

В. Г. А Н Т О Н Ю К



ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

(СОЛЬНИЙ СПІВ)

В.Г. АНТОНЮК



НБ ПНУС



722654

ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА
(СОЛЬНИЙ СПІВ)

Київ - 2007

72 2654 857P

БІБЛІОТЕКА

УДК 784.0712 (477)
ББК 85.314 (4УКР)
А72

Затверджено Міністерством освіти і науки України як
підручник для студентів вищих навчальних закладів №
14/18-Г-181 від 24 жовтня 2007 р.

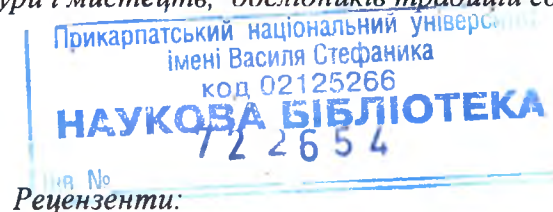
Матері присвячую...

Антонюк, Валентина.
А72 Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. – К.: ЗАТ “Віпол”, 2007. – 174 с.

ISBN 978-966-646-092-2

До підручника “Вокальна педагогіка” (сольний спів), увійшли навчально-методичні та науково-дослідні матеріали, необхідні для вивчення майбутніми співаками фахових дисциплін і проведення індивідуальних занять; здійснення виконавської та педагогічної практики. У додатках розміщено списки вокально-педагогічного репертуару та ілюстрації.

Для професійних музичних кіл, викладачів і студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв, дослідників традицій сольного співу.



Рецензенти:

М.М. Букач, доктор педагогічних наук, професор
М.А. Давидов, доктор мистецтвознавства, професор
В.Ф. Іванов, доктор мистецтвознавства, професор
Т.П. Мадішева, кандидат мистецтвознавства, професор

ISBN 978-966-646-092-2

ББК 85.314 (4УКР)

© В.Г. Антонюк, 2007
© Л.П. Христович (художнє оформлення), 2007

ПРО ПІДРУЧНИК	5
ЧАСТИНА ПЕРША	6
МОДУЛЬ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНИЙ ЗМІСТ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ	6
1.1. СПАДКОЄМИЦЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ	6
1.2. МЕТОДИЧНІ УЗАГАЛЬНЕННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ	13
1.2.1. Основні принципи вокальної педагогіки	13
1.2.2. Методологія навчання сольного співу	24
1.3. ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ	29
1.3.1. Українська вимова у співі	30
1.3.2. Російська вимова у співі	32
1.3.3. Італійська вимова у співі	33
1.3.4. Німецька вимова у співі	34
1.3.5. Правила латинської вокальної орфоєпії	35
МОДУЛЬ 2. НАРИСИ З УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ	37
2.1. ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ	37
2.1.1. Духовні основи українського співу	37
2.1.2. Вплив українських співаків на формування російської вокальної школи	41
2.1.3. Музика у Київському університеті св. Володимира	45
2.1.4. Традиції кафебри сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського	47
2.1.5. Основи авторської школи співу професора О.О.Муравйової	52
2.2. ДИДАКТИКА СОЛЬНОГО СПІВУ	59
2.2.1. Виховний зміст вокальної педагогіки	59
2.2.2. Екологічна концепція української вокальної школи	62
2.2.3. Вокальна діяльність як мотиваційний процес	66
2.2.4. Етнокультурні особливості навчання іноземних вокалістів	72
2.3. ДОСВІД ПЕРСОНАЛІЙ	76
2.3.1. Образ вокальності у творчості Т.Г.Шевченка	76
2.3.2. Особливості вокального звукопису композиторів	81
2.3.3. Світова слава українського співу в іменах	91
2.3.4. Здобутки видатних українських співаків 2-ї пол. ХХ ст.	99
2.3.5. Професія: вокальний концертмейстер	103
ЧАСТИНА ДРУГА	108
МОДУЛЬ 3. НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ КОМПЛЕКС	108
3.1. ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА	108
3.2. ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ	120
3.3. СОЛЬНИЙ ТА КАМЕРНИЙ СПІВ	132
3.4. ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА	137
3.5. ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА	138
3.6. ПІДГОТОВЧЕ ВІДДІЛЕННЯ	143
3.7. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА (СОЛЬНИЙ СПІВ)	144
БІБЛІОГРАФІЯ	151
ДОДАТКИ	157
ДОДАТОК А. ОРІЄНТОВНІ СПИСКИ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ	157
ДОДАТОК Б. МАЛЮНКИ ТА ІЛЮСТРАЦІЇ	172
ПРО АВТОРА ПІДРУЧНИКА	173

Даний підручник написано на базі лекційних курсів, прочитаних автором у 1993-2007рр. студентам-вокалістам Київського національного університету культури і мистецтв та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Матеріали підручника пройшли серйозну апробацію в навчальному процесі, науково-методичних публікаціях і численних виступах автора на конференціях [с. 153-156]. Зміст підручника адаптовано до вивчення спеціального курсу лекцій для магістрів спеціальностей 6.0202.05 та 7.0202.05 – “Музичне мистецтво” спеціалізації “спів”. Головною метою є створення необхідних умов для формування в майбутніх викладачах сольного співу тьюторської позиції (англ. tutor – вихователь, наставник), – особливо актуальної в системі музичного навчання. Йдеться не про сучасних тьюторів – “керівників дистанційної освіти”, практично неможливі у вокальному навчанні, а саме про дидактичний підхід: адже давнє визначення вокального педагога – “дидакал” (гр. didaktikos – повчання). Застосування такого підходу всебічно збагатить учасників вокально-освітнього процесу та підкаже нові шляхи до його педагогічного проектування; дасть можливість отримати різноплановий професійний досвід, сприятиме вчасному фаховому самовизначенню. Як правило, на викладацьку роботу здебільшого переходять співаки літнього віку, а це – принципово інша професія, якій слід навчатися й навчати. Саме тому у ході підготовки даного спецкурсу перед автором виникли завдання пошуку педагогічних технологій, які б забезпечили отримання та усвідомлення такого досвіду. Однією з таких технологій може стати саме технологія тьюторського супроводження професійно-орієнтованої практики майбутніх співаків (педагогічної та виконавської). Тьюторське супроводження є тим особливим типом взаємодії викладача та учня, у ході якого учень самостійно реалізує деякі освітні дії, а його наставник забезпечує їх реалізацію та осмислення. Виникнувши ще в університетах Середньовіччя, дані педагогічні технології нині переживають справжній ренесанс у педагогічній практиці індивідуально-орієнтованого, особистісно-орієнтованого, гуманітарного підходів. Вищою ж метою тьюторського супроводження педагогічної та виконавської фахової практики вокалістів є створення умов, якомога більш сприятливих для отримання й усвідомлення учнем власного професійного досвіду, формування відповідного ставлення до цього досвіду та корекція своїх творчих планів у відповідності з цим досвідом.

Матеріали підручника впорядковано за модульно-тьюторським принципом. Будь-який його розділ є самостійною структурною одиницею цілого, що відповідає вимогам певної ланки навчально-виховного процесу. У першій частині подано важливий інформаційний модуль: “Теоретико-методичний зміст вокальної педагогіки”. До нього входять три розділи: “Спадкоємиця вокально-виконавських традицій”, “Методичні узагальнення вокально-педагогічного процесу” та “Основи вокальної орфоєпії”. Історичні засади й теоретико-методологічний зміст вокальної педагогіки представлені тут у досвіді магістральних національних шкіл сольного співу, знання і розуміння досвіду яких є необхідною умовою професійного формування сучасних українських співаків, виховання в них національної свідомості, гордості за власну вокальну культуру, широко відому в усьому світі. Сформульовано визначення національної вокальної школи та вокальної педагогіки.

У “Нарисах з української вокальної педагогіки” досліджено освітні джерела українського співу та вплив українських співаків на формування російської вокальної школи; представлено здобутки кафебри сольного співу Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського та досвід видатних авторських шкіл і персоналій; проаналізовано вокальні засяги українських композиторів та образ вокальності у творчості Т.Шевченка. Виявлення історичних закономірностей музичної та культурно-просвітницької діяльності духовних лідерів української інтелігенції здійснено через вивчення умов збереження й трансформації їх духовної спадщини. Уперше вивчено та описано етнокультурний досвід навчання та виховання іноземних співаків на кафедрі сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського. Звернення до наративного жанру навчальної літератури вмотивоване бажанням автора пожвавити сприйняття учнями інформації, необхідної для наукового обґрунтування емпіричних методів вокально-педагогічного процесу.

Друга частина підручника – “Навчально-методичний комплекс”, де розміщено укладені автором та видані у НМАУ ім. П.І. Чайковського 2006р. робочі програми лекційних курсів із планами практичних занять, завданнями й запитаннями для самостійної роботи, списками літератури для самостійного вивчення. Важливою обставиною є те, що тематичний зміст цих навчальних програм здебільшого розкрито в матеріалах першої частини підручника, що зробить його зручним у користуванні. Істотним доповненням основного змісту підручника є бібліографія та додатки, де розміщено орієнтовні списки вокально-педагогічного репертуару та наочні матеріали до курсу “Основи вокальної методики”.

Піднести рівень фахової грамотності майбутніх українських вокалістів та пробудити в них сталий інтерес до навчання означає забезпечити інтелектуальне виховання молодих митців. На практиці ж – це ґрунтовне вивчення фонду світового та українського вокального мистецтва під кутом зору його походження, естетики, історичних паралелей, виконавських традицій. Саме на це спрямовано підручник “Вокальна педагогіка (сольний спів)”, який можна буде використовувати для навчально-виховних потреб освітньої галузі “Музичне мистецтво” студентам, аспірантам та викладачам сольного співу, а також широкому колу дослідників української художньої культури.

ЧАСТИНА ПЕРША

Модуль 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНИЙ ЗМІСТ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

1.1. СПАДКОЄМИЦЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Вокальне мистецтво завжди випереджало виникнення педагогічних методик та існувало ще до н.е. у формах традиційного та культового співу. Мистецтво сольного співу становить вид музичного виконавства, заснований на майстерності володіння співацьким голосом. Розрізняють сольне, ансамблеве та хорове вокальне мистецтво, що в різних народів акумулювало інтонаційні, ладові, ритмічні особливості народної музики, а також національні особливості фонетичного складу мовлення та голосотворення. Методологія ж вокальної педагогіки як галузі вокального мистецтва вивчає традиції вокальних шкіл (національних, місцевих та індивідуальних, авторських), а також спрямовує індивідуальну практику викладання сольного співу. Сам спів є складним психофізіологічним актом, у якому тісно переплетено інтелектуальні, емоційні та вольові процеси. Вокальна педагогіка минулого приділяла мало уваги психології співу, що не сприяло вирішенню завдань виховання творчої особистості. Тепер відомо, що у ході свідомого опанування вокально-технічними й виконавськими навичками саме психіка співака відіграє велику й вирішальну роль. Спів – також один із могутніх засобів естетичного виховання. Попри художньо-виховне значення, спів є одним із сильних чинників емоційного впливу на аудиторію. Причина виключної інтенсивності естетичного впливу співу криється у симбіозі слова та музики, а також у тому, що сам голосовий апарат людини складає частину організму, зв’язану складною інервацією з центрами головного мозку. “Музичний інструмент” співака – його голосниці; його “руки” – дихання, при співі вони виконують суто фізіологічні функції, регульовані свідомим вольовим зусиллям. Емоційність же співацького звука залежить від психічного стану співака, його почуттів, переживань. Однак, аби досягти досконалості в художньому виконанні, проїнятися національною експресією різних вокальних стилів, співакові необхідно пройти складний шлях музичного навчання. Тільки опанувавши необхідними фаховими навичками, розвинувши художній смак і навчившись використовувати різні види техніки співу та виражальні засоби, співак набуває певного рівня виконавської майстерності, що забезпечує художню діяльність і творчий процес.

Класифікація голосів: а) за родами (у чоловіків – тенори, баритони і баси; у жінок – сопрано, мецо-сопрано і контральто; у дітей – альт, сопрано, дискант); б) видами (ліричні, драматичні, мецо-характерні, колоратурні, лірико-драматичні; бас-профундо, бас-кантанта, бас-октава, бас-буфф, бас-центральный) в) типами: флейтове звучання колоратурних сопрано; вокальний флажолет; фальцет (властивий для чоловічих та народних жіночих голосів); фістула (нагадує звучання свистка); мікст – змішаний регістр (натуральний або вироблений, властивий чоловічим голосам); носо-зубний резонанс або “маска”. Типи звучання народного голосу: горловий (степова манера), народний альт і народне сопрано (дворегістрові голоси) та народно-академічний (термін, введений Г.Верьовкою і Д.Христіансенем). Комбіновані типи звучання (народно-академічний, тембровий спів).

Види вокалізації: 1) кантілена (де панує широка, плавна мелодія) – складає основу класичного вокального мистецтва; 2) декламаційний (наближається до інтонації мови); 3) колоратурний, де певною мірою втрачається зв’язок із текстом, і спів за характером наближається до гри на музичному інструменті (саме цей вид вокалізації є основою виконання каденцій). Розрізняють спів із словами та без слів (вокаліз); у супроводі музичного інструменту та без супроводу (“a capela”).

Основні типи співу: а) сольний, б) ансамблевий, в) хоровий.

Основними жанрами вокального мистецтва у класичній музиці є опера (охоплює всі види і стилі співу) та камерний спів (концертне виконання арій, романсів, пісень); у легкій музиці – оперета й естрада; у традиційній музиці – фольклорно-автентичний та народно-академічний спів.

Манери сольного співу: академічна, естрадна та народна.

Професійне вокальне мистецтво було відоме в античному світі. Основою давньогрецького вокального мистецтва була народна міфологія, а також поезія, тому-то пісні й гімни виконували безпосередньо їх автори, – поети (аеди) під акомпанемент кіфари чи авлоса. Спів був близьким до декламації. Основними жанрами давньогрецького вокального мистецтва були френ, пеан і дифірамб. Зі знаменитих поетів-композиторів цього часу згадуються Терпандр, Анакреонт, Піндар, Стехізор, Ксенокрит, Клеомен, Теон і співачка Ніссіда Локрійська. Аедів замінили рапсоди, які вже без музичного супроводу, “a capela” виконували під час свят і банкетів уривки із чужих текстів (здебільшого Гомера). Значну роль відігравав спів і в античному театрі; зокрема, все, що відбувалося на сцені, тлумачив одноголосний чоловічий хор корифеїв. Культивувалося вокальне мистецтво і в Стародавньому Римі, де існувала 3-х ступенева методична система викладання співу, а саме: 1) розширення діапазону голосу та розвиток його сили; 2) покращення якості голосу; 3) вироблення точної інтонації та художніх відтінків.

У Середньовіччі носіями професійного вокального мистецтва були мандрівні співці (у Західній Європі – барди, трубадури, трувери мінезингери; у Київській Русі – скоморохи, лірники, кобзарі). Вокальна

музика стала основою богослужіння. Католицька церква встановила Григоріанський хорал, що складався з псалмодії (співоче читання тексту), кантілени (співоча мелодія) й орнаментики (своєрідна колоратура), виконувався професійними співаками. Перші співочі школи діяли при церквах і монастирях Київської Русі. Значного розвитку Римська церковно-співоча школа набула за часів Папи Григорія I Великого (кін. VI ст.). До X-XII ст. церковне вокальне мистецтво Західної Європи було переважно одноголосним, а пізніше розвивалося на основі хорового багатоголосся. У XI ст. бенедиктинський монах, знаменитий італійський музичний теоретик і педагог Гвідо Аретинський (955-1050) встановив назви ступенів гамми (ut, re, mi, fa, sol, la), розділивши відомий на ті часи звукоряд співочих голосів від “соль” великої октави до “мі” – другої. Так виникла відома нам сольмізація на сім звукорядів із шести нот (гексахорд). За системою гексахорда навчалися до першої чверті XVIII ст. (сольмізація й нині використовується у сольфеджуванні та співі вокалізів). У XIII ст. з’явилися імпровізаційні прикраси вокальних партій (переважно високих голосів), які називали “diminutio” (букв.: заміна довгих нот коротшими за тривалістю, шляхом їх роздроблення). Спершу прикрашали лише високі голоси, та згодом колоратура просякла в усі голоси багатоголосних творів і розвинулася в концертний контрапункт, що творився імпровізаційно та виконувався співаками відповідно до їхніх умінь, здібностей і винахідливості. Цей імпровізаційний характер колоратури тривав до XIX ст. Джерелом церковної та світської музики в добу середньовіччя був фольклор, який і визначив особливості музичного стилю кожної країни.

Сольний спів із акомпанементом утвердився наприкінці XIV ст. Цей новий музичний стиль розвинувся, з одного боку, в народній музиці, з іншого – у багатоголоссі, де співу було введено лише верхній голос, а інші голоси призначалися для інструментального супроводу. Прекрасні зразки сольного співу з акомпанементом дала Флорентійська школа XIV ст.: найбільш художньо-зріле мистецьке втілення раннього Відродження. Розвивалася світська музична культура, виникали нові, складніші жанри вокальної та вокально-інструментальної музики, на зміну поліфонії прийшла гомофонія; провідним видом вокального мистецтва став сольний спів, який отримав самостійне значення. Подальший розвиток вокального мистецтва у Європі безпосередньо пов’язаний з оперою, що стала підсумком музичного розвитку доби Відродження в Італії на межі XVI-XVII ст. Її виникнення пов’язане з діяльністю Флорентійської камерати, що спробувала відновити античну трагедію із провідною роллю в ній музики. Однак, уявлення про роль і місце музики в класичній трагедії було перебільшеним, і практика флорентійців призвела до виникнення цікавого явища, що отримало назву: “драма для музики”. Новий музично-декламаційний стиль називали зображальним або розповідним. Першим твором такого стилю вважається драма для музики “Дафна” (1598 р., муз. Я.Пері, сл. О.Рінуччіні; збереглися 2 уривки). Існує незаперечне твердження, що саме сольний спів є вищою формою естетичного розвитку природних музичних і художніх здібностей особи.

Оперне мистецтво розвивалося на основі поєднання венеціанської, римської та неаполітанської шкіл. Венеціанська оперна школа, очолювана К.Монтеверді, стала головною у формуванні італійської вокальної школи “bel canto” (красивого співу). Твір К. Монтеверді “Орфей” (1607 р.) вважається першою італійською класичною оперою. У 1637 р. у Венеції було відкрито перший загальнодоступний оперний театр “Сан-Касьяно”. Від середини XVII ст. оперні театри з’являються у Флоренції, Генуї, Болоньї, Римі. Опера у виконанні італійських співаків зазвучала в Австрії, Франції, Німеччині, Польщі, Фландрії. У Римі, в центрі католицизму, оперна школа мала яскраво виражений клерикальний характер, розвиваючись під патронатом Папи. Засновником неаполітанської оперної школи вважають А.Скарлатті. У Неаполі склалися два основні різновиди італійської опери: opera-seria (серйозна) і opera-buf (комічна). Було проведено межу між речитативами: сухим (secco) та в супроводі оркестру; набула розвитку тричастинна форма арій da capo (із повтором 1-ї частини). Залежність оперного театру від художніх смаків публіки позначилася на його розвитку, репертуарі, стилі музики. Із опери було вилучено хор і балет, які вимагали великих грошових затрат, зменшився оркестр. Усю увагу було зосереджено на співаках-солістах, відроджено колоратурний спів найдосконаліших його виконавців – кастратів (у середньовіччі жіночий спів у католицькій церкві заборонявся), виняткова техніка яких дивувала меломанів. Чоловічі голоси в опері було витіснено на другий план: усі провідні партії писали для сопрано та мецо-сопрано. Співаки-кастрати зіграли вирішальну роль у деградації opera-seria. Мистецтво вокальної імпровізації знову було поширене в оперних театрах у XVII-XVIII ст., однак наприкінці XVIII ст., із появою опери-буф, воно втратило своє художнє значення. Той час став знаменитим виникненням в Італії *консерваторій* (найперша – “Санта-Марія ді Лоретто” – у Неаполі, в 1537 р.).

Італійська вокальна школа. XVII-XVIII ст. в Італії вважають епохою старовинного бельканто. Цей еталонний спів вимагав виховання голосу, вдосконалення вокальної техніки, створення спеціальної педагогічної методики підготовки оперних виконавців. Такими центрами вокального виховання і навчання стали консерваторії. Найвідоміші в Італії місцеві співочі школи **епохи старовинного бельканто:** Велика Болонська, Неаполітанська, Венеціанська, Міланська, Римська. Найвидатніші педагоги того часу (Н.Порпора, Л.Лео, А.Лотті) спиралися на виданий у XIII ст. трактат про вокальне мистецтво Дж. ді Моравія та праці Дж.Царліно, Л.Цакконі, М.Преторіуса. Першим друкованим виданням, у якому йдеться про сольний спів, є праця Дж.Каччіні “Le nuove musiche” (“Нова музика”, 1602 р.). Найвидатніші співаки XVII-XVIII ст.: Каффареллі, Фарінеллі, Ф.Бордоні, Ф.Куццоні, А.Бернаккі, А.Мікш, А.Раффа та ін.

Розквіт італійської опери припадає на початок XIX ст. і пов’язаний з іменами композиторів Дж.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті. Дж.Россіні написав 38 опер, завершив еволюцію стилю opera-buf (“Севільський цирульник”, 1816 р.), створив низку яскравих opera-seria. **Епоха класичного бельканто** висунула найвеличніших співаків XIX ст.: Дж. Паста, А.Каталані, Дж.Рубіні, Дж.Грізі, Дж.Маріо,

А.Тамбуріні, І.Кольбран, М.Гарсія-батько, М.Малібран, П.Віардо-Гарсія, Д.Донцеллі, Е.Тамберлік, Ф.Галлі, М.Баттістіні та ін., творчість яких сприяла формуванню сучасного поняття про співака-художника, про вокально-драматичне мистецтво як визначальний жанр музичного виконавства. Хоча вокальні партії в операх були дещо переобтяжені колоратурами, від співаків вимагалася реалістична передача почуттів. Кінець епохи класичного бельканто пов'язаний з появою опер Дж.Верді, особливістю вокального письма якого є вкраплення речитативно-декламаційних елементів у кантіленну тканину, що надавало його музиці змішаного стилю. Це ускладнювало завдання вокалістів, від яких вимагався плавний перехід від однієї манери звукотворення до іншої. Пристрасна й мужня лірика творчого стилю Дж.Верді вимагала від співаків більшої напруги голосового апарату, більшої сили голосу, барвистішого звука, насамперед у горішньому регістрі. Відтак, фальцетне звучання верхнього регістру чоловічих голосів раз і назавжди замінило так зване “прикрите” (вокально-методичний термін “техніка прикриття”), з'явилася нова класифікація співочого голосу: “вердіївський баритон” (чоловічий голос між басом і тенором).

Уже починаючи з опер Дж.Россіні, а згодом Дж.Верді, майстри старовинного бельканто почали втрачати позиції на оперній сцені. Нові вокально-технічні завдання призвели до суттєвої корекції вокальної педагогіки. Методичні принципи виховання співаків XVII-XVIII ст. не могли більше забезпечити необхідних професійних якостей для виконання нових оперних творів. Поява оперно-драматичних творів у XIX ст. призвела до того, що деякі вокалісти, надто тенори, почали використовувати новий методичний принцип – механізм прикриття звука на верхній ділянці голосу. Це стало великим досягненням вокального мистецтва! Традиція виконання високих нот повним голосом у вокальному мистецтві з'явилася у I-й пол. XIX ст., коли італійський тенор Д.Донцеллі у 1820 р. уперше виконав верхнє тенорове “ля” повним голосом (раніше цей звук виконували фальцетом, що було естетично прийнятним). Найвидатнішим вокальним педагогом XIX ст. вважається Ф.Ламперті, основними методичними принципами якого були: грудодіафрагмальний тип дихання; змішане звучання трьох регістрів співочого голосу (грудного, середній змішаний і головний); прикрите звучання верхнього регістру; фіксоване (в основному – опущене) положення гортані у співі; тверда атака звука. Серед інших вокальних педагогів отримали визнання Л.Аверса, Б.Кареллі, Дж. Сільва, Л.Джиральдоні. Найвідоміші “вердіївські” співаки тих часів – Ф.Таманьо, В.Морель, Ф.Варезі, М.Пікколоміні, С.Крувеллі, Дж. Стреппоні, Р.Панталеоні, Дж. Ронконі, Т.Штольц, Ф.Гаetano.

Наприкінці XIX ст. в Італії виник новий напрямок в оперному мистецтві – веризм. Одними з його основоположників були учні композитора А.Понкіеллі (який завершив жанр “велика італійська опера”): П.Масканьї (“Сільська честь”, 1890 р.) та Р.Леонкавалло (“Паяци”, 1892 р.). Для веристського стилю характерні висока теситура вокальних партій; різкі переходи від співу до крику чи навіть скандування; відкриті, гіперболічні, з яскраво вираженими елементами натуралізму почуття героїв; трагічні фінальні розв'язки. Співаки-веристи намагалися внести у виконання ще більше експресії, емоційності, драматизму, ніж це робили співаки вердіївського плану. Однак із часом ці співаки перейшли до стриманого стилю виконання, поєднуючи його з принципами вердіївського стилю. Так виник вердіївсько-веристський вокальний стиль, який, власне, домінує і нині. У його формуванні та утвердженні головну роль зіграли співаки Е.Карузо і Т.Руффо. Їх послідовники – Б.Джилі, Е.Пінца, Дж. Мартіnellі, Дж. Лаурі-Вольпі, А.Пертіле, Р.Тебальді, М. дель Монако, Т.Гоббі, Дж. Беккі, Л.Паваротті.

У XX ст. знову набуває нового поширення поняття “італійська школа співу” (нині відома як “загальноєвропейська”) у розумінні суто еталонного співу, незалежно від приналежності до національної школи та національного походження виконавця. До співаків цієї школи належать іспанці М.Кабальє, Х.Каррерас, П.Домінго; грекани М.Каллас; болгарини Б.Христов, М.Гяуров; австралійка Дж. Сазерленд; українці А.Солов'яненко, М.Кондратюк, А.Кочерга, Є.Мірошніченко, В.Лук'янець; росіяни О.Образцова, І.Архипова, Є.Нестеренко, В.Атлантов; аргентинець Х.Кура. У XIX-XX ст. стають відомими також представники інших вокальних шкіл: видатні польські співаки М.Зембріх, Е.Бандровська-Турська, Е.Решке, ушлявлена чеська вокалістка Е.Дестінова, болгарка З.Міланова та ін.

Французька вокальна школа формувалася в XVII ст. в епоху класицизму. Принципи класицизму отримали завершене і досконале втілення в трагедіях основоположників класичної трагедії П.Корнеля та Ж.Расіна. Знайомство з оперою у Франції започаткували гастролі італійської трупи 1671 р. У Парижі було показано оперу “Помона” французьких авторів: композитора Р.Камбера та поета-абата П.Перрена, що започаткувала історію Королівської академії музики (нині це “Гранд-Опера”); автори ж увійшли в історію як основоположники французької опери. Однак, насправді творцем французької класичної опери вважають флорентійця Ж.-Б. Люллі, основа музичного стилю якого – речитативно-декламаційна. Зразки для свого речитативу композитор познаходив у античній трагедії. Головною ознакою його стилю було збереження силабічного принципу. Зі смертю Ж.-Б. Люллі французька “лірична трагедія” (так називали у Франції оперу) почала занепадати, а наприкінці XVII ст. опинилася в кризовому стані. Подальший розвиток французької опери пов'язаний з ім'ям композитора Ж.-Ф.Рамо, вокальні партії опер якого відзначалися широким діапазоном (у Ж.-Б.Люллі вони майже не виходили за межі октави) і були розраховані на добре поставлений голос. Однак, декламаційний стиль співу, що склався у Франції за часів Ж.-Б.Люллі, не дозволяв співакам належно виконувати оперні твори Ж.-Ф.Рамо. У 2-й пол. XVIII ст. Париж став справжньою ареною оперних “боїв”, що розгорталися навколо творчості двох музикантів, запрошених до столиці: К.Глюка з Відня та Н.Піччінні – з Неаполя (так звана “боротьба глоків і піччінністів”). Переміг оперний реформатор Глюк, який вбачав у оперному жанрі джерело сильного емоційного впливу, який можна порівняти хіба що з

подібним впливом у драматичному театрі. Цей композитор зумів трансформувати всі музичні здобутки своїх попередників і сучасників, синтезувати їх у власних творах, сформувавши новий стиль. Його опери за силою впливу не поступалися драматичним виставам. Відродився класицизм, але новий, що різко відрізнявся від старого, придворного. Реформа Глюка зачепила всі галузі вокальної музики, позначилася на вокальних партіях його опер і стала фактично поверненням до принципів флорентійців та подальшого їх розвитку допомогою нових виражальних засобів.

Франція XVIII ст. не мала великих співаків, рівнозначних італійським, адже декламаційність, як визначальна риса її національної вокальної школи, не сприяла розквіту вокального мистецтва (досить згадати, як це було в зазначений період в Італії, де торжествували віртуозність і блиск колоратури). Першою друкованою працею, присвяченою вокальній методиці у Франції, була книга співака й педагога М.Басілли “Les commentaires sur l'art de chant” (“Коментарі до мистецтва співу”, 1668 р.). Погляди французьких педагогів XVIII ст. узагальнені в праці оперного співака і педагога Ж.-Б.Берара “L'Art de chant” (“Мистецтво співу”, 1755), в якій велику увагу приділено диханню під час співу. Це важлива метод. установка на діафрагмальний тип дихання, який було “узаконено” лише через століття у працях Ф.Ламперті (Італія) та М.Гарсія-сина (Франція). 1795 р. в Парижі було відкрито “Консерваторію музики і декламації”. Педагоги-вокалісти цієї консерваторії мали різні погляди на методи формування співочого голосу, тому її директор, а водночас – диригент оркестру національної гвардії Б.Саррет організував комісію з видатних співаків, музикантів, композиторів, яка й створила уніфікований, єдиний методичний посібник із навчання сольного співу під назвою “Le méthode de Conservatoire Parisienne” (“Метод Паризької консерваторії”, 1803). Автори цього посібника дотримувалися методичних принципів старої італійської школи XVII-XVIII ст., в основі яких лежало грудне дихання, а також класифікували кількість регістрів у чоловічих і низьких жіночих голосів (два: грудний і головний) та у високих жіночих голосів (три: грудний, середній і головний). Для формування головного регістру жіночих голосів вважалося за необхідне спрямовувати звук у носові і лобні пазухи.

XIX ст. в історії оперного мистецтва Франції позначене появою нового жанру – великої опери. Для цього жанру, центральним твором якого вважають оперу “Гугеноти” Дж.Мейєрбера (1835 р.), були характерні розгорнуті арії кантіленного характеру, наповнені складними технічними пасажами; контрастна драматургія; використання великих складів оркестру і хору. З'явилася ціла плеяда співаків романтичного складу: А.Нуррі, Ж.Дюпре, М.-К.Фалькон, Ш.Букарде, В.Морель, В.Капуль, Видатними французькими вокальними педагогами були М.Гарсія-син, Ж.Дюпре та Ж.-Б. Фор, які стояли на позиціях використання змішаного регістру голосу і прикриття його верхньої ділянки, використання діафрагмального типу дихання (Ж.-Б.Фор навпаки, навчав абдомінального, тобто найнижчого вокального дихання); формування регістрово однорідного двоохктавного діапазону. У 1846 р. в Парижі було видано працю Ж.Дюпре “Мистецтво співу”, де стверджувалась необхідність формування змішаного регістру та прикриття горішнього відрізка діапазону чоловічих голосів. Саме тому Дюпре ввійшов до історії виконавства як реформатор вокального мистецтва. Видатним вокальним педагогом XIX ст. справедливо вважається М.Гарсія-молодший. Поєднавши виконавський досвід (виконавець басових партій, він брав участь у гастрольних поїздках свого батька) із педагогічним даром, допитливістю й ерудицією вченого, створивши методику, на принципах якої виховували співаків упродовж цілого століття. Раціональна система, створена М. Гарсія, знайшла застосування не тільки у Франції, а й в інших країнах. Нею успішно користувались німецький педагог вагнерівської школи Ю.Штокгаузен, представники російського вокального мистецтва: А.Додонов, Г.Ниссен-Саломан, К.Еверарді, В.Собінов. “Школа співу” М.Гарсія побачила світ у 1847 р. В її основу було покладено брошуру “Нотатки про людський голос” (1840). У 1856 р. “Школу” було перевидано з деякими змінами й доповненнями щодо питань співацького дихання. Практичні заняття, спостереження й роздуми переконали М.Гарсія в тому, що розширення звукової палітри співака й гнучке використання динамічних нюансів можливе лише за умови добре тренованої діафрагми. Тому й рекомендований ним самим у 1847 р. грудний тип дихання було замінено змішаним, грудодіафрагматичним. 1855р. М.Гарсія винайшов ларингоскоп, отримавши ступінь доктора медицини Кенігсберзького університету.

У 2-й пол. XIX ст. у Франції набуває поширення новий оперний жанр – лірична опера, яскравим представником якого є французький композитор Ш.Гуно (опера “Фауст”, 1859 р.). У цьому жанрі написано також оперні твори А.Тома, Ж.Бізе, К.Сен-Санса, Л.Деліба, Ж.Массне. Їх тематика зосереджена на сфері інтимного життя людини, що сприяло виробленню нових засобів вокальної виразності. XIX ст. ознаменоване новими напрямками музичної культури Франції, що, як і в живописі, отримали назву “імпресіонізм”. На зміну романтичному піднесенню приходить рафіноване звучання, прагнення до передачі тонких психологічних почуттів через тембр голосу, його одухотвореність і наповнення ледь відчутними переливами почуттів та емоційними напівтонами. Класичним втіленням імпресіонізму в оперному мистецтві є опера К.Дебюссі “Пеллеас та Мелізанда” (1902 р.).

Яскравим представником французької вокальної педагогіки 1-ї полов. XX ст. є Р.Дюгамель – автор ряду статей, присвячених питанням вокальної освіти у Франції. На думку Р.Дюгамеля, існуюча система виховання голосу співака, зведена до суто фізіологічного методу (це свідоме управління співацьким диханням, гортанню, артикуляційним апаратом) – безнадійно застаріла. Скоординирована діяльність усіх частин голосового апарату, за Дюгамелем, призводить до виникнення “звука на опорі”, характеризуваного об'ємністю, наповненням, округлістю, дзвінкістю, політністю, наявністю vibrato. Однак музика XX ст. вимагає, передовсім, багатства тембрів. “Оперний звук” непридатний для виконання творів композиторів XX ст. Дюгамель стверджує, що тільки виховання “емоційного тембру”, здатного передати зміни настроїв і

почуттів, може бути основою сучасного співу. Аргументуючи необхідність створення нової методики, Р.Дюгамель критикує вправи на один голосний звук, зокрема, спів на “а”, вважаючи, що побічні тренування привчають голосотворчі м’язи до однотипної роботи й є непридатними для співу творів, що потребують гнучкості різних м’язових груп артикуляційного апарату. Дюгамель пропонує вправлятися на різних складах, комбінаціях голосних і приголосних на всіх ділянках діапазону, видозмінюючи силу, довготу, ритмічний рисунок і тембри голосу співака, залежно від емоційного стану. Цей автор далекий від думки, що виховання емоційного тембру виключає тренування м’язів голосотворення, а тому рекомендує дихальні вправи, розвиваючи м’язи черевного пресу, спини, активізуючі роботу діафрагми. Наполягаючи на корекції методики викладання сольного співу, Р.Дюгамель підкреслює її необхідність саме для французьких співаків із урахуванням національної фонетики мови та особливостей вокальної музики Франції.

Не менш відомий французький педагог першої половини ХХ ст. Р.Фюжер також заперечував роль вокалізів і вправ на статичні голосні звуки й підкреслював важливість роботи над мімікою. Залежно від виразу обличчя, що передає подив, печаль або радість, звук набуває відповідного тембру. Р.Фюжер радить починати вправи на різні склади й складосполучення в межах квінти в середньому відрізу діапазону, поступово його розширюючи. Під час співу грудна клітка залишається в розширеному стані; ніздрі розширені; кожен склад вимовляється чітко; вправи продовжуються не більше десяти – п’ятнадцяти хвилин два-три рази щоденно. Нині у Франції професійне навчання співу відбувається в декількох консерваторіях, найзначнішими з яких є Паризька та Ліонська. Вокальний факультет консерваторії утворюють три кафедри, чи, як їх називають самі французи, “класів”: сольного співу, оперної підготовки (“клас ліричного мистецтва”) та музичної комедії. Єдиної методики, якої б дотримувались усі викладачі, немає. Однак, зберігаючи особливості індивідуального почерку, всі французькі вокальні викладачі прагнуть досягти ліричного характеру звука, однорідності звучання голосу на всьому діапазоні, швидкісної техніки у сопрано, компактності звучання низьких голосів, багатства динаміки та різнобарвності тембрів. Результативна робота професорів Режин Креспин – у минулому відомої оперної співачки, а також Ірен Еахімі, Андре Гійо. У класах сольного співу Паризької консерваторії використовують різноманітні прийоми та вокальні вправи, від простих до складних, охоплюючих увесь діапазон голосу. Характерним є те, що техніка співу “*morendo*”, що широко використовується в італійській, німецькій, російській та українській школах, як правило, не застосовується французами, що легко пояснюється фонетичними особливостями їхньої мови, а тому при виконанні вправ тут живають округлі звуки “а”, “о”, у деяких класах – “і” та “у”, хоча в основі навчання – індивідуальний підхід із урахуванням особливостей учня: вибирається голосний, на якому можна виявити найкращі якості голосу.

Німецько-австрійська вокальна школа сформувалась і чітко визначилась у середині ХІХ ст. Її становлення пов’язане з ім’ям композитора-новатора Р.Вагнера. Витоки німецької школи співу беруть початок у народному та церковному співі, а також у творчості композиторів Й.-С.Баха, Г.Генделя, В.-А.Моцарта, К.Вебера, Л.Бетховена. Введення Р.Вагнером нових вокальних форм – монологів, розповідей, діалогів – призвело до виникнення культури декламаційного співу. Подібно до того, як творчість Дж.Верді сформувала плеяду вердіївських співаків, оперна творчість Р.Вагнера виховала виконавців так званого вагнерівського стилю, який вимагав від вокалістів повної віддачі духовних та фізичних сил. Ідею Р.Вагнера щодо створення німецької національної школи співу підтримали Ф.Шмітт, Ю.Гей, Ю.Штокгаузен. Ф.Шмітт не визнавав “прикриття” верхньої ділянки діапазону голосу; цей метод дістав назву “школа примарного тону” (від італ. *prima* – перший, тобто найкращий тон голосу). Ю.Гей виділив три періоди у формуванні співочого голосу: 1) натуральний, 2) нормальний, 3) ідеальний тон та пропагував діафрагмальний тип дихання, стабільне (понижене) положення гортані у співі, використання “темного” забарвлення звука. Метод Ю.Штокгаузена – синтез італійської та французької шкіл співу із урахуванням фонетики німецької мови. Одними з перших виконавців опер Р.Вагнера були В.Шредер-Деврієнт, Й.Тихачек, Л.Леманн. У ХХ ст. належне визнання у виконанні вагнерівського репертуару здобули видатні співаки: норвежка К.Флагстад, шведка Б.Нільсон, датчанин Л.Мельхор, українці С.Крушельницька, М.Менцинський, росіяни Ф.Литвин, І.Єршов. Оперна творчість Німеччини ХХ ст. характеризується пошуком нових форм і засобів вираження. Це пов’язано з іменами Р.Штрауса, А.Шенберга, А.Берга, К.Орфа, П.Хіндемита. А.Шенберг розробив 12-тонову систему (додекафонія), ввів прийом розмов. голосу, що суттєво відрізнявся від вагнерівського прийому розмовного співу. Серед відомих німецьких співаків ХХ ст. – Д.Фішер-Дискау, Т.Адам, Е.Шварцкопф, Л.Слезак.

Російська вокальна школа виникла на основі народно-пісенного мистецтва. У ХVІІІ ст. прославились Я.Воробйов, Е.Сандунова та ін. Російська класична вокальна школа сформувалась у 1-й половині ХІХ ст. і склалась під безпосереднім впливом оперного та камерного вокального мистецтва композиторів-класиків: М.Глінки, О.Даргомижського, М.Мусоргського, О.Бородіна, П.Чайковського, Римського-Корсакова. Разом із тим у своєму історичному розвитку російська вокальна школа творчо перетворила кращі досягнення світового вокального мистецтва, а надто - італійського. Характерні риси російської класичної вокальної школи: простота, щирість, задушевність виконання, наспівність і ритмічна вишуканість мелодій. Глибока виразність слова, логічно вірно відтіненого, вимовлюваного ясно та непосредньо, завжди знаходилась у майстрів російської школи сольного співу в органічній єдності з мелодією. Російська школа академічного сольного співу сформувалась під впливом творчості та виконавської манери М.Глінки, педагогічна діяльність якого мала непересічне значення. Цінний внесок у вокальну методику російської вокальної школи належить О.Варламову, І.Прянишникову, А.Додонову та ін. Серед відомих російських співаків ХVІІІ ст. – А.Михайлова, Є.Уранова-Сандунова, Я.Воробйов; 1-ї пол. ХІХ ст. – Н.Семенова, П.Злов, В.Самойлов, М.Лавров;

1-ї пол. ХХ ст. – Ф.Шаляпін, І.Єршов, Л.Собінов, Г.Пирогов та ін. Кращі російські співаки 1-ї половини ХІХ ст.: С.Гулак-Артемівський, М.Іванов (Карбаченський), О.Петров, А.Воробйова-Петрова, Д.Леонова, А.Лодій та ін. довели до досконалості свою майстерність саме під керівництвом М.Глінки. На цих самих вокально-педагогічних принципах було виховано цілу плеяду чудових співаків: Е.Лавровська, П.Хохлов, Ф.Шаляпін, А.Нежданова, Л.Собінов, І.Єршов та ін. Досягнення російських співаків, у мистецтві яких музична виразність поєднується з досконалою вокальною технікою, справили великий вплив на світове вокальне мистецтво. Першою російською класичною оперою є опера М.Глінки “Життя за царя” (“Іван Сусанін”, 1836 р.); перші Консерваторії РІМТ було відкрито в С.-Петербурзі (1862 р.) та Москві (1866 р.). У числі видатних співаків, які розвивали досягнення російської класичної вокальної школи – В. Барсова, Н.Обухова, К.Держинська, Е.Степанова, І.Козловський, С.Лемешев, Г.Пирогов, С.Преображенська, М.Михайлов, А.Пирогов, Н.Ханаєв, М.Рейзен. У СРСР отримали розвиток інші національні школи сольного співу, їх видатні представники були удостоєні почесного звання н.а. СРСР: Л.Божко, Б.Гмиря, Д.Гнатюк, Ю.Гуляев, М.Кондратюк, Є.Мірошніченко, А.Мокренко, Б.Руденко, Л.Руденко, А.Солов’яненко, М.Стеф’юк Г.Туфтіна (Україна), Л.Александровська, З.Бабій, С.Данилюк (Білорусія), З.Анджапарідзе, З.Соткілава, Л.Чконія (Грузія), Г.Гаспарян, А.Даниелян (Вірменія), М.Магомаєв, Ш.Мамедова, (Азербайджан), К.Байсейтова (Казахстан), Х.Насирова (Узбекистан), А.Аннакулієва (Туркменія), С.Киизбаєва (Киргизія), М.Рахманкулова, М.Булатова (Татарстан), Г.Отс (Естонія) та ін.

Українська вокальна школа. Основу української національної вокальної школи становить фольклорний та церковний спів. Історичні періоди української вокальної школи: 1) докласичний (староруське вокальне мистецтво до ХVІ ст.); 2) класичний (ХVІІ-ХІХ ст.) – становлення професійної школи хорового співу та формування у її середовищі педагогічних засад виховання свіваків-солістів; 3) посткласичний (кін. ХІХ-ХХ ст.) – вироблення професійних основ навчання сольного (оперного) художнього співу європейської академічної традиції; 4) сучасний – вироблення наукової концепції й теорії української національної вокальної школи. Наукову систематизацію взаємовпливів національних вокальних шкіл – української, російської (початок яких – у культурі співу Київської Русі) та західноєвропейських було здійснено В. Антонюк, – автором лінгвокультурної теорії українського співу. Український традиційний спів – це динамічна структура, що має варіанти різноманітних стильових відгалужень і зберігає свої яскраві самобутні риси. Існує регіональна класифікація українських народних пісень на 8 співочих стилів (за А. Іваницьким): карпатський, галицький, лемківський, поліський, волинський, степовий, наддністрянський, подільський. Є пісні календарно-обрядового кола, історичні, епічні, побутові, жіночі, чоловічі, дитячі, старечі, сольні та гуртові (народна поліфонія, гетерофонія та гомофонно-гармонічне багатоголосся). Вокально-метамовна знаковість народнопоетичних текстів (відомо, що поезія на початку була виключно співаною) у її укр. колядкових версіях про заснування світу має паралелі в східних епосах, що дозволяє констатувати їхню дуальність, пояснювану подекуди семіотичною спорідненістю. До таких архаїчних форм належить орнаментально-медитативний спів. Сольний стиль українського фольклорного співу передбачає антропологічний поділ на чоловічі та жіночі пісні, а також має регіональні ознаки. Його носії пам’ятають по кілька сотень і навіть тисяч пісень. Чоловічий одиночний стиль українського співу походить від вокальних традицій билінних і княжих співців Київської Русі. Це так званий епічний спів, що передував виникненню у ХVІ ст. кобзарського вокального мистецтва, – найбільш розповсюдженого у Подніпров’ї та Степовій Україні. Український церковний спів набув розвитку після впровадження християнства в Київ. Русі в 988 р., коли князь Володимир Великий запросив до Києва учителів церковного співу, які організували перші церковні співочі школи. Про перших професійних українських співаків відомості майже не збереглися. 1783 р. у Глухові організовано співочу школу на 20 осіб, переважно дітей, найкращих з яких постійно відсилали до царського двору в С.-Петербург. Співаки з України виступали у хорах, а також виконували сольні партії в *orega-segia* італ. композиторів, які працювали в Росії (італійське вокальне мистецтво з’явилося в Російській імперії у 30-х рр. ХVІІІ ст.). Серед видатних українських співаків ХVІІІ ст. – М.Полторацький, Г.Марцинкевич, Є.Білогородська, Д.Бортнянський, М.Березовський, Г.Сковорода. Основоположник української класичної музики – М.Лисенко. Перша українська національна опера “Запорожець за Дунаєм” створена в 1863 р. С. Гулаком-Артемівським (поставлена на сцені Маріїнського театру в С.-Петербурзі). Серед інших видатних українських композиторів ХІХ ст. – П.Ніщинський, П.Сокальський, М.Аркас. Відомі українські співаки ХІХ – поч. ХХ ст.: С.Габель, О.Мишуга, С.Крушельницька, М.Менцинський, П.Цесевич, М.Донець, І.Паторжинський, О.Петляш, С.Бутовський, М.Литвиненко-Вольгемут, О.Петрусенко, Ю.Кипоренко-Доманський, К.Рубчакова, О.Руснак, М.Голинський. Наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. у Києві було організовано музично-освітні заклади ІРМТ: музичну школу (1868 р.), музичне училище (1874 р.) та Консерваторію (1913 р.); а також приватні музичні школи і вокальні класи. У 1904 р. було відкрито Музично-драматичну школу М. Лисенка (у 1918 р. її було реорганізовано в музично-драматичний інститут, а в 1928 р. – приєднано до Київської консерваторії). На початку ХХ ст. в Україні були створені національні музично-виконавські колективи, перші стаціонарні оперні театри. У 1925 р. розпочала перший сезон Харківська державна опера, у 1926 р. – українські опери в Києві та Одесі. У довоєнні роки українські оперні театри створено у Львові, Донецьку, Дніпропетровську, Полтаві, Вінниці, Луганську. У 2-й пол. ХХ ст. в Україні діяло 7 оперно-балетних колективів: у Києві (два), Львові, Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Донецьку. Найстаріший із них – Національна опера України (1867 р.), наймолодший – Київський музичний театр для дітей та юнацтва (1982 р.). У післявоєнний період в оперному жанрі працюють композитори Г.Майборода,

В.Губаренко, К.Данькевич, В.Кирейко, Ю.Мейтус, Б.Янівський, О.Білаш, М.Скорик. Українське відродження кінця ХХ ст. сприяло встановленню історичної об’єктивності оцінювання художніх явищ національної культури, вивільненню вокального мистецтва з-під гніту ідеологічного засилля. Видатні українські оперні співаки тоталітарного періоду були підвладні виконанню “пісень звияги”, – так званого “секретарського” жанру, що сприяв формуванню оптимістичної суспільної психіки радянських людей. Зі здобуттям Україною незалежності українські музичні колективи й виконавці стали вільними у виборі репертуару, отримали можливість гастролювати за кордоном. Мистецтво українських співаків, режисерів, диригентів, вокальних педагогів користується великим успіхом і має вплив на міжнародний розвиток музичної культури. В Україні є п’ять провідних вокальних шкіл, зосереджених на кафедрах сольного співу Київської (НМАУ), Львівської, Одеської, Харківської та Донецької консерваторій.

Національна школа співу формується як із вокально-технологічних принципів, так і з особливостей психологічного складу нації, витоків її музичної культури, особливостей історичного розвитку. Поза тим, усі видатні майстри співу в усьому світі використовують схожі вокально-технічні прийоми. Останнім часом у світі не прийнято говорити про чіткий розподіл вокальних шкіл на італійську, німецьку тощо. Радше говорять про хорошу чи погану школу співу. Вокальні педагоги-італійці розбредились по всьому світу й навчають скрізь; педагоги інших національностей також можуть навчити не гірше. Нині під популярним терміном “бельканто” розуміємо скоріше стиль виконання, а не техніку співу з її чіткими градаціями на старе та класичне “бельканто” й відповідним репертуаром та неодмінними каденціями, які саме переживають свій ренесанс у Західній Європі. Вокальна техніка становить комплекс умінь та навичок для свідомого управління процесом фонації, що забезпечує досягнення максимального акустичного ефекту при мінімальних енергетичних затратах організму співаючого. Існує чимало типів вокальної техніки, що загалом тяжіють до двох основних: вокальна техніка із сильним імпедансом і вокальна техніка зі слабким імпедансом (лат. *impeditio* – перешкода, опір, зворотний акустичний опір, який відчувають голосниці з боку ротоглоточного каналу). Оперні, концертні виконавці використовують вокальну техніку, що відноситься до першого типу й не вимагає спеціальних технічних засобів підсилення; естрадні виконавці застосовують вокальну техніку зі слабким імпедансом і тому не можуть обходитися без спеціальної апаратури. Володіння вокальною технікою є головним показником вокальної майстерності виконавця й основним засобом для розкриття художнього змісту виконуваного твору. Вимоги ж до вокальної техніки співаків академічної манери зараз узагальнені: це позиційно “близьке” формування звуку, точне змикання голосниць, низьке (грудо-черевне) опертя дихання, рівне звуковедення, абсолютно позбавлене будь-якого форсування. Різниця полягає хіба що у популярності безвібрatного співу сучасної школи “Метрополітен-опера” порівняно з традиційною загальноєвропейською. Вокальне мистецтво ХХ ст. розширило поняття “італійська школа співу”, що набуло змісту “еталонний оперний спів”. На тлі зростаючого нівелювання національних традицій сольного співу одним із головних чинників професійної підготовки сучасного співака та викладача сольного співу має стати народознавчий напрям, що дає можливість через етнокультуру, етнопедагогіку, етнопсихологію, етнолінгвопедагогіку, етнолінгводидактику вокального мистецтва відтворювати світогляд достойників національних вокальних шкіл, особливості їх історії та мовно-музичної картини національного світу. Саме такий підхід дозволить глибше усвідомити кожного співакові рідномовну картину вокального світу через зіставлення з національно-мовною – в інших народів. У цій тезі зосереджено саму сутність сучасної концепції української вокальної школи, що висуває нові, зростаючі фахові вимоги до молодих спадкоємців своєї слави заради утримання ними традиційно високого IQ достойників академічного сольного співу, – цієї унікальної галузі музичного мистецтва.

Вокальна педагогіка – це система індивідуального навчання співу, що спирається на багаті виконавські традиції, досвід видатних педагогів та майстрів вокального мистецтва. Вокальна педагогіка еволюціонує слідом за виконавством: від скромних рекомендацій “легкого, вільного дихання”, що не повинне стомлювати, – до розгорнутих методичних настанов, заснованих на результатах апаратурних досліджень; від емпіричного звуконаслідування голосу педагога у середині діапазону до надскладних вправ на різні види техніки, охоплюючих понад дві октави від фальцетного звучання на горішньому краї голосу до могутнього “прикритого” формування кульмінаційних звуків. За виразом Гегеля, “усе дійсне – розумне”, – тому й сучасному педагогові сольного співу нерозумно втікати від сучасних вимог вокального виконавства, висунутих світом нових національних композиторських шкіл.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Дати визначення вокальної педагогіки, видів, типів і манер сольного співу.
2. Пояснити причини вторинності вокальної педагогіки, критерії якої формує вокальне виконавство.
3. Перелічити провідні національні школи академічного співу та їх відомих представників.
4. Назвати історичні засади й теоретико-методологічні аспекти національної вокальної школи.
5. Що таке: “секретарський жанр” і яка його роль у вокальному мистецтві тоталітарної доби?
6. У чому переваги народознавчого напрямку у вивченні досвіду національних вокальних шкіл?
7. Які шляхи з’ясування вокально-педагогічної та виконавської концепції певної школи сольного співу?

ЛІТЕРАТУРА:

- 1, 5, 7-8, 9, 12-13, 15, 17-21, 23, 26, 30, 32, 34, 36-38, 40-43, 45, 48-52, 54-63, 65-66, 68-72, 80-91, 93-103.

1.2. МЕТОДИЧНІ УЗАГАЛЬНЕННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ

1.2.2. Основні принципи вокальної педагогіки

Безвідносно до численних авторських методик навчання сольного співу, існують вироблені віками основні принципи та положення, які має виконувати кожен педагог, а саме: 1) необхідність індивідуального підходу до кожного учня; 2) єдність художнього й технічного розвитку та 3) поступовість і послідовність. Застосування та дотримання цих складових забезпечує успіх вокально-педагогічному процесу .

Значення вокального режиму та особливостей нервової діяльності учня. Діяльність людського організму побудована за принципом зміни витрати енергії з її наступним поповненням. Це стосується і співу. Педагог повинен переконати студента-вокаліста в тому, що існує спеціальний режим, якого він мусить дотримуватися протягом усього життя. Спрямований на вироблення працездатності, витривалості та всебічне загартовування голосу, свого професійного інструменту, справжній співак мусить жити з деякими пересторогами, не забуваючи, що він передусім – співак, і його побут різко відрізняється від побуту оточуючих. Вокалісти зобов’язані дотримуватися певного режиму сну та харчування, займатися (не перевтомлюючись) спортом та фізичною працею, загартовувати організм від простуд, рішуче утримуватися від алкоголю та паління, що є отрутою для нервової системи та слизових покрить горла й дихальних шляхів. Отож, студент-вокаліст мусить звикнути до думки, що для нього є заборони, про які більшість людей у побутовому житті навіть не підозрюють, наприклад, простий ковток надто холодної або гарячої води. Відповідальне ставлення до свого співацького апарата – необхідний елемент професійної етики: артист не може підводити колег, зривати концерт чи спектакль, тому що напередодні він порушив режим. Фахова надійність, як і власне фаховість високо цінується в акторському колективі. Педагог мусить ознайомити своїх учнів із правилами професійної гігієни з перших кроків навчання, й учні мають беззастережно засвоювати ці настанови, до яких належить і голосний сміх, крик, плач, розмови на холодному чи вологому повітрі, самостійні та “підпільні” заняття з репетиторами, безконтрольний спів крайніх звуків діапазону, а також складних, невідповідних даному типові голосу вправ і творів. Звичайно ж, на початковій стадії навчання співу мусить бути заборонена будь-яка професійна робота голосом, у тому числі – хоровий спів, що вважається особливо шкідливим і робить вокальне навчання безкінечно безнадійним процесом. Для співу в хорі, який потребує володіння диханням і опорним співом на “р”, потрібна вокальна майстерність високого рівня, відсутність якої шкодить і самому співакові-початківцю, і псує звучання колективу.

Важлива роль медичного контролю, надто ж – регулярного фоніатричного обстеження. Між педагогом-вокалістом і лікарем-фоніатром завжди мусить бути контакт, а при знайомстві з новим учнем найоптимальнішим є спільне відвідування фоніатричного кабінету. Адже вся педагогічна й виховна спрямованість може змінитися, якщо раптом лікар сигналізує слабкість, вразливість, стомлюваність або ж наявність захворювань голосового апарату, навіть патологій його будови. Якщо ж лікар-фоніатр констатує повне благополуччя в розумінні будови й здоров’я голосового апарату, педагог може спокійно і впевнено давати нормальні навантаження, сміливіше обходитися з голосовим апаратом учня. Лікар може захистити вокального педагога і від безпідставних звинувачень, з якими доводиться інколи зіштовхуватися в педагогічній практиці. Не показавши ж лікарю-фоніатру свого учня до початку занять із ним і приписавши наявні недоліки невмінню чи тимчасовому його нездоров’ю, педагог-вокаліст може бути дезорієнтованим, коли через два-три місяці виявляється, що в учня діагностовано ті чи інші патологічні зміни голосниць: поганий тонус, наявність вузликів чи ін. Оскільки вже втрачено час, практично неможливо встановити: було це захворювання при вступі чи воно з’явилося в результаті нераціональних занять із педагогом. Коли ж педагог завчасно знає про наявність захворювання то, порадившись із фоніатром, він може побудувати свої заняття з учнем із врахуванням певних порушень функції голосового апарата й підібрати такі прийоми, вправи, таке звучання, яке з часом призводить до вилікування. Правильна функція голосового апарата в багатьох випадках є кращим лікувальним засобом. Відвідування лікаря-фоніатра допоможе оцінити загальні якості голосового апарата учня (особливості анатомічної структури та функції), інформація про які може бути корисна педагогу. Водночас виявляються й особливості нервової та ендокринної системи, що теж визначає професійні можливості співака. Досвідчений лікар, виходячи з ряду анатомо-фізіологічних ознак, підкаже педагогу, до якого типу слід віднести голос учня (у випадку сумнівів щодо його визначення). Таким чином, важко переоцінити важливість функціонування фоніатричного кабінету в музичному ВНЗ. Адже в процесі навчання студенти-вокалісти витримують значні навантаження голосового апарата й часто отримують професійні захворювання, які не завжди вірно діагностує лікар-ЛОР студентської поліклініки, а значить, призначає невірне лікування, якщо вважає за доцільне призначити його взагалі. Стала прикрою закономірністю втрата співаками-початківцями набутих професійних навичок із-за навантаження на хворі голосниці, неприпустимого при їх патології, не виявленій вчасно.

Що ж мусить співак знати про свій голосовий апарат і умови його гігієнічного стану? Під гігієною голосу маються на увазі всі умови, які благотворно впливають на голос. Передусім – це спосіб життя, що характеризує організований усталений режим праці й відпочинку, а також відсутність нервових подразників, респіраторних та запальних захворювань горла й органів дихання. Важливою умовою для формування голосу є правильне дихання, тому необхідно звернути особливу увагу на розвиток тих органів, які мають безпосередній вплив як на дихання, так і на загальний стан організму співака. Із рекомендованих видів спорту

можна назвати греблю й заняття спеціальними вправами з гімнастики дихання. У гігієнічному відношенні дуже важливо мати здоровими зуби та ясна, оскільки рот може бути джерелом всіяких інфекційних хвороб і причиною постійних запалень горла. Гігієна голосу вимагає, щоб при захворюванні голосового апарата припинити всілякі співи й тривалі розмови. Кращими ліками є повне кількадедне мовчання та процедури, призначені лікарем-фоніатром. Надзвичайно шкідливо співати під час запалення бронхів, трахеї, гортані, навіть при незначному нежиті: наслідками цього може стати довготривале незмикання голосниць і навіть тривала втрата фонації. Законом передбачено періодичне звільнення від співу жінок (раз на місяць, на час їх фізіологічного циклу, коли голосниці втрачають тонус і швидше втомлюються). Жінкам після народження дитини поновлювати професійні заняття співом рекомендується через півроку. Абсолютно недопустиме захоплення голодними дієтами під час професійних навантажень на голос, оскільки такий режим харчування викликає дистрофічні зміни в голосницях та органічні перетворення їх анатомічної структури.

Часто виникає питання: в якому віці можна починати навчатися професійному співу? Виховання голосу ще з дошкільного віку, з метою розвитку слуху й дихання, може принести лише користь. Безумовно шкідливим є спів у період статевого дозрівання (мутації): у хлопчиків – від 13-ти до 17-ти років та у дівчаток – від 12-ти до 15-ти років, оскільки гортань у цей час зазнає важливих змін, пов'язаних із її габаритами та зростом голосниць. Що ж стосується питання, до якого віку співаки можуть продовжувати професійну кар'єру, – воно суто індивідуальне й залежить від хорошої вокальної школи, вміння володіти своїм голосом, загального стану здоров'я, дотримання правил гігієни, способу життя. Із віком інтенсивність звучання “падає” в середньому регістрі (медіумі), незалежно від типу голосу, й тому так важливо постійно турбуватися про дотримання професійної форми, по можливості щоденно розспівуючись саме на середньому відрізку діапазону, в межах октави довкіл примарного тону голосу. Щоб утримати якості свого голосу на потрібному професійному рівні, вокалістові необхідно постійно виконувати спеціальні вправи, погоджені з природними якостями й силою його голосового апарату. Тому й відповідь на інше питання: як довго можна співати підряд, не може бути однакою для всіх співаків. Навіть за умов педагогічного контролю, слід негайно припиняти заняття при появі найменших ознак втоми, а тим паче при хворобливих відчуттях у горлі. Загалом не слід продовжувати щоденні заняття більше однієї-півтори години, по 20-25 хвилин підряд із інтервалами на перепочинок. Загальноприйняті правила проведення уроків зі співаками-початківцями в часі не більше як 20 – 25 хвилин з перервами між вправами обумовлені тим, що спів потребує великої концентрації уваги, оскільки ми маємо справу зі складною системою координації численних органів і, звичайно, в учня під час занять стомлюється передусім нервова система, а не м'язи. Педагог мусить бути надзвичайно чутливим до найменших змін у тембрі й точності виконання завдання. І якщо вже немає цієї точності – значить, нервова система втомлена й краще припинити заняття, оскільки у втомленому стані необхідні рефлексії будуть встановлюватися повільно та слабо. Поступовість навантаження мусить бути регламентована, про що педагог має повідомити свого студента, бо початківці жадібно прагнуть співати якомога більше і частіше, помилково вважаючи, що саме так вони скоріше досягнуть мети. Слід також суворо заборонити учням самостійні заняття.

До обов'язків вокального педагога входить неодмінне вивчення стану нервової системи своїх учнів, аби кожному допомогти розібратися в особливостях власного темпераменту. Слід зауважити, що в учня з нестійкою нервовою системою, при сильній її реактивності та втомлюваності, легко виникають різні порушення нервової діяльності, що негайно відбивається в звучанні голосу, який сьогодні може звучати добре, і педагогу може здатися, що він багато чого досягнув. Задоволений, педагог будує плани подальшого розвитку голосу свого учня, а назавтра все розвалюється, начебто він ніколи не вчився співу чи все забув. І самому йому співати важко, і педагог розгублений, думаючи, що напрацьований метод не пішов на користь. У той час як причина в тому, що учень перед уроком або напередодні перехвилювався, розтривожився чи провів безсонну ніч, у результаті чого його нервова система – загальмована й виснажена. Перевтомлена ж чи травмована нервова система співака, за словами Л.Дмитрієва, не дає потрібного тону організмові й перебіг усіх вокальних функцій виявляється ускладненим і порушеним. Людям із нестійкою нервовою системою не слід обирати собі таку складну в розумінні нервового навантаження професію як сольний спів. Адже вони, навіть при наявності видатних даних, дуже рідко можуть досягти професіоналізму. Певною мірою це можливо, якщо створити для них “тепличі” умови життя і побуту, що на практиці не є можливим. Окрім того, неможливо в ідеальних умовах виховати професійного співака, витривалого до постійних значних навантажень на нервову систему під час публічних виступів. Так, за спостереженням І.Павлова, велике навантаження на нервову систему становлять не лише пошуки якихось нових навичок, а й виконання старих, тим більше, коли доводиться їх виконувати в несприятливих для нервової системи умовах публічного виступу.

Знайомлячись із новим учнем, слід найперше виявити справжній стан його природних даних, зрозуміти психологічний тип його особистості, рівень інтелектуального розвитку й музичної підготовки. Це обумовлює необхідність проведення перших уроків у формі бесіди, бажано наодинці, – адже присутність інших учнів та різні відволікаючі увагу обставини заважатимуть налагодженню потрібного контакту, що мусить у перспективі допомогти педагогу скласти виразніше уявлення про весь комплекс якостей нового студента, сприяти створенню особливого психологічного мікроклімату доброзичливості, глибокої зацікавленості, що неодмінно викличе зворотну реакцію довірливості у студента. У бесіді з учнем важливо отримати інформацію про його музично-біографічні дані, познайомитися з його загальнокультурним рівнем, постаратися підмітити особливості його характеру та психіки. Необхідно доторкнутися питання про те, які саме мотиви стали поштовхом до вибору саме цієї професії, розповісти про її складність. Необхідно добитися такого результату,

щоб учень усвідомив: крім здібностей, мистецтво вимагає спрямованості зусиль характеру і волі. Часто буває, що хороші музичні дані не поєднуються з необхідним комплексом психологічних якостей, а для того, щоб стати професійним музикантом, потрібен увесь комплекс. Дуже важливо, щоб ці вимоги педагога учень вірно зрозумів із перших кроків по відношенню до себе й знав, чого саме не вистачає в його натурі й що слід розвивати. Корисно ділитися спостереженнями над розвитком власного голосу, розповідати про свій творчий шлях, висвітлювати реальну обстановку роботи з молодими співаками, артистами й солістами й особливості цієї роботи. Слід не просто познайомити нового учня з методом роботи в класі, а й переконати, що від здібностей студента, якостей його голосу, сприйнятливості, працездатності, психічного та фізичного здоров'я, за умов сумісної наполегливої роботи з педагогом, залежить кінцевий результат і успіх справи. Такі бесіди слід поєднувати з вокальними заняттями й створити настільки сприятливу творчу атмосферу, щоб учень забув про хвилювання й повніше зажив емоціями виконуваного твору. Важливо, щоб на перших уроках зберіг свої старі навички, а педагог, займаючи тимчасову позицію повного невтручання, уважно й послідовно проаналізував особливості техніки його звукотворення та музично-виконавські можливості. Цей глибокий аналіз дасть можливість скласти приблизний план занять із новим учнем, програмуючи його діяльність у процесі навчання співу та весь подальший розвиток його музичної особистості. Починати ж роботу слід із усунення якогось основного недоліку в голосі учня, що найбільше заважає вірному голосотворенню. Така послідовність виправлення недоліків та розвиток кращих якостей голосу й складатиме план роботи з учнем. План же визначає також характер вправ, вокалізів і художніх творів, які слід давати конкретному учневі. Починати роботу над голосом слід на центрі діапазону й краще відштовхуватись від найбільш вірно природно сформованих звуків. Крайніх горішніх та крайніх нижніх звуків бажано уникати, поки не закріпиться й вірно не сформується основна частина діапазону, щоб не включати в роботу поки що непотрібні м'язи й не робити зайвих і додаткових зусиль, які можуть зруйнувати вірно знайдену координатію. Розвиток голосу слід починати з таких вправ, які не захоплюють перехідних звуків. Слід завжди випробувати різноманітні голосні, суто індивідуально дібравши для роботи саме той, найзручніший звук, на якому даний голос найкраще виявляє свої темброві якості. Саме ця голосна допомагає у виявленні так званих примарних тонів, які співаються без будь-якого зусилля й знаходяться, звичайно, на середині діапазону кожного типу голосу. Від цих вільно линучих звуків і слід відштовхуватися у процесі розвитку й формування голосу. Важливу роль відіграє також сила звука, з якою слід починати роботу над голосом. Для першого етапу навчання і голосний, і тихий спів – мало раціональні. Голосний спів призводить поступово до звички форсувати дихання, що руйнує голос; тихий – до “зняття з опори” й до “бездиханного” співу. В усіх випадках слід відштовхуватися від найблагозвучнішого за якістю звучання голосу, співати на “*mf*”. І лише час дасть можливість розвинути відповідну м'язову систему співака й виховати без шкоди для тембру рівне звучання в усіх регістрах діапазону, виявити природну силу голосу кожного учня. Щоб зосередитися на техніці голосотворення, вправи для початківців мають бути нескладні для запам'ятовування. Завжди і в усіх випадках слід пильно стежити за чистою інтонацією й вимагати точної атаки звука, суто індивідуально обираючи висхідний чи низхідний напрямок розспівок різноманітного мелодичного та ладо-ритмічного спрямування. Такі розспівки можуть стати доброю передумовою виконання складних художніх завдань, що вимагатимуть зміни звучання за тембром, характером, стилем і художнім змістом. Педагогу бажано якнайшвидше відійти від методу дублювання мелодії вправи на інструменті, обмежуючись сухим акордовим акомпанементом. Це допоможе розвинути музикальність, загострить слух учня й виховає елементарні навички співу з акомпанементом.

Визначення типу голосу. Голосів, які викликають сумніви стосовно їх типу, в природі зустрічається не так багато. Як правило, при деякому досвіді й розумінні педагогом характерних особливостей різноманітних голосів, вірно визначення типу голосу взагалі не є чимось складним. Лише деякі голоси, такі як меццо-сопрано й драматичне сопрано, ліричний баритон і драматичний тенор інколи можуть викликати сумніви в їх визначенні з причини неясного характеру звучання. Ці проміжні (так звані “меццо-характерні”) голоси частіше зустрічаються в початковому періоді навчання і вимагають особливої уваги. У процесі навчання співу розвиток голосу неодмінно відбувається в той чи інший бік. Як правило, проміжні голоси характеризує динамічно насичене звучання на середині діапазону й красивий тембр. У разі неправильного визначення типу голосу, співак може все життя проспівати не своїм голосом і не зреалізуватися вповні. У деяких співаків-початківців не завжди можна виявити діапазон голосу, тим більше його теситурні можливості. Найчастіше доводиться зіштовхуватися із вкороченим діапазоном голосу за рахунок відсутності верхніх чи нижніх тонів, що буває обумовлено недостатнім розвитком м'язів гортані, або невмінням формувати головний та нижній регістр. Поряд із цим, зустрічаються співаки, від природи наділені діапазоном голосу, що навіть виходить за межі усталеного, і проблемою є вироблення однорідного звучання в регістрах. Де ж шукати в цих випадках той центральний відрізок діапазону, з якого розпочинають роботу над голосом співака, якщо не визначено його тип? Досі наука ще не володіє якимось єдиним методом, який відразу б дозволив безпомилково визначити тип голосу, властивий даній людині. Тому слід враховувати такі ознаки як тембр, діапазон, розташування перехідних примарних звуків, особливо – здатність тримати певну теситуру звучання, брати до уваги анатомо-фізіологічні особливості статури та голосового апарату (це – довжина голосових зв'язок та хронаксія зворотного нерва). Тембр і діапазон, звичайно, виявляються згодом, але за кожною із цих ознак, узятих окремо, не вдається визначити, який же тип голосу в даного учня. Трапляється, що за тембром ми передбачаємо один тип голосу, а діапазон йому не відповідає. Слід пам'ятати, що тембр голосу легко деформується від копіювання чи неправильного співу й таке звучання може обманути найприскіпливіший

слух педагога. Необхідну інформацію дає лише уважний аналіз звучання перехідних нот, які у співака-початківця завжди особливо вирізняються: саме цим і може скористатися уважний педагог. Крім того, у визначенні типу голосу може також допомогти розташування примарних тонів, які найчастіше знаходяться в середній частині діапазону голосу, що встановлено практикою. Здатність співака витримувати теситуру, властиву даному типові голосу, також, безсумнівно, може підказати вірне рішення.

Давно помічено, що для різних типів голосів характерна різна довжина голосниць, які хоч і можуть бути по-різному організовані в роботі (а тому й задіяні в утворенні різних тембрів), так чи інакше, їх типові розміри також можуть до деякої міри зорієнтувати стосовно типу голосу. Хронаксія зворотного нерва, так само як і інші, окремо взяті ознаки, не може стати безапеляційною відповіддю лікаря-фоніатра педагогу-вокалісту, а лише підказкою, де найприродніша межа діапазону даного голосу. Звичайно, нейро-ендокринна конституція, загальна будова тіла та його анатомічна структура також слугують певною мірою визначальниками типу голосу (існують же такі поняття як “тенорова” чи “басова” зовнішність). Втім, не можна вважати зв’язок між типом голосу й конституційними особливостям організму розробленою ділянкою знань і посилалися на неї. При визначенні типу голосу за випадків проміжних голосів, доводиться мати справу з цілим комплексом ознак. Суб’єктивні визначення та об’єктивні методи виявлення типу голосу, поєднані органічно, можуть дати найточніше вирішення проблеми. Тобто, головним критерієм, поки що, залишається досвід і натреноване вухо педагога. Гарантія від помилок – велика обережність, тривале й уважне вивчення матеріалу, продуманість висновків. Об’єктивні методи грають лише допоміжну роль. Інколи корисно не поспішати повідомляти студентові про характер його голосу (навіть якщо педагог для себе вже визначив його), тому що це викличе в учня тенденцію “підганяти” свій голос під уявний характер звука, часто не зовсім вірний. Особливо ж сказане стосується драматичних голосів. Психологічний вплив таких визначень з префіксом “драм-” на ранньому етапі навчання вповільнює опанування природним, легким звучанням голосу, призводячи до форсування звука.

Зняття м’язових затисків. Оскільки голос співака є результатом фізіологічних процесів, м’язи тіла мають бути вільними від напруги, щоб стати сприйнятливими до імпульсів мозку. Природний голос у співі як правило блокується та спотворюється фізичною напругою. Недосвідчений співак страждає від емоційних, інтелектуальних і суто суб’єктивних затисків. Усі ці перепони мають ті чи інші психофізичні властивості. Коли ж їх вдається позбутися, голос буде в змозі передавати весь діапазон людських емоцій і все багатство думки. Кожен педагог виробляє свою систему зняття затисків, застосовуючи її індивідуально, залежно від багатьох об’єктивних факторів (тип особистості, рівень інтелекту, музичальності, ступінь психофізичної та психоемоційної підготовки й самої готовності до навчання тощо). Уже на початку занять зі студентом початківцем слід звертати увагу на правильну поставу, положення голови, приємний вираз очей і міміки обличчя. Звичка до природного положення корпусу (руки – вільні, спина – пряма, жестикуляція – невимушена) виховується з перших уроків. Естетичний бік цього питання вимагає до себе серйозного ставлення і співака, і його педагога. Помилково було б думати, що постава впливає на фонацію або визначає характер голосотворення, однак, коли м’язи живота підтягнуті й грудна клітина знаходиться у вільному “розгорнутому” стані, це вважається найкращим для роботи над голосом. Вільне, однак, активне положення корпусу мобілізує м’язи співака для максимального виконання вокально-фонаційних завдань. Мобілізація ж м’язів дисциплінує мозок, загострює увагу, посилює тонус нервової системи, створює необхідний психофізичний та психоемоційний стан готовності до співу.

Не можна починати спів без попередньої підготовки: зосередженні уваги на виконанні завдань вокально-технічної та музично-емоційної підготовки, нервової та м’язової мобілізації організму. Весь зовнішній вигляд вокаліста мусить бути гармонійним. Співак, який високо задирає голову чи низько нахиляє її (а ще гірше, коли нахиляє її набік), залишає по собі дивне, неприємне враження. Крім того, задерта голова сприяє напруженню м’язів, що сковують гортань; нахилена ж низько, з-за артикуляційних рухів нижньої щелепи, також заважає вільному звукоутворенню, бо негативно впливає на положення гортані. Із цими звичками педагог мусить вести боротьбу. Часом (суто індивідуально) педагог просить для покращення звука співати “на посмішці”. Для початкової стадії роботи добре користуватися цим прийомом, який, згідно вченню про рефлекс, викликає потрібний радісний настрій та нервову готовність до виконання того чи іншого вокального завдання. На зворотному впливові моторики (робота м’язів) на психіку, власне, базується метод фізичної дії К.С. Станіславського. Важливо пильнувати, щоб посмішка не стала, так би мовити, “черговою”, а також не використовувати цей прийом для всіх учнів підряд із метою спеціального утримання усміхненої позиції ротових м’язів у випадках, коли це абсолютно непотрібно й, навпаки, викликає неприродне голосотворення у даного учня. Лице співака мусить бути завжди вільне від гримас та затисків, які свідчать про внутрішній дискомфорт. Слід також нещадно боротися зі всілякими мимовільними рухами рук та корпусу (“городне пугало”), ставанням навшпиньки, наданням поставі якогось спеціального положення, що сприймається зі сцени як відсутність зовнішньо-естетичної поведінки, яка має велике значення для успішних виступів. Як правило, досягши зняття того чи іншого зовнішньо-м’язового затиску, педагог помічає покращення чи навіть кардинальні зміни у самому голосотворенні. Отож, постава співака мусить бути красивою, лице – спокійним, погляд – “присутнім”; дивитися зі сцени найкраще поверх голів глядачів.

Робота над диханням у співі. Робота дихання під час мовної і співацької фонації тісно пов’язана з роботою гортані й артикуляційного апарата, тому будь-який ізольований розгляд дихання співака значною мірою умовний. Голосовий апарат працює як єдине взаємопов’язане ціле; усі його основні частини: дихання, гортань, артикуляційні органи у ході здійснення вокальної функції взаємно впливають один на одного. Однак,

для того, щоб зрозуміти, як саме працює це взаємопов’язане ціле, слід розглянути окремо функцію окремих його відділів. Було б неправильно виділяти функцію однієї частини голосового апарата як основну і розглядати інші як другорядні. Співацький звук може сформуватися тільки тоді, коли всі частини голосового апарата функціонують повноцінно і скоординовано. У роботі голосового апарата виділяють дві функції: 1) утворення звука голосу, що виконується комплексом “гортань-дихання” та 2) перетворення цього звука, виконувану артикуляційним апаратом. Гортань і дихання в результаті своєї роботи утворюють співацький звук відповідної висоти, сили і, частково, тембру. Тут народжується основні відмінності такої важливої якості співацького голосу, як vibrato: його металічний, дзвінкий відтінок, – висока співацька форманта.

Основною функцією артикуляційних органів, так званої надставної трубки (ротоглоточного каналу) являється формування із цього первинного звука гортані звуків мови (голосних і приголосних), а також виведення звукової енергії в зовнішній простір і створення відповідного імпедансу в системі гортань-дихання. Функція гортані і функція дихання в процесі звукоутворення настільки тісно зв’язані між собою, що неможливо розглядати одну із них без урахування іншої. Перепоною, що перешкоджає вільному виходу дихання, в процесі звукоутворення є голосова щілина. В коливанні голосових зв’язок під час утворення звука бере участь дихальний потік. Тому, говорячи про роботу дихання в співі, слід при цьому мати на увазі і роботу гортані, так, як, говорячи про роботу гортані в співі, будемо думати про взаємозв’язок нею роботи дихання. І, звичайно ж, це діяльність усього комплексу вокально-м’язової системи, описаної у вигляді спеціального поняття: вокально-тілесна схема – комплекс м’язово-вібраційних відчуттів, виникаючих у співака в процесі фонації. Вокально-тілесна схема має дев’ять основних зон: 1) передньо-піднебінна; 2) задньо-піднебінна, чи зона м’якого піднебіння; 3) задньо-глоточна; 4) гортанна; 5) кістково-лицьова (маска); 6) внутрішньо-трахеальна; 7) грудної клітини; 8) діафрагматична (черевний прес); 9) нижньо-черевна. Найчіткішими, а тому – надто важливими для процесу співу є індивідуальні відчуття в наступних зонах: 1) (опора звучання), 5) (маска), 2), 8) і 9) (опора дихання). Слід зазначити, що термін “вокально-тілесна схема” вперше впровадив А.Сулерак (1955), науково ж обґрунтував і детально описав його (вже без згадування назви) Р.Юссон (1952), якому, таким чином, належить пріоритет відкриття вокально-тілесної схеми.

Якщо уважно придивитися, як користуються диханням відомі професійні співаки, то можна відмітити надзвичайну різноманітність видимих дихальних рухів. Такою ж різноманітністю відрізняється об’єктивні відчуття, супроводжуючі роботу дихання, а надто – приватні судження співаків про техніку і роль дихання в співі. Впадає в очі надзвичайна різноманітність підходів найвідоміших співаків до питання включення в роботу дихання під час співу. Крім того, є розходження і щодо кількості набраного повітря, а також відносно проблеми дихання взагалі. Звичайно, всі співаки визнають необхідність зручного дихання в співі, вміння розподіляти його на музичні фрази. Але і одних уявлення про дихання – як про головний фактор процесу звукоутворення, інші не надають йому такого важливого значення. Різне ставлення до питання дихання, природно, переходить і в класи сольного співу, коли видатні співаки розпочинають власну педагогічну діяльність. Деякі педагоги не вважають за доцільне спеціально набирати дихання для співу, а рекомендують лише добре видихнути перед вдихом. При цьому дихання само ввійде в легені в тій кількості, в якій необхідно. Таким чином співак привчається користуватися зовсім скромною кількістю дихання. Що стосується типів співацького дихання, то й тут ми зустрічаємося з різноманітністю суджень. Одні вважають, що під час співу груди повинні бути підняті, добре розвернуті, а живіт втягнений; інші говорять, що вдихати слід униз, у живіт, а потім переводити дихання в груди, а живіт підбирати; треті рекомендують робити вдих в боки (у ребра); четверті – в спину; п’яті – тільки в живіт, виключаючи груди з цього руху, шості – користуватись одним тільки нижньо-черевним диханням, а ще деякі говорять про необхідність дихати тазовою діафрагмою. Увесь цей різнобій знайшов своє відображення у вокально-педагогічній літературі. У житті людина користується змішаним типом дихання за участю грудної клітини й діафрагми; у співі використовують такі **типи дихання:**

– ключичне (клавікулярне, верхньо-грудне) дихання – коли піднімається грудна клітина, а діафрагма у процесі вдиху майже не бере участі; живіт втягується, інколи помітно піднімаються плечі;

– нижнє грудне дихання – вдих відбувається в основному за рахунок розширення і підняття нижньої частини грудної клітини (таке дихання не є самостійним типом, оскільки при ньому неодмінно включається в роботу діафрагма; воно є варіантом нижньореберно-діафрагматичного дихання);

– нижньореберно-діафрагматичне (костоабдомінальне, грудодіафрагматичне) дихання – найпоширеніший тип дихання, яким користується більшість співаків. При цьому типові дихання грудна клітина та діафрагма активно включені в роботу, а тому при вдиху разом із розширенням грудної клітки живіт також трохи випинається вперед. Це дихання може здійснюватися з перевагою включення м’язів грудей (нижньо-грудне дихання) або з більшою участю м’язів живота;

– черевне (абдомінальне) дихання – при вдиху грудна клітина нерухома, а живіт трохи випинається вперед. Воно здійснюється рухом двох антагоністичних груп м’язів: черевного преса (видих) і діафрагми (вдих). Грудна клітина участі в диханні не бере. Деякі педагоги вважають суттєвою для співу роботу так званої тазової діафрагми, яка насправді ніякої ролі в диханні не бере з причини свого розміщення, та й фізіологічні функції в неї – зовсім інші: не мають ніякого відношення до дихання.

Вокальна практика показує, що в принципі є можливим досягти хорошого професійного звучання при будь-якому з названих типів дихання, але при дотриманні однієї лише умови: слід працювати над диханням паралельно із звуком, навички виробляти поступово, послідовно, рухатись у одному напрямку: від простого до складного. Не можна сьогодні співати на черевному диханні, а завтра – на ключичному. Деяка стандартизація

в питанні дихання співака необхідна для того, щоб виникли і закріпились потрібні рефлекси, пов'язані з регульовальною діяльністю гладких м'язів бронхів і діафрагми. Якщо ж говорити про більшу чи меншу доцільність того чи іншого типу дихання, то лиш виходячи із питань зручності роботи інших відділів голосового апарата або створення оптимальних умов для проявлення активності тих непідвладних свідомості механізмів, що беруть участь у фонаційному видиху. Так, наприклад, при ключичному диханні, коли у вдих активно включається плечовий пояс, разом із ним включаються і м'язи передньої частини шиї, пов'язані з грудиною та ключицями. Ці м'язи сковують при своєму напруженні гортань, під'язикову кість і нижню щелепу, що в співі мають бути абсолютно вільні. Виникаючі у ході фонації завдання вони повинні виконувати у скованому стані. Поза тим, за такого типу дихання діафрагма малоактивна, що крім обмеження кількості видихуваного повітря може привести до порушення її регулюючої функції. Із цього всього випливає одне: ключичний тип дихання не може вважатися доцільним і рекомендованим. Нижньореберно-діафрагматичне та черевне дихання – найдоцільніші для співу. Тут можна відмітити деякі нюанси, завдяки яким одним співакам може бути зручнішим черевне, іншим – грудне дихання. Глибокий вдих (вниз), як при черевному типі дихання, коли діафрагма активно скорочується, призводить відповідно до підняття піднебіння й пониження та деякого розтягнення гортані, продовження трахеальної трубки. Понижуючи рівень гортані, цей тип дихання створює нові акустичні умови дії надставної трубки і трахеї, що може бути вигіднішим для деяких співаків. Це впливає на положення гортані, що змінює резонаторні й акустичні властивості надставної трубки і трахеї, та може бути причиною вибору співаком того чи іншого типу дихання. Слід признати переваги нижньореберно-діафрагматичного дихання, яким, до речі, співаки охоче користуються, ще й з огляду на його сприятливий вплив на діафрагму. Практика показала, що саме нижньореберно-діафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми. Згідно досліджень Д.Аспелунда, тип дихання у співі не є чимось застиглим, незмінним. Дихання здатне видозмінюватись (варіювати) у межах виробленого типу для кожного професійного співака. Ці варіації дихання пов'язані ще й характером звучання, яким користуються в даному творі співаки (скажімо, ліричний стиль потребує вищого типу дихання; драматичні твори, де співак користується оперним, експресивним звучанням, роблять дихання нижчим). Подібно до того, як звучання голосу даного співака гнучко змінюється для передачі емоційно-сміслового смислу творів різного стилю, так і дихання, йдучи за звуком, гнучко пристосовується до виконання цих звукових завдань. Зрозуміло, що всі ці варіанти не виходять за межі виробленого типу дихання та здійснюються природно, не привертаючи спеціальної уваги співака, а виходять із його бажання отримати звук того чи іншого забарвлення і сили. Наукові дослідження показують, що чистих типів дихання в співі не існує, що всі співаючі користуються змішаним типом дихання з більшим чи меншим включенням у роботу тієї чи іншої частини дихального апарату. Із цих досліджень випливає, що питання про типи дихання значною мірою умовне. Причина відсутності чистих типів дихання у співі зрозуміла, оскільки, скажімо, чисто черевне чи чисто ключичне дихання було б фізіологічне не вигідне організму. Як при одному так і при іншому типі дихання діафрагма не знаходила б найліпших умов для своєї роботи. При ключичному диханні вона взагалі була б піднята вгору, а при черевному місце її основи (прикріплення до стінок черевної порожнини) залишилось би нерозгорнутим, що фізіологічно не вигідно. Обидва ці типи дихання у чистому вигляді були б нераціональні з точки зору найкращого використання дихального апарата для співочого звукотворення.

