

**КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
КАФЕДРА «МИСТЕЦТВО СПІВУ»**

ПЕРЕГУДА ЕДУАРД ВАДИМОВИЧ

**ДІЯЛЬНІСТЬ ВИДАТНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ
ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЇХ ПОРАДИ
МОЛОДИМ ВОКАЛІСТАМ**

Галузь знань	02 «Культура та мистецтво»
Спеціальність	025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма	«Спів»

Дипломна робота на здобуття освітнього ступеня
бакалавр

Науковий керівник:
Смиренський Володимир Миколайович
кандидат педагогічних наук, доцент

Київ – 2024

Реєстрація _____
(номер)

« ___ » _____ 2024 р.

(прізвище, ініціали)

Дипломна робота допущена до захисту

Завідувач кафедри

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(науковий ступінь, вчене (почесне) звання)

« ___ » _____ 2024 р.

Рецензент

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(науковий ступінь, вчене (почесне) звання)

Рецензент

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(науковий ступінь, вчене (почесне) звання)

Виконавець _____
(підпис)

(прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

	Стор.
ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Витоки вокального мистецтва та їх вплив на розвиток української вокальної школи	6
1.1. Центри вокальних шкіл світу: культурне розмаїття та унікальні підходи до навчання	6
1.2. Становлення української національної вокальної школи	16
РОЗДІЛ 2. Поради та методи роботи видатних педагогів-вокалістів майбутнім співакам	28
2.1. Особливості роботи з голосом у різних країнах світу, видатні педагоги представники світових вокальних шкіл	28
2.2. Львівська вокальна школа ХХ століття як культурний феномен, поради львівських майстрів молодим вокалістам	35
2.3 Оперний співак А. Кочерга та його методика підготовки молодих співаків	44
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51

ВСТУП

Вокальне мистецтво – це набагато більше, ніж просто спів. Це глибоке вираження емоцій, здатність передавати найтонші відтінки почуттів і настроїв. Через вокальне виконання ми можемо розповідати історії, як з реального життя, так і вигадані, переносити слухача в минуле або уявний світ, де можливо все. Кожна нота і кожне слово мають значення, створюючи унікальну атмосферу та занурюючи слухача у світ фантазій і спогадів.

Голосовий орган людини – найскладніший у світі музичний інструмент, наділений здібністю впливати як на стан, так і на свідомість людини.

Ми повинні розуміти справжнє призначення свого обдарування. Людина, яка вступила на шлях вокального мистецтва все життя несе відповідальність за свій вибір, вона прагне стати творцем, який надихає, пробуджує почуття, емоції, лікує думки та душу.

«Сучасна вокальна музика висуває до співака досить високі вимоги. Насамперед, щоб досягти високого професіоналізму потрібно досконало володіти сучасною технікою вокалу. Сучасна техніка – це техніка гри тембрами, техніка вміння зберегти у співі інтонації природної мови, техніка передачі у звучанні психологічних переживань героїв»[31, с. 511].

У дипломній роботі ми розглянемо роботу майстрів, які володіли винятковим талантом, досконалою технікою і глибоким розумінням музики, а саме: їх наполегливу працю та досвід, їх шлях та постійне шліфування своїх навичок, якими не можна не поділитись з наступними поколіннями артистів-співаків.

Актуальність теми – розгляд діяльності вокальних шкіл, праць відомих виконавців і педагогів, які відіграють значну роль у контексті постійної потреби в професійному розвитку вокалістів та підтримки нового покоління музикантів у досягненні їхнього потенціалу. Розгляд методів роботи з молодими вокалістами видатних представників українського вокального мистецтва.

Мета і завдання дослідження – провести порівняльний аналіз української вокальної школи з європейськими, виявити спільні риси та унікальні відмінності в методиках навчання, репертуарі, техніках виконання та культурному контексті.

Об'єктом вивчення цієї теми є діяльність видатних представників вокального мистецтва, а також їхні поради та методи, спрямовані на покращення вокальної техніки.

Предметом наукового дослідження є аналіз діяльності видатних вокалістів-педагогів та виконавців, творчого шляху, виступів, методів навчання та підходів до розвитку вокального мистецтва.

Багато видатних вокалістів протягом історії ділились своїми знаннями та досвідом, даючи поради молодим виконавцям, які прагнуть досягти успіху на цьому терені. Оберігаючи та популяризуючи вокальне мистецтво світового рівня, ми можемо збагатити та покращити життя людей, зберегти нашу культурну спадщину і надихнути майбутні покоління видатних українських співаків.

У кожного з нас є свої неповторні фарби голосу, зумовлені природою людини, типом мислення, будовою тіла тощо. Через це нелегко розібратися у взаємозалежній роботі частин апарату, але дуже легко заплутатися в їх оманливих відчуттях, особливо під час важливих виступів на сцені.

У деяких професіях йдуть шляхом спроб і помилок (емпіричним методом). Але для голосу помилки особливо на початковому етапі є найчастіше згубні. Не заклавши правильної основи, не слід чекати на співочі успіхи.

Найголовнішу роль у постановці голосу відіграє опанування теорії, яке зазвичай не легко дається, але дозволяє дати влучні відповіді на кожне питання, яке може виникнути в процесі співу. Саме теоретичні поради, які були збережені в джерелах можуть стати чудовим підґрунтям для самоаналізу та практичних занять у вокальному класі.

Розкриваючи тему, не можна не згадати про розвиток свідомості вокаліста. Він залежить від взаємодії та мінливих умов із соціумом та впливу творчого світу.

Особливу увагу потрібно приділити банку збережених знань майстрів для молодих вокалістів. Саме збереження досвіду вокального мистецтва світового рівня – це відповідальність не лише для співаків і музикантів, але й для всіх, хто цінує красу і силу вокального мистецтва

Структура роботи. Дипломна(бакалаврська) робота складається зі вступу, основної частини (двох розділів, п'ятьох підрозділів), висновків, списку використаних джерел (33 позиції). Загальний обсяг роботи – 53 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ВИТОКИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

1.1. Центри вокальних шкіл світу: культурне розмаїття та унікальні підходи до навчання

Витоком світової вокальної культури вважають Італійську школу співу, яка була першою європейською школою вокального мистецтва, що виникла на початку XVII століття. В Італії з'явилися вокальні терміни та поняття, які визначили основні елементи оперного співу, використовувані в сучасному вокальному мистецтві. Ці фактори вплинули на становлення та розвиток інших національних шкіл, кожна з яких мала свій унікальний спосіб і манеру звуковидобування: французька школа вирізнялася елементами декламації; німецька – національними пісенними традиціями. У рамках італійської вокальної школи було створено еталон класичного звучання голосу.

У європейській культурі з XVII століття провідну роль відіграла італійська опера. Досліджуючи історію її розвитку, можна простежити становлення італійської вокальної школи. Сольний спів, ставши самостійним видом мистецтва, вимагав тренування голосу, вдосконалення вокальної техніки, створення педагогічної методики та підготовки оперних виконавців. Ідея створення опери виникла у Флоренції наприкінці XVI століття в салонах меценатів, серед освічених діячів того часу. Флорентійські поети, музиканти й філософи прагнули відтворити давньогрецький синтетичний спектакль. Це було свого роду протестом проти вокальних прикрас, властивих хоралам і мадригалам, які так полюбилися публіці.

Композитори, а саме Якопо Пері, Джуліо Каччіні та поет Оттавіо Ринуччіні повністю відмовилися від поліфонії, надаючи перевагу одноголосному співу з супроводом, де текст займав головне місце. Так народилася драма в музиці. Їх першою оперою стала «Дафна» (1594).

Однак наступні композитори, такі як Марко Гальяно та Франческа Каччіні, надали домінуюче значення вокальним партіям, створюючи для голосу віртуозні мелодії.

У цей час формуються й чітко визначаються вокальні школи – римська, венеціанська, неаполітанська. Вокальні школи впливають одна на одну та складають у своїй взаємодії єдину **італійську вокальну школу**.

Майстри римської вокальної школи вдосконалили форму речитативу *сессо*, розширили можливості арії, складнішали мелодійні лінії та впровадили вокальні ансамблі. Опера отримала комічні елементи, що вимагали від виконавців виразного співу та акторської вправності.

У Римі була створена спеціальна вокальна школа, яка надавала перевагу віртуозному співу. Одним із найвідоміших випускників був Балдассара Феррі, відомий як співак-кастрат, що виконував складні партії та колоратури.

«Цікаві моменти, характерні для методики навчання в XVII – XVIII ст. ст., взяті із прикладу занять у школі В. Маццокі (**Римська вокальна школа**): учні були зобов'язані щоденно до обіду практикуватись: першу годину – у складних пасажах, другу – у трелях, третю – у правильності та чистоті інтонації, причому все виконувалось у присутності вчителя і перед дзеркалом для того, щоб спостерігати положення язика і губ та уникати гримас під час співу. Ще дві години відводилося для вивчення виконавського смаку й виразності в співі, подвійному контрапункту, а годину – композиції, і ще немало часу – грі на клавичембало, складанню мотетів, іншим музичним вправам» [20, с. 18-22].

Венеціанська вокальна школа стала провідною у формуванні *belcanto*. Клаудіо Монтеверді вважається її провідним майстром. У венеціанських операх отримали поширення кантиленні арії *lamento* (жалоба), які вимагали від співака тривалості виконання. К. Монтеверді написав дев'ятнадцять вокально-сценічних творів, серед яких найвідоміші – «Орфей» та «Коронація Помпеї». Остання оперна праця майстра відзначилася

різноманітністю вокальних форм, включаючи аріозо, арії різних структур, дуети й ансамблі. Вокальні партії відзначалися складністю та розширеним діапазоном, а оркестр виступав як акомпаніатор, додатково ускладнюючи склад. Опера в цій школі базувалася на драматичній мелодії, а кожний персонаж мав свою індивідуальну характеристику, яка підкреслювалася вокальними партіями, що відтворювали емоційний стан.

Наполітанська вокальна школа включила в себе всі досягнення римської та венеціанської шкіл. Саме тут з'явилося і утвердилося поняття бельканто. Засновником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті, який створив 115 опер. Він писав різнохарактерні арії (*lamento*, *буфонні*, *віртуозні*), речитативи *secco* (сухий) та *accompagnato* (мелодизований) з розвиненим супроводом.

Скарлатті першим написав класичний зразок опери *seria*. Опери *seria*, засновані на героїко-міфологічних або легендарно-історичних сюжетах, віддавали перевагу сольним номерам. Вокальні ролі в таких оперних творах відрізняються широким діапазоном, складним мелодійним орнаментом, що використовує різноманітні, часто широкі інтервали, а також мають кантиленний або віртуозний характер. Мистецтво Скарлатті та його сучасників сприяло розквіту вокального мистецтва, яке згодом отримало назву *belcanto*.

Розвиток і широке поширення вокального стилю бельканто підняли роль оперного жанру до найпопулярнішого серед інших жанрів, сприяючи його яскравому розквіту. Композитори переглянули підхід до використання великої кількості віртуозних колоратур і мелізмів, які пропонували виконавці в оперному жанрі.

Кількість таких елементів в оперних номерах почала помітно зменшуватися для досягнення цілісності в розвитку опери. Таким чином, були відібрані найкращі традиції епохи бельканто, об'єднуючи в собі вокальні традиції, прийоми та засоби вокальної виразності тієї епохи.

Протягом багатьох століть розвитку народної, церковної та світської вокальної музики нагромаджувався співочий та артистичний досвід, що згодом визначив найважливіші риси італійської вокальної школи. Це поєднання кантиленного співу з віртуозністю, різноманітність художнього інтонування та шанобливе ставлення до слова.

