки й мови. Для правильного звукоутворення також має велике значення артикуляція. Будова голосового апарату має індивідуальні особливості в кожному окремо взятому випадку. Тому педагогічний підхід до кожного вокаліста також дуже індивідуальний. У роботі зі співаком необхідно враховувати фізичний стан голосового апарату, фізіологічну будову й особливості співака, психологічний і емоційний стани. На основі отриманого уявлення складається індивідуальна програма.

Якщо уважно придивитися до того, як користуються своїм диханням видатні професійні співаки, то можна відмітити дивовижну різноманітність видимих дихальних рухів [26].

В італійському вокальному мистецтві XVII – XVIII ст, в так званій староіталійській школі, диханню у співі приділялася велика увага. Про це свідчать праці знаменитих вокальних педагогів великої болонської школи П.Тозі і Д.Манчині. Вони зводяться до вимоги не переповнювати диханням легені, дуже економно витрачати дихання, ніколи не залишатися без запасу дихання й майстерно його набирати. В епоху розквіту *bel canto*, коли майстерність співака визначалася технікою його рулад, трелей, пасажів і каденцій, співаки вражали слухачів виключно довгим співацьким диханням. Так, наприклад, були співаки, які могли співати на одному диханні двохоктавну хроматичну гаму з треллю на кожній ноті.

Тип дихання, яким користувалися в староіталійській школі співу, був грудним. Цей тип створював можливості для тривалого дихання при умінні його зберігати. Саме педагоги старої італійської школи перші експериментально довели, що при правильному звукоутворенні дихання в співі витрачається дуже мало, а при неправильному – воно витікає легко. Експеримент полягав у тому, що до рота співака підносили запалену свічку. Якщо полум'я свічки під час співу не коливалося, – то звукоутворення було правильним, оскільки дихання йшло дуже економно і плавно, якщо полум'я свічки сильно коливалося, – дихання витікало, йшло поштовхами.

Якщо порівняти відношення до дихання педагогів і співаків другої половини 19 століття, так званою новою італійською школою, то ми помітимо відмінність із старою італійською школою. Помірний набір повітря змінюється повнішим вдихом, а тип дихання стає нижчим – це грудно-черевний тип дихання. Знаменитий педагог нової італійської школи співу Ф.Ламперті, який виховав плеяду чудових співаків, говорив, що "школа співу є школа дихання".

Типи дихання :

1. Дихання ключичне (клавікулярне, верхньогрудне), при якому дихальні екскурсії здійснюються за рахунок розширення й підняття верхньої частини грудної клітки, а діафрагма пасивно

йде за рухами грудної клітки, тобто вимкнена зі своєї активної вдихувальної функції. Живіт при цьому типі вдиху втягується, а верхня частина грудної клітки, ключиці і плечі помітно піднімаються. Цей тип дихання не можна вважати доцільним для співу.

2. Нижнє грудне дихання, коли вдих робиться в основному за рахунок розширення й підняття нижньої частини грудної клітки, не є самостійним типом, оскільки при цьому обов'язково включається в роботу діафрагма. Вона виявляється активною у в дихальних екскурсіях. Нижньогрудне дихання слід вважати варіантом нижньореберно-діафрагмального дихання.

3. Нижньореберно-діафрагмальне дихання (костабдомінальне, грудодіафрагматичне) – найбільш поширений тип дихання, яким дихають більшість співаків. При цьому типі грудна клітка й діафрагма активно включені в роботу, і тому при вдиху разом з розширенням грудної клітки живіт також дещо подається вперед.

4. Черевне дихання (абдомінальне) – при вдиху грудна клітка залишається майже нерухомою, а живіт дещо випинається вперед, здійснюється дією двох антагонічних груп м'язів : м'язів черевного пресу (видих) і діафрагми (вдих). Грудна клітка нерухома.

Нижньогрудне дихання, нижньореберно-діафрагмальне й черевне дихання доцільні для співу.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Дайте характеристику будови голосового апарату людини.
2. Які основні типи дихання?
3. Історична характеристика типів дихання в різних школах.
4. Роль дихання у співі.
5. Основні види вправ на розвиток співацького дихання.

Завдання для самостійної роботи

1. Будова голосового апарату співака.
2. Дихання.
3. Вправи на розвиток вокального дихання.

Практичне заняття № 3

Тема 3. Основні музичні жанри

1. Основні музичні жанри.
2. Напрямки та стилі музики: опера, камерне мистецтво, народна музика, оперета.
3. Сучасні стилі: джаз, блюз.
4. Мюзикл.
5. Кантрі, шансон, авторська пісня.
6. Рок-музика, поп-музика, реп.
7. Естрада й сучасність.
8. Видатні співаки естради ХХ століття (М.Джексон, У.Х'юстон, М.Керрі, С.Брайтман, А.Бочеллі та ін.).

Мета: сформувати систему знань про основні етапи та особливості розвитку вокальних жанрів.

Ключові поняття: жанр, музичний твір, опера, ораторія, меса, мотет, камерне мистецтво, романс, оперета, мюзикл, кантрі, шансон, авторська пісня, рок-музика, поп-музика, реп.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Дайте визначення поняттю „жанр” як музикознавчої та естетичної категорії?
2. Прослідкуйте еволюцію пісенного жанру з точки зору дії позамузичних факторів музичної творчості (життєве призначення музики, її зв'язок зі словом, танцями, іншими видами мистецтва).
3. Дайте характеристику співвідношення жанрових ознак вокальних творів зі стилістичними ознаками на різних етапах розвитку музичного мистецтва.
4. Простежте основні етапи розвитку вокальних жанрів професійної музики (через порівняння жанрових критерій і норм).
5. Дайте характеристику сучасних жанрів музики.

Практичне завдання

1. Порівняльна характеристика жанрів: опера – ораторія; меса – літургія; мотет – fuga; мадригал – народні пісні; колядки – спірічуелси; джаз – блюз; поп-музика – рок-музика – реп.
2. Проаналізуйте сучасні тенденції розвитку вокального мистецтва, окресліть перспективи жанрової еволюції. Поміркуйте над тим, які вторинні жанри можуть виникнути на основі еволюції й синтезу тих, що вже існують.

Практичне заняття № 4

Голосовий апарат і його голосоутворюючі органи

1. Гортань і спів.
2. Дихання (історичний розвиток).
3. Дві теорії голосоутворення. Атака звуку.
4. Нові дослідження в галузі теорії вокального мистецтва. Л.Р.Работнов „Основи фізіології і патології голосу співака”. Нова теорія фізіології й акустики голосу співака.
5. Є.Малютін, Р.Юссон, У.Бартолом’ю – значення їх праць і досліджень .
6. Д.Аспелунд „Развиток співака та його голос”.
7. Праці акустичних лабораторій Московської державної консерваторії. Л.Дмитрієв – методологія сольного співу.
8. Дослідження лабораторії фізіологічної акустики Ленінградської державної консерваторії. В.Морозов – „Резонансний спів”.

Мета: сформувати систему знань про голосовий апарат та голосоутворюючі органи, визначити роль дихання у процесі

голосотворення, ознайомитися з основними працями в галузі вокальної педагогіки й методики.

Ключові поняття: голос, голосовий апарат співака, дихання, типи співацького дихання, форманта, резонанс.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Характеристика будови голосового апарату співака.
2. Основні типи співацького дихання (історичний аспект).
3. Основні теорії голосотворення у вокальній педагогіці.
4. Що таке резонанс, резонатор? Охарактеризуйте принцип дії резонаторів у співі?
5. Як ви розумієте афоризм „Співати на проценти, не торкаючись основного капіталу”?
6. Що таке форманта? Історичний аспект низької співочої форманти та високої співочої форманти.
7. Охарактеризуйте діяльність акустичних лабораторій Ленінградської та Московської лабораторій.
8. Основні наукові праці в галузі вокальної педагогіки.

Практичне завдання

1. Аналіз основних вправ на розвиток співацького дихання:
 - а) таблиця дихання О.Сеффері;
 - б) дихальна гімнастика О.М.Стрельникової;
 - в) система дихання Е.Кемені.

Питання до контрольних модульних робіт

Модуль 2

1. Найважливіше керівництво щодо мистецтва співу другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (О.Додонов, Л.Карелін, К.Кржижановський, У.Мазетті, К.Мазурін, С.Сонкі, І.Прянишніков).
2. Вокальна школа Камілло Еверарді.
3. Основні музичні жанри.
4. Напрямки та стилі музики (опера, камерне мистецтво, народна музика).
5. Сучасні стилі: джаз, блюз, мюзикл, кантрі, шансон, авторська пісня, рок-музика, поп-музика, реп.
6. Естрада й сучасність.
7. Творчість видатних естрадних співаків ХХ ст. (А.Бочеллі, С.Брайтман, М.Джексон, М. Керрі, У.Х'юстон та ін.).
8. Нові дослідження в галузі теорії вокального мистецтва. Л.Р.Работнов (1879 – 1934рр.), „Основи фізіології і патології голосу співака”.
9. Нова теорія фізіології й акустики голосу співака. У.Бартолом'ю, Є.Малютін, Р.Юссон. Значення їх праць і досліджень .
10. Д.Аспелунд „Развиток співака та його голос”.
11. Праці акустичних лабораторій Московської державної консерваторії. Л.Дмитрієв – методологія сольного співу.
12. Дослідження лабораторії фізіологічної акустики Ленінградської державної консерваторії, В.Морозов – „Резонансний спів”.
13. Матеріали конференції з вокального мистецтва (1925 – 1982рр.).
14. Голосовий апарат і його голосоутворюючі органи.
15. Гортань і спів.
16. Дихання (історичний розвиток).
17. Дві теорії голосоутворення.
18. Атака звуку.

Модуль 3

Тема 1. Особливості розвитку голосу дорослого співака. Діапазони чоловічих та жіночих голосів

Нині професійні голоси мають широко розроблену класифікацію. Між тим на початку розвитку вокального мистецтва класифікація голосів була дуже проста. Розрізнялися два типи чоловічих і два типи жіночих голосів – ця класифікація збереглася до теперішнього часу в хорах. У міру ускладнення вокального репертуару цю класифікацію стали все більше й більше диференціювати [26].

У чоловічій групі спочатку виділився проміжний голос – баритон. Потім сталося подальше розділення в кожній групі. Найвищий чоловічий голос тенор має робочий діапазон від „до” малої до „до” другої октави. Сьогодні прийнято розрізняти в теноровій групі:

– тенор-альтино, що має особливо високі ноти, звучить прозоро, легко. Зазвичай ці голоси не дуже сильні, але здатні досягати „ре” другої октави. Партію Звіздаря в "Золотому півнику" Римського-Корсакова доручають такому голосу.

– ліричний тенор – тенор теплого, ніжного, сріблястого тембру, здатний виражати всю ліричну гаму почуттів. Може бути досить великим і насиченим за звучністю. Типічним ліричним тенором, наприклад, володіли Л.Собінов, С.Лемешев;

– характерний тенор. Тенор, що має характерний тембр, але не має краси й теплоти ліричного голосу або багатства, насиченості і драматичної сили.

– лірико-драматичний тенор – голос, здатний виконувати партії широкого діапазону як ліричні, так і драматичні. Проте він не може досягати сили і драматизму чисто драматичного голосу. До таких можна віднести голоси Б.Джилі, М.Нелеппа, С.Узунова;

– драматичний тенор – голос, що має великий динамічний розмах, здатний виражати найсильніші драматичні ситуації. Діапазон драматичного голосу може бути коротший, не включати верхнього „до”. Для драматичного голосу написана

партія Отелло в опері "Отелло" Верді. До драматичних тенорів можна віднести голос Ф.Гаманьо, Е.Карузо, М.дель Монако;

- ліричний баритон – звучний, ліричний, близький за характером до тенорового тембру, але все-таки завжди має типовий баритоновий відтінок. Партії, написані для цього голосу, мають найбільш високу теситуру. Типові партії для цього типу голосу – Жорж Жермон, Онегін, Єлецький. Ліричні баритони – Баттистині, Бекі, Д.Мигай, П.Лисиціан;
- лірико-драматичний баритон, що має світлий, яскравий за тембром і значною силою, здатний до виконання як ліричних, так і драматичних партій. Такі голоси мали Т.Гоббі, Д.Гнатюк, Ю.Гуляєв. Партії Демона, Мазепи, Валентина, Ренато найчастіше виконують голосами цього характеру;
- драматичний баритон – голос темнішого звучання, великої сили, здатний до потужного звучання на центральній й верхній ділянках діапазону голосу. Партії драматичного баритона нижчі за теситурою, але в моменти кульмінації піднімаються й до граничних верхніх нот. Типові партії – Яго, Скарпія, Ріголетто, Амонасро, Грязний, Князь Ігор. Драматичний баритон мали Тітта Руффо, Уоррен;
- бас, найбільш низький і потужний чоловічий голос, має діапазон від „фа” великої октави до „фа” першої. Серед цього типу голосу розрізняють високий бас, центральний і низький бас. Крім того, у хорах дуже цінними голосами є басы-октавісти, здатні брати найнижчі звуки великої октави й навіть деякі звуки контроктави;
- високий бас, бас співучий (кантанте), має діапазон від „фа” великої октави до „фа” першої октави вгорі. Це голос світлого, яскравого звучання, що нагадує баритоновий тембр. Іноді такі голоси називають баритоновими басами. Баритональні басы виконують партії Томського, Князя Ігоря, Мефістофеля, Графа Альмавіви у "Весіллі Фігаро" Моцарта. До басів можна віднести голоси Ф.Шаляпіна, Д.Огнівцева, Б.Христова;
- центральний бас має ширші можливості діапазону й носить яскраво виражений басовий характер тембру. Цим голосам доступні не лише партії з високою теситурою, але й нижчі, які включають нижні ноти до „фа” великої октави, такі, як Гремін, Кончак, Рамфіс, Зораастро, Спарафучиль. До центральних басів

можна віднести голоси Г. і А. Пирогових, Рейзена, І. Петрова, Пінца, В.Петрова, М.Гяурова;

– низький бас, окрім особливо густого басового колориту й більш короткого у верхній ділянці діапазону голосу, має глибокі, потужні, низькі ноти. Це так званий профундовий бас. До таких басів можна віднести голоси М.Михайлова, Поля Робсона;

– басы-октавісти, які знаходять собі місце в хорах, іноді можуть брати ряд звуків контроктави, що доходять до вражаючі низьких звуків. Відомі випадки, коли голос міг спускатися до „фа” контроктави.

В оброблених жіночих голосах також розрізняють ряд типів. Серед найбільш високого тембру жіночих голосів – сопрано, що має робочий діапазон від „до” першої до „до” третьої октави. Розрізняють:

– колоратурне сопрано – легке, що має прозоре звучання, велику здатність до рухливості й на додаток до сопранового діапазону ще кварту або квінту, а іноді й більше у верхній ділянці діапазону. Голос колоратурного сопрано зазвичай не досягає великої потужності, але має велику здатність летіти в зал завдяки винятковій чистоті і прозорості звучання. Колоратурні сопрано виконують такі партії, як Лючія, Лінда, Цариця ночі, Лакме, Джильда, Шемаханська цариця. До колоратурних голосів слід віднести голос А.Галлі-Курчи, Луїзи Тетраціні, Матільди Доббс, Тоті даль Монте, Є.Мірошніченко, Гоар Гаспарян;

– лірико-колоратурне сопрано – голос щільнішого, широкого звучання, за рухливістю здатний до виконання як колоратурних партій, так і до співу ліричних партій. Такий тип голосу мають А.Нежданова, Рената Скотто, Бела Руденко, Г.Олейніченко, Д.Сазерленд;

– ліричне сопрано вже не має такої міри колоратури, зате голос цей потужніший і ширший за звучанням, звучить ясно, сріблясто. Робочі ноти вгорі не переходять до третьої октави. До партій, які виконують співачки, що мають ліричний голос, можна віднести Мікаелу, Мімі, Манон, Баттерфляй, Іоланту, Тетяну, Марфу, Антоніду. Ліричні сопрано – Є.Шуйська, Н.Шпиллер, Мірелла Френі;

– лірико-драматичне сопрано – широкий ліричний голос, більш насиченого грудного тембру, здатний до співу як ліричних, так і драматичних партій. Їх партії такі: Марія в "Мазепі" Чайковського, Кума, Горислава, Тоска. До лірико-драматичних сопрано можна віднести голоси Т.Мілашкиної, Луїз Маршалл, Марії Каллас, Ренати Тебальді;

– драматичне сопрано відрізняється великою потужністю звучання й насиченим драматичним тембром, на низьких нотах нагадує мецо-сопранове звучання. Драматичні голоси зазвичай виконують такі партії, як Брунгільда, Ярославна. Голос драматичного сопрано мали Роза Понселл, Біргіт Нільссон;

– мецо-сопрано – жіночий голос грудного темного, теплого тембру з діапазоном від „ля” малої октави, до „ля” – „сі” другої октави. У цій групі розрізняють голоси більш високого звучання (голос М.Максакової або З.Долуханової) й більше густого, темного тембру (голоси Н.Обухової, Зінаїди Паллі). Партії, написані для мецо-сопрано – Кармен, Любаша, Ольга, Азучена, Амнеріс. Деякі мецо-сопрано вдало справляються з чоловічими ролями, написаними для низького жіночого голосу, – Ваня "Іван Сусанін", царевич Федір, Зибель тощо;

– контральто – найнижчий рідкісний жіночий голос, насичений грудним тембром на всьому діапазоні. Такий голос мали З.Антонова, Маріан Андерсон.

Ця розгорнута класифікація не охоплює всієї різноманітності голосів, які зустрічаються в природі. Є голоси з неясним характером, що мають проміжне звучання, наприклад, драматичний тенор або ліричний баритон, сопрано або мецо-сопрано. Ці проміжні голоси, що частіше зустрічаються на початковому етапі навчання й вимагають особливо уваги, зазвичай в процесі постановки голосу розвиваються в ту або іншу сторону, але іноді так і залишаються проміжними.

Спостерігаються й переходи від одного типу голосу до іншого у професійних співаків. Так, відома нам як мецо-сопрано співачка Зара Долуханова в період 1962 – 1963 років перейшла в сопрано. Драматичний тенор Димитр Узунов починав як баритон. Історія знає багато таких фактів. Вони засвідчують, що у формуванні професійного звучання відіграють роль не лише

природні анатоμο-фізіологічні дані, але і професійне застосування.

Деякі співаки мають настільки велику майстерність, що здатні до переходу від одного характеру партій до іншого. Так, наприклад, видатні італійські тенори Б.Джиллі, Е.Карузо, Д. ді Стефано могли виконувати як ліричні, так і драматичні партії. Такими широкими можливостями в зміні характеру голосу володіла Марія Каллас, що виконувала всі сопранові партії, – від колоратурних до драматичних. Цей тип, який італійці називають "абсолютним" голосом, здатним співати все, нині захоплює багато співаків. Проте потрібно відразу застерегти від подібних захоплень. Такі можливості мають лише від природи унікальні голоси. Більшість співаків строго дотримуються того характеру партій, який співвідноситься з їх природним тембром голосу. Невластивий характер партій, як правило, веде до вокальної деградації.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке діапазон голосу?
2. Типи чоловічих голосів.
3. Типи жіночих голосів.
4. Наведіть приклади знаменитих співаків тенорів, баритонів, басів.
5. Наведіть приклади знаменитих співачок сопрано, меццо-сопрано, контральто.

Завдання для самостійної роботи

1. Еволюція класифікації голосів.
2. Діапазони жіночих голосів.
3. Діапазони чоловічих голосів.
4. Голоси з неповними діапазонами.
5. Видатні оперні співаки.

Тема 2. Визначення діапазону співака. Початкові заняття з співаком

Поки ще наука не має в розпорядженні єдиного методу, який дозволив би відразу й безпомилково визначити той тип голосу, який природно властивий тому чи іншому співаку. Тому визначають тип голосу за такими ознаками: тембр, діапазон, місце розташування перехідних нот і примарних тонів, здатність витримки теситури, а також конституційні ознаки, зокрема анатомо-фізіологічні особливості голосового апарату, такі, як довжина голосових зв'язок [26, 61, 68].

Тембр і діапазон виявляють уже на вступних випробуваннях, але ні та, ні інша ознака окремо ще не можуть нам з упевненістю сказати, яким голосом володіє учень. Буває, що тембр говорить за один тип голосу, а діапазон йому не відповідає. Тембр голосу легко деформується від неправильного співу й може обманути навіть прискіпливий слух.

Зустрічаються голоси з дуже широким діапазоном, що захоплюють ноти нехарактерні для даного типу голосу, є й такі, що мають короткий діапазон, який не досягає потрібних для співу в цьому характері голосу тонів. Діапазон у таких співаків найчастіше буває вкорочений з одного боку, тобто, або бракує декількох нот у верхньому його відрізку, або в нижньому. Інколи він буває звужений з обох кінців.

