

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

**ДИПЛОМНА РОБОТА  
ВОКАЛЬНА ТЕХНІКА І ПРОФЕСІЙНІ ПРОБЛЕМИ СПІВАКІВ  
У СУЧАСНОМУ СВІТІ**

Студентки ІІ курсу  
групи БМС(заочний)  
Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»  
Спеціалізації «Спів (академічний, народний)»

***Проценко К. В.***

Науковий керівник:

***Нелідова Т. В.***

Київ 2021

Реєстрація н 10  
(номер)

« 20 » червня 2021 р.

Гайдко  
зав. кафедрою

Гайдко Г. П.  
(прізвище, ініціали)

Дипломна робота допущена до захисту

Завідувач кафедри

[підпис]  
(підпис)

Козеріо А. І.  
(ініціали, прізвище)

Козеріо Артема Угрюмович  
(науковий ступінь, вчене звання)

« 12 » травня 2021 р.

Рецензент В. П. Сеу  
(підпис)

Коротя-Ковальська В. П.  
(прізвище, ініціали)

\_\_\_\_\_  
(науковий ступінь, вчене звання)

Рецензент Мелігорова  
(підпис)

Мелігорова Т. В.  
(прізвище, ініціали)

\_\_\_\_\_  
(науковий ступінь, вчене звання)

Виконавець [підпис]  
(підпис)

Гроцько К. В.  
(прізвище, ініціали)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ</b> .....	6
1.1. Техніка співу у теоретичних трактатах та творчій діяльності митців Західної Європи XVI – початку XX століть.....	6
1.2. Слов'янська вокальна техніка як мистецькій феномен: традиційне та особливе.....	19
<b>РОЗДІЛ II. ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ У ТВОРЧОМУ ТА МЕТОДИЧНОМУ ДИСКУРСАХ...</b>	
2.1. Стилiстичні засади вокальної техніки.....	28
2.2. Вокальна техніка: методологічні традиції та сучасні проблеми співаків.....	36
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	41
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	43

## ВСТУП

Вітчизняна школа академічного сольного співу є доволі знаною серед провідних вокальних шкіл світу. Завдячуючи яскравій виконавській та педагогічній діяльності цілої плеяди вокалістів України, слава про співацьку майстерність українців лунає по усьому світу. Незважаючи на це, у вітчизняному вокальному просторі існує ціла низка складних професійних проблем, які, перш за все, торкаються техніки співу.

Зазначену проблематику розв'язують практичним емпіричним шляхом та теоретичними дослідженнями. Добре відомими та знаними є творчі та теоретичні напрацювання виконавців, які володіють бездоганною технікою, зокрема, А. Кочерги, Є. Мірошніченко, Л. Руденко, І. Архіпової, інших представників слов'янської та світової культури. До вказаної теми – розробка питань техніки співу зверталися науковці, зокрема праці Б. Гнидь, Л. Гринь, А. Іваницького, Л. Кияновської, О. Козаренка, Л. Корній, О. Шуляр. Вокальні школи, особливо українські були ґрунтовно висвітлені у культуролого-методологічних роботах В. Антонюк, Л. Ігнатової, О. Кушнірук, Л. Шаповалової, С. Шипа, та інших. Особливістю підходу є систематизація надбань у науково-методичних розвідках вокальних викладачів, зокрема В. Антонюк, В. Буймістера, М. Донець-Тессейр, М. Єгоричевої, Д. Євтушенка, І. Колодуб, З. Ліхтман, М. Микиши, Т. Михайлової, Є. Мірошніченко, О. Муравйової; також зазначимо монографії, присвячені видатним персонам української вокальної школи. Ці роботи Н. Ващенко, В. Вотріної, Ю. Грищенко, Т. Давлатової, М. Касьяненко, С. Царук, А. Швачка, Г. Швидків<sup>1</sup>.

Але, не дивлячись на значний масив літератури та численні творчі досягнення, питання вокальної техніки залишаються цікавими, доволі гострими, що привертають увагу практиків – як початківців, так і досвідчених

<sup>1</sup> Більш повний бібліографічний список з посиланнями на вихідні дані міститься у статті Олесі Небоги [28].

співаків та викладачів. Вони, безумовно, потребують ретельного розгляду. Саме цим і обумовлена **актуальність** даної дипломної роботи на тему «Вокальна техніка й професійні проблеми співаків у сучасному світі».

**Об'єктом дослідження** роботи є розвиток та становлення вокального мистецтва кінця XVI – початку XXI століть, **предметом** – особливості вокальної техніки у теоретичних трактатах та творчих персональних вимірах співаків різних національних шкіл.

**Мета роботи** полягає у дослідженні особливостей вокальної техніки різних епох у проблемних дискурсах вокального виконавства.

Відповідно до мети сформульовано наступні **завдання**, основними з яких є наступні:

1. Окреслити принципи наукового осмислення проблем вокальної техніки та особливості імплементації її різноманітних складових у співацьку культуру Західної Європи XVI – початку XX століть.
2. Розглянути історико–теоретичні передумови формування засад слов'янської вокальної школи як спадкоємниці західноєвропейської.
3. Охарактеризувати стилістичні передумови базових принципів вокальної техніки, викрити їх взаємозв'язок з музичними параметрами різних тембрів та амплуа голосів.
4. Проаналізувати проблемне коло сучасної вокально-виконавської та викладацької традицій та зазначити шляхи їх оптимізації.

**Методологія роботи** заснована на застосуванні комплексного підходу, що поєднує емпіричний, історичний, аналітичний та компаративний методи дослідження.

**Структура роботи.** Дипломна робота містить: вступ, два розділи (у тому числі – чотири підрозділи), висновки, список використаних джерел. У *вступі* обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження, розкрито мету та головні дослідницькі завдання, означені об'єкт та предмет роботи, описано методологічні засади дослідження. У *першому розділі* надається загальна

характеристика історичних етапів розвитку теорії та практики вокальної техніки; наводиться аналіз практичних позицій теоретичних трактатів та технічних знахідок виконавств співаків XVI – початку XX століть. У *другому розділі* розглянуто проблемні вузли та перспективи розвитку вокальної техніки у творчому та методичному дискурсах. Зокрема, у першому підрозділі другого розділу розкрито музично-стилістичну передумовленість вокальної технології різних епох та національних шкіл, її залежність від жанру, у другому підрозділі – викрито загальні та індивідуальні методологічні традиції осягнення вокальної техніки та зазначено сучасні проблеми співаків.

У *Висновках* робиться підсумок наведених аналітичних спостережень.

*Список використаних джерел* включає 39 позицій, загальний обсяг роботи – 45 сторінок.

## Розділ I. Історичні етапи розвитку теорії та практик вокальної техніки

### 1.1. Техніка співу у теоретичних трактатах та творчій діяльності митців XVI – початку XX століть

У всі часи викладачі співу, теоретики, вокалісти та композитори замислювались над передумовами технічно досконалого та виразного вокалу. У минулі епохи майстри співу у своєму викладанні виходили з природних якостей природи людського голосу. Оганезова-Григоренко О.В. зазначає: «Вони не знали структури м'язів і хрящів, механізму скорочень голосових зв'язок, фізіологічного характеру роботи голосового апарату, проте, це не заважало їм бути прекрасними вчителями співу. Вони трактували голос людини як інструмент, наданий людству Господом Богом, і вчили на ньому «грати». Перші практики – були справжніми майстрами співу, але вони не залишили нам жодних посібників або керівництв, але вони склали та зафіксували нотами масу вокалізів, надаючи їм, вочевидь, великого значення» [29, с. 16].

Видатний історик вокального мистецтва І. К. Назаренко надав систематизацію за епохами та стильовими напрямками відомих теоретичних праць, у яких піднімалися питання вокального виконавства, вокальної технології [28]. Вчений наводить безліч дидактичних фактів з історії вокального виконавства, які торкаються технологічного аспекту співу. Так, цікавими видаються здобутки південно-італійської школи першої третини XVIII сторіччя: «Вокальна техніка в цей період досягла кульмінації. З'явилися співаки, що виконували вісімнадцять двох октавних гам на одне дихання! Відомий кастрат<sup>2</sup> Феррі був у змозі протягом двох октавної

<sup>2</sup>Історично кастратами називали співаків, яким для збереження голосу (сопрано, мецо-сопрано або альт) до статевої зрілості робили відповідну операцію. Внаслідок нестачі гормонів у період статевого дозрівання голос не змінювався. Хлопець виростав, зберігаючи свій дитячий голос. Завдяки тренуванню та об'єму дорослих легень, голос співаків-кастратів мав значно широкий діапазон і неповторний тембр.

хроматичної гама на кожному її щаблі робити іще й трель – і все це на одному диханні!» [27, с. 31].

Наведемо значущі відомості з історичних етапів розвитку та становлення теорії та практики академічного вокально-виконавства та звернемо особливу увагу на формування уявлень про техніку співу та формування методологічного апарату.

Трактати теоретиків та істориків музики XVI – XVII століть першими торкаються значення *технічних вправ* для вірного, у художньому відношенні, співу. Ця ідея належать засновнику венеціанської школи Джозефо Царліно (1517–1590), це італійський теоретик музики, педагог і композитор, представник венеціанської композиторської школи. Теоретичні праці писав італійською мовою. Його трактат «Основи гармоніки» (*Le istituzioni harmoniche*) у чотирьох книгах – найбільше досягнення музичної науки XVI століття в Італії. Вчення про музику Царліно справило значний вплив на західноєвропейську музичну науку пізнього Відродження і бароко. Найголовніше досягнення Царліно – теоретичне та естетичне виправдання великого і малого тризвуків, побудоване на свідомо відроджуваної ним «античної» концепції звучного числа (*numero sonoro*) [1, с.3]. «Природне» обґрунтування для малого тризвуку Царліно знайшов, поділивши квінту малого тризвуку гармонік арифметичним середнім (6:5:4, наприклад, *c-es-g*); для великого тризвуку – гармонічним середнім (15:12:10, наприклад, *c-e-g*) – вказує Д. Аспелунд [4, с. 61]. Таке обґрунтування фіксує повне і остаточне визнання інтерваліки натурального ладу в якості звукової матерії для багатоголосної музики. Знамениті «емоційні характеристики» обох терцій лягли в основу численних пізніших характеристик мажору і мінору:

«Якщо велика терція знаходиться в нижній частині квінти, то гармонія робиться веселою (*allegra*), а якщо вона знаходиться зверху, то гармонія стає сумною (*mesta*)» [8, с.15]. *Як керівник хорової капели, Дж. Царліно, в співі вважав за головне саме психологічний фактор – волю до здобуття звуку та*



осмислений спів, тому забарвлення мажорної та мінорної терції йому вважалося важливим.