Італійське вокальне мистецтво вплинуло на розвиток і формування інших національних вокальних шкіл. В Італії було здійснено початковий відбір і типізацію всіх вокальних термінів і понять, які залишаються в основі вокального мистецтва всього світу донині. Саме в Італії були визначені основні елементи технології оперного співу.

Отже, в епоху старовинного італійського *belcanto* існували чіткі принципи і вимоги до викладачів та учнів. Викладач співу повинен був мати добрі вокальні навички і використовувати метод показу для навчання, мати музичну освіту для визначення здібностей та типу голосу учня, а також володіти доброзичливістю, стриманістю та мотивувати до навчання.

Високі вимоги також пред'являлися до учнів: вони повинні були швидко засвоювати матеріал, вміти слухати інших, постійно тренуватись, розвивати в собі волю та контролювати свій настрій. Режим занять грав важливу роль, і максимальний час занять не перевищував двох годин на день. Фізична праця тривалими заняттями не рекомендувалася, а бігання вважалося втомлюючим для дихання. У навчальному процесі значне значення приділялося сольфеджуванню перед вокалізаціями. Основні голосні для навчання були «А», «Е» та «О», а грудний і фальцетний регістри голосу вважалися окремими і вимагали навчання їх з'єднувати. Для жіночих голосів перехідними нотами вважалися «мі» і «фа» другої октави. Загалом, ці принципи і методи *бельканто* відігравали важливу роль у формуванні вокальних навичок та виразності в оперному мистецтві.

«Розумний маестро зробить все, аби з'єднати фальцет з натуральним голосом так, аби не можна було відрізнити один від іншого, тому що коли це

з'єднання недосконале, то голос має різне звучання, а, отже, втрачає свою красу» [12, с. 172].

Професійне навчання вокалу включає багато підходів, методів і принципів. Незважаючи на це, стиль *belcanto* залишається одним із провідних і унікальних методів розвитку співочого голосу, який став основним у світовій практиці.

Не менш важливою була **Німецька вокальна школа**, яка сформувалася й нарешті визначилася в середині XIX століття.

Корені німецької вокальної школи слід шукати у народній і церковній музиці епохи Реформації (XVII століття), а також у творчості великих композиторів, таких як Йоганн Себастьян Бах, Георг Фрідріх Гендель, Вольфганг Амадей Моцарт, Карл Марія фон Вебер.

У середньовіччі та на початку епохи Реформації характерним для світового вокального мистецтва був одноголосний акапельний спів, який був найбільш доступним на той час. Цей вид виконання відповідав поглядам церковного реформатора Мартіна Лютера на релігійну реформу. У 1524 році був виданий збірник німецьких пісень для церковного співу, де псалми, гімни та літургійні пісні виконувалися не латинською, а німецькою мовою.

Фольклор лягав в основу лютеранського хоралу, який усі прихожани співали унісоном. Згодом лютеранський хорал стали виконувати у триголосному або чотириголосному форматі, що відіграло важливу роль у розвитку національної німецької музичної традиції.

Розвиток церковної музики також пов'язаний з іменем Генріха Шютца. Завдяки Шютцу виконавський вокальний стиль наближався до інструментального. Він надавав інструментальній партії самостійну роль і надавав їй особливе значення. Під впливом італійських композиторів, зокрема Клаудіо Монтеверді, Шютц писав твори, орієнтовані на стиль італійських мадригалів. Його музика відзначалася патетичним стилем, де сольний спів наближався до драматичного речитативу, а експресія виражалася за допомогою музичної декламації.

Історія національного німецького вокального мистецтва відзначається важливою рисою – інструментальним характером звучання співочого голосу.

Йоганн Себастьян Бах розглядав співочий голос як інструмент, обдарований унікальними виразними можливостями. Ця концепція відображалася в його вокальних творах, таких як кантати, хорали, мотети тощо. Вокально-драматичні твори Баха налічують близько трьохсот композицій, серед яких особливо виокремлюються арії, відомі своєю високою емоційністю. Також відзначається утворенням німецького стилю гри на органі на основі вокальної поліфонії, що стало основою для багатьох прелюдій і варіацій, які були обробкою хоралів.

Георг Фрідріх Гендель, хоч і народився в Німеччині, але прийняв італійський музичний стиль, що вже було очікувано, враховуючи тривалий період його проживання в Італії. Він додав елементи стилю бельканто в оперно-ораторіальні форми, підтверджуючи своє місце серед композиторів, що наслідували італійські оперні традиції. Опері Генделя відзначалися великою кількістю арій, а його творчість особливо отримала визнання в Англії, де він працював протягом деякого часу.

Творчість австро-німецького композитора Вольфганга Амадея Моцарта витягла національну німецьку музику на новий рівень. За короткий період свого життя він створив сотні музичних творів, у тому числі опери, симфонії та інструментальні концерти. Проте відомість Моцарту принесли, насамперед, його оперні шедеври, такі як «Викрадення із сералю» (1782) та «Весілля Фігаро», які зазнали великого успіху в європейських культурних колах.

Прем'єра «Дон Жуана» відбулася у 1787 році, після чого наступними операми були «Cosifantutte» у 1790 році та «Чарівна флейта» у 1791 році. Твори Моцарта не вписуються в звичайні рамки класичних оперних жанрів – *seria*, *buffa* або *Singspiel*.

Опері Моцарта відрізняються виразністю та насиченістю внутрішніх переживань персонажів, руйнуючи стереотипи звичайного оперного жанру.

Музичні образи, які він створив, мали глибокий психологічний вимір та сильно вражали глядача, часто викликаючи контраверсії. Однак, це не заважало їм отримати визнання від широкої публіки.

«Весілля Фігаро» – одна з найвідоміших опер Моцарта, хоча її важко віднести до стандартного жанру buffa. Лоренцо да Понте створив лібрето для цієї опери, проте її прем'єра у Відні не знайшла відгуків серед глядачів. Але успіх прийшов із Праги, де оперу зустріли з великим ентузіазмом. Ця прем'єра залишила слід в історії опери, забезпечуючи їй велику популярність ще на протязі багатьох століть.

Опери Моцарта відображають традиції німецького народу, особливо з їхнім звуковим багатством та емоційною глибиною. Композитор також був впливовий на європейську музичну сцену, поєднуючи народні елементи з передовими тенденціями музичного мистецтва. Німецький національний музичний театр зазнавав випробувань у становленні, але, незважаючи на це, деякі міста, такі як Гамбург і Мангейм, відважилися створити свої оперні театри, що стали важливими центрами культурного життя.

Німецький композитор Карл Марія фон Вебер почав досліджувати елементи німецького фольклору, вдосконаливши їх на професійному рівні. Протягом свого життя він лишався вірним цьому фольклорному напрямку, вкладаючи основи для подальших німецьких композиторів. Зокрема, Ріхард Вагнер побудував свої видатні опери «Лоенгрін» і «Тангейзер» на цій основі.

Опера «Евріанта», написана Вебером у 1823 році для Віденської опери, була на той час новаторською. Її сюжет базувався на середньовічній легенді. Незважаючи на те, що опера не здобула популярності, вона зіграла важливу роль як передвісник опери «Лоенгрін» Вагнера. У 1821 році Вебер також написав оперу «Чарівний стрілець», яка отримала великий успіх серед глядачів. Її прем'єра відбулася в Берліні, та її часто визначають як першу романтичну оперу Німеччини.

Цікаво, що Варіації, створені для пісні «Гарна Мінка» для Великої княгині Марії Павлівни, герцогині Саксен-Ваймар-Айзенахської, мали

українську тематику. У цій пісні відбита українська народна пісня «Їхав козак за Дунай». Також варто відзначити, що Тарас Шевченко був добре ознайомлений з творами Вебера, зокрема, з оперою «Вільний стрілець», а також із музикою до драми П.-О. Вольфа «Преціоза». Він згадував ці твори у своїх повістях та в «Щоденнику» (5 лютого 1858 року).

Зародження німецької вокальної школи тісно пов'язане з діяльністю видатного німецького композитора Ріхарда Вагнера. Спочатку для навчання німецьких співаків запрошували педагогів з Італії. Проте, з появою нової, незвичайної музики, яку почав створювати Вагнер, італійська методика виявилася непридатною для виконання опер Вагнера. Стиль бельканто був відкинутий ним рішуче. Операм потрібні були інші голоси – сильні та міцні, оскільки оркестр у вагнерівських оперних виставах налічував понад сто музикантів. Не кожен співак був готовий до такого навантаження. Це було настільки важким, що одного разу 28-річний співак опери Вагнера, Людвіг Шнор фон Карольсфельд, помер під час підготовки до прем'єри опери «Трістан», не витримавши емоційного та фізичного навантаження.

Вагнер розумів роль мистецтва по-іншому: він бажав, щоб його опери сприяли духовному розвитку глядачів і не мав на меті просто розважити публіку. Він пропонував концепцію «музичної драми» як вищої форми мистецтва, що відображало його творчі амбіції. Вагнер мріяв про створення умов, де глядачі могли б спокійно спостерігати за подіями на сцені, не відволікаючись. У його театрі відсутні були яруси та ложі, оркестр був прихований, а зала під час вистави затемнювалася.

Вагнер особисто розробив проект театру, який було побудовано в невеликому місті Байройті у Баварії. У 1876 році відбулося відкриття театру, який отримав назву театр Ріхарда Вагнера. У цьому театрі вперше була показана вистава за циклом Вагнера «Кільце Нібелунгів». Незважаючи на цілу низку матеріальних проблем, театр закрили. Проте він став платформою для проведення байройтських фестивалів. Сьогодні у цьому театрі проводять вечори Вагнера, і на одному з таких фестивалів можна було побачити Ірину

Осипівну Маланюк (1909 – 2009), відому українську та австрійську оперну та камерну співачку, визнану в Європі. Зазвичай співаки, які виконують опери Вагнера, обмежуються цим жанром та навчаються вагнерівському стилю виконання.

Адже в кожній національній вокально-оперній школі проблема адаптації бельканто в оперному виконавстві співаків вирішувалася відповідно до музичних традицій, що визначало подальший розвиток вокально-виконавських стилів у європейській оперній культурі в XIX – XX століттях.

Національна французька вокальна школа виникла під час правління династії Бурбонів, у період класицизму за Людовіка XIV у XVII столітті. Вплив на розвиток цієї школи мала театральна драматургія, особливо жанр трагедії, який вважався вищим у театрі. Співаки Франції того часу акцентували увагу на декламації та звуковій силі голосу, що більше нагадувало читання у співочій манері тексту, ніж справжній спів. Відмінно від Італії, де акцент був на вокальному мистецтві, у Франції головним було удосконалення саме читання на розспів. Французькі співаки не демонстрували вокальну вправність, а зосереджувалися на акторській майстерності, кричали у повний голос, щоб зазвучати гучно на фоні оркестру.

Опера у Франції розвивалася, зокрема за участю Р. Камбера, П. Перрена, але неперевершеним піонером опери вважається Жан Батист Люллі (1632 – 1687). Оскільки трагедія була домінуючим жанром у французькій драматургії, опери, які він створював, часто мали лірико-трагічний характер.

Прибувши до Франції у віці чотирнадцять років, Люллі пройшов усі стадії музичного розвитку, ставши відомим як співак, диригент, клавесиніст, скрипаль і композитор. Він заснував близько двадцяти опер і став першим, хто використовував диригентську паличку для керування оркестром, підкреслюючи ритм.

