

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ

Кравець Н.В.

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ З ДИСЦИПЛІНИ «МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ
ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН».
*для здобувачів першого (бакалаврського) рівня ОПП «Музичне мистецтво»
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.*

Одеса, 2025.

Рецензенти:

Каплун Т.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури факультету мистецтва і дизайну Міжнародного гуманітарного університету, м. Одеса.

Шановалова Р.Г. – Заслужена артистка України.

Кравець Н.В.

Конспект лекцій з дисципліни «методика викладання фахових дисциплін».

Додатковий (розширений та доповнений) матеріал окремих тем лекцій як допоміжний матеріал для самостійного опанування здобувачами.

Н.В.Кравець; кафедра музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародний гуманітарний університет. – Одеса, 2025.

Конспект лекцій з дисципліни «методика викладання фахових дисциплін». розроблено відповідно до навчального плану, в якості додаткового матеріалу до спеціальних дисциплін у формуванні ерудиції, культури мислення і мотивації до професійної діяльності майбутнього фахівця. Ґрунтується на оволодінні технологією навчання мистецтву співу на основі практичних знань, вмінь та навичок, на підставі яких буде збудована майбутня професійна діяльність. Задача дисципліни – вивчення методики (змісту, методів та форм) навчання співацькому мистецтву, використання теоретичних знань з історії та теорії виконавства, а також, співацьких навичок, змісту світових вокальних шкіл, інтеграції теоретичних знань та співацьких навичок впродовж оволодіння методикою навчання вокалу, формування практичного (виконавського та педагогічного) спрямування професійної підготовки.

Здобуваються розуміння витоків вокального мистецтва як культурного явища; накопичуються знання та уявлення з боку історичного підґрунтя музичної культури сучасності; формується розуміння природи вокалу. Крім цього, предмет сприяє розвиненню музичного світогляду, розвитку аналітичного мислення та знайомить з діяльністю видатних педагогів.

Матеріали призначено для здобувачів факультету мистецтва і дизайну, кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету, першого бакалаврського рівня за спеціальністю «025 Музичне мистецтво», та має на меті більш детально розгорнути окремі теми.

УДК 78.03

©Кравець Н.В., 2025

Вступ

Протягом курсу «Методика викладання фахових дисциплін» розглядається розвиток та підготовка високопрофесійного виконавця, який володіє практичними, теоретичними та методичними основами технології та розумінням естрадно-джазового, сценічного вокального мистецтва на основі практичних знань, вмінь та навичок; формування основи практичних знань, вмінь та навичок, на підставі яких буде збудована майбутня професійна діяльність педагога. Задача дисципліни – знайомство та вивчення особливостей (змісту та форм); вивчення та аналіз джазових форм та їх встановлених стандартів; засвоєння освітніх методик з практики навчання мистецтву співу, включаючи використання Інтернет ресурсів; вивчення тенденцій розвитку світового досвіду мистецтва у стилях та жанрах джазу, року, поп-музики, та різноманітних змішаних стилях; навчання співацькому мистецтву, використання теоретичних знань з історії стилів, а також, співацьких навичок, здобутих на заняттях сольного та ансамблевого співу, інтеграція теоретичних знань та співацьких навичок впродовж оволодіння мистецтвом імпровізації та композиції; формування практичного спрямування професійної підготовки.

Італійська школа вокалу

Розвиток національної італійської вокальної школи, що здобула популярність завдяки історично сформованому стилю *bel canto*, мав довгий шлях еволюції, який завершився створенням нового жанру — опери. Опера, в свою чергу, вбирала в себе найкраще з народного, церковного та світського музичного мистецтва, що накопичувалося століттями.

Мелодійна гнучкість, а також ритмічна і динамічна різноманітність народних пісень (плач, тарантела, сіціліана, ліричні пісні) стали основою для вокальної техніки італійського академічного співу. Крім того, фонетичні особливості італійської мови також сприяли розвитку співу: її голосні мають стабільне звучання незалежно від приголосних, часто трапляється подвоєння сонорних приголосних, що передбачає високий підйом неба при вимові голосних, відсутні складні звукосполучення, а артикуляція є активною.

Одночасно з народною пісенною творчістю в Італії активно розвивалися музично-сценічні вистави, які стали предтечами опери. Такі заходи, як "травневі ігрища", в яких брали участь народний хор та солісти, стали популярними. Вокальні партії солістів у цих виставах були дуже простими і в основному мали діапазон розмовної мови, зазвичай в межах кварта, і характеризувалися тісним зв'язком слова з музикою.

Католицька церква об'єднувала свій музичний репертуар терміном "григоріанський хорал", що був представлений унісонним, спокійним і повільним співом з рівномірним ритмом. З IX по XI століття унісонне виконання поступово доповнювалося поліфонією, хоча частина богослужінь продовжувала виконуватися одноголосно. У XII столітті почали з'являтися імпровізовані прикраси вокальних партій, особливо для верхніх голосів. Ренесанс привніс розцвіт манери прикрашати вокальні партії церковної музики трелями, групетто, форшлагами тощо. Це ускладнило виконання і вимагало високого рівня майстерності співаків.

У IX столітті з'явилася "літургійна драма" — театралізація частин богослужіння, а пізніше популярними стали "священні уявлення", створені

кращими поетами, музикантами та художниками, які виконувалися в храмах. Вокальні партії таких вистав часто мали речитативний характер, а мелодії прикрашалися нескладними колоратурними елементами. Виступи супроводжувалися невеликими інструментальними ансамблями. Світська вокальна музика раннього Відродження (XIV століття) характеризується зростанням інтересу до домашнього музикування, коли спів під акомпанемент лютні, віоли, арфи чи маленького органу став важливою частиною повсякденного життя аристократії та середнього класу. Це сприяло розвитку більш легких і доступних для виконання музичних форм, які могли бути виконані вдома, у колі родини або друзів, що, в свою чергу, збільшило популярність музики серед широкого загалу.

З середини XV століття в багатьох західноєвропейських країнах, зокрема в Італії, почала панувати многоголосна музика нідерландської школи контрапунктичного стилю, найбільш яскраво вираженою рисою якого було плавне розгортання кількох мелодійних ліній з багатством виражальних засобів. Спочатку цей стиль розвивався в межах церковної музики, де строгий поліфонічний стиль поєднувався з естетикою церковного співу. Водночас цей контрапунктичний стиль проникав у світську музику, де використовувалися пісенні жанри (фротолли, віланелла, канцони, мадригал), танцювальна ритміка, строфічна форма і звукоізобразительні елементи.

Світські музично-сценічні попередники опери в цей період включали так звані "пасторальні комедії" та "пасторальні драми", де важливу роль відігравали співаки-солісти. Вокальні партії в цих виставах відрізнялися простотою, вузьким діапазоном, динамічною одноплавністю та уповільненим темпом. Ці вистави були доступними для широкої публіки і здебільшого виконувалися в межах домашніх і камерних постановок, що стало одним із передумов розвитку опери як жанру.

Таким чином, на основі розвитку народної, церковної та світської вокальної музики, а також через багатовіковий досвід співацького та артистичного виконання, з'являлися важливі елементи, що стали визначальними для

італійської вокальної школи. Це поєднання кантиленного співу з віртуозністю, багатство художнього інтонування та особливе ставлення до слова як основи музичного висловлювання стали одними з основних рис італійської вокальної традиції, що в подальшому стало її найхарактернішою особливістю на світовій сцені.

Створення опери в Флоренції викликало величезне захоплення серед італійського народу, однак композитори, які прийшли після флорентійців, внесли корективи в її розвиток. Вони зосередилися на тому, щоб вокальні партії стали більш співучими, надаючи більшому значенню саме вокальному аспекту. Якщо для флорентійців на першому плані був текст, то їх наступники, такі як Марко Гальяно і Франческа Каччіні, поставили акцент на мелодії, створюючи віртуозні вокальні лінії. В їхніх творах з'являються аріозо, легкі арії, дуети та вокальні ансамблі, що надавали більш гнучку й емоційну виразність музиці.

Водночас, працюючи з виконавцями, композитори прагнули досягти природної сценічної поведінки, що стало важливим аспектом вокальної школи. У цей період поступово сформувалися та чітко визначилися римська, венеціанська та неаполітанська вокальні школи, кожна з яких внесла свій вклад у створення італійської національної вокальної традиції.

Римська школа, яка була на піку своєї популярності в період з 1620 по 1640 рік, відзначалася виразною клерикальною спрямованістю. Вона відзначалась строгими формами вокального виконання, розвитком речитативу (особливо *сессо* — сухого речитативу), а також вдосконаленням арії, введенням вокальних ансамблів і різноманітних елементів. У римських операх почали з'являтися комічні елементи, що вимагали від виконавців не тільки технічної майстерності, а й сценічної виразності. Всі жіночі партії в ті часи виконували кастрати, що також стало специфічною рисою того періоду. Серед видатних представників римської школи були Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді і Лорето Вітторіо.

Римська опера також славилася пишністю постановок: чудові костюми, величезні хори та складні театральні ефекти. Вимоги до виконавців були високі: вони повинні були вільно володіти технікою декламації, виразним співом і створенням комічних образів. Однак в 1644 році, з приходом нового папи Інокентія X, який був вороже налаштований до Барберіні, римський оперний театр був закритий.

Натомість, венеціанська школа стала основоположною для розвитку стилю *bel canto*. Вона досягла свого апогею завдяки композитору, співаку і педагогу Клаудіо Монтеверді, який став видатним представником цієї школи. Монтеверді привніс в оперу психологічний реалізм, вимагаючи від виконавців не тільки красивого звуку, але й виразних інтонацій, що передають емоційний стан персонажів. У його операх, зокрема в «Орфеї» та «Коронації Пoppей», активно використовувалися різні вокальні форми, такі як аріозо, арії та дуети. Вокальні партії у Монтеверді стали більш складними, із значними інтервалами, вокалізованими пасажами, що підкреслювали певні емоційні стани героїв. Він вивів вокальне мистецтво на новий рівень, додаючи драматизм та психологічну глибину.

Нарешті, неаполітанська оперна школа в XVIII столітті підсумувала досягнення римської та венеціанської шкіл, вивівши вокальне мистецтво на новий рівень. Родоначальником неаполітанської школи став Алессандро Скарлатті, композитор, який створив 115 опер і започаткував жанр опери *seria*. Цей стиль характеризувався складними вокальними партіями, які поєднували кантилену та віртуозність, широкими діапазонами, складними мелодійними лініями. У творах Скарлатті почала активно використовуватися колоратура, яка до кінця століття стала важливою частиною вокальної техніки, підвищуючи вимоги до майстерності виконавців. Творчість Скарлатті та його послідовників сприяла популяризації жанру *bel canto*, а також розвитку опери як жанру, де імпровізація і технічна майстерність стали важливими елементами.

З середини XVIII століття в оперному мистецтві стало поширеним використання тричастинних арій (*da capo*), у яких третя частина повторювала першу і могла частково імпровізуватися самим співаком. Ця тенденція посилила значення імпровізації в оперному мистецтві, що стало ознакою того часу. Чим складніше і витонченіше були колоратурні прикраси, тим вищою цінувалася майстерність співака.

Знамениті співаки XVIII століття вирізнялися високим рівнем майстерності, який включав не тільки чудову техніку, але й особливу красу тембру голосу. Важливим аспектом для них була однорідність звучання голосу у всіх регістрах, уміння володіти кантиленою та досконала техніка швидкості. Особливе місце в цей період займало мистецтво імпровізації — співаки демонстрували блискучі можливості своєї голосової техніки, створюючи складні пасажі і прикраси в реальному часі під час виконання арій.