Додаткові дані, що допомагають класифікувати голос, ми отримуємо з аналізу перехідних нот. Як відомо, голос має регістрову будову, тобто в окремих частинах діапазону звучить неоднаково і при переході від одного регістру в інший змінюється, ламається, причому співак завжди відчуває на цих нотах певну незручність. Ці переломні, або перехідні ноти в результаті обробки можуть бути непомітними, але у співака-початківця зазвичай відчуваються помітно. Різні типи голосів мають перехідні звуки на різній висоті. Цим і користується педагог, щоб правильно поставити діагноз типу голосу.

Типові перехідні ноти, що також варіюють у різних співаків : тенор – мі-фа-фа-дієз-соль першої октави. Баритон – ре-мі-бемоль-мі першої октави. Бас – ля-сі-сі-бемоль малої до-

до-дієз першої октави. Сопрано – мі-фа-фа-дієз першої і другої октави. Мецо-сопрано – до-ре-ре-дієз першої і другої октави.

Окрім цієї ознаки, у визначенні типу голосу можуть допомогти так звані примарні звуки, або звуки, які найлегше і природно звучать у співака. Як було встановлено практикою, вони найчастіше знаходяться в середній частині голосу, тобто в тенора в області до першої октави, у баритона – в області ля малої, у баса – фа малої октави. Відповідно й у жіночих голосах.

Правильне вирішення питання про тип голосу може підказати також здатність співака витримувати теситуру, властиву цьому типу голосу. Під теситурою (від слова *tissu* – тканина) розуміємо середнє звуковисотне навантаження на голос, наявне в музичному творі. Теситура може бути низькою, але твір – містити граничні верхні звуки, і навпаки – високою, але без граничних верхніх звуків. Таким чином, поняття теситури відбиває ту ділянку діапазона, де голос найчастіше повинен триматися при співі даного твору. Якщо голос, близький за характером до тенорового, наполегливо не тримає тенорової теситури, то можна сумніватися в правильності вибраної ним манери голосоутворення й говорить про те, що цей голос, імовірно, – баритон. Теситура – важливий показник у виявленні типу голосу, що розкриває можливості цього співака в сенсі співу тих або інших партій.

Серед ознак, що допомагають визначити тип голосу, є і анатомо-фізіологічні. Давно відмічено, що різним типам голосів відповідає різна довжина голосових зв'язок.

Дійсно, численні спостереження показують існування такої залежності. Чим вище тип голосу, тим коротше й тонше голосові зв'язки. Життя показало, що на практиці це не завжди відповідає дійсності. Зустрічаються голоси, що мають довжину зв'язок, яка не укладається у відведені розміри. Відмічено, наприклад, що Е. Карузо мав довгі "баритонові" зв'язки, у баса М. Михайлова – вони короткі. Варто зазначити, що більшість таких спостережень зроблено "на око" і не є точними.

Слід пам'ятати, що голосові зв'язки можуть бути по-різному організовані в роботі й тому використані для утворення різних тембрів. Про це яскраво свідчать випадки змін типу голосу у професійних співаків. Одні і ті ж голосові зв'язки

можуть служити для співу різними типами голосів залежно від свого пристосування. Усе ж типова їх довжина, досвідчений погляд фоніатра, зразкове уявлення про товщину голосових зв'язок, можуть орієнтувати відносно типу голосів.

Сопрано – 1,4 – 1,9 см.

Мецо-сопрано – 1,8 – 2,1 см.

Тенор – 1,8 – 2,2 см.

Баритон – 2,2 – 2,4 см.

Бас – 2,4 – 2,5 см [26].

Починаючи займатися співом з новим учнем, слід відразу звернути увагу на деякі зовнішні моменти: на поставу корпусу, голови, рота.

Про поставу корпусу у співі пишуть у багатьох методичних працях з вокального мистецтва. У деяких школах цьому моменту надають виключно важливе значення, в інших – про нього згадують побіжно. Багато педагогів вважають необхідним у співі добре впертися на обидві ноги, випрямити хребетний стовп і грудну клітку подати вперед. Так, наприклад, одні наполегливо рекомендують для такої установки сплести п'ясті рук ззаду і, вивернувши їх, розпрямити плечі, подавши при цьому груди вперед. Таку напружену позу вважають правильною для співу. Інші пропонують вільне положення корпусу, не встановлюють його в якусь певну позу. Деякі говорять про те, що, оскільки співак повинен рухатися і співати стоячи, сидячи й лежачи, немає сенсу привчати учня до визначеної, раз і назавжди фіксованої пози, і дають йому повну свободу. Крайнім антиподом цієї думки можна вважати думку Рутца, який зазначає, що саме поза визначає характер і правильність звуку, що тіло співака відіграє роль, аналогічну корпусу музичного інструменту. Тому в його книзі позі відведено одно з найважливіших місць.

Не можна допускати початку співу без попередньої підготовки до нього. Вона повинна йти і по лінії зосередження уваги на змісті, на музиці, і чисто зовні, для нервово-м'язової мобілізації організму.

Таким чином, основна увага до установки корпусу в співі визначається передусім її загальною мобілізуючою дією й

естетичною стороною питання. Вплив пози безпосередньо на роботу дихальних м'язів має, можливо, менше значення.

Положення голови також важливе як з естетичного боку, так і з точки зору впливу його на голосоутворення. В артиста весь зовнішній вигляд має бути гармонійним. Співак, що задирає голову високо вгору, або опускає її до грудей, а ще гірше – нахиляє її на один бік, справляє неприємне враження. Голова повинна дивитися на публіку прямо й обертатися, рухатися залежно від виконавського завдання. Напружене її положення в опущеному або піднятому стані, навіть коли воно визначається нібито кращим співецьким звучанням або зручністю для співу, завжди ріже око й не може бути виправдане з точки зору фізіології співу. Сильний підйом голови завжди веде до напруги передніх м'язів шиї і сковує гортань, що може шкідливо відбитися на звучанні. Навпаки, низько нахилена голова через артикуляційні рухи нижньої щелепи також заважає вільному звукоутворенню, оскільки впливає на положення гортані. Занадто закинена або занадто опущена голова, як правило, результат поганих звичок, вчасно не виправлених педагогом. Педагог може допустити тільки порівняно невелике її підняття або опускання, при якому в голосовому апараті можуть скластися умови, що сприяють співу. Бічні нахили голови нічим не можуть бути виправдані, це тільки погана звичка, з якою потрібно боротися, як тільки вона починає проявлятися.

Одним із зовнішніх моментів, на які доводиться звертати увагу, є мускулатура обличчя, її спокій, ненапруженість у співі. Обличчя має бути свободним від гримас і виражати зміст твору. Тотті даль Монте говорить, що вільне обличчя, вільний рот, м'яке підборіддя – необхідні умови правильного голосоутворення, що будь-яка спеціально утримувана позиція рота – велика помилка. Обов'язкова посмішка, на думку деяких педагогів, нібито необхідна для правильного співу, але насправді абсолютно не для всіх. Її можна вживати під час зайняття як важливий прийом. Співацька практика показує, що відмінне звукоутворення можливе й без посмішки. Багато співаків, особливо ті, які в співі користуються темним тембром,

співають усі звуки на витягнутих уперед губах, абсолютно ігноруючи посмішку.

У процесі зайняття посмішка важлива як показник, незалежно від волі співака, діє на стан організму тонізуючим чином. Як почуття радості й задоволення викликає посмішку, блиск очей, так і посмішка на обличчі і в очах примушує учня відчувати радісну підведеність, таку важливу для успіху на уроці. На цьому зворотному впливові моторики (робота м'язів) на психіку спирався К. С. Станіславський у своєму методі фізичних дій. Не випадково староїталійські педагоги вимагали під час співу й перед ним посміхатися й робити "ласкаві очі". Усі ці дії, за законом рефлексу, викликають потрібний радісний внутрішній стан і, так само як м'язова зібраність, – нервову готовність до виконання завдання. У роботі з голосом надзвичайно важливо ними користуватися. Проте ці зовнішні моменти, такі важливі з точки зору успішності проведення уроку, можуть зіграти негативну роль, якщо стануть "черговими", обов'язковими в усіх випадках співу. Потрібно вміти своєчасно відвести від них учня, використавши всі їх позитивні сторони, інакше співак на сцені не відчужує тієї свободи м'язів свого тіла, яка необхідна для того, щоб мімікою й рухом виражати те, про що він співає.

Усі ці настановні моменти важливо втілити в життя з перших же уроків. Слід обов'язково домагатися від учня їх виконання. З цими завданнями співак легко справляється, тому що вони виконуються до початку звучання, коли увага ще вільна від фонаційних завдань. Варто, щоб педагог невпинно стежив і нагадував співакові про них.

На перших уроках з новим учнем слід провести бесіду, перевірити його музично-артистичні й вокальні дані. Це дає можливість зробити висновок про правильність рішення приймальної комісії і скласти зразковий план роботи. Уроки з початківцями мають бути короткочасними, по можливості щоденними. Розвивати голос слід спочатку на центральній ділянці діапазону, відштовхуючись від примарних звуків, використовуючи помірну силу голосу. Для правильної організації роботи потрібний огляд голосового апарату учня лікарем-фоніатром.

З початку зайняття педагогові потрібно стежити за позою співака, свободою його мускулатури й умінням мобілізувати себе для виконання співацьких завдань. Естетика поведінки співака на сцені має велике значення для успішного виступу. Поза має бути красивою, а особа – спокійною. Правильна установка корпусу мобілізує співака для співу, дає потрібний тонус організму. Розгорнута грудна клітка, пряма спина, положення стоячи сприяють активній роботі дихальної мускулатури, необхідної для співу. Спокійна особа, посмішка допомагають в знаходженні радісного стану, важливого для успіху в зайнятті. Педагог повинен стежити за свободою шийної мускулатури від напруги й виховувати природне, пряме положення голови. Слід відразу присікати будь-які зайві рухи рук, корпусу, супутні гримаси, підняття навшпиньки тощо.

В основі вдосконалення вокальних якостей завжди лежить розвиток слуху. Тому виховання уявлень про правильне співацьке звучання голосу є предметом першої турботи педагога. Одночасно з вихованням слуху педагог веде роботу щодо поліпшення діяльності голосового апарату, виробляючи необхідні вокальні навички.

Прагнучи виправити недоліки, наявні в голосі учня, педагог вибирає певні цілеспрямовані вправи, вокалізи, підбирає репертуар, здатний впливати на голос у потрібному напрямі. Він розраховує за допомогою цього педагогічного матеріалу добитися досконалішого звучання голосу, "спритнішого" управління ним. Проте він покладається, як правило, не лише на виховну дію педагогічного матеріалу, але й використовує інші можливості виправити наявні недоліки.

У спілкуванні з учнем педагог пояснює, що треба й чого не треба робити, пропонує, якщо це вправа чи вокаліз, співати на певні звуки або їх поєднання, тобто користується фонетичним методом. У своєму прагненні виправити недоліки учня, прищепити потрібні навички він використовує всі можливості педагогічної взаємодії. Таке різноманіття способів, що мають на меті знайти правильне звучання або правильний шлях подолання того чи іншого недоліку, є цілком закономірним і правильним.

Як показує життя, педагоги по-різному відносяться до використання на практиці цих різноманітних можливостей голосу. Одні педагоги ніколи не показують, а лише розповідають, чого вони хочуть від учня, тобто уникають наслідування. Інші, "не втручаючись у вокал", не розповідають, як правильно будувати звук, які рухи, прийоми робити, а лише "виспівують", тренують голос, орієнтуючись в основному на розвиток слуху. Треті не вважають досить серйозною проблемою підбір того музичного матеріалу, який слід давати учневі для правильного розвитку його голосу. Їх девіз: "Не так важливо, що співати, як важливо, як співати!" Вони думають, що вчити співу, виробляти певні установки в голосовому апараті можна на будь-якому музичному матеріалі, аби він був посильний учневі, а які твори включати в репертуар – не має серйозного значення.

Між тим і підбір музичного матеріалу, і показ, і пояснення, і навчання певним рухам – усе це важливо в процесі навчання. Кожен з цих моментів має свою специфіку, свої позитивні сторони і пред'являє до педагога особливі вимоги.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке діапазон?
2. Що таке тембр голосу?
3. Що таке вібрато?
4. Робота з вокалістом-початківцем.

Завдання для самостійної роботи

1. Визначення діапазону співака.
2. Основні недоліки звукоутворення і шляхи їх виправлення.
3. Форсований голос.
4. Горловий голос.
5. Недоліки, пов'язані з порушенням вібрато.

Тема 3. Фізіологічні основи розвитку вокально-технічних навичок. Механізм координації навичок як динамічного стереотипу

РОБОТА НАД РІЗНИМИ ВИДАМИ ВОКАЛІЗАЦІЇ

У процесі засвоєння вокальної техніки співак повинен навчитися різним видам вокальних рухів – різному вокалізу. Сучасний оперно-концертний репертуар вимагає володіння всім арсеналом можливих вокально-технічних засобів. Співакові доводиться співати найрізноманітніший репертуар – від старовинних класичних арій до новітніх творів вітчизняних і зарубіжних композиторів [26, 61, 67].

Кантилена

Основним видом голосоведення у співі є кантилена, тобто плавний, зв'язний спів. Спів, виспівування, розспів припускають володіння плавним переходом від звуку до звуку. Кантиленний, зв'язний спів є основою вокальної музики в будь-якій національній композиторській школі. Нам відомі чудові кантиленні мелодії як італійських, так і французьких, німецьких і інших композиторів. Видатні за красою кантиленні мелодії знаходимо в російських композиторів : у Глінки і Даргомизького, у Римського-Корсакова і Чайковського, у Бородіна і Мусоргського, у Рахманінова і Арєнського й у багатьох інших. Кантилена у російських композиторів органічно пов'язана з кантиленою наших російських протяжних пісень. Кантиленні мелодії в кожній національній школі мають свої характерні особливості, пов'язані з національним характером музики, але техніка кантиленного співу в принципі єдина для усіх вокальних шкіл.

Зв'язний, плавний кантиленний спів – це вміння співати *legato*, тобто добре зв'язувати ноти. Проте плавний перехід від звуку до звуку, без перерви у звучанні, – спів *legato* – ще не повністю визначає поняття кантилени добре поставленого співацького голосу. У кантиленний спів, як неодмінний компонент включається характер звуку, що ллється.

Більшість молодих співаків, що починають учитися співу, ще не мають гарної кантиленни. Вона виробляється поступово, у міру освоєння співацького голосоутворення й голосоведення. При знаходженні правильної координації в роботі голосового апарату звук виходить сильнішим і яскравішим, набуває опертість, стійкість і починає добре вібрувати. При правильному звучанні дихання починає витрачатися менше і його стає досить для співу відносно довгих нот. Тоді, зазвичай відмічають, що звук виріс за силою й набув якостей професійного звучання. Педагоги говорять, що звук "потягнувся", або, що у співака стало триматися дихання, підкреслюючи цим знаходження співаком правильної співацької координації в роботі голосового апарату, координації в роботі гортані, при якій дихання витрачається економно, правильно. До цього моменту співак його штучно намагався тримати і дбайливо витрачати, а воно випаровувалося, не зважаючи ні на які хитрощі. Після знаходження правильного звучання воно саме "тримається", навіть за максимального бажання його віддати. Таким чином, першою умовою розвитку кантиленного звучання є знаходження правильної координації в роботі голосового апарату, при якій в голосі з'являються основні якості опертого, поставленого професійного звучання й серед них стійкого вібрато.

Другою умовою є вміння співати legato. Спочатку педагог дає учневі прості вправи на legato. Далі освоєння legato відпрацьовують на складніших вправах, вокалізах і потім художніх творах з текстом, що призводить до вміння співати зв'язно відносно великі фрази.

Для кантиленного звучання велике значення має вироблення правильного звуковедення в різних видах руху мелодії. Потрібно вміти правильно вести голос у гамах, арпеджіо, у ходах на різні інтервали, домагаючись при цьому, щоб ніщо в роботі голосового апарату не мінялося, окрім необхідної зміни висоти звуку, тобто щоб звук увесь час був в одній позиції. Для того, щоб звучання мало кантиленний, співучий характер, потрібно, щоб і вібрато залишалось стійким при зв'язному переході від ноти до ноти.

Якщо звук залишається спокійним і вільним при співі мелодії, то і стійке вібрато збережеться на кожному її звуці.

Спів *legato* припускає зв'язний спів при точному перенесенні звуку з ноти на ноту, без захоплення проміжних тонів. Інший вид зв'язного співу – *portamento* – перенесення звучання з обов'язковим ковзанням звуку за усією гамою проміжних тонів. При *portamento* голос глісандує з ноти на ноту вгору або вниз. *Portamento* вживається як вокальний прийом у багатьох творах, причому цей вид вокалізу спеціально обговорюється автором.

Надмірне користування *portamento* нагадує спів із завиванням, з під'їздом до кожної ноти, що робить його антимузичним. Оскільки *portamento* виразний і вживаний у практиці прийом, його слід спеціально вивчати. Він легко освоюється, тому що ковзання звуку голосу властиве для природної мови. Якщо учень почуває труднощі в цьому виді звуковедення, то корисно потренуватися в мові на інтонаціях здивування (*portamento* вгору) і на інтонаціях твердження (*portamento* вниз), а потім запропонувати заспівати які-небудь інтервали, підклавши це відчуття ковзання звуку. Інший прийом – це уявити, що між звуками, які вимагає зв'язати прийомом *portamento*, знаходиться хроматична гама, яку треба заспівати у швидкому темпі. Ці прийоми легко призводять до розвитку руху *portamento*.

Побіжність – тобто вміння співати у швидкому темпі – також є необхідною якістю професійного співацького голосу. Спів у швидкому темпі – колоратурна техніка – необхідний для виконання великої кількості вокальних творів. У всі часи й епохи композитори вживали цей вид техніки для передачі головним чином емоцій радості, бадьорості. В епоху *bel canto* у другій половині XVII і в XVIII столітті твори майже виключно будувалися на колоратурі, яка була обов'язковою для усіх типів голосів. У XIX столітті після Росії в західній музиці колоратура в чистому вигляді вживається в основному в партіях високих жіночих голосів. Проте й пізніше окремі елементи колоратури зустрічаються в багатьох творах.

Володіння цим видом техніки є обов'язковим для усіх професійних голосів, оскільки кожен співак повинен співати твори різних епох і національних шкіл. Проте тільки для колоратурних сопрано цей вид техніки є основним у співі. Саме для цього типу голосів у XIX столітті писалися колоратурні твори. І досі колоратура залишається надбанням передусім високих жіночих голосів.

Співак повинен уміти співати у швидкому темпі всі основні елементи, з яких складається мелодія : гамопродібні послідовності, арпеджіо, пасажі, інтервали вгору і вниз, прикраси-форшлагі, групето, морденти, трелі.

Побіжність може розвинути в собі кожен співак, але для одних оволодіння технікою побіжності є завдання дуже просте, а для інших – дуже складне. Є голоси "рухливі від природи", для них техніка побіжності дуже легка. Причому ця якість не обов'язково пов'язана з характером голосу. Буває так, що великий, важкий, низький голос, наприклад бас, легко піддається розвитку техніки побіжності, а іншому – легкому тенору – колоратура дається з великим трудом. Якість рухливості голосу поза сумнівом є особливою здатністю й пов'язана з діяльністю центральної нервової системи. Його слід зв'язати з рухливістю нервових процесів, що характеризують цього індивідуума.

Рухливість може бути значно поліпшена в будь-якого індивідуума під впливом систематичного тренування. Але перевага, звичайно, залишиться за тими, хто володіє природною рухливістю, яка ще в багато разів покращується під час навчання.

Побіжність розвивається головним чином на спеціально підібраних вправах і вокалізах. Чудовим вкладом у вітчизняну вокально-методичну літературу останнього часу є зібрання вправ і вокалізів для розвитку техніки побіжності високих жіночих голосів, складене професором Київської консерваторії М. Е.Донець-Тессейр.

У всіх школах співу і у будь-яких збірках вокалізів є частина вправ або вокалізів, розрахованих на розвиток техніки побіжності. Хороший матеріал для розвитку техніки побіжності дають рухливі вокалізи Зейдлера, Конконе, Панофкі і Лютгена.

Невиправдане швидке виконання без достатньої підготовки до нього веде до змазування нот, до заспівування їх в неправильній координації. Спочатку слід освоїти спів у швидкому темпі невеликих гам, невеликих арпеджованих ходів, форшлагів, группето, залишаючи великі, розгорнуті каденції, пасажи і трель на пізніше.

Тренування голосового апарату на вправах і вокалізах у швидкому темпі, крім того, що прищеплює необхідний елемент високої техніки, робить благотворний вплив на голос. Вправи у швидкому темпі є своєрідною гімнастикою для голосового апарату, особливо для гортані. Під впливом вправ у швидкому темпі гортань стає гнучкішою, еластичнішою, податливішою до різних пристосувань до зміни руху, тембрових фарб. Правильно підібрані вправи у швидкому темпі допомагають розкрепатуренню голосового апарату від зайвої напруги, скутості, зажатості або надмірної розслаблення його м'язів.