Людовіко Цакконі, також представник венеціанців, монах-августинець і регент хору в монастирі свого ордену у Венеції, у 1593 році був членом Віденської, а у 1595 році – Мюнхенської придворних капел. Підкоривши Європу, він повернувся у Венецію і написав один з кращих музично-теоретичних творів свого часу «Pratica di musica», над яким працював 30 років: з 1592 по 1622. У трактаті не тільки відмінно викладені мензуральна теорія і контрапункт, але також повідомляються ґрунтовні відомості про обсяг діапазону голосів певних амплуа того часу. Відносно вокалу він пропагував вчення про поширену в кінці 16-го століття манеру прикрашеного (рос. «изукрашенного») виконання багатоголосих вокальних композицій.

Італійський композитор і співак, теоретик вокального мистецтва, Джуліо Каччині (1551–1615) був учасником Флорентійської камерати. Саме Каччині написав одну із перших опер ("Евридика", 1602 р.). Він вважається одним із творців італійського бельканто та його творам властива «співучість рясних віртуозних пасажів» [8, с.34]. Каччині належить збірник мадригалів й арій для голосу з акомпанементом «Нова музика» (видання 1602 року), що містить цінні вказівки про прийоми вокального виконання. Зазначимо, що донька композитора, Франческа, також стала відомою композиторкою та співачкою.

Один з перших композиторів у заснованому Каччині ариозному стилі Оттавіо Дуранте (1684–1755) видав труд «Arie devote le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia l'imitazione delle parole e il modo di scriver passaggi ed altri effetti» у Римі (1608 році), з передмовою в дусі Каччині, про «істинне мистецтво співу». Велика кількість технологічних аспектів вирішена автором трактату у традиції *бельканто* (італійською: *bel canto*).

Міхаель Преторіус (1571–1621) – найвідоміший з носіїв цього прізвища, секретар герцога Брауншвейзького і придворний капелмейстер

дворів брауншвейзького, саксонського і магдебурзького; надзвичайно вчений музикант, однаково успішний і як музичний письменник, і як композитор. З його композицій збереглися: «Musae Sioniae» (значний твір в IX частинах, що містить 1244 вокальні композиції!). У наш час його більше знають і цінують за його наукові праці, в особливості за його трактат «Syntagma musicum» (1614–20 роки написання, 3 частини), який є одним з найважливіших джерел для вивчення музики 1XVII-го століття, особливо проблем звуковидобування і техніки співу.

Староіталійська школа вокалу XVIII ст. відзначилася визначними наступними персонами вокальної методики та їх здобутками. П'єр Франческо Тозі (1654 – 1732), це італійський співак-сопраніст, композитор і музикознавець, син Джузеппе Феліче Тозі. П'єр Франческо Тозі гастролював по різних європейських країнах: збереглися згадки про його виступи в Дрездені та англійські газети з анонсами його лондонських концертів 1693 року. Написав ораторію «Мучеництво Святої Катерини» (італ. «Il martirio di Santa Caterina» у 1701 р.), а також ряд кантат і арій. Найбільшою мірою, однак, відомий своєю узагальнюючою працею з вокального мистецтва «Погляди стародавніх і сучасних співаків» (італ. «Opinione de' cantori antichi e moderni», 1723 р.), перевиданою пізніше в англійському та німецькому перекладах.

Французська школа XVIII-початку XIX ст. відзначилася іспанськими та франкомовними співаками, композиторами та викладачами. Усі вони зробили визначний внесок у становлення мистецтва академічного співу.

Мануель дель Пополо Вінсенте Гарсія (1775 – 1832), це – іспанський співак (тенор), гітарист, композитор. У 1808–1825 роках співав в оперних театрах Парижа і Лондона. У 1829 році організував у столиці Франції школу співу, де сам викладав. Автор комічної опери-тонадільї «Poeta calculista», яка була з успіхом поставлена в Парижі у 1809 році. Після навчання в Італії остаточно підкорив Париж у 1819 році виконанням партії Альмавіви. Співав в операх «Отелло» Дж. Россіні, «Дон Жуан» В. А. Моцарта в театрах Парижа

і Лондона. Гастролював у США з дочками Марією і Поліною (пізніше вони прославились під іменами М. Малібран і П. Віардо-Гарсія) та сином Мануелем Гарсія. Заснував авторську школу співу в Парижі (серед учнів є його діти, а також співаки світової слави А. Нуррі, Ж. А. Ж. Джеральді). Видав велику кількість тренувальних вправ для голосу, вважав технологію важливою частиною виховання співаків.

Німецька школа XIX століття є також основоположною для розвитку академічного вокалу.

Леман Ліллі (дати життя: 24 XI 1848, Вюрцбург – 17 V 1929, Берлін) – німецька співачка (колоратурне, пізніше драматичне сопрано). Навчалася у своєї матері, оперної співачки Марії Терези Лев (Loew). Товаришувала з Р. Вагнером. Дебютувала в 1865 році, у Тимчасовому театрі у Празі. У 1870 році вступила в трупу берлінського придворного оперного театру, де була провідною виконавицею партій колоратурного сопрано. В 1886-90 роках гастролювала в США, де почала виступати в драматичних партіях: Кармен, Норма, Аїда; Брунгільда («Валькірія», «Зігфрід»). У 1890 році повернулася до Німеччини, спочатку як гастролерка, згодом – з 1892 року знову співала в берлінському театрі. Виділялося її виконання партій в операх Р. Вагнера – Воглінда («Золото Рейну»), Ортруда («Лоенгрін»), Ізольда («Трістан та Ізольда»). Брала участь у Лондонській прем'єри опери «Кільце нібелунга». Була відомим педагогом, серед її учнів – Дж. Фаррар, О. Фремстад та ін. Чоловік Ліллі – співак Пауль Каліш; сестра Марія Ліллі – відома співачка, з 1881 року Леман Ліллі виступала на сцені Віденської придворної опери. У теоретичних трактатах «Мої вершини вокального Мистецтва», «Мій шлях» досліджувала вплив технічних вправ на виразність та легкість співу.

Італійська школа XIX століття закладає найбільш ґрунтовну базу технології вокального навчання, техніки співацького мистецтва та формує сталі принципи викладання в діяльності знаних співаків та викладачів, навіть тих, що належать до інших європейських шкіл. Відмітимо вплив її принципів.

Перший підручник з сольного співу вийшов у Паризькій Академії в 1803 році. Метод навчання формувався на основі старої болонської школи XVII – XVIII ст., де зручною технологічною голосною була літера «А». Вважалося, що у низьких чоловічих і жіночих голосів два реєстри: грудний і головний; у високих жіночих – три реєстри (грудний, середній і головний). Навпаки, професор сольного співу Паризької консерваторії Ж. Дюпре (1842-1850) пропагує інший метод підготовки співаків, в основі якого був прикритий звук. Зручна голосна для його теорії – «У». Дюпре аргументує ідею необхідності формування змішаного реєстру і прикритого верхнього реєстру. За це його назвали реформатором системи техніки співу. Пізніше Дюпре вказав на необхідність зміни положення гортані для кращого звучання голосу; при цьому утвердилось поняття про три реєстри у чоловічих і жіночих голосах. Верхній реєстр Дюпре назвав головним. Побудова звучання голосу починається від центру. Він ввів поняття «головний» голос.

М. Гарсія (син), професор Паризької Академії (1840-1850), теж ділить всі голоси на три реєстри: грудний (натуральний), фальцетний (ненатуральний) і головний. Гарсія рекомендує налаштовувати голоси від нижнього реєстру, але не від позиції «розмовного голосу». Школа Гарсія є науковою. Гарсія не протиставляє свій метод школі Дюпре або практиці італійської школи, а намагається дати наукове пояснення усіх тих явищ, пов'язаних з побудовою і управлінням голосом. Як мудрий вчений, професор Гарсія закликає до вирішення проблем через фізику, біологію.

Але відомими є й інші педагоги, методика яких відрізняється від загальноновизнаної у той час в Італії.

У методах Коррадетті і Мазетті є загальні напрями: співати багато вокалізів і технічно складних вправ. Коррадетті вказує, що «стару школу відрізняло правильно виховане горло» [4, с.10]. Горло співака було інструментом, тому що такою була музика того часу – інструментальною за характером. Для кастратів–сопраністів, вокальних віртуозів, необхідно було довге навчання, починаючи з 15 років або взагалі з раннього дитинства. Це

була дивовижна гімнастика для гортані, але мистецтва, в нашому сучасному розумінні, було мало. Це й призвело до занепаду співу у той час. «Вокалізи - необхідний матеріал для розвитку вокально-технічних навичок», – вказують все вчителі! «В основі класичного співу – прикритий спів», – писав Дюпре в середині ХІХ століття [27, с. 451].

Ці настанови захопили педагога У. Мазетті – маестро А. Буди (з міста Болонья). Чотири роки (!) Умберто Мазетті співав вокалізи і був одним з найкращих учнів А. Буди. Фактично співочу кар'єру він не зробив, але був піаністом, композитором. Проте його запросили викладати в московську консерваторію, де він пропрацював з 1899 року до відходу у засвіти у 1919 році. Вихованками У. Мазетті вважають чудових російських співачок: А. Нежданову та Н. Обухову<sup>3</sup>.

Таким чином, у традиції західноєвропейських вокальних шкіл закарбувалися наступні позиції техніки співу:

*1) Головний голос «дає напрям» всьому голосу, зміцнює високу позицію класичних голосів, згладжує верхній перехід;*

*2) Спів «з усмішкою» застосовується для активного скорочення квадратних м'язів обличчя, але основне положення для голосоведіння вертикальне, «при горизонтальному м'язи втомлюються»: так колись зауважив Барра. У слов'янській методичній літературі цей факт не висвітлений.*

Серед найвідоміших представників вокальних систем викладання та італійської методології ХІХ століття – Федеріко Ламперті (1813-1892). У ХІХ столітті він був останнім представником італійської школи, заснованої на емпіричному викладанні. Ця система дала світові масу прекрасних співаків. Але Ф. Ламперті не був співаком. Провідний вокальний педагог закінчив Міланську консерваторію як органіст і надалі працював диригентом,

---

<sup>3</sup> У ті часи у співаків було по кілька педагогів. Той педагог, чий метод був успішніше, і закладав основу голосу.