Іншою важливою особливістю того часу було спів акторів-кастратів. Ця практика стала широко поширеною в бароковій опері, особливо в Італії, де кастрація була способом збереження високого, дзвінкого голосу в хлопців. Операція, яка, на жаль, мала варварський характер, застосовувалася не лише церковними співцями для виконання високих партій у духовній музиці, а й у притулках для сиріт (консерваторіях), де вибиралися найбільш вокально обдаровані хлопці. Співаки-кастрати славилися своєю неймовірною віртуозністю, здатністю виконувати тривалі хроматичні гами на одному диханні і робити складні технічні пасажі. Їх голоси мали особливий тембр, відрізнялися високими обертонами, звучання було різким, але при цьому виразним. Ці співаки стали справжніми зірками своєї епохи, і часто відбувалися своєрідні змагання між ними та трубочачами за силу і тривалість звучання. Найбільш відомими кастратами того часу були Гаetano Каффареллі, Карло Фарінееллі, Гаспаро Пакьяротті та Джоаккіно Гіццелло.

Однак, вже в середині XVIII століття, плеяда великих співаків змінилася іншими виконавцями, які не володіли належним талантом чи технікою. У той час композитори стали писати для таких співаків арії, які

здебільшого були ефектними, але не мали глибокого музичного змісту. Вони часто використовували стереотипні форми арій з розширеними складними каденціями, що дозволяли співакам продемонструвати свою техніку, але не пов'язувалися з розвитком драматургії чи змістом опери.

Театр також змінювався: оперні вистави перетворювались на місце не тільки для мистецького сприйняття, а й для соціальних зустрічей. Публіка під час вистав могла вільно розмовляти, пити напої, а самі спектаклі були більш орієнтовані на короткі віртуозні номери, ніж на драматичну цілісність твору. Лише під час виконання віртуозних арій публіка ставала уважною до музики. Замість цілісної історії, опери кінця XVIII століття стали набором розрізнених арій, не пов'язаних між собою сюжетно. Ці арії мали специфічні назви, які відображали не стільки їх зміст, скільки поведінку та настрої публіки, наприклад, "арії баулів", "арії прохолодних напоїв" та інші, що вказували на побутові аспекти тогочасного театрального життя.

Таким чином, опера кінця XVIII століття переживала справжню кризу. Вона відходила від реалістичних принципів, започаткованих Монтеверді, Каваллі та іншими композиторами попередніх поколінь, і втрачала драматургічну цілісність. Опера перетворювалась на конкурс співаків-віртуозів, де техніка і здатність до імпровізацій стали важливішими за виразність та зміст. Мистецтво імпровізації вже не мало тієї художньої цінності, яку воно мало раніше, і стало менш значущим у контексті загального розвитку опери.

У 30-х роках XVIII століття комічні елементи в оперному жанрі переростають у самостійний напрямок, який отримав назву опери *buffa* (комічна опера). Перша опера в цьому жанрі — "Служниця-пані" Джованні Баттісти Перголезі, спочатку була вставкою в опері *seria* "Гордий бранець". Однак, "Служниця-пані" стала настільки популярною, що вона швидко витіснила свою «старшу сестру» і сама стала окремим та повноцінним твором, що започаткував розвиток опери *buffa* як окремого жанру.

Опера buffa відзначалася демократичністю сюжетів, де на перший план виходила повсякденна життя, дії, що викликали сміх і розвагу, а не трагізм і героїзм, як у серйозних операх. Вона зверталася до теми звичайних людей, їхніх радощів і прикростей, при цьому зберігаючи глибину та складність вокальних партій. Виступаючи в цьому жанрі, виконавці повинні були володіти новими майстерними навичками. Серед них — здатність органічно вести сценічну поведінку, використовувати міміку та жести для передачі почуттів і настроїв персонажів. Вокалісти опери buffa мали вміло застосовувати динамічну і темброву нюансування, щоб розкривати різноманітні емоційні стани героїв — від веселощів до смутку, що стало однією з характерних рис жанру.

Особливість опери buffa також полягала в тісному зв'язку між театральною дією і вокальною музикою. Якщо в операх seria головну роль відігравала музика, в то час як дія на сцені відходила на другий план, то в операх buffa сценічна дія і взаємини персонажів стали основою вистави. Проте опера buffa не позбавлена і музичних складнощів. У ній зберігались яскраві, розгорнуті, технічно складні арії, що були характерні для опери seria. Виникали нові види вокальних форм, а також удосконалювались традиційні техніки виконання, що вимагало від виконавців чудового вокального майстерства.

Успіх опери buffa сприяв появі нових видатних комічних артистів, які володіли не тільки яскравими акторськими здібностями, а й вокально-технічною майстерністю. Вони повинні були не лише майстерно співати, але й органічно взаємодіяти з партнерами по сцені, використовуючи міміку і жести для підсилення емоційної виразності.

До кінця XVIII століття в опері відбуваються важливі зміни. Зокрема, в результаті певних культурних та соціальних перетворень відбувається історична перемога тенорів над співаками-кастратами. Раніше кастрати виконували головні ролі в операх seria і buffa, але з часом тенори почали отримувати ці партії, особливо після великого успіху Джузеппе Віганоні,

який співав на прем'єрі опери Доменіко Чімарози "Таємний шлюб" (1792). Після цього тенори почали виконувати й більш важливі партії, які раніше були відведені кастратам. З цього часу кастрати поступово почали зникати зі сцени опер, а тенори зайняли своє місце в головних ролях.

Новий виконавський стиль опери buffa, що з'явився в середині XVIII століття, досяг свого апогею в XIX столітті завдяки творчості Джоаккіно Россіні. Саме він став одним із найбільших майстрів опери buffa, розвиваючи цей жанр у напрямку великих і яскравих вокальних сцен, захоплюючих і віртуозних арій. Россіні додав нові технічні та драматургічні елементи, перетворюючи оперу на більш розкішне, складне та драматургічно обґрунтоване мистецтво, яке стало етапом для подальшого розвитку вокального театру в XIX столітті.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ІТАЛІЇ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

У XVII-XVIII століттях основними центрами вокального навчання в Італії були консерваторії, які функціонували як спеціалізовані заклади для виховання співаків з дитячого віку. Спочатку консерваторії були притулками для сиріт, де дітям викладали різні ремесла. Однак вже в XVII столітті в цих закладах почали викладати музику, яка з часом стала основною дисципліною, і навчання тривало 8-10 років. Вокальна освіта розпочиналась з раннього віку, зазвичай з шести чи семи років, і закінчувалась близько 17 років. Програми навчання в консерваторіях були надзвичайно насиченими і спрямованими на виховання музиканта з широкими знаннями, здатного не лише до виконання вокальних партій, але й до освоєння композиції та кількох музичних інструментів. Важливим аспектом навчання була здатність викладача передавати технічні навички та методи викладання співу. Основою методики навчання співу був емпіричний підхід, що передбачав використання методів показу та наслідування. Таким чином, викладачем співу міг бути лише практикуючий співак, проте вимоги до нього не обмежувались лише вокальними здібностями. Вчителі часто мали великий досвід у музичному мистецтві та широкі культурні горизонти, як це було у

випадку з відомими композиторами, такими як Монтеверді, Страделла та Каваллі.

У 1700 році в Болоньї була заснована "Велика Болонська школа" під керівництвом Франческо Антоніо Пістоккі — співака, педагога і композитора. Серед представників неаполітанської вокальної школи XVII-XVIII століть особливу популярність здобули композитори і педагоги, такі як Лео, який став вчителем співака-віртуоза Джіамбаттісти Манчіні, та Порпора, що підготував до блискучої кар'єри співаків-кастратів, зокрема Каффареллі, Фарінееллі, а також співачок з феноменальною технікою, таких як Мінготті і Габриелла. Педагогіка Н. Порпори була відома своєю суворістю — його учнів називали не лише вчителями, але й "тиранами". Він складав індивідуальні вправи та сольфеджіо для кожного учня. Щоденне виконання цих вправ протягом п'яти років значно вдосконалювало вокальну техніку, розвивало співоче дихання і готувало до виконання складних музичних творів.

Про методичні засади виховання співака та розвитку голосу в Італії XVII-XIX століть можна судити за теоретичними працями педагогів вокалу цього періоду. Серед них варто зазначити "Нова музика" (1601) Джуліо Каччіні, "Погляди древніх і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний спів" (1723) П'єтро Франческо Този, "Практичні думки і роздуми про колоратурний спів" (1774) Джіамбаттісти Манчіні, а також "Велика Болонська школа" (1835) Генріха Фердинанда Манштейна, німецького педагога, який мав на меті відтворити італійський метод навчання. У працях підкреслюються високі вимоги до вчителя співу, який повинен досконало володіти голосом, адже метод показу є основним у навчанні. Однак цього недостатньо; педагог має бути доброзичливим, витриманим, уміти підкреслювати позитивні якості учня та вселяти віру в його можливості. Важливо визначити характер голосу та дати правильну професійну орієнтацію, що вимагає індивідуального підходу до кожного учня. Також наголошується на необхідності регулярних занять з поступовим

збільшенням навантаження. Рекомендується робити великі перерви, щоб не перевантажувати голосовий апарат. Педагоги радять працювати перед дзеркалом, щоб знімати непотрібні м'язові напруження, особливо на початку навчання. Важливо стояти прямо, тримати голову вільно, посміхатися, що сприяє "світлому" звучанню голосу. Рекомендується вправлятися на середній ділянці діапазону на відкритих голосних, особливо на італійському звуці "а". Уклад мови "ложечкою" звільняє гортань і покращує еластичність глотки. Для точної інтонації радять співати без супроводу на темперованому інструменті. Вчителі стверджують, що відсутність точної інтонації веде до втрати вокальних переваг.

Що стосується співочого дихання, перші педагоги говорили, що "дихання повинно бути легким, вільним і готовим служити співакові в будь-яких обставинах" (Дж. Каччіні). На той час вокальні партії були короткими, з вузькими інтервалами, тому використовувалося мовне дихання. Однак з розвитком оперного мистецтва, наприклад, у творах Монтеверді, Каваллі, Скарлатті, виникла потреба у специфічному співочому диханні для виконання тривалих фраз. Тому П. Ф. Този радить збільшувати набір повітря, але попереджає про необхідність економного його використання.

Манчіні не лише рекомендує економно набирати та використовувати повітря, але й акцентує увагу на важливості співочого видиху, вважаючи, що від нього залежать основні характеристики голосу. Він детально описує необхідність зберігати дихання таким чином, щоб голос можна було контролювати, стримувати та посилювати. Вперше вводиться поняття «мистецтво дихання», підкреслюючи, що перед тим, як переходити до філировки, треба освоїти мистецтво регулювання дихання. Манчіні пропонує співати перед запаленою свічкою, щоб полум'я залишалося непорушним, що тренує поступовий видих і допомагає удосконалити техніку.

Генріх Фердинанд Манштейн узагальнює педагогічні ідеї про співоче дихання, надаючи детальну формулювання: дихання повинне бути

організовано так, щоб при вдиху грудна клітка розширювалась і піднімалась, а при фонаційному видиху поступово поверталася у вихідне положення. Живіт під час співу має бути підтягнутий. Це вказує на грудний тип дихання. Він також дає практичні поради: використовувати кожну паузу для вдиху, запасатися повітрям перед довгими фразами та пасажами. Манштейн називає співоче дихання «хитрістю в співі».

Нещодавні дослідження розрізняють три типи дихання, що відповідають способам регуляції видиху: 1) тип, при якому основна регуляція здійснюється мускулатурою грудної клітки; 2) тип, у якому активізуються м'язи черевного преса; 3) змішаний тип, де включаються всі групи дихальної мускулатури під час фонаційного видиху. Останній є оптимальним типом, оскільки забезпечує гнучке перерозподілення м'язових зусиль залежно від характеру виконуваного твору.