Одним з найчастіших недоліків молодого голосу є його скутість, обтяженість звуку й перевантаженість диханням. Найкращим засобом боротьби з цими недоліками є розвиток техніки побіжності. Переобтяжений голос неповороткий, скутий, поки співак не знайде правильне співвідношення між роботою гортані й дихання, побіжність розвиватися не буде. Побіжність примушує голосовий апарат знаходити інший, правильний режим своєї роботи. Якщо у співака голос дуже важко піддається розвитку техніки побіжності, не здатний до швидких рухів, то це є сигналом до необхідності знайти правильне для цього учня, полегшене звучання.

Форсовані голоси бувають у співаків, які надмірно користуються силою голосу й зазвичай погано співають у швидкому темпі. Спів у повільному темпі, плавний спів дає можливість співакові форсувати звук. Швидкий темп не дозволяє довго затримуватися на одному звуці, і співак, схильний до форсування, не встигає розвинути на ньому велику силу звучання. Тому побіжність є одним з кращих засобів боротьби з форсуванням. Необхідність швидкої зміни нот не дозволяє учневі почувати себе скутим або обвантажувати звучання. Його увага зайнята тим, щоб встигнути в потрібному ритмі проспівати потрібну кількість нот, і м'язи голосового

апарату налаштовуються на виконання цього завдання, не встигаючи проявити неправильні координатії, що дають зажатість звуку. Тому робота над вправами у швидкому темпі, якщо їх помірно й розумно використовувати, веде до поліпшення звукоутворення в усіх учнів.

Одним з найбільш складних видів техніки побіжності є трель. Трель – швидке чергування двох звуків малої або великої секунди. Нині володіння треллю обов'язкове тільки для колоратурних і лірико-колоратурних сопрано. В епоху бельканто володіння треллю було обов'язковим для всіх голосів. Співаки були зобов'язані володіти багатьма видами трелі. У той час налічувалося вісім її різновидів. Нині композитори вживають трель тільки у творах, спеціально написаних для колоратурних голосів.

Трель, як і взагалі техніка побіжності, може бути природною якістю голосу, але може бути й вироблена шляхом спеціальних вправ. Технічно трель не є швидким чергуванням двох сусідніх нот, як можна думати, чуючи в ній попереми́нне звучання двох звуків. Вона виконується коливанням усієї гортані й дуже нагадує розширене вгору і вниз вібрато з акцентуванням верхнього і нижнього звуків.

Хоча вправи, що готують до трелі, будують на швидкому чергуванні двох звуків і на форшлагах, усе ж перехід до самої трелі роблять легким поштовхом, що переводить гортань у коливальний стан. Подібні коливання гортані мають місце і при природному вібрато, але вони невеликі й погано відчутні. У трелі ці коливання значні й підвладні контролю й управлінню. Досягнувши коливального стану гортані, слід постаратися добре фіксувати увагу на тому, щоб у трелі ясно виділялися верхній і нижній звуки.

Трель уживається в сучасній співацькій практиці тільки колоратурними сопрано, але робота над нею – включення її в число вправ – надзвичайно корисна для усіх голосів. Трель більшою мірою, ніж інші види техніки побіжності, виробляє свободу і гнучкість гортані, робить її пружною, еластичною. На трелі можна добре тренувати співацьке дихання.

Трель погано дається співакам, що мають голоси з неправильною координацією в роботі голосового апарату. У

співаків з напруженою, "затиснутою", скутою гортанню вона неможлива, оскільки виконання її пов'язане з вільними ритмічними коливаннями всієї гортані. Не вдається вона і при в'ялій роботі гортані, коли голосові зв'язки погано треновані, не мають достатнього тону, активності. Коли гортань переобтяжена диханням, звучання "розширене" або форсоване, також досягти хорошої трелі неможливо. Тому вправи на трелі дуже корисні для вироблення правильної динаміки звуку і правильних для цього голосу взаємовідносин у роботі голосового апарату. Вони показані для усіх голосів, особливо важких, низьких, переобтяжених, допомагають виробити природне, яскраве, красиве звучання. Гарна трель – показник добре знайденої координації в роботі голосового апарату.

Одним із видів вокальної техніки, обов'язкової для усіх голосів, є вміння філірувати звук. Сама назва філіровка (походить від слова *fil* – нитка – фр.) показує, що вона пов'язана з умінням змінювати силу звуку, зводити його до ледве чутного звучання, подібного до звукової нитки. Проте під філіровою розуміємо не лише вміння поступово прибрати силу звуку до майже повного завмирання, а й уміння розпочати звук з ледве чутної звукової нитки й поступово, плавно розгорнути його в повне, потужне звучання. Таким чином, під філіровою звуку розуміють уміння плавно змінювати динаміку звуку від гучного до тихого і від тихого до гучного, не змінюючи при цьому вокальних якостей звуку. Філіровка повноцінна тоді, коли якість звучання співацького голосу залишається незмінною й коли зміна сили звуку відбувається природно, плавно зі збереженням свободи й характеру голосу, що ллється. Філіровку не можна розглядати як якусь механічну зміну сили звучання, вона пов'язана з самою природою співацького звуку.

У недосвідченого учня з "непоставленим" ще голосом звук зазвичай не філірується, і якщо такий співак намагається додати чи збавити силу звучання на витриманій ноті – це носить неповноцінний характер. У міру придбання потрібних вокальних якостей співацький звук набуває свободу, у голосі з'являється вібрато, він починає тягнутися й разом з цим філіруватися. Той звук, який добре тягнеться і вільний, природно вібрує, здатний до філіровки. Отже, гарна філіровка є

показником правильного звучання співацького голосу. Зазвичай починають досить стійко філіруватися середні, найприродніше звучні звуки. Потім, у міру освоєння динаміки, до них додаються більш високі. Високі ноти, які в більшості звучать напружено, спочатку бувають позбавлені повноцінного вібрато і властивості спокійно філіруватися. Поступово, у міру розвитку правильної координації й сили мускулатури гортані, верхні ноти отримують свободу звучання й починають філіруватися. Якщо не маєш ще вільного, природного звучання, не слід витратити часу на вправи з філіровки; тільки за умови, що ви знайшли правильне звучання, можна приступати до розвитку цього виду техніки володіння голосом.

Із сказаного зрозуміло, що філіровка може бути відмінним показником правильності співацького звукоутворення. Цією властивістю користувалися старі італійські маестро XVII – XVIII століть для вироблення правильного співацького тону. Вони розпочинали постановку голосу зі знаходження філіруючих звуків і в подальшому розвитку голосу відштовхувалися від них. У методиці сучасних педагогів вивчення й розвиток філіровки переноситься на значно пізніші етапи розвитку співацького голосу, коли правильна співацька координація вже знайдена.

Починати вивчення філіровки рекомендують від mezzo forte до piano або від forte до piano, залежно від характеру голосу учня. Перший звук має бути добре атакований, повинен отримати достатню силу і стійкість і потім поступово, повільно, природно ослаблений до piano. При цьому потрібно стежити, щоб звучання залишалось в "одній точці", або, як говорять однаково "опертим", зібраним, у високій позиції. Вібрато увесь час має бути стійким і спокійним. Іншими словами, якість співацького тону аж ніяк не повинна мінятися. При переході від forte до piano звук має тенденцію "відсунутися" (розпуститися, стати менш "опертим"). Цього слід рішуче уникати. Краще припинити філірування, не доводити його до piano, ніж спотворити якість звуку. Навпаки, при розгортанні звуку від piano до forte, він має тенденцію стати надмірно напруженим, форсованим. Цього також слід уникати, і тому не бажано доходити до великої гучності. Контролем правильності може

бути спокій вібрато і єдність якості співацького звуку. Поступово філіровка входить у плоть і кров співака, кожен звук набуває можливість бути сфілірованим. Гарне володіння філіровою – велике досягнення співака. Красиво сфілірований звук, уміння в нім дійти до ледве чутного, але зібраного й опертого звучання – ефектний прийом, якого вимагають багато творів. Проте кращі представники російської національної школи співу користувалися цим прийомом тільки як необхідним виразним засобом, ніколи не дозволяючи собі вживати його з метою показу краси й уміння користуватися своїм голосом. Вправи на філіровку слід виконувати щоденно.

Розвиток більшості видів техніки звуковедення завжди пов'язаний зі знаходженням правильного співацького звуку, що є природним для співака й відповідає основним вимогам до правильно поставленого співацького голосу. Тільки тоді, коли звук правильно утворений, коли знайдена правильна співацька координація в роботі голосового апарату, він стає здатним до повноцінного освоєння всіх видів техніки. Правильне звукоутворення повинно завжди лежати в основі розвитку різних видів вокальної техніки.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке кантілена?
2. Що таке трель?
3. Що таке філіровка звуку?
4. Що таке співацька опора?
5. Що таке колоратура, портаменто?

Завдання для самостійної роботи

1. Розвиток вокально-технічних навичок співака.
2. Механізм координації навичок.

Тема 4. Вокальні вправи та розспіви. Схема проведення вправ. Виконання вокалізів (принцип підбору)

Найпростішим видом музичного матеріалу, з яким доводиться працювати учневі, який починає вчитися співати, – це вправи. Проте вправи не є частиною тільки першого етапу розвитку голосу. Вони супроводять співака упродовж усього його творчого життя. Важко знайти співака, який не приділяв би щодня хоч невелику кількість часу вправам.

Під вправою розуміємо повторення якої-небудь діяльності з метою поліпшення способу її виконання. Вправи є основним засобом набування навичок, тобто дій, які автоматично протікають у будь-якій складній діяльності. Так, у вокальній справі вправи необхідні для вироблення основних навичок, необхідних для професійного співу. І правильне народження звуку, і техніка звуковедення в різних умовах, диктованих мелодією, – усе це освоюється й закріплюється передусім за допомогою вправ. Дійсно, принцип співу legato, кантілена, побіжність, стрибки, спів staccato, пасажі й різні прикраси засвоюють на вправах, а потім уже вдосконалюють і шліфують на вокалізах і художніх творах.

Вправи, побудовані на коротких відрізках музичних фраз, як правило, транспонуються на півтони вгору і вниз на звуковій шкалі. Таке повторення одних і тих же розспівів, одних і тих же музичних рухів веде до встановлення міцних навичок їх виконання. Послідовність одних і тих же рухів закріплюється, утворюючи стереотип. Надалі, коли зустрічаєш подібну фігурацію у творі, співак не замислюється і автоматично правильно виконує її.

Проте спів поєднань звуків-розспівів, що повторюються, можна назвати вправою тільки тоді, коли вона здійснюється з певною метою й коли педагог або учень оцінює результати кожної спроби з точки зору наближення її до поставленої мети. Просте проспівування вправ без конкретно поставленої мети і критичної оцінки буде просто виспівуванням, розігріванням голосового апарату. Виспівування, розігрівання голосового апарату приводить його в готовність для виконання складних співацьких завдань, але не веде до вдосконалення виконання

функції. Навпаки, бездумний, формальний спів вправ може привести до появи і зміцнення поганих навичок.

Усяке вдосконалення функції у вправі припускає конкретно поставлену мету й безперервний контроль за її виконанням, тільки це здатне сформувати потрібні нові координації. Не існує вправ "взагалі", а існують вправи для вироблення тих або інших конкретних якостей голосу.

Однією з найбільш поширених помилок молодого недосвідченого педагога є спів з учнем вправ взагалі, без конкретної мети. Найчастіше педагог-початківець дає ті вправи, які йому свого часу давав його вчитель. Але вчитель давав їх у результаті аналізу тих недоліків, які чув у голосі учня, і хотів їх виправити. Механічне ж перенесення на учня вправ, що колись принесли користь молодому педагогові, є великою помилкою.

Педагог, прослухавши учня, з'ясовує недоліки звукоутворення або звуковедення, виходячи з цих недоліків, пропонує ті або інші вправи з метою їх виправлення. Тому вправи завжди мають бути індивідуально спрямовані й ніколи не повинні носити стандартний характер. Звичайно, існують певні типи вправ, вокальних рухів, які необхідні всім учням, але і їх потрібно давати, зважаючи на індивідуальні якості голосу учня, і поставивши перед собою конкретну мету.

Існує велика кількість вправ. Усі вони мають певну конкретну педагогічну спрямованість, яку часто вказують перед вправою. "Підготовчі вправи до трелі", "вправи на форшлагі", "вправи для вирівнювання голосних" тощо. Часто сама фактура вправи говорить про те, для чого вона призначена.

Збірки вправ охоплюють усі види вокальних рухів, які слід освоїти в процесі навчання : гами, інтервали, арпеджіо, пасажи, прикраси тощо, а також усі види вокалізу : техніки кантিলени, техніки побіжності, філіровку тощо. Як правило, збірки містять вправи, розташовані в порядку зростання їх труднощі, від найлегших до найважчих, а види техніки подають у чергуванні:

1. Варламов А. Е. Полная школа пения : в 3 ч. / А. Е. Варламов ; ред. и коммент. проф. В. А. Багадурова. – М. : Музгиз, 1953. – 107 с.

2. Виардо-Гарсия П. Час упражнений : экзерсисы для жен. голоса с сопровожд. ф.-п. / П. Виардо-Гарсия ; предисл. авт. – М. : Музсектор Госиздата, 1924– . – Ч. 1. – 1924. – 39 с.
3. Виардо-Гарсия П. Час упражнений : экзерсисы для жен. голоса с сопровожд. ф.-п. / П. Виардо-Гарсия ; предисл. авт. – М. : Музсектор Госиздата, 1924– . – Ч. 2. – 1924 – 68 с.
4. Вопросы вокальной педагогики : Сборник статей. – М. ; Л. : Музгиз, 1962–Вып. 2 : Труды кафедры сольного пения Московской государственной консерватории. – 1964.
5. Гарсия М. ; сын Школа пения. *Traite complet de l'art du chant* : *Traite complet de l'art du chant* / М. Гарсия ; предисл., пер., коммент. и примеч. проф. В. А. Багадурова, д-ра искусствовед. наук. – М. : Музгиз, 1956 [обл. 1957]. – Ч. 1 и 2. – 127 с. : ил., нот.
6. Гарсия М. Школа пения / М. Гарсия ; предисл., перевод., комментарии и примеч. проф. В. А. Багадурова. – М. : Музгиз, 1956. – 127 с.
7. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса ; метод. к ним пояснения и вокализы-сольфеджио : (для высокого голоса) / М. И. Глинка ; общ. ред. И. К. Назаренко. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 59 с.
8. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса : метод. к ним пояснения и вокализы-сольфеджио : (для сред. голоса) / М. И. Глинка ; общ. ред. И. К. Назаренко. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 58 с.
9. Дюпре Ж. Искусство пения / Ж. Дюпре. – М. : Музгиз, 1955. – 285 с.
10. Ламперти Ф. Искусство пения (*L'arte del canto*) по классическим преданиям : техн. правила и советы ученикам и артистам : пер. с итал. / Фр. Ламперти. – 5-е изд. – М. ; Пг. : Гос. изд., 1923. – 67 с.
11. Назаренко И. К. Искусство пения : очерки и материалы по истории, теории и практике худож. пения : хрестоматия. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музгиз, 1963. – 512 с.

У класі співу можна почути типові, відносно стандартні вправи, але також знаходимо і групи спеціальних вправ,

специфічних для методу кожного педагога. Серед них є досить оригінальні й цінні знахідки, які не фіксуються, а лише передаються учням у спадок.

Системи вправ і вимоги до їх виконання в різних класах сильно відрізняються один від одного, тому немає можливості їх описати і класифікувати. Проте ми вважаємо необхідним зупинитися на вправах для початківців, які, незалежно від методу педагога, повинні задовольняти деякі загальні вимоги.

Для учнів, які недостатньо розвинені музично, а також для учнів, що приїхали з віддалених районів, дуже добре давати вправи, побудовані на інтонаціях народних пісень. Інколи учень погано схоплює звичайні вправи, що програють йому на роялі, і справляє враження музично малоздібного, але він, може прекрасно співати складні мелодії з голосу, тримати правильно тональність, якщо вони побудовані на матеріалі близьких йому народних пісень.

Вправи для початківців мають бути вокально технічно нескладні; не містити великих інтервалів, не охоплювати великий відрізок діапазону голосу, не вимагати для свого виконання великого звуку й довгого дихання й повинні співатися в помірному темпі. Спочатку слід підігравати мелодію, поступово переходити до співу соло з акомпанементом.

Конкретний підбір вправ для початківців залежить від методу, яким в основному користується вокальний педагог, і від особливостей звучання голосу, його недоліків в учня.

Вокалізи є тим музичним матеріалом, який вживається більшістю педагогів як перехідний від вправ до художніх творів. Вокалізи цілком відповідають етюдам в інших видах музичного мистецтва. Це музичні твори, написані з певною технічною задумкою. Вокалізи, як і етюди, завжди мають на меті відпрацювання тих або інших технічних якостей, мають вузькопедагогічну спрямованість. Цим вони схожі з вправами, проте від останніх відрізняються тим, що є справжніми музичними творами з усіма властивими їм характерними рисами. Вокалізи співають або на один голосний звук, тобто вокалізуються, або з назвами нот – сольфеджуються.

Вокаліз несе певний музичний зміст, має закінчену музичну форму, створює у слухача певні музичні переживання. Той технічний елемент, який завжди є присутнім у вокалізі, зазвичай буває розчинений у музичному змісті й не сприймається як самоціль. Тому вокаліз слухають як музичний твір без слів.

Відсутність тексту відрізняє його від звичайних вокальних художніх творів: романсів, пісень і арій. Таким чином, вокаліз виступає як чистий музичний вокальний твір, не ускладнений поетичним текстом.

Саме ця відсутність слова й технічний елемент, який поміщений у вокаліз, роблять його цінним матеріалом для виховання голосу. Вокаліз дозволяє застосовувати і шліфувати ті навички звукоутворення і звуковедення, які учень набув на вправах. Співак у вокалізі потрапляє в умови ніби інструментального співу, що примушує його повністю використати музичні виразні засоби. Перед співаком стоїть завдання виразного виконання музичного твору чисто вокальними засобами, що загострює його музичне почуття, примушує уважно стежити за музичністю фрази, учить відчувати музичну форму. Тут немає можливості підмінити музичну виразність мовною, "сховатися за виразне слово". Тому вокалізи привчають особливо уважно відноситися до музичного тексту, до всіх ремарок автора, що так корисно для майбутнього співу художніх творів з текстом. Відсутність мовного тексту для більшості учнів є значним полегшенням у співі. Воно дозволяє концентрувати увагу на правильності звукоутворення і звуковедення. Наявність у вокальному творі словесного тексту ускладнює завдання точного утворення звуку й виконання технічних прийомів. Вимова слова весь час створює додаткові труднощі, що додаються до труднощів музичних. Окрім ходу голосу по інтервалах і виконання різних типів вокалізу, потрібно ще весь час міняти голосні й устигати вимовляти приголосні, доносити думку. Як ми вже знаємо, – це чинники, які порушують правильне голосоутворення у молодого співака.

Особливо складне для недосвідченого учня саме виразне слово, а не окремі склади, які вимовляють, наприклад, при сольфеджуванні вокалізів. Слово, добре вимовлене, завжди має

за мету наблизитися до мовного, оскільки стереотипи слів у мові надзвичайно міцні. Але слово співацьке й мовне сильно різняться між собою, тому включення слова більше вибиває недосвідченого співака з вокальної лінії, чим вимовлення окремих складів, що не мають сенсу (наприклад, назви нот).

Таким чином, вокалізи дійсно є хорошим перехідним матеріалом від вправ до художніх творів з текстом для всіх учнів, адже вони написані з певним педагогічним завданням і дозволяють відпрацьовувати ті елементи технології, яких понад усе потребує учень на цьому етапі свого розвитку. Ми вважаємо, що в доцільності вокалізів сумніватися не доводиться.

Вибір способу виконання вокалізу (вокаліз або сольфеджування) залежить від конкретного завдання, яке ставить перед собою педагог. Для більшості учнів найпростішим способом виконання є вокаліз, оскільки в ньому немає зміни голосних, що для початківця є вже ускладненим завданням.

У сучасній системі викладання розвиток голосу зазвичай розпочинають з вокалізу, як з найбільш простої форми звукоутворення. У старій італійській школі розпочинали з сольфеджування, але це було обумовлено сольмізаційною системою навчання нотній грамоті й було заходом вимушеним. Нині сольфеджування, як правило, дають після засвоєння вокалізу. Цього слід дотримуватися і у вокалізах.

Вокалізи існують у вигляді збірок, підібраних з урахуванням розвиненості учня, за певними типами голосів або просто розрахованих на розвиток певних видів вокальної техніки. Багато співаків, які мають гарну вокальну школу, є прибічниками вокалізів і співають їх цілими збірками підряд упродовж усього свого співацького життя.

Педагог, вибираючи вокаліз для свого учня, сам повинен проаналізувати його з точки зору труднощів. Вони можуть бути музичного й вокально-технічного характеру: темп, у якому вокаліз співається, ритмічні труднощі, мелодійна лінія, гармонійний супровід.