Із усього сказаного можна зробити декілька практичних висновків. Перш за все, якщо учень від природи має грудодіафрагматичне дихання, навряд чи має смисл вчити його якого-небудь особливого типу вдиху з метою покращення голосотворення. За правильного тренування у співі з цим типом дихання можна досягти високого ступеню професіоналізму голосотворення. Із точки зору науки, він найраціональніший для більшості співаків. Якщо ж співак користується високим типом дихання, навіть за участі верхньої частини грудної клітки, і в нього хороша манера звукотворення, голос звучить професіонально, його недоцільно переучувати в бік нижчого грудодіафрагматичного дихання. Зовсім не завжди це може призвести до успіху, оскільки високе дихання в даному випадку може здатися вигіднішим за низьке (виходячи, наприклад, із його впливу на положення гортані чи на резонанс надставної труби). Поза тим, слід завжди пам'ятати, що будь-яке переучування – це повна заміна всіх співочих рефлексів, формування нової системи навиків, що є часом непосильним завданням для нервової системи співака. Якщо голосотворення хороше, не слід руйнувати складну систему рефлексів, завдяки яким воно досягнуто. Існує думка, що в організмі співака взагалі треба виходити із якості звукотворення і вже звідси йти до вибору типу дихання, але ні в якому разі не від визначення типу дихання – до звука. Якщо ж голосотворення дефектне, у звуці є ряд недоліків, і при цьому спостерігається нераціональний тип дихання, необхідно пошукати вдалішого взаємовідношення між роботою дихання й інших відділів голосового апарату. У багатьох випадках пошуки кращого дихання можуть призвести до помітного покращення звукотворення. При дефектному звукотворенні в поєднанні з нераціональним типом дихання необхідно звернути увагу на дихання, оскільки цілком можливо, що саме в цій ланці криється причина невдалої побудови звука. Не слід нав'язувати учневі свої дихальні відчуття, що стосуються співочого процесу, оскільки вони (як і інші: резонаторні, вібраційні) завжди індивідуальні та не співпадають у різних співаків. Нині можна з певністю стверджувати, що не настільки важливим є тип вдиху, як організація вдиху. Історія вокального мистецтва та практика співаків і вокальних педагогів показали: якщо по відношенню до типів дихання є значні розходження, то в питанні організації співочого видиху таких методичних розходжень не спостерігається. У різних вокальних школах ідеться про необхідність підготовки дихання до звукотворення, про правильну атаку звука і збереження дихання під час співу. Усе це загалом

засвідчує правильність думки про те, що організація вдиху є першочерговим завданням вірного звукотворення. На цих твердженнях сходяться переконання вокальних педагогів і досвідчених співаків.

Вироблені та апробовані часом загальновідомі правила користування диханням у співі є основою, обов'язковими нормами для розвитку співочого голосу. Не рекомендується перебирати дихання, оскільки при цьому важко організувати правильну атаку звука та плавне голосоведення. Не слід починати спів без достатньої дихальної підтримки: для цього після помітного вдиху слід зробити коротку затримку дихання, тоді дихання фіксується на вдихальній установці, коли й гортанні органи надставної трубки знаходяться у вільному, природному стані. От на цій затримці дихання й слід атакувати звук, користуючись тим видом атаки, котрий в даному випадку найбільш доцільний. Ту координацію, що виникла при такій атаці звука, треба зберігати впродовж наступного звучання. Отже слід плавно подавати дихання, не ослаблювати його і не напирати, не виштовхувати спеціальними зусиллями, щоб не порушити вже знайденої координації. Дихання у фразі слід розподіляти так, щоб увесь звук добре підтримувався диханням і наприкінці фрази його було б достатньо. Загальне правило: дихання має вистачати до кінця фрази, по закінченні якої надлишок дихання корисно видихнути, перш ніж розпочати новий вдих. Ці загальновідомі правила користування диханням мусять бути основними в роботі над голосом співака. Природно, що ці правила є основою застосування методу того чи іншого вокального педагога та врахування особливостей індивідуальності кожного учня. Організація співацького звукотворення засобами впливу на нього дихання – один із успішних шляхів розвитку голосу. Від того, як затримати дихання перед початком звука, як його послати, залежать основні якості співочого голосу. Сила, плавність, дихання, як і опір зімкнутої голосової щілини, будуть створювати звуки різноманітної якості. Фіксація учнем особливостей роботи дихального апарата в співі, вміння аналізувати свої дихальні відчуття і за ними контролювати звукотворення є доказом володіння співочим диханням, звуком. Цілком природно: якщо педагог організує співочий процес методом виховання дихання, то ці дихальні відчуття, як і чутливе диференціювання того особливого тиску, що утворюється під голосниціями та розвивають співочу досконалість. За цих умов саме дихальні відчуття можуть стати основним внутрішнім контролем якості звукотворення і відігравати для співака провідну роль, зберігаючи голосниці співака від перенапруги. Власне, у вокалістів, вихованих за такою системою, весь спів зводиться до правильного дихання: для них афоризм Ф.Ламперті: “Школа співу є школою дихання” повністю виправдовується. Ведучи про шляхи впливу дихання на організацію роботи голосового апарата в цілому, слід також зазначити, що дихання у співі не варто цілком підпорядковувати вольовим зусиллям, – адже існують регульовальні механізми, що діють рефлекторно, незалежно від нашої волі. Завдання педагога – поставити дихальний апарат співака в умови, що створили б найкращі прояви розвитку його діяльності. Як допоміжний засіб для закріплення дихальних м'язів використовують беззвуків дихальні вправи. Вони особливо корисні для учнів, чия дихальна система м'язів логано розвинена від природи чи ослаблена в результаті хворобливого стану. Якщо співати протягом тривалого часу не рекомендується, то спеціальною дихальною гімнастикою слід підтримувати необхідний тонус мускулатури постійно. Це зазвичай – довга лічба вголос на затриманому диханні; повільний плавний видих на полум'я свічі; дихальна гімнастика (“пранаями”) за системою йогів, Бутейка, Стрельнікової; заняття греблею, плаванням. Такі дихальні вправи можуть відігравати провідну роль у системі виховання співака, однак їх не слід брати за основу роботи над голосом. Як бачимо, співацьке дихання розвивається поступово, із включенням інших частин голосового апарату. Вироблені часом дихальні вправи в співі повинні бути в педагогічному та виконавському арсеналі кожного вокаліста.

Способи вироблення вокального резонування. Досвідчені педагоги рекомендують виробляти механізм резонансу на негучному звучанні й незначного об'єму диханні. Цей тренаж застосовують доти, поки голос не звикне до нових відчуттів у такому режимі роботи. Поступово можна збільшувати обсяг дихання та голосове навантаження. Сутність механізму резонування полягає у такому ступеню прикриття звука й такому об'ємі дихання, при яких голос робиться немовби однорегістровим. У цьому режимі звучання спів не потребує збільшення активності дихання та зміни механізму звукотворення для переходу з однієї частини діапазону в іншу. Сутність цього механізму в непомітних на слух змінах резонаторних взаємин на основі опанування змішаним прикритим звучанням. Це лише підтверджує те, що механізм правильного звукоутворення будується на максимальному використанні резонування. Тільки м'яка, еластична подача дихання принесе резонуючий звук. Саме такий звук і є правильним співацьким тоном. М'яке, вільне, органічне голосотворення дозволяє легко, гнучко використовувати резонаторні можливості голосового апарата. Важливим прийомом, який сприяє виробленню вокального резонування, є спів із закритим ротом на приголосний звук “м”. Це прийом “*mormorando*”, що добре розвиває інструментальні властивості голосу, який ще не набув усіх необхідних резонансних якостей. Співати із закритим ротом на “м” слід таким чином, щоб: 1) дихання вільно проходило в головні резонатори; 2) не глухо, а дзвінко; 3) разом із звуком на нерухомій гортані; 4) при вільній нижній щелепі та глотці протягом усієї вправи, 5) зуби не повинні змикатися, а губам – лоскити. Як бачимо, вільна нижня щелепа, дихання та особливе положення гортані у комплексі породжують вірний вокальний резонанс. Це звучання слід розповсюдити до самих крайніх звуків діапазону. Резонансна теорія співу В. Морозова – нова методологічна основа професійного навчання співу [73]. Традиційна, так звана міоеластична теорія голосотворення, а також нейрохронаксічна теорія Рауля Юссона (R.Husson) основну роль в утворенні співацького голосу надавали особливостям роботи гортані та голосниць вокаліста. Дослідження ж цього автора, однак, показали сильну залежність роботи гортані від характеру співацького дихання та особливостей регулювання співака системою резонаторів, роль якої виконують повітряні носові порожнини

голосового апарата. Автором резонансної теорії показано, що раціональна організація співаком резонансної системи значно (в десятки й сотні разів!) перевищує ефективність голосотворення, тобто коефіцієнт корисної дії голосового апарата, без якихось додаткових зусиль із боку гортані й тим самим становить своєрідне “дармове джерело” акустичної енергії голосу. Видатні співаки (як показав аналіз їх висловлювань) саме з цього джерела беруть силу, красу й невтомність свого голосу.

“У нас у співі немає ніяких секретів, ніяких інших можливостей у голосі, крім резонансу... Втративши резонанс, перестаєш бути співаком”, – стверджував відомий італійський вокальний педагог Дж.Барра. “Голос, позбавлений резонансу – мертвонароджений, і розповсюджуватися не може”, – ці слова належать Дж.Лаурі-Вольпі, який також писав про те, що секретом резонансного співу майстерно володів Ф.Шаляпін, який ніколи не допускав форсування голосу. Вельми важливо, що резонатори у кращих співаків виконують важливу захисну роль по відношенню до гортані та голо сниць, що надає голосу якостей виносливості й довговічності. В.Морозовим уперше розглянуто 7 важливих функцій співацьких резонаторів: енергетика, генераторна, фонетична, естетична, захисна, індикаторна й активізуюча; пояснено акустико-фізіологічні механізми взаємодії резонаторів із роботою гортані й дихання; детально розглянуто психологічні основи резонансного співу та сформовано п’ять основних принципів резонансної техніки видатних майстрів вокального мистецтва. Резонансна концепція співу – науково-практична теорія, основні положення якої взято з практики видатних вокалістів і педагогів, науково пояснено й спрямовано на вдосконалення практичних методів роботи над голосом. Ця теорія не тільки пояснює феномен резонансного співу, але й вказує вокалістам на способи опанування резонансною технікою (Додаток Б).

Розвиток вокального слуху. В основі вдосконалення вокальних якостей завжди лежить розвиток вокального слуху – особливого виду музичного слуху, охоплюючого звуко-висотний, динамічний, тембровий, ритмічний слух. Відомо, що співаючий не чує себе адекватно, і керується відчуттями. Вокальна обдарованість належить до розряду психомоторних (як у танцівників чи спортсменів). Прохання педагога запам’ятати м’язові відчуття у співі повинне викликати найактивніший відгук студента. Найперше завдання педагога – виховати м’язові уявлення-відчуття про вірний вокальний звук. У ході вироблення потрібних вокальних навичок слід використовувати всі можливості педагогічного впливу: пояснення і показ, вправи і вокалізи, нескладні художні твори. Правильно підібраний вокально-педагогічний матеріал уже сам по собі виховує го́лос. Від того, що саме співатиме учень, залежить, як у нього формуватиметься звукотворення й голосоведення. Виховуючи голос засобами музично-художніх завдань, педагог відроджує важливий зв’язок між музичним уявленням і його вокальним втіленням, – між виконавством і технікою. Знання систем вправ, вокалізів та художньо-педагогічного репертуару – могутнього засобу виховання співака – є обов’язковим для кожного педагога. Втім, правильний підбір педагогічного матеріалу не може бути єдиним шляхом вокального виховання, а повинен поєднуватися з іншими способами навчання співу. Педагог навчає, показуючи й розповідаючи. Аби навчання було успішним, учень мусить усе сприйняти, усвідомити й виконати. За виразом Д.Аспелунда, співак мусить пройти всі стадії роботи над голосом, тобто, від несвідомого, автоматичного співу через свідомий аналіз механізму звукотворення до професійного автоматизму майстра. Звичайно, студентові-початківцю ще дуже далеко до майстерності, але шлях до опанування основами професійного співу – спільний для всіх: від простого до складного. Показ голосом займає одне з найважливіших місць у ряді методів виховання вокалістів. Як неодноразово говорив професор М.Кондратюк, “...іще ніхто нічого кращого не придумав у вокальній педагогіці, ніж навчати співу з голосу самого педагога”. Але вповні показом має право користуватися лише той педагог, чия вокальна досконалість справді може бути зразком для наслідування. Постійне слухання учнем у класі правильного співу педагога (особливо на перших ступенях навчання) формує уявлення про звуковий еталон в його уяві, виховує вокальний слух і спрямовує зусилля в потрібному напрямку. Недаремно існує думка, що після слухання хорошого співака краще співається самому, і навпаки, неправильний спів викликає у слухачів втому голосниць (це явище О.Костюк назвав “перцептивна вокалізація”). Однак, слід пам’ятати, що співак-початківець наслідує не лише манеру звукотворення і голосоведення, але й несвідомо копіює тембр голосу свого педагога й, суто інтуїтивно, “підстроює” свій голос під звучання голосу педагога. Тому слід пояснювати студентові, що, копіюючи манеру й необхідні моменти голосоведення й звукотворення, ніколи не слід відходити від природних властивостей власного голосу.

Існує поняття: “тембровий слух”. Розвинений тембровий слух є одним із найважливіших показників музичної зрілості й впливає на формування виконавської техніки не тільки співаків, а й музикантів-інструменталістів, якими є передовсім вокальні концертмейстери. Уміння запам’ятовувати й чітко диференціювати якість звучання – необхідна умова формування звукового еталону, що, міцно закріпившись у свідомості виконавця, моделює у відповідності зі слуховими потребами його рухливий апарат. Проблема виховання тембрового слуху як визначального фактора успішності вокально-музичного навчання все більше нагадує про себе в наш час, потребуючи поглибленої розробки методичних основ його формування.

Виходячи з того, що тембровий слух становить основу для формування інших форм слуху та відіграє вирішальну роль в музичному становленні майбутніх співаків, проблеми його розвитку мають вирішуватися ще в дитячому вокальному вихованні. Існують особливі умови й фактори формування тембрового слуху студентів-вокалістів як взаємозв’язок музичних уявлень, образного мислення й вокально-технічних досягнень. Розвиток тембрового слуху становить собою процес формування звукового еталону, який визначає рівень опанування технікою співу та заснований на просторовому сприйнятті співацького звука, у ході формування якого вирішальну роль грає ступінь розвитку асоціативного мислення учня, а також глибина й багатство його

художніх уявлень. Розвиток тембрового слуху співака здійснюється безпосередньо в класі. Проаналізувавши фізіологічні, психологічні та педагогічні концепції розвитку вокалістів та здійснивши аналіз індивідуальних методик виховання тембрового слуху й способів його розвитку, слід прагнути до виявлення комплексу зусиль і факторів ефективного формування тембрового слуху співаків у якомога більш ранньому віці. Важливим завданням вокальних педагогів є розробка методики вокального розвитку дитячого голосу через розвиток слухових уявлень, здатних допомогти адекватно порівнювати відтворюваний звук із тембровим ефектом дії цього звука на слухача з метою подальшого перенесення подібних навичок у різні умови. Таким чином стає можливою підготовка основи для виховання майбутнього фахівця галузі вокального виконавства і педагогіки, здатного грамотно розпоряджатися музичним матеріалом й адекватно використовувати власні фізіологічні можливості.

Усунення дефектів звучання співацького голосу. Чимало вокалістів-початківців мають певні недоліки в тембрі голосу (фр. *timbre* – особлива якість, забарвлення звука). За умови правильного виховання, хибні тембри можна зовсім або частково виправити. Але для того, щоб цілеспрямовано виховувати голос у розумінні звільнення його від хибних призвуків, необхідно вірно уявити собі причину їх виникнення. Серед співаків-любителів вельми розповсюджений спів у відкритій манері “білим звуком”. Кращим способом усунення цього недоліку вважається округлення звука шляхом співу вправ на “о” й навіть “у”. Серед тембрових вад розрізняють ще й гундосіння, що походить від висячого піднебіння (його м’якої частини). Виправляється цей недолік співом вправ на голосну “у” з відчуттям несильного позіхання. Горловий, затиснений дефекти тембру виникають із причини занадто активного функціонування голосниць і надмірного включення в роботу гортані. Для виправлення цього тембрового дефекту корисно співати вправи, сприяючі зниженню тону гортанного сфінктера. Для цього застосовують техніку прикриття звука, голосні “о” та “у”, знаходження мікстового та фальцетного звучання на всьому діапазоні, “придихальну” атаку. Втім, останню слід рекомендувати як прийом, лише на певний час, доки співак не навчиться вільно й без напруги формувати звук, переходячи далі на м’яку атаку, якою й слід користуватися постійно голосам, схильним до горлового, скованого звучання. “Розсипаний”, “несфокусований”, “незібраний” характер звука буває у співаків із в’ялою гортанню, коли голосниці недостатньо активно включені в роботу. Цей дефект можна виправити завдяки епізодичним вправам на “*staccato*” й “*marcato*” із неодмінно твердою атакою звука.

Типовий недолік для молодих вокалісток – це гіпертрофія грудного звучання за рахунок ослаблення і навіть повної втрати головного резонування (ліричні сопрано з міцним медіумом часто співають у хорі в альтах). Інший поширений недолік – зайве *vibrato* (своєрідна пульсація звука, яка властива правильному звукотворенню і відсутня у розмовній мові). У певному поєднанні, кожному голосу притаманне індивідуальне висотне, силове та темброве *vibrato*, що створює специфічний характер звучання, надаючи голосу неповного колориту. Фізіологія *vibrato* зв’язана з коливанням гортані у м’язах шиї та з дефектами дихання. Характер *vibrato* – значною мірою природна якість, що залежить від будови голосового апарату, набутих навичок, тону м’язів та стану нервової системи індивіда. *Vibrato* піддається спрямованому вихованню й підвладне вольовим зусиллям. Однак, міра опанування красивим *vibrato*, можливості виправлення його дефектів завжди обмежені природними даними вокаліста, й тут приходиться на допомогу досвідчений педагог. Вільне й природне *vibrato* завжди поєднане з вірним звукотворенням. Найчастіші випадки дефекту *vibrato* – це тремолування голосу: “баранець” у звуці, коли *vibrato* відбувається частіше 6-7 разів на секунду, а також “гойдання” голосу, яке створює враження недостатнього *vibrato*. І навпаки, голос, позбавлений *vibrato*, стає прямим, невиразним, гудкоподібним (як відомо, безвідратний спів є еталонним в “Метрополітен-опера”).

Робота над тремолоючими й “розгойданими” голосами починається зі зняття зайвих м’язових затисків, напруги нервової системи і пошуку природного звучання. В міру звільнення голосового апарата від напруги, поступово знімається й “гойдання” голосу. Це довготривалий процес, який не завжди може мати відповідний ефект. Привертання уваги учня до явища *vibrato* (навмисний показ і розповідь педагога) може допомогти йому в цьому (свідоме ставлення до свого *vibrato*, вміння його чути й контролювати). У випадку відсутності *vibrato* в голосі слід спеціально попрацювати над досяганням природного *vibrato*, а оскільки причина його нерівномірності чи відсутності прихована в перенапрузі й скутості гортані, слід зосередитися на її звільненні. Однак, зустрічаються випадки “прямих”, “жорстких” голосів, які важко піддаються виробленню в них *vibrato*. Тоді потрібні спеціальні вправи, які б нагадували підготовчі екзерциси до трелі, а також робота над рухливістю й трелями зокрема. Швидше чергування звуків знімає зайву напругу, звільнює голосовий апарат від скутості, гортань стає вільною й починає вібрувати. Форсування звука завдає істотної шкоди співакові, позбавитися від форсування відразу не можна; це досягається лише поступовим тренуванням голосового апарата в плані пом’якшення звука: переходом до співу спокійних творів елегійного змісту, а часом і навпаки: швидких, що потребують гнучкості й витонченості вокалізації. Кращий спосіб боротьби з форсуванням звука – рухливість вокально-технічної манери, коли темп і характер виконуваного твору не дають можливості для форсування. Розвиток рухливості призводить до вироблення гнучкості голосу, звільняє голосовий апарат від зайвої напруги та сприяє виробленню вірної координації між усіма органами, що беруть участь у голосотворенні.

Робота над видами голосоведення. У процесі освоєння елементів вокальної техніки, студенти мусять опанувати чотирма видами вокалізації, а також виконанням каденцій, без чого неможливий художній спів.

1. Кантілена (зв’язаний спів), – основний вид голосоведення. Плавний кантіленний спів, тобто, вміння співати “легато”, співуче, неодмінно вимагає вільно линучого звука, що залежить від рівномірного сталого

vibrato, а ця якість характеризує правильно поставлений голос. Більшість співаків-початківців не володіють хорошою кантиленою, яка виробляється поступово, в міру освоєння співацького звукотворення та звуковедення; при знайденні вірної координації в роботі голосового апарата звук стає яскравим, опертим і починає вібрувати. Педагоги в такому випадку кажуть, що звук “лється”. Отже, першою умовою розвитку кантиленного співу є знаходження вірної координації у роботі голосового апарата. Другою умовою є уміння співати legato. Освоюється кантиленний спів спочатку на простих вправах і вокалізах із переходом до творів із текстом, що виробляє вміння співати зв’язано відносно довгі фрази. Для вироблення кантилени велике значення має напрацювання навичок правильного звуковедення в різних видах мелодичного руху, а також вокальної орфоєпії, – вірної вимови приголосних і буквосполучень приголосних, а особливо – застосування нескладного правила розкритих складів, – вокального складоподілу (пишемо “дів-чи-нонь-ка”, співаємо “ді-вчи-но-нька”; “ба-те-нь-ко” – “ба-те-нько”).

2. Рухливість – уміння співати у швидкому русі – необхідна якість професійного співу. Для колоратурних сопрано цей вид техніки є головним у співі. Існують голоси, рухливі від природи; ця якість – особлива здатність, пов’язана з діяльністю центральної нервової системи співака. Рухливість можна значно покращити завдяки систематичним заняттям на спеціально підібраних вправах та вокалізах Бордонї, Маркезі, Лютгена, Донець-Тессейр. Головний принцип опанування рухливістю: поступовість в ускладненні та самому виконанні вокальних завдань у розумінні вибору певної фактури цих вправ і темпів співу кожної з них. Спочатку слід засвоїти фрагменти вокалізів у швидкому русі невеличких гам та вкорочених арпеджіо, форшлагів, групетто, залишаючи на пізніший час вивчення великих каденцій, пасажів та трелей. Вправи у швидкому русі благотворно діють на голос і є своєрідною гімнастикою, особливо для гортані, яка стає завдяки їм гнучкішою, еластичнішою, піддатливішою до різних змін руху, тембрового забарвлення. Вірно підібрані вправи у швидкому русі допомагають розкріпаченню голосового апарата від зайвого напруження, скутості, затисків чи навпаки, – запобігають надмірному розслабленню м’язів. Рухливість – кращий спосіб боротьби з форсуванням звука. У швидкому русі учень може взяти й важкі для нього “верхи”, і “перехідні” звуки; виробити мікстове звучання та ін. У роботі над вправами у швидкому русі педагог завжди мусить уважно стежити за інтонаційною точністю, чіткістю атаки й акуратним виспівуванням усіх звуків. Якщо пасаж не виходить, слід співати в повільнішому темпі, на “стакато” чи зі складами, переміщаючи акценти чи змінюючи ритм фігур.

3. Трель є одним з найскладніших видів техніки рухливості. Це теж природна якість голосу, але вона може бути напрацьована шляхом легкого поштовху, що призводить гортань до коливання. При цьому треба стежити, щоб у трелі ясно виділялися нижній та верхній звуки. Трель надзвичайно корисна для всіх типів голосів: вона ще в більшою мірою, ніж інші види техніки рухливості, виробляє свободу й гнучкість гортані, тренує вокальне дихання. Цим видом техніки краще почати займатися на другому році навчання співу, коли вже знайдено відносно правильну координацію роботи голосового апарату.

4. Філірування – обов’язковий для всіх типів голосів вид техніки, зв’язаний з умінням плавно змінювати динаміку звука від голосної до тихої, не змінюючи при цьому вокальних якостей. Гарне філірування є показником вірного звучання голосу співака. У методиці сучасних педагогів вивчення й розвиток філірування переноситься на значно пізніший етап розвитку голосу. Починати роботу слід з середніх, найбільш природно сформованих звуків глосу, від “mf” до “p” чи ж від “f” до “p”, залежно від характеру голосу та здібностей учня. Перший звук добре атакується, й, набуваючи достатньої сили й стійкості, поступово й природно “тане” в звучанні “p”. Слід стежити, щоб звук увесь час був однаково “опертим”, зібраним у високій позиції. Vibrato мусить бути сталим і спокійним, тобто, якість співацького тону ні в якому разі не повинна змінюватися. При розгортанні звука від “p” до “f” не слід доходити до надто великої гучності.

Вищим ступенем вокальної майстерності є техніка виконання каденцій, – спеціальних прикрас-вокалізів, яким навчаються добре підготовані співаки вже після того, як опанували чотирма основними видами голосоведення. Матеріалом навчання слугують спеціальні збірки каденцій, а також окремі каденції з художньо-вокальних творів. Основу розвитку видів вокальної техніки становить правильне звукотворення; підходити ж до вироблення кожного виду вокалізації слід із урахуванням характеру та можливостей голосу.

Підбір вправ, вокалізів та художнього репертуару. Вправи для розвитку голосу співака сприяють виробленню основних навичок, необхідних для професійного співу. Виконання вправ у навчанні співу традиційно виступає на перший план. З метою кращого зосередження уваги учня на техніці звукотворення, вправи для початківців слід робити нескладними для запам’ятовування. Завжди і в усіх випадках необхідно пильно стежити і вимагати точної атаки і чистої інтонації, строго індивідуально обираючи висхідний або низхідний напрям розспівок, які повинні мати характер мелодійних відрізків, різноманітних ладо-ритмічно. Останнє може стати хорошою передумовою виконання завдань, направлених на зміну звучання, різного за тембром і характером для втілення тих чи інших художніх цілей. Бажано щонайшвидше відійти від методу дублювання мелодії вправи на інструменті, а подавати ці вправи з добре продуманим художнім акомпанементом. Тоді вони допоможуть розвинути музикальність, загострять слух учня і виховують елементарні навички співу з акомпанементом, оскільки робота над формуванням правильного звуку і виховання співака-художника нероздільні. Вправи допомагають вірно сформувати звук, навчають особливостям техніки звуковедення за різних умов, надалі продиктованих мелодією. Адже принципи співу “legato”, кантилену, рухливість, стрибки, “staccato” й “portamento”, пасажі й різноманітні прикраси спочатку засвоюють у вправах, а потім уже вдосконалюють і шліфують у вокалізах та художніх творах. Скласти загальний план вправ,

доцільний для всіх голосів або навіть однотипних, із-за індивідуальних відмінностей тих, що навчаються співу, дуже важко. Оскільки при індивідуальному навчанні співу можливі варіанти (скажімо, якщо зручно співати на голосну “а”, то можна починати спів з нього, при глибокому звучанні голосу краще співати на голосну “і”, при плоскому – з “у”), то в процесі співу вокальних вправ голосні треба нівелювати, аби досягти тембрової рівності звучання голосу. Вправи слід завжди добирати індивідуально, не за шаблоном. Кожна з них має бути спрямована на досягнення певної мети: виправлення недоліків чи опанування одним із різновидів вокального руху тощо. Для початківців вправи завжди мають бути гранично простими, щоб не відволікати увагу учня у процесі їх виконання від правильного голосоведення. Зазвичай вокальні вправи або несуть у собі теорію вокальної школи, або є вокалізами, а вокалізи буквально – це завдання на техніку співу (за М.Микишею), і співати їх слід не бездумно-механічно, а з розумінням. Вивчаючи різні види техніки співу, буває дуже корисно спробувати співати італійські вправи, а на пізнішому етапі – каденції, які відкривають співакові нові стиліові можливості. Бездумно ж ганяти голос на вправах і каденціях скоріше шкідливо, ніж корисно; але й затягувати час також ні до чого. Комплекс вправ і вокалізів, підібраний педагогом індивідуально для кожного учня, є своєрідною гімнастикою, – кращим тренінгом для голосу, що використовується протягом усієї творчої кар’єри співака.

Вокалізи – це перехідний музичний матеріал від вправ до художніх творів (франц. vocalise – від лат. vocalis – голосний звук – музичний твір для співу без слів на голосний звук; звичайна вправа для розвитку вокальної техніки). Відомі вокалізи для концертного виконання (С.Рахманінова, М.Равеля та ін.). Будучи вправою або етюдом для голосу без тексту, вокаліз виконується на голосний звук або методом сольфеджування та призначається для розвитку виразності голосу і виконавської техніки співака. Вокалізи складала М.Глінка, А.Варламов, Дж.Конконе, Г.Панюфка й ін. Деякі вокалізи є концертними п’єсами (напр., “Вокаліз” С.Рахманінова, “Хабанера” М.Равеля, концерт для голосу з оркестром Р.Глієра і ін.). Вокалізи входять в екзаменаційні вимоги впродовж перших декількох років навчання співака. На початковому етапі робота над вокалізами повинна передувати розучуванню твору з текстом; далі ця робота йде паралельно.

У професійній підготовці співака вокалізи відіграють дуже важливу роль: разом із вправами вони є основною базою для формування професійного звучання голосу. Із самого початку навчання співаків велику увагу потрібно приділяти простим за мелодією і ритмом вокалізам із невеликим вокальним діапазоном, що в основному охоплюють середній регістр голосу. Виняток може бути в тому випадку, якщо учень достатньо підготовлений – має великий діапазон, розвинені й згладжені регістри голосу, чисту інтонацію. Вивчати вокалізи необхідно для вироблення основних професійних навичок: вокального дихання; рівного, плавного, вільного звучання голосу (кантилени); згладжених регістрів; зручностей у співі перехідних звуків; розвитку рухливості, гнучкості голосу; поступового розширення діапазону; досягнення високої позиції звучання, вирівнювання голосних і т.д. Вони є не тільки матеріалом для вироблення техніки в співі, але й основою для виявлення тембральних особливостей голосу, розвитку вміння використовувати динаміку звучання. Надалі це підводить співака до художньо-виразного співу творів із текстом.

Вокалізи не лише допомагають розвинути співацькі навички, напрацювати правильну техніку дихання, а й краще відчутти свій голос (йдеться про вокалізи-вправи, а не про вокалізи-твори). Вони повинні бути теситурно-зручними, на відміну від реальних творів, де нічого в цьому плані не гарантує. М.Микиша практику виконання вокалізів на самому початку занять вважав помилкою і шкідливістю й закликав це робити, коли співак уже технічно оснащений. П.Віардо-Гарсія вокалізів не визнавала (хоч і складала їх, вважаючи, що з будь-якого твору можна зробити вокаліз). Маєстро Дж.Барра (педагог Ла Скала 2-ї пол. ХХ ст.) навчав співаків на матеріалі фрагментів із творів великих композиторів. Художні вокалізи й каденції слід неодмінно одушевляти, наповнювати емоціями, інакше постраждає інтонація, – міра оцінки професіоналізму співака. Г.Панюфка, як відомо, написав дуже багато вокалізів для всіх типів голосів, та дотримувався думки, що до співу вокалізів можна переходити вже після того, як голос учня буде вирівняний у межах однієї октави на основі вправ, що також рекомендуються ним (63 вправи його Школи побудовано за хроматичним принципом і закінчуються 24 вокалізами). Про застосування тих або інших вправ чи вокалізів автори, як правило, повідомляють в супровідному методичному тексті. Загальною вимогою є те, що переважна більшість авторів радять вокалізи сольфеджувати (як і більшість педагогів сольного співу) або виконувати на певний зручний голосний звук чи його поєднання з тим чи іншим приголосним (“ма”, “за”, “ля”, “зі”, “ді” тощо). Вокалізи допустимо транспонувати в зручну для співу тональність, аби не викликати перенапруження голосу, тим самим сприяючи знаходженню його найбільш вільного і тембрального звучання.

Вірно підібраний репертуар виконує не лише функцію навчального матеріалу, але й сприяє всебічному розвитку майбутнього вокаліста. Доцільно та вчасно вибраний художній твір може стати помічником для вироблення та втілення методичних установок голосоведення, точного і яскравого звучання вокального слова, гнучкості та виразності фрази, втілення художньо-образного змісту. Для початкового періоду навчання співаків зазвичай обирають нескладні твори старовинної класичної музики, народні солоспіви, пісні-романси композиторів-дилетантів. Вирішальним же чинником вокально-педагогічного процесу є вміння педагога бути чуйним та гнучким у застосуванні й варіюванні різними технічними й художніми засобами виховання співака. Адже художній твір лише тоді допомагає розвиткові учня, коли він доступний його розумінню та подобається. Необхідно виробити інтуїцію у виборі твору та визначенні тривалості роботи над ним. Слід уміти відчутти й усвідомити той момент, коли подолання труднощів стане успішнішим не завдяки багаторазовим повторам важко виконуваних місць, а через їх виправлення, шляхом нових асоціативних зв’язків на якомусь іншому,

новому художньому матеріалі. Слід пам'ятати, що погляди педагога, навіть збагаченого знанням й досвідом, можуть не співпасти із психікою та завищеною (або навпаки) самооцінкою студента, його бажаннями й пориваннями, а часом і невірним уявленням про особливості праці й розвитку співака, про поразки й успіх тощо. Саме тому іноді буває важко налагодити творчий контакт, без якого немислима результативна робота в класі сольного співу. Одним із основних і вирішальних факторів цих занять є вміння педагога перехопити критичну ситуацію та розібратися в позитивних якостях характеру учня, вибудовуючи саме від них (як і від примарних тонів голосу) цілеспрямований і вольовий характер, властивий усім справжнім митцям.

Не менш важливим фактором навчального процесу є безмежна захопленість педагога своєю справою та вміння до кінця курсу навчання настільки захопити професією свого студента, щоб кожне заняття стало одкровенням, щоб молодий співак завжди відчував глибоку й ширю зацікавленість учителя у своїх успіхах. Важливу роль у питанні підбору вокально-дидактичного матеріалу відіграє також сприйнятливість учня. На певному етапі роботи він може якісно розкрити лише той репертуар, який було освоєно ним самим. Втім, буває, що до значних позитивних зрушень може призвести сміливість педагога у зверненні до складних творів, що стимулює розумову й емоційну діяльність студента, а разом – і розкриття вже накопиченого досвіду. Слід пам'ятати, що перші роки навчання – це закладання фундаменту майстерності майбутнього співака. Перед педагогом стоїть складне завдання: навчити учня вокальній техніці, вірному підходу до розучування художніх творів; розвинути інтелект і музикальність, прищепити основи високої музично-виконавської культури.

Підготовка до виступів на сцені. Академічні концерти й прилюдні виступи вимагають від студента певної професійної готовності. Інколи сильне хвилювання перед виступом чи занадто довге його очікування призводять до апатичного стану й загальмованості нервової системи, а також до труднощів у виконанні поставлених вокально-виконавських завдань. Педагог зобов'язаний виховати в учневі так звані “бійцівські” якості, вміння тримати себе на сцені, спрямовуючи всю свою увагу на виконання творчих завдань, а не зосереджуватись на власному хвилюванні. Хоча само хвилювання на сцені необхідне, оскільки воно сприяє творчості. Але в початковому періоді навчання надмірне хвилювання часто знижує рівень виступу, й учень губить на сцені ті позитивні якості, яких він уже набув у спокійній атмосфері класу. Тому педагог мусить використовувати могутню дію добре відомих розспівок і вокалізів, що не тільки настроюють голосовий апарат, а й заспокоюють перед виступом. Добре “розігрітий” голосовий апарат з допомогою звичних для співака вправ, вокалізів чи якихось інших добре в співаних творів здатні зняти зайве збудження при надмірному хвилюванні та навпаки, – тонізують при апатії (спеціальний комплекс розспівок, на яких “вибудовано” голос співака – своєрідна “швидка допомога” кожного вокаліста). Під час виступу свого учня педагог мусить присікливо стежити за його поведінкою на сцені й виконанням програми, а потім проаналізувати й детально пояснити всі позитивні й негативні сторони виступу. Уже на перших заняттях в класі, при співі найпростіших вправ, вимогами осмисленого виразу обличчя, красивої постави та ін., в учнях виховується артистичність. Поступово привчаючи вокаліста до “публічної самотності”, про яку багато говорив К.С. Станіславський, педагог дає учневі якісь конкретні художні завдання, виконання яких неодмінно забирає зайве хвилювання, привчає до володіння собою на сцені. Ранні, неякісні прилюдні виступи провокують виникнення й закріплення непотрібних відчуттів під час перебування на сцені: страху, підміни майстерності манірністю й поверховим трактуванням художнього образу тощо. Внаслідок цього виникають сталі м'язові затиски, нав'язливі жести й рухи, яких потім дуже важко позбутися.

У ході підготовки співаків до самостійної роботи вокальні педагоги всіляко турбуються про всебічний інтелектуальний розвиток своїх вихованців. Тому студенти повинні серйозно ставитися до фахових, а також інших, передбачених програмою дисциплін, набиратися слухового досвіду під час відвідування вистав і концертів, вільно орієнтуватися в музичних, мистецьких течіях та форматах культурного життя України й усього світу, багато спостерігати, читати, пізнавати. Формування співака-соліста – тривалий і клопіткий процес, у якому задіяні також концертмейстери. Справою професійної гідності кожного співака є вміння самостійно вивчити твори своєї програми, займаючись із концертмейстером не примітивним “зубрінням” тексту, а питаннями стилю та музичної інтерпретації. Справою професійної етики концертмейстера є невтручання у вокальний процес. Навчання співу на всіх його етапах, від самого початку й до кінця, мусить бути для учня психологічно комфортним, і педагог мусить зробити все від нього залежне, аби не перетворювати це навчання в страждання. Піднесений настрій, за умов якого і учневі, і його вчителю робота видається приємною, приносить задоволення і позитивний результат на кожному етапі навчання співу, є абсолютно необхідним для професійного зростання й руху до досконалості.

1.2.2. Методологія навчання сольного співу

Вокальна методологія становить узагальненням досвіду провідних педагогічних шкіл сольного співу, що розкривають кращі традиції вокального мистецтва й спрямовані зорієнтувати співаків і їхніх учителів серед найтиповіших складнощів трудомісткого навчального процесу та застерегти від найпоширеніших помилок. Від педагога залежить дати вірний напрям роботі, – все інше покладено на учня, який повинен чітко усвідомити, що без його особистих, постійних і наполегливих зусиль ніколи не можна буде здійснити своє найзаповітніше бажання: стати співаком. Розумову роботу над своїм голосом співак повинен перетворити на звичку, необхідність, як і сувору внутрішню дисципліну, підпорядковану здоровому глузду та твердій волі. Голосовий апарат є основою всієї системи вокального голосотворення, і знання його анатомічної будови є

необхідним, але не єдиним критерієм успіху в навчанні співу. Всіляко сприяючи розвиткові голосу й творчій індивідуальності студентів, викладачі сольного співу передовсім прагнуть до налагодження психологічно довірливих міжособистісних стосунків у своєму класі, аби кожен студент сприйняв запропоновані йому способи виховання голосу. До методичних основ сольного співу належить вірне визначення типу голосу, постановка вокального дихання, вироблення однорегістрового звучання, прийомів голосоведення, розвиток внутрішнього слуху й інтонаційної культури (методом навчання є сукупність прийомів і способів, за допомогою яких педагог, спираючись на свідомість і активність учня, озброює його знаннями, вміннями і навиками і, разом з тим, сприяють його вихованню і розвитку).

У середині ХХ ст. у працях П.Голубєва, Л.Дмитрієва, Д.Євтушенка, М.Микиші та ін. склались основні методичні засади вокальної педагогіки, що відображають специфіку діяльності співаків-солістів. Методи навчання поділяються на емпіричні, практичні й словесні та будуються на загальноприйнятих дидактичних положеннях і спеціальних вокальних прийомах. Основою цього процесу є усне пояснення і показ. Грунтуючись на об'єктивних наукових даних, педагог сольного співу повинен ставити перед учнями чіткі завдання, даючи конкретні вказівки, як їх вирішувати. При усному поясненні велику роль грають образні визначення характеру співацького звука. Застосовуються визначення, пов'язані не тільки зі слуховими, але й зоровими, дотиковими, резонаторними, м'язовими відчуттями. Спеціальні вокальні методи складні та різноманітні, вони об'єднують у собі пізнавальні процеси з практичними вміннями. У класі сольного співу надзвичайно важливе не тільки висококваліфіковане застосування цих методів, але й ознайомлення з ними майбутніх вокальних педагогів із урахуванням особливостей їх застосування в подальшій самостійній роботі. Відомі на сьогодні методи і прийоми вокального навчання є уніфікованим підсумком багаторічного теоретичного вивчення та практичного досвіду і відрізняються своєю численністю. Малофективним було б навчання, яке б ґрунтувалося на якомусь одному-єдиному методі. Незаперечно й те, що вокальний педагог повинен досконало володіти різноманітними прийомами вокального навчання, майстерно застосовувати у відповідних ситуаціях наступні методи: концентричний; фонетичний; методи показу і наслідування та пояснення; уявного проспівування та порівняльного аналізу.

Концентричний метод. Його основоположником вважається російський композитор і вокальний педагог М.Глінка, який у своїй вокальній практиці першим застосував і описав цей метод з метою розвитку центральної частини діапазону співацького голосу. Цей метод можна вважати універсальним, оскільки він становить основу методичних систем різних авторів і використовується як для вокального навчання дорослих, так і для виховання дитячих голосів.

Концентричний метод заснований на таких положеннях:

- плавний спів без придику, що забезпечує достатньо щільне зімкнення голосниць, не допускаючи нераціонального витоку повітря;
- при вокалізації на будь-якій із голосних, повинна звучати чиста фонема, без “га”, щоб не порушувати плавності звуковедення;
- невимушеність і свобода голосотворення (оскільки м'язові затиски свідчать про порушення координації в роботі голосотворчого комплексу з-за форсування та регістрового перевантаження);
- помірно відкритий рот у співі сприяє створенню оптимальних акустичних умов для роботи джерела звуку, оскільки своєрідний тиск, що виникає під голосницями, рефлекторно реагуючи на ступінь відкриття рота, примушує їх (голосниці) працювати в тому або іншому регістровому режимі (“імпеданс”), ;
- не робити ніяких гримас і зусиль (мова йде про надмірні зусилля), бо звук, проведений без будь-яких зусиль, не може бути вокально-повноцінним, а буде млявим і безтембровим. Такий спосіб звукотворення не створює умов для тренування мускулатури голосового апарату. Правильне ж голосотворення припускає в міру активне звучання, що є результатом оптимальних зусиль працюючих м'язів голосового апарату;
- співати не голосно і не тихо, оскільки використання “f” або “p” відповідно настроюють голосовий апарат на грудний або фальцетний спів, а “mf” забезпечує змішане голосотворення. Проте це не слід розуміти так, що динамікою “f” й “p” у співі взагалі не можна користуватися, адже ці нюанси необхідні для тембрового збагачення звучання голосу в процесі вирішення різних виконавських завдань. Але “mf” повинне превалювати, – особливо на першому етапі вокального навчання, виходячи з того, що “mf” – поняття відносне для різних голосів, тому силу голосу необхідно розміряти з індивідуальними можливостями учня;
- уміти довго тягнути звук однієї гучності (це набагато важче, ніж змінювати гучність, оскільки у міру того, як повітря виходить, тиск під голосницями зменшується, а звук треба зберегти однаковим за гучністю і висотою). У даному разі дихальним м'язам доводиться додатково поступово напружуватися, щоб зберігати постійним цей тиск і тим самим забезпечувати постійну динаміку і тембр голосу, що створює певні труднощі для їх тренування на витривалість і викликає відчуття співацької опори;
- співати звукоряд униз і вгору рівним за тембром звуком (це означає зберігати однаковий регістровий настрій, що можливо лише в межах невеликого по діапазону відрізка звукоряду і, звичайно, при дотриманні однакової динаміки): наприклад, можна використовувати вокальні вправи на оспівування тону тощо;
- без portamento і непривабливих “в'їжджань” втрапляти в звук, використовуючи м'яку атаку (це пов'язано з тим, що момент виникнення звука значною мірою визначає характер подальшої роботи голосниць, а також слухове сприйняття якості інтонації й тембру голосу, саме тому є важливим точне інтонування в момент атаки звука);

– дотримуватися послідовності завдань при виборі вокальних вправ: спочатку вправи на одному звуці в межах примарної зони, потім на двох підряд, які необхідно плавно сполучати, наступний етап – тетра хорди як підготовка до стрибків із подальшим поступовим заповненням, арпеджіо і гами (інтонація великої секунди вгору і малої секунди вниз вважається найважчою вправою, що вимагає свідомого керування реєстровим механізмом). Для виконання висхідних вправ слід пояснити, що нижній звук треба свідомо полегшити, використовуючи м’яку атаку й мінімальну силу звука, інакше зростатиме напруга в голосі; те ж саме відбувається при інтонації висхідних стрибків у мелодії художнього твору). При співі низхідних вправ слід рекомендувати співакам підсвідомо брати дещо вищу позицію наступного звука: завдяки такому прийому інтонація та позиція звука не змінюватиметься;

– не можна допускати втоми, оскільки вона окрім псування голосу нічого не приносить.

– корисніше ефективно співати чверть години, ніж чотири години без результату.

Як бачимо, всі положення, що становлять основу концентричного методу, прямо або дотично націлені на управління роботою голосниць у різних реєстрах.

Фонетичний метод. У процесі навчання співу увага зосереджується на співвідношенні роботи артикуляційного апарата (язик, губи і т.д.) та звучання голосу. Відомо, що кожна фонема, склад або слово цілісно організовують роботу всього голосового апарата в певному напрямі. Щонайменші зміни устрою артикуляції однієї й тієї ж фонеми створюють зовсім нові акустичні й свого роду аеродинамічні умови для роботи голосниць, що позначається на тембрі голосу. Специфіка проспівування голосних полягає в їх єдиній округлій манері формування. Це необхідно для забезпечення тембрової рівності звучання голосу. Округлення голосних можна досягти через прикриття звука під час співу. Прикриття звука здійснюється завдяки певному положенню надгортанника і впливає на задній устрій голосних, а сомбрування – на передній. Будь-який голосний звук можна заспівати округло або плоско при однаковому положенні губ. Отже, округлення і вирівнювання голосних у співі відбувається не за рахунок положення губ, а за рахунок гортані, тобто уніфікується не передній їх устрій, а задній. Під час співу істотно змінюються розміри і об’єм ротоглоточної трубки: вона подовжується або коротшає залежно від співацького положення гортані, порожнини якої повинні розширюватися, збільшуючи об’єм ротової порожнини за рахунок опускання нижньої щелепи, дна рота і підняття м’якого піднебіння, що створює акустичні можливості для округлення голосних.

Голосних в українській мові десять, шість із них прості – “і”, “е”, а”, “о”, “у”, “и”; чотири складні – “я” (йа), “є” (йе), “ю” (йу), “ї” (йі).

Найдзвінкіший з усіх голосних звуків “і”; його слід застосовувати у співі тих вправ, що допомагають формуванню головного резонування голосу. Саме ця голосна допомагає зібрати і наблизити звук. Вправи на “і” застосовують при глухому затемненому звучанні голосу. У той самий час, при співі на “і” гортань дещо піднімається, тому виконання цього голосного звука сприяє виробленню високої співацької форманти. “І” добре з’єднувати з іншою будь-якою голосною для посилення її форманти. Також голосна “і” сприяє створенню активної атаки голосу. Звук “і” утворюється при значному скороченні голосниці, активізує їх зімкнення і тому дуже ефективний, коли присутні ті чи ті призвуки (залишкові явища мутації).

Звук “и” артикуляційно незручний для співу, що пояснюється напругою кореня язика та може викликати затиск горла і горлові призвуки. Його не слід застосовувати у вокальних вправах. А під час співу художнього твору слід порадити співакові-початківцю наблизити звучання “и” до “і”: таким чином зменшується незручність його артикуляції.

Голосний звук “а” займає середнє положення між дзвінкими і глухими голосними, легко піддається округленню. При вимові “а” ротоглоточний канал набуває найправильнішої, рупоровидної форми, наближаючи положення гортані до співацького. Із-за всіх цих якостей “а” найчастіше застосовують у співі вправ і вокалізів, що найкраще допомагає звільнити артикуляційний апарат і виявити природний тембр голосу.

Звук “е” за артикуляційним устроєм не завжди зручний; його доцільно застосовувати у випадках, коли голос звучить на цій голосній краще, ніж на інших. У низьких чоловічих голосів цей звук буває зручним при формуванні головних прикритих звуків, сприяючи активній атаці звука.

Голосний звук “о” сприяє хорошему підняттю м’якого піднебіння, дає відчуття позіху й виробляє необхідне для округленні звука положення глотки, допомагає зняттю горлового призвуку і затиску. Вправи на голосний звук “о” рекомендують при надмірно близькому, різкому і плоскому звучанні голосу.

Голосний звук “у” найглибший і “найтемніший”, тому не застосовується у випадках заглибленого і глухого загального фону звучання голосу співака-початківця. При співі вправ на “у” найбільше з усіх інших голосних піднімається м’яке піднебіння, розширюється ротоглоточна трубка. “У” активізує голосниці, значно стимулює роботу губ, наводить на відчуття прикриття у верхньому реєстрі чоловічого голосу, також допомагає позбутися плоского, надмірно близького звучання голосу.

Під час співу складних голосних слід звернути увагу на те, що початок звука “й” повинен миттєво змінитися наступним голосним, при цьому педагог мусить стежити, щоб після швидкої зміни артикуляції з “й” на основний звук не відбувалося спотворенням звучання останнього. Застосування цих голосних сприяє створенню зібранішого, ближчого, яскравішого і позиційно вищого звучання відповідних простих голосних звуків, активізує голосниці в момент атаки. При горліні та затисках ці голосні слід застосовувати обережно.

Знаходженню близької вокальної позиції сприяють сонорні приголосні: “р”, “л”, “н”, “м”, “з”, де голос переважає над шумом. Подвоєний спосіб вокальної вимови звука “р” активізує артикуляційний апарат.

При використанні у вокальних вправах поєднань і комбінацій звуків, слід враховувати ступінь складності вимови приголосних, яка залежить від місця їх утворення. Слід пам’ятати, що в міру віддалення місця їх утворення від губ до гортані, вони шикуються в наступну послідовність: дзвінки – “м”, “б”, “в”, “д”, “з”, “н”, “л”, “р”, “ж”, “г”; глухі – “п”, “ф”, “т”, “з”, “ц”, “ш”, “к”, “х”. Найлегші з них полярні: “м”, “р”. Чим далі по ряду від них до середини, тим артикуляція складніша; починають брати участь складніші поєднання задіяних органів артикуляції: зуби, корінь язика (його середина або кінець), м’яке піднебіння. При співі глухих приголосних, слід звернути увагу співаючого на те, що ці звуки немовби провокують голосовий апарат до суто мовної, а не до співацької установки. Тому вони вимагають дуже швидкого проспівування, як би “спресованого” навколишніми голосними, щоб гортань не встигла відхилитися від співацької позиції. Це економитиме і витрати дихання (оскільки глухі приголосні утворюються беззвучно, лише при витоку повітря), а також сприяти виробленню кантилени. При млявій артикуляції вимова глухих приголосних сповільнюється, й голосова щільність знаходиться тривалий час у розімкненому положенні, як наслідок з’являється сип. От чому з самого початку вокальних занять необхідно досягати активної артикуляції, не допускаючи при цьому надмірної напруги і м’язових затисків. Оскільки перше і головне завдання у вокальній роботі – це навчити кантилени, перші вправи слід вокалізувати за допомогою чистих голосних, а для виправлення якихось недоліків використовувати різні поєднання складів.

Методи показу і наслідування та пояснення. У навчанні сольного співу слід розрізняти вокально-технічний та художньо-виконавський методи наслідування учнем голосу свого педагога. Використовуючи обидва ці емпіричні методи, вокальний педагог повинен уміло володіти показом, використовуючи різні реєстри свого голосу. Методом показу і наслідування художньо-виконавських моментів, способів виразності особливо не слід захоплюватися, оскільки є небезпека копіювання тембру педагога. Доцільніше прийти до них методом дії на емоційну сферу співаючого, примусивши його відчувати художній образ, пережити його в результаті сприйняття і аналізу музично-літературного тексту. Пошукові ситуації і навідні питання допоможуть знайти відповідні прийоми вокального виконання, проявити ініціативу, завдяки чому розвивається образно-художнє мислення, самостійність і творчість повчального співу. Метод наслідування слід застосовувати на першому етапі вокальної роботи, оскільки за його допомогою співак-початківець зможе цілісно організувати голосову функцію і свідомо закріпити те, що мимоволі виникає. При повторних відтвореннях вдалих моментів під час співу, увага що співає прямує на запам’ятовування м’язових, вібраційних і слухових відчуттів, що виникають у цей момент. Через те, що метод показу спрямовує лише на розкриття суті того чи іншого співацького прийому через слухове сприйняття і відбувається на рівні підсвідомості, його можна застосовувати тільки в перший період навчання. Надалі цей метод повинен застосовуватись через наслідування до поступового осмислення співаючим своїх вокальних відчуттів і самостійного їх використання. Тобто, учень сам мусить знайти внутрішні установки для виконання того або іншого вокально-виконавського завдання. А це можливо тільки за умови, якщо таке завдання зрозуміле і певний виконавський прийом для співаючого органічно впливає з мети як результат, що легко закріплюється. Від підсвідомого наслідування до осмислення художнього образу і усвідомленого пошуку вокальних прийомів і способів виконання – такий шлях методу показу і наслідування.

Існує інший, суто інтелектуальний спосіб показу окремих вокально-технічних прийомів шляхом їх **методичного пояснення**. Такий метод застосовується до інтелектуально розвинених вокалістів, і він істотно сприяє подоланню ними технічних складностей та виправленню недоліків, а також покращенню звучання голосу, завдяки чому займає чільне місце в роботі різних педагогів. Застосування того чи іншого м’язового прийому завжди конкретно цілеспрямоване, і цінність його полягає в тому, що за його допомогою вдається свідомо виправити недоліки в роботі якоїсь певної частини голосового апарата. Але користуватися кожним із таких прийомів слід обережно, залежно від індивідуальних даних учня. Звукові та м’язові відчуття не завжди піддаються точному словесному визначенню, й тоді педагоги вдаються до різноманітних порівнянь, образних виразів. У кожному класі вироблена специфічна термінологія, яка передовсім мусить бути зрозумілою для учня й викликати у відповідь потрібні дії. Для успішного розвитку правильних навичок педагог використовує всі можливі шляхи, що допомагають їх формуванню. Велика роль належить і показу з подальшим наслідуванням, і словесним поясненням, – відповідним обґрунтуванням способів і вокально-технічних прийомів, завдяки яким педагог прагне досягти результатів у роботі над голосом свого учня.

У таких несхожих між собою способах пояснення та показу тих чи інших м’язових прийомів, різні педагоги викладають сутність одних і тих самих явищ і процесів.

Метод уявного проспівування. Метод уявного або внутрішнього співу – один із основних в практичній вокальній роботі. Використання уявного проспівування навіть на першому етапі вокального навчання має великий сенс. Цей метод виконує роль активізації слухової уваги, направленої на сприйняття і запам’ятовування звукового еталону. Він готує ґрунт для успішнішого вокального навчання, хоча й не піднімає цілковито вокальне тренування, оскільки навчитися правильно інтонувати і відтворювати звук уповні можна тільки в процесі самого співу. Використання методу внутрішнього співу пов’язане з такими видами психічної діяльності, як музично-слухові уявлення (йдеться не тільки про висоту тону, але й усі вокально-виконавські компоненти). Наявність музичних та емоційних уявлень під час співу неминуче змінює ритм вокального дихання у відповідності до музичної фрази, викликаючи відчуття співацької опори, внутрішньої м’язової активності. Уявний спів допомагає внутрішньо зосередитися й при необхідності оберігає голос від перевтоми. Такий спосіб повторювання вокального тексту з метою його заучування розвиває творчу уяву,

необхідну для більшої виразності виконання; слухова увага стає направленою. На заняттях у класі сольного співу можна використовувати наступний методичний прийом: при демонстрації концертмейстером зразка виконання вокального твору, співаючий повинен уважно слухати акомпанемент і подумки проспівувати з активною, хоча й беззвучною артикуляцією. Це активізує м'язовий апарат усього голосотворчого комплексу, включаючи і дихальні м'язи. Таким чином, уявний спів можна вважати основою формування вокально-слухових уявлень і вдосконалення слухо-рухових зв'язків. Його треба розглядати як один з найоптимальніших, ефективних методів повторення, розучування, виконавського вдосконалення вокального репертуару, засвоєння нових вокальних прийомів або зворотів, що важко інтонуються, а також форму самостійної роботи з найменшими витратами голосу.

Метод порівняльного аналізу. У практиці вокального навчання метод порівняльного аналізу знайшов широке застосування. Цей метод використовується з перших уроків, коли сам вокаліст-початківець повинен дати свої перші естетичні оцінки співацькому звуку. Порівнюючи різні зразки звучання голосу, співаючий навчається розуміти і диференційовано сприймати окремі компоненти вокального виконання, відрізнити правильне звукотворення від неправильного. Завдяки аналітичним розумовим операціям, що при цьому відбуваються, у майбутнього співака активно розвиваються розумові здібності, вокальний слух і художній смак. Завдяки методу порівняльного аналізу формуються навички самоконтролю у процесі навчання співу. Відомо, що той, що співає чує себе інакше, ніж з боку. Тому порівняння звучання свого голосу в записі із заданим еталоном або уявленням про нього допомагає учневі найяскравіше почути недоліки свого виконання. От чому в навчанні сольного співу час від часу доцільно і корисно використовувати метод запису на магнітофон. Метод порівняльного аналізу можна використовувати і при прослухованні співу інших учнів або записів відомих співаків. Завдяки цьому музичне сприйняття майбутнього вокаліста стає усвідомленим, поглиблюються й уточнюються вокально-слухові уявлення про якість співацького звуку і способи його утворення, а, отже, поліпшується і відтворення.

Усі представлені методи історично склались у вокальній практиці, й не виключають, а лише взаємодоповнюють один одного. Із загальнодидактичної точки зору, сюди ж можна віднести наступні методи та прийоми: наочний метод (слуховий і зоровий); словесні методи (бесіда, обговорення, пояснення, образні порівняння, оцінка, аналіз, питання, заохочення, вказівки, уточнення і ін.) та метод повторення пройденого матеріалу. Кожен з них є системою прийомів, об'єднаних спільністю завдань, що стоять перед педагогом і учнями вокального класу, а також – варіантами підходів до їх вирішення з метою досягнення відповідності професійним критеріям вокалістів. У результаті таких занять формується:

- грудно-черевне дихання;
- висока позиція звучання голосу, що забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої формат;
- навички змішування грудного й головного резонування із превалюванням звучання кожного з них для різної висоти звуків та в залежності від змісту виконуваного твору;
- вільне положення гортані та м'язів надставної труби;
- зняття затисків у корпусі, обличчі та ін.

Вважається, що саме за цих умов і може бути вироблений округлий, опорний і змішаний звук голосу та кантилений спів, що відповідає звуковому еталону, – інтонаційному модусу професійного звукотворення, якому й наслідують майбутній співак-соліст протягом навчання і всього професійного життя. Основою ж цілісного розв'язання проблем навчання сольного співу є принцип глибинного взаємозв'язку між спрямованістю вокально-педагогічної дії та інтенсивністю розвитку педагогічної техніки, добрим підґрунтям якої є виконавський досвід.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Означити головні складові вокально-педагогічного процесу.
2. Пояснити значення вокального режиму та особливостей нервової діяльності учня.
3. Які способи визначення типу голосу співака?
4. Перелічити й охарактеризувати типи вокального дихання.
5. Визначити роль резонаторів у співі. Хто автор резонансної теорії співу?
6. Критерії вокального слуху та способи його виховання. Що таке тембровий слух?
7. У чому полягають дефекти звучання співацького голосу та які існують способи їх усунення?
8. Як відбувається робота над кожним із окремих видів голосоведення?
9. Особливості підбору вправ, вокалізів та художнього репертуару.
10. Охарактеризувати основні методи навчання сольного співу.
11. Пояснити сутність концентричного методу навчання сольного співу та назвати його автора.
12. Роль психологічної сумісності у класі сольного співу та методологія її вироблення.
13. Чим відрізняються емпіричний метод показу й наслідування та метод пояснення?
14. Пояснити практичний сенс методів уявного проспівування та порівняльного аналізу.

ЛІТЕРАТУРА: 2-6, 10-11, 14, 16, 22, 24-25, 27-29, 31, 33, 39, 44, 46-47, 53, 64, 66, 67, 76, 79, 92, 100.

1.3. ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ

Щоб досягти успішного результату, – сформувати високопрофесійного вокаліста-музиканта, – слід допомогти студенту не лише опанувати різновидами вокальної техніки, засвоїти основи теорії, історії та методології сольного співу, а й змусити майбутнього фахівця по-справжньому проїнятися усім наявним мовно-вокальним досвідом, почути й сприйняти всією душею співане слово. На це й спрямовано вивчення основ вокальної орфоепії, що сприятиме підготовці сучасних співаків із широким виконавським кругозором та високим рівнем етнолінгвістичної культури.

Орфоепія є одним із найважливіших аспектів освоєння вокальної техніки. Орфоепія – (від грецького *orthos* - правильний і *epos* - мова, мовлення) – це розділ мовознавчої науки, що вивчає сукупність правил про літературну вимову. Предметом вокальної орфоепії є звукові особливості усного мовлення, що розглядається в цьому випадку не взагалі, а тільки з погляду його відповідності сучасним літературним нормам. Орфоепію часом плутають із артикуляцією та дикцією, тоді як артикуляція – це спосіб вимови голосних і приголосних звуків, а чітка дикція – це результат правильної артикуляції. Вокальна орфоепія відрізняється від мовної тим, що у вокальній дикції слова організовані ритмічно й звуковисотно. Щоб їх проспівати, необхідно фіксувати й утримувати на диханні голосні звуки, на яких відбувається власне фонація, і в цьому процесі задіяний та відіграє значну роль язик як головний артикуляційний орган. У розмовній мові язик постійно спрямований до верхнього піднебіння, у співі ж необхідно, щоб він упирався в корені нижніх передніх зубів (різців) та становив одне ціле з нижньою щелепою. Звукотворчими органами артикуляції є губи, язик, щелепи, зуби, тверде і м'яке піднебіння, маленький язичок, гортань, задня стінка зіву та голосниці. Невимушеність, виправданість і економність в роботі артикуляційного апарату, його погодженість із роботою органів дихання й резонаторами є надійною умовою правильної дикції співака. Недоліки дикції: так звана “широка” дикція, коли співак вимовляє текст не твердим кінчиком язика, а всією його поверхнею, включаючи його найбільш потовщену частину: корінь. Тоді виникає грубий звук із глоточним призвуком, так як опора звука з діафрагми знята й перенесена на горло. Такий співак резонує розширеною глоткою, звук виходить сильний і гучний, але неправильний; дикція супроводжується форсуванням звука, що погано відбивається на артикуляції, знижає розбірливість мови. В'яла ж вимова приголосних породжує інтонаційну фальш, порушує неперервність звуковедення, кантилену. Оскільки приголосні звуки переривають звучання голосу співака, слід прагнути до якомога коротшої їх вимови, характер якої знаходиться у прямій залежності від художнього образу та стилю виконуваного твору. Співакам слід знати основні правила орфоепії та її символіку (позначення).

Під час співу задіяна система органів дихання та артикуляції, що працює за тими ж законами, що й у звичайній мові. Однак, порівняно з мовою, процес співу має ряд принципових відмінностей, тому й координація дихання та артикуляції тут буде зовсім іншою. Є усталена думка, що спів – це продовжена мова: “Parlare come cantare, cantare come parlare”. Насправді спів не можна розглядати як продовжену мову, тому що він пов'язаний з утворенням голосовим апаратом людини специфічного музичного звуку: основи цілісного комплексу вокальної мови. Вокальна мова є засобом трансформації музично-естетичної та емоційної інформації від виконавця до слухача й відрізняється від розмовної мови значно більшою гучністю, динамічною експресією, довготою звучання голосних, особливостями тембру, характерними модуляціями висоти основного тону, наявністю vibrato, особливою роллю високої співацької форманти, специфікою фізіологічних механізмів голосотворення (дихання, гортані, резонаторів). Характеристика співацького процесу з точки зору художньо-виконавських завдань, а також естетичного сприйняття є науковим визначенням мистецтва співу. Біофізичний бік цього процесу, тобто аналіз його акустико-фізіологічних позицій, вимагає застосування спеціальних методів і засобів дослідження. Вокальна мова – це той особливий вид мови, в якому, на відміну від розмовної мови, домінують голосні. Розмовна мова побудована на ковзаннях вверх і вниз інтонаційних порухів голосу, в залежності від інтонації, з якою ми вимовляємо слово. Цим самим створюється відповідна мелодика мови. В співі висота залишається строїв постійною для кожного звуку у відповідності з музичною мелодією. В мові звуки ковзаючи по звуковій шкалі, швидко змінюють один одного, підпорядковуючись законам мовної вимови слів. У співі ця швидкість задається відповідним темпом і ритмом, вимова слів буває сильно розтягнена і не під-порядкована мовним нормам. Особливо суттєвою ознакою співацького голосу є тембр. Плавний характер співу досягається завдяки наявності vibrato, якого немає в мові. Поза тим, голос співака має специфічну округленість, політність і водночас, як прийнято казати, “метал у голосі”, що як ми знаємо, пов'язано з утворенням особливих співацьких формант. Часто мовний і співочий тембри у однієї і тієї ж людини не співпадають, і за розмовним голосом не можна визначити, чи є в неї співочий голос і якого він типу (буває, що меццо-сопрано в мові створюють враження сопрано, і навпаки та ін.). Усе це показує, що для формування співацького голосу існує своя особлива координація роботи голосового апарату. Мовні якості співу також вимагають для свого утворення дуже специфічної координації роботи голосового артикуляційного апарату. Скільки б ми не розтягали слова, мова ніколи не прозвучить як спів. І навпаки, навіть прискорений спів, скоромовка, повинна звучати наспівно, але не переходячи в мову. Ці особливі співочі координації в роботі голосового апарату (як і мовні!) зафіксовані сучасними методами досліджень і підпорядковані науковому аналізу. Природно, що поряд з іншими органами, що беруть участь в голосотворенні, дихання також працює по-різному при мовній і співочій фонації. Як показують рентгенологічні спостереження, у співі гортань займає особливе “співацьке” положення і система порожнини надставної грубки організовується інакше. У співаків, що користуються підняттям гортані, під час співу

надставна трубка скорочується; у інших співаків, що опускають гортань, вона продовжується. У всіх співаючих порожнина глотки, рота і сама щілина рота відносно ширша, ніж у мові. Таким чином, умови для виведення звукової енергії і опір, що створюється в надставній трубці, у співі будуть іншими. Однак, найсуттєвіші зміни в роботі голосової щілини відбуваються внаслідок відповідних умов утворення звука співацького голосу. Як *vibrato*, так і висока співацька форманта (найсуттєвіша характеристика звука співочого голосу), формується в самій гортані у результаті спеціально знайденої координації в її роботі. У процесі пошуків найкращого звучання голосу під час навчання співу здійснюється вироблення потрібного типу змикання голосових зв'язок, характеру їх коливань. Під дією різних методичних прийомів знаходиться та координація в роботі гортанного сфінктера і дихання, що народжує у даного співака найкращі співочі якості його голосу. Гортанний сфінктер по-різному включається в роботу в залежності від посилення енергії дихання. Величина ж напору дихання при звукотворенні змінює щільність змикання голосниць, впливає на тривалість фази змикання і розмикання голосниць, а разом із тим – і на тембр голосу та його суто вокальні якості. У процесі постановки голосу м'язи, що беруть участь у диханні, знаходять між собою необхідні взаємовідношення для забезпечення тих нових вимог, які пред'являє для них вокальна робота гортані й артикуляційних органів, а дихання тільки пристосовується до цих вимог. Саме так виробляються необхідні рефлекси, й процес вокальної фонації відбувається так само гнучко, просто й легко, як у мовленні.

Необхідно зазначити, що відмінність, яка спостерігається при переході від мови до співу, визначається перш за все необхідністю утворення співацького звука. В знаходженні цієї співочої координації різні педагоги використовують різні методи, в тому числі йдуть і від способу посилення дихання, вірніше – від його підготовки до звукоутворення і від атаки звука, в якій посиляється дихання і включення голосової щілини в роботу легко відчутні й добре контролюються. Оскільки у співі ми завжди будемо зустрічатися з новою особливістю дихання з іншими частинами голосового апарату, а перед співаком стоять завдання довгої фонації на одному диханні (звичайно, фонації значно гучнішої, ніж у мові), природне й мовне дихання не може задовольнити співаків. Вони шукають і знаходять той характер вдиху і видиху, що забезпечує продовжену, гучну й високоякісну співочу фонацію. Вимоги, що ставляться у професійному співі перед голосовим апаратом, – великі. Силове навантаження м'язів гортані й дихання у співі незрівнянне з розмовним. Так, наприклад, тиск, що утворюється під голосницями і яким ми звичайно користуємося у спокійному мовленні, складає 10-15 см водяного стовпа. Під голосницями ж професійного ж співака під час його виступу на сцені розвивається тиск до 300 см водяного стовпа і навіть більше. Яку ж силу повинен мати гортанний сфінктер професійного співака, щоб утримати тиск, що в 30 разів перевищує мовний! Якою ж розвиненою і злагодженою повинна бути робота всього дихального апарату і гортані, щоб цей тиск не погіршив найкращих співочих якостей голосу, не дезорганізував роботу голосової щілини (що спостерігається при форсуванні голосу). Останнім часом знайдено інші численні впливові фактори, що пов'язують їх функцію в цілісний процес: винаходами Юссона, Джина, Горде було доведено, що повітря, протікаючи через голосову щілину, значно активізує роботу голосових м'язів. Тонус голосниць посилюється, покращується їх збудливість, працездатність, нервові рефлекси, отримані від активно включених у роботу дихальних м'язів. Велика площа цих м'язів має сильний вплив на тонус гортанного сфінктера. Тому й активне включення цієї мускулатури в роботу значно полегшує роботу гортані. Саме завдяки цьому, наприклад, помітно полегшується співоче звукотворення при голосному співі на хорошій дихальній опорі.

На основі цих та інших наукових даних про роботу дихального апарату у мові та співі стає можливим раціональніше ставлення до цілого ряду суперечливих методичних питань, які виникають у роботі з учнями.

Загальновідомо, що основою вокального мовлення є голосні звуки, тоді як приголосні класифікують як перехідні, – ті, які важливо навчитися пом'якшувати й не випинати у співі. На відміну від написання (граматики), у вимові нерідко одні голосні й приголосні свідомо підмінюються іншими. Це так звана редукція, – неодмінна умова грамотної вокалізації, а також природності сприйняття співаних текстів різними мовами. Нами подано основи вокальної орфоєпії українською, російською, італійською, німецькою та латиною.

1.3.1. Українська вимова у співі

В українській літературній мові є 10 голосних звуків: [i], [i^И] , [и], [и^Е], [е], [е^И], [у], [о], [о^У], [а]. Крім того, один із найархаїчніших діалектів української мови, лемківський, а також – бойківський говір, засвідчують наявність голосного звука типу [ы]: *робити* [робыты], *син* [сын], *коли* [колы] тощо. Загальною орфоєпічною вимогою щодо всіх голосних звуків української мови є те, що вони під наголосом звучать чисто й виразно (крім звука [i^И] на початку слова та в суфіксі -ін-). Наприклад: *била* [била], *гребля* [гребл'а], *пісня* [пісн'а], *слово* [слово]. У ненаголошеній позиції звук [е] подібний до звука [и]: *село* [се^Ило], *пливе* [пли^Еве] та ін. Вокальні ненаголошені [е] та [и] взаємно редукуються, як і в мові. Хоча вокальне ненаголошене [и] більш стійке, ніж у мові. Звук [і] в українському літературному мовленні в усіх позиціях, крім позиції [і] на початку слова, де він походить із давньоукраїнського [и] ([і]), та в суфіксі -ін-, вимовляється як звук переднього ряду високого піднесення, чим і завдячує популярності його використання в умовах настроювання високої співацької позиції. На початку слова звук [і] злегка наближається до [и] й звучить як [i^И] : *іди* [i^Иди], *Ірпінь* [i^Ирпін'] та ін. Голосні [и] та [и^Е] у вокальній вимові для позиційної зручності часом наближаються до звука [і]. Практично, цій голосній не віділяється увага в розспівуваннях, традиційно побудованих на п'яти голосних:

[а], [о], [у], [е], [і]. У ненаголошеній позиції [и] вимовляється з наближенням до [е]: *лити* [лити^Е], *мити* [мити^Е], *бити* [бити^Е] тощо. Звук [и] ([и^Е]) відноситься до звуків переднього ряду високого піднесення і може слугувати для вироблення позиційних навичок голосоведіння нарівні з уживаними п'ятьма, що згадані вище, хоча, на жаль, його не включають у контекст розспівок. А відсутність навичку до його формування призводить до втрат у процесі виконання художніх творів. У цьому українські вокальні педагоги наслідують мовленнєві нормативи італійської школи співу, оскільки у фонетиці італійської мови такий голосний звук відсутній.

Звук [е] – [е^И] відноситься до переднього ряду середнього піднесення, наближаючись у ненаголошеній позиції до [и]. Дотримання цих важливих правил вимови посилює національний колорит співу українських виконавців. Звук [у] – в усіх позиціях – вимовляється виразно й чітко, як звук заднього ряду високого піднесення. Вимова голосних [о], [о^У] вимовляється як звук заднього ряду, середнього піднесення, наближаючись перед складом із ненаголошеним [у] та [і] до звука [у]: *коліно* [ко^Ул'іно], *косуля* [ко^Усул'а] тощо.

Звук [а] в українській орфоєпії в усіх позиціях вимовляється виразно і чітко, як звук заднього ряду низького піднесення, й, мабуть, тому він є вокально найважчим. Його вокальна вимова часто зредукована в бік вимови [а^У] та [а^О] у зв'язку з труднощами формування його позиції. У народній манері співу цей голосний звучить гортанно.

Вимова приголосних в українській літературній мові має свою специфіку щодо вимови дзвінких та глухих звуків. Важливо засвоїти ті правила фонетичної транскрипції, що пов'язані з вимовою приголосної літери *в*, яка має редукуватися в [ŵ] у випадках: на початку слова перед приголосним: *вголос* [ŵголос]; після голосного звука перед приголосним: *дівчина* [д'іŵчина] та в кінці слова після голосного: *кров* [кроŵ]; *любов* [л'јубоŵ] На жаль, навіть у виконавській практиці визнаних українських співаків спостерігаємо неправильну вимову звука [в] у подібних випадках: [д'іфчина]; [кроф]; [л'јубоф], що надає вимові зрусифікованого відтінку і навпаки, – у зневажанні редукції звука [в] у [ф] у російській мові. Дзвінкі приголосні наприкінці кінці складу і слова не оглушуються, для чого застосовується прийом озвучування приголосного звука: *голуб*[голуб^И], *жолудь* [жолуд^И], *дубок* [дубок^И], *дубки* [дуб^Ики] тощо. Цей прийом доцільно свідомо застосовувати у співі, що надасть вокальності приголосним і ще більше сприятиме безперервності лінії голосоведіння. Гортанний звук [г] посеред слова в позиції перед глухим приголосним помітно оглушується й вимовляється як задньоязиковий: *кігті* [к'іхті], *нігті* [н'іхті], *мигтить* [михтит'] тощо. Окрім того, до української орфоєпії повернувся призабутий звук [г], вокальна вимова якого – адекватна розмовній.

У тому, що стосується вимови шиплячих, то, в залежності від регіону, ці звуки вимовляються твердо або м'яко: *чом* [чом], [ч'ом]. Тверда вимова шиплячих приголосних характеризує західноукраїнські діалекти, а останнім часом увійшла й до чинників літературного мовлення, у тому, що стосується цієї групи приголосних на початку слова: *що* [шчо]; *час* [час], а також – у кінці: *дош* [дошч], *ніч* [н'іч], ін.

Орфоєпічні закономірності у співі ґрунтуються на законах мовної орфоєпії. Та специфіка вокальної мови, залежність від музичних факторів, диктує ряд фонетичних закономірностей, які не дозволяють беззастережно переносити закони літературної мови у спів. Підставою можуть бути фонетичні й фізико-акустичні властивості співацького звука, індивідуальні особливості артикуляційного апарату, що спричиняє хиби вимови тощо. Так, вокальні приголосні у порівнянні з мовними характеризуються швидким утворенням і більшою виразністю їхньої вимови. Для досягання кантилени використовують прийом спрощення у вимові збігів приголосних: *дивишся* [дивис'а]. Що стосується йотованих звуків, їх слід вимовляти активно: млява вимова спотворює слово: *в'ються* [в'јут'с'а]; *б'ються* [б'јут'с'а] тощо. Дві однакові приголосні у слові чи на стику слів, як правило, подвоюються. А кінцевий звук [й] вимовляється у співі коротко: *милий* [милий], *щирий* [шчирий],ін.

Щодо асиміляції приголосних у співі, то наступний дзвінкий звук у співі цілком асимілює попередній глухий, перетворюючи його у парний дзвінкий як в одному слові, так і у двох, у залежності від темпу вокального твору: *А наш батько – орандар* [А нажбат'ко – орандар] (Т. Шевченко). Важливо знати збіги приголосних *тч-*: *вітчизна* [в'іч:изна]; збіг *-зч* вимовляють у співі двома способами (залежно від темпу): як [жч] і як [шч] : *зчистити* [шчисти^Ети], [жчисти^Ети]; збіг *жц-* – як [з'ц']: *ложці* [лоз'ц'і], *книжці* [книз'ц'і]; збіг *шц-* – як [с'ц']-: *дошці* [дос'ц'і]; сполучення *тц-*, *чц-* вимовляється як [ц'ц'] - [ц':] (подвійний аффрикат): *дочці* [доц':і], *тітці* [тіц':і].

Асимілятивне пом'якшення приголосних у співі стосується пом'якшення твердих приголосних *д, з, л, н, с, т, ц* наступними м'якими: *пісня* [п'іс'н'а], *цвіт* [ц'в'іт], *снів* [с'п'іŵ] тощо. Дисимілюються приголосні у сполученнях двох замкнених: пишемо: *мигтіти*, вимовляємо й співаємо [михтіти]; *сердечний* [сердешний], (але – [сердечний прив'іт]).

Приголосний [р] у кінці складу і слова в українській орфоєпії звучить твердо: *шинкарка* [шинкарка], *кобзар* [кобзар], а на початку слова і складу – і твердо, і м'яко: *радість* [рад'іст'], *зорі* [зор'і] тощо.

Дієслівні закінчення у співі вимовляють як подовжені аффрикати: *гойдається* [гойдајец':а], *гнівається* [гн'івајец':а] тощо. Закінчення дієслів другої особи типу *-шся, -жся* вимовляються у співі як [с'а], [з'с'а]: *дивишся* [дивис'а]; *не маніжся* [не маніз'с'я]; *-чся* – як [ц'с'а]: *морочся* [мороц'с'а] тощо. У кінці дієслівних коренів губні, шиплячі та приголосний [р] не пом'якшуються: *сипте* [сипте]; *зірвіть* [зірв'іт'] тощо.

В українській вокальній орфоєпії вироблено сукупність норм, опанування якими фахово необхідне.

1.3.2. Російська вимова у співі

Зразком орфоепічних закономірностей російської літературної мови у співі є московська говірка. Особливістю фонетичної системи російської мови є неоднорідна вимова наголошених і ненаголошених голосних звуків, які завжди несхожі за довготою: наголошені майже завжди довші за ненаголошені. Таким чином, ненаголошені голосні редукуються, але не тільки кількісно – якісно теж, оскільки набувають властивостей інших голосних. Наприклад, сполучення голосних **-ао** спрощують, тоді голосний [о] набуває фонетичних ознак [а]: *наоборот* [на:барот], *наобум* [на:бум] тощо.

У сполученнях голосних [ау], [оу] голосний звук [а] вимовляється як редукований [ъ]: *парусина* [пърусина], *заучила* [зъучила] тощо. Так само, у сполученнях **-ои**, **-аи** ненаголошені звуки [о] чи [а] вимовляються як редукований звук [ъ].

Сказане стосується розмовних текстів. У співі голосні звуки російської мови практично не скорочуються. Що стосується їхніх якісних змін, то, наприклад, ненаголошені **а**, **е** після м'якого приголосного редукуються на [и^е]: *щадить* [щ'и^едит']; *чадра* [ч'и^едра] тощо. Ненаголошені **я**, **е** редукуються в [ји^е]: *единственный* [ји^ед'инств'ен:ый], *ездок* [ји^ездок], *ямщик* [ји^емщик] тощо. Ненаголошений звук [е] після приголосних **ш**, **ж**, **ц** перед ненаголошеним складом вимовляють як середній між [э] й [ы]: [э^Ы], тобто, *поцелуй* [пацэ^Ылуй]; *шептать* [шэ^Ыптать] тощо. Голосний звук [а] так само редукують після **ш**, **ж** перед наголошеним складом у [э^Ы]: *лошадей* [лошэ^Ыд'еј], *жалеть* [жэ^Ылет'] та ін.

У сполученнях **-еи**, **-еу**, **-еа**, **-ео** звук [е] редукують, відповідно, в [ьи], [ьу], [ья]: *неизвестный* [нъизве'сныј] (зредукований приголосний [т]); *необыкновенный* [нъабыкнов'ен:ый] тощо.

Голосний звук [и] у якості сполучника після слова, що закінчується твердим приголосним, а також у якості голосного [и] на початку слова (наступного), звучить як [ы]: *как вы, так и мы* [как вы, так ы мы]; *поехал в Италию* [поехъл в Ыталию] тощо. Виключення ставлять логічні паузи, передбачені смисловою інтонацією: *Слон и Моська*; *Кот и повар* та ін. випадки.

Закінчення прикметників множини називного відмінка **-ие**, **-ые** вимовляють як [ии], [ьи]: *весенние* [в'ес'ен:ии]; *старинные* [стар'ин:ьи] тощо.

Що стосується специфіки вимови приголосних у російській вокальній мові, зручними є сонорні звуки [м] й [н], а також – дзвінки, при вимові яких голосниці зімкнені й вібрують. Тому й розспівки будують на сполученні цих приголосних із голосними: *мі, ме, ма, мо, му; зі ...; ді ...* тощо.

Правила приголосних звуків у російській мові й співі, практично, ідентичні (у вимові голосних, як показав попередній розбір, є відмінності щодо мовної та вокальної специфіки). Вони стосуються:

– редукції приголосних у кінці слова (дзвінких – на парні глухі, – [б - п], [г - к], [д - т], [в - ф], [з - с], [ж - ш], наприклад, пишемо: *любовь*, вимовляємо й співаємо – [л'убоф']; *прядь* – [пр'ат'] тощо) (виключення становить редукування приголосного [г] у – у [х] слові *Бог*: [Бох]);

– асиміляції приголосних, коли у слові чи на стику слів поряд розташовані два приголосних, із яких перший – дзвінкий, а другий – глухий (або навпаки), – тоді перший уподібнюється до другого: *перевозка* - [п'ер'евоска], *вторник* [фторник], *огонек горит* [огон'еггорит];

– подвійних приголосних, які часом вимовляють чітко і злитно (як [м] і [н] на стиках слів), а часом – спрощено: *суббота* [субота], *ассистент* [асист'ент] тощо; подвоєння приголосних у співі відіграє також художньо-смыслову роль;

– сполуки **си-** і **зи-** вимовляють як подвійний твердий звук [ш]: *угасший* [угаш:иј], *шаль из шелка* [шал' иш:олка] та ін.;

– сполуки **сж-** і **зж-** вимовляють як подвійний твердий [ж]: *безжалостный* [б'еж:алосныј], *серьги с жемчугом* [с'ер'ги ж:эмч'угом];

– сполуки **жс-** та **жжс-** усередині слова вимовляють як довгий м'який звук [ж':]: *уезжают* [ујеж':ат'], *возжси* [вож':и];

– приголосну **ч** завжди вимовляють м'яко, а звук, переданий на письмі літерою **щ** – це довгий м'який приголосний [ш':]: *чаща* [ч'аш:а], *прощание* [прош':анийе] тощо (виключення становлять три слова, у яких сполука приголосних щн відтворюється як твердий звук [ш]: *помощник* [помошник], *помощница* [помошница], *всенощная* [всеношная]);

– сполуку **сч-** вимовляють як довгий м'який звук [ш':]: *счастье* – [ш':астье], *счет* [ш':от]; сполуки **здч-**, **жсч-**, **сщ-**, **зщ-**, **зч-** – також найчастіше вимовляють як [ш':];

– сполуки **сч-** та **зч-** у словах із префіксом та на стиках слів вимовляють як [ш'] і [ч'], тобто, [ш'ч']: *исчадие* [иш'ч'адие], *ни с чем* [ниш'ч':ем] тощо;

– сполуку **тч-** вимовляють як [ч'ш']: *тщетно* [ч'ш'етно];

– сполуки **тч-** і **дч-** вимовляють як подвійний довгий звук [ч':]: молодчик – [молоч':ик];

– сполуку **чт-** у слові *что* й похідних від нього вимовляють як [што], а у всіх інших випадках – відповідно до написання: *почтенный* ” [поч'т'ен:ый] тощо;

– сполука **чн-**, зазвичай, вимовляється відповідно до написання: *точный*, *порочный*, але в деяких словах – як [шн]: *скучно* [скушно], *нарочно* [нарошно]; *сердечный* [сердешный] (м. б. також [середеч'ный]).