Якість голосу співака, зокрема його динамічні й інтонаційні характеристики, безпосередньо залежать від організації співочого дихання, зокрема від правильно організованого фонаційного видиху. Тип дихання, при якому основна активізація відбувається через мускулатуру грудної клітки, сприяє розвитку навичок тривалого фонування і поступового зміщення звучності. Такий тип дихання забезпечує більший обсяг повітря в легенях і високий підкладочний тиск, що дає можливість досягти більшої інтенсивності звучання, наприклад, порівнюючи спів з трубним звучанням. Однак, через інерційність м'язів грудної клітки, це ускладнює точне і гнучке використання динамічних нюансів, що перешкоджає точній регуляції підкладочного тиску.

Не менш важливим аспектом вокальної методології є питання реєстрової структури голосу. Співаки того часу зазвичай користувалися грудним регістром, переходячи на фальцет. Однак італійські майстри наполягали на важливості досягнення однорідності звучання голосу, закликаючи до з'єднання двох регістрів, без чого неможливе формування професійного звучання верхнього діапазону. Генріх Манштейн пропонує

вправи для згладжування регістрів, радячи пом'якшувати грудний звук і посилювати медіум при переході до головного звучання, а також посилювати медіум і пом'якшувати головний звук при переході до фальцету.

Основним завданням вокального навчання була технічна підготовка голосу. Це абсолютно логічно, оскільки виконання складних пасажів і колоратурних малюнків вимагало досконалої натренованості. Тренування побіжності було необхідним не тільки для легких жіночих голосів, але й для низьких чоловічих. Педагоги давали чіткі вказівки для вдосконалення техніки виконання трелей, колоратурних пасажів, швидких гам і хроматичних ходів. Незважаючи на різноманітність порад, всі педагоги сходяться на важливості плавного, поступового видиху і вільної гортані для досягнення віртуозної техніки. Вони акцентували необхідність легкого акценту на кожному звуці, щоб усі вони були округлими, ясними та повними, подібно до «сиплються перлів». Під час виконання трелей або пасажів рухи губ, язика і нижньої щелепи мають бути мінімальними, а артикуляційний апарат – стабільним.

Однак, попри всі важливі технічні аспекти, викладачі вокалу розглядали техніку як попередній етап до основної мети – виконання творів з текстом. Адже основне призначення людського голосу – це донесення до слухача авторської ідеї через органічне злиття слова і музики.

П. Ф. Този підкреслює важливість виправлення вимови, радячи читати тексти без надмірної афектації, чітко артикулюючи і швидко вимовляючи приголосні. Дж. Манчіні підтримує цю думку, додаючи, що вимова в співі має бути «величною» порівняно з розмовною мовою. Г. Манштейн рекомендує вимовляти «е» ширше, ніж у мові, а «о» – трохи світліше. Він вважає, що спів без чистої, зрозумілої та благородної вимови не має змісту і не може донести справжню суть твору.

Італійське вокальне мистецтво XIX століття зазнало значних змін, і в цей перехідний період, на початку століття, коли в італійських оперних театрах виконувалися твори, що не мали великої художньої цінності, з'явився

Джоаккіно Россіні. Він став тією фігурою, яка вивела італійську оперу з глибокої кризи, вдихнувши нове життя в замикаючеся мистецтво. Народжений у сім'ї артистів, Россіні з раннього віку почав знайомитися з театром, зокрема з оперною сценою. Композитор вивчав спів з дитинства, а вісім років вже виступав у церквах Болоньї, співаючи в ролі сопрано. Як досвідчений співак, він виконував складні частини католицької меси. Відомо, що Россіні часто співав під власний акомпанемент. Не тільки чудово володіючи своїм голосом (баритоном), він з великим захопленням займався вокальною педагогікою, залишивши кілька творів, присвячених розвитку співочих технік. Його поради є важливими й для сучасної вокальної педагогіки.

За рекомендацією маестро, учням слід працювати на середній частині діапазону, не перенавантажуючи голос верхніми нотами, оскільки це може призвести до фальшивих інтонацій і надмірної напруги. Для учнів Болонської консерваторії Россіні склав збірник вправ і написав педагогічну роботу "Дванадцять камерних арієтта для навчання італійському бельканто". Оперна спадщина Россіні є надзвичайно різноманітною, включаючи 38 опер різних жанрів. Світову популярність здобули його опери, серед яких "Отелло", "Танкред", "Магомет", "Мойсей в Єгипті", "Зельміра", "Попелюшка", "Севільський цирульник". Глибоке знання вокального мистецтва дозволило Россіні створювати вокальні партії, які були зручні для голосу і сприяли його розвитку. Ці партії не завжди прості й вимагають належної підготовки, особливо коли вони поєднують кантилену з технікою швидкості.

В історії опери Россіні вперше створив вокальні партії, у яких вже закладено характер героя через мелодійні побудови. Наприклад, у "Севільському цирульнику" (лібрето Ц. Стребіні за п'єсою П. О. Бомарше) особливості мелодії партії Розіни (для колоратурного меццо-сопрано) вказують на її хитрість, привабливість та бешкетництво, в той час як динамічність і рухливість характерні для партії Фігаро. Мелодія Базиліо нагадує рух змії і підкреслює характер цього образу, а в ліричній каватині

Альмавиви панує кантилена. Створюючи опери, де колоратурні проходи відіграють важливу роль (як у "Італійці в Алжирі", "Попелюшці", "Семіраміді", "Сорокі-зłodійці"), Россіні рішуче протестує проти імпровізаційних візерунків, які виконавці зазвичай додають до партій.

Опера "Вільгельм Телль", написана в Парижі та поставлена в 1829 році, є яскраво театральною і захоплюючою за своєю музичною драматургією. В основі цієї опери лежать великі сцени, в яких важливу роль відіграють хори та ансамблі. Герой опери, Вільгельм Телль, не має жодної арії, і єдиний його сольний номер — невелике аріозо в кінці опери. Основне музичне багатство опери зосереджене в любовно-ліричних партіях, особливо в образах Матильди і Арнольда. Саме ці вокальні партії ставлять перед співаками складні технічні завдання.

Арія Матильди вимагає від співака широкого дихання, плавності звучання і багатства інтонаційного виразу. Водночас партія Арнольда, особливо в кабалетті останнього акту, несе серйозні технічні труднощі. Співак стикається з проблемами формування верхнього діапазону голосу: тут важливі не лише тессітурні труднощі, пов'язані з емоційною напруженістю сцени, де герой закликає повстанців до дії, але й необхідність використовувати новий прийом повторення звуків десять разів протягом одного номера. У традиційній вокальній школі фальцет допускався для виконання крайніх верхніх нот тенорового голосу. Однак в цій кабалетті, що має героїчний характер, використання фальцету є естетично неприйнятним, тому співаку доводиться переходити до нового способу голосоутворення, який отримав назву "прикритий".

Піонером такої "прикритої" манери став французький співак Жільбер Луї Дюпре. Хоча композитор, Россіні, вихований на принципах старої італійської школи співу, не схвалив нововведення, порівнявши голос співака на верхньому діапазоні з "криком каплуна, якого ріжуть", цей прийом почав набувати популярності серед тенорів, що використовували його для виконання складних партій на крайніх межах свого діапазону.

Разом з тим, розквіт італійського оперного мистецтва першої половини ХІХ століття тісно пов'язаний з іменами двох великих композиторів — Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті. Мелодії Белліні, проникливі та співучі, з ніжністю передають емоції, і це є однією з найбільш сильних та високо оцінених характеристик його творчості. У той час як Доніцетті відомий своїм яскравим театральним темпераментом, динамічністю та вражаючою віртуозністю, що є характерними рисами його опер. Доніцетті залишив після себе 70 опер і був майстром *bel canto*, віртуозно володіючи технікою ллється голосу та майстерністю створення іскрометних пасажів.

У цей час також з'явилася плеяда блискучих співаків, серед яких були: Ізабелла Анджела Кольбран (колоратурне сопрано, трагічна актриса з великим темпераментом); Тереза Джоржи-Беллок (сопрано, спеціалізувалася на героїчних партіях); Джузеппе Бенйіс і Клаудіо де РОНЦ (відомі своїм яскравим комедійним даруванням); Луїджі Дзамбоні — перший Фігаро в "Севільському цирульнику", що поєднував красу голосу з емоційністю та акторським чаром; Марієтта Альбоні — учениця Россіні; сестри Грізі — Джудитта (меццо-сопрано) і Джулія (сопрано), які стали першими Ромео та Джульєттою в опері Белліні "Капулеті та Монтеккі".

Яскравими представниками нового виконавського стилю стали Джудитта Паста та Джованні Баттіста Рубіні, які, кожен у своїй манері, вирішували завдання виразного виконання на сцені. Паста робила акцент на акторському мистецтві, вносячи глибокий емоційний зміст у свої виступи, тоді як Рубіні орієнтувався на виключно голосові можливості, змінюючи тембр і динаміку, щоб підкреслити характер образу.

Джудитта Паста завершила навчання в Міланській консерваторії у віці п'ятнадцяти років. Її голос був відзначений пристрасністю і ніжністю, а також силою і здатністю співачки варіювати динаміку і тембри. Відзначалася її вражаюча здатність до драматичної виразності, що дозволяло їй не тільки прекрасно співати, а й переносити на сцену весь спектр емоцій. Діапазон її голосу охоплював від *la* малої октави до *re3*. Однак, незважаючи на

вражаючі вокальні дані, надмірне використання сили голосу і темперамент призвели до швидкої втрати якості голосу — вже в 38 років вона стала помічати осиплість голосу та фальшиві інтонації.

Джованні Рубіні розпочав свою кар'єру в церковному хорі. У 1843 році він став першим італійським тенором, який відвідав Росію. Російські глядачі почули його в операх "Отелло" Россіні, "Сомнамбула" і "Пуритани" Белліні, а також "Лючія ді Ламмермур" Доніцетті. Рубіні володів чудовим тембром і широким діапазоном голосу — від мі малої октави до соль². У своїй творчості він повною мірою розкрив майстерність виконання кантилени, захоплював слухачів своєю здатністю виконувати блискучі фіоритури, тонким нюансуванням та динамічними контрастами. Відмінною рисою його виконання була легкість емісії, гнучкість і рухливість голосу, а також здатність до точного фразування.

На відміну від Пасти, Рубіні не надавав такої великої уваги акторським засобам виразності, хоча його міміка чудово передавала найтонші відтінки настрою. Вся виразність його виконання полягала в тонкощах вокальних технік, особливо в здатності переходити між контрастними звучаннями *forte* та *piano*. Його вміння працювати з *pianissimo* заворожувало слухачів. Саме Рубіні ввів у вокальну практику прийом "ридання", яке стало широко використовуватися іншими італійськими співаками. Окрім того, з ім'ям Рубіні пов'язане впровадження поняття вібрато — коливання голосу (5-7 коливань на секунду), що надавало його голосу особливої трепетної емоційності.

Не менш важливим аспектом творчості Рубіні було його захоплення вокальною педагогікою. Він залишив значний внесок у розвиток вокальної майстерності, написавши працю "Дванадцять уроків співу", в якій пропонував свої методи навчання для тенорів і сопрано.

ДЖУЗЕПPE BEPДІ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ІТАЛІЇ СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У середині XIX століття в італійському оперному мистецтві з'являється величезна постать Джузеппе Верді, чия творчість стала значним етапом в історії. Він написав 26 опер, починаючи з «Оберто, графа сан Боніфаччо», створеної 25-річним композитором, і закінчуючи «Фальстафом», яку він презентував уже у 80 років. Всі ці опери були поставлені на сцені знаменитого міланського театру Ла Скала.