Оцінюючи вокаліз з точки зору вокально-технічних труднощів, слід передусім ознайомитися з діапазоном, у якому він написаний, з теситурою, якої він вимагає, виділити

вокально-технічні прийоми, на які він розрахований. В аналізі мелодійної лінії слід звернути увагу на інтерваліку, тривалість дихання, на загальний характер мелодики, наявність у ній швидких пасажів, загальний темп, у якому співається цей вокаліз. Особливо слід зазначити динамічні вимоги, які вокаліз пред'являє голосу, темброве забарвлення й нюансування. Усі ці вокально-технічні труднощі потрібно оцінити з точки зору можливостей учня на цьому етапі його розвитку. Така оцінка для вокалізів простіша порівняно з аналізом художніх творів, оскільки вокалізи написані спеціально з педагогічною метою для недосконалого ще голосу. Іноді сам характер збірки вокалізів підказує, на який рівень підготовленості учня він розрахований. Найчастіше вокальні збірки розраховані на різнотипні вокальні завдання, що обіймають усі основні види вокальних рухів. Кантиленні вокалізи чергуються зі швидкими, спокійні і плавні з колоратурними. Це дозволяє співати їх цілими зошитами, у послідовному порядку. Велику користь можуть дати вокалізи спеціалізовані, тобто розраховані на розвиток того або іншого виду техніки, збірки колоратурних вокалізів для сопрано тощо.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке вокаліз?
2. Назвіть основні збірки вокалізів?
3. Основні принципи роботи з вокалізами?
4. Які труднощі виникають на початкових етапах зайняття академічним вокалом?

Завдання для самостійної роботи

1. Аналіз збірок вокальних вправ М.Глінки, О.Сеффері, М.Гарсія, Ф.Ламперті.
2. Аналіз збірок вокалізів М.Глінки, П.Віардо, В.Абта, М.Гарсія, Ф.Панюфкі.

Тема 5. Співацька дикція та фонетична розбірливість мови

Спів – єдиний вид музично-виконавського мистецтва, де музичне виконання органічно поєднується з необхідністю виразного донесення мовного тексту. Перед голосовим апаратом ставиться завдання не лише формування красивого музичного співацького тону, умілого збереження його на всьому діапазоні і гнучкої зміни, але й одночасно ясного й чіткого донесення до слухача сенсу слів поетичного тексту. Дикційна чіткість така ж необхідна якість професійного співака, як і вокальність його голосу. Професіоналізм вимагає вміння органічно поєднувати слово й вокальний звук. Кращих представників вокального мистецтва в усіх національних школах співу відрізняє вміння поєднувати ці дві якості. Але нерідко навіть великі співаки, відомі талановиті артисти не опановують цей синтез повною мірою або для кращої вокальності дещо спотворюють чистоту вимовлення тексту (особливо на крайніх верхніх звуках), або на догоду чистоті і ясності слова порушують чистоту вимовлення тексту (особливо на крайніх верхніх звуках), або на догоду чистоті і ясності слова порушують вокальну лінію. Досягнення чистоти і природності вимовлення слова при збереженні всіх кращих вокальних якостей голосу для усіх учнів співу буває досить важким завданням.

Як і у випадках, пов'язаних з вихованням голосу, природне, поєднання слова і співу у різних індивідуумів дуже різні. У деяких співаків слово і співацький звук від природи поєднуються дуже органічно й вимова тексту не заважає співу. Голос таких учнів звучить природно й рівно. Це дозволяє педагогові не членувати єдиний процес співу й виховувати голос безпосередньо на вправах і творах з текстом. Такі природні якості голосового апарату дуже полегшують завдання розвитку добре озвученого слова, досягнення дикційної чіткості при природності співу. В інших же випадках для виявлення вокальних якостей голосу необхідно на певний термін позбавити учня творів з текстом і зосередити всю його увагу на правильній вокальній артикуляції тих голосних, на яких співацькі якості його голосу виявляються найкраще. У таких

випадках перехід до співу з текстом після тривалого періоду співу ізольованих голосних і окремих складів буває ускладнений.

Вокальність і слово – дві сторони одного процесу співу, що взаємно впливають один на одного, оскільки творяться вони єдиним голосовим апаратом. Для того, щоб розібратися у вокальному слові і зрозуміти, як великі майстри співу домагаються природної вимови тексту без шкоди для вокальних якостей голосу, необхідно спочатку коротко зупинитися на слові в мові і вже від нього перейти до слова співацького.

Мова складається із звуків, які в межах одного слова або частини фрази безперервно змінюють один одного, тобто чергуються. Середня тривалість складу в розмові – 0,2 секунди. Зупинка цього безперервного потоку звуків диктується необхідністю зробити вдих або з метою виразності, для вичленення тих або інших слів, частин фраз тощо. Це безперервне і швидке чергування звуків іде на певній мелодиці, яка бере участь у передачі змісту слів. Смысл фрази залежить не лише від думки, закладеної в слова, але й від інтонації, в яку неодмінним елементом входить мелодика мови. Одні й ті ж слова при різній мелодиці можуть отримати різний сенс. Мелодика робить мову виразною. Емоційність, з якою вимовляються слова, виражена через мелодику, темп, акцент, зміну тембру.

Мелодійну сторону мови широко використовують багато композиторів як інтонаційний матеріал для музики. Особливо повно нею користувалися такі російські композитори, як Даргомизький і Мусоргський, що дали чудові приклади вокальних мелодій і мелодійних речитативів, у яких гнучко використані мелодійні мовні звороти, її інтонаційні особливості. Звуки мови діляться на дві основні групи – голосні і приголосні, що різняться як за механізмом своєї будови, так і за акустичними характеристиками. Формування звуків мови здійснюється артикуляційним апаратом. У артикуляції мовних звуків беруть участь численні м'язові органи ротоглоткового каналу : губи, язик, м'яке піднебіння, зів, глотка, а також мускулатура, що рухає нижню щелепу. Головним артикуляційним органом є язик.

Язик має мускулатуру, що йде в різних напрямках, він здатний до найрізноманітніших змін своєї конфігурації. Його переміщення в ротоглотковому каналі змінює розміри глоткової й ротової порожнини. Якщо язик укладений максимально назад, – глоткова порожнина має мінімальні розміри, а ротова – максимальні. Якщо язик піднятий угору й висунений уперед, – глоткова порожнина має максимальні розміри, а ротова – мінімальні. Корінь язика прикріплений до під'язикової кістки, тому рухи мови вгору або вниз передаються цій кістці, а через неї – гортані, що має велике значення в поясненні впливу рухів язика на роботу гортані. Язик бере участь у творенні всіх голосних і більшості приголосних, тому при його паралічі або оперативному видаленні мова стає неможливою. При творенні голосних звук, що виник у гортані, вільно проходить по ротоглотковому каналу, не зустрічаючи на ньому перешкод у формі сильного звуження або повного перекриття, як це буває при звучних приголосних.

У дії приголосних на формування подальших голосних, а також у дії самих голосних на роботу голосового затвора й положення гортані полягає фонетичний метод виховання голосу. Елементи цього методу присутні у школі кожного педагога, який використовує певні голосні або склади, прагне поліпшити якість звучання голосу, знайти оптимальні умови для утворення найбільш красивого співацького тембру.

З перших кроків навчання педагог прагне використати найбільш співочі звучні голосні для виявлення всіх можливостей голосу. Природні мовні координації, якими користується спочатку кожен співак, дуже міцні, оскільки їх щодня з дитинства зміцнюють живою мовою. Починаючи співати, кожний використовує саме ці координації, поки не навчиться формувати слово так, як того вимагають закони співацького голосоутворення.

У потоці мови голосні і приголосні несуть неоднакову функцію. Голос, його емоційне забарвлення, сила й насиченість звучання йде передусім через голосні звуки. Дикційна чіткість, розбірливість мови пов'язана з чіткою вимовою приголосних. Мова за своєю природою має надмірну інформацію. Пропуск або спотворення частини звуків усе одно залишить зрозумілими

слова. З 39 звуків російської мови тільки 5 чистих голосних. Неясна вимова голосних або пропуск їх залишає мову зрозумілою, хоча і спотворює її.

Розбірливість мови – це передусім чітке вимовлення приголосних, чого оратори і драматичні актори домагаються шляхом перебільшеної вимови. Таке утрирування досягається спеціальним розвитком артикуляційних м'язів і деяким розтяганням у часі приголосних, затримкою на них. Співак не має можливості затримуватися на приголосних, оскільки це поведе до скандування, до порушення кантиленного звучання голосу. У разі співу дикційна чіткість досягається шляхом швидкого й активного вимовлення приголосних.

Вокальна мова має бути розбірлива, тобто мати хорошу дикційну чіткість; природною, в тій мірі, наскільки це дозволяє вокальність; виразною, тобто містити в собі елементи, складові виразності мови; вокальною, тобто побудованою на рівних вокальних голосних.

Професійний спів вимагає ясного донесення слова. Надзвичайно неприємне враження створюється при неясному вимовленні слів. Яким би не був талановитим і музичним виконавець, якого б дивовижного за красою голосу він не мав, – його спів не справлятиме належного враження, якщо він не буде дикційно чітким. Якщо слухач напружує слух, зосереджується на тому, щоб зрозуміти й уловити слово, то він уже неповно сприймає і красу голосу, і експресію. Неможливість зрозуміти слово дратує слухача, і враження від виконавця різко знижується. Неясна дикція – великий недолік співака, технічна недопрацьованість виховання голосу, яка завжди може бути ліквідована. Дикція, тобто розбірливість слів, залежить як і в мові, від чіткості й інтенсивності вимовлення приголосних.

Є учні, які дуже гостро відчувають правильність вимовлення слова, і для них непотрібні особливі вказівки. Ці учні інтуїтивно правильно роблять чисті і змішані голосні там, де вони й мають бути. Проте для більшості треба знання правил вимови у співі. Для них важливо свідомо проаналізувати текст, знайти музичні і словесні наголоси і при співуванні творів стежити за правильністю розставлення чистих і змішаних голосних. Бувають такі складні розбіжності тексту й музики, які

вимагають посиленої уваги від будь-якого виконавця. Для природності слова відіграє велику роль також уміння перенести на спів елементи мовних інтонацій і акцентів, які роблять слово виразним. Для цього надзвичайно корисно продекламувати текст без музики і прислухатися до звучання окремих слів, акцентів, мовних кульмінацій, тембрового забарвлення й постаратися перенести в музику ті елементи мовної виразності, які не порушували б розвитку музичної фрази. Звичайно, тут неможливо ні перенести інтонаційні ковзання, ні затримати окремі склади з метою їх виділення й акцентування, ні зробити динамічні акценти, – усе регламентовано музикою, будовою музичної фрази. Проте характер атаки складу, нескінченна різноманітність тембрових забарвлень звуку залежно від емоцій, манери артикуляції приголосних – усе це може бути перенесено в спів.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке дикція?
2. Що таке вокальна мова?
3. Що таке музична фраза?
4. Робота артикуляційного апарату в співі.

Завдання для самостійної роботи

1. Вправи на розвиток дикції і артикуляції.
2. Дикція у співі.

Тема 6. Художня виразність і вокальна техніка. Технічний розбір вокальних творів

Якщо вправи й вокалізи носять допоміжний характер, як матеріал, що готує до співу художніх творів, то самі художні твори, розумно підібрані, є основним засобом виховання співака. Співак росте як музикант-виконавець і як вокаліст передусім на правильно підібраному репертуарі.

Як правило, легкі художні твори з текстом дають студентам після декількох місяців роботи на вокалізах і вправах. Цей термін необхідний для того, щоб співак-початківець набув первинних навичок правильного утворення звуку, необхідні елементарні установки відносно формування голосних, роботи дихання, резонаторів тощо. Дехто вважає, що вправам і вокалізам потрібно віддати увесь перший рік роботи. Такі думки, наприклад, висловлювали Тоті даль Монте, М.Гяуров. Інші заперечують необхідність такого тривалого терміну. Якщо учень уміє правильно елементарно будувати співацький звук, йому можна запропонувати прості художні твори. Для одного це може настати дуже скоро, а для іншого – через декілька місяців. Освоєння простих співацьких навичок є тим критерієм, на який слід спиратися у вирішенні питання про можливість надання учневі перших творів з текстом.

Сучасний професійний співак повинен мати великий і різноманітний репертуар, у який входять і народні пісні, і романси, і арії як вітчизняних, так і зарубіжних композиторів різних часів. Освоєння цього репертуару займає довгі роки навчання. Для початкового етапу навчання зазвичай беруть легкі твори старовинних класиків : Монтеверді, Скарлатті, Кальдара, Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена. Важливим матеріалом при переході до співу художніх творів є народні пісні різних національностей, особливо російські, українські й італійські, а також твори старовинних російських композиторів доглінкинського періоду.

Оцінюючи той або інший твір з точки зору корисності для учня, слід його проаналізувати з музичного, вокально-технічного боку й відмітити труднощі, які є в емоційно-смысловому змісті. Усі ці особливості разом створюють уявлення про складність цього твору для виконання. Твір, вибраний для учня, завжди повинен відповідати рівню його музичного розвитку, вокальній і виконавській підготовці.

Художньо-педагогічний матеріал вимагає особливої уваги до поступового й послідовного ускладнення творів. Це стосується як труднощів музичних, так і труднощів вокальних і виконавських. Особливо згубним для голосу учня є непосильний у вокально-технічному відношенні репертуар.

Нераціонально підібрані твори можуть затримати вокальне зростання учня й навіть завдати пряму шкоду. У художніх творах, які написані без урахування міри підготовленості виконавця, передусім слід звернути увагу на будову мелодійної лінії, ритмічні особливості, гармонію й на співвідношення мелодики й акомпанементу [26].

Будова мелодійної лінії може укладати ряд музичних труднощів, таких, як хроматичні ходи, ходи на важкі інтервали типу септими, нони і т. п., різкі зміни характеру руху голосу, прикраси тощо. Проте, як правило, труднощі мелодійного порядку легше долають учні порівняно з труднощами ритмічними. Складні ритми, зміна ритму, синкопи, уміння співати дуолі, тріолі, точне дотримання точок і пауз є великою трудностю для малорозвиненого в музичному відношенні учня.

Особливо слід звернути увагу на гармонійний супровід і характер акомпанементу. В одних випадках гармонії прості й логічні допомагають учневі вести мелодійну лінію; в інших – мелодія і гармонія знаходяться в складніших стосунках і гармонійний супровід може збивати музично малорозвиненого учня. Особливо складні бувають гармонійні звороти сучасних композиторів. Ця різниця дуже наочна, якщо, наприклад, порівняти гармонії, якими гармонізовані прості російські народні пісні в обробці Римського-Корсакова з одного боку, і Прокоф'єва – з іншого. Питання характеру акомпанементу також відіграє важливу роль для молодого співака. Акомпанемент акордового складу, гітарного типу, вальсopodobний або акомпанемент, що дублює вокальну лінію, підтримує учня у веденні мелодійної лінії; з іншого боку, акомпанемент може створювати труднощі, збивати учня. Часто це відноситься до творів з розвиненим акомпанементом, у якому йде ряд підголосків, а іноді й цілком розвинених виразних мелодій. Акомпанемент може створювати труднощі не лише своєю мелодикою й гармонією, але й ритмічним малюнком. Є випадки, коли, наприклад, на дві восьмі в акомпанементі падає три восьмі мелодії, іноді на дуолі акомпанементу доводяться квінтолі мелодії і так далі. Заспівати рівно такі три восьмі важко для малорозвиненого учня.

Аналіз твору з вокально-технічного боку слід розпочинати з виявлення діапазону й теситури твору, які передусім повинні відповідати можливостям учня. Необхідність брати звуки, які ще не вільні в учня, або велике звуковисотне навантаження на голос, що пред'являється твором, – найбільш небезпечні вороги недосвідченого співака. До вокально-технічних труднощів слід віднести й ходи на великі, незручні інтервали вгору і вниз.

Значні труднощі для молодого співака бувають закладені в темп і характер тривалості нот, з яких складена мелодія. Повільний темп, мелодія, що йде великою тривалістю, часто вимагає співу великих музичних фраз на одному диханні, яке в молодого співака може ще не бути розроблене. Велике дихання, якого вистачає на тривалі фрази, і вміння витратити його, розподіляти на усю музичну фразу, як правило, є результатом значної вокально-технічної підготовки. Швидкий темп твору й мелодія, побудована з коротких тривалостей – восьмих, шістнадцятих, вимагають володіння технікою побіжності. Для більшості співаків техніку побіжності отримують завдяки щоденній праці, через спів спеціальних вправ і вокалізів. Виняток становлять окремі співаки з природженою здатністю до колоратури, що найчастіше спостерігається у високих жіночих голосів.

Особливу вокально-технічну трудність складають різні прикраси, виконання яких вимагає спеціально вироблених навичок. До них відносять форшлагги, морденти групето, трель, каденції, різного виду пасажі. Філіровка звуку, обов'язкова для багатьох творів, також вимагає ретельної підготовки. До труднощів для молодих співаків слід віднести вміння співати *staccato* і робити *portamento*. До вокально-технічних складнощів дещо іншого плану відносять такий момент, як уміння співати скоромовку або речитативи. Ці труднощі пов'язані більше з гнучкістю й розробленістю артикуляційного апарату, тоді, як описані вище, – з рухливістю, гнучкістю й витривалістю гортані й дихання. Нарешті, до труднощів вокально-технічного плану відносять уміння створювати темброві нюанси, змінювати темброве забарвлення звуку залежно від змісту, від виконавського завдання. Найчастіше це забарвлення з'являється

як результат емоційного переживання музики. Проте в ряді випадків треба свідомо вміти зробити тембри різними для яскравого втілення змісту. Зокрема це відноситься до творів, де за текстом іде діалог між персонажами, кожен з яких вимагає свого тембрового забарвлення. Для прикладу можна назвати романс "Смерть і дівчина" Шуберта, романс Шумана "Лісовий цар" та ін. Необхідно оцінити у творі і його динаміку, тобто виявити ті вимоги, які він пред'являє до співака стосовно вміння користуватися зміною сили звучання. Наприклад, співати *piano* й не зняти при цьому звук з дихання – це вже складне завдання для молодого співака. Дати *forte* й не змінити при цьому хорошої якості звучання голосу, тобто не форсувати звуку, – це теж непросте завдання. Уміння користуватися основними динамічними фарбами: *piano* і *pianissimo*, *mezzo-forte*, *forte* і *fortissimo* – доступно тільки просуненому учневі. Твори для початківців не повинні мати різкої зміни динамічних відтінків, широких динамічних розворотів, вони мають бути написані так, щоб їх можна було виконувати звуком середньої сили, вільно, як завжди співають народні пісні протяжного, кантиленного складу.

Складна для початківців і філіровка, тобто поступова зміна сили звучання, без зміни якості звуку. Уміння філірувати приходить після тривалого періоду роботи над голосом. Усі ці моменти музично-вокально-технічного характеру потрібно тримати в центрі уваги, коли аналізують художні твори з метою підбору репертуару для студента.

Особливо слід звернути увагу на труднощі виконавського характеру, які приховані в емоційно-смысловому змісті твору. Зустрічаються твори нескладні за своєю музичною фактурою, що не мають істотних труднощів у формально вокально-технічному плані. Проте вони належать до творів, які можна давати дуже просуненим студентам з метою або великого емоційного навантаження, або з-за необхідності особливого тонкого виконання й виробленого почуття стилю, або внаслідок інших труднощів, що полягають у виконавській стороні, наприклад, коли текст говорить одно, а підтекст інше. У романсі "Я не гніваюся" Шумана співак говорить про те, що він не ревнує й не гнівається, однак почуття болю й ревності

пронизують цей твір. Також емоційно насиченою є арія Алеко з опери "Алеко" Рахманінова. Твір написаний у зручній тесатурі, не переобтяжений високими нотами, побудований на плавних виразних мелодійних ходах, вокально написаний зручно й за цими формальними ознаками може бути доступний будь-якому учневі. Проте насправді його можна давати тільки дуже досвідченому співакові з добре відпрацьованою технікою й хорошими природними вокальними даними. Твір цей для виразної передачі вимагає такого емоційного напруження, що недосвідчений співак не зможе його виконати, залишаючись у рамках академічно правильного співу. Велике емоційне навантаження поведе до форсування з усіма можливими для голосу наслідками.

Багато творів мають складну будову, написані дуже тонко, вимагають для свого виконання великої музичної й вокальної культури. До них можна віднести більшість романсів Дебюссі, Метнера, Р. Штрауса і твори сучасних композиторів. Практика показала відсутність належного аналітичного мислення у багатьох молодих педагогів і студентів-вокалістів. Ми неоднаразово переконувалися в тому, що студенти старших курсів консерваторій, які приступають до роботи в секторі педагогічної практики, виявляються нездібними грамотно проаналізувати вокальний твір з точки зору можливості включення його до репертуару свого учня. Розглядаючи музичний і поетичний текст твору, вони майже не бачать труднощів ні музичних, ні вокальних, ні виконавських.