був директором оперного театру. Наявність у Ф. Ламперті специфічного вокального слуху і досвід роботи зі співаками в оперному театрі дали йому змогу у 1850 році стати професором-вокалістом у Міланській консерваторії. На цій посаді він пропрацював 25 років. Мистецтво співу у нього опановувала ціла низка відомих співаків. У своїй книзі «Мистецтво співу», написану Ламперті за класичним переказами відомих трактатів про музику, він формулює технічні правила і надає поради учням і артистам. Фр. Лампери у своїй книзі говорить, що «мистецтво співує наукою"правильного подиху", а цю науку можна виразити в двох тезах: перша вимога – гнучкість шиї, друга – переважання звуку над диханням» [11, с. 36]. Тобто, співаки надавали особливого значення процесу видихання, звук повинен переважати над видиханням повітря. Фраза «гнучкість шиї» повинна розумітися, як повна її свобода, тобто в шиї, де полягає самий голосовий апарат, не повинно бути напруги, ніякого стискання, ніякої неприродності, саме для того, щоби надати повну можливість функціонувати голосовим зв'язкам так, як велить їм сама природа. Спроби надмірного опускання гортані вище або нижче нормального рівня створюють несвободу шиї, завдяки чому не вийде її гнучкості; всіляке ж вимушене неприродне положення шиї, позбавляє її свободи і можливості правильно функціонувати голосовим зв'язкам. Успіх досягається постійністю у вправах голосу та відпрацювання вірного механізму вдиху. Погляд Фр. Лампери є хрестоматійним, на наш погляд, еталонним. Наведемо цитату з його методичного poradnika: «Три способи дихання можуть бути з'єднані попарно: починаючи з грудочеревного, можна перейти до бічного, починаючи з бічного – надати можливість ключичному вдиханню. Для того, щоб зробити глибокий вдих, треба по черзі перейти через всі три типи дихання. Це поєднання способів набрання повітря буде в прямій залежності від величини музичної фрази, яку треба заспівати в одне дихання. Якщо маленька фраза, що складається з трьох–чотирьох нот, то немає потреби набирати масу повітря, переходячи на все три типи, коли досить і одного черевного; якщо музична фраза більше за мелодійною лінією,

то можна набрати повітря за допомогою двох типів дихання: черевного та бокового; якщо ж фраза дуже велика, то можна набрати повітря всіма трьома способами» (цит. за [14, с. 19]). Великий секрет співу за Фр. Ламперті полягає в умінні співати з невеликою затратою повітря при диханні. Ось в цьому весь секрет правильної постановки звуку. Досить найменшої зміни позиції тіла, щоби відразу зашкодити вільному диханню, рухи на кшталт: підйом плеча, морщачи лоба, опускаючи голову і т. п.

Фр. Лампери навчав учнів розпізнавати опертий звук і звук без опори по «відчуттю вуха». Так, опертий звук буде металічний, дзвінкий, повний, цілий, красивий, енергійний і т. д. Неспертий звук буде «нещільний», неметалевий, зазвичай сиплий. Вимагаючи починати звук, як би при видиханні, Фр. Лампери хотів тільки утримати силу тиску дихання на зв'язки і тим самим зберегти необхідне для правильного функціонування положення зв'язок. При щільно зімкнутих голосових зв'язках звук виходить спертий.

Фр. Лампери нагадує про популярний тип тренінгу, що перейшов йому від старої італійської школи: «Якщо полум'я запаленої свічки, поставленої перед ротом під час співу залишається нерухомим, то використання дихання є правильним» [4, с. 52]. Полум'я свічки буде коливатися в тому випадку, коли погано стулені голосові зв'язки пропускають зайве дихання через велику голосовий отвір, в тому випадку звук вийде тьмяним і т. д. Нехтування основними принципами колоратурного співу, пов'язане з диханням, принесло вокалістам чимало шкоди і, що найважливіше, сприяло втраті голосової пружності. «Дихання, правильно вжите, стає другом, неправильно – ворогом» [4, с. 51].

У наші часи ідеї Ламперті є актуальними. Професор психології К. Роджерс, що реабілітує здоров'я та нервову систему тих співаків, що втратили голос, стверджує: «Умілий співак розпізнається за способами економного використання ним дихання» [30, с. 87]. Співак на початку шляху не знає, за яких умов голос буває сильний і дзвінкий та завжди намагається віднайти силу голосу за допомогою великого напору дихання, а

не за допомогою правильної роботи голосового апарату. І чим більше він працює і перевтомлює свій голос, тим швидше він його втрачає. Співак повинен витратити тільки ту кількість повітря, яка необхідна для видобування звуку, і не більше. Причини перевтоми і ранньої втрати голосу, головним чином, полягають в протиприродному принципі роботи голосового апарату. Це стосується всього голосового апарату: голосових зв'язок, положення борлака<sup>4</sup>, способу роботи легень, діафрагми, неправильного користування резонаторами. Неприродна робота голосового апарату веде до швидкої втрати голосу, настільки швидкої, що ще навіть в школі учні втрачають голоси.

Ф. Ламперті вважав, що співак-професіонал виховується завдяки вірній вокальній школі та перевіреним практикою принципам. Навіть для найкращого голосу необхідне планомірне, систематичне тренування, робота над вдосконаленням співочих якостей. «Школа дихання – це окреме мистецтво» – стверджував він. А його афористичний вислів «школа співу – це школа дихання» не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Ламперті створив мелодичні праці у галузі вокального мистецтва: «Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу». Надруковані протягом 1868 – 1892 років, вони є актуальними і сьогодні.

У праці «Мистецтво співу» (1892) він узагальнив правила італійської школи співу. Книга містить відомості, що стосуються фізіології голосу, співочого подиху, техніки співу (у тому числі співу мелодійних прикрас та орнаментики), принципів вимови, фразування, а також написав поради артистам. Вона не втратила своєї актуальності і по ній продовжують навчатися й ще досі використовувати методичні настанови педагога.

Зазначимо, що ми вважаємо цілком слушним висловлювання Енріко Карузо, про те, що колишні співаки були в активній виконавській формі

---

<sup>4</sup>Борлак – це передньо-верхня частина щитоподібного хряща, виступ гортані. Має назви: кадик, «адамово яблуко» (лат. prominentia laryngea).



зазвичай до сімдесятирічного віку, теперішні –іноді ледь досягають до сорока, внаслідок неправильності роботи голосового апарату. Е. Карузо відмічав: «Деякі співаки, які не втратили зовсім здорового глузду, похмуро дивлячись на колишні вокалізи і їх труднощі, зауважують: “Так-с, але ці вокалізи колишніми співаками виконувалися! Тоді вміли долати ці усі технічні складнощі! Тепер куди! Ніхто не заспіває, та ще у визначеному темпі!”»[15, с.42]. Тобто, блискучий представник італійської вокальної школи ХХ століття визначав необхідність володіння диханням у першу чергу. Вважаємо за потребу зупинитися на творчих принципах видатного співака детальніше, оскільки його записи – є безцінним методичним джерелом пізнань техніки співу у наші часи.

Представник італійської вокальної культури Енріко Карузо – видатний оперний співак, тенор. Популярність прийшла до Карузо у 24-річному віці (у 1897 році), коли співак блискуче виконав в Палермо партію Енцо в опері «Джоконда» Понк'еллі. У 1900 році він вперше виступив на сцені міланського театру Ла Скала у партії Неморіно в опері Доніцетті. У 1902 році Карузо дебютував в лондонському театрі Ковент-Гарден (Герцог в «Ріголетто» Верді). Але найбільша слава співака пов'язана з нью-йоркським театром Метрополітен-опера, провідним солістом якого він був з 1903 по 1920 роки. Е. Карузо з успіхом виконував партії ліричного і драматичного планів, переважно в операх Верді (Герцог, Манріко в «Трубадурі», Річард в «Балі-маскарад», Радамес в «Аїді») і композиторів-веристів (Каніо в «Блазнях» Леонкавалло та ін.). Був першим виконавцем ролей Федеріко («Арлезіанка» Чилеа, 1897), Лоріса («Федора» Джордано, 1898), Джонсона («Дівчина із заходу» Пучіні, 1910). У концертному репертуарі Карузо основне місце займали неаполітанські пісні.

Е. Карузо багато записувався і одним з перших серед оперних співаків зафіксував основну частину свого репертуару на грамофонних платівках. Володів голосом неповторного тембру, в якому природне баритонове, оксамитове звучання нижнього і середнього регістрів поєднувалося з

блискучими теноровими верхами. Завдяки винятковому володінню диханням, бездоганній інтонації і, головне, високій виконавській культурі став легендою вокального мистецтва ХХ століття. Його творчі настанови, таким чином, було зафіксовано в аудіо записах, які, власне і слугували зразками для майбутніх поколінь оперних тенорів.

Інший видатний італійській вокаліст Джакомо Лаурі–Вольпі (1892–1979) за амплуа –лірико-драматичний тенор, з винятковим діапазоном голосу та видатною співочою технікою. У період розквіту творчої форми успішно співав по всіх театрах Європі й в Америці. Кар'єра тривала 40 років. Здобувши середню освіту в семінарії в Альбано й закінчивши Римський університет *Ла Сапієнца*, почав працювати над вдосконаленням вокальної культури під керівництвом великого баритона ХІХ століття Антоніо Котон'ї в національній музичній академії Санта-Чечілія в Римі. Згодом Джакомо вимушений був відкласти свою співочу кар'єру, що тільки почалася, узв'язку з початком у 1914 році Першої світової війни, протягом якої він служив в Італійських збройних силах. По закінченні війни він успішно дебютував на оперній сцені в ролі Артуро в опері Вінченцо Белліні «Пуритани» в місті Вітербо в Італії 2 вересня 1919 року. Джакомо Лаурі–Вольпі співав під іменем Джакомо Рубіні, на честь улюбленого тенора Белліні – співака Джованні Батіста Рубіні. Але 3 січня 1920 року він знов успішно виступив у Римському оперному театрі, цього разу зігравши під своїм ім'ям разом із Розіною Сторкіо та Еціо Пінца в опері «Манон» Жюля Массне.

Лаурі-Вольпі набув широку відомість завдяки своїм виступам у відомому оперному театрі Італії, міланському Ла Скала, в міжвоєнний період. Вершина його кар'єри припала на 1929 рік, коли йому запропонували заспівати партію Арнольдо в *Ла Скала* в постановці на честь столітнього ювілею опери Россіні Вільгельм Телль.