– сполука **чн-** вимовляють як **ин-** також у жіночих по-батькові: *Ильинична* [Ильинишна]; *Саввична* [Сав:ишна] тощо;

– сполуки **дс-** і **тс-** у прикметниках вимовляють як [ц]: *городской* [гороцкой], *людской* [л'уцкой] тощо;

– сполуки **дск-** у кінці слів звучить як **цк-**: *Кисловодск* [Кисловоцк] тощо;

– у сполуці **стн-** приголосний [т] не вимовляють: *местный* [месный] тощо;

– у сполуці **здн-** у ряді слів [д] не вимовляють: *поздно* [позно], *праздний* [празный] тощо;

– у сполуці **стл-** інколи випадає [т]: *счастливый* [ш'и^сливый];

– у сполуці **стск-** звук [т] звично не вимовляють: *сепаратистский* [сепаратис:кий] тощо;

– у словах *здравствуйте*, *солнце* й *сердце* випадають приголосні [в], [л], [д];

– прикметники на **-кий**, **-гий**, **-хий** у зразках старовинної вокальної музики вимовляють, редукуючи [и] на [о] чи [а]: *одинокый* [одинокъй], *синеокый* [синеокъй] тощо;

У співі російською мовою голосний звук [ы] не слід заглиблювати, прагнучи до більш переднього піднесення язика, ніж при мовному [ы]. Голосний звук [а] вимовляється чітко лише в наголошеній позиції, а в інших – редукується на [о] або [ы^э], залежно від звукового оточення та місця в структурі слова. З редукцією голосних звуків у російській мові слід бути дуже обережним, аби не припуститися неграмотних варіантів виконання вокальних творів, коли похибки вимови псують найкращу музичну інтерпретацію (неприпустимі редукування такого типу: *печальны* [пич'ал'ны], *отчего* [оч:иво], *его* [йиво].

Асимілятивні пом'якшення у співі російською мовою мають значно вужчу сферу впливу, ніж у мові, із причини зниження артикуляційної енергії у вимові м'яких приголосних, що призводить до менш яскравого позиційного звучання.

1.3.3. Італійська вимова у співі

Орфоепічні закономірності італійської літературної мови у співі, часом більш відомі професійним співакам, ніж рідномовні. Однак, існує цілий ряд типових похибок, виявити котрі означає – запобігти їм.

Засновником італійської літературної мови є поет Данте Аліг'єрі, що жив у XIII – XIV ст. Поза існуванням великої кількості діалектів, умовно розподілених на три групи (північний, центральний і південний), єдиною формою національної мови італійців є флорентійський діалект. Більшість слів італійської мови – латинського походження.

Характерною рисою італійської мови є її мелодійність, зумовлена превалюванням відкритих складів та закінченням слів на голосний звук. Тому італійська вокальна мова, подібно до української, вважається найбільш зручною для виховання голосу.

До головних особливостей італійської вокальної вимови належить чітке й повнозвучне оформлення всіх голосних звуків, які, незалежно від наголосу, звучать однаково й не редукуються. Зате голосні звуки в італійській мові, на відміну від голосних в українській, можуть бути довгими і короткими, а також – закритими й відкритими. Транскрипційно це позначається так: *canto* ['ka:nto] – я співаю. В італійській мові п'ять голосних букв і сім голосних звуків: а, е, і, о, у – [а], [е], [ε], [і], [о], [u] (звучить як українське [у]). Звук [а] називають нейтральним і, класифікуючи вокальні звуки, за точку відліку беруть саме його. Згідно з положенням язика стосовно звука [а] голосні поділяються на передньоязикові [і – е – ε] та задньоязикові [u – о – о]. А. Камілілі пропонує схему, згідно якої голосні звуки – музичні тони, розташовані за звуками мажорного арпеджіо. Точкою відліку виступає голосна а: [а – о – о – u – о – о – а] та [а – ε – е – ε – а].

Італійські приголосні звуки ніколи не пом'якшуються перед голосними (подібно до [і] – в українській та [и], [э] – в російській мові). Подвоєння приголосних вимовляють підкреслено чітко. Усі приголосні італійської мови звучать із більшою напругою, ніж приголосні української. Особливостями вимови приголосних звуків [s], [d], [t], [l], а також – голосних (у градаціях відкриті-закриті) й визначається, головним чином, вірне вокальне слово в італійській мові. Саме ці порушення елементів мовлення становлять його найбільш типові похибки. Приголосні [s], [d] й [t] в італійській мові звучать твердо, як в українських словах [ти'ре], [дуб]. А приголосна [l], навпаки, завжди звучить м'яко, як в українських словах [л'іра], [л'іки], хоча має деяку відмінність завдяки повному контакту середини язика з твердим небом. Буквосполучення *gli* графічно позначається [λ]: *figlio* ['fίlo] – син. Приголосний звук [η] в італійській мові також артикулюється шляхом змикання середньої частини спинки язика з твердим небом. М'яке небо при цьому опущене. Кінчик язика впирається в нижні зуби. Цей звук в італійській мові – завжди довгий. Він відрізняється від українського [н'], що є завжди передньоязиковим. Графічно звук [η] позначається сполученням буков *gn-*: *signore* – [siη'o:re].

Особливістю вимови звука [m] є прикушування нижньої губи: *nimfa* – ['nimfa].

Приголосну *c* вимовляють:

– перед голосними [а], [о], [u] та приголосними – як [k]: *camera* ['ka:mera] – кімната, *facolta* [fakol'ta] – факультет;

– перед голосними [е], [і] – як українське [ч']: *cao* ['ča:o] – привіт; ['še:na] – *cena* – вечеря тощо.

Приголосна *g* у правилах вимови подібна до *c*: перед голосними [а], [о], [u] – вимовляється як [g] – як українське [г], а перед [е], [і] – як українське [дж'], наприклад: *gala* ['ga:la] – свято; *genio* ['genio] – геній.

Літера *h* – беззвучна: *hanno* – ['anno]; вона нівелює правило щодо вимови приголосних *c* та *o* перед голосними [е] й [і] у разі, якщо розташована між ними: *che* ['ke] – що; *chi* ['ki] – хто.

Принципи складоподілу в італійській мові – подібні до складоподілу в українській. А що стосується вокального – його особливістю є також розкривання закритих складів: *O del mio dolce ardor, bramato oggetto...* – O-de-lmio-do-lce-a-rdor / bra-ma-to-ogge-tto.

Асиміляція в італійській вокальній вимові полягає в тому, що один звук уподібнюється іншому, найчастіше – попередній – до наступного, наприклад звук [s] перед глухими приголосними звучить глухо, а перед дзвінками – дзвінко: *sbadiglio* [sbaˈdiɫio] – помилка; позиція високо піднятого неба в співі (рос. – “зевок”); *spartito* [spaɾˈtiːto] – партитура.

Щодо особливостей артикуляції та особливостей вимови приголосних [s] й [z], на відміну від українських [с] та [з], вони ніколи не пом’якшуються.

Звукосполучення шиплячого *sci, sce*: [ʃi], [ʃe] звучать м’якше, ніж [ш] в українській мові.

Вимова африкатів в італійській мові нагадує подовжені африкати в українській: [ts] – [ц:], а [dz] – [дз].

Надзвичайно корисними для вироблення вірної позиції звука у співі є напівголосні італійської мови [w] та [j] (нагадують звучання сполучень в українській [yi] та [jo] у слові “йод”. Звук [w] – задньоязиковий, двогубий, у ході його вимови губи витягнуті й округлені, а задня частина язика – піднята до м’якого піднебіння. Звук [w] утворюється при поєднанні приголосних *q* або *g* із голосною *u*, а також – при сполученні голосного [u] із голосними [a], [o], [e], [i]. Графічне зображення звука [w] – буква u після приголосних g та q, а також – перед голосними: quida [ˈqwiːda] – провідник, гід; *uovo* [wˈɔːvo] – яйце. Звук [j] зустрічається в ненаголошених позиції у сполученнях із голосними, наприклад: *piano* [ˈpjɑːno], *piu* [ˈrju] тощо. Часто неіталійські виконавці сплутують правила вимови [j] і підмінюють ними вимову [i], тим паче, що графічне позначення у них – однакове: *i*. Так виникають дефекти вимови італійських текстів, завдяки чому іноземець буває легко впізнаним (це стосується вимови слів типу *mio* [ˈmio], які звучать неправильно, – як [ˈmjo]; *fiato* [ˈfiato] – дихання – часто вимовляють як [ˈfjato] тощо. Вокальність італійської мови пояснюється також явищем дифтонгів, трифтонгів та сполук із декількох голосних звуків, що розташовані поряд. Для італійської мови є характерним злитне вимовляння таких сполучень на стиках слів у ритмічній групі. Це має надзвичайно важливе значення для віршування, декламації і співу, оскільки, навіть при скороченні складів з метою посилення ритмічного начала тексту, переходить від однієї голосної до іншої (як всередині слова, так само і на стиках слів) здійснюються плавно й безперервно. Наприклад: *Mi sono alzato* – [Mi sonalzaːto] та ін.

1.3.4. Німецька вимова у співі

Аналіз науково-методичних джерел показав, що німецька вокальна школа значною мірою зобов’язана фонетичним особливостям своєї мови, її “невокальності”порівняно, скажімо, з італійською чи українською мовами. У якості її означення виступає термін: фонетична. Вокально-фонетична база німецької мови нівелює й пом’якшує чимало труднощів вимови, які можна простежити у зразках реального інтонування питомих німецьких співаків (*Л. Леманн, Д. Фішер-Дискау, Р. Холл, Е. Шварцкопф*). Аналіз вокального інтонування цих виконавців показує нерозривний зв’язок мовної та співацької інтонацій, які передають звукові сполуки, закладені у фонетичній структурі словесно-музичного тексту, дозволяє відчутти численні фонетико-семантичні грані оригіналу, що зумовлює якість інтерпретації художнього твору. Через недоступність спеціальної літератури з питань німецької вокальної орфоєпії, вдаємося до емпірико-інтуїтивного досвіду, а також залучаємо до наукового обігу нашої галузі деякі позиції німецької лінгвістики. До основних правил орфоєпії німецької мови належить характер вимови голосних: довгі вимовляються довше, ніж в українській мові, а короткі – коротше. Цим зумовлюється своєрідна чеканність цієї мови, її вокальних текстів. У виконанні творів німецьких композиторів мовою оригіналу ці особливості вимови голосних перенесені з літературного на музичний текст, тож вплив фонетичної бази, особливості національного колориту цієї мови – нерозривні з виражальними структурами, втілюють і визначають її якість. Крім подовженості вимови голосних у німецькій мові існує ще одна прикмета їхньої вимови: тверда атака, – [’]: саме так в німецьких словах вимовляють голосні на початку слова; це стосується їхньої вимови й усередині слова (коли склад починається голосним звуком): *Alarm* [ˈaˈlaɪm] –тривога; *eröffnen* [ˈɛrˈafnən] –відчиняти; *Handarbeit* [ˈhantˈarbaet] – ручна праця.

Наголос у німецькій мові, звично, припадає на кореневий склад, який найчастіше є першим: *Vater* [ˈfaːtər] – батько.

У словах із відділеними префіксами наголос припадає на них: *aufstehen* [ˈaofʃteːən] – вставати (з місця).

У складних словах ненаголошеним є перше слово: *Hauptstadt* [ˈhaoptʃtat] – столиця.

Особливістю вимови приголосних звуків у німецькій мові є те, що вони завжди вимовляються твердо, не пом’якшуючись навіть перед голосними [e], [i], [o], [u]: *Tisch* [tiʃ] – стіл; *fünf* [ˈfʏnf] – п’ять.

Звук [a] у німецькій мові має кілька орфоєпічних градацій: він може нагадувати українське наголошене [a], як у слові “*xama*” (*Stadt* – [ʃtat] – місто); може звучати [a:] у сполуках *aa, ah* (*Staat* [ʃtaːt] – держава; *nah* [na:] – близькі); також – [ɛ] у написанні а, е, що співзвучне російській голосній [э] (*Herr* [hɛr] – пан); а також – [ɛ:] – у сполуках *ah, a*, – також співзвучним російському [э] (*Bag* [bɛːr] – ведмідь).

Звук [e:] у німецькій мові позначається літерами *e, ee, eh*, нагадує російський [е] у російському слові “*песня*”: наприклад: *lesen* [ˈleːzən] – читати; *Meer* [meːr] – море; *Ehre* [ˈeːrə] – честь тощо.

Звук [ə] позначається літерою *e* і не має відповідника в слов’янських мовах. Він може бути скороченим у закінченнях і ненаголошених префіксах. Зустрічається у таких словах: *Wetter* [ˈvɛtər] – погода; *Gebaude* [gəbˈɔdə] – будівля тощо.

Звук [i] позначається літерою *i*, а звук [i:] – *i*, а також сполуками *-ie, -ih*. Звучить, як середнє між російськими короткими [э] й [ы]. Наприклад: *immer* [ˈimər] — завжди; *Familie* – [faˈmiːliə] – сім’я; *Liebe* [ˈliːbə] – любов; *ihm* [iːm] – йому.

Звук [ɔ] позначається літерою *o*, рівнозначною до українського звука [o] у слові *око*: *hoffen* [ˈhɔfən] – сподіватися. Подібний у звучанні й звук [o:], що позначається *o, oo, oh*: *Oper* [oːpɛr] – опера; *Boot*: [boːt] – човен; *Sohn* [zoːn] – син.

Звук [œ] пишеться *o* і звучить як *ö-умляут*: *können* [ˈk œ pən] – могли. Умляут (нім. *Umlaut*) – діакритичний знак, що вказує на фонетичне явище умлаута голосних звуків німецької та ін. мов. Зображається у вигляді двох крапок над буквою: Ää “А-умляут”, Öö “О-умляут”, Üü ”U-умляут” (у готичному шрифті традиційно виглядав як маленька надрядкова буква ʿ).

Відсутній в українській та російській мові також німецький звук [ø:] – *o, oh* для утворення якого слід витягнути округлені губи і зберегти положення язика, як при вимові [ɛ]. Це – вимова слів *König* [ˈkøːnig] – король; *Söhne* [ˈz øːnə] – син та ін.

Голосному звукові [u] відповідає літера *u*, що звучить в українській мові як *y*: *Mutter* [ˈmutər] – мати.

Голосний [u], що звучить так само, позначається на письмі *u* та *uh*: *Schule* [ˈʃuːlə] – школа; *Uhr* [uːr] – годинник.

Звук [y] позначається *ü*, а також – *y*; у слов’янських мовах аналогів немає. Позиція губ при цьому така, як при вимові [u:], а язика – як при вимові [i:]: *Synonym* [zʏn ˈɔnuːm] — синонім.

Звук [y:] позначається на письмі як *ü*, *üh* та *y*; для його вимови слід український звук [y] сформувати витягнутими вперед округленими губами. Це стосується вимови слів *Tür* [tyːr] – двері; *früh* [fɾy] – рано; *Physikek* [ˈfyːzikək] – фізик.

Приголосний звук [l] – *l* – відповідає середній позиції між українським твердим і м’яким [л]. Звуки [m] і [n] – адекватні твердим українським [м] і [н], а в тому, що стосується вимови німецького [ŋ], та відповідників у російській та українській мовах йому немає. Цей звук вимовляють задньою частиною спинки язика, як от у словах *Bank* [baŋk] – банк, сидіння; *eng* [ɛŋ] – вузький.

Приголосний звук [p] позначається літерами *p, pp*, а також – *b* (у кінці слова): *Mappe* [ˈmapɐ] – портфель; *gelb* [gɛlp] – жовтий.

Звук [r] у німецькій вимові формується двома способами: як український [p], а також – як грасуючий звук, у видобуванні якого задіяний маленький язичок. На письмі позначається *r* та *rr*: *Recht* [rɛcht] – право, *dürr* [dyr] – сухий тощо.

Звук [s] позначається літерою *s*, а також – *ss*, та *c* що звучить як український твердий [с]: *Liste* [ˈlistə] – список; *wissen* [ˈvisən] – знати; *Chance* [ˈʃansə] – шанс.

Звук [ʃ] (українське [ш]) утворюється сполуками *ch, csh, sh, sk* та літерою *s*, яка означає цей звук на початку слів перед *p* чи *t*. Наприклад: *Schylar* [ˈʃyːlar] – учень; *die Spracher* [ˈʃpræːχə] – мова; *Chef* [ʃɛf] – начальник тощо.

Буква *s* позначає звук [z] (український [з]) на початку слова або складу перед голосними: *Sommer* [ˈzɔ mər] – літо.

Німецький звук [t] – твердіший за вимовою від українського [т]. Позначається літерами й сполуками *t, tt, th, dt, d*: *Tier* [tiːr] – тварина; *Mitte* [ˈmittə] – середина; *Theorie* [teoˈ riː] – теорія; *Land* [lant] – країна.

Німецький звук [ts] – подібний до українського твердого [ц] і позначається літерами *z, tz, zz, t*, наприклад: *Zug* [tzük] – поїзд; *Satz* [zats] – речення, (музичне – також); *Station* [ʃtaˈtsion] – станція.

Звук [tʃ] позначається сполукою *tsch* і є тотожним українському [ч]: *deutsch* [dɔɐʃ] – німецький.

Звук [v] тотожний українському [ф] (дуже рідко, лише у словах іноземного походження – читається як українське [в]) позначається літерами *v* та *w*: *Vase* [ˈvaːza] – ваза; *Wein* [ˈvaen] – вино.

Звук [χ] позначається сполученням букв *ch*, звучить як тверде українське [х]: *Buch* [buːχ] – книжка та ін.

Звук [ʒ] тотожний українському [ж] і зустрічається в німецькій мові у французьких та слов’янських запозиченнях; позначається *g, j* та *sh*: *Genie* [ʒeˈniː] – геній; *Journal* [ʒurˈnaːl] – журнал.

Специфіка німецької вокальної мови знаходиться у прямій залежності від фонетичних особливостей, які утворюють інваріантну фонічну якість голосних і приголосних. Це зумовлює збереження національного колориту звукового образу, який утрачається у вокальному перекладі, де б повинні залишатися без змін усі елементи структури німецького тексту (крім характеру артикуляції). Методика еквіфонічності вокального перекладу передбачає відтворення фоніки оригіналу як умову збереження вокальності тексту (Т.Мадишева).

1.3.5. Латинська вимова у співі

Поки ще достеменно невідомо, чи побутувала латинська мова на теренах Київській Русі у домонгольські часи, адже маємо авторитетне літописне свідчення проти цього: “Не розумѣмъ ні Гречьску языку, ні Латынську”. Перші ж достеменні свідчення про знайомство східних слов’ян із латиною стосуються XV ст., а в XVII ст. переклади з латини вже превалюють над виконанеи з інших мов. У 1615 р. було засновано Києво-Могилянську колегію (пізніше – академія), латиною вели всі дисципліни, крім катехизи та слов’янської граматики. Саме від тієї пори починається розквіт латинської письмової традиції в Україні. У Москві перша невеличка школа, де викладали латину, була відкрита в Спаському монастирі у 1665 р. Одним з її наставників був українець Симеон Полоцький.

Орфоєпічні норми так званих “мертвих” мов не завжди визначають дійсні правила вимови, існуючі в той час, коли дана мова функціонувала як засіб живого спілкування. Такі норми складаються досить довільно,

НАРИСИ З УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ*

2.1. ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

2.1.1. Духовні основи українського співу

“Нарескии школу садом...”

Д. Ростовський

Українські традиції професійного вокального мистецтва похідні від динамічних культурно-освітніх структур давньоруського церковного співу. Вплив духовних традицій на формування академічного вокального мистецтва, визначається особливостями становлення співаків-солістів у царині “вченої” культури церковного хорового співу у докласичний і класичний період. У цьому складному процесі існували певні закономірності.

Як відомо, у розвитку музичної культури Київської Русі переважав вокальний зміст, що визначило також розвиток її церковної музики. Історичний процес становлення музичного професіоналізму в Україні, що відбувався у XVI – XVII ст., обумовлений наявністю нормативних принципів організації звукового матеріалу; взаємопроникненням культового й народного вокального мистецтва, а також – етнокультурним обміном із сусідніми народами. Етнокультурний зміст професійної вокальної культури охоплює цілі пласти формування мовно-писемної культури. Адже співане “по-вченому” слово Боже було чужоземним, перекладеним на церковнослов’янську мову, відмінну від мови й виконавської культури побутового фольклорного співу. Це ілюструє, виниклий у часи Просвітництва й актуальний досі діалог “cultura – natura”. Відтоді й ведемо генезу професійного підходу до виховання співаків, підготовка яких для потреб виконання нової музики набувала рис цілеспрямованості й була адекватною зростанню загального рівня музичної культури.

Вокальна культура нашого етносу могла б сформуватися зовсім по-іншому, так, що її сольний елемент не виявився б притлумленим на декілька століть і не потребував реставрування. Збереглися літописні згадки про видатних співців й учителів, серед яких імена Ора, Добрині. Тисячолітній досвід культурно-просвітницької діяльності духовних учителів народу, – його поетів і співців є передумовою вітчизняної концепції духовно розвиненої особистості. Зобов’язана своїми професійними витокami духовній скарбниці церковного співу, українська вокальна школа – освячена Христовим Словом, співаним поколіннями наших предтеч, які, зростаючи у слові, зростали й у співі; духовно збагачуючи фоноферу рідної культури, знаменували її голос в одвічних прагненнях духовної досконалості.

За Г.Сковородою, духовність, що зосереджена у священних текстах Біблії, охоплює й інші, більш ранні, усні, – поетичні та пісенні джерела, котрі збереглися в етнічній пам’яті народів світу: “Еще нам не слышно имя сие., а наши предки давно уже имели... храмы Христовой школы. В ней обучается весь род человеческий сродного себе счастья, и сия-то есть... всенародная наука” [1, с. 337]. “Ось Вам, – писав Сковорода своєму приятелю Я.Правицькому, – за бажанням Вашим, херувимські пісні рапарasis, – що по-латині означає переказ. Станьмо, подібно до херувимів, причетними до “тайновидної” натури буття. “Викиньмо” із серця свого все зовнішнє. Хай заповнить нас світ справжній, невидимий, разом із царем його – істинною людиною” [1, с. 60-61]. Слід зазначити, що К.Квітка, який був кілька років у ченцях, пригадував, що замість давнього сумовитого ірмологічного співу вживали радісний “Сковородин голос”: “...Сковорода зложив веселий та урочистий голос воскресних канонів, – голос, котрий всюди зовуть Сковородинським” [2, с. 50]. Знаковим явищем свого часу був також поставлений від природи, голос видатного українського композитора і церковного співака Артемія Веделя: його манеру співу, тембр прагнули копіювати [3]. Першопровісником же київського співу названо співака Стефана (Київського), учня Феодосія Печерського, котрий до 1074 р. був domestиком Києво-Печерської лаври; затим – ігуменом, пізніше – єпископом Київської Русі, про що згадується у Літописі 1108 р. [4, с. 289].

Цікавим матеріалом є свідчення іноземних мандрівників, які одноставно сходилися в думці про розспіваність українського народу і високу музично-співацьку культуру й грамотність; про дивовижне, органне звучання хорового, а надто дитячого співу [5]. “Українці це поетичний, багатий уявою нарід... Вони мають хист до мистецтва, а до співу створений у них дзвінкий голос, чутке ухо й пам’ять”, – писав німецький мандрівник Гакстгаузен [6]. Про емоційність українського церковного співу писав, систематизуючи спогади антиохійського патріарха Макарія про подорож у Росію та Україну, П.Алепський: “...ніщо так не вражало нас, як краса маленьких хлопчиків та їхні пісні, виконувані від усього серця в гармонії із старшими”; а також – відзначав силу дитячих голосів, від звучання яких колихалися гори й долини [5]. “Спів козаків утішає душу й лікує від скорботи, бо їхній наспів приемний, іде від серця і наче з одних вуст; вони спрагло люблять нотний спів, ніжні й солодкі мелодії”, – у цих та інших спостереженнях іноземних очевидців українського культурного побуту XVII ст. знаходимо слова захоплення “...приємністю голосів і співу, особливо дівиць дорослих і малих”, що навчалися в Києво-Вознесенському монастирі [5]. Тут доречно згадати, здійснене Д.Наливайком, дослідження національного іміджу України, зафіксованого у свідомості західноєвропейців, у

* До кожного нарису подано окремий список літератури

під дією ряду екстралінгвістичних факторів, обумовлених існуванням декількох орфоепічних систем однієї й тієї ж мови, які буває просто неможливо перевірити на практиці. Саме ця відсутність зв’язку із живою мовою породжує варіанти вимови звуків і слів (наприклад, слів *Cicero*, *Caesar* тощо). Подібна варіантність, напевне, мала місце і в XV-XVII ст., про що можемо судити, співставляючи транслітерації латинських слів у давньоруському традиційно-буквенному правописі, взятому із видання 1638р. “Книга глаголемой алфавить”, де можна помітити численні похибки суто фонетичного характеру, скажімо, у записах вимови таких слів:

“инъ урбиусъ” – *in urbisus*: пропущено звук [b] перед голосною [u];

“кандитъ” – *candidus* – яскравий, білий, радісний: прикінцевий приголосний звук [d] помилково звучить як [t];

“мелесъ” – *miles* – воїн: звук [i] перед наголосом невірно вимовляється як [e];

“сикнеферъ” – *signifer* – прапороносець, поводитир: так само, як і в попередньому прикладі, гіперкорективна заміна [g] приголосним звуком [k];

“темплумъ” – *templum* – храм: помилково пропущено приголосний [m];

“приноцесъ” – *princeps*: правитель: поява *o-epentheticum* між [n] й [ts];

“хруптумъ” – пізньо-латинське *fructum* – плід (невдала етимологічна спроба порівняння з “хрупати”).

Зважаючи на ці та інші типові похибки, вокалістам слід знати такі основні правила вимови латиною.

Голосні звуки:

a [a]: *manus* [manus] – рука; *castra* [kastra] – стан, військовий табір (*pluralia tantum*);

i [i]: *libra* [libra] – римський фунт (327,45 г); *crines* [krine(s)] – волосся;

o [o]: *nobilis* [nobili(s)] – відомий, знатний; *os* [os'] – рот, уста;

e [e]: *legatus* [legeto(s)] – посол;

u [u]: *mulier* [mulie(r)] – жінка;

ae [e]: *praetor* [pretor] – суддя; *caelus*, *coelus* [tselyes] (u) – небо.

Для усунення проміжків між двома голосними у співі латиною іноді (регулярно – в поєднанні *ia*) припускаються епентетичного звука [j]: *culpa mea* [culpa meja] – мій гріх, але: *creator* [creator] – творець; *custodia* [custodija] – сторожа. Однак перед [u] звук [j], як правило, не виникає: *calcaneum* [calcaneum] – п’ятка; *supercilium* [supercilium] – брова; *fructuum* [fructuum] (від *fructus* – плід). Сполучення голосних [au] звучить відповідно написанню: *auctoritas* [auktorita] – гідність; *auctor* [auktor] – творець.

Приголосні звуки:

b [b]: *mandibula* [mandibul'a] – щелепа; *tibia* [tibia] – сопілка, флейта;

c [k] перед голосними непереднього ряду: – *custos* [kusto(s)] – страж; *mercator* [merkator] – купець;

c [ts] (u) перед голосними переднього ряду: *civis* [tsivi(s)] – громадянин; *cerebrum* [tserebrum] – мозок;

s [s]: *sacerdos* [sacerdos] – жрець;

d [d]: *mundus* [mendus] – мир, світло; *custodia* [kustodia] – охорона, сторожа;

f [f]: *fructum* [fructum] – плід; *carnifex* [carnifeks] – кат;

g [g], [h]: *tegumentum* [tegumenta] – одяг; *glacies* [kglatsies] – лід. Вочевидь, склалася традиція вимови [kg] замість латинського *g* [g], однак, *g* читався як фрикативний звук [h]. Один із перших записів латинського тексту слов’янською абеткою (кін. XV ст.): “*Ave Marie Ихрасие тленна*” = *Ave Maria gratiae plena*;

h [h]: *homo* [homo] – людина, *gesta* [hesta] – діяння;

j [i], а не [j]: *iustus* [iustus] – справедливий, чесний;

l [l'] та [l] (перед голосним звуком у): – *latus* “[l'atu(s)] – сторона, бік”; *puella* [puel'a] – дівчинка, дівчина;

sol [sol'] – сонце; *lupus* [lupus] – вовк; *consolator* [konsolator] – втішитель, але: *osculum* [oskl'um] – поцілунок.

Вимова ж прикінцевого подвоєного [lla]: *maxilla* [maksilaja] – щелепи; *stella* [stelaja] – зірка;

m [m]: *membrum* [membrum] – частка; – *mors* [mors'] – смерть;

n [n]: *nebula* [nebul'a] – туман; *manus* [manus] – рука;

p [p]: *pluvia* [pluvia] – дощ; *pupilla* [pupilla] – зіниця ока;

qu [ku], [kv]: *quaestor* [questor] – квестор, скарбник; *quadratum* [quadratum] – квадрат;

r [r]: *cor* [cor] – серце; *curtus* [curtus] – вкорочений, однобокий;

s [s]: *senecta* [senecta] – старість; *pes* [pe(s)] – нога; [s] іноді звучить як [s], а не [ts]: *caesar* [sesar];

t [t]: *tribatum* [tribatum] – данина; *materia* [materia] – матерія;

x [ks]: *coxa* [koksa] – бедро; *rex* [reks] – король;

ch [sh]: *scholaris* [sholar] – студент;

gu [gv], [gu]: *lingua* [lingua] – мова;

Досвід показує, що найповніше розкриття задуму композитора при виконанні іншомовної вокальної музики є можливим саме при співі мовою оригіналу, що й відповідає міжнародній вокальній традиції. Знання правил вокальної орфоєпії створює більш універсальні можливості для зростаючих співаків, здатних, завдяки цьому, інтегрувати у світовій скарбниці вокального мистецтва полімовно, а значить – полікультурно.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Визначити роль художньої орфоєпії у мистецтві сольного співу та пояснити її методичний зміст.
2. Які основні принципи вокальної вимови українською, російською, італійською, німецькою, латиною?

ЛІТЕРАТУРА:

- 4, 5, 10, 11, 12, 13, 16, 22, 25, 28, 33, 44, 45, 47, 55, 64, 66, 67, 75, 81, 92.

якому відображене прагнення нашого співвітчизника і сучасника поєднати специфіку розвитку зарубіжної українки з рухом європейської культури від часів Середньовіччя до Просвітництва [7].

Оскільки виконавська школа завжди передусь педагогічній, а про особливості виконавської школи співу Давньої Русі можемо судити лише з позицій вивчення історико-археологічних матеріалів та документів, нивою дослідження культурно-освітніх засад церковного співу мають бути найдавніші досягні для опису й аналізу писемні згадки, що фіксують найдавніші вокальні традиції наших пращурів. Біблейське тлумачення такого співу є основою теологічної концепції безперервного славильного співу ангелів, які оточують Божий престол. Тож людський церковний спів ідентифікували з небесним; тож і сам церковний хор уподібнювався до лику ангелів, а естетика співу мала відповідний етос. Його правила, викладені в літописах, житіях, хроніках, словниках тощо, мають допомогти нам у пошуках і встановленні природи духовної харизматичності, софійності світосприйняття розвинених особистостей українських співаків-солістів докласичного і класичного періоду розвитку національного вокального мистецтва.

В еволюції вітчизняної церковно-вокальної традиції вирізняють динаміку трьох основних її чинників: 1) живе звучання, 2) його записування та 3) опис у співацьких теоретичних додатках-абетках; у кожному історичний період професійного вокального мистецтва створювалися свої різновиди вже відомих співацьких книг, відповідно до розвитку навчально-методичних потреб культової практики [8]. Вивчення особливостей історичного розвитку цих співацьких кодексів, як і ступеню їхньої відносної стабільності у рамках певних історичних періодів, – першочергове завдання у реставруванні методик давньої співацької традиції з метою виявлення її самобутності.

Від часів прийняття християнства і впровадження Священних і богослужбних книг, написаних церковнослов'янською мовою, вітчизняна вокальна культура розвивалася за типом дисглосії (гр. *di-* (двічі) й *glossa* (мова) – одночасне існування в суспільстві двох мов, застосованих строго в різних сферах: тут – у церковній та побутовій) [12]. Це поняття – ширше за білінгвізм, що з'явився пізніше, коли з емпіричного способу навчання церковного співу (із голосу в голос, “по-наслышке”) перейшли до книжного (“по ноте”). Книжкова латина була незрозумілою й не доступною переважній більшості люду. Церковнослов'янська ж мова не потребувала перекладача й спеціального навчання, була зрозумілою на слух. Поза тим, існувала побутова мова, яка стала основою адміністративної, витіснивши латину. Тобто, вже у XV ст. наші пращури розмовляли зрозумілою нам українською мовою, та мовою їхньої культури залишалася книжна – церковнослов'янська. Сам факт розповсюдження християнства у мовних версіях взаємоперекладів із єврейської на грецьку й латину потребував створення унікального феномена інституту перекладацтва, що робило його діалогічним та відкритим для входження в етнокультурний простір – і навпаки (адже перекладачами були представники різних етносів, які перекладали Священне Письмо мовою рідної культури). З цього приводу не стихає міжконфесійна полеміка, зміст якої стосується збереження української мови на Західних землях, у середовищі латиністів та подальшої її асиміляції з російською на православному Сході.

У ті часи церковна культура у якості невідмінного компоненту мала на меті високий рівень співацького мистецтва, і партесний спів, що своїм виникненням зобов'язаний Україні, від свого зародження у XVII ст. і донині є благодатним матеріалом для спостереження й аналізу тайни хорового виконавства. Закладені М.Дилецьким теоретичні й методико-виконавські основи партесного співу сприяли канонізації у його музичному матеріалі мажоро-мінорного строю, який замінив систему гласів, а також заміні нотації на сучасну [10, с. 137 – 138]. У жанрово-стилістичному лоні партесного концертного виконання розвинулись традиції духовного концерту, а у якості його камерних різновидів – канти й псалми. За спостереженнями Н.Герасимової-Персидської, у ситуації, коли партесний концерт був прерогативою професійно-письмової творчості, а народнописенна творчість – усної, “... напівусний кант займав середнє становище... у системі жанрів... і... частково виконував функцію “перекладача”, – здійснюючи зв'язок між “... високим жанром професійного мистецтва і сферою народної пісні” [11, с. 241-242]. Як правило, канти й псалми були жанром одного автора, і мали значний обсяг авторської палітри: від школярів до визначних духовних діячів та просвітителів і письменників; серед них – Г.Сковорода, Д.Туптало, Т.Щербацький та інші, менш відомі автори. О. Кошиць, описуючи поставлені ним у Києві 1916 р. “...сім великих стильних хорових концертів”, серед яких один було присвячено кантам XVI й XVII ст., так визначає кантову культуру співу: “Вот, брат, оригинальные вещи! Они проливают свет не только на религиозное украинское народное творчество, но и показывают, каким должно быть у нас церковное пение, если, подобно русскому, оно будет базироваться на народной почве” [12, с. 26].

У виконавській та культурно-освітній практиці співу в Україні в XVII ст. набули популярності місцеві наспіви, ці “оригінальні мелодичні відгалуження” традиційного літургійного співу, які записувалися півчими “на берегах” ірмологіїв і називалися “Напеви прерожни (наспіви спадкоємні), зобрани по Руси” [13, с.192]. Визначувані як маргінальні, ці записи свідчили про пошукову роботу окремих виконавців традиційного музично-освітнього комплексу, здатних доповнювати існуючі правила новими.

Викристалізовується самобутня форма діяльності нового, ренесансного типу українських духовних співаків і вчителів, у кожному з яких талановито поєднувалися співак-переписувач-перекладач; художник; вчений; просвітитель; регент, діяльність яких підпорядковувалася власній добрій волі (М.Дилецький називав себе вільним громадянином міста Києва). Серед них – вихідці з монастирів чи вигнані з хорових колективів мандрівні вчителі. Виховані на книжній, нотній традиції, вони, опинившись “на узбіччі” професійних занять, несвідомо доєднувалися до парадигми традиційної за своїм змістом, народної вокальної культури (не

змішувати з традиціями кобзарів, – виконавців Богородицького циклу). По-суті, своєю духовно-пісенною творчістю такі співаки створили посередницьку ланку між традиційною та книжною вокальною культурою. Серед них, як уже було сказано, найпримітнішою, видатною особистістю є Г.Сковорода (котрий зрікся поважного соціального статусу, співмірного його високій освіченості та свідомо обрав місію вільного художника: мандрівного філософа).

Зростає увага й повага до особистості співака-музиканта, – його статусу майстра, що дозволяє йому зватися й бути світським, вільнонайманим гімнографом (визначення Ю.Ясиновського [14]). Слід сказати, що українська гімнографія (кінець XVI – початок XVIII ст.) синтезувала естетику співу в нотолінійній системі, фольклорну пісенну спадщину та здобутки латинського Заходу з орієнтацією на формування духовно розвиненої особистості й стала тим важливим явищем етноінтегративного гатунку, яке справило значний вплив на розвиток учених форм сольного співу (одноголосся, монодії). Сфера побутування гімнографії на Західних землях України, її полістильна багатоплановість, спричинена запозиченнями чужого стильового досвіду сусідніх музичних культур: болгарської, волоської (молдавської), грецької, сербської сприяли утворенню жанрових рис, що зближують її з одноголосним кантом, який попередив виникнення форм світського сольного співу.

Важливим моментом у формуванні індивідуальних засад української вокальної школи є розквіт школи українського красномовства, колискою якої була Києво-Могилянська академія, а також – традицій театрального мистецтва, зобов'язаного своїм становленням цьому потужному освітньому центрові, що формував етнокультурний зміст образу України у XVII – XVIII ст.

Зародження наприкінці XVI ст. українського театру свідчить про наявність у національній культурі ігрового елемента, ментальною специфікою якого є синтез фольклорних ігрищ-обрядів та естетики скоморохів, які принесли на Русь традиції античного театру (у контексті шкільного театру – містерії, вертеп, інтермедії). Саме театр сприяв формуванню рольової специфіки виконавства, а значить – виявленню різнобічно обдарованих індивідуальностей. Саме театр, за задумом Я.Коменського, мав розвивати пам'ять та уяву учнів, оскільки ігрова форма навчання сприяла розвитку творчих здібностей і сприяла особистісній самореалізації. У лоні театру формувалися сольні навички співаків-акторів.

Театр вийшов за межі школи й органічно синтезував з іншими формами культури й побуту. Цьому значною мірою сприяли “бурсаки-спудеї” у їхніх мандрах під час вакацій та “дяки-пиворізи”, – недовчене чи відлучене від церкви духовенство. Український театр зародився саме в народному обряді, на стику двох типів мислення: фольклорного та релігійного. Знайомство ж із європейською театральною культурою стало тільки зовнішнім поштовхом. У XVII – XVIII ст. популярні різні види театральних видовищ: масові постановки західноєвропейських містерій, вертеп і шкільний театр, наскрізь пронизані різними вокальними формами.

Саме вокальна музика шкільної драми синтезувала традиційну, духовну та світську манери співу. Реконструюванням її музичного матеріалу займається Л.Корній, на думку якої “... шкільна драма органічно поєднала як місцеві традиції української культури, так і досягнення інших культур” [15, с. 130]. Автори українських шкільних драм опікувались зближенням традицій античної, латинської духовної драми та, знаходячись під впливом сучасних їм барокових віянь, адаптували їх до вітчизняних умов, тим самим створюючи підґрунтя для пізнішої адаптації в Україні драматичного театру та опери. Безсумнівний моралізаторський зміст шкільних драм сприяв виробленню особистісних рис, співмірних духовному ідеалу людини епохи бароко: високій освіченості, фаховій універсальності та популярності особи вчителя, – майстра, здатного за допомогою комплексу педагогічних прийомів навчити всьому, сформувати духовно цілісну особистість власним прикладом (майстер, у ході формування духовно розвинених особистостей, створював також і самого себе, – ця теза властива епосі бароко й пояснює механізми творчості тогочасного культурного життя). Саме тоді виникає й чимало авторських шкіл співу: найвідоміша – Школа церковного співу, заснована на початку XVIIIст. у Росії українським митрополитом Дмитром Ростовським. У написаному ним “Учебнику грамматики и стихосложения” є вираз: “...нарекши школу садом” [16, с. 92]. Ці слова цілком співзвучні з дидактичними настановами філософа Г.Сковороди та естетичними ідеалами освіти В.Сухомлинського й ніби задовго передбачили їх.

Академічна манера сольного співу в Україні кристалізувалася поволі й не є привнесеною раптом, а становить вокально-професійний синтез національних стилів співу країн Європи, активізація котрих великою мірою залежала від специфіки міжкультурних діалогів. Поступово, в міру жанрового взаємопроникнення світської й церковної музики: процесу, пов'язаного, великою мірою, з упровадженням традицій хорових концертів, відбулося пристосування вокальної музики до засобів ідеологічної боротьби й посилення спрямованості музичного, особливо вокального (сольного) мистецтва на слухачку аудиторію. Це спричинило зміщення смислових акцентів: вокальна музика виробила нову “міру речей” – людину [11, с. 347]. Набутки української вокальної традиції, зосереджені впродовж кількох століть у професійній сфері церковного хорового співу, стають основоположними чинниками формування солістів. Сольні форми “вченого” співу, пропагованого півчими церковних хорів, солістами-виконавцями й учасниками оперних і музичних вистав, співцями української народно-епічної традиції, стають нормою культурного життя України. Так, у Придворному театрі гетьмана Кирила Розумовського у Глухові співав у 40-х рр. XVIII ст. вихованець місцевої Школи (Глухівської академії) співу й інструментальної музики (клас Ф.Яворовського) Кузьма Осипов; із цього закладу було забрано до Петербурзької капели в ранньому дитинстві М.Березовського (відомого оперного співака і композитора) та Д.Бортнянського (став вокальним педагогом Придворної співацької капели;

диригент, співак і композитор) [4, с. 26; 37; 226]. Нині ми спостерігаємо процес відродження традицій церковного хорового співу, до котрого доєднуються професійні виконавці-солісти. Це створює ряд проблем, пов'язаних із відсутністю в них спеціальних навичок хорового співу. Сучасні форми виховання співаків-солістів не спрямовані на хорове виконавство, тому актуальним є створення спеціальностей у ВНЗ для навчання церковного хорового співу, якими сучасному вокалістові доводиться опановувати емпіричним шляхом, працюючи, безпосередньо, у відповідних колективах. Таким чином, ми спостерігаємо зворотний, по відношенню до описаного, процес. Разом із тим, відбувається формування авторських шкіл, майстер-класів.

Динаміка зростання хорового церковного мистецтва у незалежній Україні засвідчує відродження культурних традицій поліконфесійного спрямування з відповідною культурою співу, мовним змістом тощо.

У середовищі виконавської та художньо-педагогічної практики української православної хорової культури, авторських та світських школах (академіях) співу в докласичний і класичний період української вокальної школи були зосереджені духовно-освітні цінності та формувалися навчально-дидактичні методи виховання розвинених особистостей майстрів сольного співу. Їхня індивідуальна творчість заклала основи знакової системи вокального навчання, двома полюсами якої є емпірична та дидактична методики, узгоджені з художнім досвідом. Формування духовно розвинених особистостей українських співаків-солістів у докласичний – класичний період національного вокального мистецтва відбувалося у нероз'ємному процесі становлення освітньо-виконавської моделі музичної культури. Їй властива етнокультурна діалогічність та конвергентність складових її креативного змісту.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Пояснити, чому в ході виявлення етнокультурного змісту професійної вокальної культури слід неодмінно враховувати особливості формування мовно-писемної культури.
2. Яким чином формування професійних засад “вченого” співу співмірне з адаптацією церковної “книжної” культури у фаховому побуті наших вокальних предтеч?
3. Навести приклади, як саме становлення дидактичних норм сольного співу в українській професійній музиці відбувалося у середовищі церковного хорового співу.
4. Чому виховані на традиціях церковного співу (який на час запровадження в Україні естетики співу оперного досягнув свого професійного апогею), українські співаки-солісти становлять унікальний тип виконавців?
5. Як саме характерна для українських співаків-солістів, софійність світосприйняття пов'язана з традиціями славильного церковного співу?
6. Обґрунтувати тезу про те, що вихованню співаків сприяла школа українського красномовства й театрального мистецтва.
7. Надати обґрунтування етнокультурної концепції авторських шкіл церковного співу співмірне притаманному теорії української художньої культури методів пошуку подібностей, на основі уніфікації котрих стає можливим виявлення закономірностей способів вивчення історії й теорії культури, пов'язаних із виділенням особистісного фактора (сучасне входження співаків-солістів у лоно церковної хорової музики; “мода” на майстер-класи, “школи” співу певного педагога тощо).

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Сковорода Г.С.Повне зібрання творів: У 2-х т.. – К., 1973. – Т. I.
- 2.Багалій Д.І. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – 2-е вид. – К.: Оріє, 1992.
3. Гусарчук Т.В. Артемій Ведель // Український музичний архів. – Вип. 2. – К., 1999.
4. Лисенко І.М. Словник співаків України. – К.: Рада, 1997.
5. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским: Пер. с арабского. – М., 1897.
6. Січинський В.Ю. Чужинці про Україну. – К.: Довіра, 1992.
7. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в західній Європі XI – XVIII ст. – К.: Основи, 1998.
8. Іванов В.Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX – XVII ст: Монографія. – К.: Муз. Україна, 1997.
9. Успенский Б.А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI – XIX ст.). – М., 1994.
10. Дилецкий М. Граматика музыкальна: Фотокопія рукопису 1723 р. – К.: Музична Україна, 1970.
11. Герасимова-Персидская Н.О. Партеcный концерт на Украине во II половине XVI – I половине XVIII века и его место в культуре эпохи: Дисс... д-ра искусствoved.: 17.00.02. – К., 1978.
12. Кошиць О.А. Листи до друга (1904 – 1931) / Автор-упор. Л.О. Пархоменко. – К.: Рада, 1998.
13. Іванов В.Ф. Співацька культурно-освітня практика в Україні у XVII ст.: Дис... д-ра мистецтв.: 17.00.08. – Харків, 1994.
14. Ясинівський Ю.П. Найдавніший нотолінійний рукопис на Україні //Українська музична спадщина: Статті, матеріали, документи/ Заг. ред. М.М. Гордійчука. – К.: Музична Україна, 1989.
15. Корній Л.П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. – К., 1993.
16. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст.: Монографія. – К.: Музична Україна, 1997.

2.1.2. Вплив українських співаків на формування російської вокальної школи

Переосмислення наукової спадщини радянських часів у галузі музичної культури відкриває нам дійсну систему пріоритетів щодо історичної ролі українських співаків у формуванні російської вокальної школи. Потужна інтеграційність українського співу не є відображенням якоїсь сезонної “моди”, а зумовлена історичним процесом етнокультурної сецесії (лат. secessio – відпадання, відокремлення, відступництво), що обґрунтовує тривалий історичний період поглинання культурним простором Росії великої кількості українських митців, що почалося в середині XVII ст. масовими вивезеннями найкращих наших голосів до імперських центрів: Москви й Санкт-Петербурга. Звідтіль вони “поверталися” дуже згодом і представниками російської вокальної школи, яку насправді створили та генерували кілька поколінь українських співаків, відомих навіть в Італії, на батьківщині бельканто.

У зламної для російської музичної культури події, коли О.Мезенець провів у 1668 р. реформу церковного російського нотопису, було своє історичне підґрунтя: перед тим із України в Росію прийшла партесно-мензуральна музика, й перший Московський нотний кодекс 1652 р. уже було “...писано ручнo київською мензуралкою”, тоді й розпочалося просвітництво українських співаків та вчителів музики в Росії [1, с. 13]. У січні 1652 р. київський церковний співак Олексій (прізвище невідоме) привозить із собою до Москви 12 українських виконавців. Незабаром інший київський співак О.Лешковський забирає до Москви знаменитого київського півчого В.Пикулинського. Вони принесли в Росію свою естетику співу, стали зразком для наслідування; саме з цих українських голосів почалися істотні зміни російської вокальної фonoсфери. Українські співаки стояли й біля витоків Придворної співацької капели, яку було створено з хору государевих півчих дяків, сформованого в середині XVI ст. У 1652 р. путивльський священик І.Курбатов за наказом царя Івана III поїхав до Києва з метою купівлі книг і відбору півчих. Натомість привіз цілий хор на чолі з Ф.Тернопольським. Того ж року до Москви прибули ще два київські колективи; один із них – під орудою соліста Г.Абрамовського. У другій половині XVII ст. у Москві можна було почути голоси київських співаків К.Коновського, Я.Рабецького, Я.Семенова, С.Сизарівського, С.Ясичківського, “верховного півчого” І.Грабовського. Хоровий колектив государевих півчих дяків у 1703 р. було вивезено до Санкт-Петербурга й названо Петром I “Придворний хор”, а значно пізніше, у 1763 р., за наказом Катерини II – “Придворна співацька капела”. У 1669 р. боярин П.Шереметев вивіз із Києва до Москви ще одну капелу півчих і музикантів.

Важливим для введення багатоголосого партесного співу в московський музичний побут стало прибуття до Москви наприкінці XVII ст. двох українських духовних композиторів: І.Коленди, що був також видатним співаком та М.Дилецького. Останній протягом п'ятнадцяти років навчав у Москві музичної грамоти, співу та композиції. Автор відомих підручників “Граматика мусикійська” та “Способ до заправи дітей”, М.Дилецький уперше дав професійне визначення співака: “фундаментальный мусикий” та співу: “...словенска же пение, еже сердца человеческие возбуждает до увеселения или до жалости”, а також впровадження засад комплексного навчання співу й композиції: “...не токмо пети, но и творити пеніе” [2]. Такий підхід – не випадковий: адже головною прикметною ознакою музичної освіти в Україні було саме вокальне навчання (отак, як у Західній Європі – навчання гри на музичних інструментах). Його професіоналізацією, виробленням дидактичних норм опікувалися численні вчителі співу; своєю високою духовністю український спів зобов'язаний високому релігійному пафосові духовних творів, способів виконання яких так і називався: “умільное”, “боголепное пеніе”. Для зміцнення вокальних шкіл російських монастирів туди посилали кращих півчих з України, зокрема, із співацьких шкіл Києво-Печерського монастиря, Духовної академії, Братського богоявленського та Видубицько-Михайлівського й Златоверхо-Михайлівського монастирів, які славилися своєю школою співу.

У літописі російської вокальної школи яріє славне ім'я українського митрополита Дмитрія Ростовського, засновника й ідеолога першої авторської школи церковного співу, де навчали за його власними методиками. Це був спеціально розроблений дидактичний музично-освітній комплекс. Школу було створено в 1702 р. у м. Ростов на Ярославщині й укомплектовано українськими вчителями, які на терені Росії впроваджували широку й всеохоплюючу програму освітньої та вокальної підготовки. Слід сказати, що й перший набір школи склали талановиті співаки з України; лише пізніше сюди почали привозити дітей також із Білорусі, Греції, Польщі, Росії. Усі вони отримували добру вокальну підготовку від українських учителів, яких охоче підмінював і сам Д.Ростовський. Домінантою його освітньої концепції був спів “а саpела”, сольні та ансамблеві традиції якого відгранували у його школі. Замисливши свій духовно-освітній заклад як авторську школу, український митрополит наповнив її зміст ще й такими дисциплінами як математика, філософія, закон Божий, піїтика, риторика, співи та мови (грецька, латина, польська та російська) [3, 82]. Він був і драматургом, доробок якого складали духовні драми та п'єси з музикою, а також композитором, який залишив по собі пісні, псалми й духовні канти. Знавець церковного співу (вокальну освіту одержав у Києво-Братській школі), Д.Ростовський був надзвичайно вимогливим у навчанні “...читья-петья церковного”, в такий спосіб наставляючи своїх підопічних: “Учениче Иоанне, читай книги полезние и пой от “ут” до “ля” голосные (sopogе)”; та ще, наприклад: “Луко и Андрее, не дуди безумным слонем и познай взявши свет в твой разум, яко премудрость не купуется”; у його мові й правописі, за свідченням сучасників було відчутно “...оттенок малороссийской речи и киевского правописания” [3, с. 84; 86]. Співу в школі навчав також викладач латини Євфимій, духовний кругозір якого розширили подорожі на Крит і до Вавилону та навчання в Афінах, Польщі, Києві. Д.Ростовський вважав себе і засновником, і вихованцем власної школи (погодьмося з

безпрецедентністю такої самооцінки, зумовленої високою духовністю). Неодмінною вимогою навчального процесу були регіональні краєзнавчі описи: так закладались інтерес і любов до рідного краю, його культури, виховувалась національна свідомість. Інтернетнічний склад учнівства, вихованого на традиціях українського “вченого” співу, до церковних методик якого додавалися фольклорні, світські, а також елементи українського шкільного театру утворювали цілісний етнокультурний феномен із властивою йому міжетнічною діалогічністю.

По-справжньому професійне підґрунтя вокально-музичної освіти та індивідуального виховання заклала Глухівська музична школа, заснована в Україні 24 серпня 1730 р. для вдоволення потреб Петербурзької придворної капели (інші назви ГМШ – Академія, Півчий палац монарший). Українські співаки, солісти Придворної капели, Г.Головня і С.Тихонов, приїздили в пошуках талановитих дітей, яких спершу навчали у Глухові, а потім забирали до Москви, Петербурга й інших міст Росії. З діяльністю Глухівської музичної школи пов’язані імена видатних діячів вокального й музичного мистецтва М.Березовського, Д.Бортнянського, Г.Головні, М.Полторацького.

У 1766 р. басист Придворної капели киянин Г.Головня видав перший автохтонно-російський друкований Ірмологіон із теоретико-методичною передмовою, а у 1772 р. з наказу Синоду було надруковано ще один Ірмологіон, Обиход, Охтоїх і Празники, у редактуванні яких брали участь українські півчі П.Синьковський та Я.Лавлинський. Досвід українських співаків використовували в усіх архієрейських капелах Росії, де на цей час припадає формування стилю концертного хорового співу. Його світські традиції, закорінені в естетику українського церковного співу, із часом були уніфіковані в унікальні методики формування солістів у лоні хорових колективів. Дидактична основа цих занять сприяла здобуттю музичної освіти засобами співу. Навчали також мовно-вокальний виразності, прищеплювали навички культури ансамблевого та сольного співу.

Як Придворна капела у Санкт-Петербурзі, так само й капела П.Шереметева у Москві (де співу навчав українець Ф.Божко) і далі постійно поповнювалися новими півчими “із черкас”, – України, що “...була місцем, звідки поставлялись у столиці кращі співаки. Співці й музиканти служили не тільки при дворі, але й у російських вельмож”, наприклад, у князя Меншикова “при спевальной музици” служив український маляр А.Ревукович; при княгині Єлизаветі Петрівні – придворний сліпий бандурист Г.Михайлович, який навіть отримав дворянський титул” [4, с. 169; 174]. Хлопчики-півчі, взяті до двору, поки ще мали голос, користувалися всілякими привілеями: їх “...пестили та голубили. Між півчими були й діти знаменитих українських попів, як Стоцькі, Головачевські. Додамо, що півчі співали й на тих бенкетах, що влаштовував Розумовський для своїх приїжджих з України земляків... Крім того, були придворні бандуристи”, – пише Д.Багалій у життєписі Г.Сковороди, який працював у капелі протягом 1742-44 рр. [5, 49 – 50]. Коли діти спадали з голосу, їх залишали напризволяще, і мрією кожного було повернутися в Україну.

Після трагічних подій, пов’язаних із ліквідацією української державності, (якій передувала “золота доба” української культури барокового спрямування з розквітом меценатства гетьманської еліти), наприкінці XVIII ст. освітньо-мистецьке життя зосереджується у російських імперських центрах Москві й Санкт-Петербурзі. Від’їзд із України для більшості талановитих українців був наругою, лише декого вабила кар’єра, можлива в середовищі панівної верхівки Російської імперії. Відбувалося це так. У 1707 р. кількість учнів Києво-Могилянської академії (першого вищого учбового закладу Східної Європи, заснованого в 1617 р.) було скорочено з 2000 осіб до 161. Петро I забрав із Києва кращі просвітницькі сили, й у 1721-50 рр. 200 вихованців і колишніх викладачів Академії обіймали високі культурно-освітні посади в Росії. Серед них – визначний український учений, громадський діяч, письменник, один із фундаторів школи українського красномовства Ф. Прокопович, який став провідним ідеологом реформ Петра I. Починаючи з 1786 р. по всій Росії було засновано так звані народні училища, укомплектовані студентами з Києва, котрі вважались кращими педагогами; привезені ними “Грамматика Мелетія Смотрицького, історія Інокентія Гізеля стали підручниками в московських школах. Російський письменник О.Сумароков у середині XVIII ст. скаржився, що українці-педагоги зіпсували російську мову” [Цит. за 6, с. 70]. Про “європеїзацію” Москви українськими впливами писав Петро I в одному з листів до Мазепи, де визнавав, що український народ “...умен, но мы можем быть от этого не в авантаже” [Цит. за 7, с. 79]. М.Грушевський так охарактеризував це етнологічне явище: “...український люд, як порівняти його до московського, був тоді далеко розумніший, освіченіший, проворніший. Із України потім ціле століття находили на Московщину люди, що там зводили школи, бібліотеки, вчили, писали й друкували” [8, с. 23]. Отак, подібно до того, як у X ст. мистецтво Візантії (яка перевершувала давніх слов’ян не тим, що була християнською країною, а тим, що була спадкоємицею блискучої культури античної Греції й Риму) прийшло в Київську Русь разом із новою релігією, культура України XVII – XVIII ст. визначальною мірою сформувала культурну ситуацію в Росії. Поступово формувалася суцільний вокально-професійний, освітній та виконавський простір на який невдовзі було перенесено традиції оперної, здебільшого – італійської естетики.

Значний художній вклад до світової вокальної скарбниці внесли українські учні М.Глінки, цільові наїзди якого в Україну в I-й пол. XVIII ст. мали на меті пошук голосів (начебто для Придворної співацької капели, та як виявилось насправді – для навчання світському співу). Не вдовольняючись результатами власної педагогічної діяльності, М. Глінка спонукав своїх вихованців М.Іванова (Карбаченського) та С. Гулака-Артемовського удосконалюватися далі в Італії, куди супроводив їх особисто. Італійські маестро порівнювали М.Іванова з великим Рубіні: як писав “Giornale del teatri”, “...захват, з яким щовечора приймають у болонському театрі “Лючію”, ...зростає до неймовірного. Фредцоліні й Іванов дають нам насолоду... Театр

постійно повен, іноземці збігаються з усіх боків послухати цих дивовижних акторів” [9, с. 141]. Спеціально для цього співака Дж.Верді написав складну вставну арію в опері “Ернані”; Г.Доніцетті, Дж.Россіні створювали для нього партії у своїх операх. Віддавши італійській оперній сцені двадцять років творчого життя, М.Іванов додому не повернувся, помер старим у Болоньї. С.Гулак-Артемовський, отримавши вокальну освіту в Італії, навпаки, повернувся й звершив свою співацьку кар’єру у Росії. Автор відомої української опери “Запорожець за Дунаєм” та низки пісень-романсів, під час перебування у Флоренції в 1839-43 рр. він навчався у відомого італійського диригента, вихованця Міланського театру “La Scala” Дж.Аларі та в П.Романі. С.Гулак-Артемовський співпрацював з імпресаріо А.Ланарі, успішно виступив у флорентійському театрі Леопольдо поряд із знаменитим Д. Рафаеллі. Після повернення до Петербурга, був зарахований до складу імператорської російської оперної трупи на партії високого баса й далі виступав із італійськими зірками на петербурзькій сцені (з Дж.Рубіні в операх “Отелло” Дж.Россіні, “Пуритани” В.Белліні та ін.). Особливого успіху С.Гулак-Артемовський зазнав у ролі Руслана з опери М.Глінки “Руслан і Людмила”. Популяризуючи вокальні твори М.Глінки в Італії, С.Гулак-Артемовський разом із М.Івановим та міланським нотним видавництвом “Рікорді” сприяв широкій популярності російського композитора в Італії, на батьківщині опери.

Оскільки національні вокальні школи в Європі почали формуватися одночасно з виникненням національних композиторських шкіл, що ставили перед співаками нові художньо-виконавські вимоги, роль М.Глінки як родоначальника російської класичної музики, разом із його вокально-педагогічними досягненнями, важко переоцінити. В Україні такою постаттю стане М.Лисенко, зусиллями якого стане можливою національна професійна вокальна школа. У житті Глінка й Лисенко ніколи не перетиналися, однак їх об’єднує школа німецького теоретика, композитора та знавця вокалу З.Дена. У 1843 р. у розквіті літ і таланту М.Глінка, з причин драматичних для російської музики, з-за панівного становища італійської опери, залишає Санкт-Петербург та їде за кордон. Повернувшись, знову бачить, що його вдома й далі ігнорують, і цього разу вже назавжди залишає Росію, поклявшись ніколи більше її не бачити: прямує рятуватися до свого вчителя З.Дена в Німеччину. Тривале професійне спілкування з маестро, якого сучасники не даремно називали “музичним знахарем”, не раз реанімувало його творчий стан та безсумнівно, знайшло відбиття у глінкинській концепції російської вокальної школи, зокрема, це стосується так званого “концентричного методу” [10, с. 29]. Так історично склалося, що інший талановитий учень З.Дена, М.Лисенко також став фундатором національної професійної музики й професійної вокальної освіти: української.

Пошукова діяльність М.Глінки в Україні, його зв’язки з італійськими та німецькими музично-вокальними колами стали матеріалом для осмислення й талановитого втілення ним ідей російської національної вокальної школи, основні методико-теоретичні орієнтири якої в XX ст. було уніфіковано як засади радянської вокальної школи. М.Глінка своєю різнобічною діяльністю композитора, співака і вокального педагога зі своєрідними методичними принципами, у яких інтегрувався досвід вітчизняної та італійської вокальних шкіл, зумів подолати існуючий на той час розрив між виконавською практикою й педагогікою. Розпорошені у епістолярній та есеїстичній спадщині композитора вокально-педагогічні розмисли, пізня публікація його “Школи співу” (1953 р.) та “Екзерсисів” (1963 р.) не давали можливості дослідникам сконцентрувати належним чином увагу на значущості його доробку у використанні нових методів розвитку співацького голосу. Заповзяті ж російські італомани (К.Мазурин, В.Багадуров) у своїх працях категорично заперечували сам факт існування якоїсь іншої, неіталійської вокальної школи (на противагу її ентузіастові О.Даргомижському). Фактично, першою роботою, в якій було науково доведено самостійність розвитку російської національної вокальної школи, є книга М.Львова “Из истории вокального искусства”, що побачила світ у 1964 р. [11]. Її автор, заперечуючи панівну концепцію італійського походження російського академічного (оперного) співу, веде генезу російської вокальної школи від Давньоруських співацьких традицій, перелічує видатних співаків українського походження, не згадуючи й словом Україну.

Історично склалося так, що саме оперний спів став еталонним у професійному академічному навчанні, а педагогічний вокальний школі завжди передувала виконавська. Очевидними є взаємні впливи національних виконавських шкіл сольного співу, серед яких – українські на формування російського оперного мистецтва. Це видно з особливостей зародження Київської опери, за початок сталої діяльності якої вважають 1867 р., коли у місті було створено постійну російську оперну трупу на чолі з Ф.Бергером, – колишнім співаком і антрепренером італійських сезонів Одеси та Києва.

Київ, звісно, й раніше відвідували оперні трупи мандрівних акторів із Італії, Польщі та Росії, де ще в середині XVIII ст. не було єдиного музичного центру (на італійських же сценах – у Венеції, Модені, Ліворно – на той час із тріумфом йшли італійські опери українців Д.Бортнянського і М.Березовського, популярніших від В.А.Моцарта). Б.Асаф’єв так оцінив оперну парадигму тієї епохи: “...чарівність суто італійських переливів у звучаннях поєднувались із м’якою чистосердечністю і щирістю лірики Південної Русі (тобто, України. – Б.А.) не в етнографічному, а в психологічному співвідношенні, так само як “італізми”, перетворені Моцартом, породжували форми, повні невлучимої краси злиття німецької пісенної лірики з італійською”[Цит. за: 12, с. 282]. Особливо ж популярним у Західній Європі був творчий спадок українця М.Березовського, якого називали Орфеєм з ріки Неві. І хоча до нас дійшла лише одна його опера “Демофонт”, маємо досить свідчень, що вокально-виконавська творчість, інструментальна музика та духовні концерти цього автора стали віхою в розвитку музичного мистецтва епохи бароко. Не меншу славу він мав як співак (тенор); його ж партнеркою по опері Арайї “Цефал і Прокріс” була українка Єлисавета Білогородська (співачка (сопрано), клавесиністка, композитор, автор “Менуету з варіаціями”, – єдиного твору в українській музиці у стилі рококо; донька

обдарованого студента, професора словесності А.Метлинського, за сприяння якого до виховного процесу в університеті було залучено професійного музиканта, чеха Голлі. Саме Голлі записав з голосу С.Носа сто пісень із нотним текстом та фортепіанним супроводом для збірника “Народные южно-русские песни” (К., 1854), впорядкованого А.Метлинським. До збірника увійшли й етнографічні дослідження О.Марковича та українські народні пісні, записані ним спільно з дружиною, Марією Вілінською (Марком Вовчком). У Марковича гармонійно поєднувався талант фольклориста й професійного музики: він грав на роялі, співав, вільно записував нотні тексти; у 1857 р. оркестрував музику до п’єси І.Котляревського “Наталка-Полтавка”, яку студенти університету неодноразово виконували на своїх вечорах. У 1843 р. для потреб університетської церкви було створено студентський хор, учасників якого навчали музичній грамоті та постановці голосу. Із його середовища, скажімо, вийшов такий відомий хормейстер як В.Станіславський. Особливого ж піднесення музичне життя Київського університету св. Володимира зазнало після приходу сюди М.Лисенка, котрий очолив університетський хор наприкінці 1860-х рр. і вже наприкінці січня 1861 р. виступив із цим колективом для широкої аудиторії з великим концертом власних обробок українських народних пісень.

Як бачимо, музична освіта у Київському університеті розвивалася двома магістральними напрямками: академічним і фольклорним. У музичному житті цього елітного навчального закладу знайшли відбиття тогочасні тенденції українського Відродження та західноєвропейського Просвітництва. Університетський статус зобов’язував до вивчення шедеврів світової музичної культури; заняття “вільними мистецтвами” збагачували світогляд, а набуті художні знання випускники університету зреалізовували у подальшій діяльності. Музичний побут Київського університету св. Володимира збагатив парадигму української музичної культури і започаткував традиції вищої музичної освіти, продовжені й розвинені в Музичному інституті М.В. Лисенка та Київській консерваторії ім. П.І. Чайковського, що були засновані значно пізніше.

Варто нагадати, що становлення класичних принципів музикознавства та філологічних шкіл традиційно відбувалося в надрах європейських університетів (ця структура і нині притаманна більшості ВНЗ розвинених країн світу). Остаточний перехід спеціальності “музикознавство” з університетів до консерваторій у країнах, колишніх республіках СРСР позбавив студентів-теоретиків філологічної бази своєї професії, щоправда, додав можливостей перебувати у колі звучання музики. Це зумовило поступове зникнення таких потрібних спеціальностей як музична лексикографія, музичне редагування, переклад; відтак, нинішній філологічний рівень музичних видань – неприпустимо низький. З іншого боку, переклади, виконані філологами-не музикантами, грішать невіглаством у царині музичної лексики, фактології тощо; відсутність же професійної філологічної підготовки у музикознавців призводить до накопичення серйозних проблем у видавничій справі. Тому-то й дискутується актуальна теза щодо доцільності в навчальних планах філологів основ порівняльного музикознавства, джерелознавства, нотографії, практикумів з розшифровки й редагування музично-історичних пам’яток (текстологічні семінари тощо). Поряд із цим пропонується ввести до консерваторського циклу ряд філологічних дисциплін лінгвістичного спрямування, текстологію, лексикологію та лексикографію, теорію літературного перекладу, редагування і практичну стилістику. Такі пропозиції варто підтримувати і впроваджувати кращі результати зазначеної сфери проблем з досвіду пострадянських гуманітарних вишів.

Нинішній стан музичної освіти у Київському університеті засвідчує спроби реставрування традицій у тому, що стосується народної музичної творчості. Створено навчальну базу для отримання музичних знань на кафедрі фольклористики. Вокальні заняття проводить народна артистка України Є.Колесник. До навчального процесу Інституту філології залучено народного артиста України, відомого майстра художнього слова А.Паламаренка. В університеті працює хоровий колектив, відомий також поза Україною (керівник – професор, заслужений працівник культури України І.Павленко); зароджуються інші нові форми музичного життя.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Якими двома магістральними напрямками розвивалася музична освіта у Київському університеті?
2. Які мистецькі та освітні тенденції знайшли відбиття від заснування цього навчального закладу?
3. Чи університетський статус зобов’язував до вивчення шедеврів світової музичної культури?
4. Дати пояснення, яким чином заняття “вільними мистецтвами” збагачували світогляд, а набуті художні знання зреалізовувались у подальшій діяльності випускників Київського університету?
5. Обґрунтувати тезу щодо того, як саме музичний побут Київського університету св. Володимира збагатив парадигму української музичної культури і започаткував традиції вищої музичної освіти, продовжені й розвинені в Музичному інституті М.В. Лисенка та Київській консерваторії ім. П.І. Чайковського, що були засновані значно пізніше.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галушко М. Консерватории, поспешите // Музыкальная академия. – № 3-4. – 1998.
2. Кузьмін М.І. Забуті сторінки музичного життя Києва, – К.: Музична Україна, 1972.
3. Лисенко М. Листи / Передмова О. Лисенка. За ред. Л. Кауфмана. – К.: Мистецтво, 1964.
4. Тарасенко О. Становлення та розвиток історичної освіти і науки у Київському університеті у 1834 - 1884 рр. – К.: Логос, 1995.
6. Шамаєва К. Музична освіта в Україні у першій половині ХІХ ст. – К.: ІЗМН, 1996.

2.1.4. Традиції кафедри сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського

Культурологічний підхід до педагогічних проблем музично-вокального мистецтва продиктовано назрілою необхідністю виявлення ментально-знакової специфіки національних шкіл сольного співу, що, природно, стосується з’ясування їх етнокультурного змісту. Загальновідомо, що науковий сенс поняття “національна вокальна школа” утворюють здобутки професійного музичного мистецтва й вокально-виконавської та педагогічної творчості художньої еліти етносу. Дане енциклопедичне визначення застосовують також для загальної характеристики професійної музичної творчості цілої країни за умови, якщо етнічна своєрідність “школи” достатньо виразна. Поняття “вокальна школа” набуває дедалі ширшого культурологічного наповнення остільки, оскільки його вживано й у розумінні характеристики художньої творчості персоналій, що є співмірним етнологічним засобом дослідження світу вокальної музики як індивідуального процесу. Це особливо актуально у полі дії Національної доктрини розвитку освіти в Україні, основні положення якої визначають особистісне навчання та виховання тим магістральним напрямом трансформації вітчизняної освіти, що уможливлює її гуманоцентричність.

Провідною метою даного видання є подальше вивчення провідних напрямків індивідуального музично-вокального виховання та освіти, виявлених при аналізі здобутків школи сольного співу Київської консерваторії (НМАУ ім. П.І. Чайковського). Серед головних завдань, – передовсім, дослідження основоположних рис школи сольного співу столичного осередку вищої музичної освіти України, що дозволить різнобічніше осмислити проблеми сучасного становища світової вокальної культури, представлені в українській багаторівневим утворенням, де відбувається внутрішній, міжгалузевий діалог вокальних спеціальностей, парадигм і національних стилів та його етноінтегративна функція в універсумі. По-друге, на часі поглиблене культурологічне вивчення усталених і нових форм українського сольного співу (зокрема – осягання їхньої етнотипології, знакової специфіки функціонування масових та елітних, ансамблевих та сольних форм вокального мистецтва, а також сучасних тенденцій профілізації та взаємодії в історичному й етнонаціональному, просторовому й часовому аспектах) зумовлене процесом феноменологічного розгортання традицій української вокальної школи в метакультурному просторі. По-третє, це необхідність наукового вирішення поставлених самим життям проблем національної вокальної школи, що покликане сприяти уточненню теоретичного апарата українського вокального мистецтва як галузі культурологічних знань, що визначає логічну співмірність цих понять, об’єднаних у дослідницькій площині теорії та історії культури.

Приступаючи до викладення основного змісту проблеми, зазначимо, що теоретичне осмислення феномена української вокальної школи кристалізувалося у працях різних авторів переважно стихійно, не будучи довгий час науково сформульованим. І це – не зважаючи на реальні здобутки: світове визнання українських співаків, котрі, прагнучи вдосконалюватися в Італії, насправді навпаки: збагачували мистецтво “бельканто” неповторним і впізнаваним національним колоритом звучання своїх голосів, особливою одухотвореністю виконавської манери, – якостями, успадкованими генетично, з акумульованими в них прадавніми традиціями українського сольного співу, які мають фольклорно-пісенну основу. Відсутність уніфікованих власних навчально-дидактичних комплексів, змістове наповнення яких ідентифікувало б їхні формовияви у сфері сольного художнього співу як виразно етнічні, зосереджує в собі ряд поважних і цілком об’єктивних причин як історичного, так само й геополітичного походження (йдеться про антиномічність української вокальної культури, причиною котрої є саме розташування України між Сходом і Заходом на перехресті етнокультурних шляхів, а також – її довготривала підпорядкованість тим чи іншим імперським центрам).

Поглиблене тлумачення обраного ракурсу дослідження сольних співочих традицій НМАУ ім. П.І. Чайковського як Вищої школи сольного співу зумовить крашу наукову уніфікацію усталених, а також – виявлення нових засобів впливу на формування художніх особистостей у національній сфері сольного співу; сприятиме науковому визначенню існуючої навчально-освітньої та виробничої бази української вокальної школи цілісною етнокультурною комплексною системою, якій властивий процесуальний характер. Це дозволить ідентифікувати культурологічний апарат із досягненнями кращих її представників, сприяючи таким чином зміцненню освітньої бази, що досі традиційно становить вторинне явище вокально-виконавського досвіду. Цілком можливо, що такий підхід спонукатиме у дослідженні явищ музичного мистецтва як готової системи, фіксує якої знання, а не як засобу для отримання цих знань. І найгіршим у цьому є те, що самі знання, – саомета навчального процесу, – дуже часто відштовхують на задній план учня, перетворюючи його в інструмент для їх засвоєння. Важливим є грамотне співвідношення теоретичних та прикладних підходів, здійснюваних за допомогою культурологічних методів, співмірних із науковим інструментарієм, характерним для вивчення гуманітарних явищ сучасної історичної доби. Адже, як зазначено в Законі України про вищу освіту, головним ресурсом інформаційного суспільства в умовах постійної зміни системи знань, технологій, соціальних орієнтирів є не самі знання та навички людей, а рівень їх розвитку [4]. Розвиток особистості стає головним ресурсом суспільства і держави і в гуманітарному аспекті, і в прагматично-економічному відношенні. Відтак, особистісний вимір освіти є основним на всіх її рівнях, і має становити одну з найбільш фундаментальних характеристик розвитку музичних освітніх систем України в ХХІ столітті.

Оскільки художній спів належить до феноменів, що склалися історично, йому притаманна просторово-часова змінність та функціональна стійкість водночас. Такий підхід уможливлює аналіз культурологічних параметрів української вокальної школи як етапів формування науково-методичних основ, спрямованих на

виховання солістів упродовж багатовікового періоду її зростання у масиві етнокультурних систем універсума. Гостро проблемне коло утворює багатовимірний процес формування творчої еліти, спроможної до культурологічного наповнення й відтворення прогресивних суспільних тенденцій інформаційно-семіотичного змісту. Така діяльність утворює систему знакових засобів національної культури, накопичувану в “текстах” широкого кола суміжних галузей знань, серед яких домінує феноменологічний світоглядний напрям сучасної української вокальної школи, пов’язаний з ідеями персоналізму.

Науковий аналіз і систематизація особливостей формування української вокальної школи дозволяє уніфікувати ряд існуючих дослідницьких напрямів, скерованих на різнобічні аспекти даної проблеми, – досить розрізнені й еклектичні за ступінню наукового вивчення, навчально-методичної обґрунтованості й розробленості. Пріоритетними є тенденції, пов’язані з формуванням нового культурно-освітнього ідеалу та нової парадигми вокальної творчості. Опанування їхнім змістом сприяє виявленню семіотичних аспектів школи сольного співу, здійснюючих соціокультурну місію – поліфункціональний діалог індивідуума й суспільства. Виведені нами положення вокально-семіотичного тезаурусу (золотий перетин теоретичних засад музичного мистецтва й культурології!) створили можливість визначити його практичну полімовність як своєрідний соціокод [1]. Такий підхід достатньою мірою пояснює назрілу необхідність вивчення мови вокального мистецтва не просто як музикознавчого явища, а як культурологічного феномена у розрізі: 1) вивчення традицій національних вокальних шкіл як особливої семіотичної системи музичного мистецтва, здатного бути універсальною мовою культури; 2) визначення тезаурусних норм української вокальної школи; 3) уточнення напрямків етнологізації змісту вокально-педагогічної творчості; 4) з’ясування феноменологічного змісту вокального мистецтва; 5) доведення відкритості комплексу-системи української вокальної школи, що інтегрує досягнення світового мистецького обшару.

Як уже було сказано, простежений у своїй динаміці, культурологічний зміст української вокальної школи визначений нами головною умовою прогресивного зростання її виконавських і педагогічних традицій у різні історичні періоди: докласичний – староруського співацького мистецтва (до XVI ст.); класичний – становлення професійної хорової школи й вироблення принципів виховання у її лоні солістів (XVII – XIX ст.); посткласичний – вироблення професійних основ навчання сольному (оперному) співу європейської традиції у вищих навчальних закладах освіти (кінець XIX – початок XX ст.) і сучасний – складний і суперечливий період розвитку національної художньої культури. Спрямування магістральних рис української вокальної школи, таким чином, здебільшого узгоджується зі стилізованими напрямками й особливостями музичного мислення конкретних періодів розвитку музичної культури суспільства. Таким чином, напрями еволюції вироблених культурологічних принципів української вокальної школи визначаємо як прояви загальних законів розвитку культури етносу конкретного періоду його історії. Особливого значення набуває наявність цілісних комплексів знань у галузі духовного просвітництва. Виявленню, дослідженню та збереженню досвіду існуючих, а також – вивченню створюваних і покликана сприяти важлива історична місія школи сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського як Вищої у метасистемі національних вокальних шкіл. Звернімося ж до її джерел. У 1863 р. розпочали свою діяльність в Україні спеціальні музично-освітні установи відділення Імператорського російського музичного товариства. У Києві було відкрито музичні класи (1864 р.), музичну школу (1868 р.), музичне училище (1874 р.) і консерваторію (1913 р.). У цих закладах працювали відомі вокальні педагоги Камілло Еверарді, Мартін Петц, Рауль Пфенінг, Етторе Гандольфі, Марія Алексеєва-Юневич, Олександра Шперлінг, Василь Цветков. Останні четверо стали викладачами новоствореної Консерваторії. Дедалі популярніший світський сольний спів із освітніх форм домашнього музикування поступово набирав статусу професійності; вокальні класи було переповнено. Педагогічне навантаження у перший навчальний рік було розподілено в такий спосіб: при нормі занять двічі на тиждень по півгодини М.Алексеєва-Юневич мала 19 студентів, Е.Гандольфі – 40, О.Шперлінг – 51, В.Цветков – 62 [7]. У приватних музичних школах Києва також були вокальні класи, де навчали співу Леонід Собінов (у школі Станіслава Блуменфельда), Ольга Лисенко-О’Коннор (авторська школа), Марія Зотова, Катерина Конча, Олександр Філіппі-Мишуга, а пізніше – Олена Муравйова (у відкритій у 1904 р. музично-драматичній школі Миколи Лисенка, де було вперше закладено концептуальні основи національної музичної та вокальної освіти). У 1918 р. що Школу реорганізовано в Музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка, а в 1928 р. з’єднано з Київською консерваторією, у лоні якої знайшли продовження освітньо-виховні вокальні традиції обох цих закладів. Відтак, майже столітня історія школи сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського є відображенням модусу культурно-мистецького життя цього музичного ВНЗ у розумінні осмислення складного дихотомічного процесу взаємодії традицій різнонаціональних шкіл співу, представники яких міцно вкоренилися у вітчизняний культурно-освітній досвід і визначили його подальший етнокультурний напрямок. Важливим є простеження існуючих і виявлення нових явищ індивідуального вокального виховання: взаємозалежні з іно- й поліетнічними впливами, вони не притлумлюють, а навпаки, – посилюють етнознаковість української вокальної школи.

Слід зазначити, що на час створення у Києві консерваторії по всій Україні йшов активний безперервний процес формування системи музичного навчання європейського рівня, де значне місце належало академічній вокальній освіті. Поширена практика іноземних педагогів на українському ґрунті була зумовлена популярністю й авторитетом італійської (вердіївської), німецької (вагнерівської) та російської оперно-виконавських традицій, яким приїжджі педагоги навчали голосистих українців на їх батьківщині. Завдяки утворенню мережі музичних закладів, вокально обдарована молодь нарешті отримала можливість здобути

вокальну освіту вдома, що було значно доступнішим від зарубіжних вояжів у пошуках автохтонних маєстро в Італії, Німеччині тощо. Відбувався також зворотній процес: після навчання й праці “у світах”, в Україну поверталися наші співаки й створювали тут підвалини національної школи співу. Тут особливо значуща місія О.Філіппі-Мишуги, який заклад методико-теоретичні основи української вокальної школи, викладаючи у Школі М. Лисенка, де проводив заняття виключно рідною мовою (у той час як, окрім існуючих імперських табу на українську мову, викладання й спілкування на вокальних факультетах консерваторій в усій Російській імперії взагалі велося на італо-німецько-французькому суржику).

Сучасний досвід вокального виховання в Україні становлять, з одного боку, розвинені форми успадкованих традицій іноземних педагогів, асимільованих на українському ґрунті, з іншого – способи адаптування у світі українського художнього співу іноземних студентів, а також представників інших етнічних культур, що входять до складу української. У цьому розрізі нам особливо сприятиме досвід міжкультурних взаємин, традиційних для Вищої школи сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського, яка нині стала інтеретнічним центром вокальної освіти, де навчаються студенти й маїстри, аспіранти й стажисти з Ірану, КНР, Сербії, США, Японії; проводять майстер-класи кращі вокальні педагоги з усього світу. Наукову систематизацію свідчень про міжетнічні впливи національних шкіл сольного співу європейської традиції здійснюємо як культурологічне обґрунтування різних типів міжкультурних контактів, що відбуваються у лоні української вокальної творчості, а також поза її культурним обрієм.

Найприкметнішою ж особливістю життя школи сольного співу НМАУ ім. П.І.Чайковського є спадкоємність її кращих традицій від учителя до учня. Це можна простежити на прикладі педагогічної діяльності яскравої послідовниці школи О.Філіппі-Мишуги М.Донець-Тессейр і далі – її учнів: професора, н.а. СРСР Є.Мірошниченко, з.а. України В.Вотріної, кандидата мистецтвознавства І.Колодуб. Педагогічну естафету О.Муравйової у Київській консерваторії продовжили її вихованці та наступне покоління їх учнів: це н.а. СРСР З.Гайдай, М.Литвиненко-Вольгемут, Л.Руденко та випускниця останньої н.а. України Валентина Кочур; з.а. України Р.Разумова та її учениця н.а. України Л.Юрченко; Наталя Захарченко та її учні – н.а. СРСР Марія Стеф’юк, н.а. України Л.Забіляста, Є.Колесник, а також з.д. мистецтв України Д.Євтушенко (упродовж 1939-63 рр. – завідувач кафедри; його учні – н.а. України В.Курін та В.Буймістер).