Розглянемо коротко репертуар, який складає основу педагогічного художнього матеріалу на перших етапах розвитку співака : творів старовинних західних класиків, народних пісень і творів російських авторів доглінкинського періоду.

У підготовці репертуару для співаків-початківців велике значення мають твори старовинних західних класичних композиторів: Д.Каччині, А.Честі, А.Каваллі, К.Монтеверді. Епоха, а з нею рівень розвитку музичної культури, композиторської техніки і стильових особливостей виконання визначає характер вокальних творів. Старі західні класики писали свої твори в дуже простій, ясній і строгій формі, що не допускає вільності виконання. Твори цих композиторів

привчають до суворості виконання, розвивають в учня почуття форми, ясність музичного мислення, логіку гармонізації. Їх музика вкрай піднесена і благородна, відрізняється великою глибиною почуттів, поміщених в просту, ясну і, в той же час, нескінченно різноманітну форму. Доводиться дивуватися, якими простими засобами і як переконливо вони досягали такого глибокого втілення в музиці потрібних переживань. З музичного боку ці твори – невичерпна скарбниця дивовижних багатств, чудовий матеріал, на якому молодий співак може долучатися до розуміння класичної музики. З вокально-технічного боку твору цих авторів відрізняються тим, що вони бувають написані в обмеженому діапазоні, що часто не перевищує півтори октави. Теситура їх не висока, написані вони дуже зручно. За винятком речитативів, мелодія в них розвивається за інструментальним типом. За характером – дуже різні, відповідно до змісту. Для творів, написаних у повільному темпі, характерні мелодії, що плавно розгортаються, повні благородства, піднесених почуттів. Так, наприклад, широко популярні серед співаків арії Генделя, Страделі, Кальдара. Твори, написані у відносно швидкому темпі, також інструментальні за своєю природою, мало пов'язані із словом, часто за структурою поліфонічні. Легко собі уявити їх у виконанні якого-небудь інструменту, особливо духового або органу. Усі ці твори, як швидкі, так і повільні, вимагають гарного, академічно правильного звуковедення, плавності, чистота інтонації і гнучкості голосу подібної інструменту.

Основне завдання молодого співака – вироблення правильного звукоутворення і звуковедення. Слово, яке іноді збиває учня на мовну манеру звукоутворення, у цих творах не має великого самостійного значення, тут часті повторення одних і тих же слів у музиці, що розгортається за інструментальним типом. Найчастіше, ці твори виконують тією мовою, якою написані, а саме: італійською, німецькою й латинською. Спів іноземною мовою, як правило, дається учневі легше, ніж рідною, оскільки дія мовних стереотипів тут проявляється значно менше й тому простіше зберегти правильне звукоутворення і звуковедення. Вимова незнайомих слів, іноді з недостатньо усвідомленим їх значенням, створює певною мірою механічну підстановку їх до мелодії. Усе це

менше орієнтує на мовну манеру звукоутворення, чим рідний текст, тісно пов'язаний з мелодією, близькою до мови. Крім того, варто звернути увагу на зміст тих текстів, на які писали старовинні західні класики. Більшість з них мають релігійний зміст: "Pieta, Signore" Страдели, "Dignare" Генделя, багато арій Баха. В інших оспівується краса природи : "Come raggio di sol" Кальдара, "Фіалки" Скарлатті; любовні переживання й захоплення красою коханої. Проте всі ці почуття дуже радісні, даються з великим пафосом, вони ушляхетнені, піднесені й вимагають від співака благородного, красивого вимовлення тексту. Розмовне слово тут не підходить. Серед цих творів більшість спокійних, умиротворених. Навіть у тих випадках, коли справа йде про страждання і пристрасті, вони найчастіше подаються в мажорному, піднесеному плані і створюють настрій заспокоєності, умиротвореності : "Caro mio ben" Джордані, "Plesir d'amor" Мартіні, "Lascia ch'io pianga" Генделя тощо. Ці твори старовинних італійських авторів дуже виразні і благородні, не вимагають від учня безпосередньої емоційності, схвильованості, передачі палких пристрастей, великого напруження почуттів у близькій до життя манері. Усі почуття подані в прекрасній, величавій піднесеній формі, що створює загальний спокійний і урівноважений емоційний фон, такий важливий для учня, що вимушений постійно стежити за вокально-технічною стороною й музичністю виконання. Виразність цих творів поміщена передусім у їх музику. Слово тут має другорядне значення. Тому ці твори надзвичайно корисні для вироблення музичності, для оволодіння всіма засобами музично-художньої виразності. Вони вимагають вільного, спокійного благородного співу красивим звуком і гнучкою виразністю за рахунок правильної передачі музичного змісту. Тому вони такі корисні для молодих співаків.

Що стосується народних пісень, то вони також є бажаним матеріалом, на якому добре формується голос співака. Різноманітні за характером, вони побудовані, як правило, на невеликому діапазоні. Теситура їх дуже помірна. Дохідливість слів, куплетна форма будови, легкість запам'ятовування музичної фактури дозволяють учневі зосередитися на вокально-технічній стороні. Народні пісні не ставлять перед учнем

складних виконавських завдань, оскільки прості, нехитрі й надзвичайно виразні. Як музичний матеріал, вони представляють основу будь-якої національної музики, і тому широке ознайомлення з народно-пісенною творчістю закладає хороший фундамент для розуміння національної класичної музики.

Пісня – відмінний матеріал для вироблення природного вокального слова. Пісня не терпить натиску, химерності, псевдопафосу, афектації або недбалості слова на догоду чистому вокалізу. Стиль виконання пісні має бути простим, природним, дохідливим. Пісня "позначається", тобто виконується за типом розповіді просто й задушевно.

Романсова творчість російських композиторів доглінкинського періоду: Титова, Булахова, Варламова, Аляб'єва, Верстовського й інших – завжди привертає увагу вітчизняних вокальних педагогів, що знаходять у творах цих композиторів відмінний матеріал для виховання голосу своїх учнів. Побудовані на інтонаціях народних пісень і міського романсу, вони відрізняються типово російським колоритом, написані просто і ясно. Романси на слова О.Пушкіна, М.Жуковського, їх сучасників і попередників займають у творчості композиторів значне місце, вони співочі, мелодійні, задушевні. Їм притаманні такі ж ознаки, як і російським народним пісням, зокрема багато з них куплетного складу. Проте тут музична сторона вже розвиненіша. Твори цих авторів написані у зручній теситурі, не захоплюють великого діапазону звуків. Вони легко доступні й за своєю музичною мовою й за вимогами, які вони пред'являють до вокалу співаків. У сенсі виконавському – вони вимагають дуже уважного відношення до словесного тексту, добре розвиненого почуття стилю. Вони прості, їх потрібно виконувати задушевно, не виходячи за рамки природності, безпосередності. Ці романси є відмінним матеріалом для розвитку виконавських здібностей учня. Тут не можна обмежитися простим і виразним співом мелодії, тут потрібне втілення ясного виконавського завдання, яке витікає із словесного тексту й мелодії. Як і в народних пінях, слово тут має велике значення. Словесний текст найчастіше є провідним моментом, який розгортає зміст твору. Музика, хоч і носить

цілком розвинутий характер, зазвичай ніби супроводжує словесний текст, не веде самостійного оповідання. Багато з цих романсів можна назвати романсами-піснями, оскільки вони мають куплетну форму й за своєю співучістю, будовою мелодії близькі до народних.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке музична динаміка?
2. Труднощі у виконанні скоромовок і речитативів.
3. Особливості виконання оперного й камерного репертуару?
4. Мистецтво виконавської інтерпретації.

Завдання для самостійної роботи

1. Художня виразність у співі.
2. Особливості виконання речитативів.
3. Стильові особливості італійської, французької, німецької, російської вокальної музики.
4. Проблеми слова в співі та шляхи її вирішення.

Практичне заняття № 5

Особливості розвитку голосу дорослого співака

1. Знайомство зі студентом.
2. Початкові заняття зі співаком.
3. Фоніатричний огляд.
4. Класифікація й характеристика голосів. Діапазони чоловічих та жіночих голосів.
5. Голоси з неповними діапазонами.
6. Визначення типу голосу.
7. Установа корпусу, голови у співі.

Мета: розкрити особливості розвитку голосу співака, мати уяву про діапазони чоловічих та жіночих голосів, їх

класифікацію, розглянути основні принципи початкових занять зі співаком.

Ключові поняття: діапазон голосу, голоси з неповними діапазонами, класифікація голосів, сопрано, мецо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Що таке вокальний діапазон голосу?
2. Дайте класифікацію основних типів голосів.
3. Які основні етапи початкових занять зі співаком?
4. Як визначити тип голосу співака?

Практичні завдання:

1. Прослухайте вокальні твори у виконанні відомих оперних співаків та визначте типи голосів: а) „Ave Maria” Луцці; б) „Ave Maria” Дж.Каччині; в) Арії з опери Д.Верді „Травіата” у виконанні Л.Паваротті, М.Каллас, Е.Карузо, М.Кабальє, Т.Руффо та ін.; д) італійські народні пісні.

Практичне заняття № 6

Вокальні вправи та розспіви

1. Розвиток голосу студента.
2. Значення музичного матеріалу.
3. Показ голосом.
4. М'язові прийоми.
5. Роль слова.
6. Види музично-педагогічного матеріалу. Вправи.
7. Вокалізи.
8. Художньо-педагогічний матеріал і його аналіз.
9. Репертуар співака. Робота над репертуаром.

Мета: розкрити особливості вокальних вправ та розспівів, розглянути основні принципи підбору вокалізів, ознайомитись з основними збірками вокалізів.

Ключові поняття: діапазон голосу, вокальні вправи, вокаліз, дикція.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Що таке вокаліз?
2. Назвіть основні збірки вокалізів.
3. Охарактеризуйте схему проведення вокальних вправ.
4. Роль дикції у співі.
5. Принципи підбору вправ і вокалізів у вокальній педагогіці.
6. Сильові особливості виконання музики.
7. Динамічні відтінки та агогіка.
8. Самостійна робота над репертуаром.

Практичні завдання

1. Демонстрація майстер-класу з академічного вокалу (П.Скусніченко, О.Образцова, Р.Скотто).
2. Підберіть самостійно вокальні вправи і вокаліз для окресленого типу голосу.

Практичне заняття № 7 Художня виразність і вокальна техніка

1. Робота над різними видами вокалізації.
2. Кантілена.
3. Побіжність.
4. Трель.
5. Філірування звуку.

6. Робота щодо виправлення недоліків співацького голосу. Недоліки тембру, пов'язані з порушенням вібрато.
7. Форсований голос.
8. Горловий, скутий голос.

Мета: розкрити особливості вокальних вправ та розспівів, розглянути основні принципи підбору репертуару, ознайомитись з основними проблемами, які виникають під час роботи над репертуаром.

Ключові поняття: художня виразність, вокальна техніка, репертуар співака.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Що таке вокальна техніка?
2. Що таке художня виразність?
3. Які недоліки голосоутворення Ви знаєте?
4. Які механізми виправлення недоліків у голосоутворенні?

Практичні завдання:

1. Демонстрація майстер-класу з академічного вокалу (Т.Новиченко, І.Контрубас, А.Ведернікова).
2. Проаналізувати самостійно стильові особливості вокальної музики різних епох у власному репертуарі.

Питання до контрольних модульних робіт

Модуль 3

2. Особливості розвитку голосу дорослого співака.
3. Діапазони чоловічих та жіночих голосів.
4. Голоси з неповними діапазонами. Класифікація й характеристика голосів співаків.

5. Визначення діапазону співака.
6. Початкові заняття зі співаком.
7. Основні недоліки звукоутворення і шляхи їх виправлення.
8. Фізіологічні основи розвитку вокально-технічних навичок.
9. Механізм координації навичок як динамічного стереотипу.
10. Вокальні вправи та розспіви.
11. Схеми проведення вправ.
12. Виконання вокалізів (принцип підбору).
13. Співацька дикція та фонетична розбірливість мови.
14. Художня виразність і вокальна техніка.
15. Технічний розбір вокальних творів.

Модуль 4

Тема 1. Самостійна робота студента-вокаліста. Проблеми, які з'являються під час роботи над вокальними творами

Завдання підбору репертуару в музичних училищах і консерваторіях певною мірою полегшується наявністю розроблених програм із сольного співу, що включають репертуарні списки. Ці списки складені для усіх типів голосів за курсами. Вони відбивають наростання труднощі творів від курсу до курсу в міру зростання музичної й вокально-технічної майстерності, а також орієнтують педагога на те, який рівень у вокальному й виконавському відношенні має учень на тому або іншому курсі музичного училища або консерваторії. Звичайно, ці репертуарні списки дуже орієнтовні, бо в навчанні співу надто багато залежить від індивідуальності учня. Те, що для одного голосу доступно на молодших курсах, для іншого залишається недосяжним навіть при закінченні навчання. Але загалом вони представляють збірки, розроблені в порядку підвищення труднощів матеріалу, з яким має бути знайомий кожен педагог. Гарною допомогою для педагога є збірки систематизованого репертуару. У 1939 році вийшла збірка,

складена Є. Мильковичем, що заслужила широке визнання в колах вокальних педагогів. У 1966 році видавництво "Музика" випустило збірку "Хрестоматія вокально-педагогічного репертуару" для I і II курсів музичних училищ, складену для сопрано С. Фуки і К.Фортунатовою, для баса і баритона – Г.Аданом. Ці посібники також нададуть безперечну допомогу вокальним педагогам. За час перебування в училищі або в консерваторії молодий співак повинен в тій чи іншій мірі освоїти стиль виконання видатних композиторів минулого й сучасності. Закінчивши навчальний заклад, він, як правило, не має можливості й часу добре освоїти різноманітний репертуар, який потрібний виконавцю в наші дні. Основний багаж у репертуарі кожного співака має бути закладений ще в роки навчання. Твори Шуберта і Шумана, Брамса, Вагнера або Глінки, Даргомизького, Мусоргського та інших російських і західних композиторів, – усе це повинно бути пройдено, хоч би в невеликій кількості у класі педагога за фахом. Обдарованість учня, його вокально-технічна просуненість і музично-артистичний розвиток визначають те, на якому курсі і які автори будуть в основному представлені в його репертуарі. Варто зазначити, що краще будувати репертуар, успадковуючи історичний розвиток музики, тобто в міру ускладнення музичної мови, виконавських вимог і еволюції вокальної техніки. Музику XIX століття потрібно, в основному, проходити на середніх і старших курсах, твори XX століття – на старших. Це не означає, що, наприклад, легкі твори композиторів-романтиків або сучасних авторів не повинні входити в репертуар перших курсів. Особливо слід зосередити увагу на сучасних авторах, музика яких постійно присутня в концертних програмах і звучить на оперній сцені. Молоде покоління співаків має бути підготовлене для її виконання. Легкі в музичному й вокальному відношенні твори повинні включатися в репертуар можливо раніше, щоб слух звикав до нових гармоній, до складної мови нової музики. За час навчання цю музику необхідно встигнути зробити зрозумілою, близькою молодому співакові. Це сприятиме скороченню традиційного розриву між творчістю композиторів, що завжди йдуть попереду, і виконавцями, більшість з яких не встигають освоїти нову музику, зріднитися з

нею. Проте у виборі творів сучасних авторів слід бути дуже обережним, оскільки багато хто з них пише твори, не враховуючи особливостей голосу, незважаючи на його елементарні вимоги, такі, наприклад, як діапазон або теситура. Іноді, беручи ноти такого твору, не можеш зрозуміти, для якого голосу він взагалі написаний – для тенора він низький, а для баритона поза сумнівом високий і теситура явно не баритонова тощо. На жаль, багато сучасних композиторів не вміють писати для голосу, відносяться до нього як до будь-якого музичного інструменту фабричного виробництва, який здатний витримати все. Однак голос – це особлива й дуже тонка функція людського організму, і потрібно добре знати його особливості, щоб зручно писати для нього „не шкодячи”. У педагогічній практиці твори, написані без урахування особливостей співацького голосу, можуть завдати безперечну шкоду. Тому твори сучасних авторів потрібно включати в педагогічний репертуар після строгого уважного аналізу й відбору. Доцільно для кожного студента консерваторії пройти в класі за фахом той основний репертуар, який йому належить співати в житті. Основні великі твори, арії, партії мають бути пройдені в класі педагога. Тоді вони добре "дозрівають" на сцені. Як справедливо зазначила професор Донець-Тессейр, що її багаторічна педагогічна практика показала: якщо складна арія не була хоч би ескізно пройдена в класі, вона в майбутньому майже ніколи не досягає досконалості. Навіть якщо для студента занадто складний якийсь твір і він не може його засвоїти, його слід вивчити й правильно, в основних рисах, "укласти в голос". Тоді він надалі добре співатиметься. Багато складних творів слід взагалі засвоювати поступово. Вивчивши і попрацювавши трохи над таким твором, його слід відкласти на певний термін, на декілька місяців, а потім знову взяти в роботу. Тоді твір міцно засвоюється і ніби "дозріває" саме в той період, коли його не співали. Починаючи давати студенту художні твори, слід відразу правильно орієнтувати його відносно роботи над репертуаром. Використання певних правил у підході до розучування нового твору є важливим моментом, на якому слід фіксувати увагу учня. Передусім треба дізнатися: знайомий цей твір студенту чи він для нього абсолютно новий. Навіть у тому

випадку, якщо твір добре відомий студенту, якщо він "на слуху", необхідно підійти до нього, як до абсолютно незнайомого в сенсі уважного вивчення нотного матеріалу й тексту. Найчастіше саме ті твори, які "на слуху", важче вивчити без помилок, чим твори нові, незнайомі. Зазвичай, вони бувають "забруднені" безліччю неточностей, від яких не так просто звільнитися. Якщо твір зовсім незнайомий учневі, слід прослухати його у фортепіанному або вокальному виконанні для того, щоб скласти уявлення про нього в цілому. Важливо, щоб студент схопив основну думку твору, його характер, настрої, стиль. Необхідно дізнатися, що знає студент про композитора-автора і які твори відомі йому. Величезну користь принесе знайомство з епохою, у якій жив композитор, його біографією і творчістю. Це відразу підкаже студенту той стиль виконання цього твору, ті засоби, якими він має бути втілений. Необхідно знати, хто автор поетичного тексту, який надихнув композитора на створення цього твору, і бути хоч би трохи знайомим із творчістю поета. Відразу потрібно привчати запам'ятовувати тональність, у якій написаний твір, темп і ритм. Часто співаки, які не володіють цими елементарними навичками, знають лише ім'я автора музики, але не знають ні тональності, у якій написаний твір, ні темпу, який вказаний автором. Відносно тональності їх знання зводяться лише до фіксації у свідомості граничних верхніх нот, як звуків, які важкі й можуть обмежити можливість включення твору в робочий репертуар.

Ознайомившись з твором у цілому, слід детальніше вивчити поетичний текст, на який він написаний, тимчасово відокремивши його від музики. Якщо відразу вивчати слова разом з музикою, то зазвичай сенс поетичного тексту й частина його чисто поетичних красот пропадає, маскуючись музичним звучанням. Текст перестає сприйматися як самостійна естетична цінність, він чітко зв'язується з музикою і сприймається тільки через її заломлення. Хоч зрештою поетичний текст саме в цьому синтезі повинен доходити до слухача, але для охоплення виконавцем змісту твору він має бути спочатку прочитаний і засвоєний поза музикою. Текст твору потрібно прочитати, розібрати за будовою, а потім спробувати виразно

продекламувати його вголос. Декламація тексту вголос може бути дуже корисна для подальшого вокального виконання. Правильне, виразне вимовлення мовного тексту, правильні акценти, виділення головних слів, вимовлення наголошених і змішаних голосних – усе це повинно знайти своє місце в подальшому виконанні твору. Музичний текст також має бути проаналізований з точки зору форми, особливостей мелодійного й гармонійного складу й ритму. Слід знайти музичну кульмінацію твору й подивитися, як розвивається мелодійна лінія в мірі підходу до неї. Потрібно дуже уважно проглянути всі ремарки автора, звернути увагу на зміну темпу й ритму, на динамічні відтінки, на окремі вказівки про характер виконання тих або інших місць. Для того, щоб твір відразу добре і правильно запам'ятати, краще вчити його невеликими шматками в повільному темпі, уникаючи неточностей і помилок. Недбало, неуважно розібраний твір так і засвоюється в пам'яті з усіма помилками, які потім важко виправити. Навіть коли твір виправлений і вже автоматично правильно подається пам'яттю, у несприятливих для нервової системи умовах помилки знову легко спливають. Тому треба відразу правильно засвоювати новий матеріал: декілька разів повторювати в повільному темпі музичну фразу, не поспішати переходити до інших фраз, поки попередня не закріпиться твердо в пам'яті. Краще уважно й безпомилково засвоїти одну сторінку твору, чим недбало пробігти все. Звичайно, пам'ять у студентів буває різна, і деякі здатні до правильного, точного і швидкого запам'ятовування великого музичного матеріалу після одного-двох повторень. Поки немає твердої впевненості в тому, що твір улігся в пам'яті, потрібно його співати по нотах. Краще співати по нотах правильно, чим з помилками без нот. Але, по можливості, треба швидше співати напам'ять, не затримуючись занадто довго на етапі заглядання в ноти. Інакше, за законом рефлексів, можна звикнути співати тільки дивлячись у ноти й перехід до виконання напам'ять буде ускладнений. Розучуючи твір, потрібно стежити не лише за точністю відтворення музичного і словесного тексту, але й за правильністю звукоутворення і звуковедення. Якщо в процесі розучування не звертати на це уваги, то разом із засвоєнням тексту засвояться "неправильні

координації в роботі голосового апарату. Варто обмежити завдання, концентруючи всю увагу на розучуванні окремих фраз, у яких можна встигнути простежити і за вокальною стороною. На думку Є.Шумської й деяких інших виконавців, краще повністю вивчати твір напам'ять, сидячи за фортепіано, не включаючи в роботу голосовий апарат. Лише тоді, коли все уляглося в пам'яті й не вимагає зосередження уваги, треба починають співати голосом, повноцінно використовуючи всі вокальні можливості, тобто співують твір відразу з усіма нюансами, з досить повною емоційною віддачею. Розучений таким чином твір відразу лягає у правильні вокальні й виконавські рамки й утворені рефлекторні зв'язки, засвоюється міцно, не вимагаючи переробки.