Творчість Верді стала своєрідним підсумком досягнень попередників. Вона припала на період революційних змін, і в його операх чітко відображені патріотичні настрої італійців та їхнє прагнення до свободи. Через це народ Італії часто називав Верді «Маестро італійської революції». Він висував нові, підвищені вимоги до лібрето своїх опер, зокрема, він вважав, що воно повинно містити контрасти, поєднання високих і низьких тем, героїчного і буденного. У його творчості можна помітити шекспірівський підхід до розвитку сюжету, де основним елементом була правдивість життя.

Верді також визначав, що опера неможлива без глибоких конфліктів, без різких протиставлень, без напружених пристрастей, які згодом породжують динамічні музичні елементи. Він першим в історії італійської опери взяв на себе повну відповідальність не лише за музику, а й за лібрето, сюжет, сценічне оформлення. Для нього було важливо створити синтез музики, слова та сценічної інтерпретації, аби домогтися глибокого емоційного та інтелектуального впливу на слухачів.

Окрім того, Верді ставив високі вимоги і до співачок. Зокрема, під час пошуків акторки на роль леді Макбет він відмовився від пропозиції запросити на цю роль Еуженію Тадоліні, оскільки вважав, що леді Макбет має мати «диявольський голос і вигляд», а не бути «ангелом з ангельським голосом».

Основним елементом своїх опер Верді вважав мелодію, яка повинна бути тісно пов'язана з драматичним змістом, глибоким розкриттям характеру. Саме з таких позицій він критикував попередників, зокрема Россіні,

зазначаючи, що мелодії не повинні бути складені лише з гам, трелей і групетто.

У творах Верді колоратура і складні пасажі практично відсутні, а вокальні партії вимагають більш насиченого і потужного звучання, з хорошим звуковим посилом. Значно розширюється верхній діапазон чоловічого голосу, кульмінації переміщуються вгору, і в оперній драматургії більше не використовуються світлі фальцетні звучання, які замінюються так званим "прикритим" звуком. Оркестр набуває більш складного характеру, а його роль в операх Верді значно зростає.

Контрастні ситуації і зміни психологічних станів у творах Верді ведуть до широкого використання динамічних нюансів. Висока теситура баритонових партій, яка необхідна для передачі емоційного напруження, психологічної глибини, змушує співаків знаходити нові способи роботи з голосом. Це призводить до виникнення нової класифікації голосу — «вердіївський баритон», яким зазвичай виконуються героїчні партії. Першим співаком такого типу став Джованні Ронконі, який виконував партію Навуходносор в опері Верді.

Однією з характерних рис арій Верді є вміння поєднувати декламаційні елементи речитативу з лінією кантилену. Це не лише драматизує арію, а й ускладнює завдання для вокаліста, від якого вимагається вміння плавно переходити від одного стилю виконання до іншого. В міру того як Верді ставав все більш досвідченим і вимогливим композитором, він став приділяти більше уваги не тільки музиці, а й сценічному втіленню своїх опер. Театр Ла Скала більше не задовольняв його своїми застарілими декораціями і низьким рівнем акторської роботи, тому композитор вирішив шукати інші театри для постановки своїх творів.

Після постановки «Макбета» Верді висловив своє обурення щодо роботи театру і заявив: "Я більше не буду писати для театру, який вбиває опери, як „Макбет“". Він активно втручався у підготовку артистів, виступаючи не лише як композитор і диригент, а й як режисер-постановник. Перша

репетиція його опер викликала негативну реакцію у артистів, котрі стверджували, що вокальні партії надто складні і порушують природність співу. Однак Верді не втомлювався повторювати: "Репетируйте згідно з моїми вказівками! Повторюю: репетируйте і не кажіть одразу, що це неможливо... Чому? Репетируйте, це не може зашкодити".

Особливо відомий випадок з знаменитим тенором Франческо Таманьо, який мав величезний голос і широкий діапазон, але не зміг виконати заключну сцену в «Отелло». Тоді Верді сам показав, як правильно це зробити. Під час репетиції, коли Верді, падаючи на ложа мертвої Дездемони, скотився з піднесення, на якому вона була встановлена, присутні були впевнені, що композитор не витримав величезної емоційної напруги. Однак після цього Верді спокійно піднявся і сказав, що саме так він уявляє сцену загибелі Отелло.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ІТАЛІЇ XIX СТОЛІТТЯ

Зміна виконавських стилів і нові вимоги до співачок та співаків, що виконували вокальні партії в операх Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті та Дж. Верді, призвели до значних змін у вокальній педагогіці. Старі методи підготовки не могли забезпечити необхідний рівень професіоналізму для співаків XIX століття. Лише накопичення виконавського досвіду дозволило розробити нові педагогічні підходи, що включали такі принципи:

- Професійне навчання співу має починатися не раніше, ніж у вісімнадцять-двадцять років, коли організм здатний витримувати великі фізичні та емоційні навантаження.
- Викладачем співу може бути не тільки виконавець з певними педагогічними здібностями, а й музикант (диригент, концертмейстер), який добре розуміє специфіку вокального мистецтва та володіє так званим вокальним слухом.
- Для розвитку динамічних можливостей голосу необхідно виховувати у співака змішаний тип дихання — грудно-черевний, при якому

діафрагма активно бере участь у регуляції фонаційного видиху. Це дихається з вмінням змінювати гучність голосу.

- Педагог повинен на всіх етапах навчання навчити співака створювати "звук на опорі" — специфічне поняття, яке визначає координовану роботу всіх частин голосоутворюючого апарату.
- Зважаючи на великі розміри оперних залів і необхідність перекривати звучання оркестру, співак має відчувати вібрації в області "маски" (передня частина обличчя), що є індикатором "політності" звуку.
- Використовувані відкриті голосні, притаманні школі XVII-XVIII століть, мають бути замінені більш закритими голосними, такими як "а", "е", а рідше "і".
- Під час роботи над чоловічими голосами необхідно звертати увагу на формування змішаного регістра та "прикриття" верхньої частини діапазону голосу.
- Спів вокалізів є обов'язковим, оскільки на них співаки тренують не лише вокальну техніку, але й елементи виразності.

Ці методичні принципи з більшою або меншою послідовністю викладені в працях вокальних педагогів другої половини XIX століття. Одним з найвідоміших педагогів того часу був Франческо Ламперті, великий наставник, який виховав цілу плеяду блискучих співаків, хоча сам ніколи не був професійним виконавцем. Як музикант широкого профілю (органіст, директор оперного театру), він здобув славу завдяки своїм педагогічним досягненням, працюючи професором співу в Міланській консерваторії з 1850 року. Ламперті залишив кілька теоретичних праць, серед яких "Теоретично-практичний посібник для вивчення співу", "Перші уроки вокалу" та розгорнута робота "Мистецтво співу", яка була перекладена на російську мову у 1892 році.

Основою вокального мистецтва, за Ламперті, є правильне дихання. Його афоризм "школа співу — це школа дихання" став девізом його педагогічної філософії. Він стверджував, що "грудобрюшне дихання необхідне співакам,

оскільки тільки таким способом дихальне горло утримує природне пружне положення". За його словами, учень має стояти прямо, з вільним положенням тіла, повільно зітхати до моменту, коли в горлі з'явиться відчуття холоду, а потім взяти ноту, немов би легким ударом глотки, ніби рухаючись вдиханням, як в слові "L'anima". Важливо, щоб під час співу звук був чистим і без шуму, і для цього необхідно акцентувати на грудобрюшну перегородку, активно задіюючи м'язи живота, тим самим розширюючи її. Ламперті вважав, що таке дихання забезпечує "опору дихання", без якої професійне співання неможливе. Він вважав, що звук, який співається на опорі, вільно долітає до найбільш віддалених куточків залу і не звучить крикливо.

У процесі навчання Ламперті рекомендував виконувати початкові вправи на середній ділянці діапазону голосу, використовуючи звук помірної сили. Співак не повинен кричати, адже це порушує принцип *legato*. Рот повинен залишатися в незмінному положенні протягом усього вправи, щелепа — вільною, а підборіддя — не висунутися. На початковому етапі заняття не повинні перевищувати 10-15 хвилин, після чого необхідно зробити перерву. З часом тренування можна збільшувати до двох годин, однак важливо не перевантажувати голосовий апарат.

Ламперті також підкреслював, що не кожна людина з гарним і сильним голосом може присвятити себе мистецтву співу. Для того, щоб стати професійним співаком, необхідні не тільки сильний голос і артистична душа, але й хороші музичні здібності, здоровий глузд і пам'ять. Якщо цих компонентів немає, то, на думку Ламперті, з такого співака не вийде великої особистості в вокальному мистецтві.

Говорячи про недоліки співаків, Ламперті відзначає, що найбільше важко виправити такі проблеми, як "тремтіння" голосу та "перекриття", які виникають через часте використання верхніх нот діапазону та розширення меж грудного регістру.

Важливе місце в роботі Ламперті займають питання артикуляції та вимови. Він наполягає на тому, що неприпустимо замінювати один голосний на

інший, а також подвоювати приголосні там, де цього не потрібно. Ламперті особливо акцентує увагу на таких факторах, як правильне положення мови, рух губ, а також відповідність положення рота кожному конкретному голосному звуку. Він вважає, що заняття технікою швидкості є необхідним для збереження голосу, а також для розвитку його гнучкості, слухняності, свіжості та повнозвучності.

Що стосується трелі, то, на думку Ламперті, вона є природним даром, але потребує вдосконалення. Для цього співаки повинні практикувати трель в повільному темпі, навіть повільніше, ніж дозволяють їх голосові можливості, і робити це без участі грудного звуку. Важливо, щоб обидва звуки, які складають трель, не несли нерівномірне навантаження. Під час роботи над треллю необхідно стежити за тим, щоб язик, губи і підборіддя залишалися абсолютно нерухомими.

Філировка також є важливою складовою оволодіння мистецтвом дихання. Ламперті вважав, що філировка повинна виконуватись на голосний "а" (іноді на "е"), при цьому кінцеве звучання повинно мати деякий запас дихання, наче продовження співу в думках. Він також підкреслював важливість інтенсивності внутрішнього зусилля. Спів, за його словами, вимагає енергії та емоційності, і незалежно від того, чи співається вокаліз, чи музичний твір, ступінь емоційного напруження, або ж "внутрішньої інтенсивності", має бути достатньо високою. Це стосується як виконання на *forte*, так і на *piano*.

Не менш важливим є вибір репертуару, який має відповідати можливостям учня. Ламперті виступав проти заучування великої кількості арій і романсів. Він вважав, що одна арія, виконана відповідно до всіх вокально-технічних норм, може свідчити про здатність учня виконувати й інші твори.

Ламперті, вихований на музиці композиторів XVII-XVIII століття, критично ставився до сучасної йому музики. Він вважав, що сучасна опера стала причиною занепаду мистецтва співу, оскільки новітні опери, за його словами, майже позбавлені мелодії та швидкості, і написані в незручних,

ексцентричних регістрах. Це призводило до того, що співаки не співали, а просто кричали, намагаючись з величезною швидкістю пробігти партії, не маючи жодного уявлення про мистецтво співу.

В Італії кінця XIX століття з'явилося багато видатних вокальних педагогів, серед яких були Луїджі Аверса, Джіакомо Гальвані, Беніаміно Кареллі та інші. Вони виховали численних талановитих виконавців і у своїй практиці спирались на методичні принципи, викладені в "Мистецтві співу". Однак їхні підходи та рекомендації іноді не збігалися з порадами Ламперті. Відомий виконавець баритональних партій в операх Верді, Леоне Джіральдоні, працював зі своїми учнями над підтримкою низького фіксованого положення гортані, незалежно від типу голосу. Він акцентував на важливості правильного положення мови: її передня частина повинна впирається у корінь нижніх зубів, а корінь язика — бути спрямованим назад і вниз. Це, за словами Джіральдоні, допомагає утримувати гортань в низькому положенні та звільняти звід глотки.