Чільну сторінку в літописі цього ВНЗ становить педагогічна спадщина учня Е.Гандольфі О.Гродзинського (навчався також у В.Цветкова та М.Чистякова): у 1925-54 рр. – провідний соліст Київської опери, з.д. мистецтв України. Його вихованці – н.а. СРСР, лауреати Національної премії України ім. Т.Г. Шевченка М.Кондратюк, А.Мокренко (навчався також у з.а. України М.Зубарева, єдиного учня Ф.Шаліяпіна), н.а. України Микола Полуденний, з.а. України Г.Дранов, Л.Сільвестров, М.Сліпченко, Ю.Жежерун та ін. Н.а. СРСР І.Паторжинський – професор кафедри сольного співу Київської консерваторії у 1945-60 рр. – залишив по собі цілу когорту видатних співаків, серед яких н.а. СРСР Д.Гнатюк (професор кафедри оперної підготовки) та Є.Червонюк, н.а. України А.Кікоть, н.а. РРФСР О.Левицький, з.а. України В.Матвеев, з.а. БРСР В.Гончаренко. У класі Марфи Снаги-Паторжинської здобули вокальну освіту н.а. України О.Загребельний та Л.Остапенко (професор кафедри сольного співу). У 1926-52 рр. на кафедрі сольного співу працювала заслужений діяч мистецтв України професор Клара Брун – знаменита виконавиця вагнерівського репертуару, вихованка Віденської консерваторії, багаторічна солістка Київської опери. Її учні й послідовники в рідному педагогічному колективі – н.а. України Л.Лобанова, кандидат мистецтвознавства Т.Михайлова та з.а. України професор Г.Сухорукова, вихованцями якої є н.а. України, лауреат міжнародних конкурсів, соліст Національної опери ім. Т.Г. Шевченка В.Пивоваров та з.а. України П.Коваль й О.Кочкін (донедавна – професор кафедри сольного співу та завідувач кафедри оперної підготовки, нині мешкає в США). Чимало добрих співаків дав клас професора Марії Литвиненко-Вольгемут. Вихованка О.Муравйової та М.Алексеєвої-Юневич, вона розпочала викладацьку роботу після завершення блискучої оперної кар’єри. Її учні – з.а. РРФСР Н.Квасниця, Н.Настека, О.Шестакова; на кафедрі працює доцент Зінаїда Бузина, що виховала лауреатів міжнародних конкурсів, н.а. України І.Даць, з.а. України В.Тетерю, Н.Пелих, Т.Пімінову, Б.Тараса лауреатів міжнародних конкурсів Н.Николаїшин, В.Раєвського та багатьох ін. Відомим викладачем камерного співу була вихованка фортепіанного факультету Київської консерваторії (кл. Костянтина Михайлова), лауреат Міжнародних конкурсів, доцент Зоя Ліхтман, яка продовжувала традиції, закладені своїми попередниками на діючій у 1936-40-х рр. осібній кафедрі камерного співу, очолюваній професором О. Брагіним. Не буде перебільшенням сказати, що майже весь склад кафедри сольного співу – вихованці Зої Ліхтман. Це, зокрема, н.а. СРСР М.Кондратюк, А.Кочерга, Д.Петриненко; н.а. України М.Дідик, Г.Грицюк, Є.Колесник, В.Кочур, М.Полудьонний, В.Пивоваров; з.а. України, Е.Акритова, В.Антонюк, Л.Кнорозок, П.Коваль, Л.Кравченко (Єгорова), Т.Кузьміна, М.Логвинов, І.Чайченко, Т.Штонда, С.Ярошенко. Для всіх них вишкіл, отриманий у класі камерного співу, став можливістю реалізувати себе не лише на оперній, а й на концертно-філармонійній сцені, яка для деякого стала основною. Відомі педагоги камерного співу, що працювали тут в різні роки – Е.Акритова, Р.Ельвова, І.Звигунов, В.Метелецька, Л.Острін, Е.Скрипчинська, Н.Татарінова. Визначними стали здобутки-викладачів кафедри сольного співу, представників вокальних шкіл інших консерваторій: Одеської (н.а. СРСР Є.Чавдар та н.а. України З.Христич, обидві – вихованки О.Благовидової); Харківської (учні Т.Веске н.а. СРСР В.Третяк, н.а. України О.Востряков; Л.Крижановська); Ленінградської (н.а. СРСР Г.Туфтіна, н.а. України В.Тимохін); Московської (н.а. України Г.Гаркуша, С.Козак, К.Огневой); Тбіліської (з.а. Грузинської РСР Г.Маргієв) та Алма-Атинської (н.а. Казахської РСР Н.Кукліна), які працювали тут у різний час. Слід зазначити успіхи випускників школи сольного співу Київської

консерваторії, які обрали суто виконавську діяльність. Серед них – народні артисти СРСР, провідні солісти Московського Великого театру І.Козловський (кл. О.Муравйової) та Національної опери України А.Солов'яненко (перший український співак, що виступив у “Метрополітен-опера”). Він також стажувався в “La Scala” (як і н.а. СРСР М.Кондратюк, А.Кочерга, Є.Мірошніченко, М.Стеф'юк, н.а. України Л.Забіляста, О.Загребельний, Р.Майборода, з.а. України Н.Куделя). На сценах найпрестижніших театрів світу успішно виступають н.а. СРСР А.Кочерга (кл. Р.Разумової), н.а. України В.Гришко (кл. В.Тимохіна та З.Христич), В.Лук'янець (кл. Є.Чавдар), а також численні вихованці М.Кондратюка, лауреати міжнародних конкурсів П.Баранський, О.Дика (закінчила навчання у М.Стеф'юк), І.Ішак, В.Колибаб'юк, В.Ломакін, А.Орел, Є.Шокало та донедавна провідний соліст Київської опери, народний артист України, лауреат міжнародних конкурсів та Національної премії України ім. Т.Г. Шевченка М.Шопша (1947 – 2006 рр.).

Науково-методичний доробок викладачів столичної кафедри сольного співу. Цінні методичні рекомендації зосереджені у працях Д.Євтушенка “Роздуми про голос” та “Питання вокальної педагогіки”. Першим же науковцем серед українських вокалістів була вихованка Д.Євтушенка та М.Донець-Тессейр, кандидат мистецтвознавства, професор М.Єгоричева, яка в 1951р. захистила дисертацію на тему: “Про психологічні основи вокально-педагогічного процесу”; на кафедрі залишилися її учні, н.а. СРСР Д.Петриненко та з.а. України, Б.Гнидь, автор праць з історії вокального мистецтва, що користуються популярністю серед студентів та широких музичних кіл [2]. Професор Т. Михайлова (учні – н.а. України Г.Гришок, А.Кондратюк, Р.Майборода, з.а. України В.Река) – відомий автор історичного дослідження “Виховання співаків у Київській консерваторії”. Її кандидатська дисертація “Романси і пісні Я.Степового та їх вокально-педагогічне значення”, а також стаття “Неопубліковані твори Я. Степового” засвідчують зорієнтованість автора на популяризацію спадщини українських композиторів і позицію виховання голосу на мелосі українських народних пісень та романсів. На кафедрі сольного співу працює її колишній учень н.а. України Р. Майборода. Змістовну вокально-виховну та науково-методичну роботу вела на кафедрі О.Степанова, автор наукових праць “Про камерний спів” та “Професійна гігієна голосу”. Її випускники – н.а. України Н.Місіна, С.Пікульський, з. а. України О.Чулюк-Заграй. Слід згадати науково-методичні й творчі здобутки професора Михайла Микиші, вихованця і послідовника творчо-педагогічних ідей О.Філіппі-Мишуги, автора праць “Практичні основи вокального мистецтва”, “Практичні поради співакам щодо вокальної гігієни”, “Вокальна термінологія” тощо. У музичних закладах освіти України користуються популярністю збірки вокалізів та романсів доцента кафедри сольного співу, композитора Ірини Вілінської, автора науково-методичних робіт “Романсова творчість В.С. Косенка” та “Значення репертуару у вихованні співака”, де підкреслено вагомість музично-теоретичної освіченості співака й ретельного виховання вокально-технічної майстерності у поєднанні з опануванням художньо-виконавськими принципами. У 50-ті рр. ХХ ст. науково-методичну роботу на кафедрі сольного співу здійснював Валерій Деряжний, який розробив і викладав повний курс основ вокальної методики. Маючи дещо еклектичну вокальну освіту, В.Деряжний прагнув систематизувати набуті знання в оригінальній, навіть можна сказати, епатажній психофізичній методиці, особливо акцентуючи увагу молодих співаків на “інтенсивній емоційності”. Кандидат мистецтвознавства Ірина Колодуб читала курс “Основи вокальної методики” у 60-90-х рр. У її працях “Теорія вокального мистецтва” та “Про народнопісенні традиції української вокальної школи” освітлено теоретико-методичні принципи самобутньої авторської школи сольного співу (учні – н.а. України Ф.Мустафасєв, з.а. України О.Василенко, Л.Стовбун, Чан Ван Ханг (завідувач кафедри сольного співу, професор Ханойської консерваторії), лауреати міжнародних конкурсів В.Грохольський, О.Раєвська та ін.). Реальний стан і перспективні тенденції розвитку професійних галузей сольного співу на стику століть і тисячоліть представлено у монографії В.Антонюк “Українська вокальна школа” (2001), де визначено пріоритетні напрямки й вироблено методологічні стратегії розв'язання етнокультурних проблем професійної педагогіки сольного співу. Автор викладає на кафедрі сольний та камерний спів і цикл вокально-теоретичних дисциплін, є координатором педагогічної практики студентів, науковим керівником дипломних та магістерських робіт вокалістів. У друкованих працях викладачів кафедри сольного співу, дисертаціях пошукувачів наукової школи НМАУ ім. П.І. Чайковського, тематичі колективних збірок міститься цікава інформація із питань психології вокальної творчості, хронології та історіографії вокального факультету Київської консерваторії та дотичних національних вокальних шкіл оперно-академічного й фольклорного спрямування, а також аспекти міжкультурних зв'язків, що є прикметною особливістю життя НМАУ ім. П.І. Чайковського. Їх узгоджено із сучасною концепцією української культури у змісті національної загальної та педагогічної освіти.

Школа сольного співу Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського продовжує поповнювати й посилювати здобутки світової скарбниці мистецтва. Нині на кафедрі сольного співу працюють н.а. СРСР Є.Мірошніченко, А.Мокренко, Д.Петриненко, М.Стеф'юк; н.а. України О.Басистюк, В.Буймістер, О.Востряков, Г.Гаркуша, В.Гришко, О.Дяченко, Л.Забіляста, Є.Колесник (завідувач кафедри), В.Кочур, Р.Майборода, Л.Остапенко, З.Христич; з.а. України В.Антонюк (доктор культурології) та П.Коваль; З.Бузина, Г.Кабка, І.Колодуб (кандидат мистецтвознавства), Л.Крижановська та Л.Скірко (викладач камерного співу). У творчому осередку кафедри – висококваліфіковані концертмейстери Л.Беглецова, Г.Бубнова, О.Жебрунов, Ф.Зискіна, Н.Королько, Т.Куріна, С.Лутченко, Л.Максимчук, В.Мраморнова, Н.Селіна, О.Снігур, В.Титарова, В.Цимашук, які також володіють унікальними методиками навчання співаків.

Виховна робота серед студентів кафедри сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського полягає не лише в опануванні вузько-однобічними професійними засобами: у напрацьованих методиках акумульовано

міждисциплінарну проекцію сукупності знань про мистецтво, що є безсумнівним свідченням реального художнього культурогенезису з його діалектикою загального – цілого та окремого – частини, що виражене у національних проявах чогось особливого у спільному творенні сучасного вокального художнього простору. Виявлення і розвиток особливого і є культурологічним втіленням завдань професійного вокального мистецтва, етнодиференційні та етноінтеграційні функції якого утворюють потенціал кожної національної школи.

Розвиваючи думку І.Ляшенка щодо багатоелементного механізму міжетнічних взаємовпливів, якому властива внутрішня поліетнічність; орієнтуючись на усталені в українській художній культурі позиції діалектики загального, особливого і окремого, де першим стоїть міжнаціональне (його утворює сув'язь етнічного, міжетнічного та іноетнічного); другим – питомо національне (що може бути моно- та поліетнічним); третім – етнорегіональне (локально-етнічне), встановлюємо етнокультурну природу української вокальної школи [5-6]. Така установка позитивно впливає на мистецьке життя України. Адже, чи не головною ознакою реалізованої творчої особистості є її виразна етнічність, суміщена з актуалізованими у творчих засягах художньої індивідуальності поліетнічних функцій культурного універсума: своєрідна дихотомія і водночас – золотий перетин двох осьових смислового поля отих учених обмежень, за умови яких і починається, власне культура та висока фаховість, високою нотою яких є елітність. За визначенням І.Дзюби, “...культура – це самотворення нації в часі та просторі. Водночас це не лише скупий продукт духовної діяльності, а й глибоко індивідуальний, глибоко інтимний феномен” [3, с. 62]. А тому, підсумовуючи, зазначимо, що міжетнічні стосунки в контексті традицій української вокальної школи становлять диспозицію її тексту й контексту й носять діалогічний характер. Адже у сучасних умовах спостерігаємо уніфікацію – не національних культур, а поведінки творців етнокультурних цінностей суспільства. Усе це зумовлює реальне тривання складних і неоднозначних процесів професійної вокальної творчості кращих представників мистецтва сольного співу – його еліти. Кращим із них властива полістильність виконавської палітри, художні потужності якої роблять їх однаково переконливими інтерпретаторами різних форм сольного співу. Завдяки цьому утворюються потужні виконавські моделі, здатні долати ентропійні процеси сучасної вокальної культури, у системі знакових засобів якої, на жаль, з'являється все більше й більше фахового невігластва, проти якого застерігав іще М.Дилецький. Власне, культура й починається з опанування природою явища та співмірністю щодо традицій, які є сукупністю образів (моделей), покликаних обмежувати природне невігластво. Це складає ширший, онтологічний зміст проблем українського вокального мистецтва, у царині якого – полікультурність форм вокального виконавства, зафіксована у творчості кращих вихідців школи сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Вища школа сольного співу Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського, як історична модель музичного життя, уособлює зміст професійної музичної освіти України у періоди становлення, розвитку й розквіту основних форм навчального процесу. Міжкультурні діалоги у царині української вокально-професійної освіти є етномистецтвознавчим поєднанням вертикальної (внутрішньо-поліетнічної) та горизонтальної (зовнішньо-міжнародної) спадкоємностей, узгоджених із головним законом функціонування культури – законом спадковості, що засвідчує унікальну просторово-часову ретроспективу вивченого художнього досвіду української вокальної школи. Аналіз творчих здобутків видатних українських виконавців та вокальних педагогів засвідчує проблему особистості як самотети культури і є надзвичайно перспективним матеріалом, який чекає на своїх дослідників. Оскільки дана проблема схожа з проблемою необхідності пізнання ллюдиною даних, одержуваних з усіх дотичних її професійній діяльності антропологічних культурно-наукових джерел, обґрунтоване важливими відкриттями та досягненнями науки, наукове пізнання її природи базується на підставі тісного міжпредметного зв'язку поняттєвої макросистеми теорії та історії української художньої культури, – скрижалів онтологічного підходу.

Частина задекларованих тут завдань – зі сфери прикладної культурології, адже в розвиненому демократичному суспільстві слід ретельніше вивчати її принципи задля кращого осмислення управлінських методів культурно-освітнього процесу. Множинність взаємин “тексту” і “контексту” ціннісних смислів прикладної культурології, скажімо, дозволили в наш час реально оцінити закономірність ініційованого перетворення якогось одного жанру, – у недалекому минулому це була радянська масова пісня (а слідом – і його апологети, які зробили кар'єру в добу тоталітаризму), – в інституційну смислотворчу категорію, що уніфікувало ці тандеми в універсалії для маніпулювання свідомістю й формами поведінки людей. Механізм же культурної політизації передбачає у якості об'єкта – людину; у якості засобу для утримання рівня адекватності поведінки громадян суспільства – культуру (між виконавцями і самим механізмом установлюється такий самий зв'язок). Роль вокального мистецтва у несприятливих політичних ситуаціях розрахована на інкультурацію особистості. Пошук культурно-антропологічних пояснень специфіки й форм таких явищ сприятиме унеможливленню їхнього повторення, як такого, що збільшує культурну відстань між співаками-професіоналами та високим мистецтвом, котре вони мусять бути здатні репрезентувати у суспільно-культурному просторі. Від цього хочеться застерегти молодих вокалістів.

Ідеї інтеретнічного компаративізму, закладені в українське музикознавство І.Ляшенком, дозволяють, шляхом порівняння, дошукатися загального й особливого у розвитку і взаємовідносинах національних вокальних шкіл, сформованих у лоні загальноєвропейської традиції, а також визначити причини їхніх подібностей та розбіжностей. Окреслені ним наукові стратегії вивчення історико-етнічного розвитку вітчизняної вокальної культури, закладені “на Всесвіт” концептуально-теоретичні основи історико-етнічної проекції української художньої культури спрямовують дослідницьку думку в бік узагальнення досвіду в

царині художнього співу. Розвиток цього напрямку органічно вписується у стилістичну генезу вітчизняного вокального мистецтва від часів усної, фольклорно-пісенної традиційної культури, через тривання епохи асиміляції візантійської спадщини, письмової музичної культури академізму, бароко й романтизму – до постмодернізму. Яскраво-фольклорний характер українського вокального мистецтва спричинив збереження в Україні потужного фольклорного фонду, живе тривання котрого є домінантним чинником вокальної культури та створює умови для формування нових поколінь видатних співаків, котрі своєю діяльністю синтезуватимуть різні напрямки художньої творчості. Адже в історично віддалені між собою періоди життя столичної кафедри сольного співу саме цей чинник визначав міру пасіонарності діячів української національної культури.

Вивчення життя школи сольного співу Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського за час її професійного становлення як ланки вищої гуманітарної освіти є відображенням загальних процесів культуротворення. Їх домінанту становить життєдайна сила етнокультурних зацікавлень, згуртованих нині довкіл проблемних сфер національної вокально-художньої творчості, – відкритої системи, що має процесуальний характер і в якій відбувається диференціювання та інтегрування етнокультурного змісту художньої освіти в умовах міжособистісних та міжетнічних діалогів. Вивчення досвіду даної школи сольного співу дає можливість побачити її як поліетнічну цілісність, синтезуючу ендегенний та екзогенний процеси українського національного культуротворення, що інтегрує кращі досягнення вокального мистецтва.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Пояснити, чому саме традиції школи сольного співу Київської консерваторії носять характер відкритої системи?
2. Проведений тут аналіз поліетнічних засад і міжкультурних діалогів є також відображенням традицій інших провідних національних шкіл сольного співу?
3. Чи можливо, систематизуючи процеси культурної диференціації підвалин вокально-професійної освіти в Україні кінця XIX і XX ст., вбачати в їхньому центрі триєдиний за культурологічним значенням об’єкт етномистецтвознавчих досліджень?
4. Здійснити аналіз осягання еволюції вітчизняних вокальних традицій у їхньому синтезі із соціо- та етнокультурними складовими історико-еволюційного процесу вокального професійного мистецтва.
5. Провести об’єктивацію поліетнічних чинників професійної природи творчо-педагогічного процесу.
6. Якою є взаємодія традицій і новаторства у різних площинах мистецького буття, складовими якого є триєдність загальнонародського, національного й індивідуального?

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія: Вид. 2-ге. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Гнидь Б.П. Виконавські школи України. Кафедра сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського (1971-2001): Посібник. – К.: НМАУ, 2002.– 95 с.
3. Дзюба І.М. Між культурою і політикою. – К.: Сфера, 1998. – 373 с.
4. Закон України “Про вищу освіту” // ВР України від 17.01.2002. – № 2984-III.
5. Ляшенко І.Ф. Етнологічні основи українського художнього культурознавства // Українська художня культура: Навчальний посібник / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – С. 12 – 32.
6. Ляшенко І.Ф. Етномистецтвознавчий напрям у вивченні художнього досвіду націй . – Там само. – С. 53 – 76.
7. Михайлова Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рік. – К.: Музична Україна, 1970.– 128 с.

2.2.4. Основи авторської школи сольного співу професора О.О.Муравйової

Осмислення дійсних історичних обставин формування еліти української вокальної педагогіки найкраще здійснювати крізь призму діяльності авторських шкіл сольного співу, наукове узагальнення досвіду яких – завжди своєчасне. На ці роздуми наводить аналіз маловідомих сторін діяльності заслуженого діяча мистецтв УРСР, у 20-30-х рр. XX ст. провідного професора, завідувача кафедри сольного співу Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського Олени Олександрівни Муравйової (Апостол-Кегич, 1867-1939рр.) – абсолютного й вищого авторитету української вокальної школи. Родом із Харкова, з родини музикантів, із семи років навчалась грі на скрипці та фортепіано, а з 16-ти – сольного співу. Брала приватні уроки у проф. Леграна й Е.Павловської, С.Арнольдсон і свого чоловіка Г. Муравйова (оперний співак, бас); у 1886р. вступила до Московської консерваторії (клас О. Александрової-Кочетової), де провчилася усього рік і розпочала сценічну діяльність. Співала в антрепризах А.Церетелі, С.Шейна, І.Труффі. У 1890-1901рр. служила в Московському Большому театрі, виконуючи провідний сопрановий репертуар широкої амплітуди (наприклад, у виставі “Руслан і Людмила” М. Глінки співала лірико-колоратурну партію Людмили та драматичну – Горислави). Кращими в її репертуарі вважалися наступні ролі: Наташа (“Русалка” О.Даргомижського), Ярославна (“Князь Ігор” О.Бородіна), Снігуронька (“Снігуронька” М.Римського-Корсакова), Татьяна (“Євгеній Онегін” П.Чайковського), Маргарита (“Фауст” Ш.Гуно), Джильда (“Ріголетто” Дж.Верді). Її партнерами були

Л.Собінов, Ф.Шаляпін, М.Дейша-Сіоніцька, диригент І.Альтані. Через тяжку хворобу чоловіка, який рано зійшов зі сцени, й сама передчасно перейшла на педагогічну роботу: у 1900р. викладала сольний спів у московській приватній школі Буніної, а повернувшись в Україну, з 1901 по 1906р. працювала в музичному училищі Катеринослава (нині – Дніпропетровськ), продовжуючи свою концертну діяльність [2, с. 211].

У 1906р., відгукнувшись на запрошення М.Лисенка, О.Муравйова переїздить до Києва й працює в Музично-драматичній школі (із 1918р. – Музично-драматичний інститут ім. М.В.Лисенка). Поруч із проф. О.Мишугою та М.Зотовою викладає тут сольний спів, оперний і камерний ансамбль, на перших порах виконуючи функції педагога, концертмейстера, диригента, режисера і навіть костюмера та гримера: за її ініціативи силами учнів Школи було поставлено опери М.Лисенка “Зима і весна” та “Ноктюрн”; уривки ж із різних опер світової класики виконували прилюдно раз на місяць [3, с. 4]. М.Лисенко, запросивши до своєї Школи О.Муравйову, знав і про її українське походження, і про відсутність італійської заангажованості в її вокально-педагогічній концепції, адже йому були потрібні викладачі-патріоти, які б виховували молодь на суто українському репертуарі¹. У своєму виборі він не помилився: О.Муравйова вводила до навчальних програм обробки українських народних пісень, а також нові романси, фрагменти з опер М.Лисенка. Далі її діяльність співпала з так званою “першою хвилею” національного відродження: саме тоді у Київській опері (що в 1926р. отримала статус української), було перекладено на українську мову всі лібрето, й шедеври світової класики набули високопоетичних тлумачень М.Вороного, Л.Старицької та ін.

Із 1920р. О.Муравйова – професор Київської консерваторії, де працювала до самої своєї смерті. Загалом же, за 39 років педагогічної діяльності вона виробила унікальну вокально-методичну систему, виховала понад 400 співаків і вокальних педагогів. Серед них Д.Антонович, А.Басенко, О.Бишевська, Б.Бобков, І.Богданов, В.Борищенко, В.Будневич, С.Венедиктова, І.Вілінська, З.Гайдай, Л.Дорошенко, Д.Євтушенко, Н.Захарченко, Б.Златогорова, І.Козловський, М.Кор’юс, М.Людвіг, В.Мерзляков, Т.Михайлова, Н.Нагуліна, І.Найденко, В.Пекарський, О.Петляш, О.Петрусенко, Б.Полякова, Є.Поспєєва, Р.Разумова, Ф.Розен, Л.Руденко, С.Стаднікова, О.Шефер, М.Шостак та багато інших, що розвинули й узагальнили її досвід.

Хоча особисто їй належить небагато друкованих методичних праць, ретроспективний аналіз педагогічного стилю О.Муравйової, здійснюваний її послідовниками, дає досить вичерпне уявлення про суттєві риси цієї унікальної авторської школи, що мала славу “школи розумного співу”. Зберігся текст її змістовного виступу на Всесоюзній вокальній конференції у Москві в 1937р. О.Муравйова наполягала на дотриманні послідовності у методах вокально-виховної роботи, ділилась досвідом зміцнення голосового апарата на основі знань про особливості його структури, а також наголошувала на вивченні педагогом психофізичної індивідуальності учня: “Вся сума суворої системи, добору репертуару, вокальних вправ – від елементарних до найскладніших – повинна в результаті привести до утворення співочого музично-інструментального тону, живого, чистого, виразного, позбавленого сторонніх домішок; до красивого тембру; природного, барвистого, гнучкого голосу, здатного відтворити найрізноманітніші настрої і стилі” [3, с. 141]. Досі не втратили своєї актуальності її дидактичні настанови педагогам-вокалістам, надто ж – розмисли про “практичну лабораторію консерваторії”, – Оперну студію. Ці та інші методичні вказівки зосереджено в її друкованій праці “Про роботу оперних студій при музичних вишах та про роль вокаліста-педагога у вихованні співака”, де, зокрема, зазначено: “Обов’язкова і повна відповідальність за виховання співака в першу чергу лежить на педагогові-вокалісті, що виховує цього співака, через що педагог-керівник зобов’язаний неупинно стежити за зростанням та загальним розвитком свого студента /.../ Погляд на оперну майстерню не як на студію-лабораторію, а як на виробництво, де в центрі уваги ставляться не педагогічні завдання, продиктовані реальними можливостями студента та академічною доцільністю, а вистава як така..., таїть у собі багато небезпечного /.../ Зовнішній успіх вистави є успіх поверховий, – він не дає наслідків у вихованні студента та в засвоєнні ним методу пророблення партій” [3, с. 131-133].

Не дивлячись на зовсім незначну кількість друкованих праць О.Муравйової, є чимало свідчень про те, що вона вела записи спостережень за професійним зростанням своїх учнів. Навіть у лікарні, звідки вже не вийшла, професор Муравйова мала при собі вчительський щоденник: синій зошит, якого заповіла своїй останній учениці Ларисі Руденко, котра зберегла і його, і клавір опери “Самсон і Даліла” Ш.К. Сен-Санса, на титульній сторінці якого рукою незабутньої наставниці було введено: “...працюй усе життя, не тішся славою, не зупиняйся, не закопуй свій талант...” [3, с. 122]. У Москві, в приватному архіві її учнів, подружжя О.Бишевської та В.Бобкова, зберігається рукопис іншого “Пам’ятного зошита”, написаного спеціально для них. На його сторінках – поради вокалістам уважно слухати себе й інших і глибоко аналізувати почуте, а також важлива методична установка: “...основа вокального мистецтва – правильно сформовані на центрі довготривалі звуки. Потім розвивають верхи... Звук, поставлений правильно, філіруватиметься або тягнутиметься скільки завгодно /.../ найменша зміна міміки змінює характер тону. У вокаліста все з’єднано докупи” [3, с. 135-139].

О.Муравйова мала глибоке переконання, що основою сольного співу є неодмінно інтелектуальний підхід, тож наполегливо розвивала в учнях здатність до самоаналізу, не дозволяючи бездумного копіювання (мабуть саме тому її методу й називали: “розумний спів”). Справді, часом серед учнів трапляються талановиті імітатори, здатні лише копіювати звучання голосу педагога, та неспроможні до вироблення й закріплення власних вокальних навичок, що є предтечею виконавського стилю. Буває, що такі “вокалісти-пародисти” мають від природи гучні й тембрисні голоси, тож їх охоче приймають навчатися, не помічаючи інших, із набагато скромнішими даними. Тому є особливо цінним уміння педагога прогнозувати розвиток голосу

абітурієнта: саме ця інтуїтивна риса, за спостереженнями очевидців, була великою мірою притаманна О.Муравйовій, яка часом “...захищала право вчитися декого з “безголосих”, і вони справді ставали потім визначними вокалістами” [3, с. 10].

Серед емоційних, переважно емпіричних за своїм змістом учнівських спогадів про її педагогічний стиль, зустрічаємо й цілком аналітичні спостереження: “Вона не “ставила” голосів за методом, виробленим раз і назавжди, адже розуміла – перед нею не сіра одноманітність сопрано і тенорів, а люди зі своєю вдачею, світоглядом, позитивними якостями й вадами” [3, с. 47]. Отаке прагнення до яскравої індивідуалізації роботи спричиняло виняткову методичну винахідливість, що була часом сприйнята колегами та учнями з точністю “до навпаки”: як повна відсутність усталеної методичної основи. Учениця О.Муравйової М.Людвіг згадує: “Зізнаюсь, не всі учні її розуміли. Були і невдачі, хтось навіть переходив до інших викладачів. У цих поодиноких випадках вихованці не розуміли, чому це вчора викладач вимагала максимальної “близькості” звука, яскравого, світлого звучання, а нині пропонує вправу на “у” і зосереджує всю увагу на прозорості звука й посиленому головному резонуванні. Учора... працювали над твердою атакою, а сьогодні... над придихом /.../ Жодних застиглих канонів, свобода у співі, високорозвинений музичний слух – це були передумови її методики” [3, с. 34-35]. Саме що рису (методичну винахідливість, стихійну імпровізаційність) захоплено відзначав у стилі занять інший учень О.Муравйової, Д.Євтушенко: “Робота в її класі іноді виглядала немов би існуючою поза межами звичних уявлень про систему й методику. Такими “дезорієнтуючими” причинами були її прагнення до яскравої індивідуалізації занять, залежно від природних даних того чи іншого учня, а також її методична винахідливість. Усе це й справді призводило до пошуків усе нових і нових методичних засобів, до заміни одних навчальних матеріалів іншими. От і сприймалося це декотрими за відсутність відповідної методичної осі, втрату певного напрямку в роботі, хисткість і непостійність поглядів тощо” [1, с. 136].

Риси цієї унікальної авторської школи, переплавлені в досвіді численних учнів, а також учнів її учнів, є благодатним матеріалом для здійснюваного нами дослідження науково-методичних аспектів національної вокально-педагогічної скарбниці та їх уніфікації в єдиній системі української вокальної школи.

Особисто почула вперше про О. Муравйову на початку 70-х рр. ХХ ст. від її колишньої учениці **Ірини Данилівни Найденко** (1910-1974рр.), своєї першої вчительки співу. Історія нашого знайомства така: навчаючись у 1969-73рр. на фортепіанному відділенні Київського музичного училища ім. Р.М. Глієра й захоплюючись співами, з радістю відгукнулася на пропозицію пройти концертмейстерську практику у вокальному класі. Слід зазначити, що в ті роки у Київському музичному училищі викладали й інші учні Муравйової: Алла Басенко, Лідія Дорошенко, Броніслава Полякова, Микола Шостаков. Вокальне відділення справляло враження дружньої родини; запам’ятались особлива, домашня атмосфера уроків, емоційний позитив і тепло стосунків: спілкування охоплювало всі сфери життя й побуту. Ірина Данилівна дуже опікувалася акомпанементом: пояснювала мені, як “дихати” разом із вокалістом, стишувати гучність гри під час співу в нижньому регістрі, “вести” соліста-початківця в тому чи іншому стилі вокального твору тощо (ці навички стали в пригоді в майбутній вокально-педагогічній роботі, дали професійну незалежність від концертмейстерів, що постійно змінювалися ²⁾). І.Найденко розспівувала учнів завжди сама: мотиви вправ грала виразно й голосно, ритмічно й чітко, затримуючись на горішніх тонах. Уроки проводила експресивно-натхненно, була небайдужою до найменшого вокального огріху учнів: завжди зупиняла. Прямодушна, справедлива, професійно безкомпромісна, вона абсолютно не володіла інтригою й не терпіла чогось подібного біля себе. Ім’я ж Олени Муравйової було в Ірини Найденко постійно на вустах: вона немов би радилась уголос із своєю вчителькою щодо тих чи інших проблем у роботі з голосами.

Запам’яталися розповіді І.Найденко про унікальну здатність О.Муравйової до показу голосом у різних теситурах та діапазоні: від баса до високого сопрано; особливо ж вражали її спогади про артистичний хист незабутньої до... в’їдливих вокальних шаржів на вульгарний спів (“пошлое пение”). Було очевидним, що подібний гостро-сатиричний показ-копіювання неправильного співу щоразу давав величезний педагогічний ефект. Сама Ірина Данилівна також успішно працювала з голосами різного типу й блискуче володіла показом звукового еталону, що відповідав усім необхідним параметрам абсолютної висоти й інтонаційної чистоти. На жаль, через помітний фізичний недолік із-за травми хребта, отриманої в п’ятилітньому віці, Найденко не виступала на оперній сцені (її єдиною зіграною роллю була Барбарина в опері В.А.Моцарта “Весілля Фігаро”). Розповідала, що Муравйова свідомо готувала її саме для педагогічної діяльності, щедро передаючи методи й прийоми “розумного співу” та способи виховання в співаках витонченого художнього смаку, чуття власного та композиторського стилю, відповідної манери виконання. Залишилися радіозаписи чарівного ліричного сопрано Ірини Найденко, за багатьма свідченнями, дуже подібного до голосу Олени Муравйової.

Навесні 1973р. мені поталанило на знайомство з іншою вихованкою О.Муравйової, професором Київської консерваторії, видатною оперною співачкою (меццо-сопрано) н.а. СРСР **Ларисою Архипівною Руденко** (1918-1981рр.), яка цікаво й артистично розповідала про свої перші уроки з Муравйовою, зокрема, про самобутню методику “змагання”: коли під час виконання складних вправ і каденцій, до співу почергово доєднувалися різні голоси (довкіл Муравйової у класі завжди знаходилося не менше 20-ти учнів, оскільки викладала вона у двох ВНЗ, музичному училищі та ще й консультувала приватно). Л.Руденко згадувала виняткову ерудицію свого педагога, досконале знання кількох іноземних мов, невтомність у роботі й самоосвіті та велику особисту самітність. Саме вона стала останньою ученицею Муравйової, яка, вже будучи

тяжко хворою, підготувала її до успішного виступу на II-му Всесоюзному конкурсі вокалістів (1939р.) й особисто супроводила до Москви, де застудила нирки, невдовзі після чого померла ³⁾.

Серед учениць самої Л.Руденко в 1973-80рр. найбільше запам’ятались двос: Олена Мильна (колишня піаністка, у якій виявилось природне колоратурне меццо-сопрано, з тим працювала солісткою Херсонської філармонії), яка блискуче виконала в Оперній студії партію Розіни (“Севільський цирюльник” Дж.Россіні) та баритон Микола Логвинов, який з-за передчасної смерті Л.Руденко закінчував консерваторію у М.Кондратюка (у 80-90-х рр. М.Логвинов працював провідним солістом Донецької опери; зараз – на творчій роботі у Великій Британії). Учнем Л.Руденко був і її внук Андрій Безчасний, – нині добре відомий у Західній Європі оперний співак, визнаний кращим виконавцем моцартівського Дон Жуана; із 1991р. – мешканець Праги ⁴⁾. Усіх їх так чи інакше торкнулася своїм крилом школа О.Муравйової, сформувавши фахову прискіпливість, інтелектуальну різнобічність і творчу невтомність.

Школа О.Муравйової має безпосереднє відношення й до сфери мистецтва художнього слова: не випадково столітній ювілей авторки “школи розумного співу” святкували саме в Київському театральному інституті ім. І.К. Карпенка-Карого (Тобілевича), де вона також працювала. Відомо, що постановці голосу в неї навчалися такі відомі українські драматичні актори як Д.Антонович, О.Заброда, І.Мар’яненко, О.Сердюк, а також режисер О.Смирнов-Іскандер. Лесь Сердюк (батько) пригадує свої заняття з О.Муравйовою, що були часто перенесені (за браком часу) з аудиторій до її задимленої кімнати, де в полум’ї печі-“буржуйки” згорали останні “зайві” меблі та незмінно “...панувала атмосфера студійності, така сама, як і на лекціях з майстерності актора у Курбаса, Вахтангова” [3, с. 32]. Олена Олександрівна наполягала на тому, що не тільки співаки, а й драматичні актори мусять, як у житті, так і на сцені розмовляти у високій співацькій позиції, на диханні, а також упроваджувала спеціальну, фонетичну методику. На її думку, “...розучуючи оперні партії (та інші вокальні твори), треба спочатку все вивчити без голосу. Коли все вивчено й знайдено вірний тон при декламуванні – тоді слід співати, шукати звук” [3, с. 136]. О.Муравйова була й педагогом-репетитором утвореної в 1919р. Державної української музичної драми М.Садовського, – першого українського оперного театру. Це за її участю було здійснено постановки опер “Галька” С.Монюшка, “Продана наречена” Б.Сметани, “Сільська честь” П.Масканьї, “Роксолана” Д.Січинського, а також прем’єри опер М.Лисенка: “Енеїда”, “Наталка Полтавка”, “Утоплена”. Специфічні мовно-вокальні прийоми з методики О. Муравйової добре засвоїла й застосовувала солістка цього театру Олена Петляш, у 20-30-х рр. ХХ ст. – відома драматична актриса, яка саме завдяки цим вокальним заняттям стала відомою оперною співачкою.

Олена Денисівна Петляш (1890-1971рр.) була донькою Марії Карпівни Садовської (Тобілевич) та оперного співака Барілотті; удочерив її вітчим, оперний співак Денис Миколайович Петров (по сцені – Мова), а сценічне ім’я дав чоловік Марко Петлішенко. На відміну від матері, померлої в вокально-драматичного таланту, О.Петляш прожила довге творче життя, виповнене різючих контрастів: метаморфоза долі цієї видатної української співачки з роду Тобілевичів та з когорти учнів Муравйової виявилась жорсткою-непередбачуваною, її ім’я досі маловідоме, а творчість недосліджена. Спізнавши замолоду вокально-артистичних злетів, Петляш у зрілому віці опинилася на узбіччі художнього життя й була відома у вокальних колах як “баба-італійка”, що потай виправляє зіпсовані голоси ⁵⁾.

У 1910-13 рр. О.Петляш бере уроки в О.Муравйової, після чого їде в Рим, студіювати bel canto в А.Котоньї (1913-16рр.), далі – у Відні вчить з уславленою Л. Леманн партію Брунгільди. Повернувшись в Україну, співає на оперних сценах Одеси (1916-18; 1923-25), Житомира (1921-22), Тифліса (1922-23). У 1926-27рр. О.Петляш працює в Київській опері, – солістка трупи М.Багрова. Дебютувавши в головній ролі Аїди з однойменної опери Дж.Верді, виконує партії Лізи та Марії (“Пікова дама” та “Мазепа” П.Чайковського, Маргарити (“Фауст” Ш.ґуно), Валентини (“Тугеноти” Дж.Мейєрбера), Тоски в однойменній опері Дж.Пуччіні; виступає як оперна та концертно-камерна співачка у Єревані, Казані, Петрограді, Саратові, Тифлісі; популярність співачці принесли записані на грамплатівки ще в 1909-11рр. на фірмах “Екстрафон” та “Фаворит” арія Одарки з опери С.Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”, а також українські народні пісні та романси М.Лисенка у його особистому фортепіанному супроводі [3, с. 232]. Далі з досяжних для вивчення джерел можна було дізнатися лише, що, повернувшись до Києва у 1945р., Петляш усамітнілась і займалася приватною педагогічною діяльністю, спілкуючись здебільшого з учнями.

У 1945-68рр. О.Петляш мешкала в підвальному приміщенні житлового будинку неподалік від нинішнього палацу “Україна”. Там і відбувалися її дивовижні, безкорисливі й нехронометровані уроки зі студентами, яких було визнано “профнепридатними”, і яких вона рятувала для співу. Петляш не любила слово “вокаліз”, казала, що воно чуже для нас і пояснювала його спорідненість з пранонімом “вокалізм” (стосовно системи звуків певної мови). Добивалася співучої вимови текстів співаних творів у ході їх ритмічного вгоровування, яке неодмінно передувало співу. Особливо любила посылатися на приклади роботи з драматичними акторами своєї вчительки О.Муравйової. Спиралася на досвід, набутий у театрі своїх дядьків Садовських-Тобілевичів і завжди казала: “наша школа співу”. Яскравими прикладами чарівного перетворення актриси українського музично-драматичного театру в суто оперну співачку була вона сама та Оксана Петрусенко, – також учениця Муравйової ⁶⁾.

Особливою турботою Олени Петляш було досягання ефекту звуковедення за принципом класичного bel canto: називала це: “поставити голос на звук”. Бідкалася, що наші співаки “піддвають”, бояться дати справжній звук; плекала свою власну методи, вважаючи, як і О.Муравйова, що засади постановки голосу для співаків і драматичних акторів – спільні. З почутої тоді розповіді про методику занять Олени Петляш можна

було дійти висновку, що, все ж таки, це була фонетична школа співу, ближча до німецької, ніж до італійської, хоча сама вона вважала свою методу українською, без кінця повторюючи: “наша школа співу”.

Оскільки це була єдина наша розмова, і мені хотілося взяти якомога більше про дану методику занять, багато прийомів О.Коваленко показувала мені без пояснень, у вигляді суцільного звучання мовно-вокальних вправ певної послідовності та розповідала про велику користь для себе від занять із О.Петляш (після своєрідних мовно-інтонаційних “розспівок” її дикторський голос набув нових якостей: став гучнішим, зазвучав політно й вільно, заповнюючи не обладнаний на той час мікрофонами зал Київської опери, де вона вела концерти). Тоді ж мені пощастило переглянути щоденник Петляш і прослухати магнітофонний запис її уроку. Вона вимагала від співаків якнайактивнішого емоційного і м’язового включення в роботу, не дозволяла наспівувати; водночас не дозволяла форсованого звучання. При цьому не було жодного випадку псування голосів. Навпаки, саме співом лікувала хворі (внаслідок неправильних вокальних занять) голосниці своїх підопічних. Так сталося і з чоловіком О.Коваленко, тенором В.Авдєєвим, якого навіть було відраховано з Київської консерваторії як профнепридатного. Вражений долею цього співака, народний артист СРСР, диригент О.Свешніков (у 1948-88рр. – ректор Московської консерваторії), почувши його в 1968 р. у “Реквіємі” В.А. Моцарта, затим відвідавши заняття талановитого тенора з Петляш і довідавшись про обставини її життя, сказав йому наступне: “Вам надзвичайно поталанило, коли Вас вигнали з консерваторії і Ви потрапили до цього підвалу. Аби наше знайомство з Петляш сталося трохи раніше, бути б їй професором у мене в консерваторії”⁷. Саме Свешнікову та Козловському О.Петляш до кінця свого життя завдячувала своїм переселенням із темного підвалу до світлої кімнати на другому поверсі сусіднього будинку (вже з усіма зручностями й опаленням, але тим самим концертно-спальним інтер’єром: за її власним висловом, “ліжко – за кулісами, фортепіано – на сцені”). У цій комунальній квартирі спадкоємиця таланту, слави й трагедії родини корифеїв українського театру, видатна співачка першої хвилі українського відродження та підпільний вокальний педагог Олена Петляш провела свої останні три роки життя.

Хоча сама вона добре володіла фортепіано, в останні роки їй допомагав у вивченні з учнями оперних партій та концертних програм концертмейстер Київської філармонії Ідалій Ельперін. Як і в колишньому її підвалі, тут панувала атмосфера високого тону в співі, високої гідності в поведженні й бурхливих жартів господині, яка спілкувалася з учнями напереміш італійською, російською та українською мовами. Була її щаслива старість серед люблячих вихованців, вокальні похибки яких вона терпляче виправляла, категорично не бажаючи оприлюднювати свою працю, навіть коли вони кликали її до себе зі сцени, щоб розділити заслужений успіх. О.Петляш навчала учнів співу й гідності передовсім власним прикладом. Будучи так би мовити, “поза законом”, – у маргінальному положенні підпільного педагога, вона ніколи не втрачала самоповаги, не нарікала на долю, не “примазувалася” до чужої слави, нікому не заздрила, і ніколи не забувала свого педагога О.Муравйову. Подібно до неї, володіла даром імітування, постійно вдаючись до “вокальних шаржів”.

Альтернативна щодо офіційної, вокально-педагогічна діяльність О.Петляш і після смерті її самої та її найсуворіших опонентів, дотепер залишається проблемною, – напівсакральною цариною для дослідження забутих сторінок української вокальної школи. У 1970р. Петляш написала короткий змістовний спогад про Муравйову, де відзначила головні риси її педагогічного методу та підтвердила, що саме їй була “...зобов’язана тим, що з драматичної актриси стала оперною співачкою і протягом 25 років виконувала в оперному театрі найвідповідальніші партії драматичного сопрано... Три роки я брала уроки в Муравйової. Вона вчила нас “розумно співати” /Виділено автором, В.А./, а не механічно відтворювати вокальні фрази, думаючи лише про красиве звучання голосу. Радила глибоко аналізувати образ..., вимагала від нас впертої праці над собою, над своєю загальною культурою... Тепер, коли ми вже закінчили свої співі, коли голови наші посивіли і віддзвеніли фанфари нашої слави, ми, пам’ятаючи заповідане своєю вчителькою..., передаємо ті скарби, які одержали з шедрих рук невтомного митця” [3, с. 24-25].

Із чого постало й чим живиться відоме світові українське бельканто: чарівний спів, опанувати яким – однаково, що присягнути на вірність рідній землі? З розмаю повинчаної зі словом народної пісенності, а ще – із поривань до художньої досконалості, прагнення до знань, співставлень, інтелектуальних прозрінь кожної вокально обдарованої особистості. Саме на ці роздуми наводить осмислення художньо-виконавської, творчо-педагогічної та епістолярної спадщини видатної української співачки, народної артистки України й СРСР **Зої Михайлівни Гайдай** (1.06.1902 – 21.04.1965). Її дитинство та юність минули в Житомирі. Батько – відомий етнограф і хоровий диригент М.Гайдай став її першим учителем співу; фортеп’янний же гри навчалася у майбутнього композитора й професора В.Косенка, під орудою якого й дебютувала саме як піаністка. Забігаючи наперед, зауважимо, що останній гастрольний виступ співачки у 1956 р. також відбувся саме в Житомирі. Продовжила навчання у Музично-драматичному інституті ім. М.В. Лисенка (1923 – 1927 рр.), у класі О.Муравйової, із котрою назавжди зберегла зворушливі, майже родинні стосунки. На майже зотлілих сторінках листів наставниці закарбовано таке рідкісне вчительське визнання і водночас благословення: “Ви – талант, Ви – натхнення, Ви розгорнулися, розквітли пишною квіткою... Це той священний промінь, яким нагородила Вас муза при народженні. Мені дуже хотілося Вас скоріше пробудити, хотілося, мов дитину, бутон, що не розгорнувся, штучно розкрити... Слід віднайти себе. Потрібно, щоб Ваші струни серця забриніли, тоді завжди відгукнуться, озвуться слухачі... Ваша сила, як і сила кожного – культура” [4]. Наскільки Зоя Гайдай виконала заповіт своєї вчительки, можемо судити з її спадку: перемог на Першому Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців 1933 р. та Першому Всеукраїнському – на краще виконання

творів українських композиторів 1937 р.; блискуче виконаних близько тридцяти оперних партій ліричного сопрано у Київському й Харківському оперних театрах, а також – із її численних концертних програм, за що й була удостоєна найвищих почесних звань та Державної премії СРСР. До цього додамо успіхи її учнів, народних артисток СРСР Людмили Божко й Світлани Данилюк; народного артиста УРСР Олександра Таранця й заслужена артистка УРСР Тамара Поліщук.

З.Гайдай успішно гастролувала в США й Канаді, Китаї, Ірані, Пакистані, значних культурних центрах колишнього СРСР, виконуючи твори різних жанрів і стилів у притаманній для неї академічній манері та різними мовами світу. Незмінним її концертмейстером була піаністка Галина Ніколаєнко, автор-укладач збірки українських народних пісень із репертуару Зої Гайдай. Слід зазначити, що виконання українських народних пісень давало їй особливу снагу; воно було ширим, теплим, без фальшивих зовнішніх ефектів та додаткових високих нот, чим полобляють хизуватися володарі високих голосів. “Українська пісня всюди жадана й кохана. Її задушевність і простота, її зворушливі слова про розлуку й людську долю доходять до самого серця” – писала Зоя Гайдай рідним із Великої вітчизняної війни, де очолювала фронтову концертну бригаду [5].

Особливе зацікавлення й підтримку від неї відчували молоді композитори, яких вона спонукала до написання нових вокальних творів. Її листи до композитора В.Власова (автора відомого романсу на вірші О. Пушкіна “Фонтану Бахчисарайського палацу”, написаного саме на її прохання) вражають високим рівнем музикознавчої обізнаності. Зокрема, вона нарікала: “При всіх моїх стосунках із сучасними композиторами я завжди помічала їхню надзвичайно дивну спільну рису: вони з великими труднощами, під великим тиском розлучаються зі своїми творами” [6]. Викликає захоплення її ставлення до пушкінських текстів: “...основну складність становить текст, часто абстрактний, інтимний і недієвий. “Обіграти” його дуже важко, а “голим” звуком орудувати також тяжко”, – клопочеться співачка й повідомляє про київську прем’єру “Лісової пісні” В.Кирейка, де виконавиця ролі Мавки, її учениця Л.Божко “дуже поетична й гарна”[6].

Високу загальну та музичну культуру мисткині, її прекрасну вокальну школу, надзвичайну працездатність (на межі можливого), цілеспрямованість, критичне ставлення до себе відзначає допитлива практикантка її класу сольного й камерного співу нині – відомий вокальний концертмейстер, професор НМАУ ім. П.І. Чайковського Р.Голубева, котрій пощастило спостерігати заняття З.Гайдай зі студентами Київської консерваторії. Зокрема, вона пише: “Зою Гайдай не можна назвати тільки оперною чи тільки камерною співачкою... виконавська творчість З. Гайдай – творчість митця найвищої культури, розумного, натхненного ” [4]. Із особливою зворушливістю професор Голубева згадує їхню спільну поїздку до Москви у 1964 р., на гастрольні вистави Міланського театру “La Scala”. Уже тяжко хвора, Зоя Михайлівна мужньо знесла дорогу й складнощі побуту, щільний графік програми відвідувань спектаклів і концертів; давала інтерв’ю журналістам, невтомно спілкувалася з колегами. Емоційна й доброзичлива, захоплено чула до кожного вияву талановитості в оточуючих, вона в усьому залишалася натхненим художником із найвищим ступенем творчого потенціалу та самодостатньою осяйною людиною, сполин про яку тішить серця тих, хто її знав і чув її незабутній голос.

Як бачимо, школа Олени Муравйової знайшла розвиток не лише в навчальних закладах, зокрема, на кафедрі сольного співу Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського (де працювали її учні З.Гайдай, Д.Євтушенко, Н.Захарченко, Т.Михайлова, І.Вілінська, а сьогодні викладає когорта її вокальних “онуків”: В.Буймістер, Р.Майборода, Є.Колесник, В.Кочур, М.Стеф’юк), а й у виконавському досвіді співаків та драматичних акторів, а також у формах приватної практики, сприяючи формуванню інших, маргінальних авторських шкіл сольного співу. На підставі аналізу особистого пізнання даної школи сольного співу, а також у результаті вивчення відповідних джерел, систематизуємо навчально-виховні засади цієї “школи розумного співу” за методологією цілісного підходу до осмислення вокально-педагогічної діяльності, виокремивши наступні, найбільш загальні методи: а) узагальнення типових і характерних рис шляхом показу учням звукового еталону; б) аналіз і самоаналіз (а не бездумне копіювання); в) контроль та самоконтроль (усний, епістолярний, лабораторно-практичний), а також – самоосмислення набутого досвіду. Стиль вокально-педагогічної діяльності О.Муравйової – емоційний, артистичний, націлений на активізацію художньо-образного мислення, на безперервний музичний та інтелектуальний розвиток співаків. Надходить дедалі більше нових свідчень іманентності духовного доробку професора Олени Муравйової, зосередженого у голосах і долях численних спадкоємців Школи розумного співу, – достойників української вокальної школи, що помножує імена гідних її слави.

ПРИМІТКИ

¹ Так звана “італійщина”, з якою в усі часи водночас боролися і якої прагнули, – цілком реальне явище, розповсюджене в усіх без винятку вокальних школах світу. Таємниця класичного bel canto (прекрасного співу) вабила й вабить усіх співаючих дотепер. Це захоплення не минуло й Київської школи сольного співу, де на рубежі XIX-XX століть викладали відомі майстри bel canto Е.Гандольфі, К.Еверарді, М.Петц, а також деякі українські співаки й вокальні педагоги, котрі спеціально навчалися модній манері, необхідній для виконання відповідного оперного репертуару. Етнокультурна адаптація італійського bel canto в українській вокальній практиці відбувалася двома напрямками: в Італії, – у мистецтві українських співаків, які приїхали навчатися цій манері, та в Україні, куди приїжджали італійські вокальні педагоги навчати українських співаків; унікальним етнокультурним сплавом була і залишається творчо-педагогічна діяльність українських співаків, які, отримавши освіту в Італії, практикували на своїй батьківщині.

² Коли час концертмейстерської практики у класі І.Найденко минув, кинути співи виявилось неможливо. Горе тим, у кого така залежність безпідставна!

³ Повернувшись до Києва з евакуації у 1944 р., оперна співачка Лариса Руденко найперше розшукала на Байковому цвинтарі могилу своєї вчительки та встановила пам'ятник, на якому викарбувано: “Олені Муравйовій від Лариси Руденко”.

⁴ Андрій Безчасний (1962р., м.Київ) – оперний співак (бас-баритон), митець широкого діапазону. Майстерно володіє співацькою технікою; природна ж сила голосу дозволяє йому виступати з найбільшими симфонічними оркестрами. В репертуарі оперного соліста – партії Дон Жуана, Папагено (“Дон Жуан”, “Чарівна флейта” В.А.Моцарта), Дон Базиліо (“Севільський цирульник” Дж.Россіні), Галицького (“Князь Ігор” О.Бородіна), Гремін (“Свгеній Онегін” П.Чайковського), Мефістофель (“Фаусті” Ш.Гуно), Эскамільйо (“Кармен” Ж.Бізе). Закінчив Київський театральний інститут ім. І.К.Карпенка-Карого як актор драми та кіно, а також Київську консерваторію (кл. проф. Є.Чавдар, 1989); був прийнятий до Київського театру опери та балету ім.Т.Г.Шевченка. Вів серію телепередач про творчу молодь, знімався в російсько-українському телесеріалі “Зона ризику”. У 1991р. пройшов проби в режисера Давида Радека на роль Дон Жуана; тоді ж підписав контракт на 5 років із Національною оперою Чехії. У постановці опери “Дон Жуан”, присвяченій повторному відкриттю Театру Моцарта виступив 160 разів, усього ж зіграв роль Дон Жуана в 250 спектаклях у 7 режисерів; має почесний титул: “Містер Дон Жуан”; на оперному фестивалі в Савонліно (Фінляндія) отримав першу премію за цю роль. Широка акторська амплітуда дозволила йому прийняти пропозицію режисера Беднарика й заспівати роль Дракули в однойменному чеському мюзиклі Карла Свободи (постановки різними мовами в Празі та Лондоні (1996), Москві (2001)). Як режисер поставив мюзикл “Моя прекрасна леді” Ф.Лоу (1996) й “Так постулають усі жінки” В.А.Моцарта (1998) в театрі м. Ліберець. Зараз А.Безчасний знімається в головній ролі в телефільмі “Zlatá brána” (“Золоті ворота”) за повістю чеської письменниці Олександри Беркової, режисер Ярослав Брабець. Поза тим, А.Безчасний – радник із питань культури віце-спікера парламенту Чехії Мирослави Немцевої; голова товариства українських артистів, що працюють у Республіці Чехія, а зовсім недавно очолив благодійний фонд з відновлення культурних цінностей чеської столиці //bestchastnyj.musicals.ru/index.

⁵ Про Олену Петляш-Барілотті майже не збереглося спогадів, з огляду на реально існуючий в умовах тоталітарної УРСР заговор мовчання й суспільну байдужість до таких, як вона, дружина репресованого. Із Щоденника н.а. України Л.Лобанової відомо: коли 27.06.1959р. в Київській опері відбулося обговорення вистави “Енеїда” (з приводу висунення опери на Державну премію УРСР), з ініціативи М.Рильського туди запросили й О.Петляш, – стареньку, усміхнену й повновиду бабусю, колишню першу виконавицю партії Дідони [1, с. 17]. Довідатися більше про славу й трагедію цієї видатної, та незаслужено забутої учениці О.Муравйової допомігла н.а. України Олена Коваленко (Антошок В.Г. Забуті імена (до 110 роковин з народження Олени Петляш-Барілотті) // Бористен. – 2000. – № 11. – с. 17).

⁶ У 1924-25рр. у О.Муравйової брала уроки Оксана Андріївна Петрусенко (Бородавкіна) (1900-40рр.), яка навчалася в неї у Київському музично-драматичному інституті ім. М.В.Лисенка й також розпочинала свою артистичну діяльність як драматична актриса в трупі І.Сагатовського. Дебютувавши у 1927р. в оперному театрі м.Казань в ролі Оксани з опери “Черевички” П.Чайковського, вона згодом стала відомою оперною співачкою; своїм вокальним педагогом саме О.Муравйову.

⁷ Авдеев Вадим Миколайович (1933-97рр.), з.а. України (1969), лауреат 1-ї премії 1-го Республіканського конкурсу ім. М.В.Лисенка (1962р.); соліст Київської філармонії (1960-86рр.); Київську консерваторію закінчив екстерном (1983р.). Вокальний педагог Студії Національного академічного хору України імені Григорія Верьовки (1987-97рр.).

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. У чому полягає концепція авторської школи сольного співу професора О.Муравйової?
2. Пояснити головні методичні засади О.Муравйової у її роботі зі співаками та драматичними акторами над постановкою голосу.
3. Яка роль О.Муравйової у формуванні підвалин української вокальної школи?
4. Охарактеризувати творчість когось із відомих учнів О.Муравйової чи учнів її учнів через покоління.
5. Які шляхи пізнання духовної спадщини О.Муравйової через її учнів?

ЛІТЕРАТУРА

1. Евтушенко Д.Г. Выдающийся педагог-вокалист (воспоминания о Е.А. Муравьевой) // Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1967.
2. Лисенко І.М. Словник співаків України. – К.: Рада, 1997.
3. Муравйова О.О. Спогади. Матеріали /Упор. та прим. Г.І. Філіпенко. – К.: Муз. Україна, 1984.
4. Голубева Р.Т. Зоя Гайдай – камерна співачка // Виконавські школи вищих учбових закладів України. – К., 1990. – С. 108-121.
5. Гайдай З.М. Сила мистецтва //СМ. – 1980. – № 6. – С. 98.
6. Гайдай З.М. Листи до композитора В.О. Власова //СМ.– 1982. – № 11. – С. 100-103.

2.2. ДИДАКТИКА СОЛЬНОГО СПІВУ

2.2.1. Виховний зміст вокальної педагогіки

Уточнення теоретичних аспектів сучасного вокально-педагогічного процесу потребує вивчення історико-теоретичних та навчально-дидактичних (виховних) основ музичної педагогіки, що мають сприяти формуванню необхідного обсягу знань і навичок у майбутніх фахівців сольного співу. Мусимо сприяти створенню такої моделі вокально-педагогічних технологій, практичне застосування якої слугувало б матрицею для розвитку голосу та гармонійного виховання студентів не лише на зняттях із фаху, а й у вивченні основ вокальної методики. Практичний досвід показав необхідність надання реальної основи формам самостійної роботи студентів (на це й передбачено значну частину навчального простору). Необхідно взяти до уваги й те, що студенти-співачи здебільшого мають за плечима одну лише загальну освіту й не мають освіти музичної. А тому їх доводиться ще більше спонукати до втілення суто дидактичного гасла, актуального в усі часи: “Краща освіта – це самоосвіта”. Якщо саме так розуміти навчання у вищій школі, то воно і є суто виховною системою, моделювання якої – центральна вісь нашої проблеми.

Суто індивідуальні принципи практичної роботи над голосом кожен слухач курсу основ вокальної методики спостерігає у своєму класі сольного співу. Завданням же лектора є вироблення тих специфічних закономірностей навчання, освіти й виховання вокалістів, що своїм змістом не передбачають ні звільнення співака від індивідуальних занять у класі, ні підмінювання домінуючої функції викладача сольного співу. Слід зорієнтувати слухачів цього курсу на практичне застосування лекційного матеріалу як об'єднавчого фактора, що надасть теоретичного тлумачення практиці навчання співу і навпаки. Виховне спрямування лекційних занять орієнтує студентів на майбутню самостійну викладацьку працю через ознайомлення й опанування тими особливими вокально-педагогічними технологіями, завдання яких – у вивченні, дослідженні й узагальненні принципів, закономірностей, форм, методів та прийомів навчального процесу. Надто ж – у впливах саме виховних технологій на формування в учнівській особистості знань, умінь та навичок, які б дозволили втілення теоретичного комплексу та сприяли опануванню фаховою майстерністю майбутніх співаків і педагогів: адже давня назва учителя співу – “дидакал” (гр. didaktikos – повчання).

Навчаючи студентів-співаків теоретико-методичним основам вокального мистецтва в умовах лекційних занять, слід передовсім пояснити, що самовчителів співу не існує, й до інформативного матеріалу кожен слухач курсу має додати власний, емпіричний досвід спостережень за роботою його педагога з фаху, методику якого учень затим продовжить і доповнить уже у власній практичній роботі (згідно принципу спадкоємності, властивого системі авторських шкіл сольного співу). Для самостійного опанування спеціальною літературою у зазначеній галузі необхідно володіти певним мінімумом знань у сфері історії й теорії музики, а також суміжних дисциплін. Важливим фактором навчання співу є уніфікований інформативний цикл знань про природу співацького голосу: його анатоμο-фізіологічні та акустичні особливості, профілактику захворювань голосового апарату, співацьке дихання, типи звучання й класифікацію голосів, згідно з регістрами й діапазоном тощо. Тож викладач із основ вокальної методики повинен охарактеризувати основи постановки голосу об'єктивно, із позицій поважних дослідницьких джерел. Це й утворює теоретичну базу, на яку накладаються подальші знання основ художнього співу й техніки вокально-сценічної творчості, до системотворчих чинників яких належать орфоепічні норми співу та правила його психофізіології, а також численні завдання педагога й вокального концертмейстера, що у кожному індивідуальному випадку урізноманітнено своїми особливостями.

Існує коло теоретико-дидактичних настанов, якими мусять опанувати слухачі курсу лекцій з основ вокальної методики задля свідомого моделювання самостійних уроків сольного співу та власного вокально-артистичного життя. Є чималий масив спеціальної навчальної літератури, тому не варто зупинятися тут на питаннях анатомії та фізіології процесу співу. Натомість важливо актуалізувати питання практичного сприяння вихованню співаків-солістів в умовах сучасної вищої школи співу в Україні¹.

У системі професійних правил співака важливим є знання спеціального режиму та профілактики захворювань голосового апарату. До професійних захворювань належать: загальне незвучання голосу, спричинене перевтомою (як вокальною, так само й загальною, всього організму, нервовим або фізичним розладом тощо). Залежно від ступеню незвучання його розрізняють як функціональне порушення голосниць чи й психо-фізіологічну втрату голосу (часом – цілковиту, органічного характеру). Такий стан може викликати й простудне захворювання. Не беремося називати й перелічувати всі професійні захворювання вокалістів, оскільки йдеться про міри запобігання їм. Адже можна змусити себе загартовуватись, не їсти надмірно гострого, гарячого й холодного, не перевтомлюватись у співі, припиняючи фонацію ще до виникнення втоми. Слід зберігати мовчання на холоді (навіть якщо є спокусливі умови високого гонорару за концерт у температурному режимі, нижчому допустимої охоронною нормою ризику термометра: +16⁰ С). Для жінок неприпустимим є спів під час фізіологічних днів (що також занотовано законодавчо, й на цей час надається довідка про стан здоров'я). Збереження вокального здоров'я і довголіття залежить від умінь співати й розмовляти у “високій позиції”. Найважливішим же фактором збереження природних вокальних даних є отримання хорошої вокальної школи та правильна експлуатація голосу, який має бути насамперед вірно визначеним. Вчасне відвідування лікаря-фоніатра, якому довіряєш цілковито, доповнює цей перелік причин і наслідків вокальних проблем.

Нині існує розвинена техніка комп'ютерних обстежень природи голосу за допомогою визначення типу співацької форманти, – показника високої позиції звука та тембрових ознак (зокрема, апарат В.Морозова).

Неодмінним чинником модернізації мистецького ВНЗ має бути є кабінет звукозапису (в ідеалі – студія з високотехнічним сучасним оснащенням). Адже важливим фактором педагогіки сольного співу є відповідність вимогам часу, й це, зокрема, уміння співака орієнтуватися у звуко-просторі не лише акустичного, але й мікрофонного співу, що виявляється часом ахіллесовою п'ятою для непідготовлених (навіть добре навчених) випускників вокальних факультетів. Спів у мікрофон має свої особливості, які стосуються передовсім вимови (у розумінні пристосування індивідуальних особливостей мовної експресії певних звукосполучень, відмінних від їхньої акустичної вимови) тощо.

Тембр голосу співака становить художньо-естетичну чинність і може бути як сталою, так само й змінною категорією: в залежності від розкриття природних даних та вірного визначення типу даного голосу. Співак, що досягнув майстерності, може свідомо змінювати тембр свого голосу, залежно від змісту виконуваного твору, його емоційного наповнення, жанру, стилю тощо. Іноді можна спостерігати явище копіювання учнем тембру голосу свого вчителя чи просто вокального кумира. Такі студенти, як правило, виявляються нездатними до подальшої самостійної роботи й залишаються так званими “класними” співаками, що так і не набули рис творчої індивідуальності, будучи імітаторами. Тому маємо застерегти слухачів лекцій з основ вокальної методики від далеко не завжди корисного навчання зі свого голосу. Досвідчені педагоги, працюючи з різними типами голосів у номінаціях двох основних груп (чоловічі та жіночі голоси), при необхідності, вдаються до методу показу, однак, у кожному окремому випадку – пристосовуючись до типу даного голосу, аби не виникла небезпека копіювання тембру викладача.

Вокально-художній звук є одним з найголовніших факторів художнього співу й з огляду на його основу: скоординовану діяльність системи голосотворення із системою художньо-вокального мовлення. У прагненні досягти такої якості звучання важливим є опанування естетикою атаки співацького звука: йдеться про власне початок співу (перехід від дихальної готовності до самої фонації, що залежить від характеру змикання голосниць). Розрізняють три види вокальної атаки: 1) придихова атака; 2) м'яка атака; 3) тверда атака. Поза цим, відомий ще прийом “в'їждження” в звук та “ковзання”, що призводить до детонації. М. Микиша вирізняє також “чутливу” атаку, за допомогою якої нібито виникає особливий драматизм виконання, насправді ж “...такий спів справляє на слухачів неприємне враження крику, форсування звука” (цей автор пропонує ще один термін: “цілеспрямований співацький звук”, тобто, “...спрямований до співацької позиції – резонансового пункту, коли торкання повітряно-звукового струменя, “укол” голосної чи приголосної робиться стакатовано, без “в'їждження”, а, згадуючи свого вчителя О.Філіппі-Мишугу, називає цей прийом “дотиком” та пояснює, що “...спів дотиком дуже сприятливо впливає на розвиток і постановку голосу”) [1, с. 26].

Важливим моментом процесу опанування технікою співу є встановлення вокально-акустичної однорідності звучання голосних звуків (фонем), чого досягають шляхом вправ для розспівування та нескладних вокалізів і художніх творів. Вокальне мовлення є носієм інформації, яку умовно можна розділити на смислову й емоційну: тембр голосу визначає емоційну, а вимова – смислову. Акустична деформація голосних у співі – не головна причина нерозбірливості вокального мовлення; необхідно також звертати увагу на приголосні, які утворюють у співі часом нездоланні перешкоди і роблять виконання художніх творів незрівнянно гіршим за вправи та вокалізи на голосних звука. Ось чому надзвичайно важливим є спів вокалізів із назвами нот, що дозволяє вже у початковий період занять навчитися зберігати незмінною позицію звука із урахуванням особливо виразного у співі вимовляння приголосних, які часто пропадають на фоні акустичного ефекту звучання у співі голосних. Окрема тема – вокально-педагогічний досвід автора з іноземними вокалістами (особливо – з вихідцями із КНР, що мають іншу фонетичну специфіку).

У колі вокально-методичних проблем – психотехніка вокально-художньої творчості, що є комплексом творчих переживань, підпорядкованих технічним прийомам художнього співу. До її складників належить уміння самостійної роботи над художньо-літературним текстом виконуваного твору з метою пошуку вірних смислових акцентів у складанні партитури тексту з урахуванням семантики підтексту. Для цього слід попрацювати з історичними джерелами, вивчити історико-культурний фон епохи написання даного художньо-вокального твору; зібрати відомості про автора слів і композитора, про інтерпретаторів цього твору і виконавські традиції тощо. Навіть добирати репертуар слід з урахуванням індивідуальних особливостей не тільки голосу, але й творчої індивідуальності, темпераменту, рівня інтелектуального розвитку тощо. Буває, що педагог завищує можливості учня на даному етапі й дає для вивчення популярні класичні твори, які часто виявляються, на жаль, назавжди зіпсованими і непридатними для подальшого використання у концертних програмах. Крім того, це завдає шкоди голосу і травмує психіку, оскільки аж ніяк не сприяє так званій психологічній готовності до виступу. Адже “...дійсна готовність до музично-виконавської діяльності – готовність діяльності, свідомості й особистості виконавця. Визначається змістом композицій психологічних, психофізіологічних якостей, у першу чергу, знань, умінь і навичок, тобто, сформованих і надійних механізмів професійної виконавської діяльності... готовність до вокально-виконавської діяльності не завжди співмірна з готовністю до вокально-сценічної, й особливо – до вокально-оперно-сценічної діяльності” [2, с. 125; 126]. Особливо слід наголосити на такій якості співаків-виконавців, якою є витривалість. Навантаження на голосовий апарат, що мають місце в умовах значних порушень охорони праці співаків, вимагають високого рівня професійної підготовки, володіння технічними прийомами співу, які дозволяють заощаджувати вокальне здоров'я й співати “відсотками” голосового потенціалу, а також бути пристосованими до часом суворих побутових умов праці на гастрольях тощо. Ми марно наголошуємо на ролі народно-пісенного матеріалу.

Адже народна пісня – зразок вокальних зручностей. Виховувати голос на виспіваних мільйонами наших вокальних предтеч мелодичних зворотах, що голублять і слух, і голосниці – найвірніший шлях до успіху.

У процесі виховання співака педагог мусить дотримуватися діалектичного поєднання вокально-технічної та художньої сторін, пошук оптимального вирішення проблеми яких є одвічною хвилюючою проблемою, що потребує наукових знань. І. Колодуб пропонує вирішення цієї проблеми шляхом розвитку музичних уявлень співака-початківця на основі його слухових вражень і накопичень власного слухового досвіду та корелювання м'язових відчуттів зі звуковими результатами у спільній роботі з педагогом і концертмейстером. Як зазначає ця авторка, втілення музичного задуму в художньо-образне виконання – складний і неоднозначний процес, результатом якого дуже рідко буває одразу самостійна співацька версія, яка б свідчила про яскраву індивідуальність [3, с. 72-74.]. І, чим скоріше це станеться, тим більше простору і часу залишиться у всіх трьох учасників вокально-виховного процесу для утворення репертуарного масиву, якості якого дозволять брати участь у рейтингових конкурсах і заявляти про себе й авторську школу, якій належиш.

І.Герсамія, пропонуючи апробовані способи перевірки професійної придатності співаків, наголошує на необхідності створення в мистецьких ВНЗ науково-психологічних лабораторій, де б розробляли суттєві проблеми педагогіки та виконавства для досліджень творчих та особистісних якостей студентів з метою впровадження отриманих результатів у практичну педагогічну діяльність [4, с. 155]. Справді, для вироблення виконавських навичок необхідна систематична апробація підготовлених у класі програм під час академічних виступів, контрольних уроків, а також майстер-класів та концертів учнів певного викладача поза навчальним закладом (а не лише раз на підрок, під час екзамену). Адже необхідні виконавські якості виробляються і закріплюються у результаті неодноразових виступів, в умовах стресових ситуацій прилюдного співу. Психологічні особливості вокального виконавства варто ілюструвати прикладами високомистецьких зразків і величких світових постатей мистецтва сольного співу (що особливо актуально нині, в умовах існування в деяких мистецьких ВНЗ заочної та екстернатної форм навчання сольного співу, зумовлених обставинами кризи культури, перерваними природними зв'язками між професійною творчістю і виконавством).

У вихованні співака, крім вокального педагога, бере участь також концертмейстер, роль якого – складна і неоднозначна. Під час практичних занять з основ вокальної методики до роботи залучають студентів-піаністів. Із досвіду власної концертної роботи, а також педагогічної (у класі сольного й камерного співу) зауважимо, що умовно концертмейстерів можна поділити на тих, які не втручаються у процес постановки голосу і які “навчають співу”. Останнє – особливо небезпечне на ранніх шаблях навчання. Не маючи вокальної освіти, будучи дотичними до педагогіки співу лише слуховими відчуттями (автор не заперечує наявність вокального слуху у піаністів-концертмейстерів, але це не є підставою для втручання у вокал), такі концертмейстери часто завдають непоправної шкоди, особливо початківцям. Це заповільнює процес навчання й часом призводить до того, що співак набуває таких непоправних навичок, побороти які буває неможливо навіть дуже досвідченому педагогу. Роль концертмейстера у вокальному класі чітко визначено структурою уроку. Отже, урок починається розспівками, які проводить сам педагог; затим місце за роялем займає концертмейстер і настає черга виконання творів. Співак і концертмейстер зупиняються на коректні зауваження педагога і повторюючи ті частини програми, над якими вважає за доцільне попрацювати. Усі корективи концертмейстера під час так званих “проробок” (занять без педагога) можуть стосуватися виключно нотного, текстового та темпо-ритмічного змісту вокального рядка. Концертмейстер може також доповнити педагога щодо аспектів інформації про цей та інші твори цього композитора, стилістику його інструментальної музики. Роботу над вокально-технічною стороною твору та художнім образом проводить педагог.

Ведучи про сутність і закономірності навчального процесу у вищій школі, прийнято окреслювати систему понять про принципи та історичні типи навчання. У тому, що стосується педагогіки сольного співу, важливим є момент передачі досвіду від учителя – учневі у ході індивідуальних занять. У цьому і є специфіка складного співвідношення теоретичного й емпіричного рівнів дослідження навчального процесу постановки голосу, що складає предмет дидактики вищої школи співу. Адже теорія навчання і освіти у вищій школі становлять осереддя педагогічного процесу, саме ж навчання у своєму історичному розвитку завжди було засобом зв'язку поколінь, і в цьому – його основна функція. Таке розуміння навчання і робить його дидактичною системою діяльності, яка у своїй еволюції забезпечує (у даному випадку) виховання розвиненої вокальної особистості. Наші випускники будуть здатні до самостійної творчої педагогічної роботи, якщо логіка уроків з основ вокальної методики піднесе пізнані кожним із них педагогічні принципи свого вчителя сольного співу до рангу науково-дидактичних законів і правил щодо індивідуальних занять у їхній регулятивній функції. А це сприятиме визначенню самобутніх у кожному окремому випадку методів і прийомів навчання та робитиме пізнаваними здобутки авторських шкіл, керованих яскравими особистостями.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Чи може дидактичне спрямування навчального курсу “Основи вокальної методики” створити умови для підготовки високоосвічених, фаховоспроможних співаків, Здатних створювати власні авторські школи, а також поліпшити екологічний стан спрощеності даної галузі знань?

2. Пояснити тезу якій йдеться про те, що у змісті сучасних освітніх програм необхідно враховувати досвід самоосвітньої діяльності та опанування методиками роботи з джерелами інформації.

3. Чому загальний вокально-педагогічний процес у програмах і самому змісті вищої музичної освіти має становити об'єкт, а не методи навчання, закони яких, стосовно сольного співу, іще недостатньо розкриті, оскільки фіксують, в основному, емпіричні дані процесу?

4. Довести на прикладах, що виховання співака вимагає поступовості та упорядкованості принципів навчання.

5. Обґрунтувати твердження про те, що вирішення сукупності професійних вокальних проблем у лоні навчального закладу сприятиме інтелектуалізації сучасних процесів трансформації культурно-мистецького простору і формуванню їх динамізму.

ПРИМІТКИ

¹. У Програмному документі “Освіта: Україна ХХІ століття” (Матеріали Першого з'їзду педагогічних працівників //Освіта. – 3 листопада 1993 р.) зазначено: “...існуюча в Україні система освіти не задовольняє вимог, які постають перед нею в умовах розбудови державності, культурного та духовного відродження українського народу. Це виявляється, передусім, у невідповідності освіти запитам особистості, суспільним потребам та світовим досягненням людства; у знеціненні соціального престижу освіченості та інтелектуальної діяльності; у створенні цілей та функцій освіти; бюрократизації всіх ланок освітньої системи”. Дане положення стосується, безсумнівно, і проблеми ефективності вокальної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва /Літ. виклад М. Головащенко. – Вид. 2-е. – К.: Музична Україна, 1985.

2. Мышкина В.Т. Психологическая готовность к художественно-творческой деятельности. – М., 1986.

3. Колодуб І.С. Теорія вокального мистецтва. –Харків, 1996.

4. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси: Мецниереба, 1985.

2.2.2. Екологічна концепція української вокальної школи

Для сьогодення української вокальної школи є актуальним урізноманітнення форм діяльності зі збереження та розвитку її кращих традицій. Це – нива праці педагогів, менеджерів та самих музикантів, поставлених перед фактом виживання національної культури у складних сучасних умовах загальної глобалізації, інтеграції та безупинного прогресу нових інформаційних систем. Вокальна школа, як важлива частина українського культурного світу, є складною, здатною до відтворення системою, котру живить конкретна діяльність фахових осередків і персоналій та загальне мистецьке середовище, основу якого має становити розвинена й відповідна часові інфраструктура, дбайлива організація культуротворчих процесів, а також – політико-економічні умови країни. Порушення будь-якого з цих компонентів неминуче призводить до розбалансування й поступового знищення даної культурної системи, вразливість якої потребує необхідності вироблення цілого арсеналу засобів захисту того середовища, в якому вона виявиться здатною до самовідтворення, себто, сприятливих екологічних умов. Якщо культурне середовище зруйноване, має бути зорганізована відповідна відновлююча діяльність, яку правомірно називати еколого-культурною місією, а самих діячів – екологами культури.

Екологія культури, що являє собою біосферну концепцію й відчутна практично в усіх аспектах життєдіяльності людини, є значною ланкою культурологічних знань. У 70-х рр. минулого сторіччя Д.Лихачов запропонував поняття “гомосфера”, вельми співзвучне вченню В.Вернадського, який розрізняв біосферу та ноосферу як два різних, але взаємопов'язаних поняття й задекларував тезу про взаємодію живої й неживої природи, господарської та духовної діяльності людини. Сформульоване у їх працях, дане поняття позначає коло етнологічних проблем з вивчення і збереження традиційної спадщини й знаходиться на стику таких популярних в англослов'янському світі учбових циклів, як “Cultural Heritage”, “Environmental Management”, “Cultural Identity” та привертає дедалі більшу увагу сучасних українських дослідників. Стосовно вокальної сфери – це одна з осьових, особливо актуальних на сучасному етапі українського культурного ренесансу. Зокрема, це вивчення напрямків, утворюючих цілісний комплекс-систему “вокальна школа”, – прикладну культурологічну сферу, в рамках якої розвиваються широкі фонопсихолінгвістичні можливості мовної комунікативності, нами було виведено важливі положення сучасного екологічного змісту вокальної освіти та виховання, що дозволило доповнити відомі й виявити нові важливі складові формування цілісного образу художньої особистості. Уточнення екологічного змісту й визначення напрямків та перспектив успішної еколого-культурної місії української вокальної школи здійснюємо шляхом постановки назрілих проблем, викликаних реальними вокально-екологічними потребами культурного середовища та через пошуки шляхів їх вирішення. Осьовою проблемою сучасних культурологічних знань є морфологія культури, що вивчає окремі її види й форми побутування як самобутні та самодостатні феномени. Специфіку культурологічного феномена української вокальної школи утворює поєднання усних і письмових, мовних і вокальних, педагогічних і психологічних, фольклорних і академічних методів навчання. Розглянемо найперспективніші з них.

М.Леонтович, створивши у 20-ті рр. ХХ ст. “Практичний курс навчання співу” для учнів українських загальноосвітніх шкіл, вважав за потрібне починати ставити голос з безнотного співу на основі народних

мелодій. Його методична концепція полягає в розвитку та вихованні ладового слуху й ладового мислення з відданням належної уваги свідомому звуковисотному уявленню, заснованому на конкретних мелодичних прикладах. “Розвиток слуху має бути на першому плані й походить передовсім від вивчення нотної грамоти. Враховуючи це, в першу чергу, з учнями проводять слухові вправи”, – писав М.Леонтович, основоположні принципи самобутньої методики якого виявилися, на жаль, позабуті [1, с. 13]. Його сучасник Кирило Стеценко ніколи не розспівував своїх солістів та хоріві ансамблі під акомпанемент темперованого музичного інструмента, надаючи перевагу такому ж нетемперованому, як і голос співака: скрипці, з якою не розлучався. Тут доцільно послатися також на зауваження П.Сокальського, котрий нарікав, що “...народ співає в природних інтервалах (піфагорійських квінтах), а ми псуємо ці інтервали темперованими (порівняльними) тонами нашої музичної системи” [2, с. 93]. У часи діяльності музичної секції ДІМН (20-ті рр. ХХ ст.) для вищих музичних закладів освіти було вироблено спеціальне Положення про обов'язкове виконання народної пісні без супроводу в консерваторіях колишнього СРСР. Нині, на жаль, це Положення виконується лише подеколи, хоча доцільно було б упровадити його також у вступних іспитах на вокальні спеціальності. Зазначимо, що, скажімо, в Японії абітурієнти музичних ВНЗ неодмінно мусять знати й співати цілі низки (до сотні!) народних пісень. Будучи твором, обов'язковим для виконання на деяких міжнародних конкурсах, народна пісня а capela відразу ж підвищує професійний ценз учасників таких змагань, виявляє ментально колоритні, перспективні співацькі особистості.

Про користь виховання голосів на народнопісенному матеріалі писав у 40-і рр. ХХ ст. Золтан Кодай (автор угорської національної системи музичного виховання), наполягаючи на введенні зразків традиційного співу в усі освітні структури країни (від дошкільних закладів до музичних академій), завдяки чому найпрогресивніші принципи й методи професійної вокальної освіти Угорщини були призвичаєні до особливостей давньо-угорського селянського співу. Кодай прийшов до широко відомого нині метода відносної сольмізації, завдяки створенню вокальних вправ, що стали етнологічним явищем, сутність якого – у виявленні народнопісенної й вокальної основ та їх застосуванні в музичному вихованні на базі саме співацької природи (а не інструментальної, як у Карла Орфа). Вокальну основу релятивної сольмізації Кодая, на жаль, мало застосовують у сучасному процесі навчання сольному співу, особливо в тих випадках, коли музична підготовка слаба чи відсутня. За цією системою італійські (складові) назви нот узгоджують не з абсолютною висотою звуків, а зі ступенями мажорного та мінорного ладів. Таким чином, зв'язуючи ступені ладу з певними назвами (складами), можна досягнути сприйняття кожного звука як ладового ступеня й тим самим – розвинути ладовий слух та посилити точність музичного й вокального слуху співака. Засвоєння ж вокалістами ладових уявлень через вправи для розспівування зазвичай починають від мажорного строю, а буває, що на ньому й зупиняються. У подальшому це викликає труднощі інтонаційного характеру, породжує горе-співаків, залежних від темперації й піаністів-концертмейстерів. Такі виконавці безсилі втілити архаїчну народнопісенну спадщину з властивими їй мікроальтераціями та гострототою ладових тяжінь, а рівнозначно – й складні інтерпретації сучасних музично-художніх концепцій, де централізовану ладо-тональну концепцію епохи музичного класицизму витіснено схильністю до децентралізації в методах організації звукового матеріалу.

Культурологічна система сучасної української вокальної педагогіки здавна ґрунтується на досвіді дитячих фольклорних шкіл, яких ніколи не буває забагато. Однією з таких шкіл є гурт “Цвітень” при Національному заслуженому академічному українському народному хорі ім. Григорія Верьовки, де діти отримують надійні базові знання для подальшого навчання у середніх та вищих музичних закладах. Керує фольклорним осередком композитор **Марія Пилипчак**, яка успішно втілює засади К.Стеценка, М.Леонтовича, С.Людкевича, Б.Бартока, З.Кодая, навчаючи співу та музичній грамоті на матеріалі народних пісень. Марія Пилипчак (дів. – Моріка Кадар) родом із Закарпаття, походить з українсько-мадярської родини. Закінчила Ужгородське музичне училище як піаністка та Ленінградську консерваторію як композитор. Слухачка лекцій Л.Гумільова, у своїй музично-освітній діяльності вона втілює пасіонарну концепцію національної художньої культури. Дослідниця архаїчного традиційного співу й виконавиця народних тужінь. У роботі відштовхується від фольклорного досвіду “польового” збирання в регіонах, що є рідними для її вихованців (у репертуарі колективу – близько двохста пісенно-фольклорних номерів-сцен). М.Пилипчак – упорядник репертуарної збірки “Співає “Цвітень”, де представлено сто наспівів ігрового характеру, серед яких – ладканки й лічилки, колисанки й колядки, з дбайливо перенесеними на ноти особливостями вимови й вокальної інтонації: будь-яку з них (на один, два і більше голосів) майстерно ілюструють вихованці, котрі вільно читають з листа, володіють різними стилями гуртового співу, кожен може виступити із сольним номером. Старші співають складні зразки ансамблевого багатоголосся, як народного, так само й академічного стибу. Керівник не прагне до імітацій автентичного співу (хоч у репертуарі, одязі та сценічному інтер'єрі номерів представлені чи не всі регіони України), вважаючи це фальшивою пародійністю як для столичного гурту, де зібралися “діти асфальту”; не займаються тут і постановкою голосу. Беручи за взірць педагогічне кредо Еміля Арто: зробити кожного співака справжнім музикантом, Марія Пилипчак екстраполує цей вислів на сьогодення й пише: “...конче необхідно зробити музикантами співаків, бо їхній музичний аналіфбетизм (антиграматичність – В.А.) – давно вже притча во язицах. Ось перша термінова реформа для відродження викладання співу” [3]. Такий підхід до справи музичного виховання засобами співу – надзвичайно актуальний і з огляду на традиційність (українська культура має превалююче вокальне минуле) і, зважаючи на переважну відсутність можливостей у батьків забезпечити дитину вартісним музичним інструментом, що найчастіше стає

на перешкоді занять. Отже, розглянутий досвід втілює сучасну концепцію авторських шкіл співу, де відбувається різнобічне, музично-вокальне й духовне виховання особистості.