Люллі поклав основу свого музичного стилю на речитативі та декламації, запрошуючи драматичних акторів для декламування лібрето його опер. Він прагнув до виразності у декламації, що ставало основою для подальшого розвитку французької опери.

Після смерті Люллі у кінці XVII століття французька оперна традиція переживала кризу, але з'явилася поступова трансформація від класицизму до рококо. Один з яскравих представників цього періоду – Жан Філіпп Рамо (1683 – 1764), чії вокальні партії були виразнішими і ніжнішими, але все ще зберігали елементи французької декламації.

Рамо на відміну від Люллі був схильний до ширшого використання голосу, що часто критикувалося як перебільшення, але він також доклав зусиль до розвитку гармонії та оркестрової партитури, збагачуючи оперний жанр своєю майстерністю та новаторством.

Нові напрямки, що з'явилися у французькій опері, відображали змінені смаки та естетичні прагнення суспільства. Це був час, коли оперні твори стали більш емоційними, більш насиченими індивідуальними виразними засобами та складнішими музичними структурами. Рамо був одним із тих композиторів, хто відчув і пристосувався до цих змін, вносячи власний внесок у розвиток французької оперної музики.

Таким чином, Багатогранність підходів у європейських вокальних школах є ключовим елементом, який вплинув на розвиток національних вокальних шкіл по всьому світу. Ці школи відзначаються різноманіттям методик навчання, стилів та підходів до вокальної техніки, що відображають культурні, історичні та музичні традиції кожної країни.

У європейських вокальних школах акцент часто робиться на класичному виконавстві, технічній майстерності та академічному підході до підготовки вокалістів. Наприклад, італійська школа відома своєю увагою до технічних аспектів і використанням різних вокальних реєстрів.

Німецька школа славиться своїм ретельним підходом до формування технічної майстерності вокалістів. Французька школа, з іншого боку, може

підкреслювати емоційний вираз та театральний підхід до виконання. Такі різноманітність і специфічні особливості створюють унікальність кожної національної вокальної школи. Наприклад, національна школа вокалістів у країні з італійською музичною традицією може позичати елементи підходу до техніки вокалу, але одночасно адаптувати їх до місцевих культурних умов і вимог.

Вплив європейських вокальних шкіл на створення національних шкіл відображається в процесах адаптації та інтерпретації європейських методик до місцевих потреб і традицій. Це сприяє розвитку і різнообразню вокального мистецтва у всьому світі, створюючи особливий культурний обмін із збереженням унікальності кожного народу.

Отже, багатогранність підходів у європейських вокальних школах не лише підтримує розвиток мистецтва в самому Європейському контексті, але й стимулює культурний розвиток усього світу через різноманітність і адаптацію їхніх методик у національних вокальних школах.

1.2. Становлення української національної вокальної школи

У першій половині XIX століття, коли багато українських артистів перебували у кріпацтві, а музичні осередки переважно розташовувалися у поміщицьких маєтках, розвиток музичної культури в Україні зазнавав впливу специфічних умов. Незважаючи на це, ці музичні центри відіграли важливу роль у становленні та розвитку музичної культури країни. Часто поміщики, розуміючи важливість музичного навчання та розвитку мистецтва, запрошували відомих музикантів з-за кордону, що сприяло обміну досвідом та збагаченню музичного репертуару.

Пізніше ці музичні осередки стали не лише центрами мистецтва у сільській місцевості, а й частиною музичної культури великих міст, таких як Харків, Київ, Одеса, Львів та Полтава. У цих містах розвивалися музичні традиції, формувалися нові музичні колективи та співочі ансамблі.

Соціальні умови визначають ідейну та естетичну спрямованість вокального мистецтва. Національний характер формується під впливом

життєвих особливостей кожного народу, включаючи його поезію, фонетичні закони мови, музичні традиції та мистецтво народних співаків.

З відкриттям університетів і появою нової української літератури на початку XIX століття почався новий етап у розвитку української культури, що став плідним ґрунтом для розквіту музичного мистецтва. Українська музика теж продовжувала свій розвиток, але тепер вже у нових соціокультурних умовах.

Таким чином, розвиток музичної культури в Україні у XIX столітті був складним і багатогранним процесом, що відбувався в умовах соціальних, економічних та культурних трансформацій. Вплив італійської вокальної школи, а також зміни в українському суспільстві та культурі створили плідне середовище для розвитку української музики та вокального мистецтва.

Основною характеристикою будь-якої вокальної школи є єдність виконавської моделі, яка формується на основі досвіду видатних майстрів вокального мистецтва та педагогіки, ґрунтуючись на загальній теоретичній базі. На розвиток вокальної школи значно впливають соціальні та національні аспекти, що відображаються у виборі репертуару, техніці співу та ідентичності виконавця. Українська вокальна школа італійського типу поєднує в собі унікальні аспекти національної музичної традиції та класичної італійської вокальної техніки, створюючи власний, неповторний стиль і вираз.

В Україні існує кілька відомих осередків вокальних шкіл, кожен з яких має свої особливості навчання, традиції та підходи до викладання вокалу.

Київська вокальна школа має довгу історію, пов'язану з видатними українськими співаками та педагогами. Вона поєднує в собі класичні європейські методики з національними традиціями. Велика увага приділяється академічному вокалу, розвитку дихальної техніки, дикції та інтерпретації музичних творів. Основні інституції – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського та Київський інститут музики ім. Р. Глієра.

Львівська вокальна школа зберігає західноукраїнські традиції, вплив польської та австрійської вокальних шкіл. Акцент ставиться на класичному оперному співі з великою увагою до сценічної майстерності та інтерпретації. Головна інституція – Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка.

Одеська вокальна школа відома своєю багатонаціональною культурною спадщиною і впливом італійської вокальної школи. Методика навчання поєднує класичну техніку з акцентом на драматичну виразність та акторську майстерність. Основна інституція – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Харківська вокальна школа має сильну науково-методичну базу, яка поєднує вокальні традиції з науковими дослідженнями у галузі голосоведення. Велика увага приділяється технічній досконалості, розвитку голосового апарату та здоров'ю голосу. Основна інституція – Харківська національна університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Дніпровська вокальна школа поєднує в собі традиції українського народного співу з академічними методами навчання. Акцент ставиться на розвитку індивідуального стилю та автентичної манери виконання. Основна інституція – Дніпропетровська консерваторія імені М. Глінки.

Донецька вокальна школа відома своїм сильним технічним базисом та великим впливом східної вокальної школи. Високий рівень технічної підготовки, акцент на точності інтонації та дикції є характерними рисами цієї школи. Основна інституція – Донецька музична академія імені С. Прокоф'єва.

Кожен з цих осередків має свої унікальні особливості, що відображають як національні, так і регіональні традиції, поєднуючи їх з кращими світовими практиками у вокальному мистецтві. Викладачі цих шкіл приділяють велику увагу технічній досконалості, сценічній майстерності та розвитку індивідуального стилю учнів.

Також одним з важливих вкладів у становлення української вокальної школи зробив відомий та талановитий піаніст, композитор, диригент, педагог, музикант, фольклорист, громадський діяч Микола Лисенко(1842 – 1912). М. Лисенко відіграв ключову роль у становленні національної української композиторської школи та розвитку професійної української оперної сцени. У той час лише деякі українські композитори мали можливість отримати відповідну музичну освіту.

Лисенко ж отримав свою освіту в Німеччині, у Лейпцизькій консерваторії, де навчався під керівництвом видатних німецьких композиторів свого часу. Це дало йому унікальні можливості для розширення своїх музичних знань та навичок.

Творчість Миколи Лисенка суттєво вплинула на розвиток української музики і стала фундаментом для подальшого професійного зростання українських композиторів. Його внесок в українську культурну спадщину виявився надзвичайно важливим, він став піонером нового українського класицизму, який мав значний вплив на майбутні покоління музикантів та композиторів.

Ідея М. Лисенка вплинула на творчість таких композиторів, як К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць і багатьох інших українських музикантів, які спрямовували своє мистецтво переважно на створення хорової та духовної музики. Вони використовували як основу церковні пісні, кантати та різноманітні обробки народних мелодій. Серед них К. Стеценко і М. Леонтович вирізнялися найбільшим професіоналізмом і досягали найвищих вершин у цьому жанрі.

Пісня завжди залишалася найпопулярнішим музичним жанром, що об'єднує авторський текст і музичну структуру. Зазвичай вона має куплети та приспів, а також може відзначатися різноманітністю жанрів.

Одним представників національної вокальної школи є видатний український композитор Анатолій Кос-Анатольський(1909 – 1983), який зробив значний внесок у розвиток українського пісенного жанру,

дотримуючись у своїй творчості особливих аспектів старогалицької побутової культури. Його пошуки і дослідження знайшли втілення у таких чудових піснях, як «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на вірші І. Франка, або «Ой піду я межі гори». Ці композиції не лише відображають всю багатство та традиційність автентичного гуцульського фольклору, а й стали окрасою української музичної культури.

Не можна не згадати композитора Платона Майбороду (1918 – 1989). Його унікальні та неперевершені мелодії та романси стали неодмінною частиною української пісенної культури другої половини ХХ століття. Найвідоміші серед них – «Рідна мати моя», «Пісня про вчительку», «Київський вальс» та інші. Твори Майбороди, які налічують понад сотню, здобули широку популярність і стали майже народними піснями, що зберігають свою актуальність і зараз.

Українському композитору Олександру Білашу (1931 – 2003) належить понад двісті видатних композицій, серед яких різноманітні балади громадянського звучання та ліричні романси.

Його твори, такі як «Ясени», «Прилетіла ластівка», «Сніг на зеленому листі» на вірші М. Ткача, а також пісня «Два кольори» на слова Дмитра Павличка, стали улюбленою частиною української музичної спадщини. Особливо глибоко вони розкривають філософський погляд на життя, представляючи червоне і чорне як символи любові та журби.

Українська пісенна культура також збагачена творами інших відомих композиторів, які подарували світові такі неповторні пісні, як «Осіннє золото» та «Києве мій» І. Шамо, «Чарівна скрипка» І. Поклада, «Степом, степом» та «Мамина вишня» А. Пашкевича, а також «Очі волошкові» та «Пісня з полонини» С. Сабадаша, «Чорнобривці» та «На калині мене мати колихала» В. Верменича.

Професійна українська музика виникла не так давно і почала розвиватись у ХІХ столітті. Саме європейська вокальна школа, відома своєю

витонченістю і технічною досконалістю, має глибокий і тривалий вплив на розвиток української професійної вокальної музики.

Від початку XVII століття європейська музика почала активно проникати в Україну, стаючи важливим елементом музичної культури країни. Перші контакти українських музикантів з європейськими вокальними школами відбулися завдяки освітнім поїздкам та культурних обмінів

У XVII – XVIII століттях багато українських композиторів та співаків навчалися в Італії або працювали під керівництвом італійських маестро. Наприклад, Дмитро Бортнянський, один з найбільш видатних українських композиторів того часу, навчався в Італії, де опанував техніки італійського бельканто.

Італійська вокальна школа принесла в українську музичну традицію такі важливі аспекти, як бельканто, технічні прийоми, використання широкого діапазону голосу, контроль дихання, легато і штрихування – всі ці елементи італійської школи стали невід’ємною частиною підготовки українських вокалістів.

Італійська вокальна школа привнесла в українську музичну сцену не лише технічну досконалість, але й естетичні ідеали та культурні цінності. Завдяки впливу італійської вокальної школи, українські співаки отримали можливість розвинути свої голоси до максимальної виразності та експресії, навчившись вільно виражати емоції через музику.