Він був також одним з провідних тенорів нью-йоркської Метрополітен-опера: з 1923 по 1933 рік він виходив на сцену 232 рази! Упродовж цих десяти років Лаурі–Вольпі співав з Марією Єріца в американській прем'єрі

опери «Турандот» Пуччіні і з Розою Понсель у нью-йоркській прем'єрі опери Луїза Міллер Верді. Проте його кар'єра в Метрополітен-опера була достроково припинена через суперечку з керівництвом театру. Керівництво хотіло скоротити зарплату тенора, щоби допомогти театру впоратись з економічними труднощами, що їх спричинила Велика депресія, але Лаурі-Вольпі відмовився співпрацювати, покинув Нью-Йорк і повернувся в Італію.

З-поміж найбільш ушлявлених виступів Лаурі-Вольпі за межами Італії зокрема є два сезони в Королівському театрі в Ковент-Гардені у 1925 й 1936 роках. До останньої дати співак значно розширив свій репертуар, поступово перейшовши від ліричних ролей до більш напружених драматичних партій. Проте в наступному десятилітті його голос став проявляти перші ознаки зносу, втрачаючи однорідність співочих регістрів. Його останній публічний виступ відбувся 1959 року, в ролі Манрікоу Римському театрі.

У розпал своєї слави, коли його голос, яскравий, гнучкий і дзвінкий, був бездоганим інструментом, Лаурі-Вольпі записав на платівки певну кількість оперних арій і дуетів для європейських та американських грамофонних компаній. Він мав легкі й чуттєві високі ноти та мерехтливе неповторне вібрато, завдяки чому його голос став впізнаваний як у запису так і на сцені. Лаурі-Вольпі був культурною, інтелігентною людиною з вогненным темпераментом і твердими переконаннями. 1974 року у 81-річному віці (за п'ять років до смерті), Лаурі-Вольпі випустив на платівці останній сольний запис. Збереглися кадри його виступу на кінохроніці, також він зіграв автобіографічну роль в італійському фільмі «Пісня сонця» (*La Canzone del Sole*). Лаурі-Вольпі написав декілька книг. Найбільш відома з них «Вокальні паралелі». Вона є цікавою з аспектів аналізу становлення вокальної школи та методології, оскільки автор показує стильові особливості вокальної техніки багатьох співаків – попередників та сучасників.

Дж. Лаурі-Вольпі за правом зайняв місце провідного оперного співака ХХ-го століття і став зразком для наслідування традицій співу високого бельканто (італійською: *bel canto*) для середземноморських тенорів-

сучасників, серед яких Беньяміно Джильї, Джованні Мартінеллі, Ауреліано Пертіле, Франческо Мерлі, Гальяно Масіні, Тіто Скіпа, Антоніо Кортіс і Ренато Занеллі.

Зазначені здобутки *пошуків та знахідок* «високого» виконавського вокального стилю у західноєвропейських трактатах XVI–початку XX століть, що знайшли апробацію у практичній діяльності співаків та у викладанні вокалу протягом значного проміжку часу, стають запорукою подальшого розвитку національних шкіл. Серед останніх найбільш визначними є *слов'янська вокальна школа, зокрема, російська та українська*.

## **1.2. Слов'янська вокальна техніка як мистецькій феномен: традиційне та особливе**

**Російська вокальна школа** зазнає свого розквіту в XIX столітті. Вона вдало запозичує та розвиває найкращі надбання західноєвропейської співацької культури та їх технічні засади співу. Її базою є італійське бельканто (італійською: *bel canto*). Зазначимо, що провідні музично-освітні традиції видатного та єдиного професійного навчального закладу того часу – Санкт-Петербурзької придворної співацької капели використовують здобутки методичних праць Михайла Глінки, Олександра Варламова. Зазначені композитори та викладачі вокалу Капели, у свою чергу, продовжують традицію методичних засад європейських трактатів з мистецтва співу. Характерною особливістю російських викладачів капели є збагачення власних вокальних теоретичних настанов практичним досвідом композиторської діяльності авторів трактатів. Відмітимо сталу тенденцію складання нових принципів технічних вправ, *зрощування творчості та технології співу*. Прочитуємо Назаренко І.К.: «Якими б не були цінними перша (теоретична) і друга (вокально-технічна) частини «Школи співу» О.Є. Варламова, але на особливу увагу заслуговує її третя частина «Десять вправ». Ці вправи, що представляють собою талановито написані сольфеджіо-

вокалізи, поряд з аналогічними вправами Глінки, є прекрасним навчальним матеріалом для розвитку музикальності і вдосконалення гнучкості голосу»[27, с.233-234].

Суттєвими факторами розвитку вокальної школи Росіїєздобутки трактатів з мистецтва співу, що написані та видані у другій половині XIX – початку XX століття. «Підручник співу» П.К. Броннікова написаний у 1891 році, заснований на компіляції технологічних вправ з посібників Гароде, Лаблаша, Гарсія, Дюпре, Панофкі, Чінті-Даморо, Ваккаї та інших. О. М. Додонов – професор Московської консерваторії, соліст Великого театру, на сцені якого він співав протягом 54 років, написав «Керівництво до вірної постановки голосу, розвитку та укріпленню голосових органів та вивчення мистецтва співу» у трьох частинах<sup>5</sup>. Друга та третя частини – практичні. Вони презентують технічні вправи. Їх результативність доведена успіхом його учнів, наприклад Леоніда Собінова.

К. Н. Кржижанівський – автор монографії «Вокальне мистецтво» (1909), навчався у вокалістів з Італії, співав на сцені Великого театру, але «знайшов себе» у якості суфлера та викладача. Цей автор притримувався ідеї створення теоретичних праць з мистецтва співу на базі природничих наук.

Серед найважливіших трактатів з «теорії російського вокаловедення», що написані у Росії до 1917 року, треба вказати на практичні керівництва: «Методологія співу» К. Мазуріна (1902), труд В. Л. Кареліна «Нова теорія постановки голосу» (1912), також: «Поради у навчанні співу» І. П. Прянішнікова (1914), «Теорія постановки голосу у зв'язку с фізіологією органів дихання та гортані» С. М. Сонкі (1886), «Школи співу» Г. Ніссен-Саломаї (1880) та ін.

Доволі міцною була італійська школа в Росії, її репрезентували викладачі і співаки XIX – XX ст. Серед них вкажемо на викладачів-італійців та їх учнів, що плекали їх традиції у вихованні: К. Еверарді (учень М. Гарсія), Поліна Віардо-Гарсія, О. Додонов, п. Усатов

<sup>5</sup>Вкажемо на дати видання частин: I ч. – 1891 рік, II – 1895 рік, III – 1907 рік.

(учень Еверарді), п. Дружиніна (учениця Віардо), п. Кондаурова, п. Ребриков, п. Шатрова [1, с. 12-14]. Як вірних продовжувачів італійської школи співу, В. Г. Антонюк зазначає співаків, серед яких є провідними: Д. Смирнов, М. Ханаєв, С. Лемешев, Ф. Шаляпін, В. Тартаков, Ф. Стравінський, М. Бочаров, Р. Ніссон-Були Саломан, Павловський, Славкова, Дейша-Сіюницька, Брагіна, Зарудна, Батурин, Норейка, Преображенська. І це далеко не повний список!

Цікавим видається аналіз вокальної стилістики оперної музики М. І. Глінки – засновника російської композиторської школи, але сповідував італійські принципи вокальної школи, яким навчав своїх учнів під час викладання у Санкт-Петербурзькій співацькій капелі. Цікавим видається погляд на стилістику вокальної музики М. І. Глінки видатної співачки ХХ ст. Ірини Архипової. Вдамося до цитування її думки, яку наводить у книзі дослідник вокального мистецтва А. Кравченко: «Арії Фарлафа, Горислави, Людмили написані Глінкою ніби просто, а насправді виявляється, що їх дуже важко заспівати вільно і природно. Проблема тут є, але ось моя думка. Арія Фарлафа – *чисте бельканто* («буффонна скоромовка» – за означенням Дж. Россіні), арія Горислави – *строго вертикальний італійський спів*. Але ось Каватина Людмили (як, втім, і Каватина Антоніди) написані в *інструментальному стилі* старої школи. Тому, тільки легкі колоратурні сопрано можуть справлятися з цими партіями з найменшим ризиком травмувати свій голос. Арія Снігуроньки «З подружками» М. Римського-Корсакова, як і арія Царівни-Лебідь вимагають теж *строго-вертикального прикритого виконання*. Молоді співачки зазвичай не знають, що робити з вимогами гарної дикції і йдуть шляхом спотворення інтонації, тобто погіршення звучання голосу» [17, с. 65: курсів мій – К. П.].

Ірина Архипова є знаною співачкою, чуйною та досвідченою, гарним аналітиком та творчою людиною. Вона привернула увагу критиків світового масштабу вірним у стильовому відношенні виконанням оперних шедеврів. «Звідки у вас ця стара венеціанська школа? Звідки у вас ця неаполітанська

школа виконання?» – задавали питання Ірини Архипової в Італії (там само). Співачка наполягає на тому, що ми повинні вивчати та знати історію співацької культури та принципи становлення слов'янської вокальної школи із джерел італійської. Наприклад, – зазначає співачка, «П. І. Чайковський, як і інші російські композитори в ХІХ столітті, писав для співаків правильну музику, як це було прийнято в Європі. У консерваторіях Росії працювали італійські педагоги, і співаки навчалися правильному голосоведінню» [17, с. 98]. Це вірне твердження має бути настановою і для професійної діяльності, і для наукового розгляду генезису російської та української вокально-виконавської культури.

**Українська вокальна школа** під час свого формування пройшла складний шлях. Складна політична ситуація, багатовікове існування України під владою інших держав, не сприяли розвитку українського мистецтва. Дослідники навіть стверджують, що «<...> пісенне мистецтво було не лише виразником прагнень народу, але й формою боротьби за нього. Саме на цьому шляху українська музична культура зуміла здобути значну перемогу, на повний голос заявити про себе, зміцнитись і досягти зрілості як художня національно-самобутня система, зовнішні риси якої в контексті світового вокального мистецтва поєднали в собі широкий спектр співацьких традицій (та автентичних), вокальної техніки та виразових засобів» [2, с. 12].