У колективі сповідаються духовні норми християнської моралі. Діти знають біблійні притчі, якими жваво ілюструють сюжети з життя. Концертні виступи колективу привертають увагу широкого загалу в Україні й поза її межами, де тільки пролягають гастрольні шляхи “Цвітня”. За майже два десятиліття свого існування гурт “Цвітень” неодноразово чули й у самостійних концертах, і у виступах Національного академічного хору ім. Григорія Верьовки; відзнято й записано безліч теле- й радіопрограм, краші з яких увійшли до компакт-дисків. Про все це можна було скласти уявлення на концертах колективу під час святкування 60-ліття ушавленого хору, що співпало з різдвяними та новорічними святами 2004 р. На кону Палацу культури “Україна” та експоцентру “Український Дім” були представлені Вертеп та інші дійства річного обрядового кола, а також – фрагменти українського весілля (із Закарпаття). Як і завжди, разом із дітьми різного віку у концертах брала участь керівник колективу.

Зауважимо на те, що виконавські традиції народного співу виникають з огляду на специфіку звукового оточення і є своєрідним показником екології музичного соціуму. Як показав досвід республік колишньої Радянської Прибалтики, прищеплення навичок академічного співу з дитячих літ, поставлене в краї на державний рівень, призвело там до цілковитого викорінення народної манери співу і в побуті, і на сцені. З іншого боку, взірцем спотворення традиційного співу стала мода на народні хори та їх солістів, чію манеру часом важко визначити (варто пригадати звучання авторських пісень у темперованому супроводі). Саме тут варто згадати перспективні форми вокального виховання дітей молодшого шкільного віку в складних умовах реального українсько-російського білінгвізму (фонетичний метод), що стали основою концепції створеної у 2000 р. кафедри музичної педагогіки НМАУ ім. П.І. Чайковського. Важко переоцінити екологічну роль народної пісні для збереження ноосфери українського академічного співу. За ступінню загальнокультурної екологічної активності цей жанр охоплює і об’єднує усі види вокальної діяльності, а концепція постановки голосу на матеріалі народних пісень є тією життєтворчою силою національної вокальної школи, що втілює могутній етномузикологічний чинник, у якому акумульовано онтологічну проблематику [природа (природне) і культура (штучне)]. Інтенсивне застосування зазначених етнологічних принципів у вокальному навчанні створюватиме нові можливості педагогічного впливу на виховання екологічно свідомих співаків, яким однаково важливі почуття національної та професійної гідності, – усе, що спрямовуватиме їхню діяльність на високий світовий рівень репрезентативності, позбавлятиме від маргінальності й спрощення. Розглядаючи ж національну вокальну школу в якості феноменологічного рівня мови, в семіотиці її текстів знаходимо способи входження в смислові поля різних етнокультурних феноменів та риси самозбереження й самозахисту.

У ході аналізу вокальної культури не в якості вузьких рамок співу, а як необхідної складової мовлення, варто зіслатися на Л.Виготського, що наголошує на існуванні внутрішньої (смислової, семантичної) та зовнішньої (фазичної) якостей мовлення, що мають свої особливі закони руху, які утворюють складну єдність і не є однорідно-гомогенними (так, на прикладі вивчення розвитку дитячого мовлення ним доведено, що смислова якість мовлення спрямована від цілого до часткового, фазична ж – навпаки: від слова до речення) [4]. На підставі даного твердження можна зробити висновок про вироблення необхідного для вокаліста навичку свідомого диференціювання смислового та звукового мовлення (оскільки довго співати небажано, особливо – на початковому етапі навчання, специфічне “вспівування” складних творів можна і треба продовжувати подумки, що завжди дає позитивні результати). Необхідність розвитку фазичності мовних процесів визначається їх формуючим впливом на семантичну частину мовлення співака, дедалі більш очевидну та диференційовану в ході комунікації, коли “...опанування інтонаційними, ритмічними, тембровими й артикуляційними засобами, з одного боку, розширює та якісно збагачує можливості мовної взаємодії (що є видимою, відчутною, визначуваною стороною мовної культури), з іншого – змінює всю психічну діяльність особистості, що становить прихованіший і важче фіксований процес” [5]. Перенесення їх на сферу відчуттів призводить до кореляції з психологічною сферою сприйняття, а тому істотнішим буде не усталене твердження про відчуття у співі, а ще недостатньо розроблене сприйняття у процесі навчання співу. Адже ми таким чином беремо на себе значно більшу педагогічну відповідальність. Разом із тим установлюється коректна співмірність між об’єктом і предметом педагогічної творчості, а також моделюються знакові варіанти індивідуального підходу. Вони обумовлюють наступний культурно-антропологічний феномен: якщо взяти до уваги хрестоматійно відомі, окреслені М.Бахтіним чотири знакових рівнів сприйняття, а це – 1) психофізіологічне сприйняття знака; 2) його пізнаваність; 3) його пізнаваність у контексті; 4) введення його до контексту діалогу, то, зокрема, індивідуальне осмислення учнем знакової системи образних зрівнянь, превалюючих у тезаурусі вокального педагога і відповідних семіозису професійної ментальності, сприяє утворенню знакової системи стійких художніх асоціацій [6].

Творення й розвиток мовно-вокальної культури на різних освітніх щаблях великою мірою зумовлює якісний прорив у розвитку екологічної концепції української вокальної школи в цілому. Важливим є усвідомлення суспільної значущості розвитку цього явища на емоційний, а, відтак, і мотиваційний аспекти формування особистості “людини співаючої”. Тут важливе вчасне виявлення вокального типу індивідуальності вже в ранньому віці й мудрий підхід до загальномузичного розвитку такої дитини, обмеження вокальних навантажень у мутаційний період, а також – дбайливе професійне виховання й підготовка до самостійної роботи на сцені. Численні ж існуючі форми психічних проблем і патологій, які ми передбачаємо та виявляємо в окремих випадках індивідуальної вокальної педагогіки дорослих (адже до

професійних занять співом як правило приходять повністю сформовані повнолітні особистості, що не завжди мають музичну освіту), виникають здебільшого з неможливості емоційного самовираження та особистісної самореалізації, що пов’язане з відсутністю більш різноманітних засобів виявлення й проживання таких специфічних станів у інших, і зовсім не обов’язково – вузько професійних вокальних сферах.

Мовний імідж фахівців, не пов’язаних безпосередньо з професійним вокалом, часто має особливості, що також базуються на суто вокальних засобах комунікативності, спектр яких – значно ширший, ніж можна собі уявити, а вплив на формування особистості важко переоцінити. Зростаючі мовно-комунікативні вимоги сьогодення спричиняють до необхідності вироблення таких засобів спілкування ще в дитячому віці. Спеціальні навчальні цикли даного напрямку слід заохочувати і вводити до учбових програм різноманітних вікових та фахових груп, що урізноманітнить існуючі форми опанування вокальною культурою та її збереженням. Відповідні програми мають органічно ввійти до змісту мовно-вокального виховання кожного вікового періоду та відповідати завданням і принципам діяльнісної педагогіки, що передбачає наступні етапи: 1) матеріалізованої дії в формі побудови орієнтовної схеми артикуляційного, ритмічного, тембрового та інтонаційного аспектів вокальної діяльності; 2) зовнішньо-мовленнєвої дії як первинної основи осмислення засвоєних засобів та 3) переходу до внутрішньої автоматизованої, інтеріоризованої форми, що є основою переструктурування всіх форм психічної діяльності [5]. Надто важливим є виховання цих якостей у студентів вокальних спеціальностей, – майбутніх виконавців та педагогів, котрі мусять сформувати під час учбового процесу власну екологічну культуру й продовжити її в своїх учнях “...у глобальному розумінні, бо неможливо переоцінити роль вчителя... у створенні гармонійної екологічно мислячої особистості” [7]. Важко перебільшити значущість ініціатив, націлених на розширення спектру можливостей опанування вокальними навичками, доступність отримання відповідних знань для різних фахових, вікових і соціальних категорій населення. Вони сприяють вирішенню проблеми екології вокального середовища, а також створюють ефективний “інструментарій” для пізнання музичного світу любителями співу та плідних здобутків у тих, для кого вокальне мистецтво стало фахом, здатні прикликати до життя веремію науково-дослідних і соціальних програм. І як результат – перспектива вивчення: а) діагностики вихідного рівня використання вокальних засобів; б) визначення шляхів формування вокальних засобів, якісно змінюючих орієнтовну схему й структуру вокальної школи; в) здійснення аналізу впливу засвоєних вокальних засобів на розвиток провідної фахової діяльності, комунікативні можливості та переструктурування психічної діяльності [5].

Формування екологічної свідомості вокаліста є важливим культуротворчим процесом (надто, якщо його спрямовано на природний об’єкт, а саме – власний голос). Не викликає заперечень твердження: виховання співаків має бути націлене на екологічну турботу про вокальне здоров’я. Це – дотримання необхідних правил гігієни й режиму співака, дбайливе ставлення до природи даного голосу вокального педагога (вірне визначення типу голосу й поступове ускладнення навантажень, знання репертуару, психологічна сумісність тощо). Актуалізація екологічних засобів у цьому контексті поглиблює структурування семіозису вокальної культури, розширює спектр її знаковості. Вокальна екологія, отже, – категорія водночас педагогічна, виконавська та валеологічна. Йдеться про збереження і захист вокально-природних даних у процесі навчання й амортизації співацького голосу. Вироблення у співака екологічної свідомості (сукупності стратегій і технологій взаємодії людини з природою) має бути першорядним завданням вокального навчально-виховного процесу, основними методичними принципами якого є: 1) відповідність вокально-педагогічного процесу етапам формування вокально-екологічної свідомості; 2) когнітивність навчання, коли вищим завданням є інтелектуалізація емоцій (пробудження і формування сталого дослідницького інтересу до природи і природного, яким є і природний співацький голос, і народнопісенний репертуар); 3) перцептивний зв’язок (живі приклади, подразники сенсорної системи учня: слухові враження від переглядів вистав, концертів, а також природного осередку побутової вокальної культури; спів педагога тощо); 4) практичний зв’язок, який забезпечується педагогічною дією на співацький голос. Опанування сукупністю даних методів дозволить виробити систему екологічних знань вокальної індивідуальності, сформує критерії вибору репертуару, зробить її чутливішою до пошуків зручностей у співі, зосереджених на фіксації природних відчуттів (адже відомо, що вокаліст себе не чує адекватно). Така екологічна система стане відчутним результатом педагогічних зусиль, спрямованих на виховання голосу і художньої особистості, свідомої відповідальності за збереження (екологію) природного в природному: вокальної природи – в народнопісенній і навпаки.

Екологічна концепція української вокальної школи, отже, не зводиться до одного лише виховання голосу на матеріалі народних пісень. Так само, як і термін “українська вокальна школа”, що передбачає вибір найбільш репрезентованих проектів та специфіку виявлення й вивчення феноменів, утримуваних у його змісті, а також – відповідне розташування ситуативних акцентів, які покажуть українську вокальну школу як унікальне явище в лоні євро-азійської культури. Виходячи із сучасної концепції екології як однієї з форм культури, що проявляється в здатності людини відчувати себе частиною живого світу, пристосовуватися до нього і пристосовувати природу до свого існування, шляхом взаємоузгодження власних потреб із устроєм довкілля, зазначимо, що рушійною силою та передумовою еколого-культурного змісту української вокальної школи є утворення її розвиненої інфраструктури, адекватної українській вокальній культурі в цілому; такої, що охопить всі види й форми діяльності учасників культуротворчого процесу із представництвом у ній різних культурних об’єктів, які б забезпечували українській вокальній школі продуктивність та сприяли відтворенню її кращих традицій, особливо – на зламних і перехідних історичних моментах.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Пояснити екологічне значення та важливість формування поліцентричності національного культурного простору, включаючи українську еміграцію та середовище регіонально-етнічних груп, де традиції українського співу збережені особливо дбайливо.

2. Дати обґрунтування інфраструктури, адекватної українській вокальній культурі в цілому, та пояснити її як екологічно апробоване культурне середовище, що сприяє самоідентифікації носіїв традицій українського співу, збереженню соборності української вокальної школи.

3. Перелічити складові екологічної концепції української вокальної школи, що дозволяють визначити позитивні результати її культуротворчої місії, чия реалізація дійсна лише за обставин неспонтанного відтворення її кращих історичних традицій в реальних соціокультурних умовах.

4. Яким чином запропонований підхід сприятиме вирішенню провідного завдання культурології як загальнотеоретичної науки: дослідження широкого спектру процесів взаємодії людини з природою, духовним, фізичним та соціальним світом?

ЛІТЕРАТУРА

1. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України / Упор. Л.О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989.

2. Сокальський П.П. Вибрані статті та рецензії. – К.: Муз. Україна, 1977.

3. Пилипчак М.І. Використання дитячого музичного фольклору в навчанні співу // Етнонаціональний розвиток в Україні та стан української етнічності в діаспорі: сутність, реалії конфліктності, проблеми та прогнози на порозі ХХІ століття. – К. – Чернівці, 1997.

4. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собрание соч. – М., 1982.

5. Вымыкаева Т.В. Вокал как форма продуктивной деятельности // Доклады международной конференции психологов. – М., 1999.

6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.

7. Грейда Н.Б. Екологічна освіта як складова професійної підготовки у вищій школі // Збірка тез 4-ї міжнар. науково-практ. конф. “Екологія. Людина. Суспільство”. – К.: НТУУ “КПІ”, 2001.

2.2.3. Вокальна діяльність як мотиваційний процес

*“Да не будет душа твоя рвом, который иногда источает
животворную воду смирения, а иногда иссыхает
от зноя славы и возношения...”
Іоанн Лествичник.*

Усі професії – родом із дитинства, з інтуїтивного моделювання маленькою людиною своєї майбутньої фахової діяльності через улюблену гру, забаву. Майбутні професійні співаки починаються з ранньої вокальної діяльності: малими дітьми, часом іще навіть не почавши ходити й розмовляти, вони вже відтворюють почуті мелодії; підрісши ж, прагнуть стати на стільчик, заспівати й уклонитися, отримавши оплески. Такими, загалом, є витоки формування самобутніх, яскравих, експресивних особистостей співаків-солістів, котрим, найчастіше з представників інших мистецьких професій, притаманна велика амплітуда емоційних реакцій. Адже йдуть у цю професію люди не лише з голосом, красивою й виразною зовнішністю та очевидним сценічним хистом, а й з нездоланим, вродженим потягом до публічності, що, врешті, виявляється одним із головних мотивів фахового вибору. Вивчення професійної діяльності вокалістів як мотиваційного процесу зумовлене недостатньою увагою до емоційно-афективної поведінки даних фахівців, очевидної саме тоді, коли окремі мотиви (причини обраного напрямку дії), є надто сильними. Такий підхід виводить дослідників вокальної педагогіки за межі вивчення усталеного набору психічних процесів і функцій: сприйняття, пам’яті, мислення й здатності до навчання, що передбачає досі приховані, культурологічні критерії та водночас можливості більшого взаємозв’язку даних функцій. Метою такого підходу вбачаємо введення психологічного поняття “мотивація” в царину педагогічних знань як величини суто культурологічної та експериментальної. Завданням є доказ означеної проблеми через дослідження емоційно-мотиваційної сфери професійної діяльності вокалістів як культурної моделі особливої (часом – дещо дитинної фахово-ментальної) поведінки, зорієнтованої на творчі досягнення.

Осмислення психологічного ракурсу проблеми професійної мотивації вокалістів не дозволяє чітко визначити, що ж саме спрямовує людину співаючу до діяльності. Відповіді на це питання нам не дають ні декілька теорій мотивації, диференційованих на: а) змістовні (теорія потреб М.Туган-Барановського, ієрархія потреб А.Маслоу, двофакторна теорія Ф.Герцберга) та б) процесуальні (теорія сподівань В.Врума, теорія справедливості Дж.Роузла, комплексна процесійна теорія М.Портера-Лоулера); ні відомі результати Н.Аха [2], Р.Кларка, Д.Макклелланда [3], К.Левіна [4], Ж.Піаже й П.Фресса [5], Х.Хекхаузена [6, с. 7], Л.Виготського [8], Д.Леонтьєва [9] та ін. Очевидним недоліком цих праць є їх відірваність від контексту професійної діяльності творчої особистості. Це надто помітно, коли йдеться про таку особливо сприятливу для вивчення зазначеної проблеми галузь музичної культури як сольний спів. Розв’язання сучасних проблем

профілізації вокалістів через види фахової підготовки пропонує фонопсихолінгвістична теорія сольного співу, положення якої підтверджує емпіричний досвід, що базується на основі практичних надбань української вокальної школи [10, с. 91-99]. Нетрадиційний ракурс дослідження емоційного стану співаків із позицій медичної психології пропонує Т.Зубарєва [11]. У музикознавстві закони професійної діяльності вокалістів через закони педагогіки було виведено Н. Гребенюк [12]. Дію свідомого та несвідомого на творчі процеси й емоційну сферу художньої особистості співаків вивчає І.Колодуб [13]. Цікавим є підхід до процесу виникнення та взаємодії так званих вокальних феноменів, що стали цариною вивчення Р.Стевика, Р.Уорнера та Дж.Хансена [14]. Йдеться про специфічні, проміжні стани фонації, що виникають на стику мовчання, мовлення і співу, вмотивовані тим особливим емоційним станом комунікантів, що виникає мимовільно, у ході фахового спілкування¹. Аналіз результатів цих авторів корисний в подальшому уточненні культурологічних аспектів сольного співу [10, с. 87-91].

У монографії “Українська вокальна школа” та окремих публікаціях нами було розглянуто лінгвокультурні проблеми вокалістів, які приходять до сольного співу дорослими, з інших фахових страт; цього ж разу дослідницьким матеріалом є реальна мотиваційна сфера тих, для кого вища музична освіта є першою і відправною точкою професійної діяльності. Незмінно спрямовані на досягнення високих професійних результатів у молоді роки, прагнуть якомога довше їх утримати, передовсім – у виконавстві, або через опанування новими фаховими видами (найчастіше – це вокальна педагогіка; оперна режисура; музично-громадська, науково-методична, публіцистична діяльність) чи й іншими професіями (відомі приклади перекваліфікації співаків у політиків, дипломатів, чиновників культури, музичних редакторів, концертних адміністраторів тощо). Так чи інакше, але всі відомі вокалісти прагнуть творчого довголіття і працюють до останнього подиху. Поняття “пенсія” сприймається ними як екстрим, а для кар’єри вокального педагога і поготів не існує вікових обмежень. На такому довгому професійному шляху відбуваються численні драми й трагедії, киплять шекспірівські пристрасті, – нуртує безперервна емоційна діяльність непересічних обдарованих особистостей, що має постати тут цілісним мотиваційним процесом.

Як відомо, спорідненість між поняттями мотивації та емоції походить від спільного латинського терміна “movere” – (спонукати до дії): адже між мотивацією та емоцією є подібність і різниця, що полягає не лише в префіксі “е”, що позначає рух назовні [6]. Акумуляовані в особі вокаліста, обидві зазначені професійні якості (в їх позитивному вимірі) – конче необхідні для творчого зростання й посилюють одна одну, стимулюючи кар’єрний рух. Однак надмірна мотивація та різнополюсові емоції, що виникають у ході подолання нових фахових завдань, можуть і зашкодити, й навіть сприяти втраті певних вокальних можливостей, особливо ж, коли вони незначні від природи (доцільно тут згадати філософську ідею радісної, “сродної” праці Г.Сковороди). Так, надто інтенсивна мотивація ускладнює адаптацію співаків-виконавців, по-перше, до нового репертуару (особливо – сучасної атональної музики, що подекуди потребує застосування антивокальних прийомів, а це призводить до перевиснаження й навіть псування голосниць) і, по-друге – до нових видів фахової діяльності, передовсім – педагогічної. Адже бути досвідченим співаком зовсім не означає, що можна відразу ж стати таким самим вдатним вокальним наставником: це різні, хоча й суміжні професії. Потрібен час для психологічної перебудови і напрацювання конкретних педагогічних навиків (зазвичай, отримуваних емпірично, через проби й помилки, результатом чого є зіпсовані молоді голоси). Тоді в професійній діяльності такого зрілого вокаліста, але молодого педагога з’являються певні ознаки негативних емоцій, що підмінюють адаптивну поведінку емоційно-афективною аж до повної перебудови особистості.

Існує ще одна важлива проблема психологічної самоадаптації співаків, і пов’язана вона з віковими змінами. Суть її полягає в тому, що мотиви професійної діяльності вокалістів-виконавців (особливо – такого умовного жанру, як опера) з віком трансформуються в особистісні якості й часто стають емоційним віддзеркаленням зіграних ними типажів, ототожнюючись із власними, дуже часто – патологічними рисами характеру. Не в змозі вийти з ролі не тільки по закінченні вистави, а й по закінченні своєї сценічної кар’єри, продовжують інтригувати, часто змінюють свій зовнішній образ та психологічно роздвоюються у реальному житті, що також є демонстрацією зразків емоційно-афективної поведінки. У будь-якому разі, – щаслива чи невдала кар’єра оперного співака, – момент її завершення є завжди серйозним потрясінням, навіть для осіб зі стійкою психікою. Навіть ті відомі оперні співаки, що залишили сцену із власної волі та вчасно й успішно зайнялися педагогікою чи вдало перекваліфікувалися, буває, зізнаються, що їм доводиться пересилувати себе, щоб увійти до свого колишнього театру в якості слухачів, чи навіть пройти повз нього.

У зв’язку з усім цим доцільно вдатися до виразу: “оптимум мотивації”, а точніше, – відомого закону Йеркса-Додсона, пов’язаного своїм змістом із адекватністю чи неадекватністю реакцій особи даній ситуації, а відповідно – співвідношенню між інтенсивністю мотивації та реальними психоемоційними та психофізичними можливостями індивіда². Описана ж тут емоційно-афективна демонстративна поведінка вокалістів виникає саме за межею класичної норми моделі культурної поведінки, – власне, оптимуму. Цікаво, що описи її клініки в медичній літературі практично співпадають із рясніючими на сторінках періодики, документальних і художніх видань описами характерів найвідоміших вокалістів, особливо оперного та естрадного напрямків. А схильність до невірноважених емоційних реакцій помітна вже на початку занять із деякими молодими співаками, особливо – колишніми вундеркіндами (якщо ті не втратили голос, експлуатуючи його в мутаційний підлітковий період). До них належать і ті, для кого властивий так званий “синдром відмінника” (причиною ж типової ситуації: “п’ятірки” з усіх предметів, окрім фаху, також є завелика мотивація). Серед інших прикмет зазначимо специфічні слізні реакції початківців на професійні зауваження викладача (надто – межуючі з

різкими перепадами настрою, аж до надмірних веселощів). Надто ж небезпечними є випадки “зникання” студента з класу сольного співу на тривалий час і без попередження та поважних на те причин, з наступними посиленнями на уявну хворобу, поважні обставини тощо (нормою ж є здатність до стабільно-позитивних емоцій в режимі довгих дистанцій творчої співпраці, – свого роду комунікативний “марафон”).

Ці спостережені нами моделі поведінки учнів-вокалістів (на перший погляд, – “дивацтва”) найчастіше екстраполюються на зазначену фахову площину. Як правило, в роботі з такими особами виникають проблеми не лише виховного, а й вокально-методичного змісту: таким учням буває важко фіксувати вірні м’язові відчуття та відтворювати вже знайомі прийоми співу; врешті, вони можуть виявитися нездатними до навчання (навіть із вираженням комплексом природних даних для сольної кар’єри). Тому слід відразу пояснювати бідолохам, безпідставно “хворим на спів”, що у світі існує безліч інших професій, які дозволяють їм бути причетними до вокального світу, не співаючи самим. Адже припинити цей потяг із часом важче за-за вельми вагомої обставини: виникає нездоланна потреба в співі, по-перше, як джерелі насолоди (через специфічні відчуття резонування), по-друге, як у можливості емоційного задоволення через демонстративну поведінку. Попри існуючий жорсткий природний відбір, що врешті-таки відсіває випадкових вокалістів-виконавців і вимушує їх перепрофілюватися, було б суттєвим розробити і впровадити попередню психологічну експертизу та спеціальні тестування для абітурієнтів, наявні в інших, далеких від співу й сцени професіях.

Зосередимося на такому типіві емоційних взаємодій творчої особистості та середовища, який ввібрав у себе ідею вокально-професійного досягнення, – змагання з установленими фаховими критеріями найвищої якості [3], [5], [6]. Змістом професійного стимулу (лат. stimulus – спонукання до дії) є творчий процес, який неминуче призводить або до успіху, або до поразки: у спрощеному вигляді ця система становить пару протилежностей: “добре-погано”; “успіх-невдача” [7]. Щодо співаків, то подібна класифікація доцільна не лише для періоду учнівства та на ранніх стадіях самостійного професійного становлення, – їй підпорядковане все життя в мистецтві, коли кожен вихід на сцену є іспитом на фаховість. Критерії успішності також легко диференціювати, особливо, якщо певна взаємодія із середовищем залишається орієнтованою на досягнення; результат же (високий рівень майстерності) вокалісти прагнуть зафіксувати на тривалий період, і часто зберегти результат буває значно важче, ніж його досягти. Такий підхід зумовлює формування свосвідних психологічних стандартів оцінювання, тому й критерії творчої успішності співаків, в ідеалі, мають бути орієнтовані на: а) якість виконання (рівень майстерності як результат діяльності), б) особу (порівняно з попередніми результатами тієї ж особи), в) інших осіб (у порівнянні з досягненнями інших у ситуації змагання). Завдяки цьому, виробляється певна модель спонукання досягнення успіху вокалістами, що постає спробою збільшити чи зберегти максимум здатності до тих видів професійної діяльності, відносно яких можна й надалі застосовувати даний критерій успішності. Якщо ж досягнення мети з часом і досвідом спрощується, то й стимул поступово зменшується, навіть до його повного зникнення, хоча зовнішні та внутрішні подразники залишаються незмінними (йдеться про динаміку посилення конкуренції, необхідність у повсякчасному дотриманні вокальної форми тощо).

Так само буває, коли щось професійно бажане залишається недосяжним: скажімо, перші ролі, сольні концерти, перемоги в конкурсах, високі звання, премії тощо. Трапляється, що вокаліст довіку залишається на других чи епізодичних ролях або навіть мусить перепрофілюватися в хориста (що нині буває досить-таки не просто з-за відсутності у більшості солістів необхідних для цього навичок гуртового співу, а також відповідної моделі поведінки “не-соліста”). Це часто деморалізує вокаліста-індивідуала, призводить до значної психологічної перебудови особистості, вмотивовує емоційно пригнічений стан, що часом переходить у тривалу депресію. Тому назріло питання вчасної диференціації студентів музичних ВНЗ на солістів і артистів хору. Досвід же ансамблевого співу, на нашу думку, неодмінно мав би отримати кожен вокаліст, оскільки нині вже втрачено традицію виховання солістів у хорових колективах, що є одвічною, питомою ознакою української вокальної школи [10, с. 20-34]. Саме тут слід зазначити існування цілком протилежного процесу: повернення солістів-вокалістів до хорового співу через церковні осередки. Відлік розпочав відомий баритон, у 1928-49 рр. – провідний соліст Київської опери Всеволод Пекарський (1906-2001), котрий паралельно співав у Володимирському соборі у страшні тоталітарні часи ХХ ст., через що й змушений був передчасно, на піку кар’єри залишити театр (з розповіді співака, його поставив перед таким вибором тодішній директор театру). Подібне ж сталося в 1947 р. й у житті талановитого студента вокального та диригентського відділень Полтавського музичного училища Михайла Бойка (1924-2003), якого було виключено з цього навчального закладу по доносу, й він не став світським співаком, а відомим у православному світі Протоієреєм і до останніх років опікувався хором Київського Свято-Покровського жіночого монастиря (у розмові з автором 14.01.1998 р., о. Михайл вмотивував цю драматичну обставину свого життя тим, що не можна служити водночас Богові й момоні). Відрадно, що нині частішають випадки, коли молоді українські оперні співаки є відкритими прихильниками церковного хорового співу й роблять це не ради слави й грошей, а для спасіння душі, демонструючи справді християнське смирення, що, в ідеалі, має бути визначальним мотивом завше непростого процесу психологічної й фахової перебудови соліста в хориста (зазначене заслуговує окремої уваги й вивчення).

Ідея професійної мотивації вокалістів, таким чином, обертається докіль двох можливостей: досягнення успіху або уникнення невдачі (відповідно, превалюють дві тенденції: досягнення й уникання, тобто, “надія на успіх” і “страх поразки”) [7]. Остання часто провокує третій, проміжний стан “психологічної втечі”: найчастіше – в хворобу, вигадані обставини, яких існує стільки, скільки є змістовно еквівалентних класів

співвідношення “індивід – середовище”. Їх розмежовують, виходячи з особливого цільового стану, прагнення до якого особливо спостерігається у вокалістів. Ідеться про мотивування: раціональне пояснення індивідом причин дії через вплив певних обставин. Цільовий стан мотивування відрізняється від мотивів поведінки як одна з форм їхнього усвідомлення та дозволяє виправдовувати й навіть маскувати свої дії, начебто приводячи їх у відповідність із соціально-суспільними, а також особистими нормами. Це, звичайно ж, славнозвісні “пошуки винних” (наприклад, голос не звучить внаслідок порушення режиму, поганого вчителя, неправильного лікування у фоніатра тощо). Поряд із бажаними цільовими станами дійсні мотиви професійної діяльності вокалістів можна визначати ще й через ті специфічні, приховані емоційні стани, яких дана особа старанно й демонстративно уникає, користуючись словесними формулами типу: “Мені це не властиво”, насправді ж чинить навпаки (відомі випадки демонстративно-епатажної й навіть зловмисної поведінки світових вокальних знаменитостей, що, будучи особами публічними, дають численні інтерв’ю протилежного до своїх дій змісту). Вміло використовують у особистих цілях свою професійну популярність і деякі відомі вокалісти з комерційними нахилами, стрімко й легко роблячи підприємницьку чи іншу кар’єру, завдяки “впливовим” знайомствам із любителями їх мистецтва.

Розглянемо, нарешті, емоційний статус співака в проекції на його голос, як найбільш вразливий та стрижневий пункт вокально-мотиваційного процесу. Професійно-виконавська практика робить емоції тим головним виражальним засобом, від якого походять якості голосу: тембр, динаміка, інтонація, а також рівень енергетичної мобілізації організму, необхідний для здійснення емоційних функцій, забезпечуваних діяльністю вегетативної нервової системи в її взаємодії зі структурами головного мозку (отримання очікуваних емоційно-позитивних стимулів від слухачів оптимізує цільовий емоційний стан вокаліста) [12]. Мотивом внутрішнього стимулу є відчуття комфорту в голосовому апараті співака (зрілі співаки кажуть, що вони досягли максимуму зручностей у співі). І педагогу слід вділяти головну увагу не покращенню якостей звука (що є кінцевим результатом процесу виховання голосу), а формуванню власне голосотворчої системи (дихання – гортань – резонатори). Це вимагає довгого часу й послідовної клопіткої роботи над створенням цілісного комплексу психофізіологічних та психоемоційних компонентів, стосунки яких в ідеалі мають носити характер комфортної взаємодії, націленої на отримання корисного результату. Великою оманю для спраглих співу помилково вважається спрощення і скорочення насправді довгого й тернистого шляху виховання голосу, що спостерігається у хибній практиці скороченого терміну навчання сольного співу й навіть існуючого подекуди екстернату. Фактором, детермінуючим формування й реалізацію голосотворчої системи, дійсним і незмінним її компонентом, що впорядковує взаємодію елементів голосотворення, є емоційно-мотиваційний механізм вокаліста. Водночас це – визначальник рівня професійної культури співака. Ситуативний парадокс полягає в тому, що модель майбутнього звукового результату виступає в якості емоційно-мотиваційної детермінанти, яка формує параметри цього результату ще задовго до його появи, й тут дуже допомагає зосередження співака на особливому емоційному стані передчуття досконалого звука, що спостерігається при переході від звичайної мови до вокальної. Цікавими є медико-психологічні спостереження Т. Зубаревої, яка за основний мотиваційний компонент процесу голосотворення взяла фарингс³.

Зосередимося на аналізі вищого мотиваційного стимулу вокалістів: прагненні художнього результату творимого ними співослова, – тієї сукупності знаків і значень, де кожен склад дійсно стає семантичною одиницею вимови. Саме в такий спосіб стає можливим вироблення самобутньо-індивідуального, рідкісно-неповторного, емоційно наповненого, семантичного типу інтонування. Він акумулює в собі ознаки відповідних національних вокальних шкіл із притаманною їм особливою експресивністю виконання творів рідною мовою, що буває надто помітним у контексті полімовного репертуару певного виступу. Вібраційні відчуття фоном рідної національної мови стимулюють роботу всієї вокально-фонаційної системи, створюючи стан комфорту в ділянці гортані. В емоційній пам’яті вони залишаються в якості вмотивованих позитивних емоцій, посилені реакцією слухачів та схваленням викладача. Незвичні й приємні, такі відчуття поступово стають необхідними й переходять в зону автоматичних навичок⁴. Вмотивовані прагненням семантичної досконалості, музично-образні емоції вокалістів у процесі роботи над системою голосотворення формуються у вірні виражальні якості (тембр, вібрато, інтонація, динаміка, політність звука); активізується дихання, підключається асоціативна пам’ять, посилюється комунікативність, – урешті, формується абсолютно неповторний, індивідуальний виконавський стиль, – образ співака, далі вже безпомилково вгадуваний слухачами та позначений самобутньою національною експресією.

Оскільки значна частина комунікацій у співі відбувається безслівно, через мімічне вираження емоцій, для виявлення суті емоційних реакцій передовсім звертаємо увагу на вираз обличчя співака. Виражені через міміку та специфічні проміжні мовно-вокальні стани, ті чи інші емоції найчастіше визначають як напрямок подальшої фахової взаємодії у класі сольного співу, так і спрямування професійних взаємин зрілого виконавця. Буває, що студент приходить на заняття збентеженим і з виразу його обличчя видно, що він воліє не співати, а обговорити якусь важливу для нього проблему. Однак час індивідуального заняття обмежений, – урок почався, і педагог під час розспівки мусить пильнувати за мімікою співака, оптимізувати його емоційний стан, вмотивовуючи це фаховою доцільністю, – інакше урок може й не відбутися. Так виробляється славнозвісний “вокальний характер”: коли ніякі обставини не можуть зашкодити головному: співу. Зосередження ж на якійсь одній: вокальній чи мовній комунікації може так і не виявити ту дійсну проблему, що, цілком можливо, вимагає значно більшого, точнішого й глибшого розуміння її суті, а, будучи пропущена, здатна деморалізувати всі подальші заняття й навіть спричинити психологічний дискомфорт між

педагогом і студентом. Тому слід спокійно переходити до уроку й, обговорюючи в його ході зміни помічених емоцій та їх вплив на спів, переконати співака, по-перше, у власній емоційній емпатичності до його проблеми, а по-друге, в тому, що, хоча проблема й існує, найбільше вона заважає професійній роботі (не сплутати емоційну емпатичність із емоційним зв'язком!). Непідробно щире співчуття з боку вокального педагога не обмежується лише вербальним рівнем емпатії, а має бути емоційно підкріплене відповідними інтонаціями, мімікою та показом голосом; особливо ж корисним тут є доброзичливе співставлення, – гіперболізоване копіювання педагогом тих чи інших похибок у співі студента.

Педагогічний етикет не дозволяє втручатися в особисте й емоційне життя студентів, і про деякі делікатні, приховані проблеми молодих співаків можна лише здогадуватися. Мотиви обману щодо тих чи інших порушень режиму (що неминуче позначається на звучанні голосу), можуть бути різні, особливо в тому щотливному віці, коли особистість лише починає набувати інтимного досвіду. Визначити зазначені мотиви можна, спостерігаючи за невербальною поведінкою студентів-вокалістів у класі сольного співу, й уже безвідносно наявності мовного бар'єру чи його відсутності⁵. Цікаво, що й під час сценічного виступу будь-який обман публіки (невпевненість у тексті, незнання мізансцен тощо) також помітний через надмірну старанність поведінки, форсування звука, напруження м'язів корпусу й обличчя, де вклякає так звана “посмішка номер три”, – схожа на болісну гримасу, недоречну в емоційному контакті. Обманути ж себе неможливо.

Отже, виходячи зі змісту матеріалу та беручи мотив за бажаний цільовий стан у межах діахронічних стосунків лінгвокультурної моделі “індивід – середовище” (згідно шкали, запропонованої Х. Хекхаузенем [7] та за принципом синхронії), доходимо висновків про те, що основними віхами професійної діяльності вокалістів, утворюючими цілісний мотиваційний процес, є: 1) мотив як оціночна диспозиція; 2) ієрархії мотивів та проблема їх вимірів; 3) мотивація поведінки, відповідна перспективі досягнення (актуалізація мотивів, проблема виділення ситуаційних умов, до кола яких входять і меркантильні: наприклад, прагнення оперної кар'єри, оскільки саме оперні співаки – найбільш високооплачувані); 4) проблема мотиваційного конфлікту між різними цілями; 5) спонукання до дії певним мотивом, позначеним як мотивація; 6) цілеспрямовані дії, що часом призводять до мотиваційного конфлікту між різними фаховими цілями; 7) мотивована діяльність, утворювана сприйняттям, мисленням, здатністю до навчання та відтворення знань, мовно-вокальним рівнем особи; 8) процесуальність мотивації, що рівномірно пронизує весь поведінково-емоційний акт людини співаючої, контактує з механізмами психічної саморегуляції та визначає індивідуальний мотиваційний статус фахівця. Культурологічний ракурс вивчення мотивів професійної діяльності вокалістів є надзвичайно перспективним для застосування його розробок на особистому та суспільному рівні, оскільки, по-перше, дозволить вчасно й точно визначити ті напрямки творчості, де буде найповніше виявлено, розвинено та використано функціональні здібності; по-друге, пояснюватиме шляхи вибору між можливими діями, спрямованими на фахові досягнення, варіанти сприйняття невдачі та можливий зміст перепрофілювання; по-третє, зумовлюватиме інтенсивність і наполегливість у досягненні вибраної мети. Розглядаючи професійну діяльність вокалістів як цілісний мотиваційний процес, зазначаємо його безперервність, обумовлену фаховим розмаїттям, що гарантує творче довголіття.

ПРИМІТКИ

¹ Для експресивного рівня мови характерні так звані вокальні феномени, що ніби їй акомпанують. Вони підлягають системному аналізу за принципом дослідження якісних характеристик вокальної діяльності та шумів, що не входять у власне мову. Це, по-перше, шість вокальних ознак (vocal qualifiers): 1) інтенсивність чи підвищення й пониження гучності голосу, що може стосуватися єдиного складу, цілого речення чи більшої частини повідомлення: підвищення гучності зазвичай свідчить про тривогу чи подразнення; пониження м.б. ознакою невдоволення чи розчарування; 2) загальний рівень тону чи підвищений (понижений) тон: перший звично зустрічається в контексті подразнення чи тривоги; другий може позначати різні види виділення (в тому числі, недовір'я); 3) розширений та стиснений регістр: ці прикмети означають, відповідно, розширення та стиснення звичного інтервалу між тонами фонем; 4) скутість і відкритість: якості, психологічно пов'язані зі ступенем м'язової напруги, в якій знаходиться голосовий апарат (чим більша напруга, тим більш явний ефект скутості в голосі, який стає “скрипучим”; відкритість або свобода проявляється в лункому, розкотистому голосі, що створює психологічне враження про наявність якостей лідера у його володаря); 5) розтягування і скорочення: ознаки, що стосуються індивідуального темпу вимови складів; 6) прискорений та замедлений темп мови: на відміну від розтягування і скорочення. Ці ознаки застосовують для оцінки більш об'ємних фрагментів мови: у багатьох контекстах прискорений темп мови сигналізує про подразнення чи тривогу, а замедлений – про нерішучість. По-друге, це вокальні розмежовувачі (vocal differentiators): сміх, плач і переривистість голосу. Сміх і плач зустрічаються часто, й розпізнати їх неважко; переривистість характеризується особливими м'язовими явищами в голосовому апараті (голосниці почергово то жорстко напружуються, то розслабляються, в результаті чого голос тремтить, що свідчить про активну, глибоко емоційну заангажованість). І, по-третє – це вокальні визначальники (vocal identifiers): переривання слова твердим приступом і паузою, що означає раптову відмову мовця від усього чи частини сказаного раніше під впливом усвідомленої контрастної думки чи інсайта (коли кажуть: “Мене осінило!”). Більш відомі вокальні феномени – якість голосу (voice quality) та його установка (voice set) – виходять за межі комунікативного обміну й означають загальний емоційний стан організму (стривожений чи

нібито чужий від хвилювання голос – це варіанти його якості; тонкий, дитячий, старечий чи здавлений голос – варіанти його установки). Ці феномени легко відрізняються один від одного, однак вони описані не настільки систематично, як вокальні модифікатори (vocal modifiers). Зразки вживання різних елементів усіх вокальних феноменів (як окремих, так і поєднаних) визначаються культурними та індивідуальними особливостями; їх варіанти можна вивчати на різних комунікативних рівнях мовлення і співу [14]. (Тут і далі в примітках – переказ на українську мову із зазначених джерел та коментарі автора, – В.А.).

² Йєркс і Додсон провели в 1908 р. важливий експеримент, що дав однакові результати як на тваринах, так і на людях. Проблема полягала в розрізненні двох яскравостей, при цьому одна з відповідей довільно оцінювалася як неправильна. Завдання передбачало три рівні труднощів розрізнення та три рівні мотивації; слабкий, середній чи сильний електричний удар за похибки [6].

³ Оскільки власне артикулятором є рот, головна функція фарингса (лат. farings – м'язова структура глотки з голосницями) – врегулювання динаміки складів, акумулювання енергії дихання та емоцій, що стосується царини вегетативної нервової системи, відповідальної за управління гладкою мускулатурою трахеї та бронхів. Це впливає на формування так званого фонематичного, простіше – вокального слуху, виробляє необхідний автоматизм суміщення дискретності й безперервності складотворення. Індивідуальні особливості анатомічної будови горла (йдеться про звуження глотки, розташоване при вході в гортань, – основний генератор звука), забезпечують наявність імпедансу, високої співацької форманти та специфічного природного vibrato. Фарингальна й ротова порожнини утворюють здвоєний резонатор між грудним і голосовим регістрами. При перебудові артикуляційного апарата з розмовної акустики на вокальну в ньому відбуваються суттєві фізіологічні зміни (опущення гортані й зміщення кореня язика), пов'язані з незвичними для співака-початківця слуховими, вібраційними та м'язовими відчуттями. Заважає цьому вроджений або набутий з якихось причин (хронічна перевтома, розлад психіки, травма) понижений тонус фарингса, що унеможлиблює вірну вокально-акустичну функцію. Тоді створюється враження низької позиції, що веде за собою нечисту інтонацію й тьмяний тембр, аморфну динаміку, тремоловання, “плавання” та “гойдання” голосу. Не допомагає й вірне вокальне дихання, чітка дикція й виразна вимова: дисфункція м'язів глотки є домінуючою, все навантаження припадає на голосниці, й для таких горе-співаків звичними є передвузлові стани і навіть вузлички (що вимагає вже хірургічного втручання) та емоційний дискомфорт [12]. Додамо, що дану хвилю фарингса нереально подолати ні шляхом вірного співу, ні з допомогою лікарів, – такі вокалісти визнаються профнепридатними.

⁴ Як показує досвід підготовки вокалістів із КНР на кафедрі сольного співу НМАУім. П.І. Чайковського, ті з них, хто вже має досвід співу в народній манері та опановує академічною, у перший період навчання зазнають складнощів, пов'язаних із фонетичною та семантичною відмінністю надто різних мовних світів. Отут незмінно корисним є наступне: на прохання педагога студент має виконати свій улюблений солоспів рідною мовою в регіональній манері (з усією сукупністю дифтонгів, мелізмів тощо), і відразу ж повторити його, але вже “по-оперному”. Результатом такого експерименту є з'ясування дійсних вокальних даних і визначення перспективи розвитку цього голосу, а також – напрямку роботи, кола методів і педагогічних прийомів (головним чином – метамовного змісту).

⁵ Легко помітити, що обличчя, руки й ноги співаючих передають різний обсяг інформації та спричиняють її зворотну дію (обличчя, зрозуміло, робить це найкраще й привертає до себе найбільш уваги; ноги й ступні – найгірше, оскільки час трансмісії у них більший, а “репертуар” можливих рухів вельми обмежений; руки ж займають місце посередині). Як наслідок, лице “обманює” найкраще, руки – дещо гірше, а ноги майже “не вміють” брехати. Отже, саме ноги є головним джерелом “втечі інформації” про обман: завше мимовільні, руки ніг відносно рідко використовують спеціально (це, наприклад, топтання на місці, переступання з ноги на ногу чи навшпиньки, опора на одній нозі, викривлення ступнів назовні тощо). Серед рухів рук обман найчастіше видають самоадаптори (наприклад, співаючи, студентка водночас длубається під нігтями чи стискає кулаки, жмакає спідницю тощо, – у голосі ж наявні ознаки порушення режиму чи прихованої глибше причини). Видавати певний обман можуть і об'єкт-адаптори (скажімо, нервово крутіння олівця тощо), та найчастіше – самоадаптори (дотики до лица чи голови та ін.), частота яких зростає при відчутті тривоги або дискомфорту, залежно від мотивів емоційного стану [14].

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. У чому полягає культурологічний ракурс вивчення мотивів професійної діяльності вокалістів?
2. Чому він є надзвичайно перспективним для застосування його розробок на особистому та суспільному рівні?
3. Яким чином можна вчасно й точно визначити ті напрямки творчості, де буде найповніше виявлено, розвинено та використано функціональні здібності вокалістів?
4. Чим можна пояснити шляхи вибору між можливими діями, спрямованими на фахові досягнення співаків, а також варіанти сприйняття невдачі та можливий зміст перепрофілювання?
5. Що зумовлює інтенсивність і наполегливість у досягненні вокалістами вибраної мети?
6. Обґрунтувати, чому, розглядаючи професійну діяльність вокалістів як цілісний мотиваційний процес, ми зазначаємо його безперервність та фахове розмаїття?

ЛІТЕРАТУРА

1. Иоанн Лествичник. Лествица. – Издание Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря, 1994.
2. Ach, N. Über den Willensakt und das Temperament. Leipzig: Quelle and Meyer, 1910.
3. Mc. Clelland, D.C., Atkinson, J.W., Clark, R.A., and Lowell, E.L. The achievement motive. New York: Appleton, 1953.
4. Lewin, K. Vorsatz, Wille und Bedürfnis. Psychol. Forsch., 1926, 7, 294–385.
5. Экспериментальная психология // Под ред. П. Фресса и Ж. Пиаже. – Вып. 5. – М.: Прогресс, 1975.
6. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. – Т. 1. – М.: Педагогика, 1986.
7. Хекхаузен Х. Психология мотивации достижения. – СПб.: Речь, 2001.
8. Виготский Л. Проблемы общей психологии / Под ред. В. В. Давыдова. Т. 2. // Собрание сочинений: В 6-ти т. – М.: Педагогика, 1982.
9. Леонтьев Д. Структурная организация смысловой сферы личности // Дис. ст. канд. психол. наук. – М., 1988.
10. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія. – К.: Українська ідея, 2001.
11. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. – К., НМАУ, 1999.
12. Зубарева Т. Эмоциональное состояние певца в процессе обучения // Журнал современной медицины. – 2004. – № 2.
13. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. – Х., 1993.
14. Дж.Хансен, Р.Стевик, Р.Уорнер. Невербальная коммуникация в консультировании // Журнал практической психологии и психоанализа. – 2000. – № 2.

2.2.5. Етнокультурні особливості навчання іноземних вокалістів

Вивчення міжкультурного діалогу в Україні напочатку ХХІ ст. як ніколи раніше актуальне у найрізніших, найвіддаленіших одна від одної галузях гуманітарних та природничих наук, а надто – у розділах, пов’язаних із проблемами “мова і культура” та “діалог культур” . У вокальному мистецтві міжкультурний діалог неминуче виникає при розучуванні творів мовами оригіналу, а також у процесі навчання іноземців. Наукове узагальнення та систематизацію вокально-педагогічного досвіду роботи з іноземними студентами у класі сольного співу здійснюємо через вивчення лінгвокультурного змісту іноземних вокалістів (переважно – із КНР) на кафедрі сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського впродовж 2000-2007 рр.

Українська вокальна школа має своє національне обличчя та є унікальною етнокультурною системою, для якої властиві безперервне самооновлення, інтеграція, зростання міжнародного авторитету, про що свідчить високий попит на мистецтво наших оперних співаків у провідних оперних театрах світу, а також дедалі більша присутність іноземців у навчальних закладах України: їх приваблює перспектива опанувати манерою всесвітньо відомого солов’їного співу: українського “бельканто”. І.Ляшенко прозріливо вказував на етнологічний зміст тривалого “...нагромадження науково-педагогічного досвіду у вивченні специфіки творчості та сприйняття в культурологічному контексті “мистецтво – нація””: саме ця методологічна база має бути основою для вивчення проблем вокального навчання іноземців [4 с. 23]. Такий підхід здатний поглибити вивчення особливостей міжкультурного діалогу, реально спостереженого в системі антропологічних явищ індивідуального навчання співу, надто, коли йдеться про вивчення діалогу двох цивілізацій: східного (традиційного) та західного (технологічного) типів. Дана ідея є продуктивною у розумінні впровадження критеріїв педагогічної філософії, найповніше розкритих у працях М.Бахтіна про діалог як природну форму існування й розвитку особистості та найглибший спосіб контакту людини з іншими людьми й світом взагалі. Діалог культур у сфері нашого вивчення уявляється як взаємодія вокальної субкультури молодих і світового еталону академічного співу; навчальної та професійної вокальних культур; зустріч Західного варіанту норм вокально-педагогічного спілкування та конфуціанських еталонів Сходу; як взаємодія контекстів культури в її соціальному та індивідуальному розумінні. У своєму дослідженні спираємося на методологічний досвід цілісного осмислення світового педагогічного процесу через співставлення поняття “виховний ідеал” у різних культурах як тієї універсальної категорії, що об’єднує людство у просторі й історичному часі (П.Юркевич, Г.Вашенко); на дидактичну теорію природовідповідності (Я.А.Коменський) та ідеї сродної праці Г.Сковороди. Із середини ХХ ст. ідея діалогу ввійшла до проблемного кола філософського мислення й неухильно розширює сферу свого впливу (М.Бубер, М.Бахтін, В.Біблер, І.Ляшенко). У наш час поняття міжкультурного діалогу значно розширились і водночас конкретизувалось, доказом чого є його реалізація в Міжнародному макроетичному проєкті “Світовий етос Ганса Кюнга”, мета якого полягає в актуалізації діалогу між релігійними діячами та вченими західноєвропейських і східно-азіатських культур із питань духовних цінностей та норм міжкультурного спілкування [7] ¹.

Зрозуміло, що поняття “діалог культур” – це тільки загальна назва комплексу численних проблем, серед яких для українських педагогів-вокалістів, що навчають студентів-іноземців із КНР, чільними є: взаєморозуміння, менталітет, взаємостосунки мови і культури. Важливо враховувати й взаємне емоційне ставлення до факту чужої культури. Менталітет утворюють саме мова й культура, через індивідуальний

досвід. Будучи породженням чотирьох джерел (мова, культура, індивідуальність, діяльність), менталітет складає *modus vivendi*, визначаючи певний аспект життєдіяльності людини (професійний чи національний). Якщо ж говорити про співаків, то, незалежно від етнічного походження, саме рідномовні джерела формують не лише особливий фонетичний склад мовлення, а й самобутній спосіб вокалізації фонем, які є найприкметнішими ментальними ознаками тієї чи іншої національної школи сольного співу. У тому ж, що стосується навчання вокалістів з КНР, то передовсім привертає до себе увагу їх самоповага та намагання прищепити іншим інтерес до власної національної культури. Інтерес же цього контингенту до вивчення української мови й культури локалізовано у площині народнопісенного репертуару. Слід зазначити, що поміж собою у присутності викладача та концертмейстера студенти-іноземці спілкуються рідною мовою, що викликає певний психологічний дискомфорт. Оскільки перекладач у навчальному процесі НМАУ не передбачений, це також ускладнює якість такого міжкультурного діалогу, що має свої ментальні традиції ².

Загальновідомо, що для китайської культури було властивим в усі часи ставитися з повним презирством до своїх завойовників. VIII та IV ст. до н.е.; X, XI та XIII ст. н. е. – монголи; у XVIII ст. – маньджури щораз асимілювали в могутньому культурному ареалі Піднебесної, де нині налічується 56 національностей. За М.Алексеевим, “...китайська культура – це ланка якогось велетенського ланцюга в історії цивілізації, ланка, що виявилась найжиттєздатнішою” [1 с. 190]. Однак, при всій безмежній любові до театру, професія актора в Китаї вважалась другосортною, гідною презирства. Сима Цянь (I ст. до н. е.) називав акторів “ковзаючими шукачами”. М.Алексеев у своїх подорожах Китаєм на початку ХХ ст. неодноразово спостерігав непоштивне ставлення місцевого населення до своїх акторів; “...разом із цирюльниками актори та їхні сини не допускалися до державних іспитів” і могли бути також лише акторами (це кастове обмеження було дійсним аж до четвертого коліна роду) [1 с. 275]. Китайських учених за участь у театральних постановках могли “вигнати з науки”: відомо, що вчений Дуй Куй – III ст. н. е. – відповів на подібне запрошення: “Я не стану актором у княжому палаці!”, а “...у відомій китайській енциклопедії “Тушунзичен” біографії акторів, у тому числі найвідоміших, розміщено серед статей про торговців-маклерів, шутів і старців. Слід, однак, нагадати, що в Європі в XVI ст. Церква ставила акторів на одну сходинку зі знахарями й блудницями, відмовляючи їм у причасті” [1 с. 276]. За Конфуцієм (IV-V ст. до н. е.), культура - це перетворення (буквально - переробка) звичайної людини на вищу істоту через особливі тренування в засвоєнні давніх текстів, вивчення яких слід починати з найскладнішого: конфуціанського канона. Вокальна ж музика (співана поезія) була для Конфуція і поготів завершальною ланкою поняття “лі” (зразкової поведінки), заснованого на вищому осмисленні ідеалу стародавньої культури. Таким був і залишився принцип усієї конфуціанської культури “вень-хуа”. Даний підхід у порівнянні з європейським навчальним канонам: “від простого – до складного” – досить неоднозначний. Поза дискусійні точки зору, тут можна запропонувати найадекватніше для даного дослідження вокальної культури її визначення: як системи надбіологічних засобів регуляції людини співаючої. Тоді в кожному окремо взятому випадку, як і в усьому навчальному процесі – вокальна культура постає всеохоплюючою знаковою системою, що визначає цілком певні моделі етнокультурної діяльності вокального педагога та його учня у відповідності з метою і завданнями даного процесу; забезпечує спадковість попередніх досягнень вокальної школи через їх збереження й трансляцію в майбутнє та існує в процесі опредмечування й розпредмечування знаків міжетнічного діалогу через особливості національної експресії. Такими “знаками” у навчанні іноземців сольного співу виступають знання, норми, духовні цінності двох і більше культур, чії національні світи зосереджено в учителів, учнів та самій вокальній музиці, взятій для вивчення.

У процесі навчання іноземців сольного співу неодмінно виникають різні рівні міжкультурного діалогу, де мовою міжнаціонального спілкування стає російська або англійська. Існують два магістральні напрямки такого спілкування, як процесу взаєморозуміння: а) пасивний монолог, результатом якого є пасивне зубріння; б) активний діалог двох суб’єктів вокально-педагогічного спілкування, результатом якого є рівноправний міжкультурний діалог. Це обумовлює превалювання дуже специфічного мовно-вокального фону та невербального рівня спілкування (*nonverbal communication*), що становить собою особливий полісенсорний зв’язок, який складає основу досліджуваного тут міжкультурного діалогу. До кола цього діалогу входить мова жестів, міміка і пантоміміка, а також особливе, метамовне явище мистецької психічної енергії, – “художня енергія”. Розглянуте нами як різновид комунікативних актів та психолінгвістична семантична одиниця, невербальне спілкування важливе для вироблення у майбутніх вокалістів так званої індивідуальної емоційної інграми (творчої якості, що характеризує індивідуальний стиль).

Доцільно нагадати, що І.Ляшенко зауважував на існування антропологічних градацій культурології як інтуїтивних, ірраціональних, підсвідомих, спонтанних рушіїв культурогенезу, що є предметом етнологічного вивчення “...у контексті і взаємодії людського простору, часу та енергії з метою отримання відповіді на проблемне питання: чому етнічне оточення, зв’язки з сусідами так сильно впливають на культуру” [4, с. 17]. Тейяр де Шарден, у своїх міркуваннях про феномен людини та проблему двох енергій, зазначав: “Поза сумнівом, матеріальна і духовна енергії чимось пов’язані між собою і продовжують одна одну. У самій основі якимось чином повинна існувати й діяти у світі єдина енергія” [6, с. 60]. На енергетичну ефективність процесу голосотворення як своєрідний “коефіцієнт корисної дії” голосового апарату співака, що визначається акустико-фізіологічною ефективністю його роботи, вказує В.Морозов [5, с. 202] ³.

Якщо говорити про суто звукові, – фонетичні проблеми, що виникають у навчанні співаків з КНР, то це пов’язано передовсім із особливостями вимови та інтонації китайської сучасної мови (путунхуа ⁴). У її порівнянні з фонетичними нормами української літературної мови, передовсім слід враховувати, що в

китайському мовному звукоряді відсутня така важлива для українського мовного змісту приголосна, як “р” (той китайський звук, який в українській транскрипції передає буква “р” чи “ер”, немає нічого спільного з українським “л” та “р”, які буває дуже важко навчитися вимовляти). За роки занять із китайськими співаками довелося неодноразово зіткнутися з труднощами вимови цієї приголосної, якою змогли опанувати лише деякі студенти. Так само часто трапляються підміни “р” приголосним звуком “л” у текстах вокальних творів українською мовою. Вимова ж деяких інших приголосних (“б”, “п”, “д”, “т”, “г”, “к”) настільки не співпадає з українською, що китайські студенти не розуміють на слух смислової різниці між словами: “баба” і “папа”, “біб” і “піп”, “до” і “то”, “дам” і “там”, “гора” і “кора” та ін. Тому вони просять викладачів не проказувати вголос, а записувати їм незнайомі, нові для їхнього слуху слова, та й самі постійно записують почуте, весь час зазираючи до словника.

Співаки дуже чутливі до семантичного кола мовних інтонацій, які компенсують знання чужої мови та сприяють між культурному взаєморозумінню. Однак це не стосується інтонаційного світу китайської мови, загалом відмінного від української. Побіжно проаналізуємо найтипівші неспівпадіння в інтонації, які можна пояснити складовою обмеженістю китайської мови, що компенсується її інтонаційними особливостями, – так званими “тонами”, число яких сягає дев’яти [3]. У пекінському діалекті, що є основою літературної мови, таких “тонів” чотири: рівний, висхідний, низхідно-висхідний та низхідний⁵. Слід враховувати, що питання в китайській мові передається не інтонацією, як в українській, а за допомогою особливих слів та часток. Тому на запитання педагога китайські студенти звичайно відповідають повтором цієї ж фрази з інтонацією ствердження чи спонукання, що може викликати непорозуміння.

У своїх академічних та прилюдних виступах, конкурсних та іспитових програмах китайські вокалісти виконують твори різних національних шкіл мовою оригіналу, надто ж охоче – українські солоспіви. Вимова вокальних текстів чужою для них українською мовою є водночас складною і легкою, з огляду на її абсолютну несхожість з “путунхуа”. Процес відтворення та запам’ятовування тут відбувається на артикуляційному рівні м’язових відчуттів, що загалом особливо добре розвинені у співаків, яким, як і спортсменам, танцівникам та ін., властива саме психомоторна обдарованість. Парадокс, але буває значно важче навчити вокальній орфоєпії наших студентів-білінгвів, які постійно припускаються неточностей, скажімо, у вимові прикінцевих приголосних “в”, які в українській мові слід озвучувати одним із зазначених способів: [ви] або [Ů], а в російській – [фа]: найтипівші похибки (обом мовами!) бувають у словах “кров” і “любов” [2, с. 139-140]. Вражає, що китайські молоді вокалісти демонструють точне відчуття національної експресії у виконанні чужих для них українських народних пісень. Інтонаційний зміст європейського темперованого звукоряду на початку навчання викликає у них справжні фізичні страждання своєю відмінністю від пентатоніки як національного способу музичного мислення. Труднощі інтонування полегшуються введенням до навчальної програми китайських народних солоспівів, у виконанні яких ці студенти максимально розкривають темброві та динамічні характеристики голосу. Саме такий підхід і дозволяє нам із максимальною обережністю та мінімальними втратами вести наполегливу й клопітку роботу з виховання цих екзотичних і здебільшого тендітних за своєю природою голосів.

У мовно-вокальній палітрі досвідченого вокального педагога – притаманне тільки йому феноменологічне образне коло зіставлень – семантичних ознак єдиної цілісної системи: мови культури. Зрозуміло, що це – не тільки вербальний спосіб асоціативно-образного спілкування, без якого неможливо займатися вокально-педагогічною творчістю, де показ голосом становить лише один із рівнів діалогу. Спектр семантичних значень вокально-педагогічної системи увібрав різноманітні типи музичних знаків: від суто вокально-технічних до комплексних за своєю природою знаків-інтонацій, включаючи пластичні, жестові. Комунікативно-семантичні функції цієї структури розкривають внутрішні, глибинні закономірності музичного мистецтва, слугують інтеграції накопичених знань, їх плідним контактуванням із теоріями інших галузей гуманітарних знань, що сприяє входженню вокальної педагогіки в предметне поле культурології [2]. Синтез лінгвістичної та музичної семіотики (у вокальному мистецтві вони сполучаються системою особливих способів сенсорного характеру) становить єдиний масив семантичних знаків кодової структури, що спирається на інтермодальну спільність мов художньої творчості, однією з яких і є вокальна педагогіка.

Значний етнокультурний досвід, накопичений за останні роки на кафедрі сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського у зв’язку з культурним контекстом іноземних студентів та аспірантів з КНР, заслуговує на систематизацію та наукове осмислення. У ході такої роботи склалися основні принципи етнослухового сприйняття та особливого роду артикуляції, що виникають у процесі переінтонування китайськими співаками чужомовних вокальних текстів, а також способи вияву їх етнічної ідентичності на заняттях із фаху. Знання особливостей соціального положення китайського співака-актора в традиційній етнічній свідомості дозволяє визначити сутнісні інваріанти народних поглядів на музичну творчість і самотність естетичних концепцій. З цієї метою вивчено міфологічні та релігійні основи уявлень китайців про акторську професію, їх усний та письмовий характер, а також “вокальні” рефлексії у мовознавстві, фольклорі та літературі.

Стрімка глобалізація світових культуротворчих процесів змушує враховувати універсальні й специфічні (професійні) характеристики представників різних народів у вирішенні найрізноманітніших проблем міжкультурного діалогу. Для вокальних педагогів, які навчають іноземців – це потреба знати заздалегідь саме ті професійні ситуації, в яких велика вірогідність міжкультурного непорозуміння, а також непересічна важливість визначення й точного позначення тих глибинних етнокультурних цінностей, що складають основу розуміння чужої мови та культури, а не одні лише формальні етикетні ситуації.

Історія китайського вокального виконавства в українській музичній культурі представлена ще не була, тому кожна спроба опису присутності китайських співаків у музичному контексті України має особливу практичну та наукову цінність. Навчально-виховна робота українських педагогів сольного співу серед іноземних вокалістів вимагає від обох сторін толерантного міжетнічного діалогу та знання основ чужої музичної та лінгвокультурної традиції, відомої доти переважно з літературних джерел і все ще малодоступної. Адже справжнє міжкультурне спілкування аж ніяк не може бути одностороннім (у даному випадку – зосередженим лише на вивченні китайськими студентами традицій європейської та української музичної культури). У цьому – справжній зміст даного діалогу культур, об’єднаного пріоритетом національної вокальної школи лідера, – педагога сольного співу. Перспектива ж міжетнічного спілкування у вокальному мистецтві – це синтез різних національних художніх культур у новому досвіді.

ПРИМІТКИ

¹ На II-му Парламенті релігій світу, що відбувся в 1993 р. у Чикаго, було прийнято унікальний документ, підготований Г.Кюнгом: “Декларація світового етосу” (інша назва – “Декларація про глобальну етику”), де зазначено, що “...сітовий етос – це відкрита система, що є точкою відліку, а не кінцевою метою” [7]. Дана система відкрита для обговорення, коректування, вдосконалення та майбутнього конструктивного діалогу між учасниками найрізніших культурних комплексів.

² У царині міжкультурного діалогу існує досить розповсюджене явище: “мовні ігри”, що належить до сфери аналітичного пошуку виходів із різного роду історичної безвиході, притаманного євразійській культурній традиції загалом. У зв’язку із цим виникає проблема не стільки механічного перекладу однієї мови на іншу, скільки проблема ігрового тлумачення ускладнених форм вокально-педагогічної комунікації. Тут виникає широкий спектр неоднозначних філософських проблем, пов’язаних із співвідношенням мови та мислення, інтуїтивного та дискурсивного, зовнішнього та внутрішнього плану свідомості, індивідуально-суб’єктивного та інтерсуб’єктивного, вербального і невербального рівнів між особистісного вокально-педагогічного спілкування. Загальновідомо, що феномен значення (сенсу) мовних виразів, інваріантного та варійованого, статичного і процесуального, виражального і невимовного в мові інших культур надзвичайно складний: звідси й виникає проблема розуміння своїм “я” “чужої свідомості” інших людей на відміну від своєї власної (як скажімо, тональний сенс китайської мови). Насправді, в контексті мови постійно висвічується її “антропологічний” аспект: мова мислиться не як логічний “двійник” зовнішньої реальності, а як набір “форм життя” або життєвих “ігор”. У цьому плані пізнання мови іншої нації припускає необхідну співучасть у життєвих іграх іншого співтовариства, племені, нації. Мова в даному випадку подібна до карткового пас’янсу, виконання музики, сценічної дії, спортивної гри, – вона динамічна за самою своєю природою, живе лише у дії, діянні, в практиці комунікації. Китайська ж мова володіє тією прикметною особливістю, якої, мабуть, немає в жодного іншого народу: її ієрогліфічна писемність віддавна живе своїм життям, і не людина дає знаку якимсь застосування, а навпаки: знак вносить до життя людини потаємний сенс. Ця унікальна традиція походить від даоської геомантії та стародавнього учення “І-цзін”, що не має жодних аналогів у світі та вносить до міжкультурного спілкування той елемент мовної гри, якого практично немає у європейців. Виникає своєрідна аналогія між знаком і поведінкою людини. Людина уподібнюється знаку, приймає каліграфічні нюанси цієї мовної гри. Саме тут виникають труднощі міжцивілізаційного спілкування, оскільки для європейців усе, що написано, становить певні детерміновані правила, а для людей східної культури – це всього лише мовна гра. М.Бахтін вважав, що на великих євразійських просторах і в масштабах величезного історичного часу відбувається взаємне нашарування живої мови різних культур, тому неминуче виникає абсолютно нова метамова, яка навряд чи проглядає крізь товщу буденних потоків живої мови. Тільки з великих дистанцій історичний час постає дещо інакше: як своєрідне театральне видовище, закони сприйняття і розуміння якого зумовлені критеріями метамови, визріванням метафілософських уявлень, символів і образів іншого масштабу, що склалося в результаті всього цього процесу. На великих же історичних дистанціях відбувається взаємовплив найрізніших епох, народів, націй, при цьому обмін цінностями стає можливим тільки в контексті утвореної чи зріючої метамови. Важливо зберегти мову рідної культури.

³ Дані наукові підстави щодо вироблення динамічної експресії голосоведення складають також методичне підґрунтя процесу невербального спілкування у класі сольного співу, що засвідчено фонопсихолінгвістичною теорією українського сольного співу, розробленою автором під час навчання в докторантурі НМАУ ім. П.І. Чайковського під безпосереднім керівництвом академіка І. Ляшенка, – наукового консультанта дисертації “Феномен української вокальної школи у контексті етнокультурологічних проблем”.

⁴ Путунхуа (кит. традиц. – 普通話, спрощ. – 普通话, пінїнь Pǔtōnghuà) — офіційна мова КНР, КР Тайвань та Сінгапуру. Фонетика та лексика путунхуа ґрунтуються на пекінському діалекті, що належить до північної групи діалектів китайської мови. Фонетична норма – пекінська вимова – в епоху династії Тан, коли було створено більшість класичних китайських текстів, була дещо іншою: ближчою до сучасної діалектної групи хакка. Граматика путунхуа узгоджена з нормами літературних творів, написаних сучасною китайською мовою (байхуа), також найближчою до північних діалектів. У Західній Європі путунхуа називають Mandarin та помилково позначають цим терміном усю північну діалектну групу. Насправді ж у китайській мові вирізняють 7 діалектних груп: північна (北, найчисельніша: понад 800 млн. носіїв), у(吴), сян (湘), гань (赣),

написаного, на його думку, саме для Бояна, та з часом стилізованому (завдяки слову “рече”) для жіночого втілення [7]. Відгомін слави княжих співців, поетів-віщових, волхвів, співи-відба яких після введення християнства на Русі опинилися поза законом, а також традиції співу калік-перехожих, культура співу яких також формувала епічний жанр, стали однією з передумов виникнення у XVI ст. кобзарського мистецтва, найбільш розповсюдженого у Подніпров’ї та Степовій Україні (лірники ж були у кожному регіоні України). Кобзарська традиція належить до елітного кола українського традиційного співу: і за манерою сольного виконання у власному супроводі, і за культурницьким статусом багатofункціональної особистісної місії кобзарів, і за виконавськими формами.

Образ кобзаря, – українського месії широко представлений у художньо-поетичній, прозовій та епістолярній спадщині Тараса Шевченка: мальований і мовчазний чи одухотворений словом, він у нього – неодмінно співаючий. Шевченкові кобзарі – різні за різних сюжетних обставин, об’єднані величною вокальною харизмою:

“Вітер віє-повіває, / По полю гуляє, / На могилі кобзар сидить / Та на кобзі грає... / Сивий ус, стару чуприну / Вітер розвіває; / То приляже та послуха, / Як кобзар співає, / Як серце сміється, сліпі очі плачуть.../ Отакий-то Перебендя, / Старий та химерний! / Заспіває весільної, / А на журбу зверне” (“Перебендя”);

“На розпутті кобзар сидить/ Та на кобзі грає..../ Грає кобзар, виспівує, / Вимовля словами... / Аж лихо сміється” (“Тарасова ніч”) [8].

У засланні Шевченко писав про Україну: “...я как-будто с живыми беседую с ее слепыми лирниками и кобзарями” [1, с. 100]. Українське кобзарство – це самотутній спів і таємниче аргомовлення, особливий спартанський побут і ментальні професійні ознаки вишколу цехових, мандрівних, осілих та ін. форм життєтворчості народних співців.

Інтерес до кобзарської творчості був не чужий письменникам, фольклористам, художникам, композиторам-сучасникам Т. Шевченка. М. Лисенко проводив цілі лекції-концерти, коментуючи виступи Остапа Вересая³ перед елітними музичними аудиторіями Києва й Петербурга й затиш зreferував свої спостереження у науковій праці⁴. Детермінована Лисенком типологія мелізматичних епічних співців слов’янського світу разом із ритмо-синтаксичними чинниками стосується й художньо-смыслового наповнення народнопісенних зразків на тексти Т. Шевченка, інтерпретованих уже кількома поколіннями кобзарів України⁵.

У XIX ст. творчу інтелігенцію Європи та Російської Імперії охопила своєрідна мода на салонне музикування, що характеризувалась виникненням масиву пісень і романсів літературного походження. Не буде перебільшення назвати Тараса Шевченка найпопулярнішим автором їх текстів. Зауважмо на походження самого терміна “романс” із романської (іспанської) мови: *romance* (пізньолатинське – *romānise*); а також на його походження від старовинної форми іспанського вірша, – частіше – восьмискладового хорєа, у якому кінцівки парних рядків перегають асонансами голосних звуків [10]. Розповсюдження цієї форми вірша на інші європейські мови співпало з популярністю музично-поетичних версій жанру, що став традиційно вокальним, еталонно-салонним у побутуванні українців і характеризується виникненням цілого ряду романсів і пісень літературного походження. Серед них – численні романсові версії популярних поезій Т. Шевченка “Нашо мені чорні брови” й “Скажи мені правду”, а також – класичні романси на його слова: “Чого мені тяжко” Г. Алчевського, “Утоптала стежечку” Я. Степового, “Полюбила я на печаль свою” С. Рахманінова, “Гопак” із поеми “Гайдамаки” М. Мусоргського, “Музика до “Кобзаря” М. Лисенка, німецького композитора Р. Пфеніга та окремі солоспіви багатьох українських авторів. Отак, як у німецькій поезії обом поняттям: і “романс”, і “пісня” відповідне інше – “Lied”, а у французькій – “chanson”, спостерігаємо зближення жанрів “лірична пісня” і “романс” також у вітчизняному інтер’єрі їхнього побутування. Таким чином, “...пісня (“Lied”) стає одним із провідних поетичних жанрів, відтіснивши на другий план оди, гімни й той вид віршів, який німецькі літературознавці називають “Reflexionsgedichtes” – поезія роздумів” [11].

Слід сказати, що генеза українських пісень-романсів похідна від жанру “пісня-вірш” або ж – “світська пісня”, що були продуктом міської вокальної культури, у середовищі якої найактивніше відбувався процес взаємопроникнення культур різних народів. Українська світська (авторська) пісня здобуває популярність у країнах, де вже знають наші народні пісні. У XVII ст. українські пісні було видано в Польщі (польськими літерами), де вони користувалися “найбільшою славою”; французький мандрівник по Україні Г. Боплан, почувши весільні співи, записав: “...ця нація співає, плачучи”; німецький поет Ф. Гагедорн у передмові до своєї книги, виданої у 1747 р., зазначав: “...козацькі думи, яких співають, пригравачи на бандурі, можуть сперечатися за першість за найулюбленішими піснями французів та італійців”; І. Гердер захоплено пророкував, що розспівана Україна стане новою Елладою [Цит. за : 12, 98 – 101]. Популярна у багатьох народів світу пісня “Іхав козак за Дунай”, складена харківським військовим музикантом С. Климовським у І-й пол. XVII ст., є навіть у пісеннику англійської королеви (варто зауважити, що Англія – перша неслов’янська країна, де у 1816 р. було вперше опубліковано англомовну версію української народної пісні, а в 1840 р. було видано переклади українських дум) [12, с. 112].

Відтак, до середини XIX ст. вітчизняний міський, а також зарубіжний інтер’єр побутування української народної та світської побутової пісні сформували самотутній виконавський стиль, відповідний традиціям салонного музикування. Дозрівання специфічно-романсового колориту відбувалося у взаємовпливах інших суміжних жанрів: кантів і псалмів, шкільної драми, партесного концерту, вертелу, а також західноєвропейської класичної вокальної й вокально-інструментальної музики, особливо – опери. Побутові

пісні й романси українських авторів-дилетантів – переважно аноніми. Тому й хронологія професійного романсу в українському музикознавстві ведеться лише, починаючи від П. Сокальського, романс якого “Дума” (“Єсть на світі доля” на вірші Т. Шевченка) Т. Булат називає містком між салонним і професійним романсом [13]. Ця дослідниця малих форм українських солоспівів вирізняє полістадіальність їхнього феномена двох типів: жанрово-історичну та архетипну і вбачає причину цього явища у його відповідності культурному рівню, стану художнього життя суспільства тощо.

Взаємозалежність виконання й акустики приміщення, особлива інтимна атмосфера романсових вечорів сягає виявів професійного, а також аматорського музикування. Серед відомих його інтерпретаторів – Марко Кропивницький, брати Тобілевичі, Марія Заньковецька. Зворушливий спів провінційної співачки-любительки Меланії Загорської описано М. Лисенком [14]. Збереглися важливі свідчення про виконання українських пісень-романсів та народних солоспівів особисто Тарасом Шевченком, якому, великою мірою, завдяки високій вокальній обдарованості, була притаманна вже згадувана феноменальна вокальність поетичного слова. За спогадами родича П. Куліша (брата його дружини, Ганни Барвінок) М. Білозерського, “...особливо чарував Шевченко своїм співом; бувало, ходить по залі, заклавши руки назад, нахиливши вниз думну голову; шия зав’язана шарфом; вираз обличчя смутний; голос тихий і тонкий; мати, бувало, плаче від його пісень” [6, с. 65]. Сам П. Куліш писав: “...знали Шевченка по його творах та його любій ... розмові. Ніхто ще не знає, що він предивний, може, найлуччий співака народних пісень по всій Україні (співав Т. Шевченко, як птах співає – Ich singe wie der Vogelsingt) ... Позакладавши назад руки, почав ходити по залі, мов по гаю, і заспівав:

Ой, ізійди, зійди, ти зіронько та вечірняя;

Ой, виийди, виийди, дівчинонько моя вірная...

...Як у ту пору своєї життя співав Шевченко, а й надто як він співав у той вечір, такого або рівного йому співу не чув я ні в Україні, ні по столицях. Порвалися разом усі розмови... посходились із усіх світлиць гості до зали, мов до якої церкви [...] Душа поета ... обернула весілля поклонниці його великого таланту в національну оперу, яку, може ще не скоро чутимуть на Вкраїні” [2, с. 369-371]. Мине десять років, і 11 липня 1857 р., перебуваючи в засланні, поет згадуватиме той зворушливий вечір: “Эта меланхолическая песня напомнила мне тот вечер, когда я и молодая жена Кулиша пели в два голоса эту очаровательную песню. Это было на другой день после их свадьбы, в роковом 1847 году” [1, с. 143].

Професійна осмисленість виконання та здатність до заглибленості у сферу почуттів, як ознаки співочого стилю Т. Шевченка, засвідчені також спогадами російського художника Л. Жемчужникова⁶. Щоденники, листи та літературні твори самого Т. Шевченка рясніють описами музичного побуту, виповнені ностальгійного смутку за піснями своєї батьківщини. Поет знався і на класичному репертуарі, надто любив інструментальну музику Ф. Шопена, називаючи піснями мелодії його мазурок, почуті у виконанні невідомого скрипаля: “Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно, глубоко унылых песен. Благодарю тебя, мой крепостной Паганини. Благодарю тебя, мой случайный, мой благородный. Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души...” [1, с. 191]. У повісті Т. Шевченка “Музикант” також є сцена, де кріпосний віолончеліст, який у дитинстві був поводителем у кобзаря, грає спочатку мазурки Шопена, потім – відому каватину Норми із однойменної опери В.Белліні, затиш довго й талановито імпровізує на тему української народної пісні “Котилися вози з гори”.

Т.Шевченко неодноразово описує побутування українських народних пісень поза батьківщиною: це здебільшого традиційні солоспіви, виконані без супроводу, в салонній манері під фортепіанний акомпанемент, а також без співу, на музичних інструментах. Так, у записі від 18 березня 1858 р. йдеться про відвідини московської оселі М. Максимовича, в дружині якого поет побачив “...нетронутый тип моей землячки”: “Она проиграла для нас на фортепиано несколько наших песен так чисто, безманерно, как ни одна великая артистка играть не умеет... Я написал ей на память свой “Весенний вечер”⁷, а она подарила мне для ношения на шее киевский образок”; й уже через кілька днів – “...несмотря на страстную пятницу, она, милая, весь вечер пела для меня наши родные душевные песни. И пела так сердечно, прекрасно, что я вообразил себя на берегах широкого Днепра. Восхитительные песни! Очаровательная певица!” [1, с. 291- 293]. З московською оперною співачкою Грековою поета познайомив М.Щепкін: “...сегодня вечером пригласил он для меня какую-то г. Грекову, мою полуземлячку, с тетрадью малороссийских песен. Прекрасный, свежий, сильный голос, но наши песни ей не дались, особенно женские. Отрывисто, резко, национальной экспрессии она не уловила” [1, с. 289 – 290]. Перебуваючи в Нижньому Новгороді, слухає фортепіанні імпровізації на теми українських пісень у виконанні доньки В.Далія; у Москві, на гостині в С.Аксакова, – також “...с наслаждением слушал мои родные песни” [1, с. 254; 296]. Засвідчене Шевченком побутування української пісні-романсу в культурних центрах Росії важко переоцінити, адже це важливий доказ того, як міська культура одного етносу генерує традиційну – іншого (і це – в нелюдських умовах діючих імперських заборон на творення української культури на її батьківщині!).

Пісенно-романсовий побутовий спів у часи Т.Шевченка був стилістично підпорядкований канонам культурницького інтер’єру свого поширення. Це, здебільшого, був салонний спів виконавців-дилетантів, а також – професіоналів, своєрідна данина моді на народництво у одних, і щиросердні поривання – у інших інтерпретаторів невичерпного фонду українського побутового романсу. Поява збірників українських народних пісень та побутових романсів у XIX ст. свідчила радше про сферу їхнього вжитку, аніж про джерела походження. Автори-упорядники збірників (І. Прач, В.Трутовський та ін. – аноніми) включали до списків фольклорні, а також авторські твори, здійснювали обробки українських народних пісень (у стилі

західноєвропейських вокально-інструментальних зразків, що, часом, робило пісню невпізнанною; у цьому контексті варто згадати унікальні обробки М. Лисенка, здійснені до навчання в Німеччині, де збережено традиційну стилістику, відповідну жанру кожної, завдяки чому навіть ліричні солоспіви не звучать романсово) ставили їх у розряд пісень-романсів.

Ведучи про семантику звуко-образів у поезії Т.Шевченка, О.Цалай-Якименко визначає це явище як самотутній “звуковий контрапункт”, “звукові лейтмотиви”, дистанційний інтонаційний зв’язок: “...арковий інтонаційний зв’язок частин композиції на основі принципу репризності [...] пов’язаний зі смисловими перетвореннями образу”, що виразно співвіднесене з ритмічними фігураціями та в сумі “...виявляє близькість словесно-інтонаційного мислення поета до мислення специфічно музикального” та висуває гіпотезу про вплив особливостей психології творчості Тараса Шевченка на композиторську творчість [15]. Додамо: і на вокально-виконавську, оскільки українські співаки формуються здебільшого на пісенних поезіях Т.Шевченка. Спершу – це традиційна музика до “Кобзаря” з народними варіантами мелодій його поезій, виконуваних а сарела вже в ранньому дитячому віці. Затим – ці ж самі пісні, але вже з інструментальним темперованим супроводом, в обробках українських композиторів, де вони часом представлені як народні, – без зазначення Т.Шевченка автором слів. Далі до репертуару співаків входять романси композиторів-класиків та сучасних авторів на його вірші, оперні арії тощо. Таким чином відбувається поступове зростання виконавської майстерності, що співпадає своєю ходою з поступовим освоєнням жанрової та стилістичної систем українського сольного співу. Опосередкований зв’язок видових та жанрових вокальних інтонацій – довільніший, ніж в інтонацій індивідуальних, кристалізація яких складає зміст онтологічного підходу до проблематики національної вокальної культури. Історичний же відбір філогенетичних субінтонаційних семантичних одиниць засвідчує складний семіозис узагальнень та типізацію, власне, самого інтонаційного тезауруса епохи. Даний ракурс дослідження традицій українського сольного співу продовжує архетипізацію образів етнічної культури.

Запропоновані культурологічні спостереження традицій салонного музикування через образ ностальгічної вокальності, яким просякнуті листи і щоденникові записи Т. Шевченка, а також спогади сучасників про його власну вокальну творчість дозволяють висунути твердження про константність вокального ейдетизму, що надихав на творчість висланого з України її Кобзаря. Дані узагальнення засвідчують трійстість вокальної ейдичності у творчості Тараса Шевченка, а саме: 1) величну трансформацію його художньої творчості у вокальних жанрах (і навпаки); 2) його власний вокально-виконавський стиль; 3) етнокультурологічні дослідження українського співу, зосереджені в духовній спадщині ювіляра. Усе сказане вище дозволяє стверджувати взаємопов’язаність описаних нами вокальних явищ української культури, сконцентрованих на етнічному феномені співаного слова Тараса Шевченка.

ПРИМІТКИ

¹ Цим сакральним іменем Тарас Шевченко 20 травня 1857р. підписав лист із заслання до Михайла Лазаревського, якому подарував свій “Щоденник”, автопортрет (1858р.), а також віддав на зберігання чимало рукописів та інших творчих матеріалів, заповівши розпоряджатися своєю духовною спадщиною. Це М. Лазаревський уперше захистив ім’я поета від брутальних наклепів, подавши спростування “Відповідь на статтю П. М[артос]а про Шевченка”(Петербургские ведомости. – 1863. – № 207) на некоректну статтю першого видавця “Кобзаря”.

² Беручи у якості феномена культури хворобливий ейдети́зм (невроз – fin de siecle), – С. Павличко екстраполює етнологічну семантику цього явища на вітчизняний контекст: “...найбільш патогенним фактором було суспільство, яке унеможлиблювало вільну творчість митця, обмежувало його різноманітними “табу”; поза тим, в українській культурі було відсутнє власне богемне артистичне середовище, в якому дозволялося б виходити за рамки цих “табу” (Див.: Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – Вид. 2-е. – К.: Либідь, 1999. – С. 243 - 246].

Доцільно зауважити, що богемність салонного життя Росії й України ХІХ ст. – неспівмірні культурологічні явища ще й тому, що в мистецькому богемному побуті центрів Імперської Росії панувала особлива мода на українську культуру, заборонену на її батьківщині.

³ Український кобзар Остап Микитович Вересай (н. між 1803 і 1805 - 1890) вперше в історії кобзарства вийшов на концертну сцену; йому Т. Шевченко надіслав з дарчим підписом свій “Кобзар” 1860 р. О. Вересай 22.II.1875 р. брав участь у концерті, присвяченому пам’яті Поета й влаштованому Клубом художників Петербурга.

⁴ Див. : Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, записаних з голосу Остапа Вересая. – К.: Мистецтво, 1955. – 86 с.