Українські вокалісти не лише вивчали європейські техніки співу, але й адаптували їх до власної музичної традиції, створюючи унікальний синтез стилів. Це дозволило українським вокалістам вийти на світовий рівень виконавської майстерності та здобути визнання на міжнародних концертних та оперних сценах.

Крім технічної складової, європейська вокальна школа також вплинула на репертуар українських виконавців.

Багато творів італійських, німецьких, французьких, австрійських композиторів стали невід’ємною частиною концертних програм та оперних

вистав українських театрів, сприяючи розширенню культурного кругозору аудиторії та збагаченню музичного доробку країни.

Українські музичні академії та консерваторії, такі як Київська консерваторія (тепер Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), включили італійські вокальні методики в свою навчальну програму. Це сприяло формуванню високопрофесійної школи вокалу в Україні, де основи італійського бельканто поєднуються з національними музичними традиціями.

Отже, розглянемо творчий і життєвий шлях кількох представників української професійної виконавської культури, а також їхні досягнення, які стали відомими не лише в Україні, а й за її межами.

Видатний український оперний співак Олександр Мишуга (1853 – 1922) народився в середині XIX століття. Його батько Пилип Мишуга працював сільським шевцем, а саме ім'я батька Олександр використав у своєму артистичному псевдонімі (Філіппі). У 1868 році батько взяв його до Львова на храмове свято, де в Соборі Святого Юра хлопчик співав у церковному хорі. Тут його талант помітив регент Микита Гатман і запропонував місце у дяківській бурсі. Пізніше Олександр навчався у гімназії і вчительській семінарії, працюючи вчителем у Львові, але завжди мріяв про кар'єру професійного співака.

У 1878 році він звернувся до відомого львівського педагога-вокаліста, професора консерваторії при Галицькому музичному товаристві Валерія Висоцького, щоб вдосконалити свої вокальні навички. 14 вересня 1880 року Олександр дебютував у опері С. Монюшка «Страшний двір», отримавши відмінні відгуки як від глядачів, так і від преси. Пізніше він продовжив вокальні студії в Італії, завдяки підтримці шанувальників, які зібрали кошти для його поїздки до Мілана у 1881 році.

Ставши відомим і заможним, Мишуга активно допомагав студентам, дитячим притулком, погорільцям і різним благодійним організаціям. Все своє

майно і гроші він заповідав Вищому музичному інституту ім. М. Лисенка у Львові, а також заснував кілька стипендій для малозабезпечених студентів.

Олександр Мишуга завжди наголошував, що він служив своєму народу, а його творчість сприяла розвитку української культури. Він активно підтримував видатних діячів, таких як Іван Франко, і допомагав у випуску літературних творів та мистецьких досліджень. Його виступи на оперних сценах Європи завжди супроводжувалися успіхом і визнанням, а його внесок у концертне виконавство був невимірним. Неодноразово він виступав на концертах, присвячених видатним діячам української культури, таким як Тарас Шевченко та Іван Франко.

Мишуга також був викладачем у різних музичних школах й інститутах, де виховав не одного знаменитого співака. Він помер у Фрайбурзі (Німеччина), але був похований у с. Новому Виткові, де народився. Його творчість і внесок українській культурі залишається неоціненим.

Без сумніву, українське вокальне мистецтво завжди займало визначне місце в світовому виконавському мистецтві. Ім'я видатної української співачки Соломії Крушельницької (1872 – 1952) знають і поважають у всьому оперному світі ще з часів її активної творчості. Неймовірна кількість нагород і визнань, що отримала вона за свої досягнення, вражає. Крушельницька ділила сцену з такими світовими зірками, як Енріко Карузо і Тіта Руссо, а сам композитор Джакомо Пуччіні визнавав її найчарівнішою Батерфляй. Її виступи в оперних шедеврах, таких як «Аїда», «Трубадур», «Фауст», «Манон Леско», «Кармен» та безліч інших, зробили її легендою світової оперної сцени. Крушельницька завжди пишалася своїм українським корінням і не забувала про це навіть на найпрестижніших сценах світу, де інколи виконувала українські народні пісні.

Дебют співачки відбувся на сцені Львівського оперного театру в 1893 році, після чого вона підкорила серця аудиторій Іспанії, Італії, Франції, Росії, Польщі та багатьох інших країн. По закінченні активної оперної кар'єри вона продовжила діяльність в камерному виконавстві, в якому також здобула

величезний успіх. Вона подорожувала світом, виступаючи не лише українською мовою, а й вісьмома іншими мовами.

Соломія Крушельницька передала свій неперевершений досвід майбутнім поколінням співаків, працюючи в Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка. Вона продовжувала займатися цією справою до останніх днів свого життя.

Згадуючи величезний внесок Крушельницької у світове мистецтво, ми пишаємося її успіхами і вшановуємо пам'ять цієї видатної української артистки.

Урочистий конкурс вокалістів імені С. Крушельницької, який проводиться у Тернополі з 1987 року, і міжнародний фестиваль-конкурс вокалістів у Львові, який відбувається річно в її честь, свідчать про те, що спадок великої майстрині живе й досі.

Всесвітньо відомий баритон Борис Гмиря (1903 – 1969) розпочав свою кар'єру на сцені Харківського оперного театру, де він поєднав у своєму виконанні найкращі риси як української, так і світової музичної культури. Це дозволило йому стати визнаним виконавцем на світовому рівні.

Його виконання вражає своєю бездоганністю: він змішував глибокий музичний психологізм з унікальним акторським мистецтвом. Починаючи з 1939 року, він став солістом Київського академічного театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. У його репертуарі знаходяться яскраві ролі, такі як Тарас («Тарас Бульба» М. Лисенка), Сусанін («Іван Сусанін» М. Глінки), Борис («Борис Годунов» М. Мусоргського) і багато інших.

У своєму репертуарі Борис Гмиря виконав близько 600 камерних творів, серед яких 75 арій і 545 романсів відомих українських, російських і зарубіжних композиторів, а також багато народних пісень. Його спадщина залишилася незабутньою, а його голос відомий майже у всіх куточках світу.

Марія Литвиненко-Вольгемут (1892 – 1966) – легендарна співачка, отримала порівняння з Евтерпою, однією з дев'яти муз грецької міфології, що символізує ліричну музику і поезію. Зростом 169 см, карими очима, прямим

густим руським волоссям і прямим носом, вона була надзвичайно привабливою. Голос Марії із великим діапазоном здатний виконувати ліричні, драматичні і мецо-сопранові партії, вразив навіть критиків свого часу. Вона поєднала в собі високу вокальну майстерність і яскравий драматичний талант. Народилася Марія Іванівна Литвиненко-Вольгемут у 1892 році в Києві, де виховувалася у великій сім'ї, яка налічувала сім дітей. Батько працював на заводі «Арсенал», і це була досить престижна посада серед робітничого класу.

З дитинства вона проявляла талант до співу, а її музичний обдарований був помічений вже у юні роки, коли її взяли до церковного хору. Тут її талант відкрив для всіх оперний співак Михайло Бочаров, який радив навчати дівчинку музиці. Марія розвивала свій талант в музичній школі Миколи Тутковського та в Київській консерваторії під керівництвом Марії Заньковецької. У 1912 році вона розпочала свою кар'єру в театрі, а через два роки вже здобула успіх на сцені Петербурзького театру Музичної драми. Її зусилля допомогли заснувати Харківську українську оперу у 1925 році. Перша серед виконавиць провідних партій в оперних творах українських композиторів, Марія Литвиненко-Вольгемут заслужила статус народної артистки СРСР ще в 1936 році. Вона вдало поєднувала сценічну кар'єру з викладацькою роботою, спадок якої живе в творчості її студентів.

Ще однією видатною виконавицею була Євгенія Мірошніченко(1931 – 2009), чий голос відзначався чудовою колоратурою. Вона стала відомою як в Україні, так і за її межами. Починаючи з 1957 року, вона виступала як солістка Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. Її успіхи на сцені театру «Ла Скала» в Італії і гастролі по всьому світу засвідчили величезний талант співачки.

Крім вражаючої кар'єри на сцені, Євгенія Мірошніченко також була відомою як видатний педагог. З 1980 року вона викладала в Київській державній консерваторії, де передавала свої великі знання майбутнім поколінням музикантів.

Лірико-драматичний тенор Анатолія Солов'яненка (1932 – 1999) не залишає байдужим жодного слухача. Його голос і стиль виконання стали значним внеском у скарбницю української музичної спадщини. З 1962 року він був солістом Київського театру опери і балету, а також пройшов стажування в Італії в театрі «Ла Скала». Його талант визнали навіть у Неаполі, де він став лауреатом конкурсу «Неаполь проти всіх».

Його виступи отримали високу оцінку музичних критиків, а телебачення Риму транслювало його концертні виступи.

Репертуар А. Солов'яненка включав 17 оперних партій, численні арії, романси та народні пісні. Його виступи були успішними поза межами України, з особливим успіхом у Болгарії, Румунії, НДР, Японії, Австралії, Канаді та інших країнах. Він також виступав в «Метрополітен-опера» у Нью-Йорку, співаючи в оперних постановках Р. Штрауса, Дж. Верді, П. Масканьї, а також українські народні пісні.

Подібно до Євгенії Мірошніченко, А. Солов'яненко залишив незабутній слід у світовому оперному мистецтві. Його спадок живе й нині, а його манера виконання вивчається співаками сучасності.

Сьогодні вплив європейської вокальної школи на українську вокальну музику залишається найзначнішим. Українські співаки продовжують вдосконалювати свою майстерність на основі класичних італійських методик, водночас вносячи свій унікальний внесок у світову музичну культуру.

Таким чином, європейська вокальна школа з її багатою історією і видатними традиціями відіграла надзвичайно важливу роль у розвитку української професійної вокальної музики, збагачуючи її технічною експертизою, естетичними цінностями та культурними традиціями. Вплив європейських вокальних шкіл продовжує зберігати свою актуальність й нині, відображаючи живу спадщину співвідношення між країнами та розвиток музичної мови в умовах культурного діалогу.

Окремо необхідно відзначити великий внесок українських митців у розвиток музичної освіти. Вони організовували майстер-класи та лекції, ділилися своїм досвідом та знаннями з молодшими поколіннями. Такий підхід допомагав не лише зберегти українську музичну спадщину, але й стимулював проявлення нових генерацій музикантів до творчості та самовираження. Ці зусилля дозволили їм донести свої ідеї та музичні твори до найширшої аудиторії, вплинувши на формування суспільних думок та смаків. Вони не лише виконували неповторні музичні твори, але надихали майбутнє покоління митців на творчість, розповсюджуючи музичні традиції по всій Землі, співпрацювали з медіа та освітніми установами. Їхні зусилля без перебільшення сприяли збереженню та розвитку української музичної спадщини, а також відкривали нові горизонти для майбутніх поколінь артистів і творців майбутнього України.

Порівнюючи центри вокальних шкіл світу з процесом становлення української національної вокальної школи, можна побачити цінність культурного розмаїття й унікальних підходів до навчання. У світі існує велика різноманітність методів і традицій вокального мистецтва, яка відображає культурні особливості та історичні традиції кожної країни.

Водночас, становлення української національної вокальної школи є процесом, що враховує історичний, культурний та соціальний контексти. Вона ґрунтується на багатій спадщині української народної музики та класичної музичної освіти, а також враховує сучасні тенденції у музичній практиці.

Ці процеси доповнюють один одного, створюючи унікальну платформу для розвитку вокального мистецтва як у світі, так і в Україні. Їх взаємодія сприяє збереженню та розвитку культурної спадщини та сприяє розкриттю творчого потенціалу.

РОЗДІЛ II.