Для корекції цього процесу Джіральдоні винайшов спеціальний інструмент, який допомагав утримувати мову в потрібному положенні. Однак важливо відзначити, що деякі з його методів, незважаючи на їх експериментальність, мали значну цінність. Наприклад, він навчав своїх учнів змішаному типу дихання, при якому, під час співу, зберігається вдихальна установка (розширена грудна клітка), а регуляція фонаційного видиху відбувається за допомогою діафрагми та м'язів черевного преса. Це сприяло покращенню якості голосу, його силі, чистоті інтонації та здатності до швидкої динамічної розбудови. Також він надавав великого значення вправам, що сприяють підняттю м'якого піднебіння (позіхання, відчуття "купола") та розвитку еластичності глотки.

Прогресивні погляди на вокальну педагогіку були викладені у праці Джіакомо Сільви "Учитель співу", яка була опублікована на початку XX століття. Сільва підсумував досягнення педагогічної думки другої половини XIX століття і окреслив шляхи розвитку вокальної освіти. Однією з основних

його ідей було створення спеціалізованих педагогічних інститутів для підготовки педагогів-вокалістів, де учні могли б отримати знання не тільки з професійного співу, а й з іноземних мов, літератури, фонетики, декламації та педагогіки.

Сільва також значну увагу приділяв класифікації та діагностиці голосу при вступі до професійних навчальних закладів. Він пропонував оцінювати голос за кількома критеріями: чистота тону (відсутність горлового або носового відтінку), відсутність тремоло або гойдання, сила звучання, повний діапазон, приємний тембр, а також емоційність співака та його фізичне здоров'я.

На думку Сільви, два основних чинники визначають процес навчання: контроль з боку педагога (слуховий, зоровий, кінестетичний) і вокальні здібності учня, що дозволяють закріплювати набуті навички. Взаємини вчителя та учня, психологічний клімат на заняттях, відповідний емоційний стан і артистизм педагога також відіграють важливу роль у навчальному процесі.

Сільва прагнув об'єктивізувати свої методичні принципи і використовував пневмограф — апарат для графічного зображення зовнішніх дихальних рухів, щоб знайти оптимальний тип співочого дихання. Проте через недостатню розвиненість техніки, відсутність точних тестів та стандартизованих завдань, результати його досліджень були неоднозначними. В кінцевому підсумку це призвело до помилкових висновків щодо зв'язку дихання з підлогою, психікою та музичними і акторськими даними співаків.

Вокальне виконавство Італії першої половини XX століття

До кінця XIX століття утвердилось розуміння оперного мистецтва, яке органічно поєднує вокальні та акторські здібності. Вимоги до виконавців — як оркестрантів, так і співаків (як солістів, так і членів хору) — виходять із концепції оперного театру як музично-драматичного. Драма Верді, що досягла високого рівня вокально-драматичної виразності, вимагала від

співаків значно більше напруження голосового апарату, насиченості та потужності звуку, особливо в верхньому регістрі, на який припадало основне навантаження під час кульмінаційних моментів не лише в аріях, але й у речитативі. Це викликало розчарування у шанувальників плавної та текучої мелодії, адже вимагалось більше енергії, виразної декламації та темпераменту.

Ця тенденція значно посилилась із появою нового стилістичного напрямку – "веризм" (від італійського *vero* – правда, істина), який вважається основною спадщиною письменника Емілія Зої. Веризм проникнув у драматичне мистецтво і зрештою — в оперу, створюючи нових молодих композиторів, чиї твори сильно вплинули на виконавську манеру.

Відомий італійський письменник Джованні Верга, що очолив рух веризму, відіграв важливу роль у розвитку оперного мистецтва в Італії. Замість великих історичних сюжетів та героїв світової значущості, на сцену виходять прості люди з народу, але вони наділені сильними почуттями і пристрастями. Це стало основою для створення нової форми – одноактної опери-новели.

У 1899 році в Мілані було оголошено конкурс на кращу одноактну оперу, де першу премію здобув П. Масканьї з оперою "Сільська честь". Прем'єра цієї опери відбулася 17 травня 1890 року в римському театрі "Костанцо", що стало важливим етапом для національної драми на оперній сцені. У 1892 році на сцені міланського театру "Даль Верме" була представлена друга веристська опера "Паяци" Р. Леонкавалло.

Нове явище в італійській музиці привнесло особливий виконавський стиль, для якого характерними стали експресія, афектація та скандувана манера мовлення. Ці риси найяскравіше проявились у творчості Емми Карелл – талановитої учениці свого батька, Беніаміно Карелл. Артистка стала зразком для багатьох співачок, які зверталися до творчості композиторів-веристів. Найяскравішими її ролями були Сантуцці ("Сільська честь") та Іріс ("Іріс" П. Масканьї). Однак у її творчості також можна побачити негативні

прояви цього стилю, такі як натуралізм, істеричний надрив, ридання, манірність та вигуки.

Великим успіхом користувалася також перша виконавиця партії Сантуцци, Джема Беллінчоні. В історії вокального мистецтва залишили свої сліди імена таких тенорів, як Роберто Стено (перший Турид) та Джузеппе Боргатті, які стали відомими інтерпретаторами творів композиторів-веристів, таких як Масканьї, Леонкавалло, Чілеа та Джордано.

Особливе місце в історії оперного мистецтва займає творчість Джакомо Пуччіні — композитора, який створив унікальний стиль, що сильно відрізнявся від його сучасників. Його опери стали важливим етапом у розвитку оперного композиторського та виконавського мистецтва ХХ століття, впливаючи на багато поколінь артистів і композиторів.

Опере Пуччіні приваблювали не лише італійських, але й міжнародних виконавців. Їх захоплювала мелодійна багатство його музики, глибока психологічна характеристика персонажів, можливість продемонструвати вокальні здібності, а також створення переконливих образів через артистичну інтерпретацію та майстерність акторської гри. Творчість талановитих співаків, у свою чергу, зм'якшувала натуралістичний надрив веризму і сприяла формуванню нового "Верді-веристського" стилю в оперному мистецтві.

Яскравим представником цього нового стилю став Енріко Карузо. Вершиною його мистецтва була роль Каніо в опері "Паяци". Поєднання могутнього голосу, привабливого тембру та емоційної виразності, здатності передати і поривчасту силу, і ніжність, робило його виконання унікальним. Сучасники Карузо відзначали його здатність змінювати тембр в залежності від характеру вокальної партії, що додавало його виконанням особливу гнучкість і виразність. Його репертуар вражає своєю різноманітністю — Карузо виступав у 57 операх. Незважаючи на його ствердження, що він любив усі свої ролі однаково, найбільший успіх мали партії з вираженим

емоційним напруженням, які найбільше відповідали його природному вокальному дару.

Енріко Карузо мав рідкісну працездатність. Щоденні заняття, які тривали не менше двох годин, починалися з комплексу вправ, що допомагали розвивати кантилену, техніку швидкості, широту діапазону, філировку та рівність звучання у всіх регістрах. Використання різних тембрів дозволяло співакові створювати правдиві і високохудожні образи, навіть дуже різних, часто протилежних за характером персонажів. Відомий випадок, коли Карузо з великим успіхом замінив хворого співака на партії баса в опері "Богема", а в тому ж спектаклі виконував партію Рудольфа в звичному для себе теноровому звучанні.

Один з найбільш яскравих співаків у стилі "Верді-веристського" напрямку був Тітта Руффо, володар рідкісного голосу з найширшим діапазоном, неймовірною силою та винятковою красою тембру. Сучасники відзначали його здатність використовувати різні темброві фарби, завдяки чому його голос міг бути одночасно м'яким і "оксамитовим" або різким і металевим (дзвінким, холодним). Репертуар знаменитого драматичного баритона включав понад шістдесят творів. Особливу увагу він приділяв партіям у операх Верді та композиторів-веристів. Більше тридцяти творів, виконаних Тіттою Руффо, були записані на платівки, що дають можливість оцінити велич його мистецтва в повному обсязі.

ФРАНЦУЗЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА

Французьке вокальне мистецтво як національне явище сформувалося в другій половині XVII століття, і його основоположником став Жан Баттіст Люллі. Оперний театр Люллі, який виник під великим впливом трагедії Корнеля та Расіна, вимагав від співака афектованої декламації. Цей стиль виконання став визначальним для французької школи співу.

У XVIII столітті французьке виконавство переживає кризу. Афектована декламація, яка була доречною в творах Люллі, виявилася абсурдною для виконання опер Жана Філіпа Рамо та італійських композиторів. Однак із

творчістю Кристофа Глюка пов'язана реформа оперного мистецтва, яка була підготовлена віковим розвитком думки і діяльністю таких енциклопедистів, як Дідро, Руссо, Вольтер, Д'Аламбер і Грімм. Гасло Глюка — "правда, простота, природність" — стало основою нової виконавської манери для французьких оперних співаків.

Попри історичну прогресивність реформи Глюка, вокальне мистецтво Франції кінця XVIII століття не могло змагатися з італійським. Це можна пояснити декламаційним характером французьких опер, які не сприяли розвитку таких важливих якостей, як кантилена, краса тембру чи техніка швидкості.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ФРАНЦІЇ XVII-XVIII СТОЛІТТЯ

Жан Батіст Люллі по праву вважається основоположником національної французької школи співу. Проте, на жаль, немає збережених джерел, які б розповідали про методи, що використовувалися Люллі в його роботі з учнями. Також не збереглося конкретних вправ, що дозволяють оцінити рівень вокальної техніки його часу.

Першим друкованим дослідженням у Франції, яке стосувалося методології вокального мистецтва, стала книга співака і педагога М. Басілі "Коментарі до мистецтва співу" (1668). Автор вважав, що головним завданням викладача є навчити учнів ясній і чіткій дикції. Однак він також стверджував, що навчання співу буде безрезультатним, якщо співак не володіє тонким слухом. Басілі підтримував емпіричний підхід до навчання, і хоча він і давав ряд рекомендацій, важливими з них були: слухати добрих співаків, щодня займатися співом вранці, співати всі вправи повільно і голосно, а також обов'язково тренувати фальцет для розширення діапазону голосу.

Іншим важливим теоретичним дослідженням XVIII століття стала книга "Мистецтво співу" Жана Батіста Берара. У ній людський голос розглядається як інструмент, де гортанні губи вібрують, подібно до струн, повітря виконує роль смичка, а м'язи грудей і легені нагадують руку

скрипаля, що рухає смичок. Берар звертав увагу на рухливість гортані, що, на його думку, підвищується в міру підвищення тону, і пропонував використовувати цю природну особливість для кращого звукоутворення.

Берар також підкреслював важливу роль дихання в процесі співу, особливо його зв'язок з якістю звуку. Він зазначав, що для правильного вдиху необхідно піднімати й розширювати грудну клітку таким чином, щоб живіт випинався, оскільки це дозволяє заповнити легені більшою кількістю повітря, що підвищує силу і обсяг звуку в залежності від характеру твору. Хоча його методичні поради мають наївний характер і містять деякі помилки (наприклад, твердження, що гортань повинна підвищуватися в міру сходження по шкалі), вони відображають прагнення до наукового обґрунтування процесу голосоутворення.

Ідеї Берара, зокрема, про важливість правильного дихання, в цілому узгоджуються з сучасними дослідженнями вокального дихання. Для створення інтенсивного звуку дійсно необхідно залучати потужні м'язи грудної клітки, а для досягнення динамічного нюансування — працювати з мускулатурою черевного преса та діафрагмою. Саме ці м'язи дозволяють регулювати тиск повітря, що виходить із легень, забезпечуючи широкий динамічний діапазон, який особливо важливий для виконання творів французьких композиторів XVII-XVIII століть.