Становлення самобутньої національної вокальної школи розпочалося ще в часи Київської Русі та живилося двома найважливішими джерелами – це фольклор та церковний спів. Витоки професійного вокального мистецтва на українських землях сягають культури знаменного співу. Ці стримані, поступальні мелодії в системі осьмогласія протягом ХІІ–ХVІІ ст. супроводжували православне богослужіння. Лідія Пилипівна Корній вказує: «Як відгук на розвиток хорового мистецтва, вже у ХV–ХVІ ст. на території сучасної України виникає демественний спів (спочатку в одноголосій формі, згодом у розкішній багатоголосій) – піднесений, віртуозний, з наявністю мелодичної орнаментики та своєї ритміки» [16, с. 83]. Підготовка

співаків-хористів для музичного оформлення богослужіння розпочалася невдовзі після хрещення Русі при Києво-Печерському монастирі. Валентина Геніївна Антонюк стверджує, «<...>що вже у XII столітті у Києві функціонувала система співацького виховання і освіти, методичні засади якоїнам, на жаль, невідомі» [1, с. 25]. Існують відомості також про класи співу при Києво-Могилянській академії, заснованій у XVII ст. Чільна роль у розбудові вітчизняного співочого мистецтва належить Глухівській музичній школі, де з другої половини XVIII ст. велася активна робота по підготовці професійних співаків для імператорського двору.

Згадувана вище науковиця В. Антонюк виділяє декілька історичних періодів становлення національної вокальної школи: *докласичний* (до XVI ст.), *класичний* (XVII–XIX ст.), *посткласичний* (кінець XIX–XX ст.) та *сучасний*. Доповнимо, що вокальне мистецтво докласичного та класичного періодів розуміється як хорове виконавство, про школу сольного співу у ті часи ще мова не йшла.

До впливів звичаєвої традиції та візантійської духовної традиції у культурних шарах нашої вітчизняної вокальної школи пізніше додалися *досягнення світових європейських вокальних шкіл*, саме тому дослідник Богдан Гнидь влучно зазначив, що «<...>українська вокальна школа, поєднуючи в собі бельканто італійської, декламаційність французької, співочу речитативність російської – зігріта теплом, задушевністю і красою української мови, другої світі в плані вокальності, після італійської» [8, с. 3].

Тож наприкінці XIX та у XX століттях, у зв'язку з появою професійних освітніх центрів, відбувається формування основних засад навчання академічного співу українських співаків на засадах західноєвропейської традиції. Олеся Небога – дослідниця Київської вокальної школи, вказує: «Київська вокальна школа, яка є складовою частиною вітчизняної школи, існує в контексті інших співочих шкіл України. А формування цих шкіл відбувалося у крупних регіональних центрах, де вже існували оперні театри, концертні та музично-освітні осередки. На сьогодні окрім київської,



самостійними українськими школами, що мають власну історію та традиції, а також проводять активну мистецьку та педагогічну діяльність, можна назвати три: Одеську, Харківську, Львівську» [28, с. 207].

Проблема вокальної освіти, що складалася в Україні впродовж багатьох століть, у наш час спрямована на розкриття й розвиток музичних здібностей з раннього віку. Особливість її – розвиток техніки, але не тільки! Важливою є увага до духовного виховання індивіда через розвиток його художньо-творчих здібностей у процесі творчої практики. Мистецька освіта, окрім засвоєння відповідних знань, умінь і навичок, значною мірою зорієнтована на формування стану творчості, розвиток особистості, духовне вдосконалення.

Становлення вокальних виконавських шкіл у консерваторіях України відбувалося, в основному, в складний історичний період буремних революційних перетворень і перших радянських часів (20-30-ті роки ХХ ст.). Крім об'єктивних історичних обставин (Перша світова війна, Жовтнева революція 1917 року, націоналізація навчальних закладів тощо) на формування і розвиток музично-творчих шкіл вплинуло культурно-мистецьке життя регіонів.

Становлення вокальних класів у Київській консерваторії в перші роки її діяльності відбувалося в умовах певного протистояння: з одного боку – віками сформованого академічного погляду на еталонну музичну освіту з її уподобаннями, а з іншого – винятковою активізацією ідеї перетворень у цій галузі, пов'язаною з патріотично-демократичними тенденціями тогочасного суспільства. «Полюси академізму, елітарності і народно-співацької стихії, музичного “всеОбучу” уособлювали, з одного боку, Київська консерваторія, а з іншого – Музично-драматична школа ім. М. В. Лисенка та Народна консерваторія» [2, с.93].

У вокальній педагогіці на початку її існування у консерваторії була поширена практика залучення іноземних педагогів, зумовлена популярністю й авторитетом *італійської (вердіївської), німецької (вагнерівської) та російської* оперних та виконавських традицій, у річищі яких запрошені

викладачі навчали співу голосистих українців на їх батьківщині. Надзвичайно розповсюдженою була й практика вдосконалення співочої майстерності в Італії, що дозволяла опановувати принципи мистецтва бельканто. Проте українські педагоги і виконавці поєднували принципи італійського бельканто з кращими вітчизняними традиціями співу, сформованими в емоційно-ліричній стихії народнопісенного виконавства.

Наявність авторитетних музикантів зі світовими іменами, які здобули блискучу вокальну освіту, стажувалися й гастролювали за кордоном, – прикрашали консерваторію. Це: М. Алексеєва-Юневич, Г. Гандольфі, О. Шперлінг, В. Цветков, О. Муравйова та інші видатні артисти і педагоги. До цієї когорти належав і Олександр Мишуга (1853-1922), який закінчив Львівську консерваторію (клас професора В. Висоцького), вдосконалював майстерність у Мілані, а потім вів активну концертну діяльність, виступаючи в театрах Мілана, Варшави, Львова, Відня, Лондона, Стокгольма, Санкт-Петербурга, Києва. Співак був свідомим українцем, активно пропагував українські народні пісні і твори українських композиторів, а заняття в Музично-драматичній школі М. Лисенка вів виключно рідною мовою, що на ті часи було нечуваною сміливістю. О. Мишуга розробив методико-теоретичні основи вокальної школи, які згодом розвивали його учні: М. Микиша, М. Донець-Тессейр та ін. Свої вимоги до техніки співу Олександр Мишуга, продовжуючи традиції Н. Порпори, подав у віршованій формі:

*«Щоби правильно співати,/Треба добре вимовляти/Кожну букву в кожнім слові/ Так як вимовляють в мові/Но не горлом, а губами/Пред-язиком, за зубами/Піднебіння вверх стягати/ І в самих вустах співати» [25, с.26].*

Гідним продовжувачем вокальної школи О. Мишуги був Михайло Микиша (1885-1971) – блискучий інтерпретатор української музики, зокрема народних пісень та романсів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, чудовий оперний виконавець. У 1937-1941 він був викладачем Харківської, 1944-1956 – Київської консерваторій. Володіючи першокласною вокальною школою

бельканто, прекрасною дикцією, широким диханням, бездоганим філіруванням звуку, блискучими верхніми нотами, М. Микиша також мав науково-педагогічний дар. У книзі «Практичні основи вокального мистецтва» викладені основні положення теорії його вчителя О. Мишуги [24, с.84-92], доповнені власним багаторічним виконавським досвідом і спостереженнями. Автор праці детально розглядає основи вокального дихання, установку голосового апарату, діалектичний розвиток вокально-творчого дихання, створення вокально – художнього звуку. Цікаво відзначити, що закони вокального мистецтва автор розробив, виходячи з вчення І. П. Павлова про умовні й безумовні рефлекси. Важливого значення О. Микиша надає ролі мови в процесі співу. Він опрацював систему вокально-художньої вимови голосних на основі законів акустики, а також створив специфічну україномовну вокальну термінологію [25, с.26].

Видатною послідовницею школи О. Мишуги та відомого італійського професора Ванцо була Марія Донець-Тессейр (1889-1974), котра поєднала у своєму мистецтві кращі досягнення епохи бельканто. Педагогічні принципи М. Донець-Тессейр вимагали наступних позицій техніки співу:

- 1) *високого головного, рівного по всьому діапазону (сконцентрованого й округлого) звучання з точно установленою позицією та м'якою, але точною атакою звуку;*
- 2) *співу на добрій дихальній опорі з особливою манерою піано та піанісімо на верхніх нотах;*
- 3) *глибоко осмисленого, емоційного виконання творів, без напруження м'язів, з чітко виробленою дикцією [36, с. 42-45 ].*

Ці вокальні принципи є універсальними для всіх типів голосів. МаріяДонець-Тессейр однією з перших запровадила *практику проведення відкритих уроків для вокалістів*, на яких щедро ділилася секретами своєї методики не тільки з учнями, серед яких – знані артисти і педагоги: Є. Мірошніченко, В. Вотріна, І. Колодуб, а й з колегами.

Важливою віхою на етапі становлення київської вокальної школи стала багатогранна педагогічна діяльність вихованці Московської консерваторії Олени Муравйової (1867-1939), котра приїхала до Києва на запрошення М. В. Лисенка в 1906 році і до самої смерті викладала в різних музично-освітніх установах міста (Музично-драматична школа, пізніше Музично-драматичний інститут імені Лисенка, музичних профшколах, в Музичному технікумі, в Київській консерваторії) та мала приватних учнів. О. Муравйова була прихильницею колективного методу навчання, її уроки одночасно відвідували до 25 учнів, кожен з яких повинен був не лише виконати вправу чи твір, а й проаналізувати те, що виходить у інших, бути готовим відповісти на питання педагога. Особливо бажаними для учнів О. Муравйової були чудодійні покази її власного голосу, в якому усі відзначали необмежений діапазон і тембральне багатство, чистоту і прозорість тембру, сповненість змістом і унікальну «молодість тембру», навіть у зрілому віці. При цьому, О. Муравйова вимагала не сліпо копіювати її, а тільки орієнтуватися на показане нею, виявляти власну індивідуальність. Її зауваження щодо принципів голосоутворення та вокальної техніки завжди були конкретними і зрозумілими, вона постійно стежила за новими прогресивними тенденціями у сфері вокального мистецтва, глибоко вивчала їх та застосовувала у практичній роботі з учнями.

Школа О. Муравйової дала дивовижні результати! Вона «вибухнула» цілим сузір'ям блискучих співаків, чий імена є славою і гордістю вітчизняного вокального мистецтва. Це: О. Петрусенко, І. Козловський, З. Гайдай, Н. Захарченко, Л. Руденко, І. Воликовська, Б. Полякова, М. Шостак, О. Бишевська, В. Борищенко та ін.

Таким чином, вже на етапі становлення вокальна школа Київської консерваторії висунула яскраву плеяду висококласних виконавців, котрі перейняли у своїх викладачів принципи не лише виконавства, а й педагогіки, що дозволило їм у майбутньому успішно передавати свій досвід новим поколінням співаків, закласти підвалини вітчизняного вокального мистецтва

й вивести його на провідні позиції у світі. Методичним ґрунтом техніки вітчизняного співу є наслідування базовим принципам західноєвропейської традиції, що були адаптовані видатними персонами українського вокально-викладацького Олімпу.