ПОРАДИ ТА МЕТОДИ РОБОТИ ВИДАТНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПЕДАГОГІВ-ВОКАЛІСТІВ МАЙБУТНІМ СПІВАКАМ

2.1. Особливості роботи з голосом в різних країнах світу, видатні педагоги представники світових вокальних шкіл

Розглянемо творчий та життєвий шлях декількох найвідоміших представників європейської професійної вокальної культури та їхні досягнення, а також особливості й акценти національної педагогіки, що стали відомими на весь світ, тим самим впливаючи на розвиток багатьох національних вокальних шкіл.

ІТАЛІЯ

Франческо Ламперті (1813 – 1892) – визначний вокальний педагог XIX століття та професор Міланської консерваторії, славився своїми працями, що включали «Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу» та «Мистецтво співу». Його методичні настанови залишаються актуальними й використовуються в сучасній вокальній педагогіці.

Ламперті отримав відмінну музичну освіту, завершивши навчання в Міланській консерваторії як органіст. Займав посади диригента та директора Міланського оперного театру. Хоча сам не був виконавцем, він мав винятковий слух і багатий досвід, що дозволило йому виховати численних висококваліфікованих співаків.

Він підкреслював, що професійним співаком може стати лише той, хто пройшов тривале навчання у вокальній школі. Згідно з його поглядами, постійне тренування є ключем до удосконалення голосу.

У своїй методиці він рекомендував суворий режим з початкових занять тривалістю десять-п'ятнадцять хвилин, щоб не перевантажувати голос. З часом тривалість уроків збільшувалась до двох годин на день з обов'язковими перервами на відпочинок.

«На думку Ламперті, запорукою гарного співу є правильне дихання. Відомий вислів педагога: «Школа дихання – це спеціальне мистецтво» [1, с. 45].

У своїй праці «Мистецтво співу» Франческо Ламперті узагальнив принципи італійської школи співу. Він досліджує структуру голосового апарату, важливість правильного дихання, техніку вокалу, акуратність вимови, а також ділиться порадами для співаків.

Ця книга залишається актуальною й сьогодні, і педагоги продовжують використовувати його настанови у власній роботі.

Їм були розроблені спеціальні вправи для вдосконалення дихання, однією з яких була ідея Франческо Ламперті – ставити запалену свічку й спостерігати, щоб полум'я не коливалось, що стало популярною технікою в сучасній педагогіці. Принцип «школи співу – це школа дихання» відображено у праці «Перші уроки вокалу». Центральна ідея полягає в тому, що розуміння співаками користі «дихання від діафрагми» є критичним, оскільки лише таким чином можна зберегти пружне природне положення дихального горла.

«Спочатку вправи виконуються у середньому діапазоні, помірно по півтонах, завдяки чому виробляється вокальне legato. Рот не повинен змінювати положення протягом усієї вправи. Щелепа залишається вільною. Підборіддя не висувається.»[14, с. 79].

Маестро вважав, що справжній співак має мати «голос, душу палку і артистичну вдачу, хороші музичні здібності, здоровий глузд і прекрасну музичну пам'ять». Він розглядав «тремтіння» в голосі та «перекриття» звуку як недоліки, що виникають через часте використання верхніх звуків діапазону та розширення кордонів грудного регістру, які необхідно виправити.

«Репертуар має відповідати можливостям учня. Маестро Ламперті – противник заучування великої кількості арій і романсів. На його переконання, одна арія, проспівана з дотриманням всіх вокально-технічних і виконавських норм, свідчить про здатність учня опанувати й інші твори»[30, с. 103].

Для осмислення методико-педагогічних принципів Франческо Ламперті в контексті розвитку української вокальної школи, корисно порівняти їх з основами видатних українських педагогів, які використовували його методи. Порівнюючи «Поради» Ламперті, «Десять заповідей для молодого співака» Валерія Висоцького та методичні вказівки Соломії Крушельницької, можна виділити ряд спільних принципів: культура співу, сценічна правдивість, організація праці, вибір репертуару, відношення до взірців та моральні засади артиста. Розглянемо деякі з них докладніше.

«На переконання Висоцького, хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати. Крушельницька: «Коли ви на високій ноті ставите фермату, то її тривалість повинна залежати від того, скільки вистачить повітря у слухача, а не у вас з натренованим диханням співака; якщо ж ви перетягнули її – ваш спів ніколи не вважатиметься культурним»[26, с. 94].

Ламперті вважав, що головна мета артиста полягає в тому, щоб правильно відтворити роль, і не варто намагатися видатися більш виразним, якщо артист не володіє собою достатньо. Цей принцип Висоцький формулював так: «Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідити і докладно не зрозумієш».

Крушельницька підкреслювала, що артист повинен «пережити» свою роль, а співак має здати таку виконавську майстерність, щоб слухачі переживали разом з ним виконуване.

Ламперті наголошував на необхідності навчатися розумом, а не голосом, оскільки виснаживши голос, його колишню форму вже не відновити. Висоцький закликав до відпочинку, стверджуючи, що він дає

більше сил, ніж надто форсована праця. Крушельницька радила робити все ритмічно, в хорошому темпі, і ніколи не поспішати.

Ламперті пропонував навчитися співакам берегти свої артистичні сили для того, щоб мати гарний голос до пізнього віку. Висоцький закликав дотримуватися принципів староіталійської школи, оскільки лише вона може підтримувати здоров'я голосу. За словами Крушельницької, той, хто вміє декламувати, вміє і співати.

Ламперті застерігав артистів від самовдоволення та заздрості, що відзвітували Висоцький та Крушельницька, закликаючи до некритування інших та зосередження на позбавленні власних недоліків. З цього виходить, наскільки співпадають рекомендації, що свідчить про спадкоємність італійської та української вокальних шкіл.

НІМЕЧЧИНА

Видатним педагогом німецької вокальної школи був Фрідріх Шмідт (1812 – 1884), який відіграв ключову роль у створенні національної німецької вокальної школи, пропонуючи власну методику музичної грамоти.

Прагнучи адаптувати італійську вокальну техніку до німецької мови, Шмідт розробив нові вправи, відповідні специфіці німецької артикуляції. У 1854 році була опублікована «Вокальна школа Німеччини», а в 1868 році – «Пошуки змішаного голосу», які допомогли встановити оптимальний тон для виконавців. Шмідт виробив концепцію «примарного тону», що дозволяла співакам контролювати свій голос і відчувати його свободу. Навіть якщо Шмідт допустив деякі помилки, його ідея враховувати особливості німецької мови при навчанні співу була корисною для німецької вокальної школи загалом. Його учні, хоч і не задовольнили вимоги того часу, принесли значний внесок у розвиток німецького вокального мистецтва.

Ще одним представником німецької вокальної школи є Юліус Гей (1832 – 1909). Він на відміну від Шмідта успішно навчав музичних виконавців, які змогли успішно виступати у вагнерівських оперних ролях. Він впроваджує концепцію натурального тону, який звучить природно на

голосних, і розробляє три етапи формування голосу: натуральний, нормальний та ідеальний. Натуральна стадія характеризується природністю і невимушеністю звуку, нормальна стадія включає технічне вдосконалення і стабілізацію голосу, а ідеальна стадія досягається під час повного опанування техніки та мистецтва співу. Гей компетентно поєднує фундаментальні принципи італійської кантилені, відомої своєю плавністю та мелодійністю, з нюансами німецької вимови, що дало співу чіткості та виразності. У 1886 році він опублікував свою методичну роботу «Німецьке навчання співу», де висловив свій власний погляд на методологію навчання, а також докладно викладає ідеї та методи, спрямовані на досягнення досконалого вокального виконання. Його підхід став важливою віхою у розвитку вокальної педагогіки, об'єднуючи найкращі традиції італійської та німецької шкіл.

Ще одним із представників школи «примарного» тону є Юліус Штокгаузен (1826 – 1906). Його методика поєднує італійські та французькі вокальні техніки з німецькою фонетикою, створюючи унікальний підхід до навчання співу. У 1886 році Штокгаузен публікує свою працю «Метод співу», в якій викладає власну методологію, що включає:

- взаємозв'язок дихання зі звуковою силою: правильне дихання дозволяє контролювати гнучкість і тривалість звуку;
- положення гортані щодо висоти звуку: регулювання гортані допомагає досягти точних інтонацій і плавності переходів між регістрами;
- зміна тембрального звучання через надставну трубку: використання різних резонаторів, які змінюють забарвлення і характер звуку, додаючи багатогранності й виразності.

Він приділяв особливу увагу правильному диханню та постановці голосу, що забезпечувало стабільність і якість звучання. Ю. Штокгаузен радить своїм учням виконувати вправи на закриті голосні, щоб формувати низьке положення гортані, що забезпечує більш резонансне і насичене звучання. Він наголошує на важливості дихання діафрагмою, рекомендує використання нижньореберного дихання, яке сприяє кращому контролю над

дихальним потоком і стабільності звуку. Для вирівнювання регістрів голосу Штокгаузен радить застосовувати так званий «темний» тембр під час підйому голосу, що допомагає уникнути напруження і покращити якість високих нот, і «світлий» тембр під час його спаду, що забезпечує плавний перехід між регістрами і зберігає однорідність звучання.

Цікаво, що одним із учнів Ю. Штокгаузена був видатний український тенор Модест Менцинський (1875 – 1935), який завдяки цим методам досягнув значних успіхів у своїй вокальній кар'єрі. Менцинський відомий своїм блискучим виконанням ролей у світовому оперному репертуарі, і його техніка співу багато в чому віддзеркалює принципи, закладені Штокгаузенем.

Штокгаузен, як і Гей, прагнув досягти ідеального поєднання технічної майстерності та музичної виразності, що зробило їхні методики популярними і впливовими у світі вокальної педагогіки.

ФРАНЦІЯ

Першою працею, присвяченою методиці співу у Франції, стала книга М. Басілли (1625 – 1692) «Коментарі до мистецтва співу», опублікована у 1668 році. М. Басілли вибрав емпіричний метод навчання, наголошуючи на щоденних вокальних тренуваннях та важливості музичного слуху для співака. Він також рекомендував тренування у фальцетному регістрі для розширення діапазону та отримання легкості у колоратурі, що вважалося правильним у той час серед вокальних педагогів.

М. Басілли приділяв увагу не лише розвитку музичного слуху, але також контролю над диханням. Його поради стосувалися необхідності розширення грудей та різкого розширення живота під час співу, він пропагував діафрагмальний тип дихання. Цей метод дихання був подальшим розвитком у своїх трудах М. Ламперті в Італії та М. Гарсії в Франції, які більш систематично виклали цей підхід до вокальної педагогіки.

Перший музичний заклад у Франції «Консерваторія музики і декламації» з'явився у 1725 році. У цій консерваторії працював співак-

педагог П. Гара, який наголошував на точній атаці звуку, рівному звучанні та кантилені, інструктажі учнів щодо тривалості нот. Інший відомий французький педагог О. Шорон (1771 – 1834) був автором наукових праць з історії музики та видавав музичні словники.

У Паризькій консерваторії педагоги викладали вокальне мистецтво по-різному. Деякі прихильники підходу Люллі, тоді як інші використовували методику викладання італійських педагогів. Директору консерваторії довелося створити комісію з педагогів вокалу, щоб згодити методику навчання та створити обов'язковий посібник з вокалу.

У 1803 році був створений посібник «Метод Паризької консерваторії», який встановив єдиний підхід до навчання в консерваторії, базуючись на староіталійській школі вокалу.

Однак через тридцять років Ж. Дюпре (1806 – 1896) представив новий метод вокального навчання, що запропонував реформаторські ідеї. У 1846 році він опублікував свої практичні розробки у книзі «Мистецтво співу», присвятивши її Росії.