У тому випадку, коли твір вивчається впівголосу, коли він наспівується, то одночасно неминуче відбувається й неправильне у вокальному сенсі співування його. Отже, пізніше потрібно буде знову вокально перевчати твір, "переставляти" його.

Позначки вокально-виконавського плану слід підказати учневі вже після першого ознайомлення з твором для того, щоб розучування і співування в голос творів здійснювалося не формально, а враховуючи музично-виконавські завдання.

Повноцінне виконання можливе тоді, коли співування тексту не відвертає виконавця, коли твір вивчений напам'ять і співак може зосередити свою основну увагу на втіленні творчих, виконавських завдань.

У процесі співування твору іноді буває корисно провокалізувати його на який-небудь голосний, найбільш зручний для студента, що дозволить здолати багато вокально-технічних труднощів, які не вдаються студенту при співі із словом. Особливо важкі місця твору, що не вдаються, доцільно виписувати окремо і, створюючи з них своєрідну вправу, співати, транспонуючи на півтонах угору-вниз за звуковою шкалою. Правильно вивчений і добре співаний твір застерігає студента від можливих зривів на сцені, що дуже істотно, особливо на перших виступах, коли немає ще звички до сцени. Велике значення для правильного співування твору має слуховий вокальний образ, тобто ясне уявлення, в яку вокальну

форму повинно вилитися виконання. Тому часто найбільшу користь приносять студенту ті твори, які він неодноразово чув у виконанні великих майстрів вокалу. У цьому плані допомогу можуть надати багаторазові прослуховування записів того або іншого твору відомими співаками. Гарне відчуття правильної вокальної форми звучання може допомогти студенту в знаходженні правильної звукової позиції, правильного звукового образу. Поступово правильно підібраний вокальний матеріал розвиває музичність, виконавське дарування й виробляє вокальну техніку, розвиває голос. Індивідуальність природних здібностей і недоліків роблять підбір репертуару творчою справою.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Що таке репертуар співака?
2. Особливості підбору вокального матеріалу.
3. Правильна інтерпретація вокального стилю твору.
4. Особливості аналізу музичного тексту твору.

Завдання для самостійної роботи

1. Репертуар співака.
2. Підбір і аналіз музичного твору.
3. Проблеми, які з'являються під час роботи над вокальними творами.

Тема 2. Підготовка до виступу (етапи підготовки). Концерт, конкурс, оперна вистава

Думка про майбутній виступ піднімає тонус нервової системи, збуджує підкіркові центри, що викликає внутрішнє хвилювання. Хвилювання також підвищується, коли артист прибуває на концерт або у театр, де повинен відбутися виступ. Вид театру, залу, публіки, залаштункова обстановка, розмови перед спектаклем – усе це створює звичну для досвідченого

співака атмосферу перед виступом. Ці подразники рефлекторно викликають необхідні зрушення в нервових процесах. Створюється робоча установка співака ще до початку співу. Таким чином, умовні подразники, пов'язані з очікуваною співацькою діяльністю, думка про неї, обстановка майбутнього концерту, зустріч з колегами вистави – усе це переводить організм в робочий співацький стан ще до фактичного співу. Разом з внутрішнім налаштуванням до майбутнього виконання, необхідно добре розспіватися, тобто привести м'язову систему в робочий стан. Розспівування аналогічне розминці спортсмена або розігріванню балерини. Правильно розспіватися – означає успішно виконати співацьке завдання. На практиці кожен співак, що відноситься з повагою до своєї професії, вважає себе зобов'язаним щодня розспівуватися, перш ніж перейти до співу творів з повною віддачею. Для розспівування беруть вправи, вокалізи або вдалі твори, що добре налаштовують голосову функцію. Це залежить від смаку, звички й міри тренуваності співака. Якщо співак добре тренований, професійний, то розспівування може займати мало часу. При великих перервах розспівування займає значний відрізок часу. У досвідченого професіонала підвищені функціональні можливості нервової системи й тому період вивчення зводиться до мінімуму. Деякі професіонали можуть виходити на сцену майже не розспівуючись. Проте кожен співак усе ж завжди прагне "спробувати" свій голос, тобто привести його в робочий стан, у стан "готовності". Це стає необхідним, якщо належить відразу співати складні твори, що вимагають добре "розігрітого" голосового апарату. Усім відомо, що тільки в разі розспіваності можна успішно виконати найбільш складні виконавські завдання. Е.Карузо, наприклад, коли співав ліричні партії, розспівувався на вправах і вокалізах ліричного плану, що вимагають світлого, легкого звучання, рухливості. Коли йому належало співати драматичні партії, відповідно мінявся й характер вправ для розспівування. Вони були широкого звучання, співалися темнішим, насиченим, масивним звуком. Робота над технікою голосоутворення й голосоведення – це розвиток нових рухових вокальних стереотипів і вміння їх зберігати й варіювати залежно від різних музичних завдань. Ця

робота щодо точного диференціюванню рухів, вироблення координації проходитиме успішно тоді, коли інертність нервових процесів буде здолана й організм співака набуде стан "розспіваності". Високі результати щодо вироблення тих або інших диференціювань можливі тільки в разі розспіваності. На першому етапі розспівування педагогові не слід робити багато зауважень, бути прискіпливим, наполегливо домагатися тієї максимальної гарної якості звучання, яку він чув у голосі учня на попередніх уроках. Слід розуміти, що доки інертність не буде здолана, ці кращі якості у звучанні можуть не проявитися. Якщо ж наполегливо підштовхувати студента на пошуки цього звучання в такому недостатньо розспіваному стані, то це призведе не до зміцнення знайдених координацій, а до включення додаткової напруги з бажанням досягти шуканого звучання "чого б це не коштувало". Найкраще спокійно розспівати, розігріти студента доти, поки кращі якості звучання не проявляться самі, як наслідок правильного розспіву. У цьому випадку вони проявляються як результат раніше знайдених навичок і служитимуть їх зміцненню. Послідовність вправ на розспівування і їх характер не слід залишати однаковими. При збереженні однієї й тієї ж послідовності вправ може легко закріпитися звичка – стереотип їх повторення, що заважатиме надалі користування кожним з них окремо. Крім того, зв'язані між собою вправи можуть зробити співака своїм рабом – розспівування не здійснюватиметься інакше, як розспівуванням усіх цілком вправ у звичній послідовності. Тому краще варіювати їх порядок, змінювати їх характер. Час впрацьовування у співаків може бути дуже різним. Є індивідууми, які повинні дуже довго розспівуватися, і чим довше вони співають, тим краще в них звучить голос. Інші володіють зворотними якостями. Кожен співак повинен знати особливості свого голосового апарату й той час, який йому потрібно, щоб набути повної вокальної форми. Також педагог зобов'язаний враховувати час впрацьованості кожного студента, щоб найраціональніше будувати урок. Час впрацьованості й відповідно час розспівування змінюється від уроку до уроку залежно від багатьох причин, зокрема від дотримання режиму дня, режиму вокального навантаження, від загального тону

організму і психічного налаштування. У міру тренування час впрацьованості завжди скорочується, що дозволяє швидко входити в стан розспіваності. У середньому вистачає 10 – 12 хвилин для того, щоб повністю розспіватися.

Перед виступом, концертом, окрім внутрішнього налаштування, про яке ми говорили вище, також потрібно розспіватися. Розспівування перед виступом повинно включати звичні вправи. Спів звичних, вспіваних вправ, крім того, що приводить голосовий апарат в робочий співацький стан, допомагає в боротьбі із зайвим хвилюванням, що може привести до ускладнення у вирішенні виконавського завдання. Сильні хвилювання перед виступом унаслідок цього можуть призвести до гальмування нервової системи й неможливості співати. До аналогічного стану може призвести й занадто тривале очікування виступу. Тривале хвилювання, навіть помірне, призводить до стомлення нервових клітин, до апатичного стану. У всіх цих випадках спів звичних вправ або легких, добре вспіваних творів робить сприятливий вплив на нервову систему, підвищує її функціональні можливості і створює передумови до успішного виступу. Якщо нервова система занадто збуджена, співак сильно хвилюється, то і в цьому випадку спів звичних вправ робить благотворний вплив. Розспівування знімає зайве збудження при перезбудженні і збуджує при апатії. Говорячи про занадто сильне збудження нервової системи перед виступом, треба вказати й на сприятливу роль слова. Словами можна зняти зайве збудження. Тому вміло використане навіювання словом у вигляді поради, бесіди перед виступом може зробити велику послугу співакові. Педагог повинен використати могутню дію слова на студента перед виступом: заспокоїти занадто збудженого, підбадьорити, активізувати апатичного.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Особливості емоційного стану співака перед виступом.
2. Розспівування, вивчення концертної програми.
3. Роль педагога у підготовці студента до концертного виступу.
4. Голосовий режим.

Завдання для самостійної роботи

1. Етапи підготовки співака до виступу.
2. Емоційний стан співака.
3. Режим співака.

Тема 3. Дитячий голос і особливості його розвитку. Мутація у підлітків

Кожна дитина від народження повинна чути навколо себе м'які, спокійні голоси. Виховання дитячих садочків мають найбільш сприятливі умови для музичного й вокального розвитку. Діти співають там щодня, що дуже важливо для тренажу голосового апарату. Виникає питання: чим же співають дошкільнята, якщо в них тільки до 7 – 8 років починають формуватися вокальні м'язи? Співають вони головним чином за рахунок натягнення голосових зв'язок за допомогою зовнішніх, так званих перснещитоподібних м'язів, унаслідок чого голосок у них малий за діапазоном (не більше за одну октаву) і невеликий за силою. Різниці в будові голосового апарату у хлопчиків і дівчаток у цьому віці не відзначається [5]. Багато м'язів слаборозвинені.

У цілому дитячі голоси відрізняються легкістю, прозорістю, дзвінкістю й ніжністю звуку. Вони діляться на дисканти й альти. Дискант – високий дитячий голос, його діапазон – до 1 октави – соль 2 октави, альт – низький дитячий голос, його діапазон – соль малої октави – мі 2 октави.

Розрізняють такі етапи розвитку дитячого голосу, кожному з яких відповідає певна вікова група.

1. 7 – 10 років. Голоси хлопчиків і дівчаток однорідні й майже всі – дисканти. Ділення на перші і другі голоси умовні. Звучанню голосу властиве головне резонування, легкий фальцет, при якому вібрують тільки краї голосових зв'язок (неповне зімкнення голосової щілини). Діапазон обмежений звуками ре 1 октави – ре 2 октави. Тембри дуже нерівні, голоси

звучать строкато. Завдання керівника – домагатися можливо рівнішого звучання голосу на усіх звуках невеликого діапазону.

2. 11 – 13 років, передмутаційний період. До 11 років у голосах дітей, особливо у хлопчиків, з'являються відтінки грудного звучання. У зв'язку з розвитком грудної клітки, поглибленим диханням голос починає звучати більш повно й насичено. Голоси хлопчиків виразно діляться на дисканти й альти. Легкі і дзвінкі дисканти мають діапазон ре 1 октави – фа – соль 2 октави; альти звучать щільніше, з відтінком металу й мають діапазон сі малої – до 2 октави. У цьому віці в діапазоні дитячих голосів, як і в дорослих, розрізняють три регістри: головний, змішаний (мікст) і грудний. У дівчаток переважає звучання головного регістра і явної відмінності в тембрах сопрано й альтів не спостерігається. Основну частину діапазону складає центральний регістр, що має від природи змішаний тип звукоутворення. Хлопчики користуються одним регістром, частіше грудним. Межі регістрів навіть у однотипних голосів часто не збігаються, і перехідні звуки можуть розрізнятися на тон і більше. Діапазони голосів деяких дітей можуть бути більші вказаних вище. Зустрічаються голоси, особливо в деяких хлопчиків, які мають діапазон більше двох октав. У передмутаційний період голоси набувають темброву визначеність і характерні індивідуальні риси, властиві кожному голосу. У деяких хлопчиків пропадає бажання співати, з'являються тенденції до співу в нижчій теситурі, голос нестійкий, інтонація ускладнена. У дискантів зникає польотність, рухливість. Альти звучать масивніше.

3. 13 – 15 років, мутаційний (перехідний) період. Збігається з періодом статевого дозрівання дітей. Форми мутації протікають по-різному: в одних поступово і непомітно (спостерігається хрипота і підвищена стомлюваність голосу), в інших – більш явно і відчутно (голос зривається під час співу і мови). Тривалість мутаційного періоду може бути різною, від декількох місяців до декількох років. У дітей, що співають до мутаційного періоду, він протікає зазвичай швидше і без різких змін голосу. Завдання керівника – своєчасно почути мутацію і при перших її ознаках вжити запобіжні заходи: спочатку пересадити дитину в нижчу партію, а потім, можливо, і

звільнити тимчасово від хорового зайняття. Дуже важливо, щоб керівник частіше прослуховував голоси дітей, що переживають передмутаційний період, і вчасно міг реагувати на всі зміни голосу.

4. 16 – 19 років, юнацький вік. У юнацькому віці важливо дотримуватися санітарних правил співу, не допускати форсованого звуку, розвивати техніку дихання й дуже обережно розширювати діапазон. Галасливий спів може завдати великої шкоди ніжним, незміцнілим зв'язкам. Увесь співацький процес у хорі повинен коригуватися фізичними можливостями дітей і особливостями дитячої психіки. При академічному співі виникає необхідність використання ширшого звуковисотного діапазону при різному нюансуванні й тембральній насиченості. Якщо керуватися принципом "від простого до складного", то ця послідовність має загальний напрям – від чистих регістрів до змішаних. Залежно від індивідуальних особливостей голосу дитини починати слід з того голосового регістра, який він використовує при спонтанному співі найчастіше. Слід мати на увазі, що один і той же регістр у дітей навіть одного віку так само, як і у різних за своєю природою голосів дорослих, звучить по-різному, залежно від анатомо-морфологічного розвитку і стану всього організму і, зокрема, голосового апарату.

У зв'язку з індивідуальними особливостями на першому етапі роботи доцільно розпочати з того типу регістрового звучання, до якого проявляється схильність у дитини від природи. Звичайно, можна навчити його співати в будь-якому регістрі, але більшого успіху досягне той учитель, який розпочинатиме роботу з учнем, урахувавши природу його голосу. Навіть у разі вільного володіння всіма можливими голосовими регістрами індивідуальні особливості співака проявляться в тому, що у якомусь регістрі його голос звучатиме якнайкраще.

Основні етапи формування оптимального голосоутворення в дітей залежать від умов зайняття при індивідуальному й колективному навчанні. В умовах індивідуального зайняття на першому етапі робота педагога має бути спрямована на оволодіння натуральними регістрами

голосу, починаючи з того реєстрового режиму, до якого проявляються схильності дитини від природи.

На другому етапі формуються навички свідомого використання реєстрів в діапазоні, що відповідає їм.

На третьому етапі разом з довільним перемиканням, стрибком з одного реєстра на інший необхідно формувати вміння поступово і плавно переходити від реєстра фальцету до грудного через мікст або поступовому тембральному збагаченні його.

На четвертому етапі слід закріплювати й удосконалювати здатність учня довільно користуватися голосовими реєстрами при співі.

Тривалість кожного етапу визначається по-різному, залежно від того, як часто проводяться заняття, від педагогічної дії, сприйнятливості учня, його музичних здібностей. В умовах колективного навчання важко створити найкращі умови для розвитку голосів усіх видів. Тому при колективному навчанні співу доцільніше використовувати всі види реєстрового звучання. Завдання розвитку дитячого голосу при колективному навчанні співу ускладнюється тим, що, окрім вокальних навичок, необхідно піклуватися і про хорові, які формуються паралельно з першими і впливають один на одного. На початковому етапі роботи першим хоровим завданням педагога є приведення хору до загального тону, тобто вироблення унісону. Своєрідність голосоутворення в дітей відкриває перспективу подальшої розробки системи розвитку в них співацького голосу в різному віці з урахуванням індивідуальних особливостей.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Які особливості виховання дитячого голосу?
2. Основні характеристики дитячих голосів.
3. Діапазон дитячого голосу.
4. Основні етапи розвитку дитячого голосу.

Завдання для самостійної роботи

1. Формування дитячого голосу.
2. Типи дитячих голосів.
3. Вокальні вправи для дітей.
4. Мутація.

Тема 4. Вокальна робота з дитячими голосами. Принципи й методи вокального навчання дітей

Розпочинати вокальне зайняття з дітьми необхідно з формування правильної "співацької стійки" – положення корпусу й голови під час співу. Це сприяє організації співацького дихання й резонування, які є основою красивого співацького звуку. У дитини має бути сформоване відчуття вільної людини, що красиво стоїть і готова із задоволенням почати співати. Ноги майже на ширині плечей, носки трохи розгорнуті в сторони. Корпус прямий, але вільний, такий, що спирається на тверді, але не напружені ноги. Руки вільно опущені уздовж тіла, яке тримається прямо, шия не напружена. Відпрацювання "співацької стійки" відбувається поступово й терпляче. Положення корпусу й голови в процесі зайняття уточнюються, поки не сформується звичка стояти правильно і красиво. Постійно проводиться й коригується робота над співацьким диханням, яке є головною ланкою єдиного співацького процесу.

У співацькому диханні можна виділити три основні ланки: 1) вдих; 2) збереження вдиху протягом усієї музичної фрази; 3) видих з резонуванням звуку й підтримкою знизу стовпа дихання. Дітям легко пояснити: "Удихаємо ми носиком, неначе нюхаємо трояндочку". Подальше уточнення йде по лініях: удихаємо із задоволенням, на напівпосмішці, беремо не дуже багато повітря. Воно потрапляє в нижню частину наших легенів, ніби надуваючи там "гумовий круг" (за допомогою якого діти вчаться плавати). Діти легко ставлять руки в боки на нижні ребра, не притискуючи їх і контролюючи місце вдиху.

Педагог допомагає дітям організувати правильний вдих, використовуючи "мислеобраз" "гумового круга", який діє на рівні нижніх ребер. Можна показати дітям реальний гумовий круг, але він не має бути сильно надутим, щоб не виникло бажання набрати в легені багато повітря. Важливо, щоб під час вдиху не піднімалися плечі.

Правильний вдих теж формують поступово. Спочатку розсовують у сторони нижні ребра, а потім, у міру тренування, починають відчувати під час вдиху й нижню частину спини, яка злегка відсовується назад. Наступним моментом є збереження стану вдиху. Педагог говорить дітям, що потрібно постаратися, щоб "гумовий круг" зберігся, не обпав до початку співу. Можна здивуватися, як чудово надувся наш "гумовий круг", представити його собі. Це допомагає зберегти так званий "вдихувальний стан" (Л.Б. Дмитрієв), який організовує весь співацький апарат, повністю готуючи його до початку фонації. Далі дитина навчиться зберігати стан вдиху упродовж усієї музичної фрази [5, 26].