## Розділ II. Проблеми та перспективи вокальної техніки у творчому та методичному дискурсах

### 2.1. Стилiстичні засади вокальної техніки

Теоретики та практики вокалу одностайно помічають, що вибір технології співу і напрями шліфування техніки повинен відштовхуватися від амплуа та враховувати тембри співацького голосу. Але не тільки! Голос співака знаходиться в найтіснішій залежності від загальної стилістики та музичної драматургії твору. Тобто, від твору, який вокалістом виконується, залежить те, як будується весь процес голосоутворення, техніки та вибір манери звуковедення. Неможливо виконувати одним характером звуку партії Снігуроньки і Аїди, Альмавіви і Отелло, Ленського і Германа – кожна партія вимагає свого характеру голосу.

Поділ голосів на певні типи, тобто їх класифікація, продиктована необхідністю виконання музики різних стилів і напрямків. Ця класифікація історично змінювалася. Корисним видається розглянути засади такої класифікації голосів, оскільки в її генезі міститься стильова відповідність типу тембру та технічної оснащеності співацького голосу.

На першому – давньому етапі, при виконанні давньогрецької трагедії відбувається синтез кращих художніх досягнень різних видів мистецтв. Він являв собою гармонійне поєднання мови, інструментального музикування, співу і танцю. Вже тоді намітилася тенденція до підрозділу (класифікації) чоловічих голосів згідно з стилем та відповідно функції, наводимо типи:

- 1) *netoide* — високий голос. Був характерний для виконавців вільного віртуозного типу наспівів.
- 2) *mesoide* — середній голос, типовий для співу звичайних пісень і хорів;
- 3) *iratoide* — низький голос, властивий виконавцям трагедій.

Віртуози-співаки Стародавнього Риму користувалися в суспільстві визнанням і любов'ю, а вчителі співу удостоювалися особливої поваги і шани, в їх честь навіть споруджувалися пам'ятники. Ми маємо відомості про наступні вокально-педагогічні спеціалізації:

1) *vociferarril* — педагоги, що мали своєю метою зміцнення і розширення межі голосу, удосконалення його діапазону і сили;

2) *phonasci* — у їхній обов'язок входило поліпшення якості голосу, його повноти, звучності. Вони представляли собою «вчителів резонансу» і мали на меті надати звуку хороший тембр;

3) *vocales* — вчили інтонації, тобто відтінкам ліричної декламації. Їх галуззю була вокальна естетика.

В епоху Середньовіччя, аж до появи перших зразків оперного жанру, авторами яких були учасники Флорентійської камерати, професійне співоче мистецтво розвивалося в рамках церковної музики. Багатоголосся обумовило поділ голосів за звуко висотними характеристиками, що існують і донині в хорах. Це – жіночі голоси: високий і низький, або сопрано і альт; чоловічі – високий та низький, відповідно, тенор і бас.

Остаточне формування вокального інструменту, техніки справжньої школи співу почалося лише з виникнення опери. Її еволюція визначила той шлях, по якому пішла класифікація оперних співочих голосів.

У перших італійських операх музика мала другорядний характер. Стил, що панував у музичному матеріалі, являв собою речитативну декламацію. Відповідно, ми спостерігаємо і вельми скромну типізацію співочих голосів. Італійська вокальна школа та її представник Людовіко Цаккони у методичній праці так визначає характеристики голосів:

«1) *відкритий головний голос (voce di testa)* – це той, що лється без напруги з боку співаючого, з яскравою і пронизливою гостротою.

2) *відкритий грудний голоси (voci di petto)* – це ті, у яких навіть горлові звуки, здається, ллються з грудей, і ніколи не набридають;

3) *глухі голоси (voci obtuse)* – зливаються з іншими голосами;

4) проміжні голоси (*mezzane*)— між цими трьома видами відрізняються резонаторами (головні, грудні, глухі) [20, с. 79].

Природним голосом Цаккони вважає грудній: «У ньому ніколи не зустрічається фальшивість, як в головних і глухих голосах» (там само).

Якщо в зразках *dramma per musica*, що народилися завдяки флорентійській реформі, панував речитативний стиль (*stilo rappre-sentativo*) то в творчості К. Монтеверді, А. Скарлатті, А. Кальдара та інших італійських композиторів красивий мелодійний спів (*bel canto*), заснований на широкій кантилені, сягає високохудожнього рівня. Музика вокальних творів цих композиторів піднесена і благородна, вимагає рівного інструментального звучання. Вона відрізняється діапазоном, що часто не перевищує півтори октави, зручною невисокою теситурою і може бути виконана будь-яким голосом. Вимоги музики цього періоду не виходять за межі класифікації 4-х типів: двох чоловічих (тенор, бас) і двох жіночих (сопрано, альт).

Слід зауважити, що еволюція вокальної музики не тільки розширювала класифікацію голосів, але і значною мірою впливала на формування самого фізіологічного механізму звучання. Здебільшого це торкнулося чоловічих голосів, проблема регістрового пристосування вокального інструменту яких у різні епохи вирішувалися по-різному.

Мистецтво співаків-кастратів (іменувалися також сопраністами) широко використовувалося в XVI столітті в католицькому богослужінні, а в XVII—XVIII століттях вони отримали велику популярність на оперній сцені як видатні представники італійського *bel canto*. На початку XIX століття сопраністи поступово стали витіснятися природними тенорами. Це стало наслідком нових вимог оперної музики, в якій даним голосам доручалися відповідальні складні партії героїчного змісту. Правда, Х. Глюк написав оперу «Орфей та Евридика» в розрахунок на меццо-сопрановий голос. Але вже Дж. Россіні, реформатор італійської опери, написав тенорові партії



головних героїв опер «Вільгельм Тель», «Мойсей», «Отелло», «Севільського цирульника», враховуючи інший тип та *амплуа* голосу.

Таким чином, ствердження нового характеру вокального звуку обумовлено рядом причин, в першу чергу пов'язаних з іншим змістом музики, розширенням складу оркестру, підвищенням щільності супроводу, збільшенням розмірів концертних приміщень. До речі, в наш час найбільш високий чоловічий голос, тенор, згідно з характером оперної драматургії має наступні різновиди:

- *Тенор-альтіно* з діапазоном від *до* малої до *мі* другої октави. Він має забарвлення світлим тембром, дзвінкими верхніми нотами. Партії: Зоречот («Золотий Півник» М.А. Римського-Корсакова), Квартальний наглядач («Ніс» Д. Д. Шостаковича) та ін.
- *Ліричний тенор*, це голос ніжного сріблястого тембру, що відрізняється рухливістю, співучістю. Партії: Альмавіва («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Ленський («Євгеній Онєгін» П. І. Чайковського) та ін.
- *Лірико-драматичний тенор* виступає в партіях ліричного і драматичного репертуару. Однак по силі звуку та за драматизмом вираження лірико-драматичний тенор поступається драматичному. Партії: Герман («Пікова дама» П. І. Чайковського), Каварадоссі («Тоска» Дж. Пуччіні) та ін.
- *Драматичний тенор* – голос великої сили і яскравого тембру. Іноді по густоті і насиченості звучання драматичний тенор можна порівняти з ліричним баритоном. Партії: Отелло («Отелло» Дж. Верді), Садко («Садко» Н.А. Римського-Корсакова).
- *Характерний тенор* властивий виконавцям партій побутового комедійного плану, з яскраво вираженим характерним тембром. По силі звучання він подібний ліричному тенору. Партії: Трике («Євгеній Онєгін» П. І. Чайковського), Вашека («Продана наречена» Б. Сметани).

Баритони і басы у процесі розвитку вокальної музики були оцінені як *самотійні співочі голоси*, здатні виконувати сольні оперні партії, лише в ХІХ столітті. До цієї пори вони входили до складу хорових ансамблів, і сама

їх назва розкриває особливості тембру, тих фарб, які вони вносили в загальний гармонійний комплекс. Якщо яскраві чоловічі голоси, що представляють собою основу, на якій трималася хорова тканина, були названі тенорами (*tenere* – тримати), більш низькі – баритони, немов обгортали темними звуковим ореолом<sup>6</sup>. Баритон займає проміжне положення між тенором і басом. Діапазон баритона *ля великої октави – ля першої*. За характером тембру голосу розрізняють: баритон ліричний, лірико-драматичний, драматичний.

Звучання *ліричного баритона* світле, м'яке, за тембром і висоті наближається до драматичного тенору. Партії: Дон-Жуан («Дон-Жуан» В. А. Моцарта), Жермон («Травіата» Дж. Верді), Єлецький («Пікова дама» П. І. Чайковського), Валентин («Фауст» Ш. Гуно) та ін.

*Лірико-драматичний баритон* – сильний голос яскравого і світлого тембру. Може виступати в ролі як ліричного, так і драматичного баритона. Партії: Демон («Демон» А. Р. Рубінштейна), Мазепа («Мазепа» П. В. Чайковського), Ренато («Бал-маскарад» Дж. Верді).

*Драматичний баритон* – голос великої сили, який яскраво і потужно звучить протягом усього діапазону. По насиченості тембру наближається до басу. Партії: Ріголетто («Ріголетто» Дж. Верді), Скарпія («Тоска» Дж. Пуччіні), Грязной («Царева наречена» М.А. Римського-Корсакова) та ін. Трапляються баритони, здатні виконувати і партії високого баса. Приміром, партія Ігоря («Князь Ігор» А. П. Бородіна).

Бас – найнижчий і потужний чоловічий голос із діапазоном *фавеликої октави – фа першої октави*. Розрізняють наступні підтипи.

Високий бас, або бас співучий (кантанте). Володіє світлим яскравим звучанням, що нагадує баритональний тембр. Голоси з таким характером забарвлення отримали назву баритонових басів. До виконуваним ними партій відносяться: Ігор («Князь Ігор» О. П. Бородіна), Мефістофель («Фауст» Ш.

<sup>6</sup>Баритон — означає «темний» звук.

Гуно), Граф Альмавіва («Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), Сусанін («Іван Сусанін» М. І. Глінки) та ін.

*Центральний бас* володіє більш широкими теситурними можливостями і відрізняється потужним звучанням протягом усього діапазону. Цим голосам доступні не тільки партії з високою теситурою, але і ті, що вимагають насиченого звучання нижнього регістра *до фа великої октави*. Партії: Гремін («Євгеній Онегін» П. В. Чайковського), Зорастро («Чарівна флейта» В. А. Моцарта) і ін.

Найнижчі басы, які мають особливо густим басовим колоритом, але з більш короткою верхньою ділянкою діапазону, – *бас-профундо* і *баси-октавісти*<sup>7</sup>. Вони характеризуються глибокими потужними низькими нотами.