Вперше в педагогіці з вокалу надавались роз'яснення стосовно виконання вокальних партій та значення різних правил, таких як контроль за диханням та використання змішаних регістрів. Видатним педагогом у цій галузі став М. Гарсія-син (1805 – 1906), який заснував методику навчання, що використовується дотепер. Його праця «Повний трактат про мистецтво співу» була опублікована в 1847 році і вклала в себе детальні відомості щодо анатомії та фізіології голосу.

У 1886 році Ж. Б. Фор (1830 – 1914) опублікував свою роботу «Голос та спів», в якій зосередився на правильному диханні, точному натиску на звук та опущенні підборіддя під час співу. Методика французьких педагогів значно вплинула на розвиток вокального виконавства як у Франції, так і у всьому світі, забезпечивши високий рівень вокальної освіти.

На основі розгляду творчого та життєвого шляху представників європейської професійної вокальної культури, таких як Італія, Німеччина і

Франція, дозволяє зробити висновок про вагому роль національних педагогічних традицій у світовому контексті. Кожна з цих країн внесла значний внесок у розвиток вокальної мистецькості через відомих вокалістів і педагогів, які стали символами своїх шкіл.

Вплив італійської, німецької та французької вокальних шкіл на професійну українську вокальну школу є значною частиною формування її традицій та методології. Італійська школа, з її акцентом на технічність і емоційну виразність, вплинула на українських вокалістів, допомагаючи розвивати їх технічні навички і виразність у виконанні. Німецька школа принесла внесок у розвиток драматичного вокального мистецтва, що також знайшло своє місце у виконавській практиці в Україні. Французька школа, відома своєю легкістю і фразуванням, допомогла українським вокалістам розвивати чутливість до виразності та музикальності.

Ці взаємодії з європейськими школами сприяли багатогранному розвитку української професійної вокальної культури, збагачуючи її технічними знаннями, музичними традиціями та художнім вираженням. У результаті українська вокальна школа стала більш інтегрованою в міжнародне вокальне співтовариство, зберігаючи власні особливості та одночасно захоплюючи ідеї та методи інших культур.

2.2. Львівська вокальна школа ХХ століття як культурний феномен, поради львівських майстрів молодим вокалістам

У Львові, місті, де збереглися старовинні українські традиції, вплив європейської культури став важливою складовою. Історія виконавського мистецтва у Львові не лише відображає українську культуру, а й сплітається з історіями інших європейських національних культур, таких як польська, австрійська тощо. Це місто, багате на мистецькі досягнення, відіграє важливу роль у культурному житті регіону, зокрема в музичній сфері.

Впливи різноманітних етнічних традицій та географічне розташування Львова на стику Заходу і Сходу сприяли його багатшаровості, а довгий

період перебування під владою різних країн робив місто місцем активного обміну культурними цінностями.

Викладачі вокалу у Львові спиралися на багатовіковий досвід попередників, що почав формуватися вже наприкінці XVIII століття. Тоді зростає інтерес до музично-театрального життя міста, що стає причиною активного розвитку музичного мистецтва. Співаки та актори, які часто гастролювали, підкреслювали потребу у професійно підготовлених кадрах. У Львові музикування часто відбувалося у домах заможних мешканців, але також виявлявся і сильний аматорський потенціал. Виникали музичні товариства, такі як «Музична Академія» Юзефа Ельснера та «Товариство святої Цецилії» Франца Ксавера Моцарта, які стали передвісниками подальшого розвитку професійного вокального мистецтва у Львові.

Протягом століття Галицьке Музичне Товариство та його Консерваторія стали ключовими центрами музичної культури Львова, формуючи і впливаючи на його музичні традиції. Організація володіла власними хорами, симфонічним оркестром, камерними ансамблями та вокалістами. Утворення Товариства позначило початок нової ери в розвитку професійного мистецтва у Галичині. У Відні було затверджено «Статут Музичного Товариства у Львові», а також складено «Програму Львівського Музичного Товариства».

Галицьке Музичне Товариство організовувало концерти, на яких виконувалися музичні твори різних епох і стилів, приділяючи особливу увагу вокальній музиці. Також одним з пріоритетів була музична освіта. Спочатку була відкрита музична школа, де навчалося 16 учнів. Згодом розпочалася експансія педагогічної діяльності, що призвела до відкриття Інституту, де навчалося 40 співаків. У 1852 році був затверджений новий статут, спрямований на створення консерваторії. У 1854 році Консерваторія Галицького Музичного Товариства була відкрита на базі музичної школи-інституту, де навчалися сольні співаки.

Діяльність багатьох видатних музикантів, що мешкали у Львові в різні часи, була тісно пов'язана з консерваторією. Спочатку викладання вокалу проводили іноземні вчителі: французи, італійці, німці, поляки. Програма навчання включала два рівні: початковий та вищий, кожен з яких передбачав декілька років навчання. Контрольні виступи та іспити проводилися щорічно або напіврічно. Викладання співу стало одним із ключових напрямів діяльності Товариства.

Протягом останніх десятирічь XIX – на початку XX століття відбувся суттєвий прорив у підготовці співаків, який був спричинений високо ефективною викладацькою практикою професора Валерія Висоцького (1835 – 1907), засновника професійної вокальної школи у Львові, який був учнем видатного італійського педагога Франческо Ламперті. У 1939 році на базі трьох музичних закладів була заснована Львівська державна консерваторія (від 1944 року – ім. М. В. Лисенка). Першим завідувачем кафедри став Роман Любінецький, а деканом вокального факультету – Одарка Бандрівська, відома виконавиця камерної лірики.

Під час німецької окупації у Львові діяла державна музична школа з українською мовою викладання, де спів викладали О. Бандрівська, Д. Йоха, М. П'ясецька, О. Прийма, І. Темницька. Серед викладачів кафедри сольного співу Львівської державної консерваторії після війни була Соломія Крушельницька, якій запропонували стати завідувачем кафедри. Однак її не одразу затвердили на посаді професора, а у 1946 – 1947 роках під час «чистки кадрів» її понизили в посаді та намагалися звільнити з роботи.

Педагогічна діяльність Львівських вокалістів-педагогів має тісний зв'язок з їх творчим життям. Адже, майже кожен з них спочатку формувався як вокаліст-виконавець оперного та камерного репертуару.

«Майстри вокальної школи Львівської співу не були прихильниками тільки одного способу навчання, а однаково застосовували у своїй методиці і пояснення, і показ голосом, і вказували потрібні м'язові прийоми, і широко користувалися фонетичним методом, допомагали студентам із вибором

необхідного музичного матеріалу. Це було дієвим тому, що найвизначніші представники львівської педагогічної школи – всебічно освічені музиканти, що мали ґрунтовні знання й досвід у галузі виконавської майстерності, теорії та методики вокального мистецтва, чудові знавці художнього й дидактичного матеріалу та його ролі у вихованні співака-музиканта»[23, с. 114].

Діяльність висококваліфікованих педагогів не могла не відзначитися у розвитку вокальної культури і невід’ємно сприяла піднесенню вокального жанру.

Фундатором Львівської вокальної школи є Валерій Висоцький – українсько-польський оперний співак, який протягом понад тридцяти років займався педагогічною практикою.

Він отримав освіту у Варшавській консерваторії та подальше навчання у Франческо Ламперті за класичною школою бельканто (згідно з М. Жишкович, це ймовірніше відноситься до методу навчання співу, розробленого саме Ламперті). Оперний дебют Висоцького відбувся в Одесі, після чого він успішно виступав на сценах Європи. Проте більшу славу він здобув як викладач. У 1885 році він став професором Варшавської консерваторії. У Львові Висоцький розпочав педагогічну діяльність ще в ХІХ столітті, відкривши власну «Школу співу». З 1875 року і до своєї смерті він працював професором співу в консерваторії Галицького музичного товариства, виховавши близько 200 співаків.

«В. Висоцький не мав ні національних, ні соціальних упереджень. Визнавалась лише єдина «національність» – талант. Опрацьовані Л. Мазепою звіти консерваторії ГМТ, засвідчують, що переважну більшість учнів склали поляки, навчалися разом з ними і українці, і євреї, і німці (ймовірніше, австрійці)»[24, с. 32].

Соціальний статус студентів не був врахований, і в консерваторії навчалися представники різних верств населення. Це сприяло формуванню потужних виконавських шкіл у Львівській консерваторії.

На жаль, Валерій Висоцький не залишив письмових праць, що стосуються його методики навчання співу. Проте, він є автором «Десяти заповідей для молодого співака», які сформульовані на основі його багатого практичного досвіду. Ці «заповіді» були виявлені у періодичній пресі того часу, конкретно в журналі «Wiadomosciartystyczne» (1900 р.), і вперше опубліковані у праці учня Валерія Висоцького Адама Дідура.

«1. Не вір іншим богам, як тільки в те, що: хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати. 2. Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідити і докладно не зрозумієш. 3. Пам'ятай, що відпочинок часом більше сил дає співакові, ніж надто форсована праця. 4. Поважай староіталійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу. 5. Не навантажуй себе виконанням творів, які перевершують твої сили і можливості. 6. Не заходь туди, де природа твого голосу відмовляє тобі у входженні, тобто, нехай голос басовий не співає баритонових творів, баритон нехай не шукає тенорових ефектів, ліричний тенор нехай не зриває голосу на героїчних партіях, а мецо-сопрано нехай не силкується стати драматичним сопрано; словом, не гвалтуй власної природи, не заходь до чужого господарства, а тримайся того типу голосу, яким тебе обдарувала природа – і уникнеш сумних розчарувань. 7. Учися на добрих взірцях, але остерігайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, ніж найспритніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співацьких фокусів у інших не кради! 8. Не критикуй інших, але заглянь в самого себе і намагайся позбутися власних вад. 9. Не будь заздрісним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш. 10. Не жадай реклами»[12, с. 24].

Він наголошував, що людський голос є найбільш досконалим музичним інструментом. Навіть найкращий симфонічний оркестр не в змозі передати так багато варіацій тембру та відтінків тону, які може виразити людський голос.

Валерій Висоцький, відомий як віртуозний співак, в основі своєї практики надавав великого значення розвитку дихання. Ця увага не випадкова, оскільки Висоцький був прихильником італійської вокальної школи, що базується на методиках відомого педагога Ламперті. Використовуючи ці вправи, він прагнув досягти ідеальної контролю над диханням, що дозволяло розширити його вокальні можливості та підвищити якість виконання музичних творів. Важливість цього аспекту вокальної техніки Висоцький розумів на основі своєї власної практики та знань, отриманих у школі Ламперті. Він усвідомлював, що правильне дихання є фундаментом справжнього вокального мистецтва і дозволяє співакові контролювати темп, динаміку та емоційну виразність свого виконання. Таким чином, вправи для розвитку дихання стали важливою складовою його вокальної підготовки, що дозволило йому досягти вражаючого рівня майстерності та стати одним із найвидатніших співаків свого часу.

Соломія Крушельницька (1872 – 1952), визначна оперна і камерна співачка світового рівня, відома своїм лірико-драматичним сопрано, була також педагогом, професором і заслуженим діячем мистецтв України. Навчалася у Консерваторії ГМТ у професора Валерія Висоцького. У 1893 році зробила дебют на сцені Львівської опери, а того ж року поїхала до Італії для подальшої освіти. У 1895 році вона вперше виступила на італійській сцені в опері «Манон Леско» Джакомо Пуччіні.

У 1904 році врятувала виставу «Мадам Баттерфляй» Пуччіні, що стало сенсацією у музичному світі на початку ХХ століття.