⁵ Сучасні форми українського кобзарства – явище багатомірне. Це, по-перше, виховання хлопчиків-кобзарів у навчально-освітніх осередках цього елітного виду традиційного вокального мистецтва: Школа кобзарського мистецтва у Стрітівці; Студія при Національній капелі бандуристів України та профілізація кобзарського мистецтва у Київському національному університеті культури й мистецтв (зауважимо: концепція навчального комплексу виховання бандуристів у системі музична школа – училище – консерваторія суттєво відмінна, оскільки заснована на академічних традиціях, та передбачає навчання дівчат). По-друге – розвиток уніфікованих М. Лисенком форм концертного кобзарського виконавства: адже, вивівши на сцену Остапа Вересая і зреферувавши цей досвід в етнологічному дослідженні, Микола Віталійович заклав підвалини нових виконавських традицій, які дотепер утримують у своєму контексті сучасний культурологічний зміст явища

“кобзарство”, ослаблюючи його сакральність. По-третє, відсутність інформації щодо міжконфесійних протиріч між членами кобзарського братства та їхня актуальність нині. Це сучасні кобзарі й лірники, виконавці циклу Богородичих пісень та кобзарі – виконавці епосу, різножанрових народних і авторських тощо: провідники християнських та язичницьких поглядів і переконань. І, нарешті, по-четверте, сучасний ренесанс культурологічних явищ кобзарство і миркування, що поглиблює традиційність і зводить її на нову функціональну основу, співзвучну соціальним факторам у житті суспільства.

Розповсюджене у сучасній Україні вокальне миркування засвідчує відродження, здавалося б, назавжди забутого традиційного співу старців (калік перехожих), якому відтепер притаманна нова естетика, узгоджена із суспільним контекстом.

⁶ Див.: Жемчужников Л.М. Мои воспоминания из прошлого. – Л.: Искусство, 1970. С. 340-341.

Відомі полотна Л. Жемчужникова – “Кобзар на шляху”, “Покинута”, а також серія офортів під назвою “Живописная Украина”, якими він продовжив традиції розпочатого Т. Шевченком видання.

⁷ Йдеться про вірш Т. Шевченка“Садок вишневий коло хати”, що існує у варіантах народної пісні, відомого класичного романсу М. Лисенка, ін.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Пояснити сутність феномену вокальної творчості Т.Шевченка.
2. Що таке “образ вокальності” та яким чином він знайшов втілення у художній спадщині Т. Шевченка?
3. Чому саме українська вокальна культура сольної традиції є динамічною структурою та має в кожному особіному випадку варіанти різноманітних стильових відгалужень?
4. Розкрити зміст тези: “Традиційний спів – етнознакове явище, про окремі аспекти багатомірності якого у системі національної культури належить говорити не лише на рівні історично закріпленої за ним ролі пісенно-фольклорного феномена, але й на рівні культурно-антропологічної категорії непізнаного ноумена”.
5. Яким чином співвіднесені у площині традиційного співу варіанти різноманітних стильових відгалужень із цілісним поліваріантним метафеноменом української вокальної школи,
6. Охарактеризувати систему цінностей, яка складає унікальний етос української вокальної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шевченко Т.Г. Твори у трьох томах. – Т. 3. – К.: Вид. художньої літератури, 1955. – 645 с.
2. Куліш П.О. Твори в 2-х томах. – К.: Наукова думка, 1994. – Т. 1.– 752 с.
3. Дзюба І.М. У всякого своя доля. Епізод із стосунків Шевченка із слав’янофілами. Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1989. – 372 с.
4. Людкевич С.П. Про основу і значення співності поезії Т. Шевченка. – Львів.: Молода Україна, 1902. – С. 125.
5. Рильський М.Т. Поетика Шевченка // Наукові записки АН УРСР, – К., 1946. – Т. 2. – С. 25.
6. Одарченко Петро. Тарас Шевченко і українська література: 36. ст./ Ред. О. Зінкевич. – К.: Смолоскип, 1994. – С. 84, 86.
7. Пушик С.Г. Криваве весілля на Каялі (Слов’янська міфологія і Слово о полку Ігоревім): Есе // Дараби пливуть у легенду. – К.: Радянський письменник, 1990. – С. 11, 17.
8. Шевченко Т.Г. Кобзар / Вступне слово О. Гончара. – К.: Дніпро, 1985. – 640 с.
9. Шевченківський словник. – Т.1. – К.: Головна редакція УРЕ, 1978. – С. 304.
10. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів: Вид. 2-е. – К.: Радянська школа, 1965. – 431 с.
11. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966. – С. 28.
12. Нудьга Г.А.Слово і пісня: Дослідження. – К.: Дніпро, 1985.–342 с.
13. Булат Т.П. Украинский романс. Проблемы развития и стиля: Автореф.дисс... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / АН УРСР. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К., 1980. – С. 25-26.
14. Лисенко М.В. Листи. / Упорядкув. та коментарі О.М. Лисенка. Вступна стаття М.Т. Рильського. Заг. ред. Л. Кауфмана. – К.: Мистецтво, 1964. – 533 с.
- 15.Цалай-Якименко А.С. “Заповіт” Т. Шевченко в музыке (соотношение слова и музыки в музыкальных интерпретациях “Заповита”): Автореф. дисс... канд. искусств.: 17.00.02. – К., 1964. – С. 11.

2.3.3. Особливості вокального звукопису композиторів

У формуванні співаків значна роль належить особливостям вокального звукопису композиторів. Ми розглянемо вокальну творчість чотирьох українських композиторів: автора першої нашої опери “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського, засновника оперної шевченкіани М.Аркаса, інтерпретатора “Лісової пісні” В.Кирейка та майстра камерно-вокальної мініатюри Л.Колодуба.

2.3.3.1. Семен Гулак (Артемовський) (16.02.1813 р., м. Городище Черкаської обл.) – 17.04.1873 р., м. Москва). Композитор побачив світ у родинному хуторі Гулаківщина в сім’ї доньки акцизного чиновника Варвари Арсенівни та священика Покровської церкви Степана Петровича Гулака-Артемовського, що походив зі старовинного козацького роду. Серед його представників – Петро Петрович Гулак-Артемовський, професор

та один із ректорів Харківського університету, відомий український байкар і поет-романтик; його син Клеоник – правозахисник і композитор, скрипаль-віртуоз, учень знаменитого В'єтана; двоюрідний брат нашого ювіляра Єгор, що також був скрипалем та племінники співака, Яків і Олексій – лікарі за фахом, які видавали власні фольклорні збірки.

Із 11 років Семен жив поза домом: спершу навчався в Київському духовному училищі, а в 1835-38 – у Київській духовній семінарії. Однак, його цікавили не богословські науки, а спів, якому присвячував усе більше часу. Його вражаючої краси дискант став окрасою митрополичого хору Софійського собору. А у 1830 р., по закінченні мутаційного періоду, коли в С.Гулака-Артемівського сформувався баритон, з наказу митрополита Євгена Болховитинова його прийняли солістом хору Михайлівського Златоверхого монастиря. Саме там, у концерті Д.Бортнянського його почув М.Глінка під час чергового вояжу Україною в 1838 р. у пошуках талановитих співаків для Придворної хорової капели. Зустріч виявилася доленосною. Композитор саме шукав майбутнього виконавця партії Руслана й безпомилково відчув у голосі київського співака прихований потенціал справжнього оперного звучання. Блискавично, впродовж одного дня було оформлено дозвіл на виїзд і паспорт. Ридма тужила за співаком київські товариші-хористи, довго перепитували про свого улюбленця прихожани після того як той від'їхав до Петербурга. Однак, до Капели С.Гулак-Артемівський не вступає, а, отримавши в її канцелярії вид на проживання у столиці Російської Імперії, переходить на службу в Санкт-Петербурзьку казенну палату (тим самим звільнюючись з-під влади церковної адміністрації). Метою співака було інше: присвятити себе опері.

Захоплений його красивим гучним голосом, вже по дорозі до Санкт-Петербурга, на гостині в Тарновських у Качанівці, 8-13 серпня 1838 р. композитор оркеструє популярну “Елегію” Й. Генішті на вірші О.Пушкіна, пише пісні на тексти В. Забіли “Гуде вітер вельми в полі” та “Не щебечи, соловейку”, які Гулак-Артемівський тут же виконує у супроводі оркестру. За спогадами М. Глінки “...первое время по приезде из Малороссии Артемовский жил у меня, и нелегко мне было управляться с его крутым нравом” [1]. Спілкувався з учителем як з рівним, хоча на все життя зберіг до нього повагу і вдячність. Гулак-Артемівський швидко зрозумів, що незалежність, якої він шалено спрагне, прийде лише разом з освіченістю й фаховою майстерністю. А тому бере у М.Глінки уроки сольного співу й теорії музики та композиції, відвідує гостинну домівку поета М.Кукольника, у якого навчається іноземним мовам, знайомиться там із К.Брюловим і Т.Шевченком (про якого знав завжди, оскільки в родині батька Гулака-Артемівського виховувався двоюрідний брат поета Є.Шевченко), духовно зростає у колі російських, українських та польських діячів культури. Одразу звертає на себе увагу завдяки феноменальним вокальним даним (могутньої сили й свіжого тембру голосом, природа якого дозволяла без найменших зусиль і втомити співати в долішньому й горішньому відрізках), а також – артистичній зовнішності. Завважимо на його молодий вік: відомо, що низькі чоловічі голоси формуються дещо пізніше. Уже через рік наполегливого навчання сольному співу С.Гулак-Артемівський стає популярним салонним виконавцем, у репертуарі якого слухачів приваблює мелос української народної пісні; запам'ятовується й характерна, гранично виразна вимова, на яку зауважував М. Глінка: “...выговор его несказанно жесток”; “...слова выговаривал отчаянно” [2]. Нарешті, 28 квітня 1839 р. Гулак-Артемівський дає сольний концерт у Театральній залі Юсуповського палацу (оркестром диригує О.Даргомижський), завдяки чому збирає необхідні кошти та, заручившись підтримкою відомого мецената П. Демидова, прямує за кордон продовжувати навчання співу й композиції.

Під час перебування в Парижі, за рекомендації славнозвісного співака Дж.Рубіні, С.Гулак-Артемівський бере уроки в італійського диригента й композитора, вихованця Міланського театру “La Scala” Дж.Аларі, а, переїхавши слідом за ним до Флоренції, – у маестро Мартоліні та П.Романі (директора місцевої опери). Відтак займає чільне місце в одному з восьми – Новому флорентійському театрі “Леопольдо”, де іншим “першим” басом був знаменитий Доменіко Рафаеллі; плідно співпрацює з відомим італійським імпресаріо А. Ланарі. Усе свідчило про впевнений початок і блискучі перспективи молодого українського співака. Стрімкість його входження у світ італійської музики засвідчено, приміром, ось таким документом: у канцеляріях Тосканського герцогства збереглося персональне звернення С.Гулака-Артемівського на ім'я герцога, де йдеться про отримання дозволу на бенефіс та обумовлюється проведення одного вечора цілковито на користь співака, згідно підписаного контракту (завважмо, що форма бенефісу є найвищим виявом популярності й професіоналізму артиста). За свідченням поважних критиків, його прекрасному голосу в Італії не було конкурентів. Та незабаром співак отримав офіційне запрошення дирекції російських імператорських театрів і прийняв рішення повернутися.

Після повернення до Петербурга, 1 травня 1842 р. був зарахований до складу петербурзької оперної трупи на партії високого баса. У контракті значилося, що С.Гулак-Артемівський мусить грати й співати в операх басові партії; при необхідності безвідмовно виконувати й усі інші ролі, що будуть призначені начальством, а також брати участь в концертах й виступати під час придворних банкетів, раутів і балів (при так званій “столовій музиці”) тощо. Невдовзі він успішно дебютував у опері “Лючія де Ляммермур” Г. Доницетті, а 29 листопада того ж року виконав партію Руслана у другій прем'єрі опери М.Глінки “Руслан і Людмила”, що викликало жваві схвальні відгуки преси, на зразок такого: “Отныне судьба г-на Гулака-Артемовского решена, и он /.../ служит украшением петербургской оперы” (журнал “Репертуар и Пантеон”, 1843, № 1). На петербурзькій сцені виступав з італійськими зірками (зокрема, Дж. Рубіні в операх “Отелло” Россіні та “Пуритани” Белліні, а також з А.Тамбуріні й П.Віардо-Гарсія – в “Дон Жуані” В.А.Моцарта), успішно змагаючись із ними у вправності “бельканто”. Йому однаково легко давалися баритонові й басові

партії. Проявив себе також як водевільний та драматичний актор: мав тріумфальний успіх у характерних ролях. Загалом його репертуар становили 51 опера й 11 водевілів; численні камерно-вокальні твори й сольні партії в ораторіях і хорових концертах.

С.Гулак-Артемівський – автор відомої української опери “Запорожець за Дунаєм” та перший виконавець партії Карася на російській сцені. Йому належать музика й слова популярних пісень-романсів “Стоїть явір над водою” (з посвятою Т.Шевченку) й “Спать мені не хочеться” (написано в 1861р. спеціально для відомої російської співачки-контральто Д.Леонової, першої виконавиці партії Оксани, згодом трансформованої для високого голосу), чимало романсів на вірші російських поетів та обробок українських народних пісень, а також вокально-хореографічний дивертисмент “Українське весілля”, водевіль “Ніч перед Івана Купала”, музика до драми “Кораблекрушители”. Окремо хочеться розповісти про його стосунки з Тарасом Григоровичем Шевченком, заслання якого сприймав як особистий біль і постійно допомагав чим міг. Поет про це завжди пам'ятав: у своїх листах і щоденнику називав Гулака-Артемівського не інакше як “мій задушевний Семен”, “єдиний ширий друг”, “благородна душа” [3].

У 1854 р. С.Гулак-Артемівський уклав “Статистико-географічні таблиці міст Російської імперії” й створив проект петербурзького водогону. Був також талановитим художником мініатюри. Широке коло зацікавлень митця ввібрало й популярну на той час практику месмеризму: по переїзді у 1864 р. до Москви практикував лікування хворих гіпнозом. Останній свій сезон співак виступав у Великому театрі: його лебединою піснею стала партія Громобоя в однойменній опері О. Верстовського. Дружиною Гулака-Артемівського була Олександра Іванова, донька московського театрального художника. Останні роки життя митець мешкав з родиною в будинку, що належав Кудрінській церкві, де й помер від запалення легень. Похований С.С. Гулак-Артемівський у Москві на Ваганьківському цвинтарі.

У 1966р. на батьківщині співака відкрито музей, а в 1971р. встановлено пам'ятник (скульптор Г.Кальченко, архітектор А.Ігнащенко). У Києві, на будинку № 31 по вул. Набережно-Хрещатицькій встановлено дошку пам'яті. Славою Україні й Гулакові-Артемівському лунає хор “Блаженний день, блаженний час” з останнього акту опери “Запорожець за Дунаєм”, який неодмінно слухають стоячи, плачучи, молячись...

2.3.3.2. Микола Аркас (07.01.1853-26.03.1909, м. Миколаїв) відомий як автор опери “Катерина” за однойменною поемою Тараса Шевченка, популярної книги “Історія України-Руси” та як фундатор української “Просвіти” у південному Миколаєві. Закономірне прагнення заповнити досі помітні суттєві розбіжності й лакуни, існуючі у працях, присвячених феномену його особистості. Слід зауважити, що біографічні неточності розпочалися ще за життя композитора, у 1899р., коли у Москві відбулася прем'єра його єдиної опери у постановці трупи Марка Кропивницького, але без оголошення прізвища композитора. Хоча кореспонденту “Московских ведомостей” вдалося його встановити, однак, чиновника морського відомства, композитора-аматора Миколу Аркаса у тій рецензії було піднято до рангу адмірала, яким насправді був його батько. Систематизувати хронологію знаного роду допомогло б академічне видання епістолярної та художньої спадщини цього видатного діяча української культури, який вів самотні щоденникові записи й листувався з М.Грушевським, М.Лисенком, Л.Українкою, Б.Грінченком, М.Кропивницьким, М.Садовським, Г.Хоткевичем, В. Доманицьким, Є.Чикаленком, Л.Толстим та ін. Таїна життя і творчості великого патріота України М.Аркаса в різний час спонукали до пера різних авторів, серед яких В. Доманицький, Б.Лепкий, З.Кондратюк, Ю.Литвин, Л.Кауфман, П.Лаврів, В.Шкварець, В.Жадько, Т.Березовська, В.Андріяш, В.Бойченко та ін.

Архів славнозвісних Аркасів (родовід простежено з кінця XIV ст.) повністю не зберігся; більша його частина знаходиться у Миколаєві (фонд 468 родини Аркасів) та Центральному державному архіві Музею літератури і мистецтв України (м. Київ). Недавня знахідка – листи зі Старої Богданівки, датовані 1908р., що довго були непомітними серед відомих надходжень архіву Ф.Т. Камінського [4]. У Чернігівських фондах (архів Науменка В.П.) міститься заповнена рукою Миколи Миколайовича Аркаса анкета, із змісту якої довідуємося, що його дід був викладачем Чорноморської штурманської школи. Батько, Микола Андрійович, разом із своїм старшим братом Захарієм служив у Чорноморському флоті у чинах генерал-ад'ютанта, адмірала й під час Російсько-турецької війни був Головним командиром флоту і всіх портів Чорного моря та губернатором м. Миколаєва¹. Мати, Софія Петрівна – донька дійсного статського радника Петра Григоровича Богдановича, оберштернкрігкомісара Чорноморського флоту, переведеного у 1793 р. до Чорноморського флоту із “бунчуковських товаришів” Полтавського полку. За письмовими спостереженнями домашньої вчительки, цитованими Аркасом у цьому документі, їхня родина “...как родители, так и дети... – большие патриоты, которые очень любят свою Малороссию и сильно ненавидят Петра Великого и всех, кто не ценит и не любит Малороссии” [5].

Потомственный дворянин, М.М. Аркас у віці дев'яти років був зарахований до Правознавчого училища Санкт-Петербурга, де здобули освіту брати П.І. та М.І. Чайковські (батько Аркаса в 1859-66рр. брав участь у модернізації Балтійського флоту, служив у світі імператора, а також публікував наукові статті у Морському збірнику). Відомо, що в Петербурзі малий Аркас разом із матір'ю був на шевченківському вечорі й слухав спів С. Гулака-Артемівського.

У 1866 р. Аркаси повертаються в Україну, до родинного села Богданівка, де Микола продовжує отримувати домашню освіту; далі навчається у Першій Одеській приватній класичній гімназії Стародубцевих і в 1875 р. закінчує фізико-математичний курс природничого факультету Новоросійського університету Одеси. Спеціальної музичної освіти не отримав, хоча й мав яскраві й різнобічні гуманітарні та художньо-артистичні

здібності. Ретельно студіював історію під керівництвом Леонтія Смоленського. Разом із Марком Кропивницьким брав участь у студентських виставах, зокрема, організованих композитором, викладачем грецької мови Петром Ніщинським. Під впливом цих видатних українців захопився збиранням регіонального пісенного фольклору (за період 1870-90рр., разом із дружиною та донькою Оксаною, Аркас здійснив близько 400 записів, підготував збірку з 80-ти українських народних пісень із нотами, рукопис якої, за свідченням онука Миколи, загинув у Криму в 1920 р. під час евакуації останнього до Туреччини)².

В експонованому Миколаївським краєзнавчим музеєм Щоденнику 22-х річного студента Миколи Аркаса – повість із військового побуту запорожців, тезовий виклад майбутньої п'єси про життя селян, ретельно записані ліричні козацькі балади, а також епізод сварки з одним співучнем-земляком із Миколаєва з відвертим резюме: “Посварилися з Диком за Україну”. Аркасу належить одне з напроцуд точних зображень впливу української народної пісні на душу слухачів, зокрема, про спів кобзаря Терешка Пархоменка, котрий неодноразово бував у нього і виступав у спеціально влаштованих концертах: “Ніколи не забуду того простого спілця, натхненого самим Богом! Його пісні були надзвичайні, невичерпні сюжетами з минулого України з незвичайно багатими інтонаціями; вони були найпрекраснішою, найзворушливішою апотеозою української бувальщини. Коли він доторкався своїми перстами струн, коли він співав тихим, якимсь особливим древнім голосом, здавалось, що все сиве, давно вже зникле минуле української землі вставало з могил, говорило його вустами, звучними струнами його бандури й невидимими тінями, які відчувала лише душа, обступало нас” [6]. Леся Українка, познайомившись із Аркасом на відкритті пам'ятника І.П.Котляревському в Полтаві 1903 р., писала йому наприкінці 1908р. з Ялти (де вона досліджувала спів Гната Гончаренка): “Очевидячки, дума кобзарська, сей оригінальний витвір нашого народного генія, що немає собі паралелі нігде на всім світі, вмирає. Невже ж він умре без порятунку, без пам'ятника навіть?” [7].

Одержимий ідеями українського просвітництва, Аркас заледве дочекався закінчення служби й, полишивши місце у державно-чиновницькому апараті Російської імперії, занурився у громадську роботу, продовжуючи також діяльність почесного мирового судді Херсонського округу; в чині статського радника входив до апарату Морського міністерства, що було рівнозначним статусу військового полковника. Успадкувавши маєтки у Христофорівці та Богданівці, де після смерті батька у 1881р. та своєї остаточної відставки у 1895р. господарюватиме, дбаючи про освіту трьох власних, а також бідних селянських дітей, Аркас відкрив тут школу з українською мовою навчання та напише власний “Буквар”, а згодом і фундаментальну працю “Історія України-Руси”, задум якої виник у спілкуванні з онуком (видано у 1908р. у Санкт-Петербурзі). Хоча зміст книги викликав багато протиріч, зокрема, несприйняття з боку Михайла Грушевського, вона одразу стала популярною й мала також позитивні рецензії, як от від професора історії Володимира Липинського: ““Історія України-Руси”, написана д. Аркасом і виправлена до друку д. Доманицьким, придбала собі чималу популярність на Україні. Для читача вона перш за все буде зрозуміла своєю мовою... Сама форма викладу легка й зовсім відповідна для доступної історії. Книжка написана у спокійнім, об'єктивнім тоні, – вона має навіть... трохи літописний характер” [8]. До початку 90-х рр. ця праця в Україні була під забороною Головліту, а вцілілі примірники належали до так званих “застарілих видань”, причерчених на вилучення з громадських бібліотек та списання в макулатуру³.

У Богданівці, у відповідь на письмове прохання В.П. Науменка 27.07.1907р. було створено віршовану поему “Гетьман Пилип Орлик”, у якій Микола Аркас звеличив автора першої у світі Конституції. В “Історії України-Руси” він зазначає: “Орлик 12 років сподівався на визволення України. Увесь час із Грецького царства, із Салоників листувався про це з французьким, польським, шведським королями, з Портою Оттоманською (Туреччиною та кримським Ханом, котрі обіцяли йому допомогу. Але надії його не справдилися, і він помер у Салоніках, не діждавшись бачити свою Україну вільною)” [9]. Відомо, що Аркас робив спробу написати музику до віршів Павла Чубинського “Ще не вмерла Україна”, хоча тут його випередив М. Вербицький. Перу Миколи Аркаса належить кілька поезій, а також вокальні твори: романс “Я не можу тобі розказати про любов” і дует на популярний текст “Не співай нам тепер, Бандуристе!”. “Хоч обидва твори у музичному відношенні далеко не досконалі, їхній зміст іще раз підтверджує, що музика для М.М. Аркаса була не просто розвагою, що у своїй творчості він ставив перед собою завдання, які мали незаперечне громадянське значення” [4].

Доля постановки відомої опери М.Аркаса “Катерина” на його лібрето (задум виник іще в 1875р., у спілкуванні з М. Кропивницьким з приводу вражень від “Вечорниць” П.Ніщинського) була ускладнена багатьма драматичними обставинами. В основі її мелосу (особливо це стосується хорів) – фольклорні теми, записані ним самим. Виникла об'єктивна потреба в остаточній редакції клавіру та написанні оркестровки. Редагував клавір професор Одеської консерваторії Порфирій Молчанов; оркестровку було здійснено пізніше викладачем Київського музичного училища Федором Воячеком. Твір підписано до друку й виконання у 1892р.; видано ж власним коштом автора лише через п'ять років, із одним лише прізвиськом Т.Г.Шевченка на титульній сторінці. Ім'я ж Миколи Аркаса ховав криптонім “Н. А. ...ъ” і присвята: “Любій, незабутній жінці моїй Олесі” (дружина композитора – Ольга Іванівна Шишкіна). Того ж таки 1897 р. музичні уривки опери з великим успіхом уперше прозвучали в збірному концерті симфонічного оркестру Миколаївського відділення Російського музичного товариства, що відбувся у Будинку замкового офіцерського зібрання (нині Будинок офіцерів флоту). Серед зазначених у програмі визнаних світових шедеврів Бетховена, Мендельсона-Бартольдї та Чайковського, інструментальні фрагменти нової опери викликали бурхливу реакцію слухачів.

Окрилений успіхом, Микола Аркас невідкладно надіслав свій твір Маркові Кропивницькому, який показав клавір Миколі Лисенку й одразу почав репетиції. Прем'єру планували здійснити в Одесі. Однак, поставити цю оперу в Україні вдалося не відразу. Першими її виконавцями в Москві, де в театрі “Акваріум” 12 (25) лютого 1899 р. відбулася гучна прем'єра у постановці трупи Марка Кропивницького, стали Олена Ратмирова, Микола Глоба, Марія Заньковецька, Марко Кропивницький, Дарина Шевченко-Гамалій. Диригував оперою Матвій Васильєв-Святошенко. Хворий Аркас на прем'єру до Москви не виїздив. Упевнений у високому фаховому рівні трупи М.Кропивницького, композитор уже наступного дня отримав телеграму з Москви: “Вітаємо з успіхом і дякуємо... за довіру. Кропивницький і товариство” [10, с. 54]. У Миколаєві оперу М. Аркаса “Катерина” цей колектив показав уперше 14 березня 1900р. у театрі Монте на Адміральській вулиці (збудований Т.К. Брусницьким у 1881р., тепер приміщення Російського драмтеатру).

На роковини смерті композитора його опера прозвучала у Миколаєві у виконанні аматорського театру “Просвіти” (у головних ролях виступили донька й син Миколи Аркаса) і йшла тут до самого початку 20-х рр., користувалася справжнім успіхом і мала великий попит у слухачів. Численні театральні колективи в усій Україні вступили у своєрідне змагання на кращу постановку. Про це композитора мудро застерігав Марко Кропивницький: “...між 25 трупами знайдеться дуже багато наволочі, котра ради новинки, щоб примануть на неї публіку, – поставить п'єсу так-сяк, з купюрами, з великими вирізками і утинками...” [10, с. 64]. І справді, “Катерина” М. Аркаса миттєво увійшла до репертуару всіх українських труп. Невдовзі її було показано у Луцьку, Львові, Харкові, Полтаві, Вінниці, Кракові, Варшаві, Мінську, Гродно, та Вільно. На початку 40-х рр. оперу було поставлено у Харкові, Сумах, Москві, Нью-Йорку, Ванкувері, Торонто; у 1956 – у Київському театрі опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, а в 1960-х рр. – силами новоствореного Оркестру штабу Південного оперативного командування. За свідченнями акторів Миколаївської філармонії Є.Вальчук та Є.Поталенка, аркасова “Катерина” йшла у місті під час Великої вітчизняної війни⁴. Нині вистава, якою рівно 105 років тому було започатковано українську оперну шевченкіану, збирає аншлаги в Миколаївському театрі драми і музичної комедії, де її поставлено за кращими класичними традиціями (режисер В.Бегма). Особливістю її стилістики є статика мізансцен і умовності сценографії, що компенсуються високою музичною культурою виконавців. Спектакль візуально нагадує серію гравюр роботи самого Тараса Шевченка, до речі, присутнього серед персонажів. У 2002 р. на міжнародному фестивалі “Мельпомена Таврії” (м. Херсон) інтерпретатори цієї постановки здобули чотири дипломи лауреатів, а у 2004 р. її було з успіхом показано на сцені театру ім. Івана Франка. 9 березня 2004 р., з нагоди 190-х роковин Т.Г. Шевченка та 95-х роковин смерті М.М. Аркаса, опера “Катерина” прозвучала у виконанні студентів КДВМК ім. Р.М. Глієра. У роки незалежності у м. Миколаєві було засновано обласну премію та Всеукраїнський фольклорний конкурс імені Миколи Аркаса; реконструйовано родинний склеп, а також пам'ятку архітектури, – зведений у 1820-х рр. Карлом Россі будинок Ворожейкіних по вул. Нікольській, 13, у якому митець народився.

Освітлюючи нові сторінки життя і творчості Миколи Аркаса, зазначаємо його демократичну позицію, високу ерудицію та музично-літературну обдарованість, систематичну фольклорно-пошукову та просвітницьку діяльність, що були спрямовані на виявлення і збереження національних духовних надбань. Музикант-аматор, він став автором першої української опери на текст Тараса Шевченка, організатором перших на українському півдні Шевченківських свят, засновником і спонсором Миколаївської “Просвіти”, автором популярної книги “Історія України-Русі”. Очолювана ним “Просвіта” задекларувала проведення численних заходів, націлених на розвиток української рідномовної культури, налагодження видавничої справи, поповнення бібліотечних та музейних фондів тощо. Упродовж одного лише 1908р. миколаївськими просвітниками було зорганізовано понад 50 літературно-музичних вечорів, здійснено постановки п'єс українських авторів та оперних спектаклів “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського, “Наталка Полтавка” М.Лисенка, “Катерина” М.Аркаса. Кавалер ордена Станіслава III ступеня та багатьох інших військових нагород, українець грецького походження Микола Аркас є знаковою постаттю нашої культури, а його духовна спадщина продовжує прикликати дослідників.

2.3.3.3. Віталій Кирейко. Осмислення таїни національного стилеутворення та виконавських традицій української вокальної музики неодмінно виявляє іманентні процеси й шляхи природного відбору. Йдеться не про складнощі освоєння співаками якихось модерністських новацій, а про трагічно-безвісні долі знакових (у розумінні становлення національної композиторської школи) оперних шедеврів, якими є “Ноктюрн” і “Енеїда” М.Лисенка, а також “Лісова пісня” В.Кирейка. Рівно півстоліття тому молодий випускник Київської консерваторії, учень і асистент професора Л.Ревуцького, а відтак – музичний “онук” М.Лисенка, В.Кирейко написав свою першу оперу. І навіть якби ним більше не було написано жодної ноти, один лише цей твір міг би увічнити ім'я композитора. “Лісову пісню” відразу ж та майже водночас було поставлено: спершу – Львівським театром опери та балету (режисер-постановник Б.Тягно, художник Ф.Нірод, диригент Я.Вошак; у головних ролях – Н.Шевченко (Мавка), З.Головка (Килина), В.Кобржицький (Лукаш), А.Врабель (Перелесник), П.Дума (Дядько Лев). Уже в наступному сезоні цією виставою було відкрито Оперну студію Київської консерваторії (режисер-постановник і художник О.Колодуб, диригенти Г.Слупський та Я.Карасик; Д.Петриненко (Мавка), Л.Остапенко (Килина), М.Раков (Лукаш), А.Мокренко (Перелесник). Здавалось б, опера “Лісова пісня” В.Кирейка була просто причерчена до популярності та сталої присутності бодай на українській сцені. Тим паче, що обидві ці постановки отримали позитивний розголос; до того ж, саме починалася “хрущовська відлига” й скресала тоталітарна крига. Однак, саме ця українська опера, чи не першою в ряду феноменів національної культури, потрапила під одну з отих страшних крижин: уже в середині

60-х рр. її було приречено до забуття. Прикро, що й нову постановку “Лісової”, здійснену наприкінці 1998 р. у НМАУ ім. П.І. Чайковського (режисер-постановник В.Курбанов, художник О.Гавриш, хореографія В.Вітківського та Т.Вітківської, диригент Л.Горбатенко, керівник проекту О.Кочкін; Н.Николаїшин (Мавка), Г.Кабка (Лукаш), В.Козін (Перелесник), В.Колибаб’юк (Дядько Лев), незважаючи на аншлаги й добрий розголос, невдовзі також було знято з репертуару. Сприймалась же вона як гостро сучасний, проблемний твір в усій сукупності полісемізму, притаманного оперному жанру. І навіть попри те, що нова постановка зазнала суттєвих скорочень: було знято окремі аріозо, ансамблі й навіть цілі сцени, аж надто важливі у драматургії сюжету. Сценічний дизайн також засвідчував суцільні “обмеження”: це, скажімо, вимушений джинсовий “модерн” костюмів та декорацій, – розпиляний стовбур тотемного Дерева Світу, імітував навздогад чи то уявний ліс, чи то “анатомовану” в такий авангардний спосіб святая святих – етнічність твору. Певно, що подібний дискурс свого твору передбачала й сама Л.Українка, коли писала: “Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми; я б хотіла бачити її на сцені і боюся, не “провалу” боюся, а перебіни мрії – в бутафорію” [11, с. 621]. Втім, ці перестороги було розвіяно присутністю фольклорних символів, влучно втілених у пластиці балетних номерів (надто ж вражав образ Долі, введений у драмі-феєрії, та відсутній у лібрето, написаному композитором). Їх очевидний пантеїзм слугував містком у входженні героїв опери до символічного світу вищої мудрості. Оскільки ж над усім тим зоровим рядом усе одно владарювала Музика, та студентська вистава запам’яталась і бентежить уяву досі...

Не буде перебільшенням назвати оперу “Лісова пісня” В.Кирейка твором, магістральним не лише для національної композиторської школи, а й для співаків, участь яких у постановці традиційно стає доленосною віхою. Для молодих голосів вочевидь добре, коли композитор турбується про них: не перевантажує надто гучним і експресивним звучанням, перенесеним тут в оркестрову площину. Саме тому вокальна мова головних героїв опери вражає ліричністю, цнотливою стриманістю почуттів. Посилені елітністю, ці ж риси запевно властиві й авторам “Лісової пісні”, яких, безвідносно до походження з різних історичних епох, об’єднує художня розкриленість і водночас – публіцистичність; прагнення до прямих контактів та потреба в усамітненні, а ще – свідомо установка на самоосвіту, результатом чого стала енциклопедична гуманітарна обізнаність обох та вільне володіння кількома європейськими мовами. Мені пощастило чути, як під час київських майстер-класів відомої оперної співачки, професора Мюнхенської Вищої школи співу Ріти Марії Гірнер Лілл у 1997 р. Віталій Дмитрович Кирейко вільно спілкувався з нею німецькою мовою (знає досконало ще й іспанську, італійську та французьку).

Прикметно, що відлуння “Лісової пісні” можна простежити також у німецькій культурі. Л.Українка в листі до А.Кримського зазначала, що цей її твір чимось подібний до драми “Затоплений дзвін” Г.Гауптмана, якою вона захоплювалася в Берліні, де ще в 1899 р. не пропускала жодної вистави цього модного автора: “Сього літа... написала драму-феєрію... і вона дала мені багато радощів... се, власне, ein Märchendrama, по термінології Гауптмана (так він зве свій “Потоплений дзвін”), але я не знаю, як би се могло по-нашому зватися” (“Märchendrama” з нім. – драма-казка)” [12, с. 373]. У 1947 р. Й.Гюнтер переклав “Лісову пісню” на німецьку мову для постановки, сприйнятої зарубіжною пресою як фольклорна посестра “Синього птаха” М.Метерлінка та “Затопленого дзвона” Г.Гауптмана. У своїх берлінських листах до О.Кобилянської Л.Українка згадує також введений Г.Гауптманом образ Майстра, семантично споріднений з її Лукашем, який “не зміг своїм життям до себе дорівняти”: “Чи пам’ятаєте трагічний діалог майстра з жінкою в “Versunkene Clocke” Hauptmana, де жінка вмовляє його, що його твір – вінець всіх творів, але майстер з розпачливою одвагою відповідає: “Nein, mein Werk war schlecht – ich weiss, ich fühl ‘es !” (Ні, мій твір був невдалий – я це знаю, я це відчуваю!” [12, с. 111]. Вона також пише щодо свого перекладу М.Метерлінка: “Згодом я пришлю свій переклад одноактової драми Метерлінка “L’intruse”... Я не абсолютна (далеко ні!) поклонниця Метерлінка і взагалі модерни, але в трьох драмах я справді бачу нові елементи штуки...” [13, с. 513]. Запевне, що саме оці нові елементи штуки” (від одного з визначень мистецтва) надають перспективи світовому дискурсу опери “Лісова пісня” (аби лишень її було нарешті поставлено в Національній опері та вивезено на гастролі, скажімо, разом із “Кармен” Ж.Бізе). Приналежність сюжету до антропологічної міфосистеми виводить цей твір за межі національного феномена, надаючи стражданням героїв рис загальнолюдського світовідчуття, що проектується на метаєтнічну систему архетипів культури, у шкалі якої – юнгівські Мати, Батько, Дівчина, Вічний Юнак; хайдеггерові Дім, Поле, Храм; сквородине “радісне художество” (“сродна праця”), нарешті, обґрунтовані С.Кримським українські архетипи Природи і Софійності. Ефекту архетипності в опері В.Кирейка “Лісова пісня” досягнуто завдяки оркестровому втіленню підголосковості українського співу, – справжнього феномена поліфонічної духовності музично обдарованої нації. Підголосковість як тип інтонування, як композиторський прийом та драматургічна функція трансформується тут не лише в “портрет стилю” (І.Земцовський) цього композитора, а й формує у солістів-виконавців особливий, національний комплекс інтуїтивно-сугестивного інтонування, властивого володарям техніки українського поліфонічно-підголоскового співу, яких стає все менше (надто ж – у сфері медитативного співу). Питання: “Чому не йде опера В.Кирейка “Лісова пісня””? – залишається риторичним. Коридорами п’яти українських консерваторій ходять у пошуках національного репертуару та індивідуального виконавського стилю нереалізовані мавки й лукаші, яких українська культура втрачає покоління за поколінням: адже відомо, що наші голоси високо цінуються у світі.

У творчості Віталія Кирейка представлено й камерно-вокальну лірику. Це окремі солоспіви на вірші Т.Шевченка, І.Франка, Л.Українки, Я.Купали, А.Німенка, П.Перебийноса, М.Рильського; “Десять українських народних пісень із Полтавщини” та збірка романсів “Осінній ранок” на вірші й переклади його племінниці

Марії Губко (К.: Музична Україна, 1997), на якій зупинимось докладніше. Художня інтерпретація іншомовних вокальних творів залежить не лише від вокалістів, а й від майстерності перекладача (у розумінні семантичної відповідності перекладу до його оригіналу). Адекватність художньо-смыслового рівня перекладу та оригіналу засвідчують знакові співпадіння, а в ідеалі – збережений чужий звукопис. Марія Губко, володіючи гострим чуттям звуко слова, домоглася своїми талановитими перекладами таких, досить відомих у вокальному світі чужомовних текстів, якими є “Ірландська пісня” Т.Мура (“Вечірній дзвін”) та “Не гніваюсь” Г.Гейне (відомий романс Р.Шумана “In groiße nicht”) справді дивовижного ефекту їх сприйняття як питомо українських. Цікаво, що “Три романси на вірші Й.Гете” та “Ірландську пісню” композитор, і поготів, спершу був написав на тексти оригіналів: німецькою та англійською мовами, й лише потім вони були перекладені М.Губко на українську (співати ж ці твори мені пощастило як у оригіналі, так і в перекладі). Не потребує доказів твердження, що текст однієї національної культури у його вдалому перекладі на іншу мову стає частиною іншої національної культури. У даному ж разі автори дбайливо зберегли сукупність смислів, посилену ще й співпадіннями емоційних кульмінацій у текстах оригіналу, перекладах, а також їх музичній версії. Цілком очевидно, що все це надає солоспівам В.Кирейка на слова й переклади М.Губко суто виконавських зручностей, прикликає ментально-рідні асоціації у втіленні образів чужої культури та їх актуалізації в українському світі.

У 50-80-х рр. минулого століття В.Кирейко роки викладав комплекс музично-теоретичних дисциплін у кількох поколінь вокалістів (певно, тому й інтонаційний тезаурус найвідоміших і найтитлованиших українських співаків, випускників Київської консерваторії – барвисто-етнічний!).

2.3.3.4. Левко Колодуб. Нині можна спостерігати зростаючий інтерес до вокальної творчості сучасних українських композиторів. Уніфікацію емпіричного досвіду здійснюємо через вивчення й систематизацію нових засобів впливу композиторської та виконавської творчості на смислотворення національного художнього простору через виконавський аналіз вокального циклу “Бентежність” Л. Колодуба⁵.

Самобутня стилістика музики Левка Колодуба, яскравого представника східно-української композиторської школи 2-ї пол. ХХ ст., сягає етнофольклорних витоків музичного мистецтва. Жанрова палітра його творчості – різнобічна й функціональна з огляду на присутність його опусів у концертних програмах виконавців, а також у вокально-педагогічному репертуарі студентів. Чільне ж місце в будь-якому жанрі, представленому цим композитором, належить саме вокальним джерелам, – навіть якби проаналізувати суто інструментальну гілку його творчості (це відзначав іще півстоліття тому дослідник камерно-вокальної музики Ю.Малишев) [14]. Тож, вокальність засвідчено формою й навіть самими назвами камерно-інструментальних та симфонічних полотен Л. Колодуба, наприклад: дві сюїти для камерного оркестру (“Сім українських народних пісень” та “Турівські пісні”); “Мелодія з щоденника Т.Г.Шевченка” для струнного квартету; “Романс” для валторни; “Дума” для тромбона та ін. Композитор тяжіє до циклічної форми з характерною тональною єдністю чи спорідненістю між частинами, а нерідко й тематичною подібністю номерів. Слід зазначити, що саме співний характер інструментальних творів (безвідносно до їх кількісного співвідношення з вокальними у творчості кожного окремо взятого композитора), дає підстави для суджень про присутність дедалі рідкіснішого в музиці мелодичного зачину, – власне, феномена мелодії, що визначено нами як “ейдос (образ) вокальності” [15]. У царині сучасної української музики зазначена співність триває здебільшого завдяки корифеям нашої композиторської школи, серед яких – Левко Колодуб.

Номінально в українській камерно-вокальній музиці існує не так уже й мало цікавих видань, однак більшість із них покривається пилом, а звучать лише апробовані часом. Нові ж вокальні опуси сучасних авторів, як правило, не виконуються більше одного разу під час прем’єри (щоб пересвідчитися в цьому, варто погортати щойновиданий довідник композиторів України та української діаспори) [16]. На те є ряд поважних причин, – вирішальні ж свідчать про неможливість природного відбору: співати можна лише те, що можна співати без шкоди для голосу. Саме тому, для поповнення репертуару творами українських композиторів, академічні співаки на різних етапах своєї творчості здебільшого звертаються до обробок народних пісень. Апробовані часом і відшліфовані багатьма поколіннями вокалістів, народні солоспіви зручні для виконання й становлять найменший ризик для шкоди голосу, – скоріше навпаки: приносять користь і є благодатним дидактичним матеріалом, нарівні з рекомендованими для вивчення класичними творами. Цьому сприяють народні лади, відсутність скачків у мелодії, стислий діапазон, зручне для дихання фразування, зрозумілий складоподіл тощо. Інша річ – новаторські твори сучасної атональної музики, автори якої мало обізнані з вокалом і до звучання голосу співака ставлять вимоги суто інструментального порядку. При цьому часто не враховуються відповідні теситурні можливості та необхідність відпочинку для співака посеред масиву певних технічних чи динамічних нагромаджень, – часом декоративних, шумових, антивокальних, зумовлених хибним поняттям про естетичні критерії новітньої музичної парадигми. Великою мірою це відбувається тому, що в навчальній програмі композиторів з деяких пір відсутні предмети з основ вокального мистецтва, необхідність яких диктує саме життя. Переконана: поряд з вивченням правил оркестровки, поліфонії й контрапункту тощо, майбутнім композиторам слід прищеплювати ґрунтовні знання про особливості написання музики для голосу.

Усе щойно сказане жодною мірою не стосується особистості Левка Колодуба, який зріс у сім’ї, де були професійні співаки (музичний феномен родини Колодубів привертає увагу вже при побіжному знайомстві з їх широким представництвом в енциклопедичних виданнях). Не будучи вокалістом сам, він мав можливість зблизька спостерігати природу народного та професійного співу, який був невід’ємною складовою його життя ще з малих літ. За своєю ж першою музичною освітою Левко Миколайович – кларнетист, тож принципи дихальної експресії, такі подібні у музикантів-духовиків та вокалістів, йому не чужі. Відтак, зручні для

виконання, камерно-вокальні твори Левка Колодуба відразу й назавжди поповнюють вокально-педагогічний репертуар, а також стають окрасою концертних програм виконавців. Співакам і меломанам відомі його обробки народних солоспівів для голосу й фортепіано, серед яких – українська колискова “Котику сіренький”, білоруська клечальна “У гаечку ходила я”, низка солоспівів на поезії Тараса Шевченка (оркестрованих і для симфонічного складу), романс “Зимовий ранок” на вірші Олександра Пушкіна, “Зоряна колискова” на слова Тамари Коломієць. Перу композитора належать і масштабні вокальні жанри: опери “Поет” (про життя і творчість Тараса Шевченка), “Незраджена Любов”, “Дніпровські пороги”; дитяча оперета “Пригоди на Міссісіпі”; мюзикли “Кохаю тебе”, “Місто закоханих”, а також хорові обробки 50-ти українських народних солоспівів, об’єднаних спільною назвою “Прилуцькі пісні”. До форми ж вокального циклу композитор звернувся вперше й відразу ж оркестрував “Бентежність” для камерного складу виконавців.

Загальновідомо, що за своєю формою вокальні цикли традиційно становлять серію романсів, об’єднаних спільним сюжетом чи замислом (не обов’язково – на тексти одного поета). Найпершим вважається “До далекої коханої” Л.Бетховена на слова А.Ейтелеса: шість пісень, де остання тематично подібна до першої, й у такий спосіб замикається так зване “коло пісень” (“Liderkrais”). Значні й широко виконувані вокальні цикли належать західноєвропейським та російським композиторам XIX ст., – вихідцям з австро-німецької школи. В українській музиці з обережністю слід підходити до визначення “вокальний цикл” стосовно масиву розрізнених романсів на слова Т. Шевченка у багатьох авторів, які зверталися до текстів із “Кобзаря” в різні періоди творчості: буде точнішим називати їх збірками солоспівів. Це, передовсім, – “Музика до “Кобзаря”” М. Лисенка (51 романс). Першим же написав вокальну Шевченкіану російський композитор і музичний діяч, німець за походженням Рауль Пфенінг, перебуваючи в 2-й пол. XIX ст. у Києві на викладацькій роботі (рукопис не є досяжним).

Серед вокальних циклів українських композиторів – “Барвінки” й “Пісні настрою” Я.Степового на сл. О.Олеся та різних поетів; “Тімн св. Терезі” на сл. М.Семененка та “Образ коханої” на сл. П.Грабовського М.Вериківського; “Козацькі пісні”, “Галицькі пісні”, “Сонечко” Л.Ревуцького; “10 українських народних пісень із Полтавщини” та “Барви легенд” на сл. А.Німенка В.Кирейка; “З минулого” Б.Лятошинського та “Пісні прощання” Г.Майбороди (на вірші різних поетів); “В краю квітучої вишні” М.Колесси на сл. І.Такубоку; “Календарні пісні”, “Дитячі пісні”, “Пісні провансальських трубадурів” Ю.Ішенка; “Срібні струни” Б.Фільц на сл. О.Олеся; “Простягни долоні” на сл. В.Сосюри, “Барви і настрої” на сл. І.Драча, “Осінні сонети” В.Губаренка на сл. Д.Павличка; “Передвістя світла” Л.Грабовського на сл. В.Барки; “Мати” І.Карабиця на сл. Б.Олійника, а також “Із лірики М. Рильського”; “Земле рідна” Т.Ярової на сл. В.Бойченка; “Маг-х – невідомість” А.Загайкевич (за візуальною поезією А. Чужого); “10 солоспівів на вірші японських поетів XVI-XVII ст. у перекладі М. Лукаша” й “Теплі пісні” на вірші Валентини Антонюк Валерія Антонюка та ін. Широковідомі вокальні цикли без назв, наприклад: Ф.Надененка, І.Шамо, В.Рибальченка на сл. Т.Шевченка; Л.Дичко на сл. І.Франка та М.Рильського; солоспіви В.Довженка, Ю.Рожавської на сл. В.Сосюри; М.Дремлюги, Б.Сюти, В.Антонюка на сл. Ф.Г. Лорки. Численні вокальні цикли на вірші українських і зарубіжних поетів створили такі щедро-співані автори, як Ю.Мейтус, М.Жербін, В.Губа, Я.Верещагін.. Цікавим явищем в українській музиці XX ст. став композиторський інтерес до самодостатніх власним звукописом віршів П.Тичини, засвідчений вокальним циклом “Пастелі” у творчості чотирьох композиторів: К.Данькевича, Л.Дичко, І.Карабиця, Г.Ляшенка. Привертають увагу вокальні цикли на вірші Лесі Українки у А.Гайдена та П.Гайдаки, що мають однакову назву: “Мелодії”.

Вокальний цикл Левка Колодуба “Бентежність”, за зізнанням самого композитора, є його музичним враженням від збірки поезій Валентини Антонюк “Колискова для тебе”. Композитор розповів, що, розпочавши роботу над циклом, він загубив збірку поезій, та продовжував писати по пам’яті. Про семантичний зміст віршів відгукнувся так: “Ви переказали інтуїтивні сакральні знання”. Назва виникла вже по завершенні роботи: Лев Миколайович повідомив про щойно написаний вокальний цикл, де прагнув передати стан збентеженої жіночої душі, й почав радитися, як його назвати. Мені ж лишилося звернути його увагу на вже сформульовану ним самим емоційну категорію: “бентежність”. Незабаром надійшов дбайливо оформлений примірник “Бентежності” й розпочалося вивчення. Музика відразу сподобалась, а вокальний рядок легко запам’ятався, однак, виникли несподівані проблеми зі словесним текстом: це були немов би зовсім інші, не мої вірші, – написані й неодноразово читані мною особисто з естради й по радіо: в них з’явилися зовсім інші інтонації та ритмічна організація, нові образи, – бінарна семіотична система, про яку легко казати, але непросто входити в її світ автору поетичного першоджерела. Довелося також долати артикуляційні труднощі співного тексту (як абсолютно незнайомого) та розв’язувати на практиці вокально-виражальні проблеми, наприклад, з розряду асоціативно-сміслової деривації мовного знака (в розумінні його образної виразності, властивій індивідуальному стилю співака-виконавця) тощо. У роботі над циклом відкрилася й сутність семіотичного механізму так званого культурного значення. Усвідомити ж його дію вповні вдалося через виниклу необхідність креативного волевиявлення у динамічному використанні значень, сформованих у віршах (нових, утворюваних у їх музичній версії, а також непередбачуваних, – вокально-виконавських).

Таким чином, вивчення вокального твору на власні вірші виявилось не таким уже й стрімким та безпроблемним, як очікувалося. Поступово, та неухильно, нові мелодії вспівувались, їх незвичні звороти ставали зручними для голосу. Прийшло розуміння й відчуття своєрідного – “колодубівського” – мелодичного алгоритму, закладеного в основу вісьової теми циклу: розлогої долішньої секвенції, яка пронизує всі номери,

так чи інакше повторюючись у вокальній та фортепіанній партії. Саме в цій низхідній послівці, якою розпочато перший романс (як і перший вірш збірки), композитор майстерно закодував музичний смисл сакрального знання про одвічну гру-змагання між чоловіком і жінкою: “Ми зіграєм у гру: наче ти – чоловік, наче я – за тобою, а за мною – мій світ” [17, с. 3].

Сім цілком осібних, майстерно вивершених композитором вокальних “мініатюр настрою” (так їх назвав сам Левко Миколайович, коректно зберігши послідовність віршів, у відповідності з їх розташуванням у поетичній збірці) неквапно змінюють одна одну, відповідно до драматургічного принципу внутрішнього діалогу героїні. Це – своєрідна камерна моноопера, номери якої об’єднані не лише сюжетно, а й інтонаційно, завдяки постійному оновленню наскрізної послівки у вокальній та фортепіанній партії, що змінюється в залежності від змісту. Цілісність забезпечує єдність поетичних та музичних характеристик, простежених кризь призму динамічної драматургії твору. Контрастні частини циклу посилюють драматизм монологу, де форма кожного номера залежить від поетичного змісту; превалюють же – прості: період і мала репризна форма. Це: “Ми...”, “Добро” (“Вкраплення меду у віск”), “Квіточка” (“Така собі квіточка”), “Присплю печаль” (“Зіщулена, у тебе на крилі”), “Одержими” (“Одержими любов’ю, бояться”), “Гріх” (“Я согрішу іще раз із тобою”) і “Там є тепло” (де об’єднано два вірші: “Виперу душу” та “Десь є вікно”), яким закінчується також збірка “Колискова для тебе”.

Зараз, коли вже відбулася фортепіанна та оркестрова прем’єри вокального циклу “Бентежність”, а також декілька концертів, саме Колодубова музична версія цих поезій мені видається єдино можливою, однак, це відчуття прийшло не відразу. Дещо перенасиченим трагічними інтонаціями, закладеними в нижньому регістрі, що сягає малої октави, здавався романс “Одержими”; мало не легковажною, на перший виконавський “дотик”, сприймалася інфантильна вальсовість “Квіточки” (Valse); несподіваним було нове ритмічне прочитання поезій в романсі “Гріх”. Композитор точно відчув кульмінаційність вірша “Зіщулена, у тебе на крилі присплю печаль”, зміст якого закодовано в назві збірки, й саме цей романс є катарсично-зламним у драматургії циклу. Вже після прем’єри Левко Миколайович зробив розгорнутішим фінал останнього номера “Там є тепло” (через повтор останнього рядка), що надало формі всього твору більшої завершеності. Збережено й традиційну тональну відповідність першого та останнього номерів.

Музика вокального циклу “Бентежність” – тональна, традиційна, ладова, з притаманною даному жанру внутрішньою зосередженістю, деталізацією фразування й нюансування; за своїм звуковисотним упорядкуванням – модальна, ґрунтується на архаїчному принципі звукоряду, де кожна ступінь може бути устоем. Як відомо, саме це характеризує музику Середньовіччя, Ars Nova й Відродження; для європейського ж фольклору та музичних культур Сходу модальність випереджує “класичну” західноєвропейську тональність із її технікою центрального тону, що є віссю тяжіння ⁶.

Дещо призабута, архаїчна модальність відроджується в музиці XIX-XX-х століть у нових формах і навіть у деяких напрямках рок-музики, й тоді “...архаїка перетворюється з носія історично конкретизованої семантики у засіб та символ універсалізації художньої мови відповідно до авангардистського спрямування” [18, с. 293]. Дослідники творчості Л. Колодуба відзначають, що фольклор у його переосмисленні “...розглядається не з позиції милування регіональним колоритом як музейним експонатом, а компонентом, який приймає органічну співучасть у формуванні сучасного професійного музичного мислення, як новий естетичний феномен, який починає впливати на розвиток музики нашої доби” [19]. Ці ознаки стилю є передбачуваними і типовими для українського неофольклоризму.

Як уже було зазначено, превалюючі в доробку цього автора інструментальні твори, сюїти, цикли інструментальних мініатюр дуже близькі до вокальних та епічних форм, і наше дослідження могло б піти саме цим, традиційним пошуковим шляхом. Однак, автором марно було задекларовано вихідний творчий принцип композитора в роботі над “Бентежністю”: враження від поетичного тексту, що є підставою для герменевтичного аналізу, здійснюваного тут ізсередини й, хочеться сподіватися, з усіма пересторогами щодо об’єктивності дослідження. Здійснене виконавське та лінгвокультурне тлумачення вокального циклу “Бентежність” Л.Колодуба на вірші В.Антонюк, сподіваємося, не буде сприйняте саморефлексією, а збагатить уявлення теоретиків, дослідників вокальної творчості, а також вокалістів-виконавців про те, як здійснюється переосмислення художнього світу жінки-поета в музичній свідомості чоловіка-композитора та формуються нові засоби впливу вокально-виконавської творчості на смислотворення українського національного художнього простору.

Інтерпретація поетичного джерела композитором, як правило, буває пов’язана з тими чи іншими семантичними ракурсами та прагненням дистанціюватися від тексту з метою досягання максимальної неупередженості в оцінюванні художнього рівня обраного для покладення на музику літературного твору. Кращі зразки такої інтерпретації посилюють художню вартість поезій, і навпаки, слабка музична версія не надає популярності вокальному твору, написаному навіть на вірші відомого автора. Для виявлення закономірностей варто ще раз зіслатися на існуючий масив пісень і романсів на тексти Т.Шевченка, до чийх поетичні перлини композитори зверталися в усі часи, та в ужитку залишилися найяскравіші солоспіви. Буває й навпаки, як от скажімо з популярністю численних романсів на слова й переклади маловідомого російського поета 2-ї пол. XIX ст. О.Плещеева, за фахом – музичного критика, поезії якого надихали П.Чайковського та ін.

Кожна спроба проникнення композитора у світ поезій – є вторгненням у первинну, зафіксовану в слові художню свідомість зі своїм інформаційним кодом, який належить розшифрувати як образну і почуттєву сферу, як синкретичний згусток художньої матерії, що несе на собі ознаки авторського “я”, визначає грані

суб’єктизованого ставлення поета до світу. Себто, йдеться про музичне розшифрування інформаційних сфер свідомості, що створюють модель вірша, й утворення вторинної, – бінарної художньо-образної системи у вигляді вокального твору, де має бути збережено стилістично-виразальні форми, жанрову приналежність і темпо-ритмову структуру словесного тексту. Це вивчає герменевтика, – наука тлумачення текстів, цікава з огляду на когнітивну (пізнавальну) сутність своєї знаково-символічної структури. У лінгвокультурології, зосередженням якої є середовище художніх процесів, представлено етнічний менталітет у категоріях тієї чи іншої лінгвосоціотичної системи [20]. Вибір же і ґрунтовне вивчення композитором поетичного тексту відбувається різними шляхами, – цікавим є кінцевий результат, що в ідеалі має стати “ментальною репрезентацією” створеного спільно (поетом, композитором та вокалістом-виконавцем) художнього явища, поєднуючого в собі магістральні напрямки сучасної лінгвокультурології, – когнітивний і комунікативний [21]. Шляхи динамічного використання семіотичних механізмів виникнення культурних значень, – символічних умовностей, як бачимо, досить по-різному представлені у художньому співі та художньому слові українських композиторів С.Гулака-Артемовського, М.Аркаса, В.Кирейка та Л.Колодуба. Спільним для них є композиторський інтерес до поетичної творчості Т.Шевченка.

ПРИМІТКИ

¹ Після відставки З.А. Аркас (1793-1866рр.) займався археологічними пошуками грецьких колоній у Криму та заснував у Севастополі Морську бібліотеку. Йому належить наукова праця “Опис Іраклійського півострова та його старожитностей. Історія Херсонесу”.

² Дана публікація належить усиновленому Аркасом онукові композитора (позашлюбний син його доньки Оксани), також Миколі, автору книги “М.М. Аркас, мій незабутній батько” та праці “Історія Північної Чорноморщини”, котрий, закінчивши Празький український вільний Університет, став доктором філософії, і з 1949р. жив у Франції, згодом переїхав до США. Старший син композитора полковник УНР М.М. Аркас (1888-1938рр.) був командувачем 2-го кінного Переяславського полку (2-ї Волинської дивізії), служив у Генеральному штабі української армії, очолював охорону Центральної Ради. В еміграції був директором українського театру “Нова сцена”, створеному Юрієм та Євгеном Шерегіями, написав кілька п’єс. Похований у Хусті, на Замковій горі.

³ “Зведені покажчики”, за якими “чистили” фонди бібліотек, друкували з грифом “для службового користування” і нумерували. У супровідних наказах зазначалося: “Особи, що загублять зведений список, підлягають притягненню до судової відповідальності”. Перший такий список було видано у 1947 році. На 157-й стор. міститься більш як 3000 назв книжок і періодичних видань з 1919 по 1947 рік. Наступний “Зведений покажчик застарілих видань” (Х.: Книжкова палата УРСР, 1954. – 415 с.) містив уже 8000 назв заборонених книжок і журналів. “Нині важко збагнути, якими критеріями користувався Головліт України, складаючи такі “списки” та “покажчики”, приречених на заборону і знищення видань. Очевидно це була загальна настанова комуністичної партії і радянської влади на обмеження української культури і викорінення її джерел, зведення її до провінційного рівня. Виконувалася ця настанова прямолінійно і жорстоко, була налагоджена ціла індустрія заборони й нищення української літератури, наслідки діяльності якої Україна відчуває нині особливо тяжко” (Мишанич О. Українська література під заборонаю: 1937-1990 //Літературна Україна. – 1994. – 18 серпня). Було накладено табу й на всі видання “Історії України-Руси” М. Аркаса, поодинокі примірники яких за радянських часів знаходилися лише в приватних колекціях та, зокрема, в музеї Івана Гончара, бібліотека якого налічує більш як 3 тисячі рідкісних видань та унаочнює ще ненаписану історію цензури над українським друкарством. Зокрема, у раритетному виданні “Тріодь цвітна” 1724 р. вміщено цензурне свідоцтво заборони на українське друковане слово ще до Валувсько-Емських часів. Тут йдеться про царський указ 1720 р. щодо співставлення київських і чернігівських видань “для повної відповідності з великоросійськими” (“Тріодь”, на думку рецензентів-цензорів, була “с московскою печаттю в реченнях несогласна”). Відтак, лаврських друкарів було покарано, й після безлічі цензурних правок “особливого наріччя” (себто, української мови), книгу видано.

⁴ У 1945 р. провідна солістка Харківської опери О.Шишацька (сопрано), перебуваючи в одному із 125 таборів українських біженців Гаунштені, виступала у складі Українського Оперного Ансамблю (кер. Б.П’юрко) в головних жіночих партіях оп. “Наталка Полтавка” М.Лисенка та “Катерина” М. Аркаса.

⁵ Прем’єра вокального циклу “Бентежність” Левка Колодуба на вірші Валентини Антонюк відбулася 19 листопада 2004 р. у приміщенні Київського Будинку актора у виконанні з.а. України Валентини Антонюк та Ольги Рогач (ф-но). У супроводі Ансамблю солістів “Київська камерата” (дир. В.Матюхін) “Бентежність” прозвучала в авторському виконанні на Міжнародному фестивалі “Музичні прем’єри сезону-2005”.

⁶ Поетичне розуміння музичної модальності: “Оспівуючи Тон, чіпляючись за його хребет, нарощую Силу Звука... Свої намагання полишити Вісь, піти погуляти, шукаючи, мов грибів між трави, мелодій, вільних від Осі, облишу. Блукатиму марно. Тим часом іще забуду співати про пам’ять оспівування Тону, що в нім – сила кожного, причетного до таємниці про Голос...” [17, с. 21].

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Як відбувається переосмислення поетичних текстів у вокальний звукопис композитора?
2. Що об’єднує вокальну творчість українських композиторів С.Гулака-Артемовського, М.Аркаса, В.Кирейка та Л.Колодуба?

3. Розповісти про виконавські традиції першої українського опери та творчий шлях її автора.
4. Хто з українських композиторів започаткував оперну шевченкіану?
5. Чому оперу “Лісова пісня” В.Кирейка можна назвати твором, магістральним не лише для національної композиторської школи, а й для співаків?
6. Перелічити відомі вам вокальні цикли українських композиторів на слова Т.Шевченка; проаналізуйте один із них.
7. Розкрити зміст поняття герменевтика щодо вокально-поетичних жанрів.
8. Здійснити спробу виконавського аналізу виконуваного вами твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глінка М.И. Записки. – М., 1988. – С. 81.
2. Глінка М.И. Полное собрание сочинений. – Т. I. – М., 1973. – С. 286.
3. Шевченко Т.Г. Твори у 3-х т. Т. III. – К., 1955.
4. Березовська Т.В. Невідомі листи зі старої Богданівки //Аркасівська вулиця. – № 5. – 2001.
5. Антонюк В.Г. Таємниця Миколи Аркаса // Урядовий кур’єр. – 3 квітня 2004.
6. Микола Аркас // Визвольний шлях. – 1955. – ч. X., С. 94-95.
7. Леся Українка. Твори. – К.: Держлітвидав УРСР, 1956. – Т. 5: Листи. – 863 с.
8. Жадько В.О. Грек із душею українця //Передмова М.А. Шудрі.–К., 2003.– 348 с.
9. Аркас М.М. Історія України-Руси / – Одеса: Маяк, 1994. – 392 с.
10. Кауфман Л.С. М.М. Аркас. Нарис про життя і творчість. – К., 1958. – 132 с.
11. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості.– Нью-Йорк, 1970. – 513 с.
12. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. XI. – 480 с.
13. Українка Леся. Твори. – К.: Держлітвидав УРСР, 1956. – Т. 5: Листи. – 863 с.
14. Малышев Ю. Лев Колодуб // Сов. музыка. – 1961. – № 5. – С. 39.
15. Антонюк В. Ейдос вокальності у творчості Ф. Шопена // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 9: Фридерик Шопен. – Львів, 2000. – Вип. 9. – С. 150-158. – 400 с.
16. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник.–К.: Музична Україна, 2004.–352 с.
17. Антонюк В. Коліскова для тебе: Поезії. – Київ: Радосинь, 1998. – 28 с.
18. Юдкін І. Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст. // Українська художня культура / За ред. І.Ф. Ляшенка. – К.: Либідь, 1996. – С. 289 – 298. – 416 с.
19. Іржі Штілець. Левко Колодуб // Пантон. – Прага, 1980.
20. Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. – Bloomington: Indiana University Press, 19856 – 242 p.
21. Johnson-Laird, P. Mental models: Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness. Cambridge, 1983. – Vol. 397.

2.3.4. Світова слава українського співу в іменах

*“А слава – заповідь моя”
Тарас Шевченко.*

На скрижалях етнокультурної хроніки вокального мистецтва записано не одне українське ім’я; серед них – і відірвані від рідної землі, та навечно поєднані з нею народними піснями, а також солоспівами на вірші Тараса Шевченка. Йтиметься про творчість уславлених у світі співаків-емігрантів, таких як Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Іванна Синенька-Іваницька, Іван Жадан, Олена Шишацька та Йосип Гошуляк. Усі вони в різні історичні періоди й за різних обставин виїхали з України, обравши полем творчої діяльності країни Західної Європи та США. Уособлюючи самим своїм життям бурхливі міграційні та етноінтегративні процеси, ці митці (де б вони не працювали, національне мистецтво яких би етносів не представляли), передовсім були інтерпретаторами українських солоспівів на вірші Тараса Шевченка. Тих, чия творчість стала специфічною формою реалізації ріднизни у якості культурної цитати в чужоземному контексті, вчені називають етнофорами (гр. *ethnophor* – носій етнічності). На це вказують реальні форми реалізації ментальних рефлексій українських співаків-емігрантів не лише минулого, а й сьогодення: передовсім – їх пасіонарні вияви як носіїв унікальної (вокальної) національної харизми, що мала б складати чи не найважливішу прибуткову сферу інвестиційної діяльності держави Україна. Це особливо помітно, якщо показати домінуючу роль вокального репертуару на вірші Тараса Шевченка в етнічній самореалізації українських співаків-емігрантів та довести вплив творчості Великого Кобзаря на формування світової слави українського співу. Отже, проаналізуємо творчість українських співаків-емігрантів через призму вокальної Шевченкіани.

Серед знакових особистостей українських співаків, артистичне життя котрих відбувалося переважно поза Україною, – Соломія Амвросіївна Крушельницька (23.09.1872, с. Білявинці Бучацького р-ну Тернопільської обл. – 16.11.1952, м. Львів), творчість якої вважають також своїм національним скарбом Італія, Німеччина, Росія, Польща й Франція. Розспіваною й добре освіченою, як і належало доньці священика, у 1891 р. вона стає вихованкою відомого професора Львівської консерваторії Валерія Висоцького, який навчав її як меццо-сопрано. Закінчивши навчання із срібною медаллю, їде до Мілана (1893-95), де знаменита Фауста Креспі

остаточно визначить сопранову природу її голосу. Молода співачка широко переймалася неспівмірністю атмосфери мистецького життя й суспільних стосунків у Галичині й Італії: “Де, де порівнювати артистизм у нас із тим, як тут трактують його і артистів. Тут ніхто чоловіка не загулькує. Розвивається талант при науці легко й вільно” [1, с. 129]. Жадібно й наполегливо навчається співу й акторській майстерності; англійській, італійській, іспанській, німецькій, польській, російській мовам; студіює композиторське мистецтво; невтомно листується з видатними музикантами та гуманістами своєї доби, – Миколою Лисенком, Іваном Франком, Василем Стефаником, Михайлом Павликом та ін. Починає довголітню працю над досі не виданим, єдиним своїм рукописом: “Принципи виконання солоспівів М.В. Лисенка”. Прагне довести власну самодостатність, обороняє імідж жінки-актриси (“Як ми самі себе не пошануємо, то й інші нас не пошанують”), робить остаточний вибір між особистим і професійним.

У 1895 р. С.Крушельницька в Австрії: вирішує опанувати нову для себе естетику співу, необхідну для виконання оперних творів Р.Вагнера та Р.Штрауса й бере уроки у модного віденського педагога Генсбахера. Відомо, що так звані вердівські співаки часто втрачали голоси, не справляючись із вимогами вагнерівської оперно-вокальної драматургії, нетрадиційної не лише для жанру, але й для постановки голосу. Вона змогла сумістити несумісне. За свідченням музичних критиків, у відтворенні національних характерів німецьких жінок-героїнь, із Крушельницькою не могли зрівнятися навіть найвидатніші німецькі вокалістки й драматичні актриси. Разом із тим, добре відомо, що саме вона врятувала від повторного провалу оперу Дж.Пуччіні “Чіо-Чіо-сан”, ставши неперевершеною Мадам Баттерфляй. Кожен її переїзд до іншої країни супроводжувався екзальтованими коментарями преси: навздогін її шанували як національну святиню. Це й нині може підтвердити кожен, кому пощастило співати у Міланському “La Scala”, Паризькій “Гранд Опера”, Великій опері Варшави чи Маріїнському театрі Санкт-Петербурга.

За свідченням американського критика Дж.Дюваля, “Крушельницька – це таке складне явище, що люди навіть не розуміють, що їх найбільше вражає, коли вони слухають її і дивляться на неї” [2, с. 41-42]. У численних свідченнях її виступів ідеться про безмежні можливості голосу з вільним середнім регістром та діапазоном близько трьох октав й рідкісної краси зовнішність; гнучкий інтелект і несхитну волю; рідкісний синтез вокальної й акторської художньої виразності. Її порівнювали з великими драматичними актрисами, Джеммою Беллінчіні та Елеонорою Дузе. Паралеллю до масштабу її таланту й вокально-сценічної майстерності було хіба що мистецтво Федора Шаляпіна. Як видно з листування, співаків пов’язували глибокі взаємні почуття, яким не судилося справдитися ні в житті, ні на оперній сцені, де вони ніколи не співали разом, про що обоє мріяли. Митці планетарного штибу, і Крушельницька, і Шаляпін однаково виразно інтерпретували “свої” й “чужі” оперні образи, створивши власні неповторні ніші серед еґрегорів світової культури.

Розпочавши свою концертну діяльність у лоні хорового товариства “Боян”, Соломія Крушельницька дебютувала у Львівській опері в меццо-сопранових партіях Леонори та Сантуцци (опери “Фаворитка” Г.Доніцетті та “Сільська честь” П.Масканьї, травень 1893). Загалом нею було створено понад шістдесят провідних оперних ролей сопранового репертуару на сценах Кремони, Трієста, Парми (1895), Одеси (1896, 1897-98), Буенос-Айреса (1897), Варшави (1898-1902), Петербурга (1898-1902), Парижа (1902), Барселони (1904), Мадрида (1908), Буенос-Айреса (1906, 1911, 1913), Лісабона (1908, 1909), Монте-Карло (1916), Неаполя (1903, 1909, 1912, 1920), Туріна й Генуї (1904), Дрездена (1905, 1909), Болоньї (1905), Палермо (1909), Риму (1903, 1905), Мілана (1898, 1904, 1906-07, 1909, 1915). Вона досі вважається кращою виконавицею партії Гальки в однойменній опері С.Моношка; знаковими стали виконані нею вперше провідні ролі в операх “Богема” і “Чіо-чіо сан” Дж. Пуччіні, “Саломея” та “Електра” Р. Штрауса, “Глорія” Ф. Чілеа, “Федра” І. Піцетті. Партнерами великої Соломії були Е. Ван Ейк, Маттіо Баттістіні, Енріко Карузо, Олександр Мишуга, Ян Решке, Тітта Руффо. Останні виступи Крушельницької на оперній сцені відбулися у 1920 р. в Неаполі, у театрі “Сан-Карло”, де вона з успіхом проспівала провідні партії в операх “Лорелея” А. Каталані й “Лоенгрін” Р. Вагнера. Не менш успішною стала довготривала концертна діяльність.

У 1925р. відбувся пам’ятний концерт Крушельницької у Квірінальському палаці, де була присутня італійська королева Єлена. Розпочавши світове гастрольне турне у 1923 р., співачка з тріумфом виступала в Буенос-Айресі, Мілані, Парижі, США й Канаді, Римі, Тернополі й Станіславі. Останній її сольний концерт відбувся у Львові в 1949 р. Крушельницькій присвячували свої камерні твори М.Лисенко, П.Тості, С.Замойський, а відома аргентинська поетеса В.Окампо – вінок сонетів. Її оперну й концертно-камерну виконавську майстерність високо цінували композитори Дж.Пуччіні, А.Каталані, Р.Леонкавалло, Р.Штраус, диригенти А.Тосканіні й Л.Муньйоне.

За спогадами очевидців, співачка вправно акомпанувала собі на фортепіано. Разом із чоловіком, адвокатом Чезаре Річчіоні, який став її імпресаріо, на віллі “Саломея” в містечку Віареджо, у вільний від гастролей час вони охоче приймали гостей. За спогадами Сібілли Алеармо, коли Соломія сідала за фортепіано й починала наспівувати під власний акомпанемент, то здавалося, що з неї спадала маска, особливо коли вона виконувала українські народні пісні: “Ці пісні були короткі, але Крушельницька співала їх радісним поривом, уся переповнена щастям, мовби розкидала квіти у проміннях ранкового сонця, і вже не мало значення, що ми не розуміли слів. З виразу обличчя, з усмішки артистки можна було прочитати, що то слова якогось сп’яніння, здорового і сильного. І зв’язувалися слова тих пісень простим і гордим ритмом”.

Співачці випало довге й повноцінне життя вокальної зірки першої величини, й останнє своє десятиліття вона встигла віддати педагогічній роботі в алама mater, – Львівській консерваторії. У 1951 р. отримала звання

Заслуженого діяча мистецтв УРСР. Вражаючим було її вокальне довголіття: і в поважному віці голос Крушельницької звучав наповнено й тембристо, політно й технічно довершено; відчувався той найвищий професійний вишкіл, який дає робота з видатними диригентами й партнерами; захоплювала також її полімовна й полістилева палітра, – якості, котрі прагнула прищепити своїм вихованцям. За спогадами колег, професор Соломія Амвросіївна Крушельницька була завжди усміхненою, з усіма віталася першою; ніколи не сварила студентів, а вміла зробити зауваження надзвичайно делікатно. Втім, це була зовсім не та інтелігентність, яку невігласи сприймають за слабкість: її справді поважали. Наостанку своїх літ ходила з патином (неправильно зрослася й стриміла вбік травмована нога), та цієї вади ніхто не помічав, а бачили лише ошатну й осяйну, дещо відсторонену й замріяну, поважну й недосяжну в оманливій простоті велику Соломію, гідну легенди про себе.

Її голос зберігся на платівках; про неї створено фільми: документальний – “Плач подолянки” (1966, реж. Р.Фоценко) і художній – “Повернення Баттерфляй” (1983, реж. О. Фіалко); видано два томи листів і спогадів (1978, ред. М.Головащенко) та роман В.Врублевської (1986). Дорогоцінним ім’ям Соломії Крушельницької названо музичну десятирічку й театр опери та балету Львова; Тернопільський музичний часопис, а також – заснований у 1991 р. Міжнародний конкурс оперних співаків. Існує чимало портретів та скульптурних зображень славетної. Найвищим же, останнім знаком пам’яті співакам є меморіальне зображення міфічного Орфея; і він, занімілий у чорному мармурі, журиться над Соломією на Личаківському цвинтарі. У пору бабиного літа, можна почути тиху й смутну мелодію, – то вітер ворухить павісма павутиння, що позолотило орфееву ліру...

Модест Менцинський (29.04. 1875р., с. Новосілки Львівської обл. – 11.12.1935р., м. Стокгольм) мав тенор унікальної краси, сили й діапазону. Його вокальний талант був цілковито підпорядкованим високоінтелектуальному художньому світовідчуттю, розповсюджене на всі види творчості, що дозволяє називати цього співака одним із найосвіченіших музикантів і гуманітаріїв свого часу. Він опанував сімома європейськими мовами (англійською, італійською, німецькою, польською, російською, шведською, французькою), що дозволяло задовольняти широкі літературні інтереси; займався філософією, фольклористикою. Мав багатющі зібрання друкованих та рукописних зразків вокальної музики та мистецьку книгозбірню, листувався з найосвіченішими людьми свого часу. Довгий час не було можливим ознайомитися з його архівами; дотепер для нас недоступні фонозаписи. Наблизити видатну постать українського співака до кола традиційних досліджень допомогла книга “Модест Менцинський” (К.: Рада, 1995), впорядкована незабутнім мистецтвознавцем, журналістом Михайлом Головащенко, – відомим пошукувачем втрачених скарбів української вокальної культури. У книзі зібрано свідчення відомих сучасників співака з різних країн: митців і просвітителів, учителів, колег і родичів, а також поцінувачів його полістильного й поліетнічного мистецтва. Аналіз цих та інших спогадів дозволив нам створити систему етнокультурних узагальнень, у центрі якої – постать митця.

Знаний і визнаний у Європі як вагнерівський вокаліст, удостоєний титулу Камерного співака й найвищої відзнаки короля Швеції Оскара – ордена Вази, а також Великої золотої медалі в галузі літератури й мистецтва, М.Менцинський, за висловом Роберта Адамі, довів до абсолюту й виконання ролей “старого оперного стилю”, і вердівського репертуару, – класичного бельканто [1, с. 147]. Працював на німецьких оперних сценах (найдовше (16 років) – у Кельні, де героїчний тенор є справді священним явищем); був солістом Королівської опери Стокгольма; гастролював у Львові, Лондоні, Мюнхені, Берліні, Байреїті, Відні, Амстердамі, Копенгагені, Варшаві, Празі, Гамбурзі, у різних містах Італії й Франції та палко мріяв про виступи в Східній Україні, надто ж – у Києві, куди його неодноразово запрошував М.Лисенко. Про це свідчить зміст листування співака у 1925-29 рр. з П.Козицьким, О.Лозовим та С.Каргальським, з якими обговорював можливі гастролі у Харківській опері. Подаючи свій репертуар до українського філармонійного товариства “Укрфіль”, очолюваного П.Козицьким, славетний тенор зазначав: “Крім тих соток пісень, я готов виучити все, що підходить під мій голос, вдачу і душу (...) Залучена критика нехай Вам скаже, що я, може, й вартий заспівати також між своїми...” [1, с. 352; 358]. “Останній вагнерівський тенор” співає на чужині, маючи в арсеналі понад п’ятдесят оперних партій, та жодної – з опер українських чи російських композиторів, і це не тому, що він не зміг би ними опанувати: їх не ставили театри, в яких він працював. Завважмо: до репертуару Стокгольмського театру співак увійшов у рекордно короткий термін, перевчивши всі партії свого репертуару шведською мовою (адже в Німеччині співав їх мовами оригіналу); готуючись же до гастролей на батьківщині, старанно вивчав їх в українському перекладі. На жаль, ні Харків, ні Київ Менцинського так і не почув.

С.Людкевич, вказуючи на різнобічність репертуарних уподобань М.Менцинського, звернув увагу на особливе (загалом притаманне для митців-емігрантів) психологічне роздвоєння між “...українським походженням і присвоєною собі чужоземною культурою. Його українська вдача, податлива на всякі культурні враження і вплив, хоч і так легко уміла опанувати вікову європейську оперну культуру, все-таки не дозволила себе зовсім занепасти; і Менцинський, в якому б стилі не доводилось йому виступати, з’являвся перед нами не як німецький або італійський співак, а як український артист, котрому прищеплений розвій нашої музики не дозволив вдома виховатись і вирости” [2, с. 287; 366]. Оперна та концертна сцени потребують від співаків різного комплексу виконавських засобів, різного рівня і якостей виразності, знаковою артикуляцією яких Менцинський володів досконало. Полістильна спрямованість робила його творчість унікальним явищем. І, яким би виснажливим не був його оперний чи сольний виступ, щоразу він закінчувався виконанням “на біс” українських солоспівів. Меломанів і критиків особливо вражала його здатність до співу багатьма мовами, що простежувалась на прикладі концертної діяльності, схильність до якої він мав завжди, але вповні розгорнув її в

останні роки життя. Свої так звані “Вечори пісень” український митець невтомно збагачував новими перлинами з творів сучасних йому композиторів різних національних шкіл. При цьому, іноді невдалі зразки підносив на рівень популярності завдяки майстерній інтерпретації й умінню доєднати їх до сув’язі кращих інтонаційних поривань його часу. Цікаво пишуть про співані Менцинським твори українською мовою шведські рецензенти: “Особливо зворушила слухачів своєрідна, схожа на дитячий ніжний лепет українська мова”, а також особливо наголошують, що “...в козацьких піснях з України., які, напевно, легко імпровізувалися козаками під час їхнього похідного життя (...) він сам насолоджувався і заворожив ними публіку”, а кореспондент “Svenska Dagblaet” слушно зауважив: “Співак, який родом з тих місць, перейняв, мабуть, душею етнографічну своєрідність пісень свого краю” [1, с. 132]. Серед них – цілий масив солоспівів на слова Тараса Шевченка. Озивався до своїх слухачів, створюючи витончені, чуттєві й зворушливі, опоетизовані його багатощою уявою образи пісень і романсів Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Вольфа, Малера, Лисенка, Людкевича, Барвінського, Січинського, Мусоргського, Чайковського, Гречанінова і, звичайно, скандинавських авторів: Петерсона-Бергера, Ернефельта, Рангстрема, якого співав старошведською мовою. У Шевченкових же романах М.Лисенка, здавалося, написаних спеціально для нього, Менцинському вдалося разом із композитором вивести вокальне інтонування поза межі стильової моносистемності: це був феноменально щасливий взірєць взаємовпливу нового типу романсової лірики і нової естетики співу, – адже доти ніхто ще не спромігся втілити особливий, сугестивний тип ліричного висловлення. У композиторському втіленні “Музики до Кобзаря” превалюють речитативно-аріозні образи, своєю монументальною фресковістю близькі до оперних вагнерівських вокальних рефлексій, що вимагає від співака бути в стані жанру і в стані стилю, вже не кажучи про витривалість голосового апарата й спеціальну постановку самого голосу, драматичну природу світовідчуття й національної специфіки жанру, – комплексу етнознакових даних, які виводять творчу особистість на рівень планетарності, роблять художника громадянином світу (в україністиці дане визначення вперше застосовано Д. Багалієм щодо духовного спадку Г.Сковороди).

Про спів Менцинського його сучасники писали емоційно, щедро і, сподіваємося, об’єктивно. У суспільно-історичних умовах Швеції, – краю, обраного ним для життя й творчості, українського митця мали за людину, гідну найвищих виявів поваги, адекватних його чеснотам художника й громадянина. Сам він не раз писав про те, що Швеція – “...край спокійний і народ чесний”, /.../ “люди відзначаються гостинністю, привітністю, добротою і витонченістю, причому все найвищого гатунку і краси...” [1, 363; 169]. І шведи писали про нього: “Менцинський походить із слов’ян, і його музикальні здібності закладені вже в крові. Раса, до якої він належить, уже подарувала німецькій оперній сцені незчисленні співочі таланти і неоціненні голоси, Старе прислів’я “Східне – найкраще” підтверджують німецьке мистецтво і музика, до якої дедалі більше стають причетні митці зі Сходу – представники слов’янства” [1, с. 144]. Михайло ж Леонтович, спостерігаючи триумф Менцинського у Стокгольмі, радо сповіщав українських читачів газети “Діло” про виступи “сина вітчизни” в операх “Фіделіо” Бетховена та “Зігфريد” Вагнера; описував оселю співака, – справжню українську домівку, яку знали й відвідували багато його співвітчизників, серед яких були Б.Лепкий, В.Пачовський та ін. [1, с. 138; 193].

У листі до М.Менцинського С.Людкевич наголошував, що “...якраз німецька школа співу виявилася потрібною і придатною для виконання пісень Лисенка, який весь вік був свідомим борцем за ідею визволення української пісні від впливів “німецького” шаблону...” [1, с. 202]. Підкреслюючи складність Лисенкових солоспівів на Шевченкові вірші для послідовників італійської школи “bel canto”, Людкевич знаходив саме в особистості Менцинського їх гідного інтерпретатора: “Солоспіви Лисенка... не дуже-то підходять під манеру італійського bel canto, і мені не дивно, що вони могли легше й краще підійти під лад Менцинського, вихованця німецької школи і вагнериста, ніж Мишуги” [1, с. 203]. Із листування ж Лисенка з Менцинським виходить, що у часи заборони на українську мову й культуру в Україні, коли з величезними труднощами композитор домагався постановок і виконання своїх великих і малих творчих полотен, у цілому світі до них був сталий інтерес: “Добре, що в Росії невільно нічого переводити та видавати, та Ви зробіть се для галичан, для Німеччини, для Заходу. [...] от і Чайковського пісні вийшли на німецькім переводі, і його люди у німцях співають, і піснями його интересуються. [...] у Вас слово, як у Вагнера разом з музикою говорить, одно друге доповняє-малює, одно з другим нероздільне”, – писав славетний тенор у відповідь на лист композитора до нього, додаючи: “Незмірно Вам вдячний за Ваш патріотичний вчинок, що Ви серед чужого люду пропагуєте наші національні співи і мою почасті творчість. [...] коли б українські співи були перекладені на європейські мови, то вони мали б поширення й узнання, відповідне їх вартості” [1, 275].