Мріючи про створення співочого автомата, в якому струни, регульовані пружинами, імітували б гортань, а хутра, що дозують подачу повітря, – легкі, Берар однак підкреслював, що співаком-художником може бути лише той, хто здатний передати всі відтінки людських почуттів. Співак, що володіє здатністю видавати звуки не тільки сильні і величні, а й заглушені, а також «легкі, ніжні і манірні», який здатний таким чином виражати всі відтінки пристрасті, має право порівнюватися з художником, що майстерно володіє колоритом і експресією.

П'єр Жан Гара, відомий концертний співак (тенор-баритон) і видатний педагог-емпірик кінця XVIII — початку XIX століття, професор Паризької

консерваторії, живим емоційним показом домагався від учнів природного голосоутворення, точності атаки, рівності звучання голосних на всьому діапазоні та мистецтва володіння диханням. Йому вдалося підготувати до сценічної діяльності таких тенорів, як Луї Нурри, який став популярним оперним співаком, а також Луї Антуана Поншара, першого тенора, удостоєного ордена Почесного легіону.

Цікавою особистістю в музичній культурі Франції кінця XVIII століття був Олександр Хорон. Вихований на ідеях просвітителів, він активно пропагував кращі зразки вокальної та інструментальної музики. Хорон був автором ряду праць з історії музики, посібників з хорового співу, а також різних словників. На кошти, виділені урядом, він відкрив музичну школу, де розробив оригінальну методику навчання і організував пансіон для безпритульних дітей. Хоча він не отримав спеціальної вокальної освіти, він успішно викладав спів і виховав видатного оперного співака Жильбера Луї Дюпре, який став майбутнім реформатором вокального мистецтва.

Вокальне мистецтво Франції XIX століття

З 1826 року у Франції спостерігається розквіт оперного та виконавського мистецтва, що стало наслідком формування жанру великої французької опери, представниками якої стали такі композитори, як Обер, Мейєрбер, Россіні. З'явилися розгорнуті арії кантиленного характеру, що поєднували вокальні технічні пасажі та контрастну драматургію. Це вимагало від співаків не тільки високої вокальної техніки, але й сценічної виразності, здатності передавати емоції та створювати живі образи на сцені.

До середини XIX століття вокальне мистецтво Франції досягло свого апогею. У цей період виникає ціла плеяда блискучих співаків, характер яких можна віднести до романтичного складу. Відомими представниками цього періоду стали Адольф Нурри, Марія Малибран, Марія Корнелія Фалькон, Поліна Віардо, Дорус Грасс і Дамор Лора Синтія. Ці виконавці вражали не тільки технічною майстерністю, але й глибокою емоційною виразністю, здатністю інтерпретувати складні музичні та драматичні моменти.

Таким чином, Франція в XIX столітті стала важливим центром розвитку оперного виконавства, де вокальне мистецтво переживало свій розквіт, особливо завдяки новим тенденціям у музиці та вимогам до акторської майстерності співаків.

Вокальна педагогіка Франції XIX століття

Вокальну педагогіку XIX століття представляють роботи видатних співаків і реформаторів, таких як Жильбер Луї Дюпре та Мануель Гарсія-молодший. У 1846 році в Парижі була опублікована праця Дюпре "Мистецтво співу", яка була перекладена на російську мову та відредагована професором Н. Г. Райським у 1955 році. Основною ідеєю цієї роботи є необхідність формування змішаного регістра і прикриття верхніх нот у чоловічому голосі. Для досягнення цієї мети Дюпре пропонує наступні рекомендації:

- Виконувати вправи на закритий голосний "а".
- Співати їх повним голосом, без надмірного форсування.
- Початкові вправи повинні включати тривалі ноти (діатонічну гаму цілими нотами).
- Навчати учнів правильно вдихати, утримувати і економно витратити набране повітря.
- Уникати форсування нижніх нот при виконанні великих інтервалів.
- М'якшити ноти перед "перехідними" і округляти наступні.
- Практикувати уявний спів: слухати звуки, які повинні бути заспівані.
- Розширювати межі грудного звучання, наскільки це можливо.

Значення праці "Мистецтво співу" Дюпре полягає в тому, що вона вперше теоретично обґрунтувала необхідність прикриття (округлення, затемнення) верхньої частини чоловічого голосу. Тому ім'я Дюпре стало важливим у історії вокального мистецтва як символ реформаторського підходу.

Відомим педагогом XIX століття по праву вважається Мануель Гарсія-молодший, який поєднував виконавський досвід (він співав басові партії під час гастролей разом із батьком) з педагогічними здібностями та науковим

підходом. Гарсія створив методику, яка стала основою навчання співу для співаців упродовж цілої епохи. Ця раціональна система застосовувалась не лише у Франції, а й за її межами, зокрема в Німеччині (де її використовував педагог Ю. Штокгаузен) та в Росії (де її активно застосовували А. Додонов, Р. Ніссен-Саломан, Камілло Еверарді).

У 1855 році Мануель Гарсія винайшов ларингоскоп, за що отримав ступінь доктора медицини від Кенігсберзького університету. Знамениті російські співаки, такі як Д. Смирнов, Н. Хана, С. Лемешев, І. Тартаків, Ф. Стравінський, М. Бочаров та інші, значною мірою зобов'язані своїми успіхами основним методичним принципам Гарсія, викладеним у його праці "Повний трактат про мистецтво співу".

"Школа співу" М. Гарсія була опублікована в 1847 році і базувалася на його брошурі "Нотатки про людський голос" (1840). У 1856 році книга була перевидана з деякими змінами та доповненнями.

Однією з основних змін було перегляд питання співочого дихання. М. Гарсія, на основі своїх спостережень і досліджень, прийшов до висновку, що розширення звукового діапазону співака та гнучке використання динамічних нюансів можливе лише за умови правильної роботи діафрагми. Тому грудний тип дихання, який він рекомендував у 1847 році, був замінений на змішане (грудно-діафрагматичне) дихання. "Школа співу" складається з двох частин: перша зосереджена на фізіології голосу і методиці викладання співу, а друга — на питаннях виконавства. Виходячи з того, що голос є результатом скоординованої роботи всього голосового апарату, Гарсія закликає викладачів до глибокого вивчення анатомії та фізіології, щоб зрозуміти роботу голосоутворюючої системи в цілому, розглядаючи її частинами та вивчаючи роль кожного органу в якості голосу.

Дихання є важливим елементом у процесі голосоутворення. Гарсія рекомендує спеціальні вправи для тренування дихальної мускулатури. Вдих починається з опускання діафрагми (при цьому розширюються боки, а черевна стінка виступає вперед), після чого відбувається розширення і

підйом грудної клітини. Видих повинен бути плавним і поступовим. Гарсія попереджає, що будь-які різкі рухи, такі як "поштовхи грудьми" чи швидке опускання ребер, можуть порушити плавний процес видиху, що призведе до миттєвого витіснення повітря з легень.

Щоб привчити дихальну систему до еластичної і гнучкої роботи під час співу, Гарсія пропонує спеціальну дихальну гімнастику, що складається з чотирьох вправ. Під час занять важливо робити перерви, оскільки ці вправи мають значний фізіологічний вплив на органи дихання, і надмірне їх виконання може бути шкідливим:

- Повільний і глибокий вдих до повного наповнення легень;
- Поступовий, повільний видих через майже закритий рот;
- Швидкий і глибокий вдих з максимальною затримкою дихання;
- Енергійний видих, після якого слідує тривала пауза до наступного вдиху.

Сила голосу та зміни його гучності безпосередньо залежать від скоординованої роботи дихання та гортані, проте ключову роль відіграє саме робота дихального апарату, який створює та регулює підкладочний тиск. Інтонація співака також залежить від майстерності дихання: різка зміна підкладочного тиску призводить до порушення стабільності частоти коливань голосових складок, що в свою чергу впливає на чистоту інтонації.

Гортань є основним органом голосоутворення. Від її функціонування залежить утворення регістрів — рядів однорідних звуків, що виникають завдяки роботі одного і того ж механізму. Діапазон голосу поділяється на різні регістри: грудний, фальцетний і головний. Незвичне використання терміну "фальцетний" М. Гарсія пояснюється тим, що він визначав середній діапазон голосу як такий, що виникає через змішання грудного та головного регістрів, описуючи це як "фальцет" — помилковий або штучний звук.

Тембр голосу може змінюватися залежно від форми рота, напруги стінок глотки, положення м'якого піднебіння, відстані між щелепами та положення мови. Всі варіації тембру можна умовно поділити на два

основних типи: світлий і темний. Світлий тембр робить голос яскравим і блискучим, але надмірне використання цього тембру може призвести до "крикливості" або "білизни" голосу. Темний тембр надає голосу глибину і округлість, але надмірне захоплення ним може зробити голос глухим або сиплим.

Змішування світлого та темного тембрів важливе в вокальній техніці, зокрема для корекції звуків у певних частинах діапазону. Наприклад, у жіночому голосі звуки між *mi* і *si* часто звучать слабко або безпорадно, порівняно з яскравим верхнім діапазоном або сильним грудним регістром. Використання темного тембру в цих випадках допомагає покращити звучання і вирівняти регістри.

Що стосується виховання співака, М. Гарсія надає особливого значення початковому етапу звукоутворення. Рекомендується тверда атака звуку (*coup de glott*), для чого важливо підготувати артикуляцію голосової щілини, закриваючи її. Це допомагає ущільнити повітря біля виходу з легень. Потім голосову щілину слід відкривати коротким, різким рухом, схожим на рух губ при вимові букви "п". Ступінь напруги при вимові цієї літери впливає на роботу голосових складок, і педагог має вловити потрібну міру змикання.

Також важлива початкова установка: "Тримайте корпус прямо, спокійно, на обох ногах, не спираючись на що-небудь. Відкрийте рот не у формі овального "о", а відокремлюючи нижню щелепу від верхньої, трохи відсуваючи кути рота назад. Це дозволить правильно відкрити рот і зробить його форму приємною. Тримайте язик розслабленим і нерухомим, не піднімаючи його ні біля кореня, ні в кінці. Підніміть піднебінні дужки і зробіть м'яку глотку. Коли ви так підготуєтесь, вдихніть повільно і довго, не напружуючи глотку та інші частини тіла. Коли легкі будуть наповнені повітрям, атакуйте звук дуже маленьким, швидким, коротким ударом голосової щілини на чітке "а". Цей звук має бути яскравим і округлим".

На відміну від багатьох інших шкіл, М. Гарсія рекомендує починати вокальні заняття не з нот середнього діапазону, поступово розширюючи його

межі, а з виконання звуків грудного регістру, при цьому використовуючи світлий тембр. Гарсія зазначав: "Може бути заманливою думка, що краще обмежити потужність найсильнішого грудного звуку до рівня слабшого середнього, але це є помилкою; досвід показав, що такий підхід призводить до виснаження голосу".

Звук грудного регістру, виконаний у світлому тембрі, слід плавно перенести на середню частину діапазону голосу, використовуючи темний тембр через техніку *portamento*. Це допомагає досягнути рівномірності звучання на всьому діапазоні. Під час роботи з чоловічими голосами Гарсія попереджає про небезпеку "затемнення" голосу при переході на верхні нотні ділянки і рекомендує "округляти" звуки, щоб не пошкодити крайні ноти. М. Гарсія надає більше двохсот вправ, що сортуються за ступенем складності, і радить дотримуватись таких правил:

- Починати вправи з емісії голосу вранці.
- Перші кілька днів займатися не більше п'яти хвилин, поступово збільшуючи час занять до півгодини, повторюючи їх чотири-п'ять разів протягом дня.
- Через шість місяців можна довести час занять до півгодини, виконуючи їх чотири рази на день, тобто в сумі не менше двох годин на день із обов'язковими перервами.
- Вправи повинні бути підібрані відповідно до діапазону голосу; категорично заборонено зловживати верхнім діапазоном, оскільки це руйнує голос набагато швидше, ніж старіння.
- Вправи потрібно виконувати повним вільним голосом рівної сили, слідкуючи за однорідністю тембру.