Знаходження "місця резонування" – один з найважчих і індивідуальних моментів постановки співацького голосу. У той же час дзвінкість голосу, що виникає завдяки резонуванню, – це та його якість, що сформована анатомо-фізіологічними особливостями співацького апарату дитини і яка є провідною характеристикою еталонного звучання дитячого співацького голосу. Вправа із закритим ротом на звук "м", як і вправа "Дзвін" ("Бом, бом"), під час яких виникає відчуття вібрації губ і "маски", допомагають знайти це "місце". Старші дошкільнята вже можуть відчути вібрацію й зафіксувати резонування звуку. Вони вчать зберігати резонування й під час співу з відкритим ротом. Дітям можна пояснити необхідність безперервного "протоку" звуку, що постійно ллється. Цьому допомагає вправа з пір'їнкою або пушинкою, яку підвішують на ниточці, прикріпленій до палички. Діти роблять співацький вдих, а потім повільно безперервно видихають, стараються, щоб пушинка, яка знаходиться на невеликій відстані від особи на рівні рота, відхилившись від видиху, не обпадала. Такі вправи добре тренують систему дихання, зміцнюють дихальні м'язи. Відомо, що зайняття співом, якщо вони включають постановку

співацького голосу й побудовані грамотно і природовідповідно, сприяють фізичному розвитку дітей, зміцнюють їх здоров'я. У неправильно побудованому вокальному уроці, вправи можуть завдати шкоди дитячому організму, привести до захворювань співацького апарату.

Ще одна важлива ланка співацького процесу – артикуляція. Якщо в дитини немає яких-небудь дефектів вимови, робота над артикуляцією не може бути перебільшуваною, щоб не порушувати "вдихувальну установку" й не вносити додаткової м'язової напруги. При достатньому володінні співацьким диханням артикуляція буде природною й легкою. Її чіткість багато в чому залежить від розуміння дитиною сенсу вимовних слів.

Перед тим, як педагог почне працювати над піснями, дітей потрібно розспівувати. Розспівування "розігрівають" співацький апарат, на них легше формувати співацькі навички й інтонаційний звуковисотний слух. Розспівування не повинні бути нудними й довгими. Найчастіше це невеликі пісеньки з мелодійною лінією, що йде, в основному, зверху вниз, оскільки при цьому легше зберігається "висока позиція" звучання. Разом з кантиленними розспівуваннями, для активізації дихання можуть бути запропоновані веселі стакатовані вправи. Оскільки розспівування дають за групами голосів, на зайнятті можна дати два-три розспівування. Разом з постійними, які звучать на кожному зайнятті і служать матеріалом для послідовної роботи над голосом, педагог може використати спеціальні розспівування, що готують дітей до вокальної й інтонаційної роботи над конкретною піснею.

Мутація голосу (від латинської *mutatio* – зміна) настає в результаті змін у голосовому апараті і в усьому організмі під впливом вікової ендокринної перебудови, що виникає в період статевого дозрівання. Час, упродовж якого відбувається перехід дитячого голосу в дорослий, називається мутаційним періодом. Явище це фізіологічне і спостерігається у віці 13 – 15 років. У хлопчиків голосовий апарат в цей час росте швидко й нерівномірно, у дівчаток гортань розвивається уповільнено. У період статевого дозрівання чоловіча і жіноча гортані набувають чіткі відмітні особливості. Можливі коливання мутаційного

періоду залежно від термінів настання статевої зрілості. У жителів півдня мутація настає раніше і протікає гостріше, ніж у жителів півночі. У дівчаток, як правило, голос міняється поступово, втрачаючи дитячі властивості. Це швидше еволюція голосу, а не мутація. Тільки в окремих випадках зустрічається різка перебудова в голосовому апараті з посиленням його зростання й появою помітних змін голосу.

У мутаційний період дитяча гортань збільшується в розмірах. У хлопчиків мутація може протікати повільно, тоді голосова функція змінюється поступово. При гострій течії мутації голос у хлопчиків знижується на октаву, з'являється охриплість, звуки басового тембру несподівано зісковзують на фальцет. Відбувається так звана "ломка" голосу. Іноді підлітки навіть соромляться користуватися своїм голосом. Тривалість мутації від одного – декількох місяців до 2 – 3 років. Увесь період мутації ділять на три стадії: початкову, основну – пікову і кінцеву. Початкова стадія характеризується тільки невеликою гіперемією (почервонінням) голосових складок. Основна стадія супроводжується гіперемією слизової оболонки всієї гортані, іноді з'являється незімкнення задніх третин голосових складок за типом рівностороннього трикутника ("мутаційний трикутник"). Відзначаються як синхронні, так і асинхронні коливання голосових складок, що свідчить про порушення координації функцій зовнішніх і внутрішніх м'язів гортані, дихання й голосоутворення. У піковій стадії мутації голос страждає більше. Кінцева стадія мутації закріплює механізм голосоутворення дорослої людини.

Післямутаційному періоду властива вразливість незміцнілого голосового апарату, голосове стомлення, що швидко настає. У цей період, який триває декілька місяців, розширюється діапазон і визначається індивідуальний тембр, висота, сила голосу.

Голосовий режим під час мутації призначається індивідуально залежно від гостроти процесу, що протікає. Повне мовчання може бути рекомендоване в окремих випадках при сильному набряку слизової оболонки гортані. У період мутації необхідно берегти голосовий апарат підлітка. Мовне навантаження має бути помірним, не можна перенапружувати,

форсувати голос. Недотримання охоронного голосового режиму, тривала напруга при великих голосових навантаженнях може привести до стійкого порушення функції внутрішніх м'язів гортані.

Підліткові слід допомогти навчитися спокійно, поступово опановувати голос дорослого. Не можна допускати форсування голосу при мові і співі. Тривалість усякого голосового навантаження має бути обмежена, особливо при появі охриплості. Для полегшення періоду мутації корисно проводити загартовування організму, дозувати фізичне навантаження, правильно розподіляти роботу й відпочинок підлітка.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Основні характеристики дитячого голосу?
2. Що таке мутація?
3. Як працювати з голосом під час мутації?
4. Методичні принципи вибору дитячого репертуару.

Завдання для самостійної роботи

1. Принципи й методи навчання дітей.
2. Дитячий вокальний репертуар.
3. Робота з мутаційним підлітком.

Тема 5. Гігієна й режим голосу

Для того, щоб досягти високого рівня виконавської майстерності, необхідно дотримуватися раціонального життєвого і професійного режиму, виконувати певні гігієнічні правила. Під доцільним загальним режимом слід розуміти вміння так раціонально його побудувати, щоб усі життєві функції проходили нормально, забезпечували високий тонус під

час роботи й не залишали стомлення. Відомо, що при великому хвилюванні голос перестає звучати, він зривається. Сильні психічні переживання можуть призвести до повної втрати мовної і співацької функції. Співак втрачає голос зовсім або втрачає основні професійні якості: витривалість, блиск, можливість співати forte, брати високі звуки, витримувати теситуру (так звана фонастенія). Отже, режим життя треба будувати так, щоб нервову систему співака не піддавати сильним несподіваним навантаженням, психічним травмам, перенапруженню, щоб, стомлюючись у процесі життя і співацької діяльності, вона систематично мала можливість повністю відновлюватись [8, 26, 61, 67].

При нестійкій нервовій системі, сильній її реактивності і швидкій стомлюваності легко виникають різні порушення нервової діяльності, що негативно позначаються на голосі. Людям з нестійкою нервовою системою не слід вибирати собі таку важку в сенсі нервового навантаження професію, як співацька. Навіть за наявності хороших даних вони рідко можуть досягти професіоналізму, тому що у процесі зайняття зазнають величезних ускладнень, страждають самі і ставлять в незручне положення педагога. Відносний успіх у цьому випадку можливий за умови, якщо студенту створюють виняткові умови: точний розумний режим життя й роботи, виключення всяких моментів, що хвилюють, ідеальні гігієнічні умови тощо.

Але навіть тоді, коли учень має стійку нервову систему, добре переносить сильні навантаження, він повинен дотримуватися гігієнічних правил, які сприяють збереженню високого тонуусу і тривалої працездатності нервової системи.

Повний відпочинок організм отримує під час сну. Сон – це розлите гальмування нервових клітин мозку, під час якого вони відновлюють енергію для подальшого денного збудження. Сон, достатній для відновлення енергії нервових клітин, повинен тривати 7 – 8 годин для дорослої людини. У молодшому віці норма сну дещо збільшується – до 9 годин на добу. Ці норми дуже умовні і значною мірою залежать від властивостей нервової системи тієї або іншої людини. Кожен повинен знати норму свого сну, після якої він почуває себе таким, що дійсно повністю відпочив, готовим до нової роботи.

Харчування. Їжа людини, що займається співом, має бути досить калорійною, різноманітною. Співакові слід уникати гострих страв, які подразнюють слизові оболонки, а також надмірно гарячих, обпалюючих або, навпаки, занадто холодних. Надмірно гарячі напої, наприклад дуже гарячий чай, обпалює слизову оболонку, рот і глотку, порушує її нормальну функцію й виникає катаральне запалення або атрофічний процес. Горло починає сохнути, легко піддається запальним процесам. Занадто холодні страви (морозиво, сильно охолоджені напої) – можуть викликати простудні захворювання, якщо їх вживати безпосередньо після співу, після активної м'язової роботи.

Вітамінізація організму особливо потрібна в зимовий і весняний період, коли людина мало буває на повітрі, мало опромінюється сонцем. Насичення організму вітамінами підвищує опірність до інфекцій, покращує його діяльність, підвищує життєвий тонус.

Організація канікулярного часу. Велику роль у підтримці хорошої працездатності упродовж усього року відіграє літній відпочинок і зимовий канікулярний час в учнів. Варто на цей час повністю відмовитися від співу й музики.

Організація канікулярного відпочинку як літнього, так і зимового, залежно від індивідуальності учня, може бути здійснена по-різному. Проте вона завжди повинна повністю переключити організм на інший вид діяльності.

Загартування. Велике значення для здоров'я має загартування організму й дотримання певних гігієнічних правил, пов'язаних з ним. Зарядка, водні процедури і спорт край сприяють позначуються на стані організму.

Простудне захворювання – це пробудження інфекції, яка є в дихальних шляхах. Ця інфекція посилюється, якщо є безпосередній контакт з хворими. Проте захворювання може не виникнути, якщо опірність організму висока. Охолодження тут відіграє роль чинника, що знижує опірність, але не воно, власне, викликає захворювання. Так, щоб не хворіти на простудні захворювання, необхідно, по-перше, по можливості не контактувати з хворими; і, по-друге, прагнути до того, щоб життєвий тонус організму, його опірність були високими. До цього й веде загартування.

Куріння й алкоголь. Куріння, окрім сильної загальноотруйної дії, викликає місцеве роздратування всіх слизових оболонок дихальних шляхів, тому в курців вони зазвичай знаходяться у стані хронічного запалення. Курці завжди страждають кашлем, при якому відхаркується багато мокроти. Такий постійно роздратований стан слизової оболонки дуже несприятливий для співу. Від куріння голос стає грубішим, у ньому з'являються призвуки, сиплість, як наслідок постійного проходження мокроти між зв'язок під час співу.

Алкоголь є отрутою для нервової системи й негативно діє на голосовий апарат. У деяких голос "сідає" після одної – двох чарок вина. Алкоголь, хоч і меншою мірою, ніж куріння, але все-таки дратівливо впливає на слизову оболонку. Тому в алкоголіків голос зазвичай змінений: він нижчий і хрипкий. У жодному разі не можна вживати алкоголь перед іспитом або виступом. Дія його ґрунтована на розгальмуванні нервової системи – п'яна людина – це "людина без гальм". Відносно рухів розгальмування веде до дискоординації, тому рухи п'яного неточні, розмашисті, погано узгоджені. Якщо алкоголь вживається в невеликих дозах і не часто, він практично шкідливої дії на співацьку діяльність не завдає. Проте часте й надмірне його вживання руйнує нервову систему і шкідливо діє на голос. Особливо легко страждають високі голоси.

Професійні захворювання співаків: ларингіт, фарингіт, трахеїд, підзв'язковий трахеїд, простудні захворювання верхніх та нижніх дихальних шляхів, вузли на голосових складках тощо.

Питання й завдання для самоперевірки

1. Гігієна й охорона співацького голосу.
2. Сон і правильне харчування, режим співака.
3. Вплив куріння й алкоголю на голосовий апарат співака.
4. Основні професійні захворювання вокалістів.

Завдання для самостійної роботи

1. Голосовий режим, гігієна й охорона голосу.
2. Відомості про професійні захворювання вокалістів.

Практичне заняття № 8

Підготовка до виступу

1. Підготовка до виступу (етапи підготовки).
2. Гігієна і режим голосу. Охорона голосів.
3. Сон, харчування, роль фізичного навантаження, організація канікулярного відпочинку.
4. Загартування і простудні захворювання.
5. Куріння і алкоголь.
6. Роль слизових оболонок дихальних шляхів. Мигдалини.
7. Гігієнічне значення розспівування. Норма співацького навантаження.
8. Гігієна урока.
9. Короткі відомості про професійні захворювання співаків.

Мета: розкрити особливості підготовки до концертного виступу, конкурсу, оперної вистави, мати уявлення про режим і гігієну голосу, професійні захворювання співаків.

Ключові поняття: концерт, конкурс, вистава, режим, гігієна голосу, професійні захворювання співаків.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Принципи підготовки до концертів, конкурсів?
2. Емоційний стан співака.
3. Режим співака, роль правильного харчування, сну, канікулярного часу на вокальне самопочуття.

4. Шкідливі звички – куріння, алкоголь, та їх вплив на голос співака.
5. Охорона й профілактика професійних захворювань співаків.
6. Поведінка співака на сцені, артистизм і музикальність.

Практичні завдання:

1. Демонстрація майстер-класу з академічного вокалу (Л.Паваротті, Г.Вишневської, Т.Берганци).
2. Демонстрація уривків концертів відомих оперних співаків, особливості виконавського стилю й інтерпретиції, поведінка на сцені.

Практичне заняття № 9

Дитячий голос і особливості його розвитку

1. Дитячий голос і особливості його розвитку.
2. Мутація у підлітків. Діапазони дитячих голосів.
3. Вокальна робота з дитячими голосами.
4. Принципи й методи вокального навчання дітей.
5. Початкові заняття.
6. Робота з мутаційним підлітком.

Мета: розкрити особливості розвитку дитячого голосу, мати уяву про діапазони дитячих голосів, їх класифікацію, розглянути основні принципи початкових занять з дітьми, розглянути мутаційних період розвитку дитячого голосу та особливості роботи з мутаційним підлітком.

Ключові поняття: діапазон дитячого голосу, мутація, етапи розвитку дитячого голосу.

Питання й завдання для самоконтролю

1. Дайте характеристику дитячому голосу.
2. Типи дитячих голосів та діапазони.

3. Визначення типу дитячого голосу та перші заняття вокалом.
4. Дайте характеристику основним етапам розвитку дитячого голосу.
5. Мутація та принципи роботи з мутаційним підлітком.

Практичні завдання:

1. Зробіть самостійно підбірку дитячого репертуару залежно від типу голосу дитини.

Питання до контрольних модульних робіт

Модуль 4

1. Самостійна робота студента-вокаліста.
2. Проблеми, пов'язані з роботою над вокальними творами.
3. Підготовка до виступу (етапи підготовки).
4. Концерт, конкурс, оперна вистава.
5. Дитячий голос і особливості його розвитку.
6. Мутація у підлітків. Діапазони дитячих голосів.
7. Вокальна робота з дитячими голосами.
8. Принципи й методи вокального навчання дітей.
9. Початкові заняття.
10. Робота з мутаційним підлітком.
11. Гігієна й режим голосу.
12. Охорона голосів.
13. Короткі відомості про професійні захворювання співаків.

Словник найуживаніших термінів

Артикуляційний апарат – система органів, завдяки роботі яких формуються звуки мови. До них відносяться: голосові складки, язик, губи, м'яке піднебіння, глотка, нижня щелепа (активні органи); зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи).

Артикуляція (лат. *articulatio*) – робота органів мови, необхідна для вимовлення звуків мови.

Атака – (фр. *attaque* – напад) – у вокальній методиці означає початок звуку. Термін застосовується до фонації чистих голосних. Розрізняють три види атаки: тверда, м'яка і придихова. Тверда атака характеризується щільним зімкненням голосових складок до початку звуку. М'яка атака, до якої прагнуть співаки, характеризується одночасністю зімкнення голосових складок і посилення дихання. При придиховій атаці голосові складки змикаються на струмені повітря, який уже витікає, що і створює своєрідний придих. Може з'явитися витік повітря.

Бельканто – (італ. *belcanto* – прекрасний спів) – стиль співу, що склався в Італії до середини XVII ст. і панував до 1-ої половини XIX ст. (епоха бельканто). У сучасному розумінні – емоційно насичене, красиве, співуче, звучне вокальне виконання.

Вібрато – (італ. *vibrato*, лат. *vibratio* – коливання) – періодична зміна звуку за висотою, силою й тембром.

Вокаліз – (лат. *vocalis* – голосний) – музичний твір для голосу без тексту, написаний з метою вироблення певних вокально-технічних навичок або для концертного виконання.

Вокаліз – (від італ. *vocalizzazione*) – виконання мелодії на голосних звуках або виспівування окремих складів якого-небудь слова.

Вокальна школа – 1) Система вокально-виконавських принципів і педагогічних методів, що формується в музичній культурі народів різних країн. 2) Досконалість володіння технічними можливостями голосу (співак з хорошою або поганою вокальною школою).

Вокальний слух – специфічне складне сприйняття звуку через м'язове почуття звуку разом з іншими відчуттями, які

супроводжують спів (вібраційними, відчуттями підкладкового тиску, "стовпа" повітря).

Голос – звуковий потік, що утворюється в гортані внаслідок коливання голосових зв'язок під час проходження через них повітряного струменя.

Голосоведення – рух кожного окремого голосу й усіх голосів разом у багатоголосому творі.

Голосовий апарат – система органів, що служить для утворення звуків голосу й мови.

Голосоутворення, звукоутворення, фонація – утворення й вимова звуків мовлення.

Горловий звук – специфічне звучання голосу, що утворюється в результаті того, що голосові складки працюють у режимі "пересмикання", тобто у процесі коливання фаза їх зімкнутого стану переважає над розімкнутою, а сама гортань напружена.

Детонація (від фр. *detonner* – співати фальшиво) – спів зі зниженою, інколи з підвищеною інтонацією.

Діапазон [від грец. *dia pason* (*chordon*) – через усі (струни)] – звуковий об'єм голосу або інструменту від найнижчого до найвищого звуку.

Дикція (від лат. *diction* – вимова) – правильна, чітка, виразна вимова звуків.

Дихання – один з основних чинників голосоутворення, енергетичне джерело голосу.

Закритий звук – звук, що утворюється при співі закритим ротом.

Звуковедення – термін, що означає різні види ведення голосу по звуках мелодії (напр., кантілена, портаменто, маркато тощо).

Імпеданс (від лат. *impeditio* – перешкода) – зворотний акустичний опір, який випробовують голосові складки з боку ротоглоткового каналу.

Інтонація (від лат. *intonare* – голосно вимовляю) – 1) Утілення художнього образу в музичних звуках. 2) Невеликий, відносно самостійний мелодійний зворот. 3) Точне відтворення висоти звуку при музичному виконанні.

Кантілена – (лат. *cantilena* – спів) – 1) Співоче, зв'язне виконання мелодії, основний вид звуковедення, побудований на

техніці legato. 2) Співуча мелодія, вокальна або інструментальна.

Маска – термін вокальної практики, що означає відчуття вібрацій у верхній частині обличчя, що виникає під час співу в результаті резонування носової й додаткових порожнин.

Медіум – (від лат. *medius* – середній) – термін, який уживається у вокальній педагогіці для позначення середньої частини діапазону жіночих голосів.

Мелізми – (від грец. *melisma* – гімн, мелодія) – 1) Мелодичні уривки (колоратура, рулади, пасажі й інші вокальні прикраси) і цілі мелодії, що виконуються на один склад тексту (звідси вираження "мелізматичний спів"). 2) Мелодійні прикраси у вокальній і інструментальній музиці (форшлаг, мордент, групето, трель).

Мелодекламація – (від грец. *melos* – мелодія і від лат. *declamation* – декламація) – художнє читання віршів або прози на фоні музичного супроводу.

Меца воце – (італ. *mezza voce* – упівголосу) – спів у динаміці *mezza piano* зі збереженням усіх якостей оперного змішаного звукоутворення, але з переважанням роботи фальцету голосових складок.

Мікст – (від лат. *mixtus* – змішаний) – регістр співацького голосу, в якому змішуються грудне й головне резонування.

Мутація – (від лат. *mutation* – зміна) – перехід дитячого голосу в голос дорослого.

М'язові прийоми – спосіб прямого свідомого впливу на роботу окремих частин голосового апарату.

Опора – термін, уживаний у вокальному мистецтві для характеристики стійкого, правильно оформленого співацького звуку ("оперте звучання") – манери голосоутворення ("спів на опорі").

Пасаж (фр. *passage*, букв. – прохід) – послідовність звуків у швидкому русі, що часто зустрічається у віртуозній музиці (акордові, гамоподібні і змішані).

Побіжність – техніка співу у швидкому русі.

Перехідні звуки – звуки, що лежать на межі натуральних регістрів голосу.

Позиція звуку – термін, уживаний у вокальній педагогіці для вираження впливу тембру на сприйняття висоти звуку. Розрізняють високу і низьку позиції.

Польотність – властивість правильного поставленого співацького голосу бути добре чути у залі.