Протягом майже сорока років вона працювала та жила переважно в Італії, маючи різноманітний репертуар. Її виконання партій в операх Ріхарда Штрауса «Саломея» та «Електра» вважаються вершинами її творчого успіху. Крушельницька також часто виступала з камерними концертами, які закінчувала в Галичині. У 1939 році через початок Другої світової війни вона залишилася в Україні, а після війни радянська влада націоналізувала її

будинок та заборонила виїзд за межі СРСР. Крушельницька почала свою педагогічну діяльність у поважному віці.

«Соломія Крушельницька не залишила після себе методичних праць, в яких теоретично обґрунтувала б свій метод викладання вокалу. Її методика була висвітлена в статтях, рецензіях на її виступи, в спогадах, особливо її учнів, що були зібрані та упорядковані Михайлом Головащенком. Найдокладніше засади, яких дотримувалась С. Крушельницька, були узагальненні її племінницею та ученицею Одаркою Бандрівською, яка згадувала про метод викладання співачки, як про емпіричний метод, який застосовувався насамперед у вокальній педагогіці італійської школи»[7, с. 27].

Соломія Крушельницька, відома оперна співачка світового рівня, була також видатним педагогом, який підкреслював важливість власного емоційного та інтелектуального внеску учня в виконання кожного музичного твору. Вона завжди ставила перед своїми студентами вимогу відданості мистецтву, яку сама проявляла. Соломія Амвросіївна ніколи не намагалася нав'язати своє розуміння твору, але завжди стимулювала студентів самостійно розкривати головну ідею музичного твору.

Вона використовувала особливий підхід на уроках вокалу, співаючи сама і виправляючи помилки учнів голосом, що, на її думку, було найефективнішим методом у роботі педагога-вокаліста.

Крушельницька також активно застосовувала метод демонстрації на уроках вокалу, виконуючи вокальні твори перед своїми учнями під акомпанемент. Цей метод вважається дуже ефективним для початківців у вокальній педагогіці, оскільки сприяє розвитку слухових уявлень. Крушельницька була вимогливою, уважно слідкуючи за ритмічними, інтонаційними та текстовими аспектами виконання. Вона підкреслювала важливість вкладання душі у виконання кожного твору та розвитку виразності в музиці. Перед вивченням кожного твору Крушельницька надавала учням можливість ознайомитися з його змістом, важливість правильного розуміння тексту та виконання з

емоційною насиченістю. Її педагогічні методи допомогли виховати ціле покоління висококваліфікованих вокалістів, які прославляли українське вокальне мистецтво на світовій арені.

Методику навчання співу, яку розробила Соломія Крушельницька, і яку сьогодні використовують викладачі вокалу, має велике значення для розвитку вокальних умінь та артистизму учнів. Її підхід до викладання сприяє подальшому розвитку не лише музичних навичок, але й формуванню художньої особистості.

Також велике значення у вокальній культурі мають творчі принципи Одарки Бандрівської, яка була видатною українською співачкою та викладачкою. Вона створила власну вокальну школу на основі оригінальних методичних засад, розробивши концепцію камерного співу. Методична спадщина Бандрівської, яка включає її теоретичні праці, практичні поради та аналіз вокальних творів, є цінним джерелом для викладачів вокалу. Вона віддавала велике значення специфіці української вокальної культури та виконавства, що є актуальним і сьогодні.

Такі методи навчання співу, які використовували Крушельницька та Бандрівська, допомагають учням розкрити свій потенціал і стати висококваліфікованими виконавцями, прославляючи українське вокальне мистецтво у світі.

Одарка Бандрівська наголошувала на важливості поєднання образно-сміслового та віртуозно-технічного аспектів у виконанні камерної музики. У її методиці викладання мистецтва співу знаходиться ретельно розроблена система вправ, яка спрямована на розвиток технічних навичок учнів. Підбираючи вправи для кожного студента індивідуально, вона враховувала їх потреби та особливості голосу.

У надрукованому та прокоментованому рукописі Бандрівської, складеному Т. Дідиком, зберігся багатий матеріал, який дозволяє розуміти та аналізувати цей важливий аспект навчання. Він містить різноманітні вокальні вправи, організовані відповідно до зростання та розширення співацького

діапазону, а також поступового ускладнення мелодико-ритмічних параметрів. Кожна вправа супроводжується цитатою відомої вокалістки та викладачки Соломії Крушельницької, що підкреслює індивідуальний підхід до розвитку голосу кожного співака: «Немає на цілому світі двох ідентично таких самих голосів. Як на дереві одному кожен листок подібний, але не ідентичний, значить, і кожен голос має свої прикмети і свої недоліки».

Одарка Бандрівська завдяки своєму довголітньому та плідному виконавському та педагогічному досвіду ретельно обґрунтувала власну методику навчання співу і розробила наукову концепцію камерного виконавства. Її внесок у скарбницю національної вокальної культури є надзвичайно вагомим і потребує широкого поширення та популяризації. Особливо вражає наслідки її роботи на аудіозаписах, де чітко прослуховується її виразна інтерпретація української камерно-вокальної класики, що додає її творчості ще більшого значення.

У своєму виконавському та педагогічному досвіді Одарка Бандрівська розробила оригінальну методику навчання співу, що охоплює широкий спектр стилів від Миколи Лисенка до Віктора Косенка. Крім того, вона зафіксувала свій доробок у вигляді наукових праць, де детально аналізується виконання камерної вокальної лірики як слов'янських, так і європейських композиторів. Її дослідження також стосуються принципів різних вокальних шкіл на різних історичних етапах. Одарка Бандрівська врахувала італійську вокальну школу та методику викладачів, які її надихали, таких як Софія Козловська та Соломія Крушельницька, щоб сформулювати свою власну стратегію викладання і концепцію камерного співу. Її навчальні матеріали потребують подальшого аналізу та можуть бути цінним додатком до сучасного вокального навчання.

2.3. Оперний співак А. Кочерга та його методика підготовки молодих співаків

Анатолій Кочерга – видатний український бас-співак, відомий своїм глибоким і потужним голосом. Народився 9 липня 1947 року в селі Самгородок, Київська область, Україна. Завершив навчання у Київській консерваторії.

-Хто вас привів до музики і хто вас у ній втримав?

« – Це різні питання – до музики мене привела мама, вона винна в тому, що я зайнявся теорією музики, сольфеджіо і грою на акордеоні. Потім підключилися педагоги, і все пішло швидко: школа, училище (екстерном), консерваторія, стажування в театрі Ла Скала, дисертація...»[32].

Кочерга прославився своїми виконаннями оперних партій, зокрема Бориса Годунова у однойменній опері Модеста Мусоргського та Мефістофеля у «Фаусті» Шарля Гуно. Він виступав на провідних оперних сценах світу, включаючи Ла Скала, Ковент-Гарден, Метрополітен-опера та Віденську державну оперу. Його репертуар охоплює широкий спектр оперних та камерних творів. Кочерга також відзначений численними нагородами, включаючи звання Народного артиста України.

Артистична кар'єра видатного українського оперного співака Анатолія Кочерги сповнена яскравих досягнень і неперевершених виступів на провідних світових сценах. Його глибокий бас та унікальна манера виконання завоювали серця слухачів у різних куточках світу.

Кочерга, як один з найвідоміших сучасних оперних виконавців, представляє класичну українську вокальну школу, що поєднує багаті традиції з новаторськими підходами. Його внесок у мистецтво відзначений численними нагородами та визнанням критиків.

-А що вам більше подобається співати – камерний репертуар чи великі ролі?

« – ПОДОБАЄТЬСЯ? Це слово не зовсім... Звісно, великі ролі – в них встигаєш зробити більше. Короткі ролі – значущі й важливі – за сюжетом, за своїм розвитком... складніше, тому що вони компактніші. Камерний репертуар взагалі складний: в опері артисту допомагає маса деталей – грим,

костюм, оточення. Артист, який виконує романси, залишається один (так, у супроводі рояля (або оркестру) – один, у костюмі, який ніяк не пов'язаний з образом, нічим не захищений. Оркестр (або концертмейстер) позаду, диригент збоку, попереду – зал. За короткий час потрібно намалювати історію так, щоб вона залишилася у вухах, голові та серці тих, хто слухав»[32].

Проте не менш значущим є внесок Анатолія Кочерги в розвиток майбутніх поколінь вокалістів. Після багаторічної успішної кар'єри на оперних сценах, він зосередив свої зусилля на викладанні і наставництві, ставши педагогом для багатьох молодих співаків. Його педагогічний підхід і методи підготовки молодих співаків, що поєднують академічну строгість з творчим натхненням.

Одним з ключових елементів педагогіки Кочерги є індивідуальний підхід до кожного учня. Він уважно вивчає голосові можливості і особливості кожного співака, допомагаючи розвивати їх потенціал найефективнішим чином. Кочерга відомий своєю вимогливістю, але водночас і підтримкою, створюючи атмосферу довіри і співпраці.

Зі слів майстра, велику увагу в навчанні він приділяє саме дисципліні. Анатолій Кочерга вважає, що без дисципліни неможливо досягти високого рівня майстерності в будь-якому виді мистецтва, особливо в оперному співі. Дисципліна, за його словами, включає не тільки регулярні тренування і заняття, але й загальний спосіб життя, який має відповідати високим вимогам професії.

Довіра до педагога є фундаментом успішного навчального процесу. Анатолій Кочерга підкреслює, що без взаємної довіри між учнем і вчителем неможливо досягти високих результатів. Учні повинні бути впевнені в компетентності свого наставника, а також в тому, що всі рекомендації і настанови мають на меті їхній професійний розвиток.

Необхідність постійного контролю є ще одним важливим аспектом у навчанні під керівництвом Кочерги. Він переконаний, що регулярний

контроль за виконанням вправ, дотриманням режиму і прогресом учнів дозволяє своєчасно виявляти і коригувати можливі помилки. Анатолій Кочерга проводить регулярні індивідуальні заняття з кожним учнем, де детально аналізує їхні досягнення і дає рекомендації щодо подальшого розвитку.

-Як Ви оцінюєте прогрес студентів, на які критерії звертаєте увагу для оцінки їх розвитку?

«– Перш за все це частота відвідування індивідуальних занять. Якщо відноситься до цього зверхньо чи не серйозно, особливо коли немає довіри між педагогом та учнем, в такому навчанні нема сенсу. До цього я ставлюсь дуже прискіплив, бо тільки регулярність занять розвитку голосового апарату може дати певні успіхи у володінні голосом...»[33].

Цей постійний контроль і зворотній зв'язок допомагають учням залишатися на правильному шляху і досягати своїх цілей. Кожна успішна вистава, кожен позитивний відгук стають підтвердженням ефективності цього підходу.

Кочерга наголошує на важливості регулярного розпорядку дня, де час для тренувань, відпочинку, самопідготовки та виступів ретельно планується. Він вірить, що лише через систематичну і наполегливу працю можна досягти бажаних результатів. Виконання спеціальних вправ для розвитку голосу, фізичні навантаження для підтримання загальної витривалості, а також духовна і емоційна підготовка – все це є складовими частинами освітнього процесу.

Методи Анатолія Кочерги включають не лише технічну підготовку, але й розвиток артистичної індивідуальності кожного співака. Він вчить своїх учнів розуміти і відчувати музику, глибше проникати в зміст оперних творів, що виконується. Таким чином, його студенти не тільки володіють досконалою технікою, але й здатні створювати справжні художні образи на сцені.