У сучасній співочій практиці жіночі голоси також поділяються на *сопрано*, *меццо-сопрано* і *контральто*. Подібно чоловічим голосам вони послідовно диференціювалися згідно стильовим вимогам музики і відповідності вокальному образу. Діапазон сопрано (*до першої– до третьої октави*).

- *Колоратурне сопрано* – легке, прозоре за звучанням, здатне до великої рухливості. Воно вище сопранового діапазону на кварту, квінту в верхній ділянці діапазону. Цей голос, як правило, не сягає великої потужності звуку, але він надзвичайно рухомий та віртуозний. Типові партії: Шамаханська цариця («Золотий півник» Римського-Корсакова) та ін. В епоху розквіту блискучого і віртуозного *bel canto* даний тип голосу цінувався за досконалість колоратури, майстерність філіровки, бездоганність виконання технічно важких каденцій і пасажів.

З появою опер Дж. Верді завершується період класичного бельканто, в якому найважливішим виразним засобом було мистецтво блискучої віртуозності голосу. В музиці вказаного періоду отримує великий

<sup>7</sup>Баси-октавісти, як правило, співають у хорах. У змозі видобувати ряд звуків контроктави, сягаючи звуку фа контроктави.

розвиток кантиленний стиль, який активно драматизується і збагачується психологічними нюансами. Підвищуються вимоги до насиченого звучання голосу, включаючи і верхню ділянку його діапазону.

*Ліричне, лірико-драматичне і драматичне* типи сопрано – є пізнішими придбаннями співочої класифікації. Поява різних типів музичної драми (вердівської та вагнерівської), сприяло еволюції та становленню нового *амплуа голосів, що підпорядковані різним технікам співу*. Отже, колоратурне і лірико-колоратурне сопрано покликані виконувати технічно складні партії, хоча лірико-колоратурний тип сопрано – голос більш щільного, широкого звучання, охоплює і партії ліричного плану.

*Ліричне сопрано*, зазвичай, не має такої техніки володіння колоратурою. Крайні робочі ноти у верхній ділянці діапазону не перевищують «*до*» третьої октави. Звучання голосу – світле і сріблясте, відрізняється широтою і наповненістю тембру. Партії: Мікаела («Кармен»), Іоланта.

Тембр *лірико-драматичного сопрано* характеризується широкими насиченими грудними обертонами. Виконавське амплуа включає як ліричні, так і драматичні партії: Марія («Мазепа» П. І. Чайковського), Кума («Чародійка» П. І. Чайковського), Горіслава («Руслан і Людмила» М. І. Глінки), Тоска (Дж. Пуччіні) та ін.

Великою потужністю «оснащені» *драматичні сопрано*. Для цих голосів написані Ярославна («Князь Ігор» А. П. Бородіна), Брунгільда («Зігфрід» Р. Вагнера). До низьких жіночих голосів відносяться мецо-сопрано і контральто. Мецо-сопрано характеризується грудним темним, теплим тембром. Діапазон цього голосу сягає від «*ля*» малої октави – до «*сі*» другої октави. В оперній практиці існує й така категорія голосу, як «россінівське» мецо-сопрано. Відомо, що саме його амплуа італійський композитор закріпив у партіях своїх чудових персонажів Попелюшки і Розіни в операх «Попелюшка» і «Севільський цирульник». Для виконання цих партій співачка повинна володіти бездоганною моторною технікою,

рухливістю, майстерною колоратурою. Головною складністю є вміння органічно включатися в філігранні ансамблі. Прикладом партій мецо-сопрано можуть служити: Кармен («Кармен» Ж. Бізе), Любаша («Царська наречена» Римського-Корсакова), Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Марфа («Хованщина» М. П. Мусоргського).

Слід згадати, що композитори використовували тембри мецо-сопрано і контральто для виконання чоловічих ролей: Ваня («Іван Сусанін» М. І. Глінки), Зібель («Фауст» Ш. Гуно), Царевич Федір («Борис Годунов» М. П. Мусоргського), Ратмір («Руслан і Людмила» М. І. Глінки) та ін. Амплуа акторок, які виконують в опері ролі юнаків, отримали назву *травесті*.

*Контральто* – найнижчий жіночий голос із діапазоном «*фа\соль*» малої октави – «*фа\соль*» другої октави. Тембр такого голосу густий, щільний, з низьким грудним звучанням протягом усього діапазону. Контральто в чистому вигляді зустрічається не часто. Як правило, ролі для мецо-сопрано спрямовані і для партій контральтового репертуару (Кончаківна, Ваня, Зибель, Ратмір і ін).

Наводячи існуючу сталу класифікацію, не можна не відзначити особливі типи голосів, які займають проміжне положення, тобто за характером звучання можуть відноситися до різних типів. Наприклад: драматичне сопрано або мецо-сопрано, ліричний баритон або драматичний тенор. Часом навіть в процесі виховання голосу не завжди успішно вдається подолати цю природну подвійність. Існує унікальна здатність голосу, що дозволяє окремим видатним артистам виступати у всіх ролях широкого амплуа, написаних, наприклад, для сопрано, у партіях від суто колоратурних – до драматичних. Подібні типи універсальних голосів італійці називають «*vociassoluti*», тобто «абсолютні голоси». Зазначений широкий діапазон та гнучкість, здатність до зміни техніки та характеру звучання голосу мала видатна Марія Каллас.

Саме тому правильна діагностика типу голосу є одним з основних умов формування прийомів вокальної техніки. Зазначений методологічний аспект видається доволі важливим.

Наука про голосі поки ще не володіє яким-небудь єдиним методом, що дозволяє відразу і безпомилково визначити тип голосу, властивий даній людині. Однак у практиці типового діагностування застосовується комплекс характерних ознак, що дозволяють найбільш достовірно відобразити справжню картину приналежності голосу до того чи іншого типу. До їх числа відносяться такі якості голосу, його тембр, діапазон, здатність витримувати теситуру, місце розташування перехідних нот і примарних зон, а також конституціональна структура, зокрема анатомо-фізіологічні особливості будови голосового апарату співака.

Вокальна музика продовжує розвиватися, залучаючи у цей процес і функціонування співочого інструменту з його багатими виражальними засобами. Розширюється і збагачується сучасна класифікація голосів, знаходячи і їх новий зміст у сучасності. Саме наслідування методичним традиціям дозволяє вдосконалювати індивідуальні надбання викладачів, що націлені на подолання численних проблемних зон та труднощів у виконавстві сучасних співаків.

## **2.2. Вокальна техніка: методологічні традиції та сучасні проблеми співаків**

Метод навчання вокалу – це спосіб правильної і доцільної обробки людського голосу, виведений із врахування законів роботи голосового апарату, який веде до використання такої техніки співу, якої вимагає мистецтво стильової відповідності виконання. Це означенні певною мірою є підсумковим, оскільки усі видатні вокальні методисти однаково наполягають на зазначених аспектах.

Рауль Юссон наголошував, що методом розвитку співацького голосу називається «сукупність систематизованих порад і вказівок, поступове засвоєння яких призводить до появи у будь-якої здорової людини певних співацьких навичок або розвиненої вокальної техніки, що забезпечує бажаний діапазон, силу і тембр голосу при невтомності голосового апарату [38, с. 25]. Дослідник надає наступну класифікацію і виокремлює п'ять методів виховання техніки співу: методи прямого впливу на постанову та рухи м'язів; методи прямого впливу на тембр; методи, які використовують внутрішні відчуття співака; методи, що залучають емоційне налаштування співака; методи активізації зворотних зв'язків слухового походження.

На особливу увагу заслуговують погляди А. М. Кравченка, який розглядав питання формування вокально-технічних навичок із точки зору тактики і стратегії, стверджуючи, що методи можна розглядати як стратегії, а принципи – як тактики. Принципи не можуть використовуватися самостійно, оскільки залежать від методу. Якщо метод показує шлях досягнення мети, то принципи повинні реалізувати її найкращим чином [17, с.4].

На думку А. М. Кравченка, вокальний метод виховання техніки співу повинен відповідати напрямкам загальної дидактики:

- *зрозумілість – тобто усвідомлення формування співацьких навичок;*
- *детермінованість – систематизованість у застосуванні відповідних регулятивних принципів на основі встановлення причинно-наслідкових зв'язків між окремими ланками голосоутворюючої системи при різних режимах функціонування;*
- *цілеспрямованість – підлеглість певному завданню;*
- *результативність – здатність забезпечити досягнення поставленої мети;*
- *плідність – здатність досягти позитивного результату;*
- *надійність – можливість забезпечити отримання певного результату;*
- *економність – здатність досягати результатів із найменшими затратами сил і часу за умови цілеспрямованості дій [17, с 148].*

Наскільки б різноманітними не були індивідуальні методи, існують *загальні принципи виховання технічних навичок співаків*: поступовість і послідовність; єдність напрямів художнього та технічного розвитку; індивідуальний підхід. Ці принципи кристалізовані вокальною практикою видатних викладачів і базуються на кращих надбаннях вокального виховання.

Зазначимо, що на сьогодні у вокальній педагогіці використовуються різноманітні методи розвитку співацького голосу, що віднайдені у попередні епохи. Їх конкретні надбання – безцінний скарб традицій, на який спираються сучасні викладачі. Зазначимо найбільш суттєві.

Суть концентричного методу розкриття голосу описана М. І. Глінкою: «За моїм методом, спочатку потрібно вдосконалити *натуральні тони* (тобто ті, які співак «бере» без жодних зусиль), оскільки лише вдосконаливши ці тони, поступово можна працювати над іншими звуками і розвивати техніку» [7, с.1].

Йоганн Гіллер у 1780 р. зазначав: «Спочатку потрібно співати тільки в початковому об'ємі голосу, у межах якого з легкістю можна відтворювати світлі та чисті звуки, хоча б 8-10 тонів. Тиждень за тижнем, а краще місяць за місяцем треба додавати один нижній та один верхній тон і будьте впевнені, що протягом півроку володітимете 18-20 тонами, а цього цілком достатньо» [цит. за 5, с. 17]. Застосування цього методу дає можливість поступово пристосовувати співацький голос до подальших навантажень.