...“Героїчний тенор, який у концертах не співає оперних арій”, Модест Менцинський, навпаки, мав за звичай наприкінці оперних вистав, виходячи на численні виклики публіки, співати Шевченкові солоспіви (найчастіше – “Гетьмани” М.Лисенка). Ні до, ні після нього ніхто цього не практикував, що дозволяє судити про унікальність даного експерименту, довжиною в ціле мистецьке життя співака. Порівнював мистецьку працю Менцинського із подвижництвом державного жерця Василь Барвінський, який наголошував на притаманній співакові надзвичайній силі відтворення образів [1, с. 224]. Гастрольне турне М.Менцинського по Галичині влітку 1928 р., під час якого йому акомпанував композитор В.Барвінський, стало його останнім привітом рідному краю.

Продовжує ряд українських співаків, мистецтво яких сформувалося поза батьківщиною, одна із найблискупіших інтерпретаторів української музики у світі, **Іванна Синенька-Іваницька** (24.07.1897р., с. Великі Чорнокінці на Тернопільщині – 28.08.1988р., м. Мюнхен). Вокальну освіту здобула у Празькій

консерваторії та приватно в К.Рівальт-Ріп (Італія). У 1926-30рр. – солістка Українського театру в Ужгороді: дебютувала в “Катерині” М.Аркаса, – першій опері на шевченківський сюжет, поставленій особисто сином композитора, котрий пізніше емігрував до США. Відтоді вокальна шевченкіана постійно супроводить цю талановиту співачку, – відому в багатьох країнах Західної Європи виконавицю провідних сопранових партій в операх “Сільська честь” та “Ірис” П.Масканьї, “Поцілунок”, “Продана наречена”, “Губічка” Б.Сметани, “Русалка” А.Дворжака, “Сила долі”, “Трубадур” Дж.Верді, “Адрієна Лекуврер” Ф.Чілеа, “Наталка Полтавка” М.Лисенка, твори якого з Музики до “Кобзаря”” були також постійно присутні в її численних концертних програмах. І.Синенька-Іваницька записала на німецькій фірмі чотири платівки народних пісень та романсів українських композиторів на вірші Т.Шевченка.

Мистецтво українських вокалістів, що творили поза рідною землею, завжди справляло незабутнє враження на автохтонне населення; про Іванну Синеньку-Іваницьку захоплено писала німецька поетка Френце Шрецамер: “Я знаю одну молоду українку. У важкі вечірні години співала вона мені сумних пісень свого рідного народу з думою й чуттям. Вона є митець! Мене... охоплювала туга за її вітчизною, за тим незнаним краєм і його народом, які так важко зносять свою тверду долю. При тужливих, часто лиш ледве чутних тонах, виступали образи передо мною глибоко сумні, але невисказано гарні! [...] Я України ніколи не бачила, однак її пісні збудили в мені таку тугу за нею, що майже пропадаю! Україно, твої пісні прегарні!!!” [3]. С.Людкевич у рецензії на виступ співачки у Львові в 1930 р. (у супроводі Н. Нижанківського) відзначав, що у співачки – “...м’якого, шовкового тембру, а при тім дзвінкий голосовий матеріал, вирівняний у всіх регістрах, природна, шляхетна лінія в динаміці й модуляції, дискретна, а проте інтенсивна і виразова, майже сценічна інтерпретація, непорочна дикція і фразування”, а також інші якості, що зумовили цілісний і всебічно інтерпретований програмний задум її концерту [4, с. 519].

Серед інших співаків-емігрантів, уже зі східних теренів України – **Олена Шишацька** (1904р., м. Харків – 1988р., м. Філадельфія). Її лірико-колоратурне сопрано сонячного тембру було вишукано-віртуозним, а індивідуальний стиль виконання вражав справжньою національною експресією, що зазначали її сучасники. Не знала собі рівних у партіях Ляльки (“Казки Гофмана” Ж.Оффенбаха, дебют у 1927 р.), Наталки, Марильці (“Наталка Полтавка”, “Тарас Бульба” М.Лисенка), Катерини (“Катерина” М.Аркаса), Марфи (“Царева наречена М. Римського-Корсакова), Маргарити (“Фауст” Ш.Гуно), Розіни (“Севільський цирюльник” Дж.Россіні), Віолетти, Джильди (“Травіата”, “Ріголетто” Дж.Верді), Маргарити Валуа (“Тугеноти” Дж.Мейєрбера). Дійсні обставини, за яких вона перебувала під гітлерівською окупацією і через які емігрувала, дотепер невідомі. У 1932-43рр. – провідна солістка Харківської опери; дружина репресованого в 30-ті рр. відомого архітектора Георгія Карапетяна, автора будинку Держпрому, співачка залишила Харків узимку 1943 р. разом із великою групою харківської української інтелігенції, для котрих вірогідність більшовицьких репресій після визволення Харкова була страшніша, ніж гітлерівські табори. Відомо, що в 1945р. О.Шишацька разом із сином-підлітком знаходилась у Гаунштені, – таборі для українських біженців, одному з численних таборів за національною ознакою, яких лише в американській, англійській та французькій зонах окупації, а також у Австрії було понад 700, серед яких тільки українських – 125: в них знаходилися більш як 200000 переміщених осіб: “...попри напівголодне існування й постійну небезпеку репатріації до СРСР, кожен мав власну виборну адміністрацію, школи, церкви, осередки різноманітних громадсько-політичних організацій, видавництва, газети і журнали та навіть деінде мистецькі угруповання й театри. Особливо уславилась трупа під керівництвом Й. Гірняка – колишнього актора харківського театру “Березіль”, учня Л.Курбаса. У 1946-48 роках О. Шишацька – солістка Українського Оперного Ансамблю, котрий очолював Б.П’юрко, виконує головні жіночі партії в “Наталці-Полтавці” М. Лисенка, “Катерині” М.Аркаса, співає в “Севільському цирюльнику” та “Ріголетто”. Вона також багато концертує, виступаючи переважно перед німецькою публікою з великим успіхом, про який свідчать численні рецензії. В таборі Даллінген О.Шишацька викладає в українській музичній школі, її часто запрошують на приватні уроки” [5]. Із 1951р. мешкала в США, працювала на фабриці та виступала в аматорських концертах і деяких діаспорних імпрезах. У 1954р. стала вокальним педагогом дівочого ансамблю Спілки Української Молоді Америки “Соловейки”, мистецьким керівником якого була концертна піаністка Зоя Маркович.

...У 30-ті рр. ХХ ст. на кону Московського Большого театру блискуче виступав **Іван Жадан** (1902р., м. Луганськ – 1995р., м.Сен-Джон), чие ім’я також виявилось приреченим до забуття з причини його німецького полону й неповернення на батьківщину по закінченні Другої світової війни. Артистична кар’єра І. Жадана, молодого коваля з Донбасу, була стрімкою: тому сприяло драматичне обдарування, рідкісний ліричний тембр та безмежний діапазон голосу, що сягав трьох октав, приємна сценічна зовнішність, інтелект, посилені жадобою праці. Ось як характеризує його голос один із колег: “...скажу відверто: за все своє життя мені не довелося почути більше такого красивого тенора, яким володів цей співак. У нього був надзвичайно красивий, безмежного діапазону ліричний голос чаруючого тембру, який відрізнявся від інших тенорів... насамперед своєю дзвінкістю, вражаючим тембром, наповненістю і світлістю... рівністю регістрів, вирівняних самою природою, ну а верхній регістр, яким особливо послуговувався співак, сягав до третьої октави. Словом, це був голос рідкісний, можна сказати, державний” [6, с. 555]. У його репертуарі були партії Ленського (“Євгеній Онегін” П.Чайковського), Фауста (“Фауст” Ш.Гуно), Герцога (“Ріголетто” Дж.Верді), Берендея (“Снігуронька” М.Римського-Корсакова), Юродивого (“Борис Годунов” М.Мусоргського), Володимира (“Дубровський” В. Направника), Джеральда (“Лакме” Л.Деліба), Альмавіви (“Севільський цирюльник” Дж.Россіні), Вертера (“Вертер” Ж.Масне). Поза виступами в театрі, І.Жадан невтомно гастролював по всьому

СРСР з концертно-камерним репертуаром, популяризуючи вокальні твори українських авторів. Тоді ж записав кілька платівок, зокрема, п'ять українських народних солоспівів на вірші Тараса Шевченка. Популярність зростала, надто завдяки постійним виступам на радіо, що донесло його спів до багатомільйонної аудиторії. Провідний соліст Большого театру, Іван Жадан неодноразово виступав у Кремлі, мав особисті контакти з Йосифом Сталіним, на Кунцевській дачі якого досі зберігаються всі чотири платівки з голосом І.Жадана, позначені червоними хрестиками. Попри всю славу, співак залишався простим у спілкуванні, любив і пам'ятав своїх співвітчизників з України, яких завжди запрошував на свої виступи. Пік його кар'єри випав на сумнозвісний оскаженілими репресіями 1937 рік, – тоді ж отримав звання заслуженого артиста РРФСР та був нагороджений орденом Трудового Червоного прапора. Під час Пушкінських свят перебував на гастролях в Ризі, де виконав партію Ленського з таким шаленим успіхом, що його вблагали виступити також в операх “Фауст” Ш.Гуно та “Ріголетто” Дж.Верді. Захоплений мистецтвом Жадана, радянський посол у Латвії zorganizував спеціальний літак до Москви для доставки сценічних костюмів співака (випадок безпрецедентний!). Однак, тривали лиховісні 30-ті роки. На батьківщині Жадана, в приміщенні столичної Харківської опери вже відбулися показові карні процеси над митцями, членами насправді неіснуючої “Спілки Визволення України”; безслідно зeszли 340 сліпих кобзарів і лірників, вивезені прямо з 2-го археологічного з'їзду, що відбувся в Харкові взимку 1932р. і розстріляні співробітниками НКВС поблизу с. Куряжанка [7, с. 81]. Тому нікого не здивувало зникнення радянського посла в Латвії й арешт близького товариша І.Жадана, директора Большого театру В.Мутних, що відбулося невдовзі після ризьких гастролей співака. Було зіслано до Свердловського музичного технікуму вчителя й близького товариша І. Жадана: колишнього викладача Школи М. Лисенка у Києві, на той час – професора Московської консерваторії доктора мистецтвознавства Єгора Єгорова. Без жодних пояснень було відмінено наступні гастролі співака до Литви й Естонії; його перестали запрошувати в Кремль. Незалежний, внутрішньо вільний, гордий і самодостатній чоловік, Іван Жадан особливо й не прагнув бути в близькому розташуванні та залежності від володарів світу, не боявся ніяких змін і завжди пам'ятав про свою першу, унікальну робочу професію коваля, однак, було зрозуміло, що насунула опала. Становище погіршила необхідна операція на горлі, після чого настало майже цілорічне мовчання й вокальна реабілітація, яку долав самотужки. Й саме тоді, коли на ньому вже поставили хрест, Іван Жадан знову блискуче виступив у партії Ленського, продемонструвавши нові, глибші й драматичніші фарби свого дивовижного, незабутнього голосу. Наприкінці сезону 1940-41 рр. він триумфально гастролує з цією роллю в оперних театрах Харкова та Дніпропетровська, і як виявилось, – востаннє. Це були також його останні відвідини рідної України.

Хто зна, якою б могла стати подальша доля цього артиста, чи уник би він сталінських репресій і таборів, якби не почалася війна. І.Жадан перебрався до с. Манихіно, де жило також чимало інших артистів. Під час одного з наступів німців шлях до Москви було відрізано; незабаром у селі з'явилися окупанти. За спогадами самого співака, це сталося так: “Манихіно захопили німці. Нас, солістів Большого театру було там чимало. Так ось, у мій дім, де разом зі мною тоді були концертмейстер, що добре знала німецьку, баритон Волков й іще декілька артистів, увійшов офіцер. “Хто такі?” – суворо спитав. “Артисти”, – пробелькотіла перелякана піаністка. Офіцер на мить замислився, потім його лице просвітліло. “А Вагнера можете виконати?” Волков ствердно кивнув” [8]. Як свідчить інше джерело, “...ніякі умовляння ні до чого не призвели: фашисти цінували високе мистецтво, і Жадан змушений був їхати до Німеччини” [6, с. 556]. Очевидна безвихідь становища посилювалася ще свіжими спогадами І.Жадана про те, як у перші дні війни дирекція театру почала звинувачувати у зрадництві його колегу й товариша, баса Олександра Пирогова, за одну лише спробу відмови евакуюватися з Москви з-за хвороби дружини (н.а. СРСР О.Пирогов став у 1937р.; у 1943 та 1949рр. отримав також Державні премії). У випадку із Жаданом справа ускладнювалася його перебуванням на окупованій території; тому разом із дружиною, молодшим сином та 13-ма іншими артистами вирішив відступати з німцями (старший син син співака зазнав репресій; був реабілітований у 1953р.). Відтак, на І.Жадана чекали поневіряння з відступаючими німцями, голод, холод, підозри в шпигунстві, що мало не закінчилися розстрілом. Відомо, що під час війни співак виступав із концертами в Берліні та Празі. Над його сім'єю зависла смертельна небезпека: бути виданими у числі переміщених осіб. Подружжя було вимушене ховатися, жити порізно й під чужими прізвищами, оскільки за такими, як вони, невтомно полювали спецслужби, адже у міжвоєнний і воєнний періоди терени Західної Європи були зосередженням української політичної еміграції. Одружившись удруге з американкою Доріс, співак назавжди виїхав за океан.

У США вокальна кар'єра І.Жадана не склалася, що не було виключенням і для інших емігрантів так званої “другої хвилі” з теренів Східної Європи. На те було чимало суттєвих та особистих причин: життєві випробування, поважний вік, а також чуже оточення. Щоправда, завдяки ентузіазму молодої дружини-американки, вдалося організувати виступи в Карнегі-холл, й останні сольні концерти Жадана було записано на платівки, які відразу ж стали раритетами. Втім, американські імпресаріо й тоді не звернули на нього належної уваги. Не склався творчий тандем із всесвітньовідомим російським музикантом, емігрантом “першої хвилі” Сергієм Кусевицьким, на той час – могутнім продюсером молодого тенора Маріо Ланца та головним диригентом Бостонського симфонічного оркестру. Свою давню і, вочевидь, найбільшу мрію – жити в теплому вирії на березі океану – І.Жадан здійснив на крихітному острові Сен-Джон в Карибському морі з населенням у 1000 осіб (здебільшого негрів). Тоді сталися в нагоді трудові навички, отримані в Донбасі: працюючи на одному з підприємств Рокфеллера, Жадан назбирав грошей, придбав землю, власноруч її освоїв та побудував декілька котеджів, які здавав туристам із Америки й Західної Європи: цей бізнес забезпечив йому старість.

Можна судити, що американська домівка подружжя Жаданів за часів життя митця була самотнім культурним осередком, який приваблював туристів-меломанів із усього світу. Там гостював залоблений у його спів президент Фінляндії М. Койвісто, з яким вони виконували на два голоси романс “Очі чорні” на слова українського поета Є. Гребінки. Лише наприкінці 80-х рр. для Івана Жадана стали можливими письмові контакти із старшим сином, а в 1990р. С. Белза провів на ЦТ телепередачу про співака, який нарешті побував на батьківщині й довідався, що синові в найтяжчі роки допомагали його колеги, зокрема, солістка Большого театру Віра Давидова, котра клопоталася московською пропискою юнака тощо. Зі спогадами про І.Жадана відгукнувся народний артист СРСР П.Лисиціан, який відізвався про нього дуже високо, висловивши думку, що мистецтво І.Жадана перевищувало спів І.Козловського та С.Лемешева. Судячи з інформації, представленої інтернет-ресурсом www.ijadan.vi, кімната-музей І.Жадана є однією з численних, розкиданих по всьому світі українських домівок, де зосереджено національний світ митця, навіки відірваного від своєї рідної землі.

Вивчення діаспорних форм українського вокального мистецтва не було б повним без розміщення у контексті нашої теми осмислення творчості Йосипа Гошуляка (1922, с. Пелешівка Тернопільської обл.), який, на відміну від своїх побратимів, і всі роки своєї еміграції в Канаді не втрачав зв'язків з Україною, де був бажаним гостем і за радянських часів. Видана ним книга спогадів засвідчує, по-перше, різнобічність творчої харизми співака та його непересічні здібності до літературної творчості, а, по-друге – його прагнення до подолання виключно засобами мистецтва відірваності від рідної землі, – донедавна для багатьох українських емігрантів – фатальної [9]. Ціннісною домінантою життєвого й творчого кредо цього співака є вокальна творчість, зокрема, на вірші Тараса Шевченка, а єдиною проблемою й критерієм для налагодження контактів – професійність співрозмовника. Про це свідчить репрезентоване у його книзі епістолярне коло; цьому твердженням був також зміст зустрічі митця з колективом вокального факультету НМАУ ім. П.І. Чайковського восени 1999 р., коли у виконанні Й.Гошуляка прозвучали фонозаписи арій Мефістофеля з однойменної опери А. Бойто та короля Філіпа з опери Дж. Верді “Ернані”), українських народних пісень, а також відомого романсу М. Лисенка на вірші Т. Шевченка “Гетьмани”. Бас-баритон неосяжної глибини й багатого тембру, широкого діапазону й феноменальної технічної гнучкості, оперно-концертний співак Й.Гошуляк навчався в Амстердамській та Королівській консерваторії Торонто, а також приватно – у Д.Березинця. “Як добре, що Ви є і що можете представляти нашу все-таки мало знану культуру, своєрідний стиль українського співу”, – писав співакові дослідник етнокультурних шляхів українського співу Григорій Нудьга й називав його співаком, який поєднує в собі “...досягнення світової музичної культури і музичного мистецтва рідного народу у всіх його виявах” [9, с. 536-539; с. 350-351]. А Ігор Качуровський, сучасний український лінгвокультуролог, що мешкає в Німеччині, звернувся до співака з проханням подбати про вокальні вподобання української публіки в діаспорі, що мають “...збоченський музичний смак – нахил до дешевої естрадної музики [...] Це люди, для яких “Рушничок” вище Вагнера” та “...показати, що існує інший музичний світ – поза всіма “Рушничками”[9, с. 9]. Можна лише пожалкувати, що мистецтво вже сучасних нам українських співаків-емігрантів, вихованих у колі іншої вокальної естетики, досі не є досяжним в Україні настільки, щоб у формі майстер-класів, взаємного культурного обміну збагачувати національну вокальну школу, посилювати український вокальний архетип у лоні світового мистецтва професійного співу.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що діаспорні форми українського вокального мистецтва тривалий час були прерогативою дослідницької праці культурологів-емігрантів, й лише нині, в умовах плюралістичних змін у нашому суспільстві, стають досяжними для співвітчизників. У цьому відношенні вагомою є джерелознавча функція видання Н. Пушкарської “Етнографія східних слов'ян у зарубіжних дослідженнях (1945 – 1990)”, де значне місце відведене працям вчених-емігрантів з колишнього СРСР, у тому числі й із України [10]. Сучасні ж українські дослідники вирізняють “...феномен стрімкого входження етнічної самосвідомості та національних традицій зарубіжних українців через призму контакту” й, у межах етнічного контакту віднаходять “...легко очевидну наявність у поліетнічних відношеннях своєрідного надтериторіального та міжнаціонального протистояння за вектором “свій – чужий”; тут, як правило, відбувається змішування культурологічних дефініцій “адаптація”, “асиміляція” та “інтеграція”, адже, в умовах сталого тиску на емігранта, шляхи адаптації нав'язують йому, принаймні, два варіанти асимілятивного розвитку: інтеграцію або самоізоляцію [11, с. 82]. В американській же культурології існує адаптаційна ідея культури (Л. Уайт), яка співвідносить людське суспільство до особливого класу адаптативних систем. Слід сказати, що саме для американсько-канадської іміграції, значно тяжчої, ніж західноєвропейська, відчуття самоізоляції в контексті поліетнічного суспільного устрою було найбільше характерним. Багато зусиль для створення інтересу до української мови й культури на цьому континенті докладено Іваном Огієнком, Адвентиною Животенко-Піанків та іншими просвітителями-українцями різних “хвиль” еміграції. За спостереженнями українського співака-емігранта, відомого тенора Михайла Голинського, у 1969р. в Едмонтоні один старий індіан “...озивався до нього добірною українською мовою”: у провінції Альберта “...індіани від наших людей вивчають нашу мову, наші звичаї” [12, с. 360]. Олександр Кошиць, якого в Америці досі називають “батьком” українського співу, писав: “Что же касается американского национального чувства, то... их национализм украинского співу, писав: “Что же касается американского национального чувства, то... их национализм проводится только в “квоте” для иностранн[ых] эмигрантов, в их притеснении и эксплуатации” [13, с. 53]. У листах ушавленого диригента до Василя Беневського є надзвичайно цінні спостереження стосовно того, як американці надумали зробитися “нацією”: “С нашей точки зрения – это сплошной смех, а с их точки зрения это возможно сделать также легко, как купить какую-либо вещь. И вот поднимается поход против иностранцев во всех областях, включая и искусство. А для создания своих артистов и своей музыки нужно, де,

устроить такую лабораторию, где бы готовились артисты всех родов, а также композиторы. Дело начинается с Оперного Института, а потом обнимет все формы тонального и пластического искусства” [13, с. 40]. За влучним висловом Л. Гумільова: “етнічна химера”, – американське поліетнічне суспільство, що донедавна грало роль так званого “...перетоплювального казана”, де всі етнічні групи “перетоплювалися” в єдину американську націю з єдиною історією і культурою”, нині генерує своєрідну моду на етнічність, хоча там паралельно існує також стійка система ідей нативізму (вишості тих, хто народився в Америці) [Цит. – за 11, с. 46-50]. Нині у “Метрополітен Опера”, як і в багатьох інших значних оперних театрах світу, виступають видатні українські співаки: народні артисти України Володимир Гришко, Михайло Дідик, Анатолій Кочерга, Володимир Кузьменко, Вікторія Лук’янець, Ольга Микитенко, Валентин Пивоваров, котрі, після розпаду СРСР та підняття “залізної завіси” живуть поза Україною, та не поривають зв’язків із нею, залишаючись почесними солістами Київської Національної Опери імені Тараса Шевченка, де також лунають їхні голоси. У творчості кожного з них значне місце відведено солоспівам на вірші Т.Шевченка, а також – ролям із оперної шевченкіани, які принесли їм світову славу. Повернення ж в Україну наприкінці 2004р. відомого тенора, лауреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка Володимира Гришка є нетиповим випадком, яким було б добре започаткувати тенденцію повернення українських співаків додому.

Нами здійснене визначення ролі вокального репертуару на вірші Тараса Шевченка у формуванні національної свідомості українських співаків-емігрантів, котрі, розпрощавшись з Україною в роки зламних суспільно-політичних подій, як правило, асимілювали в етнокультурному просторі обраних ними країн, однак, назавжди залишилися представниками української вокальної традиції, пам’ятаючи і пропагуючи рідну пісенність і мову, звичаї і культуру, знаками-символами якої стала творчість кращих із них, – тих, котрі доєдналися до високостей художньої архетипізації. Закономірність простежених автором історичних метаморфоз розвитку української вокальної школи полягає в її інтегративності та зворотних процесах, ендогенна природа яких засвідчує українстичність, а екзогенний зміст окремих явищ змушує визнати їх поліетнічну природу, зумовлену, зокрема, реальними умовами існування діаспорних форм українського співу, важливим об’єднавчим фактором яких була й перебуває нев’януча вокальна спадщина Великого Кобзаря.

Уніфікацію досвіду українських оперних співаків, які уславлювали своєю творчістю Тараса Шевченка й створювали національні школи співу в середовищі іноетнічних культур, як і вивчення діаспорних форм українського співу поглиблюють етнокультурні узагальнення, здійснювані в царині методології теорії міграції (згідно з якою, професійну основу національної культури утворюють запозичення). Тому так необхідно продовжувати дошукуватися справжніх причин, за яких українські співаки назавжди лишаються в зарубіжжі, асимілюючись у чужій культурі, та не перестаючи бути носіями слави українського співу.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Назвати відомі вам імена українських співаків-емігрантів та охарактеризуйте творчий шлях одного з них, здійснюючи необхідні етнокультурні узагальнення.
2. Яка роль ролі вокального репертуару на вірші Тараса Шевченка у формуванні національної свідомості українських співаків-емігрантів?
3. Здійснити спробу уніфікації досвіду українських оперних співаків, які уславлювали своєю творчістю Тараса Шевченка й створювали національні школи співу в середовищі іноетнічних культур.
4. У чому саме полягає закономірність історичних метаморфоз української вокальної школи з огляду на досвід її видатних персоналій?

ЛІТЕРАТУРА

1. Врублевська В.В. Соломія Крушельницька. – К.: Дніпро, 1986. – 358 с.
2. Крушельницька Соломія: Спогади. Матеріали. Листування. – У 2-х ч. / Вступна стаття, упорядкув. і примітки М.І. Головащенко. – К.: Музична Україна, 1978. – Ч. 1. – 400 с.
3. Менцинський Модест.: Спогади, матеріали, листування /Автор-упор. М.І. Головащенко. – К.: Рада, 1995. – 462 с.
4. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2-х тт. – Т.1. – Львів, 1999. – 496 с.
5. Білокінь С. Іванна Синенька-Іваницька. – К.: Медекол, 1997. – 44 с.
6. Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2-х тт. – Т.2. – Львів, 1999. – 816 с.
7. Проненко В. *Agia lagorimosa* // Об’єктив НО. – № 26. – 2003.
8. Кваліашвілі М. Феноменальний тенор // Українські співаки у спогадах сучасників: Автор-упорядник І. Лисенко. – К.: Рада, 2003. – С. 555-556. – 779 с.
9. Фещенко Р. Проклятые советской властью // Корреспондент. – № 8. – 2006.
10. Цодоков Е. Какая судьба! (Иван Жадан и его две жизни) // www.vocal.ru.
11. Гошуляк Й. “Й свого не цурайтесь!”: Спогади, листування, матеріали. – Львів: Каменяр, 1995.– 590 с.
12. Пушкарева Н.Л. Этнография восточных славян в зарубежных исследованиях (1945-1990). – СПб: Блиц, 1997. – 334 с.
13. Етнос і соціум: монографія / Відповідальний редактор Б.В.Попов. – К.: Наукова думка, 1993.– 170 с.
14. Голинський Михайло: Спогади / Передмова С.Д. Козака. – К.: Молодь, 1993. – 368 с.
15. Кошиць О.А. Листи до друга (1904-1931) /Автор-упорядник Л.О. Пархоменко. – К.: Музична Україна, 1998. – 190 с.

2.3.4. Здобутки видатних українських співаків 2-ї пол. ХХ ст.

Серед музичних скарбів минулої епохи – мистецтво видатних радянських співаків. Небагато з них створили власні школи сольного співу. Серед них – легенда українського вокального мистецтва, народна артистка УРСР та СРСР (1965), лауреат Державної премії УРСР ім. Т.Г. Шевченка (1972), Державної премії СРСР (1981) та ордена князя Ярослава Мудрого V ст. (2001), Герой України (2006) **Євгенія Семенівна Мірошніченко** (12.06.1931, с. Радянське Вовчанського р-ну Харківської обл.). Лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Тулузі (1958) та Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві (1957), ще до закінчення свого навчання у класі професора Київської консерваторії Марії Едуардівни Донець-Тессейр, молода талановита співачка була запрошена на роботу солісткою Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка (1957-90); пройшла також Школу Міланського театру “La Scala” (1960-61) та досягла абсолютної майстерності у виконанні шедеврів барокового репертуару для лірико-колоратурного сопрано. Серед її партій – Лючія (“Лючія ді Ламмермур” Доніцетті), Лакме (“Лакме” Деліба), Віолетта, Джильда (“Травіата”, “Ріголетто” Верді), Цариця ночі, мадам Зільберкланг (“Чарівна флейта”, “Директор театру” Моцарта), Манон (“Манон” Массне), Розіна (“Севільський цирюльник” Россіні), Церліна (“Фра-дияволо” Обера), Мюзетта (“Богема” Пуччіні), Шемаханська цариця, Марфа (“Золотий півник”, “Царева наречена” Римського-Корсакова), Венера (“Енеїда” Лисенка), Йолан (“Милана” Майбороди); моноопера “Ніжність” А.Губаренка за мотивами твору А.Барбюса та ін. Були випадки, коли завісу Київської опери в її честь піднімали по 25 разів підряд. Окремо слід сказати про сотні концертів, де в її натхненному виконанні прозвучали арії з опер “Сомнамбула” і “Норма” Белліні та ін., численні романси, народні пісні. На спектаклі за її участю було неможливо потрапити, на її бенефіси Київська міська влада була вимушена виставляти міліцейські кордони. Рідкісний природний акторський хист Євгенії Мірошніченко за силою сценічної виразності не поступився феномену її лірико-колоратурного сопрано, що дозволяє дослідникам творчості української оперної примадонни віднести втілені українською мисткинею художні образи оперних героїнь до рівня світових еталонів сценічної майстерності.

У 1980 р. Євгенія Семенівна прийшла до своєї alma mater як викладач; у 1990 р. стала професором кафедри сольного співу. Щороку в її класі навчається близько тридцяти студентів, і це – далеко не всі бажаючі туди потрапити. Одне лише її ім’я могло б стати візитною карткою цілої когорти молодих співаків, яким пощастило отримати в неї вокальну школу, – так вони ж іще й досконало співають, уславлюючи педагогічний хист улюбленого професора у різних куточках світу. Серед її учнів народний артист України, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка Михайло Дідик, народна артистка України Валентина Степова, О.Нагірна, О.Микитенко, С.Чахоян, О.Терещенко, К.Стращенко, К.Абдуліна та багато інших. 12-ти з них пощастило стати солістами Національної опери, інші співають поза рідним краєм, а хтось – у пошуках роботи, що найбільше болить Євгенії Семенівні. Саме турбота про молодих дипломованих співаків, які по закінченні навчання та за відсутності можливості працювати за фахом вимушені змінювати профіль діяльності чи виїжджати за межі України, спонукала видатну співачку й професора до створення власного оперного театру. За прикладом далеко ходити не треба: у сусідній Росії, скажімо, успішно діє Центр оперного мистецтва Галини Вишневської; в усьому світі набуває поширення досвід створення камерних театрів, де здійснюють сучасні експериментальні постановки. Концепція Малої опери Євгенії Мірошніченко полягає у відтворенні високого стилю оперного бароко академічного напрямку, що відповідатиме найвищим художнім критеріям.

Наприкінці червня 2004 р. на своїй сесії депутати Київради проголосували за створення театрально-видовищного закладу культури “Київська мала опера”. Починалося все без видимих перешкод, і тодішній міський голова Олександр Омельченко, – давній шанувальник чарівного голосу Євгенії Мірошніченко, – виділив для Малої опери колишній Будинок культури трамвайників, пообіцявши профінансувати необхідні проектно-ремонтні заходи. Після зміни керівництва КМДА, реалізація проекту Малої опери отримала інший формат із-за земельного питання. На сьогодні так виходить, що земля під Малою оперою чи то продана, чи то здана в оренду. Респектабельний же театр має стояти на своїй землі: він – не трамвай, що перебуває в постійному русі; його рух, як і сам оперний жанр – явище суто умовне (як відомо, оперний персонаж може добрих півгодини співати про те, що йому потрібно кудись терміново поспішати). То коли ж нарешті відбудеться свято відкриття Київської Малої опери? Це питання надалі залишається риторичним.

Іще за свідченнями відомого на початку ХХ ст. журналіста С.Ярона, “...у нашей управы было своеобразное воззрение на земельную собственность, составляющую принадлежность города. Земля считалась ею *res nullius* (ничья вещь), подлежащей захвату каждого желающего, как некогда было в Америке. Любой гражданин мог владеть землей без всяких крепостных актов, а на праве *primi occupanti* (первого овладевшего)...”¹ Хоча земля й була реальною цінністю та приносила доходи в муніципальну касу, століття тому в Києві її надавали абсолютно безкоштовно усім тим, хто мав намір використати ділянку для якихось корисних цілей. Саме в такий спосіб благодійні товариства й окремі меценати отримували ділянки під побудову лікарень, притулків, училищ. Отак у 1897 р. Київський комітет піклування про народну тверезість обладнав “народну чайну” в невеличкому дерев’яному будиночку на Лук’янівській площі, де невдовзі з’явилась і бібліотека-читальня. Уже в наступному 1898 р. Комітет закріпив за собою навколишню ділянку розміром 350 кв. саженив (близько 1600 кв. м), на якій у 1901-1902 рр. архітектор Михайло Артинов звів Народний дім, у якому розмістились безкоштовна амбулаторія, нічний притулок для бідних та глядацький зал на 685 місць. (М.Артинов відомий як автор проекту іншого, житлового будинку, стилізованого під українське

бароко та зведеного для родин Сніжко й Хлебнікових на розі пл. Л.Толстого та вул. Пушкінської, 45). Від самого 1910 р. у Лук'янівському народному домі демонструвались кінофільми; у 1917 р. відбувалися виступи акторів “Молодого театру” Леся Курбаса та учнів музично-драматичної школи Миколи Лисенка, затим об'єднаних в “Гурток українських акторів” Михайлом Старицьким. А з 1920 р. тут знаходився Будинок культури Київського трамвайно-тролейбусного управління. У 1986 р. приміщення було офіційно проголошено пам'яткою культури, що охороняється законом й відтоді... повністю занедбано, а в 2004 р., як відомо, передано Київській малій опері. Нині тут уже відремонтовано дах і поновлено інженерні роботи, однак значна (85%) амортизація приміщення спонукає до здійснення повної реконструкції: укріплення стін, фундаменту, розширення сцени та побудови оркестрової ями, реставрації фасаду й прилеглої території. Головне управління культури міста Києва обіцяє відкрити Малу оперу вже в 2009 р. Євгенія Мірошніченко висуває власний, переконливий і досить сумний аргумент: час, що, на жаль, має властивість рухатися в одному лише напрямку...

Уявімо, як на сцену оновленої, сяючої позолотою Малої опери імені Євгенії Мірошніченко сходять доти невідома талановита співачка, у грудях якої нестримно бринить одвічним прагненням абсолютної краси український солов'їний спів! Хочеться вірити, що в затишній бароковій залі, де співали славетні Ф. Шаляпін, В. Собінов та сама Є. Мірошніченко, вже невдовзі залунають молоді потужні голоси, які продовжать традиції барокового співу, відроджуючи не тільки призабуті опери А.Вівальді та Г.Ф. Генделя, а й Д.Бортнянського, М.Березовського, О.Верстовського, О.Серова, Є.Фоміна, а й сучасних українських авторів, які з надією очікують на прем'єри. Музичний космос високої барокової культури неодмінно прикличе своїх спраглих шанувальників, а надто – молоде покоління, спрямоване до пізнання нових еталонів краси й досконалості.

Микола Кіндратович Кондратюк (05.05.1931, м. Старокостянтинів Хмельницької обл. – 15.11.2006, м. Київ) – сучасник і соратник Євгенії Мірошніченко – належав до плеяди блискучих баритонів, народних артистів СРСР (серед них Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв, Муслім Магомаєв, Анатолій Мокренко, Павло Лисиціан, Георг Отс). Рідкісні за силою, діапазоном і фарбами, неповторні за виконавським темпераментом, голоси цих академічних співаків різняться національним колоритом, зосередженим у самобутній експресії вокальної мови. Цю несхожість легко розпізнати не тільки в інтерпретації етнічно рідної кожному з них вокальної музики, але й у майстерно виконаних ними творах іноземних авторів, - крізь мережива звукопису чужої музичної культури. Адже, незважаючи на академічний вишкіл, основою вокального виховання залишаються народнопісенні джерела, рідна фонетика. Саме це робить унікальними голоси володарів еталонного “бельканто”, - прекрасного співу, вчитися якому вокалісти всіх країн дотепер прагнуть у знаменитому Міланському театрі “La Scala”. Удосконалювався там в 1962-64рр. і видатний український баритон Микола Кондратюк (у той час – соліст Київського театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка, а в 1964-65рр. – Московського Великого театру), чие мистецтво стало явищем для сучасників минулої епохи.

Проникливий, темброво багатий голос Миколи Кондратюка впродовж 60-90-х рр. минулого століття щільно заповнював ефірний простір. Миттєву популярність йому приніс фільм-концерт із творів композитора А.Островського, серед яких особливо запам'яталася “От любви моей до любви твоей” (“Вьюга смешала землю с небом”) на сл. Л.Ошанина. Оперний співак, що називається, прокинувся знаменитим: зі всіх кінців країни йшли листи та запрошення на гастролі. Жанр радянської масової пісні немовби сам вибрав Миколу Кондратюка своїм апологом: “Я люблю тебя, жизнь”, “Хотят ли русские войны”, “Журавленок” Е.Колмановського; “На безымянной высоте”, “С чего начинается Родина” В.Баснера; “Я жил в такие времена” О.Білаша; “Киеве мій” І.Шамо, “Журавлі” (“Мне кажется порою, что солдаты”) Я.Френкеля обрали його своїм першим виконавцем. Популярний співак із незмінним успіхом пропагував не тільки сучасну ліричну пісню, а й класичний репертуар. Феномен його вокальної творчості полягав ще й в інтерпретації пісень народів світу: мав виняткову здатність відчутти й передати особливий, часом невловимий в академічному виконанні, національний колорит, що містить у собі психоемоційну ауру етносу. Про це свідчить і різноманітний фондовий репертуар М.Кондратюка на Українському і Всесоюзному радіо, де ним записано кілька сотень (!) вокальних творів різних жанрів і національних композиторських стилів. Яскравий приклад: у картотеці Українського Радіо, серед багатьох інших його записів, міститься декілька варіантів однієї тільки пісні В.Заремби на сл. М.Петренка “Дивлюсь я на небо” з різним супроводом і різним хронометражем: від 2-х до 7 хвилин. А за пісню-романс А.Дюбюка на сл. Н.Некрасова “Что ты жадно глядишь на дорогу” у супроводі Оркестру народних інструментів імені Осипових він отримав премію Всесоюзного радіо “За краще виконання російських народних пісень”.

На долю М.Кондратюка випало тяжке дитинство й евакуація на Урал. Там він уперше почув голос Тіто Гоббі з радіоприймача, зібраного власноруч (збирався стати зовсім не співаком, а радіоелектронщиком). Хіба знав тоді, що мине час, і вони зустрінуться в Римі як колеги: Тіто Гоббі, старіючий італійський маестро, похвалить молодого українського співака за майстерність, голос та вибір репертуару (на тому пам'ятному концерті, що відбувся в посольстві СРСР, М.Кондратюк виконав арію князя Ігоря з однойменної опери О.Бородіна, арію Остапа з опери К.Данькевича “Тарас Бульба” й українські народні пісні). Знаходячись на стажуванні в Італії, Кондратюк захоплюю розповідав новим друзям про прекрасне місто Київ, могутню ріку Дніпро, на берегах якого живе п'ятдесят мільйонів українців. Італійці йому відповідали: “Senti! E una grande republica! E come Frasia!” (“Слухай! А це – велика країна! Як Франція!”). І називали його по-дружньому: “Tu – russo grande baritono!” (“Ти – великий російський баритон!”), а він згадував роки служби в Ансамблі пісні і танцю Київського військового округу, роботу солістом знаменитого Народного хору під керівництвом Григорія Верьовки; навчання в Київській консерваторії. Основи вокальної майстерності, закладені в нього

українським професором О.Гродзинським, були високо поціновані в Італії: прийшовши на свій перший урок в “La Scala” до маестро Дж.Барра й Е.Пьяцца, М.Кондратюк із здивуванням дізнався, що насправді вже володіє тим самим еталонним співом, якому приїхав вчитися. Поділився радістю в листі до свого вчителя. Відповідь не примусила себе довго чекати: О.Гродзинський повідомляв, що це закономірно, адже сам він є учнем італійського маестро Етторе Гандольфі, який у 1913-23рр. був професором Київської консерваторії, потім викладав у Москві (серед учнів Гандольфі - н.а. СРСР Г.Тіц, який залишив про нього спогади). В Італії, отже, з Кондратюком вивчали зовсім не ази “бельканто”, а провідні оперні партії його репертуару: Фігаро (“Севільський цирульник” Дж.Россіні), Белькорє (“Любовний напій” Г.Доніцетті), Ренато, Ріголетто, Граф ді Луно (“Бал-маскарад”, “Ріголетто”, “Трубадур” Дж. Верді). Молодий співак потоваришував із головним художником “La Scala” М.Бенуа; спілкувався з директором театру А.Гірінгеллі; жваво цікавився організацією оперного виробництва, подумки порівнюючи його з Київським театром, і перш за все - відносно репертуарної мобільності. Сподівався, що все краще, ретельно вивчене ним в Італії, буде впроваджено в його рідному театрі, - на батьківщині, якій не зраджував навіть у думках, не дивлячись на спокусливі неодноразові пропозиції залишитися працювати за кордоном.

І Євгенія Мірошніченко, й Микола Кондратюк творили в той непростий час, коли не співак, а Система визначала, кому, де і як краще реалізовувати свої уміння. Вивчені в Мілані оперні партії в Києві італійською мовою вдома заспівати так і не довелося. Це зараз у Київській національній опері всі спектаклі йдуть мовами оригіналу; для зручності слухачів над сценою встановлено спеціальний екран з електронними титрами перекладу. Проте, в не такі вже й віддалені часи, бажання М.Кондратюка співати в Києві партії Фігаро та Ріголетто по-італійськи закінчилося в'їдливым фейлетоном про “доморошених італійців”. “Севільський цирульник”, “Ріголетто”, “Травіата” й навіть “Євгеній Онегін” у той час звучали в Києві в прекрасних літературних перекладах М.Рильського, М.Лукаша й ін. (дану традицію було впроваджено наприкінці 20-х рр. ХХ ст.). Мрією залишилося і здійснення театральних реформ. Співак мовчки і мужньо переживає, як він сам говорить, внутрішню кризу, і після десяти років, на перший погляд, цілком успішної роботи в опері, несподівано для всіх переходить на концертну сцену, свідомо вибравши цей нелегкий шлях, на якому він отримав найвище професійне визнання, звання народного артиста і державну премію ім. Т.Г. Шевченка. Надалі він - соліст Київської філармонії та гастрольної організації “Укрконцерт”; діяльний голова музично-хорового суспільства України; депутат Верховної ради УРСР, а впродовж 1975-83рр. - ректор Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського, де також завідував кафедрою оперної підготовки. На всіх цих посадах М.Кондратюк незмінно виявляв творчий підхід і працьовитість, принциповість і безкомпромісність, а головне – беззастережну відданість професіоналізму. Концепцію оперних постановок мовою оригіналу втілював у виставах Оперної студії ввіреної йому Київської консерваторії, почавши з “Дейдами” Г.Генделя: спільного проекту з Лейпцизькою Вищою школою музики. Знаходив час і для власної вокальної творчості. Меломани старшого покоління добре пам'ятають його блискучі сольні концерти в Київській і Ленінградській філармонії, Великому залі ім. П.І. Чайковського в Москві. Його натхненне, вокально-довершене виконання з роками ставало все виразнішим і незмінно викликало питання: “Чому володар такого розкішного оперного голосу не співає в опері!??”, – відповіддю на нього був репертуар концертів, що складався з найскладніших різностильових оперних арій для лірико-драматичного баритона й високого баса, технічні труднощі яких долав легко і вільно. Гідною партнеркою його виступів була дружина, піаністка Наталя Сковородова, що працювала також концертмейстером його класу.

М.Кондратюк творчо співробітничав із багатьма композиторами, давши путівку в життя численним вокальним творам, позначеним його особливою виконавською харизмою, що створює непереборне табу для інших виконавців. Згадану “Пісню любові” А.Островського так більше ніхто й не заспівав. Деколи доводиться спостерігати художню безпорадність молодих співаків, які беруться за увічнінені М.Кондратюком пісні, такі як “Ясени”, “Два кольори”, “Сніг на зеленому листі”, “Прилетіла ластівка”, “Цвітуть осінні, тихі небеса” О.Білаша; “Очі волошкові” С.Сабадаша; “На долині туман”, “Тече річка дзвінка” Б. Буювського. Епігонам його творчості не допомагають ні талановито змонтовані кліпи, ні численні перевдягання, ні танцюристи. Мимоволі згадується, як у своїх радіоконцертах інтелектуальний співак М.Кондратюк міг одним лише голосом передати образний сенс вокального твору будь-якого жанру. Зосереджені в його високохудожньому співі, в уяві слухачів оживали цілі картини; журилася, раділа і ставала народною сучасна лірична пісня, а героїко-патріотична знаходила академічні, аріозні риси. Естетика дещо парадного, і в той же час - проникливо-романтичного виконавського стилю М.Кондратюка немов уніфікувала естетику того складного і суперечливого часу, однією з позитивних рис якого була, зокрема, абсолютна відсутність дилетантизму в професійному музичному середовищі (існували два різних визначення мистецтва: професійне і самодіяльне, кожне з яких мало свої критерії, шкалу цінностей, а також своїх виконавців; нині все це геть скасовано, і проголосити себе співаком може кожен охочий невіглас, без достатніх на те підстав, а головне - освіти). Тоді ж був вироблений і особливий, академічний стиль виконання народної і сучасної пісні, якій ревно служили кращі радянські оперні співаки.

Останнім часом частіше передають по радіо оперні шедеври у виконанні Миколи Кондратюка. Платівки, записані ним у 60-х рр. на фірмі “Мелодія” у супроводі симфонічного оркестру Великого театру (диригент - н.а. СРСР Б.Хайкін), миттєво зникли з музичних магазинів і в даний час є великою рідкістю, хоча їх було видано двічі (втім, хіба цього досить для виконавця такого рівня?). Такою ж була й доля єдиного диска-гіганта з українськими народними піснями й творами сучасних композиторів, а також CD “На долині туман”,

представленого, зокрема, на //www.umka.com.ua/gus, де можна прочитати наступне: “Для того, чтобы влюбиться в этот голос, вовсе не обязательно знать украинский язык. Не нужно для этого быть и современником представленных здесь записей, – а самой из них старой, между прочим, сегодня уже 49 лет. Впечатляет, не так ли? Впрочем, гораздо приятнее впечатляет не осознание времени, а глубина и красота голоса, этому самому времени оказавшегося неподвластным. По признанию критиков, для Николая Кондратюка не бывало слишком тяжелых произведений. Не потому, конечно, что исполнял только легкие. А потому, что не ленился с каждым из них, как сам говаривал, “поработать и поискать”. И отнюдь не удивительно, что поклонники его таланта – не только украинцы, но и жители Австрии, Болгарии, Бельгии, Финляндии, Великобритании, Италии, Мексики, Чили, Перу, Эквадора, Уругвая, Венесуэлы, Австралии, Новой Зеландии... – цветистый список, не так ли? Но ведь и бархатный баритон этот – ничуть не менее красочен, и обладатель его однозначно заслуживает того признания, которое ему уже принадлежит”. Тому залишається актуальним видання нових альбомів Миколи Кондратюка: цього чекають як представники старшого покоління, – ревнителі оперного мистецтва і ліричної пісні, так само й сучасні співаки, поцінувачі його високої майстерності.

Наприкінці травня 2007 р. у приміщенні Київського Будинку актора відбувся Перший Музичний конкурс “Солоспів”, присвячений пам’яті цього видатного співака. Захід було підготовано та проведено на цілковито благодійних засадах у рамках VI-го Київського Міжнародного фестивалю документальних фільмів “Кінолітопис-2007” та Всеукраїнської медіа-акції “Відчуй смак рідної мови” з метою виявлення та підтримки талановитої молоді у царині української вокальної культури. Мені не довелося виступати із учителем у спільних концертах, але одного разу саме кінематограф подарував таку незабутню зустріч. Співак тоді вже тяжко хворів і не виходив на сцену. Був початок березня 2004 року, святковий вечір у Київському Будинку кіно. Готуючись до свого виходу, я почула із залу хвилюючий душу спів Миколи Кондратюка: звучала українська народна пісня “Ніч яка місячна, зоряна, ясна”, а на велетенському кіноекрані йшли кадри з фільму Леоніда Бикова “В бій ідуть одні “старики””... Ніхто із учасників того пам’ятного концерту не мав такого шаленого успіху, як Микола Кондратюк! Напевно, саме тоді й зародилась власне ідея цього конкурсу. Історія ж конкурсної традиції сягає часів її походження з античної Греції². Як і два з половиною тисячоліття тому, кожен музичний конкурс відкриває нові можливості для сучасних співаків, різко здійснюючи їх мистецький рейтинг. Та без подальших фахових здобутків навіть найвище конкурсне лауреатство, що зазвичай є першим званням у співацькій долі, залишиться випадковою перемогою, – забутою віхою на шляху до мистецької вершини. Зараз існує безліч професійних і аматорських конкурсів. Напроресні життя й творчого становлення Миколи Кондратюка було лише кілька таких змагань для представників класичного вокального мистецтва колишнього СРСР: Республіканський конкурс ім. М.В. Лисенка, Всесоюзний ім. М.І. Глінки, Міжнародний ім. П.І. Чайковського, а також усього декілька зарубіжних. “Конкурсоманія” тоді ще не досягла своїх нинішніх масштабів, коли міжнародним оголошується кожен мистецький захід, а його лауреати часто не роблять честі вокальний школі, яку вони представляють. Часто навіть доводиться чути нарікання старшого покоління музикантів: “Лауреатів багато, а співати – нікому”. Єдиним же змаганням, у якому взяв участь і отримав блискучу перемогу М.Кондратюк став для нього Міжнародний конкурс вокалістів у Відні, проведений у 1959 р. у рамках VII-го Всесвітнього фестивалю молоді і студентів. Туди прибуло 400 вокалістів із 32-х країн світу, серед яких були й Георгій Красуля, Надія Куделя, Діана Петриненко, Зоя Христич. Усі вони не лише отримали високі нагороди, але й не загубилися у часі: стали славою українського вокального мистецтва... Повернувшись же в 1959 р. із Відня, Микола Кондратюк, – лауреат Першої премії та Золотої медалі Фестивалю, не отримав удома жодних привілеїв і довго ще мешкав із родиною у службовому приміщенні хору Верьовки, де тоді працював. Розповідав про враження від казкового Відня, схожого на гігантську зелену декорацію зі старовинними пам’ятниками архітектури руки Фішера фон Ерлаха, суворим храмом св. Стефана, які творили свою нескінченну мовчазну мелодію під традиційний акомпанемент вальсів Й.Штрауса, що звучали прямо на вулицях міста у виконанні Віденського симфонічного оркестру під орудою Ф.Зальмгофера. Ділився враженнями про спілкування із головою журі конкурсу, видатним італійським співаком Тіто Скіпа та німецьким професором співу Паулем Міса, які благословили його на роботу в оперному жанрі. Окрилений перемогою і виступами у відомих концертних залах (Брамсзала Музикферайну, де проходив сам конкурс, Концертхауз, де відбулося відкриття фестивалю та Ратхаузплатц, на відкритому майданчику якого відбулися заходи фестивалю та його закриття), Микола Кондратюк готувався до нових злетів свого таланту. Вистави у Київському театрі опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, куди невдовзі його запросили на роботу, концертні виступи, поїздки за кордон, уже незабаром стали нормою його творчого життя. Далі були участь у Конгресі демократичної молоді Бельгії, поїздка до Західного Берліна, де довелося співати у залі на 18 тисяч місць, виступи під час Днів культури СРСР на Брюссельській Всесвітній виставці, Декаді української літератури й мистецтва у Москві 1960 р., гастролі в Югославії у 1962 р., абонентські концерти у філармонійних залах Києва, Москви й Ленінграда. Усе це складало його артистичний ритм напередодні найважливішого, – відбіркового конкурсу на стажування в Міланському театрі “La Scala”, у якому він також здобув перемогу. Наприкінці 1962 р., запалений успіхами й визнанням, український співак Микола Кондратюк їхав до Італії разом із Анатолієм Солов’яненко, Володимиром Атлантовим та Муслімом Магомаєвим утворюваним шляхом великих сподівань... Минуло небагато часу, й н.а. України та СРСР М.Кондратюк уже й сам очолював і Республіканський конкурс камерних співаків, і Фестиваль “Кримські зорі”, а наприкінці 90-х рр. минулого ст. – Міжнародні конкурси співаків ім. Соломії Крушельницької та ім. Миколи Лисенка. Професор виховав

чимало конкурсних лауреатів, які здобули найвищі нагороди найпрестижніших у світі змагань, і цей процес триває: адже іще зовсім недавно він працював із українськими і зарубіжними співаками у стінах НМАУ ім. П.І. Чайковського. Його учнями були солісти Київської національної опери, лауреати міжнародних конкурсів Оксана Дика (закінчила консерваторію у н.а. СРСР Марії Стеф’юк) й Василь Колибабюк та народний артист України Микола Шопша, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка; з.а. України Валентина Антонюк, Людмила Давимука, Віталій Карпось, Володимир Чорнодуб; оперні співаки Павло Баранський (Німеччина), Микола Логвинов (Великобританія), Віталій Ломакін, Анатолій Орел, Євгеній Шокало (Чехія); Павло Пштика (Франція), Володимир Сорокін, Олександр Царевський (Росія); молоді перспективні співаки Денис Вишня, Наталія Вондроушова, Ігор Ішак, Віталій Козін, Ігор Мельничук (Україна), Су Вей (КНР) та багато інших. За свою 40-річну педагогічну працю професор М.К. Кондратюк отримав звання академіка Міжнародної педагогічної академії, а також був єдиним в Україні лауреатом Великої Золотої Медалі ім. Яна Амоса Коменського.

...Вокальне мистецтво продовжує синтезувати розрізнений художній досвід у вищу сферу абсолютної співацької краси. Цей процес - вибірковий і некерований із зовні: у пам’яті поколінь, на скрижалях історії залишаються імена й голоси лише найяскравіших співаків.

ПРИМІТКИ

¹ Цит. за: Кальницький М. “Аршином общим не измерить” // Контракти. – № 05. – 29 січня 2007.).

² Життя давніх еллінів нагадувало одне велике змагання: є навіть термін для визначення грека архаїчної епохи: “агоністична людина” (αἰών – змагання). На Олімпійських іграх, присвячених Зевсу (коли ще не було ніяких інших, окрім спортивних змагань), виступи п’ятиборців супроводило звучання авлоса. Піфійські ж ігри були своєрідним музичним центром Еллади: вони проводилися раз на чотири роки, й саме від них розпочалися музично-вокальні змагання. Імена переможців карбували на мармурових стелах із присвятами; їм та їхнім родинам надавали довічні привілеї почесних громадян міста. Одна із таких присвят розповідає сучасникам про жінку-співачку й акомпаніаторку на кифарі, якій, у зв’язку з перемогою на конкурсі, було надано численні пільги: виготовлено їй мідне зображення, премійовано однією тисячею драхм срібла, надано їй та її потомкам права гостин у місті, позачергового розбору в суді, звільнення від усіх повинностей, почесне місце на усіх змаганнях, на володіння землею і будинком й усі найвищі привілеї. Піфійські ігри відбулися востаннє навесні 394 р. н.е.: проіснувавши близько тисячоліття, вони були заборонені християнським імператором Феодосієм Першим Великим. Описані Флавієм у 586 р. до н. е., вокально-музичні змагання у Дельфах проводилися біля святилища Аполлона (бога музики і медицини) як сеанси музикотерапії. Інші змагання співаків проводилися в Герміоні на честь культу Діоніса (VIII – VII ст. до н. е.). Описані Геродотом та Плутархом, ці конкурси демонстрували хорове мистецтво (до наших днів дійшов термін “корифей”, який у ті часи мав інше значення: “соліст хору”). Інший відомий у Давній Греції конкурс співців “Великі Асклепії” проводили на честь бога лікування Асклепія; “Еротодії” й “Мусеї” було присвячено богу любові й музам. Переможці “мусичних агонів” Спарти (2-пол. VII ст. до н. е.) споруджували собі пам’ятники й монументи. Збереглися списки переможців, умови таких конкурсів, розміри грошових премій. У ті далекі часи для талановитих співців висококультурної музичної Греції й Риму було два шляхи: йти у “музичні прислуги” або перемогти у музичному змаганні, щоб назавжди забезпечити себе і свою сім’ю.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Яким чином історико-суспільні явища впливали на творчість видатних радянських співаків 2-ї пол. XX ст.?
2. Які оперні партії були в репертуарі н.а. СРСР Є. Мірошніченко?
3. Що визначає унікальність виконавського та педагогічного стилю Є. Мірошніченко?
4. У чому полягає естетика виконавського стилю М. Кондратюка?
5. Що стало причиною переходу М.Кондратюка з оперного театру на концертну роботу?
5. Охарактеризувати витоки та окреслити сучасні напрямки розвитку конкурсних традицій.

2.3.9. Професія: вокальний концертмейстер

Серед музичних професій існує умовний поділ за ознаками фахової ментальності. Піаністи й струнники традиційно вважаються елітними музикантами, адже грі на скрипці чи фортепіано навчаються з малих літ, ледь зіп’явшись на ноги. Співацький же голос формується остаточно у віці близько двадцяти років, а баси та контральто – ще пізніше. Прикро, але часто саме в цьому віці майбутні співаки починають вивчати й музичну грамоту. Отже, андрагогічний характер цієї мистецької галузі – безперечний. Часто вокальна спеціальність є другою професією, до якої особистість приходить у зрілому віці. Ці та інші природні обставини стають на перешкоді динамічному входженню у професію. І чи не тому у співаків, як ні в кого з інших музикантів, так багато “няньок”: педагоги, репетитори, диригенти, режисери, лікарі-фоніатри та піаністи-концертмейстери вокалістів¹. Справді-бо, навіть заздрісно стає інструменталістам, але ж голос – надто рідкісний скарб, котрий вимагає подібного плекання. І добре, коли сам володар голосу є свідомим і гідним свого неповторного живого інструмента, що, при доброму ставленні, слугуватиме йому довго й надійно.

Зоя Юхимівна ЛІХТМАН (20.02.1919р., м. Фастів – 11.01.2002р., м. Київ), – видатний піаніст-концертмейстер вокалістів, лауреат міжнародних конкурсів, у 1941-2001рр. викладач камерного співу Київської консерваторії.

Коли на українському мистецькому небосхилі спалахує ясна зоря співучого таланту, добре, якщо поряд із новим іменем можна побачити інше, часом – також відоме, а часом – і ні: йдеться про вчителя зірки. Скільки їх, чиї голоси перелилися в потужне молоде звучання голосів їхніх учнів, які уславлюють нашу вокальну школу в усьому світі... Відомі вражаючі приклади любові й відданості великих співаків своїм учителям; довелося бачити й учнівські, і вчительські зради; і попіл, що лишався від завчасно запаленої самим же вчителем зірки, котра, згораючи сама, обпікала також і його. Спілкування виплеканих З.Ліхтман співаків із улюбленим викладачем камерного співу тривало впродовж десятиліть, і його зміст насправді є багатовимірнішим та значно ширшим від задуманої теми. Досвідчений педагог прагнула не лише навчити, а й закарбувати в пам'яті учнів свої довголітні спостереження за специфікою виховання камерних співаків, спонукаючи дошукатися тих єдино вірних узагальнень, остаточно сформулювати котрі ще належить. Слово співане, котрому з любов'ю й натхненням навчала Зоя Юхимівна, – абсолютно інша культурологічна величина поряд зі словами, що мають зберегтися правдою про неї та про її довге життя посеред виплеканих нею зірок.

Поряд з учителем із фаху, завданням якого є поставити голос і дати навички технічних засобів художнього співу, в мистецьких ВНЗ працюють педагоги з камерного співу, – співаки, а часом – піаністи за фахом. Місія останніх – вельми відповідальна, адже вони не можуть вдаватися до вокальних, – емпіричних засобів навчання, що є недоліком і перевагою водночас. З.Ліхтман володіє унікальною, – інструментальною методикою навчання співаків інтонаційної культури, котра дозволяє охопити найповніший репертуарний зміст, досягнути різні стилі й напрямки, і, врешті, виробити свій виконавський стиль: неповторний і вишуканий, завше впізнаваний. Недаремно кращих її вихованців називають золотими голосами України. Її учні – це, зокрема, народні артисти СРСР Микола Кондратюк, Анатолій Кочерга, Діана Петриненко; народні артисти України Михайло Дідик, Григорій Грищок, Євдокія Колесник, Валентина Кочур, Микола Полудьоний, Валентин Пивоваров; заслужені артисти України Ела Акритова, Валентина Антонюк, Любов Кнорозок, Петро Коваль, Людмила Кравченко (Сгорова), Тетяна Кузьміна, Микола Логвинов, Іван Чайченко, Тарас Штонда, Сергій Ярошенко, заслужений артист Карелії Валерій Дворников. Для всіх них вишкіл, отриманий у класі камерного співу, став можливістю реалізувати себе не лише на оперній, а й на концертно-філармонійній сцені, яка для декого стала основною. Адже, попри всі природні здібності й оперну підготовку, не ми вибираємо оперу, а вона вибирає нас. Те ж саме можна сказати і про камерне виконавство: є чимало чудових оперних співаків, котрим не прищеплено культуру філігранного звукопису, притаманну малим вокальним формам. То – інша палітра й інший виконавський інтелект, виховувати який – місія відповідальна й значуща. Спробуємо дошукатися відповіді на запитання: чому такі чудові піаністи як, наприклад, Рима Голубева, Елеонора Пірадова, Важа Чачава присвятили себе роботі зі співаками та отримали на цій ниві найбільше визнання? Серед них і Зоя Ліхтман, – блискуча піаністка з лауреатським званням, яка, щойно розпочавши працювати з голосами, так поллюбила цю справу, що до сольного виконавства так уже й не повернулася.

Зоя Ліхтман – вихованка професора Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського Костянтина Миколайовича Михайлова (у 1922-26 рр. – ректор, у 1926053 рр. – проректор). Прослухавши її ще малою дитиною під час вступних іспитів до школи обдарованих дітей (тоді, замість вивченої з мамою пісеньки, вона виконала дует Тетяни й Онегіна), він назавжди прикипів серцем до її хисту, який розвивав із усією відповідальністю справжнього майстра. Навчання тривало впродовж довгих років, сягнуло також аспірантури, що припала на воєнний час. Професор К.Михайлов готував її для сольної піаністичної та педагогічної діяльності, хоча З.Ліхтман зарекомендувала себе і як ансамблістка, виступаючи зі скрипальми та віолончелістами. Співаків же “боялася” довго й почала виступати з ними вже в евакуації, спочатку – на українській радіостудії Саратова, звідкіль лунали безіменні голоси українських акторів, співаків і музикантів, озиваючись до своїх далеких співвітчизників саме в такий, анонімний спосіб (аби не нашкодити родичам, що перебували в окупації). Разом із нею в ефірі працювали Юрій Шумський, Сергій Петров та актори театру російської драми. У Саратовській же консерваторії розпочала працювати концертмейстером вокального класу відомої московської камерної співачки Ганни Малюти. Акомпанувала співачкам Єлизаветі Шумській, Софії Друкер (котра пішки прийшла до Саратова із Білорусії), виступаючи із ними від так званого КЕБу (концертно-естрадне бюро, що zorganizувало пам'ятний тріумфальний вечір українських корифеїв Івана Паторжинського, Марії Литвиненко-Вольгемут і Зої Гайдай, основним місцем евакуації яких були Іркутськ та Уфа). І лише в 1943р. Зою Ліхтман викликали до Київської консерваторії, що працювала тоді в Свердловську. Там аспірантка змогла продовжити заняття з улюбленим педагогом, який досить скептично й ревниво віднісся до її захоплення роботою з вокалістами. Та вона вже не уявляла свого життя без співаків. Навчання в аспірантурі суміщала з роботою у класі професора й завідувача кафедри сольного співу Дометія Євтушенка, який довірив їй кращих своїх студенток, майбутніх народних артисток Леокадію Масленикову, Вероніку Борисенко, Ніну Гончаренко...

З.Ліхтман грала в концерті вихованців Київської консерваторії перед урядом України у зимовому Харкові (де на початку 1944р. було вирішено долю ревакуації цього ВНЗ): вона була виповнена гордості від усвідомлення своєї причетності до історичної події: адже вирішувалося майбутнє українського музичного мистецтва. Зоя Юхимівна пам'ятає й кожну, здавалося б, дрібничку з продуктового й промтоварного пайків, отриманих учасниками їхньої делегації, очолюваної А.Луфером; називає суми грошової винагороди від

М.Хрушова: по дві-три тисячі карбованців кожному, а головне – те, що всім їм було пообіцяно та згодом надано квартири у Києві. Тож, коли до столиці ще тільки поверталися з евакуації колективи інших ВНЗ, студенти й викладачі консерваторії вже розпочинали наступний навчальний рік, та ще й разом із першокурсниками, які діставалися до цього храму музики з усієї повоєнної української руйни. У рідному Києві, де народилася й зросла, у квартирі, де, здавалося, зовсім недавно лунав приємний любительський спів її тата, нині жили чужі люди. Найбільший родинний скарб – бібліотеку – було спалено. Удвох із матір'ю спершу поселилася в тимчасово наданій оселі, а з 1947р. замешкала на вулиці Пушкінській 21. Спершу працювала концертмейстером у класах професорів Клари Брун, Івана Паторжинського та Марії Снаги, де акомпанувала Лілії Лобановій (у майбутньому – відомій оперній співачці, народній артистці УРСР); Тамарі Калустян, готуючи цілі сольні програми, що на довгі роки стали окрасою Київської філармонії, а також – Галині Сухоруковій, виступаючи з якою на Всесоюзному конкурсі вокалістів, одержала диплом кращого концертмейстера, а пізніше мала спільні гастролі. Проректор консерваторії Сергій Павлюченко, добрий знавець теорії й практики вокалу, запропонував З.Ліхтман стати викладачем камерного співу та працювати поряд із такими майстрами як З.Гайдай, Р.Ельвова, В.Метелицька, Л.Острін, Л.Ржецька, Е.Скрипчинська, О.Степанова. Разом вони продовжували традиції заснованої до війни окремої кафедри камерного співу, очолюваної піаністом і вокальним педагогом О.Брагіним. Зоя Юхимівна радилася із старшими колегами щодо вибору репертуару, виписувала ноти з Музфонду, впровадила практику апробації щойно написаних творів українських композиторів, котрі дослухалися до її порад і щось уточнювали, покращували у процесі співування своєї музики, – таким чином, до друку йшли вже остаточні варіанти солоспівів. Композитори Г.Губаренко, Ю.Іщенко, Г.Майборода, Ю.Мейтус, М.Скорик, А.Штогаренко завжди знаходили в її класі чуйних інтерпретаторів своєї музики. Окрему сторінку її плідної праці становить наукова та музично-просвітницька діяльність. Вона – автор ґрунтовного дослідження “Вибрані романи українських радянських композиторів: Проба виконавського аналізу”. Незмінною популярністю студентів-вокалістів користувалися підготовані спільно з заслуженою артисткою України Галиною Сухоруковою тематичні програми, приурочені творчості різних композиторів та виконавців, де вона виступала як лектор, концертмейстер, а також – науковий керівник студентських доповідей, побудованих за її концепцією. Обдарована, виточена піаністка, видатний фахівець у царині камерно-вокального ансамблю, талановита дослідниця цього жанру, З.Ліхтман прекрасно знала природу сольного співу й вокальний репертуар. Вражало її вміння створити потрібний настрій у фортепіанному вступі кожного романсу, а потім завершити його органічно, немов би продовження музичної думки співака. Захоплювало її витончено-вдумливе відчуття індивідуального стилю кожного композитора й особливостей кожного твору, її чутливе ставлення до вокаліста й активна співучість у створенні музичних образів – усе це значною мірою сприяло перетворенню виступів у справжнє свято музики.

У вересні 2001р. виповнилося шість десятиліть високого служіння Зої Ліхтман справі виховання співаків у вищій школі. Вони сповнені натхнення пошуків вокально-педагогічних принципів. “Із чим я прийшла і що я залишаю в мистецтві?” – замислено проказує вона й сама ж відповідає на своє запитання: “Це – безкінечно різноманітний процес, умовно розподілений на такі складові: 1) правдиве прочитання музично-поетичного тексту; 2) виховання виконавської свободи в рамках заданої форми й стилю; 3) прагнення до виключно злагодженої ансамблевості (а не до співу з акомпанементом); 4) досягання таємниці взаємодії стилю й темпоритму, динаміки й декламації; 5) збереження етнічної природи вокальної музики у версіях художнього перекладу”. Зоя Ліхтман – перший і поки що єдиний перекладач арій І.С.Баха з німецької мови – позитивно ставиться до таких версій виконання, хоча й визнає, що найбільш правдива вокальна інтонація – саме у творах, виконуваних мовою оригіналу. Її методичний підхід до виховання співака-музиканта починався саме з пробудження уваги вокаліста до фортепіанного супроводу, до якостей звучання цього інструмента, у співдружжі з яким і належить працювати іншому, – природному інструменту співака, закладеному в його організм. Так народжується відчуття спільного творення інтонаційної палітри, особливістю котрої у вокально-фортепіанному ансамблі є одночасне темповане та нетемповане звучання, досягти злагоженості в якому – набагато складніше, ніж у співі з оркестром. Особливу увагу вона фіксувала на виявленні взаємовпливів національних вокальних шкіл у вокальному репертуарі, представленому в її роботі в усій багатоваріантній палітрі світової класики, романтизму й сучасної музики для голосу у супроводі фортепіано. Це за її сприянням Діана Петриненко підготувала свої перші сольні концерти з обробок українських народних пісень, а Тамара Калустян – монографічні програми; це вона супроводила на міжнародних конкурсах Євдокію Колесник, Анатолія Кочергу і Валентина Пивоварова. Її допомогу в побудові концертних програм завжди отримували солісти Київської філармонії Ю.Олейник, К.Столяр, Е.Яроцька. Зоя Юхимівна – і моя перша порадиця в програмах проекту “Антологія українського солоспіву”. Вона була частим гостем на концертах багатьох своїх учнів, яких не можна було назвати колишніми, бо вчитель дається навіки, а прищеплювана нею її вихованцям правда інтонації у співі становить високу всеосяжну правду, світло від якої робить видимим усе вороже високому мистецтву.

У її затишній оселі на вулиці Пушкінській скрізь виднілися усміхнені портрети співаючих, – її учнів. На видному місці – дивовижної краси виріб: химерний східний палац, виготовлений із придніпровської лози власноруч одним із зарубіжних вихованців З.Ліхтман (нині це відомий співак, міністр культури Лаосу С.Сайсавата). Розповідала про складний і цікавий шлях у європейській музиці китайського стажера Ханя; про свою роботу з аспірантом зі Словаччини І.Коцуром (останнім її учнем). Згадуючи тих своїх вихованців, що працюють поза Україною, показала мені фотоальбом, де закарбовано театральні успіхи заслуженого артиста

Карелії В.Дворникова та співака з Фінляндії Ю.Суомінока; розповіла про успіхи солістів Мінської опери, народної артистки Білорусі Л.Колос; Празької Національної опери – Є.Шокала, а також – здобутки оперного співака й вокального педагога Б.Віткуна, який успішно працював у Сан-Франциско. Хвалилась зарубіжними досягненнями українських оперних зірок Михайла Дідика, Валентина Пивоварова й Анатолія Кочерги, а надто тим, що, працюючи у світах, вони не поривають зв'язків із рідною культурою, і це є предметом її особливої гордості (адже й сама назавжди залишилася вірною Україні, попри настійні запрошення родичів виїхати закордон). Доцент кафедри сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського, Зоя Юхимівна Ліхтман упродовж 60-ти з половиною років сумлінно виховувала камерних і оперних співаків, передаючи їм не лише таємниці фахової майстерності, а й властивий їй самій особливий стан одухотвореності, що надає людяності їх особистісним виявам не лише в мистецтві, а й у житті. А її життя справдилося в учнях: вони стали і родиною, і дітьми, й колегами по роботі; ними було заповнено світ навколо неї. Світ музики...

Олександра Сергіївна ВИШНЕВИЧ (05.05.1907р., м. Одеса – 20.04.2000р., м. Київ), – упродовж майже чотирьох останніх своїх десятиріч головний концертмейстер Київської опери, головний свідок і призвідець становлення й розквіту багатьох зірок української вокальної культури. Не буде перебільшенням сказати, що багаторічна творчість цього вокального концертмейстера уособлює історію вітчизняного оперного мистецтва. Починаючи з 1926 р. вона працювала самостійно: в армійській художній самодіяльності й кінотеатрах; акомпанувала заїжджим оперним зіркам. У 1928 – 1955 рр. була провідним концертмейстером оперних театрів Вінниці, Пермі, Алма-Ати, Томська, Саратова, Самари, Горького, Львова. У 1955-88 рр. – працювала головним концертмейстером Київського державного театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка, в історію якого вкарбувалась як унікальне в усіх відношеннях явище.

Професійну музичну освіту Олександра Вишневич отримала у Вінницькому музичному технікумі, і цього доробку їй вистачило для набуття й практичного застосування піаністичних навичок такої якості, що вдовольняла найвибагливіші вимоги оперного виробництва. У ті далекі, голодні 20-ті роки ХХ ст. Вінниця стала одним із центрів музичного життя, адже туди з'їхалися працювати відомі виконавці та викладачі з Київської, Московської та Санкт-Петербурзької консерваторій зі своїми високими програмними вимогами. Їй пощастило навчатися у класі М.Ф. Орлова, учня прославленого К.М. Ігумнова, творче кредо якого: “Музика – справа, яка і є життям” стало лейтмотивом і її творчої та особистої долі. Навчання передбачало концертмейстерську практику у вокальному класі. Так вона познайомилася з вокально-педагогічними принципами Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут, що поклали початок формуванню досконалого музично-вокального слуху О.С. Вишневич, – слуху, якому довірятимуть свою співацьку долю і визнані майстри, і артисти-початківці, недавні вихованці відомих маестро сольного співу.

Олександра Вишневич знала “назубок” 80 опер, могла вести співанки без диригента. Високої честі вивчати з нею оперні партії домагалися найтитолованіші, найвідоміші співаки. У контексті вистав Національної опери досі можна помітити й вирізнити її вихованців, завдяки притаманній їм особливій вокально-художній виразності й майстерному володінню вокально-сценічною ситуацією: адже те, що було вивчено з Вишнею (так любовно називали її колеги), вивчено назавжди і має навищу пробу. Спільна робота з диригентами, честю й славою нашого національного мистецтва, такими як М.Вериківський, І.Зак, Я.Вошак, А.Власенко, Я.Карасик, В.Тольба, К.Симеонов, С.Турчак; творча невтомність і одержимість улюбленою справою сформували характер допитливий і сильний, нетерпимий до будь-яких проявів дилетантизму і безмежно відданий людській дружбі. Недарма на титульному листі клавіру опери Д.Д. Шостаковича “Катерина Ізмайлова” поряд з автографом самого автора – слова, написані Костянтином Арсенійовичем Симеоновим, диригентом-постановником цієї вистави у Києві: “Дорога Олександро Сергіївно! Вам, у знак глибокої поваги і спільної тяжкої праці; стражеві порядку й непримиренному ворогові всяких нечестивостей з почуттям глибокої вдячності й поваги. 06.05.1982 року”.

Наведу цитати зі службових характеристик, наданих у різні часи (матеріали взято у 1997р. із особистого архіву піаністки): “...У співдружності з провідними виконавцями-вокалістами, народними артистами П.Білинником, М.Ворвулевім, М.Гришком, С.Дубровіним, О.Загребельним, С.Козаком, М. Кондратюком, Н.Місінню, А.Мокренком, К.Огневим, Б.Руденко, В.Тимохіним, Г.Туфтіною, Е.Томм, З.Христич О.Вишневич підготувала велику кількість оперних партій класичного та сучасного, вітчизняного та зарубіжного репертуару, багато цікавих концертних програм, які завжди відзначалися глибиною думки та тонкою інтерпретацією” (підписи н.а. СРСР Л.Венедиктова, н.а. УРСР В.Литвинова та з.а. УРСР Г.Демчука); “О.Вишневич – концертмейстер високої кваліфікації, володар відмінного піаністичного апарату, знає великий репертуар і, безсумнівно, володіє методикою занять із вокалістами. Її робота із співаками забезпечує бездоганне вивчення творів і сприяє підвищенню виконавської та вокальної культури оперних артистів” (підпис головного диригента Новосибірської опери, н.а. СРСР І.Зака).

Олександра Вишневич є автором опублікованих спогадів про Оксану Петрусенко, з якою гастролювала, дружила та підготувала всі основні оперні партії репертуару славетної співачки. Та й усі інші “її” вокалісти, з якими вона натхненно працювала й голоси яких любила, довіку залишилися в її серці. Із властивим їй гумором Вишневич переповідала сюжети, пов’язані з її виступами з Миколою Дмитровичем Ворвулевім. Якось під час їхнього концерту у приміщенні сучасного Палацу культури “Славутич” співак, як завжди, без попередження, прямо зі сцени оголосив, що виконає зараз... куплети Мефістофеля (що ніколи не значилися у його баритоновому репертуарі, оскільки, як відомо, написані для баса!). І заспівав, а вона – заграла: без нот, навіть не підозрюючи, що знає цей твір напам’ять. Присутній у залі тодішній головний адміністратор Київської

опери А.Ю. Незвєцький був вимушений негайно перервати концерт і нагадати Ворвулеву, що завтра у нього вистава, тож співак мусить поберегти себе! Подібний випадок стався й під час прямої трансляції концерту київських оперних зірок Всесоюзним телебаченням. Тоді Микола Ворвулев, знову ж таки, без попередження назвав замість запланованої арії Роберта з опери П.І. Чайковського “Іоланта” куплети Ескамільйо з опери Ж.Бізе “Кармен”. Ведуча концерту Анна Чехова, нічого не підозрюючи, оголосила, та Олександра Вишневич знову не розгубилася: зіграла твір також без нот. Уже в дуже поважному віці (понад 90 років!) дбала про свій піанізм, грала дуже експресивно й емоційно, часом навіть плакала, виконуючи окремі сцени з опери Дж.Пуччіні “Тоска”. На запитання, чи вона спеціально фіксує в пам’яті акомпанементи, чи це відбувається мимовільно, відповідала: “Я навіть не здогадувалася, що знаю напам’ять такі складні музичні полотна, і не ручаюся, що могла б повторити їх в інших, не стресових ситуаціях”. І далі вела про популярність того ж-таки Ворвулева: шанувальниці голосу навіть цілували його зображення на телеекрані, а прогулянки співака вулицями Києва неодмінно супроводжувалися численними проханнями про автограф. Театральні ж інтриги заздрісників Ворвулева не вгадали навіть перед його кінцем: уже на своєму бенефісі, співак, помітно виснажений невиліковною хворобою, отримав із квітами записку зловісного змісту, що прискорило трагедію. Довголітня творча й людська співдружність єднала Олександрі Вишневич із н.а. СРСР професором Галиною Опанасівною Туфтіною. За її спогадами, Вишневич послідовно й цілеспрямовано, не нав’язуючи своїх намірів, спрямовувала співака в повсякденній напруженій праці; на концерті ж була готова забути про себе, підпорядковуючи виступ спільній єдиній меті. Вона вміла досягти вражаючого, ідеального ансамблю, коли концертмейстер заздалегідь передбачає всі наміри соліста й створюється враження, що на сцені – одна людина. Досить згадати, як по-оркестровому виразно звучав роля в аріях, якою поетичною була палітра супроводу в романсах С.Рахманінова, коли співачка й концертмейстер зливалися в єдиному диханні музики. Висока культура співачки, її стилістична чутливість відчувалися в будь-якій з виконуваних оперних партій та концертних номерів. Цьому великою мірою сприяла багаторічна співпраця Г.Туфтіної та О.Вишневич.

...Її день завше починався із виснажливих гімнастичних вправ, ретельного прибирання житла, довгої прогулянки. Затим поспішала до старенького фортепіано, й у затишному дворі на розі вулиць Б.Хмельницького та О.Гончара, не вгаваючи, довго лунала оперна музика. Ніколи не дозволяла собі схалтуритись, завжди грала, блискуче “вибираючи” фактуру, за звичкою відпрацьовуючи найскладніші віртуозні місця. Вражала її рідкісна здатність грамотно й бездоганно читати з листа нові, доти невідомі твори, які відразу майстерно виконувала: стилістично точно, викликаючи якісь дивовижні, майже візуальні відчуття архаїчності, зашифрованої у прозаїчну кадансовість плагальних зворотів у музиці старих майстрів чи модернові примхи сучасних авторів. Це був справді взірєць служіння професії концертмейстера вокалістів.

Із тих самих пір, як у ХVІ ст. було впроваджено традицію акомпанементу, концертмейстери є неодмінними супутниками співаків. Багата ерудиція, талант піаніста-аккомпаніатора, любов до вокального мистецтва, – все це дає концертмейстерам можливість бути незамінними помічниками співаків. Для повного успіху необхідний тісний творчий контакт, унісон творчого мислення цих музикантів. Спільні творчі погляди, довголітній досвід співпраці вокаліста й концертмейстера призводять до народження ансамблю, вражаючого тонкощами взаєморозуміння учасників, тоді під час виступів створюється атмосфера вільного й невимушеного музикування. Вивчення досвіду З.Ліхтман та О.Вишневич, – провідних українських піаністів-концермейстерів 2-ї пол. ХХ ст., іще раз показує, яким надвисоким критеріям повинне відповідати це мистецтво, що є зовсім не чимось другорядним у вокально-художньому процесі. Спільним же для них обох було їх рідкісно довготривале життя в мистецтві, а також відсутність будь-яких звань і нагород.

ПРИМІТКИ

¹ Піаніст-концертмейстер у ході індивідуальних занять формує у співаків виконавські навички, сприяє розвитку в них художнього смаку, розширенню музично-образних уявлень та вихованню творчої індивідуальності, забезпечує професійне виконання музичного матеріалу на концертах, прищеплює вокалістам навички ансамблевого виконавства. Концертмейстер мусить знати твори різних епох, стилів та жанрів; методику проведення занять і репетицій; основи вокальної педагогіки, правила читання з листа, транспонування. Професійно важливі якості піаністів-концертмейстерів: музична обдарованість, вокальний слух, здатність довго та зосереджено працювати, відчувати й розуміти стилі, жанри музики, артистизм, комунікабельність. Медичні протипоказання: тремор рук; порушення координації рухів; зниження гостроти слуху.

ЗАПИТАННЯ ТА ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ:

1. Які відомі вам імена видатних піаністів-концертмейстерів?
2. У чому полягає зміст роботи вокального концертмейстера?
3. Які головні риси вокально-педагогічного стилю З.Ліхтман як викладача камерного співу?
4. Що є найхарактнішим для творчого доробку оперного концертмейстера О.Вишневич?
5. Яким чином регламентується творча співпраця співака й концертмейстера?
6. Окреслити роль концертмейстера у класі сольного співу.

ЧАСТИНА ДРУГА

МОДУЛЬ 3

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ КОМПЛЕКС

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

У другій частині підручника подано навчально-методичний комплекс, – основні освітні програми спеціальностей 6.0202.05 та 7.0202.05 – “Музичне мистецтво” спеціалізації “спів”, а саме: “Історія вокального виконавства”, “Основи вокальної методики” (“Методика викладання вокалу”), “Сольний та камерний спів”, “Виконавська практика”, “Педагогічна практика”, “Підготовче відділення”, “Вокальна педагогіка (сольний спів)”.

Робоча програма курсу лекцій утримує у своєму змісті стисле викладення даного курсу, тематичний план та зміст дисципліни за темами, що подаються у вигляді тез із супровідними питаннями для самоперевірки, а також завданнями для самостійної роботи. Подано перелік тем для письмових робіт і правила оформлення рефератів. У змісті програм індивідуальних та практичних занять подано методичні настанови, іспитові, контрольні й фахові вимоги, а також критерії фахових умінь і оцінок. Надано зразок оформлення індивідуального плану занять вокалістів педагогічною практикою. Кожна програма має список літератури, рекомендованої для вивчення. Відповідні посилання на окремі літературні джерела розміщено за темами.

Мета даної частини підручника – запропонувати студентам і вчителям різні засоби для роботи з різними інтерпретаціями історичного минулого вокальної педагогіки. Адже перспективу мають лише підручники, що пропонують саме різноманітні наукові інтерпретації та первинні історичні джерела, щоб успішно практикувати даний підхід. За таких умов студенти отримують можливість розвивати зріле критичне ставлення до всіх досяжних для вивчення матеріалів. Такі підручники відкриті для відгуків педагогів та найуспішнішого вокально-професійного й особистісного розвитку студентів.

3.1. ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

3.1.1 Зміст курсу.

Курс лекцій “Історія вокального виконавства” належить до циклу фундаментальних дисциплін і вивчається в V-VI сем. Зміст курсу відображає історію, традиції та сучасний стан сольного вокального виконавства академічного напрямку й розрахований на вивчення відповідних основних фахових положень.

Мета курсу: надати його слухачам ґрунтовних знань щодо історичного розвитку, етнокультурних витоків, умов становлення й формування вокального виконавства; його місця й ролі у культурному житті національного та світового інформаційного простору, а також надати професійного спрямування знанням і фаховим орієнтирам, засвоєним у ході вивчення дисципліни.

Завдання курсу: розширення музичного кругозору студентів для об’єктивної оцінки історичних явищ вокального виконавства; формування на їх основі професійних виконавських навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній творчій роботі. Історію вокального виконавства подано у програмі як невід’ємну частину вокального мистецтва, представленого національними композиторськими школами. Вивчення курсу здійснюється через осягання історії виконавського та педагогічного досвіду яскравих представників провідних європейських національних шкіл сольного співу, мистецтво яких на даному етапі набуло рис уніфікації.

Ще в середині минулого ХХ-го століття чуттєве звучання голосу з вираженням “vibrato”, легкість емісії, блискучість колоратур, іскрометні пасажі італійців помітно відрізнялись від інструментального, “прямого” звучання голосів німецьких вокалістів, а декламаційність манери французького оперного співака – від розспівної виразності представників російської оперної культури. В останні десятиліття відбулось нівелювання національних шкіл й утворилась так звана “еталонна” манера оперно-академічного співу, представлена у творчості кращих світових вокалістів, серед яких чимало українців. Згідно з авторською концепцією, виявлення творчої місії українських співаків у різнонаціональних школах співу в історичній ретроспективі та сучасному музично-інформаційному просторі є методологічною основою курсу.

По закінченні вивчення курсу “Історія вокального виконавства” – залік з оцінкою.