З часом потрібно змінювати силу голосу, зберігаючи здатність до його фільтрації. Потім слід навчити людину змінювати тембр (світлий і темний), виконувати вправи в різних темпах і емоційних станах.

Розуміючи важливість чіткої вимови для виразності співу, маестро надає особливу увагу властивостям голосних, через які передається тембр, і

приголосних, які додають слову ваги. Він дає такі практичні поради: "При переході від одного складу до іншого, від однієї ноти до наступної, голос повинен плавно переходити без ривків і ослаблення, ніби вся фраза є єдиним рівним і тривалим звуком. Необхідно надавати найбільшу частину ритмічної вартості голосній, яка є в ноті, і лише на кінці її тривалості готувати вимову наступної приголосної... приголосна вимовляється тільки в кінці складу й звуку".

Вокальна техніка є обов'язковим етапом роботи над музичною фразою і інтерпретацією твору. М. Гарсія наголошує, що виразність (експресія) — це основний закон мистецтва. Твір, який не передає жодної ідеї, не має цінності. Якщо виконання обмежується тільки технікою, незалежно від того, наскільки вона досконала, спів не зворушить слухача. Однак, ідеальна техніка неможлива без підтримки емоційного почуття.

Гарсія надає низку порад для роботи над музичним твором. Спершу артист має уважно прочитати текст, зрозуміти його основний зміст і деталі. Потім потрібно виконати весь текст так, як це зробив би драматичний актор. "Вірний тон, який сприймається голосом під час звичайної розмови, є основою, на якій будується виразність у співі". Артист повинен усвідомлювати, що розбіжність між зовнішнім впливом, тоном голосу, жестами та інтонацією може позбавити спів виразності.

Високий рівень вокально-технічної підготовки дозволяє співакові змінювати свій голос відповідно до характеру виконуваного твору. Постійний вибір одного тембру та манери голосоутворення суперечить принципам мистецтва. Досвідчений співак повинен вміти адаптувати звучання, тембр, нюанси та навіть такі технічні аспекти, як дихання, атака, вимова. Голосовий апарат повинен підкорятися намірам співака: в одному випадку необхідно використовувати глибоке, безшумне дихання, в іншому — дихання з шумом; в одному випадку — тверда атака, в іншому — м'яка. І всі ці фактори, що пов'язані з вокальною технікою, стають важливими інструментами виразності.

Гарсія також зазначає, що у досвідчених співачок звуки грудного регістру закінчуються на мі-бемоль¹, після чого йде змішаний регістр. Проте грудний регістр, з його природними властивостями, може розширюватися до до² і ре², і це звучання слід використовувати як потужний виразний засіб для передачі таких почуттів, як гнів, відчай або презирство. Співачку необхідно навчити використовувати як грудне, так і змішане звучання в цих ділянках діапазону.

Яскравим представником вокальної педагогіки другої половини XIX століття був Жан Баттіста Фор, видатний оперний співак, що спеціалізувався на баритонових партіях. Артист, який здобув велику популярність завдяки своєму рідкісному артистичному дару, закінчив Паризьку консерваторію в 1852 році, а з 1857 року почав поєднувати свою виконавську діяльність з педагогічною.

У 1886 році він опублікував свою працю "Голос і спів", у якій виклав свої погляди на вокальне мистецтво та надав практичні методичні рекомендації. Насамперед, Фор підкреслював важливість навчання співу з дитинства і пропонував відкриття спеціальних класів для дітей при консерваторіях. Другим важливим аспектом, на його думку, є ретельно продуманий дидактичний матеріал, що сприяє правильному розвитку голосу. Основним принципом педагогічної діяльності Ж. Б. Фора було уважне ставлення до індивідуальних особливостей голосу учнів. Він стверджував, що при навчанні співу важливо враховувати як природні, анатомо-фізіологічні характеристики голосу, так і недоліки, що виникають внаслідок помилок під час занять. Фор також рекомендував систему відкритих уроків у консерваторії, яка дозволяла познайомитися з методами викладання різних педагогів і вибрати найбільш підходящі для кожного студента. Присутність студентів на таких уроках мала проходити під наглядом викладача.

Основні методичні принципи Ж. Б. Фора включають:

- Глибоке дихання, яке він називав абдомінальним;

- Низьке положення гортані, для чого він рекомендував опускати голову і підбирати підборіддя до шиї під час підвищення звуків;
- Тверда атака звуку, яка повинна бути миттєвою.

З цієї короткої викладеної методики стає зрозуміло, що вокальна педагогіка другої половини XIX століття не зазнала значних змін протягом багатьох років.

Вокальна педагогіка Франції XX століття

Завдання, які ставили композитори XX століття перед виконавцями, вимагали корекції існуючої вокальної школи. Методичні принципи видатних педагогів Франції XIX століття, таких як Мануель Гарсія та Жан Батіст Фор, піддалися серйозній критиці з боку вокальних педагогів першої половини XX століття.

Одним із яскравих представників вокальної педагогіки XX століття був Рауль Дюгамель — автор низки статей, присвячених проблемам вокального навчання у Франції. Він вважав існуючу систему підготовки співаків застарілою, оскільки, на його думку, вона зводилася до фізіологічного методу, що передбачав свідоме управління співочим диханням, гортанню та артикуляційним апаратом. За його переконанням, координована робота всіх частин голосового апарату призводить до утворення "звуку на опорі", який характеризується об'ємністю, повнотою, округлістю, дзвінкістю та наявністю вібрато. Однак музика XX століття вимагала більшої варіативності тембрів, і "опертий звук" був непридатним для виконання творів сучасних композиторів. Дюгамель стверджував, що саме виховання "емоційного тембру", здатного передавати зміни настроїв і почуттів, є основою сучасного співу.

У своїй критиці Р. Дюгамель також відкидав вправи на один голосний звук, зокрема спів на "а", оскільки такі тренування привчають м'язи голосового апарату до однотипної роботи, що є непридатним для виконання творів, які потребують гнучкості та активної участі різних груп м'язів артикуляційного апарату. Натомість він пропонував тренувати голос за

допомогою різних мов, комбінацій голосних і приголосних на всіх ділянках діапазону, змінюючи силу, тривалість, ритмічний малюнок і тембри відповідно до емоційного стану. Однак Дюгамель не вважав, що виховання емоційного тембру виключає тренування мускулатури голосового апарату, тому він рекомендував виконувати дихальні вправи, які розвивають м'язи черевного преса та спини, активізуючи роботу діафрагми. Педагог підкреслював важливість корекції методики навчання співу, особливо для французьких співаків, з огляду на фонетику французької мови та специфіку вокальної музики цієї країни.

Інший відомий французький педагог першої половини ХХ століття, Р. Фюжер, також заперечував використання вокалізів і вправ на статичний голосний, акцентуючи увагу на важливості роботи над мімікою. Він підкреслював, що в залежності від виразу обличчя, який відповідає трьом основним емоціям (здивуванню, печалі та радості), звук набуває відповідного забарвлення. Фюжер рекомендував починати вправи на різні склади та комбінації слогів у межах квінти в середній частині діапазону, поступово розширюючи межі. Основні правила його методики включали: підтримання грудної клітки в розширеному стані, розширення ніздрів, чітке вимовляння кожного складу, а також обмеження часу виконання вправ до десяти-п'ятнадцяти хвилин, двічі-тричі на день.

Сьогодні професійне навчання співу у Франції здійснюється в кількох консерваторіях, серед яких найбільшими є паризька та ліонська. Паризька консерваторія є провідною серед них. Вокальний факультет складається з трьох кафедр: кафедри сольного співу, кафедри оперної підготовки (так званий "клас ліричного мистецтва") та кафедри музичної комедії.

НІМЕЦЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА

Німецька вокальна школа, як самобутнє та національне явище, остаточно сформувалася в середині ХІХ століття, здобувши популярність завдяки своєму унікальному стилю, що отримав назву «школа примарної тональності». Цей термін відображає особливості звукової виразності, які

були притаманні німецьким співакам того періоду. Однак інструментальний стиль виконання, характерний для німецької школи, має глибокі історичні корені.

I. С. Бах вважається родоначальником інструментального виконавського стилю в вокальній музиці. У його творчості голос був трактований як досконалий інструмент, здатний до передачі найтонших музичних нюансів. Цей підхід до співу як до інструментальної техніки залишив яскравий слід у подальших етапах розвитку німецької вокальної традиції, і зрештою вплинув на творчість таких композиторів, як В. Моцарт, Л. Бетховен та Р. Штраус. Їхні вокальні партії часто поєднували вимоги до співочих можливостей із глибоким інструментальним звучанням, що стало визначальним для розвитку німецького стилю виконання.

Становлення національної вокальної німецької школи не можна уявити без фігури Ріхарда Вагнера. Його композиції та вокальні партії внесли значний внесок у формування нового типу співу, що був орієнтований на емоційну виразність і драматичну інтенсивність. Вагнер перетворив голос у невід'ємну частину оркестрового звучання, що дозволяло створювати незабутні театральні ефекти і забезпечувати цілісність музичної драматургії. У його операх спів є не просто технічним виконанням, а важливим засобом передачі психологічного стану героїв і драматичного розвитку сюжету.

Німецька вокальна школа, таким чином, стала важливим етапом в еволюції вокального мистецтва, піднявши голос на новий рівень технічної та виразної майстерності.

Вокальна педагогіка Німеччини XIX століття отримала значний розвиток завдяки Фрідріху Шмітту, який став родоначальником німецької національної вокальної школи, що отримала назву «школа примарної зони». Він виступав проти італійської методики навчання співу і звернув увагу на специфічні особливості німецької оперної музики та фонетики мови. Р. Вагнер, закликаючи до створення нової школи, що відповідала б умовам

національної вокальної традиції, став важливим натхненником для Шмітта, який адаптував свій підхід до специфіки німецького оперного жанру.

Фрідріх Шмітт підходив до питання вокальної техніки з урахуванням деталей, що визначають звучання голосу на різних ділянках діапазону. Він вважав, що примарний (первинний) тон необхідно шукати на середній частині діапазону, коли виконуються певні технічні умови. Однією з головних вимог була широко відкрита ротова порожнина, при цьому мова мала лежати плоско, а її кінчик торкатися кореня нижніх зубів. Важливим моментом було правильне дихання: повітря має надходити в грудну клітку при підтягнутому животі. Виконання певних умов дозволяло отримати необхідну вібрацію в області перенісся, що важливо для формування верхнього діапазону голосу.

Особливу увагу Шмітт приділяв вимові складів. Так, для досягнення вібрацій у верхній частині обличчя він радив співати на склади або слова, які закінчуються на «Нанн», «Манн» тощо, якщо не вдається викликати вібрації за допомогою звуку «ла». У своїй методиці він зазначав, що звуки, як буква «і», слід вимовляти тривало, поки не з'являться відчуття резонування в масці обличчя, однак без носового звуку, оскільки гугнявість могла скоротити діапазон голосу. Активізація цих вібраційних відчуттів, за його словами, дозволяє досягти політності і вільного звучання голосу, здатного подолати навіть потужний оркестр Р. Вагнера.