Одним із ключових аспектів підготовки, на який звертає особливу увагу Анатолій Кочерга, є збереження голосу. Він наголошує, що голос є найціннішим інструментом оперного співака, і його необхідно берегти та піклуватися про нього з максимальною обережністю. Кочерга наголошує звернути увагу своїх учнів на підтримку здоров'я голосових зв'язок та запобігання їх перенавантаженню.

Однією з головних рекомендацій є правильне дихання та використання діафрагми. Кочерга пояснює, що це не лише допомагає контролювати силу та тривалість співу, але й зменшує навантаження на голосові зв'язки. Він також підкреслює важливість регулярного зволоження повітря в приміщенні, де проводяться заняття, і радить уникати надмірного вживання холодних напоїв. Крім того, Анатолій Кочерга рекомендує своїм учням дотримуватися збалансованого режиму праці та відпочинку, уникати стресів і перевтоми, адже фізичний та емоційний стан безпосередньо впливають на якість голосу. Він також застерігає від надмірного навантаження на голосові зв'язки, радячи уникати гучних розмов та крику в повсякденному житті.

Виконання настанов майстра є обов'язковою умовою успішного навчання. Кожна порада, кожна рекомендація, яку дає Анатолій Кочерга, базується на його багаторічному досвіді та глибокому розумінні оперного мистецтва. Його учні зобов'язані дотримуватися цих вказівок з усією відповідальністю, адже саме через дисципліну та точне виконання настанов можна досягти високого рівня майстерності.

Таким чином, багатогранний підхід Анатолія Кочерги до навчання сприяє вихованню не лише професійних співаків, але й гармонійно розвинених особистостей, здатних самостійно долати труднощі і досягати високих результатів у своїй кар'єрі. Його методи виховання вже допомогли багатьом молодим талантам заявити про себе, їхні успіхи є найкращим свідченням ефективності педагогічної системи великого майстра.

ВИСНОВКИ

Вокальнестецтво відіграє надзвичайно важливу роль у культурному житті суспільства, оскільки воно не просто передає музичні звуки, але й виражає емоції, розповідає історії та спонукає до роздумів. Голосовий орган людини, як музичний інструмент, є надзвичайно складним інструментом, здатним впливати на стан і свідомість слухачів. Розвиток вокального мистецтва вимагає від співаків не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння музичного мистецтва та його ролі в суспільстві.

Сучасна вокальна музика ставить перед співаками високі вимоги, які включають не лише володіння технікою співу, але й вміння передавати емоції та переживання через звучання голосу. Це вимагає від артистів постійного самовдосконалення та розвитку своїх навичок.

Вплив німецької, італійської та французької вокальних шкіл на становлення та розвиток української професійної вокальної школи неможливо переоцінити. Кожна з цих шкіл мала свої унікальні особливості та методи навчання, які вплинули на формування вокальної традиції в Україні. Німецька вокальна школа славилася своєю дбайливою роботою над текстом, вдосконаленням дикції та виразності виконання. Вона поклала особливий акцент на глибоке розуміння ліричного змісту пісні та його передачу через голос. Великі майстри німецької школи, такі як Шеринг, Леонгардт і Фішер-Діскава, залишили значний слід у світовій вокальній музиці та вплинули на методику навчання українських співаків.

Італійська вокальна школа, зокрема школа Бельканто, відома своєю технічною майстерністю та акцентом на гнучкість голосу та легкість вищих регістрів. Вона надала важливу базу для розвитку вокальної техніки українських співаків, а також підкреслила значення емоційної виразності у виконанні.

Французька вокальна школа відома своїм акцентом на легкість та грацію виконання, а також на віртуозність у виконанні кольорових партій.

Вона сприяла розвитку музичного смаку та вдосконаленню технічних навичок співаків.

Українська професійна вокальна школа зуміла відібрати найкращі аспекти кожної з цих шкіл і створити свою унікальну методику навчання. Вона взяла від німецької школи підхід до тексту та виразності, від італійської – технічну майстерність та гнучкість голосу, а від французької – легкість та грацію виконання. Таке поєднання дозволило українським співакам зайняти своє гідне місце на світовій сцені вокального мистецтва. Сьогодні українська вокальна школа продовжує активно інтегрувати та адаптувати європейські інновації і традиції, зберігаючи при цьому власні унікальні особливості та національний колорит. Взаємодія з європейськими школами допомагає українським вокалістам здобувати міжнародне визнання і розширювати горизонти своєї творчості.

У дипломній роботі ми досліджуємо творчість видатних майстрів вокального мистецтва, які своїм талантом, наполегливою працею та постійним розвитком навичок стали прикладом для наступних поколінь співаків. Діяльність видатних представників академічного вокального мистецтва не тільки вражає своїми досягненнями, але й залишає невичерпний джерело навчання та натхнення для молодих вокалістів. Вони втілюють в собі величезний досвід, талант і внутрішню мудрість, які неможливо переоцінити в контексті розвитку і вдосконалення вокальної майстерності.

Перш за все, видатні українські педагоги такі, як Анатолій Кочерга, Валерій Висоцький, Соломія Крушельницька, Одарка Бандрівська та багато інших, відзначаються своєю неперевершеною технікою та виразністю. Вони працювали над собою годинами, кували свій голос і вчитались передавати емоції через звук. Поради, які ці великі майстри залишили(шають) нащадкам, надзвичайно цінні.

Насамперед, вони наголошували на важливості систематичної роботи над голосом і технікою. Багато вокалістів відзначали, що регулярна практика, вокальні вправи і виконання репетиторію дозволяють зберігати голос у

відмінній формі. Також важливим є постійний самоконтроль, дисципліна і аналіз власного виконання, що допомагає виявляти і виправляти слабкі місця в техніці.

Друге важливе відкриття полягає в розумінні того, що вокаліст має бути не лише технічно вправним, але й інтерпретативною особистістю. Виконавець повинен здатися знайти власний унікальний підхід до кожного музичного твору, передаючи його сенс і емоційність через свій власний досвід і внутрішній світ. Це вимагає від вокаліста не лише вміння співати, а й вміння розуміти та відтворювати духовний зміст музики.

Третя важлива порада від видатних вокалістів стосується постійного навчання і самовдосконалення. Вони наголошували на важливості підтримки і розвитку свого творчого потенціалу через участь у майстер-класах, заняттях з вокалізу, а також через постійне ознайомлення з новими музичними течіями і напрямками. Навчання ніколи не має кінця, і цей підхід дозволяє вокалістам не лише зберігати, але й постійно підвищувати рівень своєї майстерності.

Загалом, діяльність видатних представників академічного вокального мистецтва є віддзеркаленням глибокої пристрасті до музики і безмежного бажання донести її красу до глядачів. Їхні поради для молодих вокалістів сповнені мудрості і практичної цінності, сприяючи збереженню і розвитку вокального мистецтва як видатного прояву людської творчості. Дослідження творчості та методів роботи видатних майстрів допоможе зберегти цінний досвід для майбутніх поколінь та сприятиме подальшому розвитку вокального мистецтва як важливої складової культурного доробку людства.

Список використаних джерел:

1. Азарова Л. Методичні принципи формування співучого голосу видатного педагога Ф. Ламперті. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. № 11. 2012. С.44-53.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: Віпол, 2007. 174 с.
3. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Антонюк В. Г. Українська й німецька школи співу: співзвуччя.// Питання культурології : міжвід. зб. наук. ст. Київ: КНУКіМ, 2000. Вип. 16. С. 139-143.
5. Архимович Л. Б. Українська класична опера. Історичний нарис. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 311 с.
6. Архимович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко: життя та творчість. Київ: Музична Україна, 1992. 256 с.
7. Бандрівська О. Теоретичні основи правильного співу: Науково- методичні праці, статті, рецензії. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип.6. Львів: Вид-во «Апріорі». 2002. С. 14-25.
8. Гмиря Б. Р. Статті. Листи. Спогади. Київ: Музична Україна, 1975. 432 с.
9. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ, 1997. 320 с.
10. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
11. Дідик Т. Вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки. Львів: Вид-во «Край», 2004. 59 с.
12. Дудар В. Слово як основа виразності у вокальному виконавстві. Педагогіка і психологія проф. освіти. №5. 2009. С. 127-136.
13. Жишкович М. Ігор Кушплер. Творча постать оперного співака крізь призму сценічних виступів та рецензій. Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. №3. Тернопіль, 2014. С. 20-26.

14. Іванова І. Історія опери: Західна Європа, XVII – XIX ст.: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 383 с.
15. Історія української культури / ред. І. Крип'як. Київ, 2000. 656 с.
16. Історія української музики: в 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. Т. 2.: Друга половина XIX ст. Київ: Наукова думка. 1989. 464 с.; Т. 3.: Кінець XIX – початок XX ст. Київ: Наукова думка. 1990. 424 с. Т. 4.: 1917 – 1941. Київ: Наукова думка, 1992. 616 с.
17. Кисла С. В. Оперне мистецтво у сучасному культурному просторі Києва. //Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф.. Одеса, Київ, Варшава. 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 70-72.
18. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів, 2000. 284 с.
19. Колодуб І. А. Питання теорії вокального мистецтва. Харків, 1995. 120 с.
20. Ластовецька-Соланська З. А. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.
21. Мамчур І. В. Сучасна українська опера. Київ: Товариство «Знання» УРСР, 1984. 46 с.
22. Михайлова Т. М. Виховання співаків у Київській консерваторії: хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. Київ: Музична Україна, 1970. 128 с.
23. Ростовський О. Я. Українська музична педагогіка: стан і перспективи. Рідна школа. №8. 2000. С.12-14.
24. Ростовський О. Я. Актуальні проблеми сучасної музично педагогічної освіти. Теоретичні та методичні засади неперервної мистецької освіти: зб. матеріалів науково-методологічного семінару. Чернівці: Зелена Буковина, 2007. С. 16-21.
25. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування: у 2 т. Київ: Музична Україна, 1978–1979. 843 с.

26. Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування: У двох томах. Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. Київ, 1979. Т. 2. 94 с.
27. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.
28. Тоцька Л. Вокально-виконавський стиль «belcanto»: історико – теоретичний аспект. Педагогічні науки. № 107. 2012. С.208-216.
29. Українське мистецтво у полікультурному просторі. Київ: Екс ОГ, 2000. 134 с.
30. Царук С. Роль львівської вокальної школи у формуванні методичних принципів Олександра Мишуги. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Вип. 18. 2015. С. 282-288.
31. <https://www.uzhnu.edu.ua/en/infocentre/get/53208>
32. <https://kyivdaily.com.ua/anatoliy-ivanovich-kocherga/>
33. Перегуда Е.В. З власного архіву.

Ім'я користувача:
Ольга Сергєєнко

ID перевірки:
1016360385

Дата перевірки:
14.06.2024 17:47:39 EEST

Тип перевірки:
Doc vs Internet

Дата звіту:
20.06.2024 11:22:46 EEST

ID користувача:
100006623

Назва документа: Перегуда Е.В. Дипломна робота

Кількість сторінок: 44 Кількість слів: 10260 Кількість символів: 77215 Розмір файлу: 94.54 KB ID файлу: 1016165161

12.6% Схожість

Найбільша схожість: 9.49% з Інтернет-джерелом (<http://dspace.vspu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5806/Tsyganko>)

12.6% Джерела з Інтернету

264

Сторінка 46

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

1.24% Цитат

Цитати

6

Сторінка 47

Вилучення списку бібліографічних посилань вимкнене

0% Вилучень

Деякі джерела вилучено автоматично (фільтри вилучення: кількість знайдених слів є меншою за 8 слів та 0%)

0% Вилучення з Інтернету

1

Сторінка 48

Немає вилучених бібліотечних джерел

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи

2