Портаменто (від італ. *portare la voce* – переносити голос) – у сольному співі ковзаючий перехід від одного звуку мелодії до іншого. Один із засобів виразності у співі.

Постановка голосу – процес розвитку в голосі якостей, які необхідні для його професійного використання.

Прикриття – вокальний прийом, уживаний при формуванні верхньої ділянки діапазону голосу вище за перехідні звуки.

Прямий голос – голос, позбавлений вібрато.

Регістр (від лат. *registrum* – список, перелік) – ділянка звукового діапазону музичного інструмента або голосу.

Резонанс (від фр. *resonance*, від латин. *resono* – звучу у відповідь, відгукуюся) – явище, при якому в тілі, що називається резонатором, під впливом зовнішніх коливань виникають коливання тієї ж частоти.

Резонатори – у голосовому апараті – порожнини, які резонують на звук, що виникає в голосовій щілині, і надають йому силу й тембр.

Рівність голосу – якість добре поставленого співацького голосу, що полягає в єдиному тембровому звучанні голосу по всьому діапазону і на всіх голосних.

Рулада (від фр. *rouler* – катати назад і вперед) – швидкий віртуозний пасаж у співі, рід колоратури.

Співацька установка – термін, що означає положення, яке повинен прийняти співак перед початком співу.

Співацькі відчуття – відчуття, які допомагають співакові в контролі за голосоутворенням.

Спів, вокальне мистецтво – емоційно-образне розкриття змісту музики засобами співацького голосу.

Тембр (фр. *timbre*) – забарвлення звуку, якість, що дозволяє розрізнити звуки однієї висоти, виконані на різних музичних інструментах або різними голосами.

Теситура (італ. *tessitura* – тканина) – висотне розміщення звуків у музичному творі стосовно діапазону співацького голосу.

Трель (італ. trillo, від trillare – брязкотити) – мелодійна прикраса, що складається з двох сусідніх звуків, що швидко чергуються, з яких нижній, – основний, такий, що визначає висоту трелі, і верхній – допоміжний.

Фальцет (лат. falsetto, від falso – неправдивий) – спосіб формування високих звуків, а також верхній регістр чоловічого співацького голосу, який характеризується слабким звучанням і бідністю тембру.

Філіровка, філірування (від фр. filer un son – тягнути звук) – уміння плавно змінювати динаміку звуку, що тягнеться, від forte до piano й навпаки.

Фіоритура (італ. fioritura – цвітіння) – різного роду мелодійні прикраси; орнаментальний пасаж, що прикрашає мелодію.

Форманта (від лат. formans – той, що утворює) – група посиленних обертонів, що формують специфічний тембр голосу.

Форсування (від фр. force – сила) – спів з надмірною напругою голосового апарату, що порушує темброві якості голосу, природність звучання.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Багадуrow В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуrow. – М. : Гос. изд-во. Муз. сектор, 1937– . – Ч. 3. – Вып. 1. – 1937. – 255 с. : ноты.
2. Багадуrow В. М. И. Глинка как певец и вокальный педагог / В. Багадуrow // М. И. Глинка : сб. материалов и ст. ; под ред. Т. Ливановой. – М. ; Л., 1950. – С. 288–343.
3. Бочелли А. Музыка тишины / А. Бочелли ; пер. с итал. С. Рюриковой. – М. : РИПОЛ Классик, 2012. – 320 с.
4. Варламов А. Е. Полная школа пения : в 3 ч. / А. Е. Варламов ; ред. и коммент. проф. В. А. Багадуrow. – М. : Музгиз, 1953. – 107 с.
5. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребенка / Н. А. Ветлугина. – М. : Просвещение, 1968. – 415 с.
6. Виардо-Гарсия П. Час упражнений : экзерсисы для жен. голоса с сопровожд. ф.-п. / П. Виардо-Гарсия ; предисл. авт. – М. : Музсектор Госиздата, 1924– . – Ч. 1. – 1924. – 39 с.
7. Виардо-Гарсия П. Час упражнений : экзерсисы для жен. голоса с сопровожд. ф.-п. / П. Виардо-Гарсия ; предисл. авт. – М. : Музсектор Госиздата, 1924– . – Ч. 2. – 1924 – 68 с.
8. Вилкорезова Л. А. Формирование вокальных навыков на начальном этапе обучения / Л. А. Вилкорезова // Педагогічна Сумщина. – 2003. – № 3. – С. 24–26.
9. Вопросы вокальной педагогики : Сборник статей. – М. ; Л. : Музгиз, 1962–Вып. 2 : Труды кафедры сольного пения Московской государственной консерватории. – 1964.
10. Вопросы вокальной педагогики : ст. и очерки. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 3. – 151 с.
11. Вопросы вокальной педагогики : ст. и очерки. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 4. – 231 с.
12. Вопросы методики воспитания слуха : [сб. ст.] / [отв. ред. А. Л. Островский]. – Л. : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1967. – 136 с.
13. Воспитание эстетического отношения старшеклассников к вокальному искусству. – Кировоград : [Б. и.], 1982. – 78 с.

14. Гарсиа М. ; сын Школа пения. *Traite complet de l'art du chant : Traite complet de l'art du chant* / М. Гарсиа ; предисл., пер., коммент. и примеч. проф. В. А. Багадурова, д-ра искусствовед. наук. – М. : Музгиз, 1956 [обл. 1957]. – Ч. 1 и 2. – 127 с. : ил., нот.
15. Гарсиа М. Школа пения / М. Гарсиа ; предисл., перевод., комментарии и примеч. проф. В. А. Багадурова. – М. : Музгиз, 1956. – 127 с.
16. Гинзбург Л. С. Соловцов А. А. Вопросы музыкально-исполнительского искусства / Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. – М. : Музгиз, 1958. – Сб. 2/3. – 528 с.
17. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса ; метод. к ним пояснения и вокализы-сопфеджио : (для высокого голоса) / М. И. Глинка ; общ. ред. И. К. Назаренко. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 59 с.
18. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса : метод. к ним пояснения и вокализы-сопфеджио : (для сред. голоса) / М. И. Глинка ; общ. ред. И. К. Назаренко. – М. ; Л. : Музгиз, 1951. – 58 с.
19. Гмыря Б. Статьи. Дневники. Письма. Воспоминания / Борис Гмыря. – М. : Музыка, 1988. – 238 с.
20. Гусев В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев ; АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1967. – 319 с.
21. Гуревич Е. Л. Музыкальное воспитание и образование на немецких землях от средневековья к XXI столетию / Е. Л. Гуревич. – М. : Музыка, 1991. – 78 с.
22. Давыдова В. А. Певческое дыхание и некоторые советы по постановке голоса / Вера Давыдова, нар. артистка РСФСР проф., Дмитрий Мчедлидзе, нар. артист Груз. ССР доц. – Тбилиси : Лит. да хеловнеба, 1966. – 68 с.
23. Доливо А. Речитативы в вокальном искусстве / А. Доливо // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : третий сб. ст. – М., 1962. – С. 179–189.
24. Дмитриев Л. Б. Пение / Л. Б. Дмитриев // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1978. – Т. 4. – С. 227–233.

- 25.Дмитриев Л. Б. Постановка голоса / Л. Б. Дмитриев // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1978. – Т. 4. – С. 411–412.
- 26.Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 1963. – 674 с.
- 27.Доминго П. Мои первые сорок лет / П. Доминго. – М. : Радуга, 1989. – 304 с.
- 28.Домрина Е. Н. Беседы о музыке / Е. Н. Домрина. – Л. : Просвещение, 1982. – 80 с.
- 29.Дунаевский Б. Брат песни / Б. Дунаевский. – М. : Молодая гвардия, 1969. – 238 с.
- 30.Дюпре Ж. Искусство пения / Ж. Дюпре. – М. : Музгиз, 1955. – 285 с.
- 31.Егорьева М. Упражнения для вокальной техники / М. Егорьева. – Киев : Муз. Украина, 1980. – 171 с.
- 32.Жаров В. И. Вечер советского романса и песни / В. И. Жаров. – М. : Искусство, 1972. – 208 с.
- 33.Живов В. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Живов. – М. : Музыка, 1987. – 93 с.
- 34.Задерацкий В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 1. – 204 с.
- 35.Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. К. Захава. – М. : Просвещение, 1978. – 334 с.
- 36.Зданович А. П. Некоторые вопросы вокальной педагогики / А. П. Зданович. – М. : Музыка, 1965. – 147 с.
- 37.Земцовский И. И. Народная музыка / И. И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. – Т. 3. – С. 887–903.
- 38.Иванов А. О вокальном образе / А. Иванов. – М. : Профиздат, 1968. – 132 с.
- 39.Илешин Б. И голубые небеса / Б. Илешин. – М. : Сов. Россия, 1981. – 176 с.
- 40.Кадыков И. Ф. Удивительное о голосе и слухе / И. Ф. Кадыков. – М. : Знание, 1969. – 32 с.
- 41.Капустин Н. В. Музыкант и публика / Н. В. Капустин. – Л. : Знание, 1976. – 40 с.
- 42.Карасев А. Н. Музыкальная хрестоматия. – Ч. 2 : добавление к методике и урокам пения : подготов. курс : сб. муз.

- произведений для муж., жен. и смеш. хоров без сопровождения. – М. : Нотопеч. В. Гроссе, 1915. – 112 с.
43. Карасев А. Н. Музыкальная хрестоматия : добавление к методике и урокам пения / сост. А. Карасев. – Ч. 1/2. – М. : Лит. В. Гроссе, 1893. – 2 т.
44. Кибіч Я. Назарій Яремчук / Я. Кибіч. – Чернівці : Прут, 2003. – 328 с.
45. Кочнев В. И. К проблеме изучения актерских способностей / В. И. Кочнев // Вопр. психологии. – 1983. – № 1. – С. 108–111.
46. Кочнев В. И. Понятие сценического самочувствия в системе К. С. Станиславского / В. И. Кочнев // Вопр. психологии. – 1990. – № 6. – С. 95–103.
47. Кочнева И. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Л. : Музыка, 1988. – 70 с.
48. Кремлев Ю. Очерки по вопросам музыкальной эстетики / Ю. Кремлев. – М. : Музгиз, 1957. – 242 с.
49. Козловский И. Музыка – радость и боль моя : ст., интервью, воспоминания / И. Козловский. – М. : Композитор, 1992. – 384 с.
50. Кристи Г. В. Воспитание актера школы Станиславского / Г. В. Кристи. – М. : Искусство, 1978. – 430 с.
51. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады : ист. очерки / Е. М. Кузнецов ; предисл. Н. П. Смирнова-Сокольского. – М. : Искусство, 1957. – 367 с.
52. Кулаковский Л. Музыка как искусство / Л. Кулаковский. – М. : Сов. композитор, 1960. – 109 с.
53. Ламперти Ф. Искусство пения (L'arte del canto) по классическим преданиям : техн. правила и советы ученикам и артистам : пер. с итал. / Фр. Ламперти. – 5-е изд. – М. ; Пг. : Гос. изд., 1923. – 67 с.
54. Листова Н. А. Варламов / Н. А. Листова. – М. : Музыка, 1968. – 268 с.
55. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ, 2000. – 621 с.
56. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1975. – 534 с.
57. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца / В. Луканин. – Л. : Музыка, 1977. – 87с.

58. Мазель Л. О природе и средствах музыки / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1983. – 72 с.
59. Мазель Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – М. : Музгиз, 1962. – 300 с.
60. Мей Р. Экзистенциальная психология. Экзистенция / Р. Мей, Э. Энджел, Г. Элленберг ; пер. с англ. М. Занадворова, Ю. Овчинниковой. – М. : Апрель Пресс : Изд-во ЭКСМО, 2001. – 624 с.
61. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с.
62. Морозов В. Вокальный слух и голос / В. Морозов. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 86 с.
63. Морозов В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 204 с.
64. Морозов В. П. Искусство резонансного пения : основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : Изд. МГК, ИП РАН, 2002. – 496 с.
65. Музыкальная эстетика стран Востока / [общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова]. – М. : Музыка, 1967. – 244 с.
66. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкальных произведений / Е. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука. – М., 1978. – Вып. 2. – С. 4.
67. Назаренко И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. – М. : Музыка, 1968. – 622 с.
68. Назаренко И. К. Искусство пения : очерки и материалы по истории, теории и практике худож. пения : хрестоматия. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музгиз, 1963. – 512 с.
69. Нестеренко Е. Размышления о профессии / Евгений Нестеренко. – М. : Искусство, 1985. – 174 с.
70. Непомнящий О. Завтра наступит вчера / О. Непомнящий. – Новосибирск : Центр Сирена, 1999. – 344 с.
71. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки / А. С. Оголевец. – М. : Сов. композитор, 1969. – 589 с.
72. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Л. Очеретовская. – Л. : Музыка, 1985. – 112 с.
73. Панкратов В. Н. Саморегуляция психического здоровья : практ. руководство / В. Н. Панкратов. – М. : Изд-во Ин-та психотерапии, 2001. – 352 с.

- 74.Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования / Н. Переверзев. – М. : Музыка, 1966. – 224 с.
- 75.Подольская В. В. Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики : (заметки концертмейстера) / В. В. Подольская. – М. : Музгиз, 1960. – 109 с.
- 76.Поляновский Г. Н. А. Обухова / Г. Поляновский. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 155 с.
77. Потапова Л. В. Эстетическое воспитание будущих детей / Л. В. Потапова // Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки : зб. наук. пр. – К. ; Запоріжжя, 2001. – Вип. 19. – С. 230–232.
- 78.Програми з музики середньої загальноосвітньої школи та поурочні методичні розробки. 1–4 класи. – К. : Перун, 1996. – 126 с.
79. Програми та поурочні методичні розробки для середніх загальноосвітніх шкіл. Музика: 1–4 класи. / авт. кол.: О. Ростовський, Р. Марченко, Л. Хлебнікова, Є. Бервецький. – К. : Перун, 1996. – 128 с.
- 80.Прокофьев В. Н. В спорах о Станиславском / В. Н. Прокофьев. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1976. – 368 с.
- 81.Ройтерштейн М. И. Музыкальный язык / М. И. Ройтерштейн. – М. : Музыка, 1974. – 135 с.
- 82.Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа / М. И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.
- 83.Россихина В. П. Учись понимать музыку / В. П. Россихина. – М. : Сов. Россия, 1960. – 60 с.
- 84.Руффо Т. Парабола моей жизни / Т. Руффо. – Л. : Музыка, 1990. – 253 с.
- 85.Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музгиз, 1960. – 314 с.
- 86.Ручьевская Е. А. Анализ вокальных произведений / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
87. Терещенко А. К. Анатолий Соловьяненко / А. К. Терещенко. – Киев : Мистецтво, 1982. – 167 с.
88. Терещенко А. К. Золотий голос України / А. К. Терещенко // Музика. – 2002. – № 6. – С. 25–27.

89. Юссон Р. Певческий голос : исслед. основных физиол. и акустич. явлений певческого голоса / Рауль Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.
90. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни / Ф. Шаляпин. – Л. : Музыка, 1990. – 352 с.
91. Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 173 [2] с. : нот. ил.
92. Шейко Р. Елена Образцова / Р. Шейко. – М. : Искусство, 1984. – 352 с.
93. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы : учеб. пособие по курсу истории вокал. искусства / Л. Ярославцева. – М. : ГМПИ, 1981. – 90 с.

Анотація

Кулдиркаєва О. В. Основи вокальної методики :навчальний посібник для студентів спеціальності "Музичне мистецтво". – Луганськ : ДЗ "Луганський національний університет імені Тараса Шевченка", 2013. - 158 с.

Навчальний посібник містить теоретичний матеріал з основ вокальної методики. Визначені предмет, завдання, пізнавальне і практичне значення навчальної дисципліни, її зв'язок з іншими дисциплінами. Розглянуто витoki виникнення вокального мистецтва, проаналізовані основні вокальні школи: італійська, французька, німецька, російська, їх розвиток і стан на сучасному етапі; розглянуто діяльність і досвід навчання великих педагогів-вокалістів: П. Тозі, Д.Манчині, Ф.Ламперті, М.Гарсія, Ж.Дюпре, Ф.Шмітта, Ю.Гея, Ю.Штокгаузена, М.Глінки, О.Варламова. Подані основні теорії голосоутворення: міоеластична теорія, нейрохронаксична теорія Р.Юссона та резонансна теорія співу (РТС); розглянута будова і принципи роботи голосового апарату співака, вивчені класифікації співацьких голосів, особливості розвитку дитячого голосу, принципи роботи з мутуючими підлітками та методи викладання вокалу.

У посібнику подані теоретичний матеріал з курсу "Основи вокальної методики", плани практичних занять, теоретичні і практичні завдання для самоконтролю, завдання для самостійної роботи до кожної теми, питання до модульних контрольних робіт, питання до іспиту, а також словник найуживаніших термінів і список літератури до курсу.

Ключові слова: голос, вокальна педагогіка, вокальна школа, голосовий апарат співака, бельканто, інструментальний стиль, примарний тон, резонатор, резонанс, тембр, регістр, діапазон, вібрато, дикція, дихання, звуковедення, імпеданс, інтонація, кантілена, мелізми, опора, перехідні звуки, польотність, теситура, трель, фальцет, філіровка, форманта, форсування.

Аннотация

Кулдыркаева О. В. Основы вокальной методики : учебное пособие для студентов специальности "Музыкальное искусство". – Луганск : ГЗ "Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко", 2013. - 158 с.

Учебное пособие содержит теоретический материал по основам вокальной методики. Определены предмет, задачи, познавательное и практическое значение учебной дисциплины, ее связь с другими дисциплинами. Рассмотрены истоки возникновения вокального искусства, проанализированы основные вокальные школы: итальянская, французская, немецкая, русская, их развитие и состояние на современном этапе; рассмотрена деятельность великих педагогов-вокалистов: П.Този, Д.Манчини, Ф.Ламперти, М.Гарсиа, Ж.Дюпре, Ф.Шмитта, Ю.Гей, Ю.Штокгаузена, М.Глинки, А.Варламова. Поданы основные теории голосообразования: миоэластическая теория, нейроронаксическая теория Р.Юссона и резонансная теория пения (РТП); рассмотрено строение и принципы работы голосового аппарата певца, изучены классификации певческих голосов, особенности развития детского голоса, принципы работы с мутирующими подростками и методы преподавания вокала.

В пособии приведены теоретический материал по курсу "Основы вокальной методики", планы практических занятий, теоретические и практические задания для самоконтроля к каждой теме, вопросы к модульным контрольным работам, вопросы к экзамену, а также словарь терминов и список литературы к курсу.

Ключевые слова: голос, вокальная педагогика, вокальная школа, голосовой аппарат певца, бельканто, инструментальный стиль, примарный тон, резонатор, резонанс, тембр, регистр, диапазон, вибрато, дикция, дыхание, импеданс, кантилена, мелизмы, переходные звуки, тесситура, трель, фальцет, филировка, форманта, форсирование.

Annotation

Kuldyrkayeva O. V. Bases of vocal methodology: train aid for the students of speciality the "Musical art" of specializations the "Academic vocal", "Stage vocal". It is Luhansk : of Stage Institution "Luhansk National University named after Taras Shevchenko", 2013. - 158 p.

The manual contains theoretical material on bases of vocal methodology. The object and the tasks, the cognitive and practical significance of the academic discipline and its connection with other academic courses have been defined. The sources of origin of vocal art are considered, basic vocal schools are analysed: Italian, French, German, Russian, their development and state on the modern stage; art activities greatest teachers-vocalistes: P.Tosi, D.Manchini, F.Lamperti, M. Garcia, G. Dupres, F.Shmitt, J.Shtockgausen, J.Gey, M.Glinka, A.Varlamov.

The basic theories of phonation: mioelastics theory, neyrohronastics theory of R.Yusson and resonance voice theory (RVT) , structure and principles of work of vocal vehicle of singer, are given, classifications of voices, feature of development of child's voice, principles and metologies of works on mutation period, principles of teaching of vocal, are studied.

In a manual resulted theoretical material on course "Basis of vocal methodology", plans of practical employments, theoretical and practical tasks for self-control to every theme, questions to module control works, questions to examination, and also dictionary of terms and list of literature to the course.

Keywords: voice, vocal pedagogics, vocal school, vocal vehicle of singer, belcanto, articulation, attaque, diction, vocal brithing, instrumental style, intonation, prime tone, resonator, resonance, timbre, register, range, vibrato, cantilena, vocalis, impedans, intonation, medium, melism, melodeclamation, mezza voce, mixt, mutation, passage, portamento, register, tessiture, trill, falset, fioriture, formans, force.

Навчальне видання

КУЛДИРКАЄВА Ольга Вікторівна

ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ

*Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальності „Музичне мистецтво”*

За редакцією авторів
Комп'ютерне макетування – О. В. Кулдиркаєва
Коректор – Н. С. Безгодова

Здано до склад. 23.09.2013 р. Підп. до друку 30.10.2013 р.
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 9,18. Наклад 300 прим. Зам. № 187.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
„Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011, т/ф: (0642) 58-03-20
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.