Шмітт підкреслював, що правильно організований звук середнього діапазону є основою для оптимального звучання голосу в усьому діапазоні. Він категорично відкидав метод «прикриття» та вважав згладжування регістрів педагогічною вигадкою. За його переконаннями, правильно налаштований тон середнього діапазону дозволяє сформувати всі інші частини діапазону на тому ж рівні.

Однією з важливих складових методики Шмітта було правильне управління диханням. Він вважав, що важливо контролювати кількість повітря, що надходить до голосових зв'язок, і подавати його в дозованому вигляді, аби

голос звучав вільно і дихання залишалося стриманим. Такий підхід забезпечував співакам вільне звучання на всьому діапазоні без зайвого напруження.

Незважаючи на теоретичну логіку, яку висував Фрідріх Шмітт у своїй методиці, його практична діяльність не дала значних результатів. Співаки, виховані за його методами, не змогли досягти високого рівня майстерності, що дозволяло б їм справлятися з викликами, які ставили вокальні партії опер Р. Вагнера. Єдиною ученицею Шмітта, яка залишила помітний слід після багатьох років навчання, стала Жозефіна Ріхтер.

Проте практичні досягнення у вокальній педагогіці принесла робота його учня, Юліуса Гей. Хоча Гей не мав професійного співочого голосу, він був високоосвіченою людиною, талановитим музикантом і композитором. Його глибокі знання фонетики німецької мови та тісний контакт з Р. Вагнером допомогли йому стати успішним педагогом, здатним виховувати видатних оперних співаків.

У 1886 році Юліус Гей опублікував свій методичний труд, який назвав «Німецьке навчання співу». У своїй роботі Гей замінив термін «примарний тон» на більш точне визначення — «натуральний тон». Він вважав цей тон результатом відчуття радості, що дозволяє проявити індивідуальні особливості тембру. На його думку, натуральний тон можна знайти як у розмовному, так і в співочому голосі, і це було важливим етапом у процесі навчання співу.

Юліус Гей виділяв три етапи у формуванні однорідного звучання на всьому діапазоні голосу: знайдення натурального тону, нормального тону і ідеального тону. Після того, як співака знаходить свій натуральний тон — природне, легке звучання, — стає можливим перехід до нормального тону, що характеризується рівномірним звучанням на всьому діапазоні. Ідеальний тон, на думку Гей, є таким, від якого як співаючий, так і слухач отримують фізичне та естетичне задоволення.

До основних методичних настанов Ю. Гей можна віднести наступні:

- Діафрагматичне дихання. Гей підкреслює важливість правильного організованого дихання, яке є основою для правильного звуку. Важливу роль у цьому процесі відіграє діафрагма, яка регулює силу звуку. Гей рекомендує звертати увагу на характер вдиху: під час наповнення легень повітрям м'яке піднебіння повинно підніматися все вище. Максимальний вдих, за його методикою, має збігатися з максимально піднятим піднебінням.
- Стабільне, знижене положення гортані. Гей наголошує на тому, що положення гортані не має бути насильницьким, тобто не повинно бути притискання гортані до шиї або різкого відкидання нижньої щелепи. Він рекомендує використовувати темні голосні, такі як "о" і "у", особливо на ранніх етапах розвитку голосу. Також він не радить співакам на початкових етапах роботи з голосом співати крайні звуки діапазону.
- Розвиток вібраційних відчуттів. Гей наголошує на важливості розвитку вібрацій в області верхньої частини обличчя, таких як гайморові пазухи, перенісся та лобові пазухи. Ці вібраційні відчуття допомагають з'єднати грудне і головне резонування. Резонанс цих порожнин надає звуку металевість, що є необхідним для німецьких співаків, оскільки допомагає голосу протистояти потужному оркестровому звучанню в операх Р. Вагнера та інших композиторів.

З'єднання грудного і головного резонаторів Ю. Гей вважав можливим завдяки носовому резонатору, який він називав "золотим мостом". Однак він підкреслював, що використання цього резонатора не повинно призводити до гугнявого звучання. Резонанс в носовому резонаторі не є самоціллю, а служить лише засобом для досягнення однорідного звучання голосу, яке повинно бути пофарбоване як грудним, так і головним резонуванням. Для розвитку вимови та підготовки до виконання твору Ю. Гей рекомендував вправи з текстами, побудованими на вузьких інтервалах або поступових мелодійних ходах, переважно в середньому діапазоні. Він радив

використовувати приголосні "н" і "м", оскільки вони сприяють розвитку головного резонування і повинні домінувати у вправах.

Хоча існували певні суперечності серед представників школи примарної тони, їх об'єднувало переконання, що досягнення примарного тону є важливим етапом у правильному розвитку голосу. Велике значення надавалось розвитку вібраційних відчуттів у верхній частині обличчя, що допомагає сформувати голос, здатний протистояти потужному оркестровому супроводу, характерному для опер Р. Вагнера.

Всі представники цієї школи вимагали спрямованого дугоподібного напрямку звуку в резонуючі порожнини голови, що є важливим елементом у формуванні голосу. Крім того, педагогами школи рекомендується виконувати вправи не на італійський голосний "а", а на темні голосні німецької мови, такі як "о", "у", "і", а також поєднувати їх з приголосними "н" і "м". Ці методи сприяють розвитку і підтримці однорідного звучання голосу на всіх його регістрах.

Окремо варто згадати методику Юліуса Штокгаузена, який, на відміну від Гея, був професійним співаком (баритоном) і учнем Мануеля Гарсія-молодшого. Як і його вчитель, Штокгаузен розглядав співочий голос як результат взаємодії всіх факторів голосоутворення, підкреслюючи зв'язок між діяльністю голосоутворювальних органів і якістю голосу. Так, сила голосу залежить від роботи дихальної системи, висота — від функції гортані, а зміни тембру — від варіацій підставної труби.

З огляду на фонетичні особливості німецької мови, Штокгаузен рекомендував вправи на закриті голосні, що сприяють зниженню положення гортані, яке, на його думку, є необхідним для всіх типів голосів. Початкові вправи мають виконуватись напівголосно. Він також вважав, що сольмізація повинна передувати вокалізації, оскільки поєднання приголосних створює оптимальні умови для роботи гортані та знижує навантаження на неї.

Штокгаузен вважав, що найкращим типом дихання є нижньореберне діафрагматичне дихання, яке регулює силу звуку. Щоб згладити регістри, він

радив використовувати темні тембри при сходженні та світлі — при спаду, адже таке чергування тембрів дозволяє зберегти стабільне положення гортані.

Основні методичні вказівки Ю. Штокгаузена полягають у використанні грудодіафрагматичного типу дихання, стабільного зниженого положення гортані, а також активного використання різних комбінацій приголосних і голосних німецької мови в вправах.

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА НІМЕЧЧИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Особливості фонетики німецької мови також диктують необхідність використання нечистих голосних та поєднання приголосних з голосними в вокальних вправах. Приголосні "м" і "н" особливо ефективні, оскільки вони сприяють розвитку вібраційних відчуттів в області "маски", тобто в передній частині обличчя. Це дозволяє створити характерну металеву якість голосу, яку вимагають твори німецької опери. Широко використовуються вправи на різні словосполучення, окремі слова і фрази, як-от "Сільва", "воне", "Вірія", "Вієнна", "нівіа" тощо, що допомагають сформувати потрібний резонанс.

Велику увагу в методиці надають розвитку дихання, для чого застосовуються вправи без фонації, що полягають у глибоких вдихах, активізації м'язів живота та поступовому видиху при збереженні положення під час вдиху. Вокальні педагоги вважають, що такі вправи сприяють збільшенню сили голосу, адже вони допомагають сформувати правильне дихання, яке є основою для потужного і стабільного звучання голосу.

Сучасні педагоги, хоча і заперечують прямий зв'язок зі школою примарної тони, все ж продовжують рекомендувати напрямок звуку в область перенісся і лобних пазух, а також активно використовують сонорні приголосні в різних словосполученнях. Це вказує на збереження традицій німецької вокальної школи, що сформувалась у ХІХ столітті.

Серед основних педагогічних установок Єви Флейшер були: гранична активність в роботі, розвиток дихальної мускулатури через вправи без співу, підкреслена артикуляція і напрямок звуку в область перенісся і лобних пазух,

а також перехід від мовного (акторського) голосу до співочого. Її уроки зазвичай починалися з дихальних вправ, при цьому вікна в класі широко розчинялися для створення необхідної вентиляції.

Студенту пропонувалося зробити вдих глибоко вниз і відчутти скорочення м'язів спини. Після короткої затримки в фазі вдиху, наступав поступовий видих через трохи відкритий рот на тривалий "з", при цьому важливо було зберегти відчуття вдиху (м'язи спини і живота не розслабляються, а залишаються в напрузі). Ці вправи сприяли розвитку правильної техніки дихання, що є важливою складовою вокальної майстерності.

Далі слідували співи гам із назвами нот або швидко проголошення різних слів і слогосочетань на зручному голосному звуці. Потім виконувалась мажорна гама на "МНУ" або "мюю" в повільному темпі. В основних вимогах до цього вправи підкреслювалось обов'язкове відчуття носового резонатора і вібрації в області перенісся, що є важливим елементом для формування правильного вокального звучання.

Керівники Берлінської консерваторії також встановили тісний контакт з інститутом фізкультури та спорту, де ведеться активна робота в галузі фізіології, нейрофізіології та психології, що дозволяє розширювати знання про процеси, що відбуваються під час вокальної діяльності. Така співпраця сприяє більш глибокому розумінню фізичних аспектів голосового виробництва, а також розробці методів для покращення вокальної техніки.

В Дрезденській консерваторії ім. К. М. Вебера з 1959 року функціонує лабораторія, спеціалізована на вивченні голосу співака. За розробленою там методикою було досліджено понад триста професіоналів, і на основі отриманих даних вдалося усунути ряд вокальних дефектів. Це дозволяє не лише точніше визначати проблеми у вокальній техніці, а й розробляти ефективні методи їх корекції.

У лабораторії також зібрана та систематизована велика бібліографія робіт як вітчизняних, так і зарубіжних авторів. Проводяться регулярні

повідомлення про результати досліджень, а також організовуються заходи, на які запрошуюються дослідники з інших країн. Це дозволяє постійно вдосконалювати наукові підходи і обмінюватися знаннями на міжнародному рівні.

Література:

1. Гущина, І. В. *Основи вокальної педагогіки: Теорія і практика*. Київ: Видавничий дім "Київ", 2020. 320 с.
2. Петренко, Ю. М. *Анатомія голосового апарату: Вплив на вокальну техніку*. Львів: Академічний літературний центр, 2021. 190 с.
3. Таланова, І. О. *Розвиток голосу та вокальної техніки в диханні*. Київ: Інститут музики, 2022. 215 с.
4. Федорова, О. М. *Техніка вокалу: Основи методики навчання*. Харків: Права переробка, 2021. 224 с.
5. Щербань, І. В. *Сучасні методи навчання співу та їх застосування*. Київ: Наукова думка, 2020. 250 с.
6. Griffiths, S. *Innovations in Vocal Pedagogy*. Routledge, 2019. 290 с.
7. Harrison, D. *The Vocal Technique of the 21st Century*. Oxford University Press, 2019. 280 с.
8. Laporte, A. *French Vocal Techniques: Historical and Contemporary Approaches*. Paris: Editions du Chœur, 2021. 278 с.
9. Nelson, E. *Voice and Breath: Scientific Approaches to Vocal Training*. Routledge, 2022. 320 с.
10. Richard, M. *Vocal Art in French Opera: The Technique and Tradition*. Cambridge University Press, 2020. 220 с.
11. Stark, B. *Breathing and Voice Development: The Connection*. Oxford University Press, 2021. 275 с.
12. Zellweger, P. *The German Singing Tradition: Pedagogical Perspectives*. Springer, 2020. 246 с.