Блейз Бейлі ще у 1771 р. висловив думку про те, що в кожному голосі від природи існує декілька гарних тонів, зазвичай всередині діапазону, і роботу над розвитком голосу потрібно починати саме з цього. Також слід звертати увагу на кожен природний тон і на спосіб його відтворення, відштовхуючись від цього, працювати над розвитком нижніх тонів, а потім - верхніх [5, с. 18]. Мова йде про примарний тон. У примарному тоні в початковому вигляді присутні основні якості голосу з усіма його



індивідуальними властивостями, тому більшість педагогів, розробляючи власні методики, звертають увагу на так званий «примарний тон». І. І. Левидов стверджує, що «знаходження примарного тону є найпершим і найнеобхіднішим завданням кожного педагога, у всякому разі на початку постановки голосу, це її альфа та омега» [5, с.76]. М. Мюллер-Брунов вважає, що примарний тон за своїми резонаторними властивостями повинен наблизитись до якостей «ідеального тону» і звучати в правильному (змішаному вушному й носовому) резонансі [5, с. 12]. Фрідріх Шмідт стверджував, що примарний тон можна віднайти на середньому діапазоні співочого голосу за певних умов. Для цього потрібно: широко відкрити рот, язик покласти плоско, вдихати грудьми при підтягнутому животі, вільно проспівати склад слова з голосною буквою, направляючи звук у ділянку черепа; це повинно викликати вібраційні відчуття у верхній частині обличчя (та перенісці), а також у голові [цит. за 5, с. 137]. Свої методи пошуку примарного тону висували також інші педагоги, які вбачали його суть в *ідеальному співвідношенні вушного й носового резонансу*.

Для формування вірної техніки співу важливо усвідомлювати, що оскільки примарними вокалісти називають тони, що звучать найприродніше, то при співі в «примарній зоні» усі ланки голосового апарату працюють із природною координацією та відтворюються порівняно легко. Інакше кажучи, необхідна для їх відтворення координація рухових імпульсів не потребує підвищеної активності співака. Цими тонами є два-три звуки діапазону, що знаходяться в середньому регістрі співацького голосу; зазвичай це ті звуки, що найчастіше використовуються в розмовній мові.

Пошук примарного тону є емпіричним методом вокальної педагогіки. Під емпіричним методом слід розуміти використання надбання практичного досвіду, накопиченого століттями, який у різних формах передається учню. Практичні форми тут видаються незвичайно важливими. Наприклад, А. Г. Менабені вважає, що найпростіший спосіб пояснити студенту його помилку–

точно зімітувати його голос, тоді для нього стане очевидним, що означає співати «носом», «горлом» чи «важким та різким» звуком [6, с. 74].

На наш погляд, сучасні проблеми академічних співаків пов'язані з нечистою інтонацією, відсутністю належної техніки виконання, неправильним підходом до співацького дихання. Все це є наслідком ігнорування безцінних методичних настанов майстрів минулих епох.

Для подолання зазначених проблем видається важливим діяти у двох напрямках. По-перше, у процесі навчання необхідно долучатися до *доактивного осмислення* історико-культурного надбання та традицій світової вокальної школи. Також корисним видається вивчати вправи, вокалізи і системи педагогічного досвіду майстрів минулих епох та сучасності. По-друге, власну викладацьку діяльність спрямовувати на формування інтелектуального підґрунтя виконавської діяльності студентів. Дотримуватися спадкоємності – вивчати та наслідувати практичні та теоретичні надбання власних викладачів з фаху, намагатися продовжувати їх довід. Корисним видається вивчення теоретичних засад світової та вітчизняної вокальної школи, висвітлених у роботах В. Антонюк, Н. Ващенко, В. Вотріної, Б. Гнидь, Л. Гринь, Т. Михайлової, О. Шуляр, Г. Швидків тощо. Предметом дослідження наукових праць наведених вище авторів найперше ставали методичні концепції видатних співаків та генезис української вокальної традиції.

Доволі корисним є застосування емпіричних методів, особливо плідних у галузі викладання творчих дисциплін. На ґрунті видатних вітчизняних виконавських традицій можна спостерігати принципи камерно-вокального, оперного виконавства у персональних вимірах Євгенії Мірошніченко, Дмитра Гнатюка, викладачів кафедри співу нашого навчального закладу. Наприклад, індивідуальні традиції Анатолія Кочерги, Тетяни Нелідової є добре знаними. Так, Т. В. Нелідова є представницею вокальної школи видатної Ірини Костянтинівни Архипової, виконавській системі якої приділено значне місце на сторінках дипломної роботи.

## ВИСНОВКИ

Відтак, зазначимо, що проведене дослідження дозволяє підбити наступні підсумки:

1) Визначні етапи формування вокальної методології та техніки співу пов'язані з здобутками національних шкіл різних епох та видатними співаками-практиками і, водночас, викладачами вокалу ще від XVI – XVII століть.

2) При розгляді методичних принципів побудови техніки співу видається важливими усвідомлення методичних настанов західноєвропейських трактатів.

3) Питання техніки співу висвітлені у діяльності широкого кола видатних співаків та викладачів різних епох та національних культур, зокрема: у XVIII ст. вагомими надбання староіталійської, французької шкіл; у XIX столітті на перше місце у світі висувається італійська школа та стають відомими методичні роботи та діяльність Франческо Ламперті; званою є також: німецька школа XIX ст. та роботи Ліллі Леман; італійська школа XX ст. та практичні вказівки Енріко Карузо, Дж. Лаурі-Вольпі, Титта Руффо, Беніаміно Джильї, Тоті Дель Монті.

4) Здобутки слов'янської вокальної методології XIX – XX ст., та, зокрема, сучасної української та київської вокальних шкіл базуються на зазначених західноєвропейських засадах. Для нас вони вважаються значущими тому ми систематизували базові їх ідеї, суттєві для розкриття теми нашої дипломної роботи.

5) Голосовий апарат як сукупність органів і керуючої підсистеми голосової функції є єдиною системою, яка здатна до саморегулювання та самоналаштування. Визначимо, що у залежності від вокально-виконавського жанру та стилю ця система обирає відповідну техніку фонації, яка диктується естетикою та слуховими уявленнями обраної манери співу.

б) Вокальні техніки виконавців різних тембрів, ампула та жанрово-стильових напрямків мають як спільні, так і специфічні риси.

Врахування зазначених аспектів дозволить покращити професійне оздоблення співаків, вдосконалити техніку вокалу у царині вітчизнаної своєрідності виконавства першої третини ХХІ століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ : «ЗАТ Віпол», 2007. 173 с.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект: монографія. [вид. 2-ге, пер. і доп.]. Київ : Українська ідея, 2001. 203 с.
3. Архімович Л. Борис Гмиря. Київ : Музична Україна, 1981. 85 с.
4. Аспелунд Д. С. Развитие певца и его голоса. Москва-Ленинград : Музгиз, 1952. 191 с.
5. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Москва: Музгиз, 1932. Ч. I: Вокальная педагогика. 137 с.
6. Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Ленинград : Музыка, 1968. 66 с.
7. Глинка М.И. Упражнения для управления и усовершенствования гибкости голоса. Москва : Музыка, 1951. 86 с.
8. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
9. Головащенко М. Соломія Крушельницька в «Ла Скала». *Музика*, 1973, № 4. С. 23 –25.
10. Гребенюк Н. Є. Особистісно орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака. *Музичне виконавство: наук. вісник Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2000, Вип. 14, кн. 6. С.156-165.
11. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1985. 197 с.
12. Евтушенко Д. Г. Выдающийся педагог-вокалист (воспоминания о Е. А. Муравьевой). *Вопросы вокальной педагогики: статьи и очерки*. Москва : Музыка, 1967. Вып. 3. С. 134-145.
13. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голоса. Новосибирск: Наука, 1991. 41 с.

14. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос: нотатки педагога-вокаліста. Київ :Муз. Україна, 1979. 91 с.(Серія Видатні викладачі. Дочка Гурійович Євтушенко).
15. Ильин Ю., Михеев С. Великий Карузо : к столетию начала творческой деятельности. Санкт-Петербург : «Глаголь», 1995. 104 с.
16. Корній Л. П. Історія української музики. Частина 1. Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ-Харків-Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1996. 314 с.
17. Кравченко А. М. Секреты бельканто. Симферополь: Редотдел Крымского комитета по печати, 1993. 326 с.
18. Лемешев С. Я. Статьи. Воспоминания. Письма. Москва :Советский композитор, 1987. С. 278-294.
19. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г.: [учеб. для исполн. ф-тов муз.вузов: в 2-х т.]. Москва: Музыка, 1982. Т. I. 696 с.; Т. II. 669 с.
20. Львов М. Из истории вокального искусства. Москва: Музыка, 1964. 712 с.
21. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. Київ :Музична Україна, 1988. 138 с.
22. Мазурин К. М. Методология пения .Москва :Левинсон, 1902. Т. 1. 998 с. ; 1903. Т. 2. - 466 с. (репринтное издание)
23. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому пению. Минск, 2000. 368 с.
24. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва: до 100-річчя з дня народження [літ. виклад М.Головащенко].Київ :Музична Україна, 1985. 80 с.(Серія «Видатні вокалісти. Михайло Венедиктович Микиша»).
25. Мишуга Олександр Пилипович – король ліричних тенорів. [авт.-упор. М. Головащенко]. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 51-58.
26. Морозов В. П. Искусство резонансного пения.Москва : Музыка, 2002. 496 с.

27. Назаренко И. К. Искусство пения. Москва :Музыка, 1968. 622 с.
28. Небога О. Г. Київська школа сольного співу середини ХХ століття як феномен європейського вокального виконавства. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2018. Вип. 38. С. 206–214.
29. Оганезова-Григоренко О.В. Генезис і розвиток вокальної методології: трансформація та синтез. Одеса: Астропринт,2015. 83 с.
30. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. [пер.с англ. М. М. Исениной].Москва: Прогресс-Универс, 1994. 479 с.
31. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посіб. Київ :ІЗМН, 1998. 248 с.
32. Самин Д. Сто великих вокалистов. Москва :Вече, 2003. 592 с.
33. Саркисян А. О. О некоторых вопросах вокального искусства. *Вопросы вокальной педагогики: статьи и очерки*. Москва: Госмузиздат, 1964. Вып. 1. С. 9–29.
34. Сіренко Т. М. Деякі методи вокального навчання в класі сольного співу. *Вісник ЛНУ ім. Тараса Шевченка*. 2011, №15 (226). Ч. 1. С.22 – 38.
35. Терещенко А. Анатолий Соловьяненко: творческий портрет. Київ : Мистецтво, 1988. 102 с.
36. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX в.: очерки о выдающихся певцах современности. Москва: Музыка, 1983. 133 с.
37. Чаплин В. Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса. Тбилиси, 1977. 134 с.
38. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса Москва: Музыка, 1974. 262 с.
39. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу: навч.-метод. посіб. Київ:Ін-т змісту і методу навчання, 1998. 158с.