Залікові вимоги: для отримання заліку з дисципліни “Історія вокального виконавства” слід систематично відвідувати лекції, підготувати кілька повідомлень протягом навчального періоду або реферат за існуючими вимогами до курсових робіт; відповісти на додаткові питання та написати слухову вікторину. Підставою для неотримання заліку є погане відвідування лекцій, невиконання навчального плану й більше 5-ти помилок у відповідях на теоретичні питання за змістом курсу та на питання слухової вікторини.

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН ДИСЦИПЛІНИ “ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА”

№	Назви розділів, тем	Кількість годин				
	V-й семестр	Всього	Лекц.	Прак.	Самост.	Форма контролю
1.	Вступ до курсу. Мета і завдання	2	2	-	-	Стартовий контроль
2.	Феномен вокального виконавства	4	2	-	2	Опитування
3.	Провідні школи вокального мистецтва	3	2	-	1	Опитування
4.	Староіталійська школа <i>bel canto</i>	3	2	-	1	Опитування
5.	Виконавська естетика класичного <i>bel canto</i>	3	2	-	1	Опитування
6.	Епоха Дж. Верді та “вердівські” співаки	3	2	-	1	Опитування
7.	Мистецтво Артуро Тосканіні та вокальне виконавство	3	2	-	1	Опитування
8.	Школа театру “La Scala”	3	2	-	1	Опитування
9.	Витоки французької вокальної школи	3	2	-	1	Опитування
10.	Вокальні традиції великої французької опери	3	2	-	1	Опитування
11.	Вокально-педагогічне мистецтво Франції	3	2	-	1	Опитування
12.	Німецьке вокальне виконавство	3	2	-	1	Опитування
13.	“Вагнерівські” співаки	3	2	-	1	Опитування
14.	Традиції німецької вокальної школи	3	2	-	1	Опитування
15.	Світовий поступ оперного виконавства	3	2	-	1	Опитування
16.	Китайська традиційна та сучасна опера	3	2	-	1	Опитування
17.	Вокальне виконавство Індії	3	2	-	1	Опитування
	VI-й семестр					
18.	Джерела українського співу	4	2	-	2	Опитування
19.	Виконавські традиції епічних співців	3	2	-	1	Опитування
20.	Стилі українського церковного співу	3	2	-	1	Опитування
21.	Вокальна педагогіка як духовна освіта	3	2	-	1	Опитування
22.	Історичні передумови оперного виконавства в Україні та Росії	3	2	-	1	Опитування
23.	Вокальна школа М.Глінки	3	2	-	1	Опитування
24.	Російське вокальне виконавство	3	2	-	1	Опитування
25.	Творчість С.Гулака-Артемовського	3	2	-	1	Опитування
26.	М.Лисенко й українське вокальне виконавство	3	2	-	1	Опитування
27.	Музично-драматична школа М.Лисенка	3	2	-	1	Опитування
28.	Вокальна школа Київської консерваторії	3	2	-	1	Опитування
29.	Оперна студія Київської консерваторії	3	2	-	1	Опитування
30.	Національна опера України ім. Т.Г.Шевченка	3	2	-	1	Опитування
31.	Українське оперно-вокальне виконавство	3	2	-	1	Опитування
32.	Традиції українського камерного співу	3	2	-	1	Опитування
33.	Феномен української вокальної школи	3	2	-	1	Опитування
34.	Аналіз оперного вок.-виконавського стилю	3	2	-	1	Опитування
35.	Аналіз камерного вок.-виконавського стилю	4	2	-	2	Опитування

Усього 108 годин: 70 – лекційних, 38 – самостійна робота

3.1.2. Зміст дисципліни.

Тема 1. Вступ до курсу. Мета і завдання

Історія вокального виконавства як історія музичного мистецтва та національних композиторських шкіл. Закономірності формування й розвитку провідних шкіл сольного співу. Аналіз етнокультурних витоків та умов становлення й формування вокального виконавства; його місце й роль у національному та світовому інформаційному просторі. Вокальне виконавство як передумова вокальної педагогіки. Національний характер вокального мистецтва; його обумовленість складом життя кожного народу, поезією, законами фонетики мови,

народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Процес історичної змінності вокального виконавства, його зв’язок з історичним розвитком музики та вимогами виконавської практики. Суспільно-історичні зміни, їх вплив на творчість композиторів та виконавців.

Запитання для самоперевірки

- 1. Що складає зміст поняття “вокальне виконавство”?
- 2. Визначити місце й роль вокального виконавства в сучасному суспільстві.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Визначити роль історичних умов у становленні вокального виконавства.
- 2. Чим обумовлений національний характер вокального мистецтва?

Література: 5; 6; 12; 26; 38; 53; 55; 62 та розділ 1.1.

Тема 2. Феномен вокального виконавства

Вокальне виконавство (італ. *voce* – голос) як один із найдавніших видів музичного мистецтва. Класифікаційні ознаки вокального виконавства. Основні стилі співу: 1) співочий, де панує широка, плавна мелодія (кантилена) – основа класичного вокального мистецтва; 2) декламаційний, що наближається до інтонації мови; 3) колоратурний, де певною мірою втрачається зв’язок із текстом і спів за характером наближається до гри на муз. інструменті. Спів зі словами та без них (вокаліз); у супроводі інструментального акомпанементу та без нього (італ. – *a cappella*). Типи співу: художній та побутовий; професійний та аматорський. Види співу: сольний, ансамблевий і хоровий. Сольний спів як вища форма розвитку природних і художніх здібностей окремої особи та вираження індивідуальних переживань у співі. Вокальні жанри класичної музики (оперний та камерно-концертний); легкої музики (оперета й естрада, – включає безліч стилів); традиційної музики (фольклорно-аутентичний та народно-академічний). Манери співу: академічна, естрадна, народна. Класифікація історичних періодів розвитку національного вокального мистецтва через вивчення етнокультурного, композиторського, виконавського та педагогічного досвіду провідних світових шкіл академічного сольного співу.

Запитання для самоперевірки

- 1. Дати визначення понять: “вокальне виконавство”; “стилі співу”; “види співу”; “типи співу”, “манери співу”.
- 2. Назвати причини домінування виконавської школи в порівнянні з педагогічною.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Вивести класифікаційні ознаки вокального мистецтва.
- 2. У чому полягає сутність феномена вокального виконавства?

Література: 4; 6; 12; 15; 26; 38; 44; 53; 57; 62 та розділ 1.1.

Тема 3. Провідні школи вокального мистецтва

Історія виникнення та класифікація напрямків вокального мистецтва від часів Давньої Греції й Риму. Жанри грецької вокальної музики і вокально-виконавські традиції. Витоки конкурсної традиції. Перші літературні згадки про вокальне мистецтво (Боецій, Фома Аквінський, Маркетто Падуанський, Ієронім Моравський). Колекція праць Порфирія Успенського про музичне життя Давньої Греції та церковний спів. Письмові (літописні) та усні (фольклорні) свідчення виникнення й розвитку вокального виконавства в Давній Русі. Формування композиторських шкіл як передумова виникнення шкіл вокального мистецтва. Загальна характеристика провідних європейських шкіл академічного співу (італійська, французька, німецька).

Запитання для самоперевірки

- 1. У чому полягає специфіка вокального виконавства Давньої Греції?
- 2. Як сформувалися провідні європейські напрямки вокального виконавства?

Завдання для самостійної роботи

- 1. Назвати основні світові школи сольного співу.
- 2. Які причини домінування композиторських шкіл порівняно з виконавськими?

Література: 4; 6; 12; 26; 38; 44; 51; 53; 57; 62 та розділ 1.1.

Тема 4. Старо-італійська школа *bel canto*

Дефініція *bel canto*. Виконавська естетика бароко та старовинне *bel canto* (XVII-XVIIIст.). Виникнення опери. Різновиди місцевих та авторських оперних шкіл: Болонська школа (Пістоккі та його учні Бернаккі, Феррі, Конті, Рафф, Тозі) та Неаполітанська (Нікколо Порпора та його учні, сопраністи Каффареллі, Фарінееллі, Уберті-Порпоріно, Аппіані, Салімбелі; бас Монтаньян; Тереза Мінготті, Катаріна Габріелі). Музично-теоретичні праці: “Основи гармонії” Дж. Царліно. “Музична практика” Л.Цакконі. Збірка мадригалів Дж. Каччіні “Нова музика”; “Про істинне мистецтво співу” О.Дуранте. М.Преторіус – автор еталону “ЛЯ” (424 кол/сек) і його праця “Загальне вчення про музику”. “Методологія співу” П.Тозі. “Практичні роздуми про віртуозний спів” Дж.Манчіні. “Листок” Н.Порпори. “Велика болонська школа” Г.Манштейна. Композитори К.Монтеверді, А.Скарлатті, Дж.Перголезі, Н.Порпора та їх внесок у вокальне виконавство і вокальну педагогіку.

Запитання для самоперевірки

- 1. У чому полягає виконавська естетика манери старовинного *bel canto*?
- 2. Перелічити відомих співаків-сопраністів і їх репертуар.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Проаналізувати музично-теоретичні та вокально-методичні праці епохи старовинного *bel canto*.

- 2. Назвати опери композиторів епохи старовинного *bel canto*.

Література: 12; 26; 38; 44; 51; 57; 62 та розділ 1.1.

Тема 5. Виконавська естетика класичного *bel canto*

Вокальне мистецтво Італії у XIX ст. Зміна виконавського стилю. Опери Д.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті, Дж.Верді та істотна корекція вокального виконавства і педагогіки. Професори Міланської Ф.Ламперті та Дж.Сильва. Видатні італійські педагоги кінця XIX ст. Л.Аверса, Дж.Гальвані, Б.Кареллі, Маргіні. Співаки нового типу, відомі представники класичного *bel canto*: Дж.Паста, Дж.Рубіні, Л.Джиральдоні, Шарлота Софія Крувеллі, Марчела Зембріх, Дезіре Арто, М.Барб’єрі-Ніні, К.Еверарді.

Запитання для самоперевірки

- 1. У чому полягає зміна поглядів на вокальне виконавство в італійській опері XIX ст.?
- 2. Творчість яких вокалістів епохи класичного *bel canto* представлена в педагогіці?

Завдання для самостійної роботи

- 1. У яких відомих оперних прем’єрах були задіяні названі тут вокалісти?

Література: 12; 26; 38; 44; 51; 57; 61; 62 та розділ 1.1.

Тема 6. Епоха Дж.Верді та “вердіївські” співаки

Дж.Верді (1813-1901рр.) – композитор, диригент, режисер-постановник, педагог, – провісник нової вокально-виконавської школи. Дж.Верді – автор *stile misto*. Протести Верді проти введення нового камертона “ЛЯ” (445 кол./сек.); його увага до голосових можливостей співака. Вокальні нюанси Верді. “Вердіївські” співаки (Дж.Ансельмі, М.Баттістіні, О.Бончі, В.Морель, Дж.Ронконі, Ф.Таманьо). Листування Дж.Верді та В.Мореля. Київські майстер-класи Е.Батталі та його лекція про виконання творів Дж.Верді.

Запитання для самоперевірки

- 1. Яка робоча назва опери Дж.Верді “Отелло”?
- 2. У чому полягає *stile misto*?

Завдання для самостійної роботи

- 1. Проаналізувати зміст листування Дж.Верді зі співаками.

Література: 4; 14; 17; 18; 26; 32; 38; 41; 44; 51; 61; 62.

Тема 7. Мистецтво Артуро Тосканіні та вокальне виконавство

Диригент А.Тосканіні (1867-1957рр.) та оперно-вокальне виконавство веристсько-вердіївського напрямку. Постановки й музично-організаційна діяльність А.Тосканіні в театрі “*La Scala*” та “*Metropolitan opera*”. Співаки А.Тосканіні: Лючія Альбанезе, Лукреція Борі, Дж.Вальденго, Беньяміно Джилі, Лінда Канетті, Марія Канілья, Енріко Карузо, С.Крушельницька, Лотте Леман, Олена Раковська, Тітта Руффо, Тотті даль Монте, Ерва Неллі, Ауреліано Пертіле, Ада Сарі, Стабіле, Роза Раїза, Б.Франчі, Ф.Шаляпін та ін.

Запитання для самоперевірки

- 1. Які основні постановки диригента А.Тосканіні в театрі “La Scala”?
- 2. Які зміни вніс А.Тосканіні в роботу з вокалістами у театрі “Metropolitan-opera”?
- 3. Що становить зміст вислову: “веристсько- вердіївський виконавський стиль”?

Завдання для самостійної роботи

- 1. Визначити магістральні принципи А. Тосканіні зі співаками.
- 2. Здійснити аналіз творчого шляху одного з вокалістів, що працювали з А.Тосканіні.

Література: 4; 14; 17; 18; 26; 32; 38; 41; 44; 51; 61; 62 та розділ 1.1.

Тема 8. Школа театру “La Scala”

Історія виникнення і виконавські традиції театру “*La Scala*” (1778р.). Центр удосконалення співаків при театрі “*La Scala*” та уроки Дж.Барра Караччоло та Е.П’яцца для українських вокалістів 2-ї пол. XXст. (Л.Забіляста, А.Загребельний, М.Кондратюк, А.Кочерга, Н.Куделя, Р.Майборода, Є.Мірошниченко, М.Огренич, М.Стеф’юк, В.Федотов). Широкий етнокультурний зміст поняття “представник італійської вокальної школи”. Мистецтво Франко Кореллі. Визначення: “представник еталонного співу”. Представники школи театру “*La Scala*” 2-ї пол. XX ст.: іспанка Монтсеррат Кабальє; гречанка Марія Каллас; австралійка за походженням Джоан Сазерленд; болгарин Ніколай Гяуров; американка Біверлі Сіле; італійці – меццо-сопрано Джульєтта Сіміонато, баритон Тіто Гоббі; героїчний тенор Маріо дель Монако; лірико-драматичне сопрано Рената Тебальді, тенор Лючано Паваротті, ліричне сопрано Мірелла Френі, Рената Скотто; іспанець Хозе Каррерас, сучасні італійські співачки Чечілія Гарсія та Чечілія Бартоллі (колоратурне меццо-сопрано).

Запитання для самоперевірки

- 1. Які опери Дж.Верді було поставлено в театрі “La Scala”.
- 2. Яка історія виникнення і виконавські традиції театру “La Scala”?

Завдання для самостійної роботи

- 1. Діяльність центру вдосконалення співаків при театрі “*La Scala*”.

Література: 4; 14; 17; 18; 26; 32; 38; 41; 44; 51; 61; 62 та розділ 1.1.

Тема 9. Витоки французької вокальної школи

Витоки французької опери. Засновник французької класичної опери Ж.Б.Люллі та його учні, співаки (Марта Ле Рошуа, Обрі, Дюменіль, Клед’єр, Бомав’ель). Ж.Б.Люллі – засновник національної французької вокальної школи. Французький класицизм і оперний спів. Виконавський стиль “ліричної трагедії” та його спад. Стиль рококо та його вплив на вокальне виконавство. Оперна творчість Ж.Ф.Рамо. Оперна реформа Х.В.Глюка. Оперна творчість Л.Керубіні – рубіж епохи класичного оперного мистецтва й романтичної опери.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає вплив французького класицизму на становлення національної вокальної школи?
2. Визначити роль вокального мистецтва Італії в формуванні вокального виконавства Франції.

Завдання для самостійної роботи

1. Яка роль оперного композитора і вокального педагога Ж.Б.Люлі у формуванні засад французької вокальної школи?

Література: 12; 26; 38; 44; 51; 57; 61; 62 та розділ 1.1.

Тема 10. Вокальні традиції великої французької опери

Оперна творчість Ф.Обера, Дж.Россіні, Дж.Мейєрбера, Ф.Галеві та нові вимоги до співаків.

Поєднання кантиленного співу з пасажною технікою в розгорнутих аріях. Видатні співаки великої французької опери (Адольф Нурі, Марі-Корнелі Фалькон, Марія Малібран, Поліна Віардо, Дорус Грасс, Даморо Лора Сінтія). Ренесанс ліричної опери. Виконавські традиції опери Ш.Гуно “Фауст”. Вокально-виконавська естетика опер Ж.Бізе, А.Тома, К.Сен-Санса, Л.Деліба, Ж.Масне, які відходять у своїй творчості від історико-героїчної теми.

Запитання для самоперевірки

1. Визначити виконавську естетику співаків великої французької опери.
2. У чому полягають історико-культурні причини ренесансу ліричної опери?

Завдання для самостійної роботи

1. Здійснити аналіз виконавських традицій опери Ш.Гуно “Фауст”.

Література: 12; 26; 38; 44; 51; 57; 61; 62 та розділ 1.1.

Тема 11. Вокально-педагогічне мистецтво Франції

Праці М.Басілі “Коментарі до мистецтва співу” (XVIIст.) та Ж.А.Берара “Мистецтво співу” (XVIIIст.). Паризька “Консерваторія музики і декламації” – перший у Франції вищий навчальний заклад (1795). Емпіричний метод проф. П.Ж.Гара; його учні Луї Нуррі та Луї Антуан Поншар (перший тенор, удостоєний ордена Почесного легіона). А. Хорон – автор праць з історії музики, посібника з хорового співу, різних словників; не маючи вокальної освіти, у своїй муз. школі розробив оригінальну методику навчання співу та відкрив пансіон для безпритульних дітей. Жильбер Луї Дюпре – учень А.Хорона, видатний оперний співак середини XIX ст., реформатор вокального мистецтва: винайшов техніку “прикриття”; написав підручник “Мистецтво співу”. Вокальна педагогіка Франції у XIX ст.: прагнення науково обґрунтувати процес голосотворення. Дослідницька та виконавсько-педагогічна діяльність Мануеля Гарсія (сина). Його праця “Повний трактат про мистецтво співу”; раціональна система та міоеластична теорія співу. М. Гарсія – доктор медицини (за винахід ларингоскопа у 1855). Жан Баттіст Фор – провідний оперний виконавець баритонових партій та педагог, автор праці “Голос і спів” (1886). Поява нового жанру “моноопери”. Ф.Пуленк і Деніз Дюваль, – перша виконавиця вокальної партії моноопери “Людський голос” Деніз Дюваль. Імпресіонізм та пов’язані з ним зміни у виконавському стилі: рафіноване звучання, вишукані тембри. Мері Гарден, – яскрава представниця нового стилю, перша виконавиця партії Мелізанди в опері К.Дебюссі “Пеллеас і Мелізанда”. Рауль Дюгамель і теорія емоційного тембру як основи співу в XX ст. Р.Фужер і теорія “мімічного співу”. Сучасні провідні вокальні педагоги Франції – Режин Креспін (у минулому відома оперна співачка), Ірен Еахімі Андре Гійо.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає основна причина розквіту вокальної педагогіки Франції у XIX ст.?
2. Назвати головні особливості вокального стилю імпресіонізм і здійснити виконавський аналіз творів.

Завдання для самостійної роботи

1. У чому полягає зміст вокально-педагогічної діяльності династії Гарсія?

Література: 2; 12; 26; 38; 44; 51; 57; 61; 62 та розділ 1.1.

Тема 12. Німецьке вокальне виконавство

Витоки німецького вокального виконавства: народна та церковна музика епохи Реформації (XVII ст.).

Характерна особливість німецького вокально-виконавського стилю – одноголосний спів *a capella*. Тірольський спів “Йodelн”. Вокальна творчість композиторів Г.Шюца, Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, К.М.Вебера. Опері Р.Кайзера та Г.Ф.Генделя на італійські тексти. Мистецтво співу каденцій. Інструментальний стиль вокальної музики Й.С.Баха. Італійські традиції вокальної творчості В.А.Моцарта раннього періоду. Вокальна естетика оперного жанру “зінгшпіль”. Особливості вокального виконавства музики Моцарта. Критика “невокальної” опери Л.Бетховена “Фіделіо”. Німецьке вокальне виконавство та творчість німецьких композиторів віденської школи. Формування національної німецької опери. Вокально-виконавські особливості першої німецької романтичної опери “Вільний стрілець” К.Вебера. Вплив оперної творчості Р.Вагнера, Р.Штрауса, А.Шенберга, А.Берга на вокальне виконавство XX ст.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягають особливості німецького вокального виконавства?
2. Які вокально-виконавські засади першої німецької романтичної опери “Вільний стрілець” К.Вебера?

Завдання для самостійної роботи

1. Вплив італійських оперних традицій на німецьку композиторську та вокальну творчість.

Література: 12; 16; 23; 39; 44; 56; 61-62 та розділ 1.1.

Тема 13. “Вагнерівські” співаки

Вокальна естетика новаторських опер Р.Вагнера. Декламаційний стиль оперного співу (*Sprechgesang*). Р.Вагнер і німецька вокальна школа. Вплив музичної драми Р.Вагнера на творчість італійських і французьких оперних композиторів. Оркестр Вагнера і нові вимоги до оперних співаків. “Вагнерівські” голоси: героїчний тенор (*Heldentenor*), героїчне сопрано, високе драматичне меццо, бас-баритон (він же високий бас чи героїчний баритон). Плейда виконавців вагнерівського стилю: І.Єршов, Г.Вінкельман, Кіндерман, С.Крушельницька, Лілі Леманн, Л.Мельхор, М.Менцинський, Б.Нільсон, Я.Решке, Л.Собінов, Й.Тихачек, Д.Фішер-Діскау, К.Флагстад, Л.Шнорр фон Карольсфельд. Постановки опери Р.Вагнера “Лоенгрін” у Києві (1958 та 1995рр.). Традиції вагнерівського театру в Байройті (1876).

Запитання для самоперевірки

1. Що складає зміст поняття: “вагнерівські співаки”?
2. У чому полягає вплив оперної творчості Вагнера на вокальне виконавство?

Завдання для самостійної роботи

1. Підготувати розповідь про творчість одного з вагнерівських співаків.

Література: 12; 15; 16; 23; 39; 44; 56; 61-62 та розділи 1.1; 2.3.3.

Тема 14. Традиції німецької вокальної школи

Основоположник німецької фонетичної вокальної школи Фрідріх Шмітт та його праця “Вокальна школа Німеччини”. Метод Ф.Шмітта: “школа примарного тону”. Школа вагнерівського співу Юліуса Гея. Методична концепція Ю.Штокгаузена та його учень М.Менцинський. Школа проф. Генсбахера та С.Крушельницька. Вокальна методологія Лотти Леманн. Досвід сучасної німецької вокальної школи. Діяльність *Hochschule fur music*. Єва Флейшер, сопрано, лауреат Народної премії, провідний професор Лейпцизької консерваторії. Проф. Елізабет Броель. Гюнтер Лейб, баритон, професор Берлінської консерваторії. Елізабет Плейн, відома камерна співачка, професор Дрезденської консерваторії. Київські майстер-класи Ріти Марії Гірнер Лілл, вихованки Міланської консерваторії, професора Мюнхенської Вищої школи співу.

Запитання для самоперевірки

1. Чим відрізняється німецька фонетична школа співу від класичного *bel canto*?
2. Розповісти історію виникнення школи примарного тону та про її автора.

Завдання для самостійної роботи

1. Здійснити аналіз традицій німецької вокальної школи.
2. Дати характеристику основних принципів школи Лотти Леманн.

Література: 12; 16; 23; 39; 44; 56; 61-62 та розділи 2.1.4; 2.3.3.

Тема 15. Світовий поступ оперного виконавства

Адаптація оперного жанру у країнах світу. Традиції театру Моцарта у Празі. Особливості входження європейського оперного співу в традиційну та культову музичну культуру країн мусульманського світу. Створення оперних театрів, філармонічних товариств. “Вечори пісень” і салонне музикування. Світові виконавські традиції німецького камерного співу (*Liede*). Виникнення національних композиторських шкіл і оперно-камерне виконавство. Специфіка музичної індустрії та вокальне виконавство в США у XX ст. Життя і творчість в американській еміграції М.Аркаса (внука), М.Голинського, С.Кусевіцького, І.Жадана, Й.Гошуляка

Запитання для самоперевірки

1. Окреслити специфіку адаптації оперного жанру в XX ст.
2. Які риси вокально-виконавського стилю *Liede*?

Завдання для самостійної роботи

1. Підготувати повідомлення про розвиток оперно-вокального виконавства в США у 50-х рр. XX ст.

Література: 4; 9; 11; 17; 25; 26; 32; 42; 46; 54; 53; 57 та розділи 2.3.3; 2.3.4.

Тема 16. Китайська традиційна та сучасна опера

Історичні традиції вокального виконавства Китаю. Консерваторія “Грушевий сад”. Пекінська народна опера: історія, жанри, музика, костюми, амплуа героїв, та засоби акторської виразності. Оперні театри в провінціях Китаю. Мей Ланьфань – видатний виконавець жіночих ролей та його роль у світовому визнанні китайської традиційної опери у 1-й пол. XX ст. Сучасні музично-драматичні постановки. Впровадження європейської опери в Китаї. Навчання китайських співаків європейського співу. Підготовка китайських вокалістів у НМАУ ім.П.І. Чайковського.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає специфіка вистав Пекінської опери?
2. Які особливості акторської техніки китайських виконавців?

Завдання для самостійної роботи

1. Визначити особливості китайського оперно-вокального виконавства.

Література: 55; 61 та розділ 2.2.4.

Тема 17. Вокальне виконавство Індії

Форми індійської музики й традиційне вокальне виконавство. Основи музичної системи. Рага – основа модального розвитку. Інтонаційна культура співу. Народна й класична вокально-інструментальна музика Індії. Тала – ритмічний цикл. Вокальна творчість Рабіндраната Тагора. Сучасні вокальні школи Індії. Феномен “індійської” – давньоукраїнської манери співу Ганни Мовчан з Вінницького Поділля (2-га пол. XX ст.).

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає інтонаційна своєрідність вокального виконавства Індії?
2. Які спільні риси давньоукраїнського та індійського співу?

Завдання для самостійної роботи

1. Визначити особливості вокальної творчості Рабіндраната Тагора та її зв'язок із традиційною музикою Індії.

Література: 4; 29; 53; 61.

Тема 18. Джерела українського співу

Дослідження фольклорних першооснов українського співу. Ранньофольклорна звукова діяльність: звукокінетична, синтагматична, розповідні модальності, культ звукомагічних формул. Еволюція народної вокальної традиції з ранньозвукової діяльності біологізованого змісту й спонукального характеру в об'єкт естетичної насолоди. Зникнення типових приспівок та музична культура стійких інтонаційних зворотів. Підпорядкованість ритму образно-художньому змісту. Доцільність, цілеспрямованість інтонування, поєднання мовоспіву з чуттєвим образом (О. Потебня). Вокально-метамовна знаковість співаних народнопоетичних текстів. Українські колядки про створення світу; їх паралелі в східних епосах. Стилі українського співу. Гуртовий спів. Сольний спів. Підголосково-поліфонічний спів. Гетерофонія. Гомофонно-гармонічний стиль співу. Впливи усної вокальної культури на духовно-пісенну, книжну. Зародження дидактичних основ вокального навчання в гуртах народного співу.

Запитання для самоперевірки

1. Які фольклорні першооснови українського співу?
2. Розкрити зміст поняття: “пісенно-фольклорна традиція”.

Завдання для самостійної роботи

1. Перелічити й охарактеризувати стилі українського співу.

Література: 1; 4; 23; 36; 42; 53 та розділи 2.2.2; 2.3.1.

Тема 19. Виконавські традиції епічних співців

Чоловіча кобзарська фольклорно-пісенна традиція, її походження від часів билинних і княжих співців Київської Русі. Універсальність особистості епічного співця: співак-поет-віщовий-літописець. Літописний образ епічного співця Бояна. Кобзарська традиція українського співу. Кобзарське мистецтво як поєднання співу та побутового мовлення (арготизми кобзарів і лірників, збирані В. Гнатюком). Побут, професійні ознаки й менталітет цехових, мандрівних, придворних та ін. народних співців. Феномен вокального миркування. Форми навчання сольного епічного співу, їх підпорядкованість жорсткому професійному етосу: навчання в панотця протягом трьох років; після десяти років чесного кобзарювання “меншой” кобзар отримував статус “вільного” і міг брати собі учнів. Фольклористичні дослідження епічного співу. Перші фонозаписи українських кобзарів Гната Хоткевича і Гната Гончаренка, здійснені Л.Українкою та К.Квіткою. О.Вересай і наукове вивчення вокальної творчості українських епічних співців М.Лисенком. Сучасне українське кобзарство: М.Будник, Т.Компаніченко, В.Кушпет, Т.Силенко, П.Супрун, Я.Чорногуз.

Запитання для самоперевірки

1. Навести приклади сучасних форм кобзарства.
2. Які сучасні вияви вокального “миркування” (від вислову “миркувати” – просити Христа ради)?

Завдання для самостійної роботи

1. Пояснити наукову та ідейно-виховну цінність вивчення творчості епічних співців.

Література: 4; 8; 23; 36; 53; 54.

Тема 20. Стилі українського церковного співу

Візантійський спів і його трансформація. Старовинний церковний спів з октавною протяжною мелодією (унісоном) як основа вокальної кантилени в українській вокальній школі. Виконавські форми епохи знаменного співу. Кантиленний стиль “київського співу”. Витоки партесного співу. Традиції духовного концерту. Вокальна творчість композиторів і співаків Д.Бортнянського, М.Березовського та А.Веделя. Перехід греко-візантійської мелізматичної “вителиевості” (рос.) до стилю “роздільномовного співу” та мелодичних розспівів партесної кантилени. Посередницька роль партесного жанру між середньовічною монодією й оперою як своєрідна “модуляція” з однієї музичної епохи в іншу (Н.Герасимова-Персидська). Інтерес церковних півчих до індивідуальної вокальної творчості. Традиція формування співаків-солістів у церковному середовищі.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрити зміст вокально-виконавської творчості в епоху знаменного стилю.
2. Що таке “київський спів” і які його вокально-технічні особливості?

Завдання для самостійної роботи

1. Проаналізувати стилі українського церковного співу.
2. Визначити особливості процесу формування співаків-солістів у церковно-вокальному середовищі.

Література: 4; 12; 21; 25; 30; 34; 53; 61 та розділ 2.1.1.

Тема 21. Вокальна педагогіка як духовна освіта

Перші київські вчителі-регенти церковного співу – грецькі співаки-доместики (Хст.). Письмові свідчення про педагогічні традиції співу в Київській Русі. Билинний епос, літописи, перша півча книга “Стихирарь”, “Абетки”, “Ключі”, “Музичні граматики”, “Богогласник”, “Напеви прерожні”, праці Тараса

Шемки, Олександра Мезенця, Миколи Дилецького та ін. Перші музично-теоретичні тлумачення співу при Ірмоліях (кінець ХVст.). Впровадження п’ятилінійного мензурального нотування (II пол. ХVІст.). Праця “Чин мусикийских согласий” – основа співацької методики (ХVІІст.) про застосування емпіричного досвіду крилосної практики співу за принципом: від простого до складного. Теоретико-дидактичні праці: “Ключі розуміння” (2-га пол. ХVІІст.) Символічне зображення ключа як уособлення таємниці співацької й нотної гримоти (В.Іванов). “Ключі” – методичні посібники з вокального навчання. Вокально-дидактичний зміст виданого у Львові у 1646 р. “Номоканона” (розділ “Про влаштування співу”). “Азбука знаменного співу” Олександра Мезенця (1668 р.) та “Ідея граматики мусикійської” Миколи Дилецького (I-е вид. 1675р.) як найцінніші розробки вокально-дидактичних джерел. Підручник М.Березовського “Буквар і музична граMATика” (ХVІІІст.). Почаївська абетка С.Рибак “Теорія” (1775р.) з дидактичними зразками “співу” і “півчання”. Вокально-педагогічна діяльність українського митрополита Д.Ростовського (ХVІІІст.). Глухівська школа (академія), – “Півчий палац монарший” (1730р.). Перша військова музична академія у Кременчуці (1786р.). Січова співацька школа (ХVІІ-ХVІІІст.). Вокальні класи в духовних училищах, семінаріях, університетах, інститутах шляхетних дівич та ін. світські форми вокального навчання.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати письмові джерела, де йдеться про придворних княжих співців часів Київської Русі.
2. Які історичні події зумовили розвиток української педагогіки в рамках духовної освіти?

Завдання для самостійної роботи

1. Викласти зміст вокально-освітньої концепції М.Дилецького.

Література: 4; 12; 30; 33; 53; 54; 58; 61 та розділ 2.1.1.

Тема 22. Історичні передумови оперного виконавства в Україні та Росії

Народні театральні дійства. Формування нових музично-драматичних жанрів у Братських школах та Києво-Могилянській колегії (1632р.). Шкільна драма. Указ Петра І про заборону книгодрукування українською мовою (1720). Указ Катерини II про заборону викладати українською мовою в Києво-Могилянській Академії (1760р.). Кінець “Золотої доби” українського гетьманства; поділ України між Росією та Австрією (1772р.). Створення у Львові опери-буфф (1776р.); постановки опер В.А.Моцарта “Дон Жуан” та “Чарівна флейта”. Співоча капела та оперний театр К.Разумовського, відкритий 1751р. у м. Глухові. Кріпацькі театри А.Ільїнського, Д.Ширая. Театри в маєтку О.Разумовського. Антрепризи. Пересувні оперні трупи. Діяльність І.Котляревського та М.Щепкіна і Полтавський театр (1818р.). Театральні вистави у Львівській духовній семінарії (1794р.). Початок діяльності професійного театру в Києві (1803р.). Виконавські труднощі нового, експортованого оперного жанру. Художні риси, сформовані в народному та церковному співу як естетичні та вокально-технічні основи стилістики українського оперного співу. Засилля італійської опери в Імперській Росії. Історико-культурні умови формування українського та російського оперного співу; освоєння церковними та епічними співаками естетики оперного співу. Відкриття оперної трупи Московського Великого театру оперою О.Верстовського “Аскольдова могила” на український сюжет (1835р.). Московські прем’єри першої української опери “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемовського та першої опери на сюжет Т.Шевченка “Катерина” М.Аркаса. Відкриття російського оперного театру в Києві (1867 р.).

Запитання для самоперевірки

1. Визначити виконавські труднощі нового, оперного жанру, експортованого в Україну?
2. Яка історична ситуація зумовила прем’єри перших українських опер в Росії?

Завдання для самостійної роботи

1. Розкрити зміст історико-культурних умов формування українського оперного співу.
2. Визначити характер міжкультурних зв’язків та їх впливів на розвиток вітчизняного вокального виконавства.

Література: 2; 4; 5; 8; 11; 17; 22; 25; 28; 38; 52; 53; 56; 58; 61 та розділ 2.1.2.

Тема 23. Вокальна школа М.Глінки

М.Глінка (1804-57рр.) – засновник російської класичної опери. Віхи життя й творчої біографії. Музично-просвітницька діяльність. Вокально-педагогічна творчість. М. Глінка й Україна. Учні М.Глінки (М.Кирбаченський (Іванов), С.Гулак-Артемовський, О.Петров, А.Воробйова, М.Степанова, К.Семенова та ін.). Оперна творчість М.Глінки. Трагічне сприйняття М.Глінкою засилля італійської опери в Росії. Камерно-вокальна творчість М.Глінки. М.Глінка й Україна. Дослідницька, епістолярна творчість М.Глінки. Традиції вокальної школи М.Глінки.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає значення вокально-педагогічної діяльності М.Глінки?
2. Роль М.Глінки у формуванні традицій оперного й камерно-вокального виконавства.

Завдання для самостійної роботи

1. Проаналізувати зміст епістолярного доробку М.Глінки.
 2. Назвати головні положення вокальної школи М.Глінки.
- Література: 4; 5; 8; 12; 13; 17; 22; 44; 52; 61 та розділ 2.1.2.

Тема 24. Російське вокальне виконавство

Історична місія українських співаків у Росії (Є.Славинецький, М.Дилецький, М.Полторацький, родина Віногородських, Д.Бортнянський, Д. Березовський, Г.Сковорода, Є.Уранова, В.Самойлов, А.Крутицький, М.Поробйов, П.Злов, П.Жемчугова). Співак О. Варламов – учень Д.Бортнянського. Вокально-методична праця

О.Варламова “Школа співу” та його педагогічна діяльність. Оперно-камерна й вокально-педагогічна творчість О.Даргомижського. Вокально-педагогічна творчість О.Додонова (учень Ф.Ронконі, М.Гарсія (сина) й Ф.Ламперті), його праці й учні (Л.Собінов, Д.Смірнов). Оперна творчість композиторів “Могутньої кучки”. М.Римський-Корсаков і традиції вокального виконавства. Оперно-камерна творчість П.Чайковського та становлення оперного виконавства в Україні. Видатні російські співаки Ф.Стравинський, Н.Забела-Врубель, М.Фігнер, Ф.Шаліпін та ін.

Запитання для самоперевірки

1. Які головні етапи розвитку російського вокального виконавства?
2. Що становить основу вокально-педагогічного методу О.Даргомижського?

Завдання для самостійної роботи

1. Визначити історичну місію українських співаків XVII-XVIII ст. у Росії.
2. Назвати історичні етапи й напрямки розвитку оперно-камерного вокального виконавства в Росії.

Література: 4; 12; 13; 17; 22; 25; 28; 30; 44; 46; 52; 54; 56; 57; 61 та розділ 2.1.2.

Тема 25. Творчість С.Гулака-Артемівського

С.Гулак-Артемівський (1813-73рр.) – представник відомого українського роду. Навчання в Київському духовному училищі та духовній семінарії. Спів у митрополичому хорі Софійського собору та в хорі Михайлівського Златоверхого монастиря. Знайомство з М.Глінкою (Київ, 1838 р.). С.Гулак-Артемівський – учень М.Глінки. Музичні салони Петербурга. С.Гулак-Артемівський і О.Даргомижський. Навчання в Італії. Соліст флорентійського театру “Леопольдо” (1839-42рр.). Італійський бенефіс С.Гулак-Артемівського. Соліст петербурзької опери; партнер Дж. Рубіні (в оп. “Отелло” Дж.Россіні та “Пуритани” В.Белліні), А.Тамбуріні й П.Віардо-Гарсія (в оп. “Дон Жуан” В.А.Моцарта). Робота над партією Руслана в оп. “Руслан і Людмила” М.Глінки). Соліст Московського Великого театру (1864). С.Гулак-Артемівський – видатний оперний, водевільний та драматичний актор (у репертуарі 51 оперних партій (бас, баритон) та 11 водевілів; численні камерно-вокальні твори й сольні партії в ораторіях і хорових концертах). С.Гулак-Артемівський – композитор, автор опери-буфф “Запорожець за Дунаєм”, романсів на власні тексти та низки обробок українських пісень). С. Гулак-Артемівський і Т.Шевченко.

Запитання для самоперевірки

1. Розкрити зміст музичного життя Петербурга XIX ст. із точки зору присутності там українських митців.
2. Охарактеризувати діяльність родини С.Гулака-Артемівського, – діячів української культури.

Завдання для самостійної роботи

1. Визначити головні особливості навчання й творчої діяльності С.Гулака-Артемівського в Італії.
2. Дослідити зміст конфлікту між М.Глінкою та С.Гулаком-Артемівським (за опублікованими епістолярними джерелами).

Література: 4; 5; 8; 17; 22; 61 та розділ 2.3.2.

Тема 26. М.Лисенко й українське вокальне виконавство

М.Лисенко (1842-1912рр.) – фундатор української класичної музики. Історичний контекст початку творчості М.Лисенка (Валуєвський циркуляр 1863р. та “Емський указ” 1876р. про заборону публічного виконання українських пісень і видання української літератури). Навчання в Петербурзі та Лейпцизі. М.Лисенко – композитор, піаніст, диригент. Епістолярна, наукова та фольклористична діяльність М.Лисенка. Вокальна спадщина М.Лисенка. “Музика до “Кобзаря””. Творче спілкування М.Лисенка зі співаками (О.Мишуга, М.Менцинський, С.Крушельницька, О.Петляш та ін.). Музично-драматична школа М.Лисенка – вогнище української вокальної освіти (1904р.). Професори вокалу Школи М.Лисенка (О.Мишуга, М.Зотова, О.Муравйова). Оперна творчість М.Лисенка й Театр корифеїв. Культурно-просвітницька та музично-організаційна діяльність М.Лисенка. Роль М.Лисенка у формуванні національної музичної освіти в Україні. Міжнародний конкурс ім.М.Лисенка. Родина М.Лисенка та українська культура.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає музично-організаційна місія М.Лисенка як фундатора української вокальної школи?
2. Яка роль М.Лисенка у формуванні українського оперного театру?

Завдання для самостійної роботи

1. Дослідити творчість одного-двох співаків, переможців конкурсу ім. М.Лисенка.

Література: 4; 24; 25; 27; 36; 40; 43; 45; 49; 54; 58; 61 та розділ 2.3.2.

Тема 27. Музично-драматична школа М.Лисенка

Видатні вокальні педагоги Школи М.Лисенка та їх авторські школи. Вокально-педагогічна діяльність професора О.Мишуги у Києві, Римі, Варшаві, Мілані, Стокгольмі. Плеяда видатних українських вокалістів і педагогів, вихованців О.Мишуги (М.Микиша, М.Донець-Тессейр та її учні Є.Мірошніченко, Н.Куделя, І.Колодуб, В.Вотріна та ін.). Вокальна школа професора О.Муравйової, її методика виховання співаків та драматичних акторів. Учні О.Муравйової (І.Козловський, З.Гайдай, Л.Руденко, М.Шостак, Д.Євтушенко та його учні В.Курін, В.Буймістер; Н.Захарченко та її учні Є.Колесник, В.Лебідь, М.Стеф’юк та ін.).

Запитання для самоперевірки

1. Які вокально-педагогічні принципи школи проф. О.Мишуги?
2. У чому полягає принцип формування авторських шкіл сольного співу?

Завдання для самостійної роботи

1. Дослідити генезу школи О.Мишуги в іменах українських та зарубіжних співаків.
2. Дослідити генезу школи О.Муравйової в іменах українських та зарубіжних співаків.

Література: 4; 6-7; 12; 17; 20; 24-25; 31; 36; 39; 41-43; 54; 59; 61 та розділ 2.1.4.

Тема 28. Вокальна школа Київської консерваторії

Організація консерваторій в центрах Імперської Росії. Вокальна педагогіка в Петербурзькій (1862р.) та Московській (1866р.) консерваторіях (Г.Нісн-Саломан, К.Еверарді, С.Габель. Н.Грецька, О.Кочетова, Дж.Гальвані). Вокальні класи Київської музичної школи ІРМТ (1868) та Київського музичного училища (1873) (Р.Пфенінг, К.Еверарді, М.Петц, Е.Гандольфі, П.Сетов, А.Барцал, Ю.Махіна, О.Лисенко-Коннор та ін). Перші професори сольного співу Київської консерваторії (1913р.) (М.Алексеева-Юневич, Е.Гандольфі, В.Цветков, О.Шперлінг). Після об’єднання Київської консерваторії з Музично-драматичним інститутом М.Лисенка (1928р.) та роз’єднання цих ВНЗ у 1936р. працюють дві кафедри сольного співу (на чолі з О.Муравйовою та Ф.Дроздо-Поляєвим) та кафедра камерного співу на чолі з О.Брагіним. Вокально-методична та науково-дослідницька діяльність Д.Євтушенка, М.Єгоричевої, Т.Михайлової, З.Ліхтман, Б.Гнидя, І.Колодуб, В.Антонюк. Музично-організаційна та вокально-педагогічна діяльність Д.Гнатюка, М.Кондратюка, Є.Мірошніченко, А.Мокренка, К.Огнєвого, В.Рожка, О.Тимошенка. Вокальна школа Київської консерваторії (НМАУ ім.П.І.Чайковського) в іменах.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати головні тенденції вокальної школи Київської консерваторії.
2. Розповісти про зміст вокально-методичної роботи кафедри сольного співу.

Завдання для самостійної роботи

1. Дослідити генезу вокальної школи свого педагога.
2. Здійснити аналіз авторської вокальної школи одного з корифеїв даної кафедри.

Література: 4; 6; 7; 20; 24; 25; 27; 31; 33; 37; 42; 43; 54; 59; 61 та розділи 2.1.4; 2.1.5.

Тема 29. Оперна студія Київської консерваторії

Історія заснування Оперної студії. Вокально-педагогічна та режисерська діяльність О.Шперлінг, О.Муравйової. Методичні вказівки О.Муравйової щодо діяльності Оперної студії як творчої лабораторії. Знакові вистави Оперної студії. Режисерські роботи О.Завіни, О.Колодуба, В.Курбанова, Ю.Лішанського, Д.Гнатюка, В.Щоголіва та ін. Диригенти В.Пірадов, В.Тольба, В.Здоренко, Л.Горбатенко, А.Кульбаба, С.Солонько, В.Шейко, В. Ращок та ін. Гастролі колективу. Відкриття сезону 1957-58рр. у Великому залі Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського постановкою опери В.Кирейка “Лісова пісня” та нове її прочитання цим колективом у 1998р. Новаторські постановки Р.Кофмана (оп. “Кармен” Ж.Бізе, “Паяци” Р.Леонкавалло). Реформаторська роль В.Рожка у формуванні сучасної концепції оперної підготовки оперних фахівців (співаків, диригентів, режисерів).

Запитання для самоперевірки

1. Назвіть найпомітніші постановки Оперної студії Київської консерваторії.
2. У чому полягає сучасний зміст підготовки оперних фахівців НМАУ ім.П.І.Чайковського?

Завдання для самостійної роботи

1. Дослідити склад учасників та відмінності двох постановок опери В.Кирейка “Лісова пісня” колективом Оперної студії Київської консерваторії.

Література: 4; 24; 25; 33; 40; 42; 43 та розділи 2.1.4; 2.1.5; 2.3.3.

Тема 30. Національна опера України ім.Т.Г.Шевченка

Вокальні традиції Київської опери від часу заснування (1867р.). Естетика оперно-вокального виконавства. Знакові постановки. Видатні диригенти; режисери; вокалісти. Мовний статус Київської опери. Переклади лібрето зарубіжних оперних вистав на українську мову. Постановка оперних вистав мовою оригіналу (90-ті рр. XX ст.). Музично-організаційна діяльність видатних українських оперних співаків в Національній опері України (Д.Гнатюк, А.Мокренко). Світова слава українського оперного співу.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати головні тенденції розвитку українського оперно-вокального виконавства.
2. Національна опера України ім.Т.Г.Шевченка в іменах.

Завдання для самостійної роботи

1. Підготувати повідомлення про творчий шлях одного з відомих оперних виконавців (диригентів, режисерів) Національної опери України ім.Т.Г.Шевченка.

Література: 4; 10; 11; 23; 24; 25; 26; 27; 33; 36; 47; 49; 59 та розділ 1.1.

Тема 31. Українське оперно-вокальне виконавство

Історичні та етнокультурні витоки українського оперного виконавства. Роль українського музично-драматичного театру у підготовці оперних співаків. Українські вокально-виконавські школи (за типами голосів). Оперні театри України та їх видатні співаки. Українські співаки на вітчизняних та зарубіжних сценах в історичній ретроспективі та сучасному музичному просторі. Традиція стажування українських оперних співаків у Центрі при театрі “La Scala”. Традиції й тенденції розвитку українського оперного виконавства. Феномен українського оперного співу.

Запитання для самоперевірки

1. Які історичні та етнокультурні витоки українського оперного виконавства?

2. У чому полягає різниця між тезами: українське оперне виконавство як традиція і як тенденція?

Завдання для самостійної роботи

1. Дати характеристику виконавського стилю одного з видатних українських співаків.
2. Творчість сучасних українських оперних співаків на вітчизняних та зарубіжних сценах.

Література: 2; 4; 10-11; 15; 23-27; 33; 36; 47; 49; 59 та розділи 1.1; 2.3.4.

Тема 32. Традиції українського камерного співу

Історія, традиції й напрямки розвитку українського камерно-вокального виконавства. Українська композиторська школа камерно-вокального стилю. Співак і концертмейстер: відомі творчі тандеми. Український камерний спів у творчості видатних оперних співаків. Б.Гмиря. Видатні українські камерно-концертні виконавці (Л.Остапенко, Д.Петриненко, В.Буймістер, О.Басистюк). Сучасні форми камерно-вокальної творчості українських співаків.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати вокальні цикли українських композиторів та їх виконавців.
2. Назвати творчі тандеми співаків і концертмейстерів та їх концертні програми.

Завдання для самостійної роботи

1. Підготувати розповідь про камерно-вокальну творчість відомого оперного співака.
2. Розкрити риси камерно-виконавського стилю Б.Гмирі.

Література: 4; 8; 10; 13; 15; 22-25; 27-28; 36; 39-40; 42-43; 45; 48; 54; 60 та розділи 1.1; 2.3.

Тема 33. Феномен української вокальної школи

Українське вокальне виконавство як історичний та етнокультурний феномен. Культурно-інтегративна місія феноменально обдарованих особистостей українських співаків. Визначення загальної характеристики професійної вокальної творчості України. Роль української вокальної школи у контексті міжнародного проголошення освіти цілісним феноменом. Виявлення феноменологічних рис українського вокально-виконавського архетипу в іменах видатних митців. Феноменологічне розгортання традицій української вокальної школи в метакультурному просторі.

Запитання для самоперевірки

1. Дати характеристику феноменологічного розгортання традицій української вокальної школи в метакультурному просторі.
2. Визначити загальну характеристику професійної вокальної творчості України.

Завдання для самостійної роботи

1. Окреслити роль української вокальної школи у контексті міжнародного проголошення освіти цілісним феноменом.

Література: 4-5; 10-11; 23-27; 33; 35-36; 39-40; 42-43; 45; 48-49; 54; 59 та розділи 1.1; 2.1; 3.1.

Тема 34. Аналіз оперного вокально-виконавського стилю

Зміст заняття: слухання аудіо (відео) записів оперних творів відомих українських та зарубіжних виконавців із подальшим стилістичним аналізом.

Запитання для самоперевірки

1. Які можна визначити помітні розходження даного виконання вокальних творів із існуючими виконавськими традиціями?

Завдання для самостійної роботи

1. Проаналізувати особливості виконавського стилю даного співака й визначити відповідність індивідуальної манери щодо стилю вокального твору.

Література: 3; 4; 24; 25; 33; 44; 57 та розділ 1.1.

Тема 35. Аналіз камерного вокально-виконавського стилю

Зміст заняття: слухання аудіо (відео) записів відомих камерних українських та зарубіжних виконавців із подальшим стилістичним аналізом.

Запитання для самоперевірки

1. Що складає новизну інтерпретації даних творів?
2. Які з вокально-технічних прийомів видалися неактуальними для камерного стилю?

Завдання для самостійної роботи

1. Співставити враження від прослухування вокального твору із власним уявленням про нього.

Література: 3; 4; 24; 25; 44; 48; 60 та розділ 1.1.

3.1.3. Списки рекомендованих тем для написання рефератів

1. Вокальні жанри (визначення, характеристика, типологія, виконавські зразки).
2. Види вокальної техніки та особливості виконання у різні історичні періоди.
3. Історичні типи вокальної мелодики в інтерпретації видатних співаків (за вибором).
4. Стилїстика bel canto у виконавстві різних історичних епох.
5. Виконавська специфіка оперного та камерного співу.
6. Національні школи європейського співу та їх принципи особливості.
7. Основні етапи розвитку оперного жанру та виконавські школи.

8. Оперні форми, їх зміст та еволюція у сув'язі з вокальним виконавством.

9. Роль співака в opera-seria чи в opera-buff.

10. Камерно-вокальне виконавство: національні традиції й тенденції розвитку.

11. Світовий поступ оперного виконавства.

12. Вокально-естетичні ідеали композиторів-кучкістів та видатні інтерпретатори їх творчості.

13. Фольклорні традиції в українському та світовому академічному вокальному виконавстві.

14. Академічні впливи на вокальне виконавство жанрів “легкої музики”.

15. Творчий портрет одного з визначних співаків будь-якої національної школи та епохи.

16. Виконавські особливості відомих у тоталітарну епоху інтерпретаторів жанру “пісень звияти”.

17. Вокальна музика 2-ї полов. ХХ – початку ХХІ ст. та нові вимоги до співаків.

18. Київська національна опера та її роль у становленні вокально-виконавських традицій України.

19. Національна філармонія України: історія, традиції, вокальний досвід персоналій.

20. Конкурсні традиції у вокальному мистецтві.

21. Жанрове коло та виконавські критерії академічної вокальної музики сучасних авторів.

22. Опис власного досвіду вокально-виконавської практики.

23. Феномен вокального виконавства.

24. Виконавська естетика староіталійської школи bel canto.

25. Виконавські критерії класичного bel canto.

26. Епоха Дж. Верді та “вердіївські” співаки.

27. Мистецтво Артуро Тосканіні та вокальне виконавство.

28. Школа театру “La Scala” у досвіді персоналій (за вибором).

29. Виконавські витоки французької вокальної школи та вокально-педагогічне мистецтво Франції.

30. Традиції німецької вокальної школи у досвіді видатних співаків (за вибором).

3.1.4. Література до курсу “Історія вокального виконавства”

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. – М.: Советский композитор, 1986.

2. Алчевський Іван: Спогади. Матеріали. Листування /Упор. І.Лисенка, К.Милославського. – К.: Музична Україна, 1980.

3. Вокальне мистецтво // Енциклопедія сучасної України. – Т. 3. – ЕСУ, 2004. – (співавтор Гнидь Б.П.).

4. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія: 2-ге вид. – К.: Українська ідея, 2001.

5. Антонюк В.Г. Гулак-Артемівський // Культура і сучасність. – № 1. – 2003.

6. Антонюк В.Г. Школа сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського //Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. – К.: Музична Україна. – 2004.

7. Антонюк В.Г., Гнидь Б.П. Вокальний факультет. Спеціалізація “Спів” //Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. – К.: Музична Україна. – 2004.

8. Антонюк В.Г. Вокальність у творчості Тараса Шевченка // Матеріали IV-го Міжнародного семінару “Шевченківський Петербург”. – ГНУ “ІОВ РАО”, СПб., 2004.

9. Антонюк В.Г. Іван Жадан – забуте ім’я. – Кіно-театр. – 2004. – № 11.

10. Антонюк В.Г. Творчість Лілії Лобанової в контексті розвитку українського оперного виконавства 40-60-х років ХХ століття // Мистецтвознавчі записки. – № 2. – 2004.

11. Антонюк В.Г. Микола Аркас // Культура і сучасність. – № 2. – 2004.

12. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М.: Музгиз, 1956.

13. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. – Л.: Музыка, 1968.

14. Батталья Еліо. Про виконання творів Верді // Музика. – 1975. – № 2.

15. Білокінь С. Іванна Синенька-Іваницька. – К.: Медекоп, 1997.

16. Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978.

17. Варварцев Н.Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях. (первая половина XIX в.). – К.: Наукова думка, 1996.

18. Верди Дж. Избранные письма: Пер. с итал. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973..

19. Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 1–7. – М.: Музыка. – 1962–1984 гг.

20. Вотріна В.В. Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-Тессейр. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001.

21. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб.: АЛТЕЙЯ, 1996.

22. Глинка М.И. Записки / Подг. А.С. Розанов. – М.: Музыка, 1988.

23. Гмиря Б.Р. Статті. Листи. Спогади. – К.: Музична Україна, 1975.

24. Гнидь Б.П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ м. П.І. Чайковського (1971-2001). – К.: НМАУ, 2002.

25. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: Підручник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.

26. Голинський Михайло. Спогади. К.: Молодь, 1993.

27. Грисенко Л.М. Лариса Руденко. – К.: Музична Україна, 1978.

28. Даргомыжский А. П. Избранные письма. – М.: Музгиз, 1952.

29. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка: Пер. с англ. – М.: Музыка, 1980.

30. Дилецкий М. Граматика музыкальна: Фотокопія рукопису 1723р. /Підгот. О.С. Цалай-Якименко. – К.: Музична Україна, 1970.

31. Євтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.Г. Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика. – К.: Мистецтво, 1963.

32. Искусство Артуро Тосканини /Сост. Л.Тарасов. – Л.: Музыка, 1974.

33. Колодуб І. Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади. – К.: Музична Україна, 2006.

34. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – Ленинград: Музыка, 1986.

35. Крушельницька Соломія: Спогади. Матеріали. Листування: У 2-х ч. / Вст. ст. та упор. М.І. Головащенко. – К.: Музична Україна, 1978.

36. Лисенко М.В. Листи / Упор. та ком. О.Лисенка. – К.: Мистецтво, 1964.

37. Лихтман З.Е. Избранные романсы украинских композиторов: Проба исполнительского анализа. – К.: КГК им. П.И. Чайковского, 1970.

38. Львов М.Л. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964.

39. Менцинський Модест /Автор-упор. М.І. Головащенко. – К.: Рада, 1995.

40. Михайлова Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. – К.: Музична Україна, 1970.

41. Мишуга О.П. Спогади. Матеріали. Листи / Упор. М.І. Головащенко. – К.: Музична Україна, 1971.

42. Мокренко А.Ю. У серці – рідна Україна.– К.: Веселка, 1994.

43. Муравйова Олена: Спогади, матеріали / Упор. Г.І. Філіпенко. – К.: Музична Україна, 1984.

44. Назаренко И.К. Искусство пения: Хрестоматия. – М.: Музыка, 1968.

Петрусенко Оксана: Спогади. Листи. Матеріали / Упор. М.Кагарлицький та Г.Філіпенко. – К.: Музична Україна, 1980.

45. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 2-х тт. – М.: Советский композитор, 1980.

46. Рожок В.І. Стефан Турчак: Монографія. – Харків, 1994.

47. Скоробогатько Н.И. Записки оперного концертмейстера. – К.: Музична Україна, 1973.

48. Станішевський Ю.О. Оперний театр Радянської України: Історія і сучасність. – К.: Муз. Україна, 1988.

49. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. – М.: Искусство, 1954.

50. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.

51. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. – Часть I: Украина // Київ. музикознавство. – К., 2000.

52. Українська художня культура: Навчальний посібник /За ред. І.Ф.Ляшенка. – К.: Либідь, 1996.

53. Українські співаки у спогадах сучасників /Автор-упор. І.М. Лисенко. – К.: Рада, 2003.

54. Хоу Цзянь. Світ народної опери Китаю // Кіно-Театр. – № 2. – 2006.

55. Черкашина М.Р. Историческая опера эпохи романтизма. – К. Музична Україна, 1986.

56. Шаляпин Ф.И. Литературное наследие. Письма. – В 2-х тт. – М., 1959.

57. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. – К.: ІЗМН, 1996.

58. Швачко Т.О. Марія Литвиненко-Вольгемут. – К.: Музична Україна, 1973.

59. Шендерович Е. Рождение концертной программы певца // Музыка и жизнь. – Л.: Музыка, 1972.

60. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966.

61. Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы. – ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1981.

3.2. ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ

3.2.1. Зміст курсу

Курс лекцій “Основи вокальної методики” є профілюючим у вивченні фахового циклу дисциплін студентів спеціалізації “Спів” НМАУ ім. П.І. Чайковського. Сольний спів – складне, синтетичне мистецтво, тому його методику вивчають у поєднанні традиційного й сучасного аспектів, орієнтуючись на методичні засади провідних авторських шкіл та уніфіковану педагогічну систему академічного співу. Для викладення концептуальних засад даного предмета застосовано форму лекцій та практичні заняття. Лекція є особливою конструкцією навчального процесу, найекономнішим способом передачі навчальної інформації, оскільки передбачає сконцентроване й логічне викладення матеріалу, з урахуванням характеру професійної діяльності слухачів, виступаючи не лише як вид навчання, але й як словесний, інформаційно розвиваючий метод. У своєму класичному вигляді вона являє собою монологічне викладення викладачем навчальної інформації. Однак, у лекціях з основ вокальної методики необхідно враховувати специфіку приналежності студентів до авторитетних шкіл видатних педагогів-вокалістів та відповідний емпіричний досвід. Це зумовлює включення

в монологічну лекцію елементів діалогу, дискусії, проблемного викладення матеріалу. Практичні заняття посилюють ефективність повідомлення навчальної інформації студентам, активізують і коректують їх пізнавальну та методичну діяльність.

Мета курсу: теоретико-методологічна підготовка студентів до самостійної виконавської та педагогічної діяльності, знання сучасного стану вокальної педагогіки та наукових результатів у галузі психофізіології співу, а також систематизація й узагальнення вмінь і знань, накопичених у класі сольного співу; формування на їх основі професійних педагогічних навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній педагогічній діяльності.

Завдання курсу: надання професійного вокально-методичного спрямування знанням і навичкам, засвоєним у ході навчання сольного співу; розширення їх професійного кругозору для об’єктивної оцінки вокально-методичних явищ; навчання психології міжособистісного спілкування у класі сольного співу, основ педагогічного й артистичного менеджменту та науково-методичних основ вокально-педагогічної творчості. У ході навчання слухачі курсу “Основи вокальної методики” пізнають таємниці професійної мотивації вокалістів; з’ясовують етнологічний зміст навчання співу, дидактичні аспекти вокальної педагогіки, основи вокальної методики в індивідуальному досвіді студентів; опановують принципами індивідуального підбору вокально-педагогічного матеріалу, складання концертних програм.

По закінченні вивчення курсу – іспит.

Іспитові вимоги та критерії оцінок: для оцінки “відмінно” слід підготувати реферат за існуючими вимогами до курсових робіт; детально розкрити теоретико-методичний зміст будь-якої теми лекційного курсу; безпомилково відповісти на додаткові питання з вокальної методології; виконати текстові завдання з транскрипції та вокального складоподілу.

Для оцінки “добре” слід розкрити теоретико-методичний зміст вибраної теми даного курсу; відповісти на додаткові питання з вокальної методології; виконати текстові завдання з транскрипції та вокального складоподілу, допустивши не більше 3-х помилок.

Для оцінки “задовільно” слід відповісти на вибрані теоретико-методичні питання за змістом курсу в усній та письмовій формі, допустивши не більше 5-ти помилок.

Підставою для оцінки “незадовільно” є погане відвідування лекцій та практичних занять, невиконання навчального плану й більш як 5 помилок у відповідях на теоретико-методичні питання за змістом курсу.

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН
ДИСЦИПЛІНИ “ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ”

№	Назви розділів, тем	Кількість годин				
		Всього	Лекц.	Практ.	Самост.	Форма контролю
	VII-й семестр					
1.	Вступ до курсу	6	2	-	4	Стартовий контроль
2.	Основи художнього співу	4	2	-	2	Опитування
3.	Інформація про голос	4	2	-	2	Опитування
4.	Психофізіологія співу	4	2	-	2	Опитування
5.	Гігієна голосу та режим співака	4	-	2	2	Опитування
6.	Діапазон та регістри голосу	4	2	-	2	Опитування
7.	Класифікація голосів	4	2	-	2	Опитування
8.	Роль резонаторів у співі	4	2	-	2	Опитування
9.	Вокальне дихання	6	-	2	4	Опитування
10.	Типи атаки звука					
11.	Функція гортані під час співу	4	-	2	2	Опитування
12.	Робота артикуляційного апарата вокаліста, дикція та вимова у співі	4	-	2	2	Опитування
13.	Робота над видами вокалізації	4	-	2	2	Опитування
14.	Розвиток тембрових якостей голосу	4	-	2	2	Опитування
15.	Розвиток емоційної сфери співака	4	2	-	2	Опитування
16.	Розвиток виконавської волі співака	4	-	2	2	Опитування
17.	Психоаналіз вокальної діяльності	6	-	2	4	Опитування
18.	Готовність до сценічного виступу	4	-	2	2	Опитування
	VIII-й семестр					

19.	Критерії профвідбору вокалістів	4	1	1	2	Опитування
20.	Виховання вокального слуху	4	1	1	2	Опитування
21.	Відчуття і сприйняття у співі	4	-	2	2	Опитування
22.	Роль пізнавальної сфери	4	1	1	2	Опитування
23.	Створення художнього образу	4	1	1	2	Опитування
24.	Психологічна сумісність у класі сольного співу	2	1	1	2	Опитування
25.	Вокальна втома та її попередження	2	1	1	2	Опитування
26.	Подолання хибних навичок у співі	2	1	-	1	Опитування
27.	Науково-методичні основи вокально-педагогічної творчості	4	1	1	2	Опитування
28.	Професійна мотивація вокалістів	4	1	1	2	Опитування
29.	Етнологічний зміст навчання співу	2	1	-	1	Опитування
30.	Дидактичні аспекти вокальної педагогіки	4	-	2	2	Опитування
31.	Основи вокальної методики в індивідуальному досвіді студентів	4	2	-	2	Опитування
32.	Індивідуальний підбір вокально-педагогічного матеріалу	4	2	-	2	Опитування
33.	Самостійна робота вокаліста	4	1	1	2	Опитування
34.	Укладання концертних програм	4	1	1	2	Опитування

Всього 108 годин: із них 34 – лекційні, 32 – практичні, 42 – самостійна робота.

3.2.2. Зміст дисципліни

Тема 1. Вступ до курсу

Методичне спрямування курсу лекцій “Основи вокальної методики” на правильне оцінювання явищ, пов’язаних з голосотворенням і розвитком голосу, формуванням співака. Зміст теоретичних та практичних занять має привчити слухачів до логіки мислення на базі певного мінімуму основних знань, навчити вибору правильного підходу до виховання голосу, а не давати готові рецепти. Засвоєння наукових даних про голос і роботу голосового апарата, загальні закономірності роботи організму людини необхідне для розуміння методичних питань та об’єктивного оцінювання явищ, пов’язаних із голосотворенням.

Запитання для самоперевірки:

1. Знати визначення ключових завдань курсу “Основи вокальної методики”.
2. Для чого необхідне засвоєння теоретичних положень курсу?

Завдання для самостійної роботи:

1. У чому полягає правильний підхід до виховання голосу?

Література: 1-4; 25; 36; 38 та розділ 1.1.

Тема 2. Основи художнього співу

Художній спів як скоординована діяльність системи голосотворення та художньо-вокального мовлення. Вокально-художній звук як одним з найголовніших факторів художнього співу з огляду на його основу: скоординовану діяльність системи голосотворення із системою художньо-вокального мовлення. Поняття про складові принципи художнього співу (тембр і динамічна амплітуда голосу; єдність вокально-технічних і художньо-образних засобів майстерності; виконавська експресія; відчуття стилю, жанру, форми твору; індивідуальна манера, артистизм). Психотехніка художнього співу як комплекс переживань, підпорядкованих вокально-технічним прийомам. Вокальне мовлення як носій смислової та емоційної інформації в художньому співі.

Запитання для самоперевірки

1. Сформулювати основні принципи вокально-художнього звука.
2. Які головні складові принципи художнього співу?

Завдання для самостійної роботи

1. Здійснити класифікацію основ художнього співу.

Література: 1; 9; 12; 21; 25; 37-38; 42; 51; 54; 59 та розділ 1.1.

Тема 3. Інформація про голос

Акустика голосового апарата й акустична будова голосу. Комплексні знання про будову органів голосотворення, що утворюють голосовий апарат співака (ротова і носова порожнини, тверде й м’яке піднебіння, глотка, гортань із голосницями, трахея, бронхи, легені, грудна клітка з дихальними м’язами та діафрагмою, м’язи черевини та резонатори (грудні, головні й лицьові). Будова голосниць; справжні та фальшиві голосниці. Особливості будови та розвитку дитячого голосового апарата. Теорії співу (міоеластична, нейроронаксихна, резонансна).

Запитання для самоперевірки

1. Які органи утворюють голосовий апарат?

2. Охарактеризувати відомі теорії вокального звукотворення.

Завдання для самостійної роботи

1. Що таке фарингс і яка його роль у роботі голосового апарата при співі?

Література: 1; 9; 10-11; 15; 25-27; 36; 38; 41; 44; 57 та розділ 1.1.

Тема 4. Психофізіологія співу

Питання вокально-педагогічного процесу у світлі вчення І.П. Павлова про вищу нервову діяльність. Спів – одна із функцій організму людини, підпорядкована загальним законам його діяльності. Будова нервової системи (центральный і периферичний відділи, нейрон – одиниця будови нервової системи; рецептори; вегетативний і соматичний відділи). Принципи діяльності нервової системи (умовні й безумовні рефлекси). Перша й друга сигнальні системи. Закономірності діяльності нервової системи та її типові особливості. Збудження й гальмування (внутрішнє і зовнішнє). Типи нервової системи (врівноважений, рухливий, інертний, невраїноважений, сильний, слабкий), як передумова специфіки поєднання природних властивостей особистості з набутими та їх роль в індивідуальній вокальній педагогіці. Синтетична властивість нервової системи і спів.

Запитання для самоперевірки

1. Охарактеризувати принципи діяльності нервової системи.
2. Що таке перша й друга сигнальна системи?
3. Яка роль типу нервової системи у вокальному навчанні?

Завдання для самостійної роботи

1. Перелічіть психофізіологічні аспекти співу.

Література: 1; 16; 19; 23; 25; 36; 37; 46; 53 та розділ 2.2.2.

Тема 5. Гігієна голосу та режим співака

Профілактика захворювань голосового апарата: дотримання режиму, відвідування фоніатричного кабінету, вчасне виявлення й лікування захворювань. До професійних захворювань належать: загальне не звучання голосу, спричинене перевтомою (вокальною та загальною), нервовим або фізичним розладом організму. Залежно від ступеню фонастенія буває функціональний (внаслідок нервового розладу та ін.) або органічний (порушення функції голосниць, спричинене травматичним, простудним або ін. захворюванням). Фактори збереження вокального здоров’я і вокального довголіття (спів і розмова у високій позиції, у температурному режимі не нижче +16°C; для жінок неприпустимо співати під час декретних (місячних) днів, що також занотовано законодавчо; при перших відчуттях дискомфорту у ділянці органів голосотворення слід припинити спів і зберігати режим відпочинку та найшвидше звернутися до лікаря). Роль дотримання режиму праці й відпочинку, загартування, занять спортом і контролю за загальним станом здоров’я у професії вокаліста.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає відмінність між функціональною та органічною фонастенією?
2. Чим відрізняються поняття: “гігієна голосу” та “режим праці й відпочинку співака”?

Завдання для самостійної роботи

1. Засвоїти й дотримуватися основних правил гігієни голосу й режиму співака.

Література: 1; 15; 25; 27; 36; 38 та розділ 1.1.

Тема 6. Діапазони та реєстри голосу

Діапазони голосів. Розміщення перехідних та примарних тонів голосу. Залежність розвитку діапазону від оформлення позиції перехідних звуків. Діапазон (із грецької мови – *через усі струни*), – звуковий обсяг голосу або частина музичного звукоряду. Діапазон співака поділяється на реєстри, – відрізки однорідного звучання, виконані єдиним фізіологічним механізмом (Л.Дмитрієв). Чоловічі, жіночі народні та дитячі голоси домутаційного віку мають два реєстри (нижній та верхній); жіночі академічні – три реєстри (нижній, середній та верхній). Нижче грудного реєстру відчутне октавне звучання; вище головного у жінок – флейтове звучання, у чоловіків – мікст, фальцет, фістула. Досягання реєстрової однорідності – критерій академічної манери співу. Методи згладжування реєстрів. Прикриття голосу. Вироблення навичок змішування реєстрового звучання.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати особливості будови реєстрів у чоловічих, жіночих і дитячих голосів.
2. Охарактеризувати способи досягання реєстрової однорідності.

Завдання для самостійної роботи

1. Назвати відмінності використання реєстрів голосу в естетиці провідних вокальних стилів.
2. Дати методичне обґрунтування прийомів згладжування реєстрів.
3. Пояснити способи вироблення змішаного звучання реєстрів у різних типів голосів.

Література: 1; 9-11; 15; 26-27.

Тема 7. Класифікація голосів

Класифікація голосів за родами (у чоловіків – тенори, баритони і баси; у жінок – сопрано, мецо-сопрано і контральто), видами (ліричні, драматичні, мецо-характерні, колоратурні, лірико-драматичні; бас-профундо, бас-кантанте, бас-октава, бас-буфф, бас-центральный) й типами: флейтове звучання властиве для колоратурних сопрано; вокальний флажолет; фальцет (властивий для чоловічих та народних жіночих голосів); фістула (нагадує звучання свистка); мікст – змішаний реєстр (натуральний або вироблений, властивий

чоловічим голосам); носо-зубний резонанс або маска (морморандо). Типи звучання народного голосу: горловий (степова манера), народний альт і народне сопрано (дворегістрові голоси) та народно-академічний (термін, введений Г.Верьовкою і Д.Христіансеном). Комбіновані типи звучання й тембровий естрадний спів. Класифікація дитячих голосів. Способи визначення типу голосу (емпіричний та лабораторний). Співвідношення типу голосу з довжиною надставної трубки. Класифікація голосів щодо їх діапазонів.

Запитання для самоперевірки

- 1. Назвати способи визначення типу голосу.
- 2. Перелічити ознаки мешчо-характерного голосу?

Завдання для самостійної роботи

- 1. Знати поділ голосів на роди, типи й види.
- 2. Здійснити класифікацію голосів за їх діапазонами.

Література: 1; 9-11; 15; 25-27; 30; 33-34; 36; 38; 44; 57.

Тема 8. Роль резонаторів у співі

Резонатори в голосовому апараті – порожнини, резонуючі у відповідь на звук, що надає йому сили й тембру. Верхній (головний) та нижній (грудний) резонатори. Змінні й постійні резонатори. Теорія резонансу (В.Морозов). Резонансний пункт – місце, точка психофізіологічного відчуття упору вокально-дихальної енергії під час співу, завдяки чому голос може максимально посилитись і набрати потрібного забарвлення за рахунок резонування всіх твердих і м’яких резонаторів голосового апарата; точка психофізіологічного відчуття художнього звучання голосу і вимови слів під час співу чи розмови (М.Микиша). Резонансний пункт – “співацька позиція”, “співацькою формантою” (від лат. *formans* – утворюючий) (О.Філіппі-Мишуга). Співацька форманта – обертони, що формують політність голосу, – показник високої позиції звука та особливих тембрових ознак. У добре поставленому голосі наявні дві форманти: висока (від 2400 до 3200 герц) й низька (близько 500 герц.). Імпеданс (лат. *impeditio* – перешкода, опір) – зворотний акустичний опір, який відчувають голосниці з боку ротоглоточного каналу. Зв’язок постановки голосу з пошуками імпеданса, що забезпечує оптимальну роботу голосниць. Здатність імпеданса знімати частину тонової напруги з коливання голосниць в їх опорі тиску, що розвивається під голосовими складками. Залежність величини імпеданса від довжини ротоглоточного каналу, його анатомічних особливостей. Методи й прийоми підбору імпеданса – індивідуальні (фонетичний метод і м’язові прийоми, – залежно типу голосу: довгі й масивні голосниці низьких голосів потребують більшого імпеданса й навпаки, легкі, високі голоси характеризує невеликий імпеданс).

Запитання для самоперевірки

- 1. Що таке резонансний пункт?
- 2. Дати визначення співацької форманти, імпедансу.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Дати пояснення залежності величини імпеданса від типу голосу.

Література: 1; 9-11; 15; 25-27; 30; 33-34; 36; 38; 44; 57.

Тема 9. Вокальне дихання

Історичний розвиток поглядів на дихання у співі з позицій різних вокальних шкіл. Наукові дослідження дихання у співі й мові та практичний досвід. Парадоксальне дихання. Вплив положення діафрагми на процес дихання у співі. Вірне й невірне положення звукотворчих дихальних органів; збереження позиції вдиху від початку й до закінчення співу. Типи дихання у співі: грудне (іноді – ключичне); реберне (бічне); дихання з випинанням живота з допомогою нижніх черевних м’язів; і діафрагмічне. Опора дихання, її залежність від еластичності м’язів діафрагми та черевного пресу. Способи вироблення співацької опори.

Запитання для самоперевірки

- 1. Що таке парадоксальне дихання?
- 2. Назвати й охарактеризувати типи дихання у співі.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Пояснити вплив положення діафрагми на вокальне дихання.

Література: 1; 9-11; 15; 25-27; 30; 33-34; 36; 38; 44; 57 та розділ 1.1.

Тема 10. Типи атаки звука

Атака звука (від франц. *attaque* – напад) – перехід від дихальної готовності до власне фонації; залежить від характеру змикання голосниць. Розрізняють три види вокальної атаки: 1) придихова атака; 2) м’яка атака; 3) тверда атака. Антивокальна атака: “в’їждження” в звук та “ковзання”, що призводять до детонації. За М.Микишею, є “чутлива” атака (за допомогою якої нібито виникає драматизм виконання), а також атака- “укол” (дотик до звука робиться стаккатовано, без “в’їждження”). Анатомічна будова голосової щілини й атака звука. Естетична функція атаки співацького звука. Взаємозв’язок співацького дихання, політності голосу й атаки звука.

Запитання для самоперевірки

- 1. Назвати типи атаки звука у співі.
- 2. Що таке кантиленний спів?

Завдання для самостійної роботи

- 1. Пояснити взаємозв’язок атаки звука з вокальним диханням та політністю голосу.

Література: 1; 9-11; 15; 25-27; 30; 33-34; 36; 38; 41; 44; 57.

Тема 11. Функція гортані під час співу

Два механізми в роботі гортані (зміщення гортані в цілому та робота внутрішніх м’язів гортані). Наукові та емпіричні дані про положення гортані під час співу. Індивідуальний підхід до корекції положення гортані у співі. Причини взаємозв’язку довжини надставної трубки й типу голосу. Механізм дії положення гортані на роботу голосниць і дихання у співі. Практичні висновки з науково-лабораторних спостережень.

Запитання для самоперевірки

- 1. Охарактеризувати два механізми роботи гортані у співі.
- 2. Чим обумовлено індивідуальний підхід до корекції положення гортані у співі?

Завдання для самостійної роботи

- 1. Охарактеризувати науковий та емпіричний підхід щодо положення гортані у співі.

Література: 1; 9-11; 15; 25-27; 30; 33-34; 36; 38; 41; 44; 57.

Тема 12. Робота артикуляційного апарата вокаліста, дикція та вимова у співі

Робота артикуляційного апарата у співі й мові. Артикуляція при переході від мови до співу. Рентгенологічні спостереження за артикуляцією співаків. Положення гортані у співі й мові. М’яке піднебіння у мові й співі. Функція глотки у мові й співі. Форма рота у мові й співі. Фонетичний метод виховання голосу. Вокальна мова. Зв’язок манери співу з фонетикою національної мови й вимовою в єдиній шкалі акцентів музичного мовлення.

Запитання для самоперевірки

- 1. Визначити відмінність у роботі артикуляційного апарата у співі й мові.
- 2. Охарактеризувати вплив особливостей національної фонетики на вокальну вимову.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Пояснити методичні принципи фонетичного виховання голосу.

Література: 1-2; 8; 20; 28; 30; 37; 52 та розділ 1.3.

Тема 13. Робота над видами вокалізації

Вокалізація (італ. – *vocalizzazione*) – виконання мелодії на одних голосних звуках або розспівування окремих складів якогось слова; способи виявлення досконалості співу. Види вокалізації (кантилена, рухливість, трель, філіровка). Роль вправ і вокалізів у вихованні здатності до вокалізації. Кантилена як основа вокальної музики. Прийоми співу *legato* й *portamento* у кантилені. Зв’язок кантиленного співу з вірним голосотворенням. Рухливість – уміння співати в швидкому русі. Колоратурна техніка як необхідна якість професійного вокаліста. Робота над рухливістю. Трель: її види й техніка виконання. Філірування. Методологія філірування звука. Одностороннє й двостороннє філірування.

Запитання для самоперевірки

- 1. Назвати види вокалізації.
- 2. Дати пояснення методології філірування звука.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Обґрунтувати зв’язок техніки голосотворення з видами вокалізації.

Література: 1; 9; 12; 17-18; 21; 24-26; 36; 38-42 та розділ 1.1.

Тема 14. Розвиток тембрових якостей голосу

Анатомія тембру. Основний тон і обертони. Звуковий спектр. Явища резонансу та реверберації. Темброві характеристики голосу співака: дзвінкість, політність, яскравість. Недоліки тембру, пов’язані з порушенням природного *vibrato* (надмірність або відсутність *vibrato*). Акустичне та фізіологічне розуміння *vibrato*. Робота над усуненням тремоляції, гойдання голосу. Втрата якостей тембру, зумовлена форсованим звучанням голосу. Динамічний діапазон як ознака сили голосу співака. Затиснутий, плоский, горловий, гугнявий, глухий та ін. недоліки тембру та прийоми їх усунення. Тембр і емоції. Вплив способів звукотворення на темброві якості. Роль вправ і репертуару в розвитку тембрових якостей голосу співака.

Запитання для самоперевірки

- 1. Перелічити недоліки тембру.
- 2. Назвати способи усунення недоліків тембрових якостей голосу співака.

Завдання для самостійної роботи

- 1. Охарактеризувати прийоми усунення недоліків тембру голосу співака.

Література: 1; 9; 12; 14-15; 17-18; 21; 24-27; 29; 36; 38; 41-42; 57.

Тема 15. Розвиток емоційної сфери співака

Вокальна музика як особлива форма емоційного спілкування. Виникнення емоцій і почуттів. Емоції та стрес у вокальній діяльності. Моделювання емоцій. Співвідношення емоцій у музичному творі. Психічні властивості особистості й ступінь емоційної чутливості та емоційної обдарованості співака. Зв’язок емоцій з роботою вегетативної нервової системи та підсвідомістю. Акцентовані особистості та їх специфічне превалювання у творчих професіях. Індивідуальні особливості нервової системи співака та його емоційний стан. Емоції й міміка. Настрій та емоції. Художні емоції.

Запитання для самоперевірки

- 1. Як пов’язані психічні особливості особистості зі ступенем емоційної чутливості та емоційної обдарованості співака?
- 2. Пояснити вплив міміки на художні емоції.

Завдання для самостійної роботи

1. Визначити способи емоційного спілкування через художній спів.

Література: 6; 12; 16-17; 19; 23; 25-26; 29; 31; 38; 40; 42; 46; 49-51; 54; 58-59 та розділ 2.2.3.

Тема 16. Розвиток виконавської волі співака

Воля і успіх у вокальній діяльності. Подвійний смисл вольової дії (реальний і уявний). Присутність супер-его (З.Фрейд) у вольовій сфері співака. Вольові якості особистості (витримка, наполегливість, самостійність). Характер вольових зусиль. Зовнішні та внутрішні вияви волі. М'язова робота співака й фізіологія вольового зусилля. Момент подолання інертності нервових процесів та ломка старих стереотипів як свідоме волевиявлення співака. Тренування волі співака. Розвиток і виховання волі співака на різних етапах професійної діяльності (навчання, виконавство, педагогічна та науково-методична творчість).

Запитання для самоперевірки

1. Назвати основні педагогічні прийоми тренування волі співака.

2. Що таке фізіологія вольового зусилля?

Завдання для самостійної роботи

1. Яка специфіка тренування волі співака на різних етапах професійної діяльності?

Література: 16-19; 23; 25-26; 29; 31; 38; 40; 42; 46; 49-51; 53-54; 59 та розділ 2.2.3.

Тема 17. Психологічний вокальний аналіз діяльності

Вокальна діяльність як психофізичний та психоемоційний процес. Опанування художньо-технічними навичками співу як умова вокальної творчості. Творчість і ремесло. Інтелектуальна зосередженість на предметі вокальної творчості. Натхнення як синтез інтелектуальної й емоційної сфер співака. Класифікація типів темпераменту й рис характеру та їх взаємовплив у формуванні особистості професійного співака. Зміст характеру й зміст темпераменту (В.Петрушин) у ході професійної соціалізації співаків. Шляхи формування духовного потенціалу творчої особистості (О.Олексюк). Залежність низькореактивних і високореактивних якостей особистості для професійної діяльності співаків.

Запитання для самоперевірки

1. Перелічити типи темпераменту й риси характеру особистості.

2. Дати визначення творчого стану натхнення.

Завдання для самостійної роботи

1. Здійснити психологічний вокальний аналіз творчості відомого співака.

Література: 6; 13; 16; 19; 21 ; 23; 25; 29 31; 45-46; 58 та розділ 2.2.1.

Тема 18. Готовність до сценічного виступу

Психологічна характеристика вокально-виконавської діяльності та вокальний професіоналізм як форма готовності до сценічного виступу. Психічні стани вокально-виконавської діяльності як об'єкт самоаналізу й педагогічного пізнання. Оптиміальний концертний стан (В.Петрушин). Взаємозв'язок вокально-технічної та психологічної сторін готовності до сценічного виступу. Методи опанування оптиміальним концертним станом: розспівування (приводить у робочий стан м'язову систему); заспокоїлива бесіда, підбадьорювання, психологічна допомога в адаптації до публічного виступу. Обігравання ситуації виступу та рольова підготовка з метою подолання психологічного дискомфорту. Виявлення потенційних помилок і когнітивний (мислений) аналіз майбутнього виступу. Позитивний емоційний компонент оптиміального концертного стану.

Запитання для самоперевірки

1. Які прийоми можна використати для перевірки готовності до сценічного виступу?

2. Якими засобами формують оптиміальний концертний стан?

Завдання для самостійної роботи

1. Назвати методи опанування оптиміальним концертним станом.

Література: 5; 6; 10; 13; 13-21; 23-29; 31; 37-38; 40; 42; 44-46; 51; 54; 58-59 та розділ 2.2.3.

Тема 19. Критерії профвідбору вокалістів

Спеціальні, музично-вокальні здібності. Музично-естетичні здібності. Приємний тембр. Повний діапазон. Відсутність помітних природних дефектів звучання голосу та вимови. Яскрава сценічна зовнішність. Висока позиція звучання, що забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої формат. Вільне положення гортані. Відсутність затисків у голосовому апараті (м'язи надставної труби, губи, щоки, язик, шия, корпус). Грудочеревне дихання. Округле, опорне та змішане звучання голосу. Кантілена. Рухливість. Артистизм. Виконавська виразність. Художній тип мислення.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати основні характеристики професійного звучання голосу співака.

2. Які критерії профвідбору вокалістів?

Завдання для самостійної роботи

1. Проаналізувати власну відповідність даним професійним критеріям.

Література: 1; 4; 6; 9; 17; 19; 22; 25-26; 29-30; 34; 36-38; 42; 44 та розділ 2.2.4.

Тема 20. Виховання вокального слуху

Види музичного слуху (звуквисотний, мелодичний, гармонічний, поліфонічний, тембро-динамічний, фактурний, внутрішній). Вокальний слух як історичний феномен (І.Котляревський). Вокальний слух як

перцептивний процес (О.Костюк). Вокальний слух як здатність не лише розрізняти особливості правильного чи неправильного співу, а й відчувати роботу голосового апарата, м'язово сприймати чужий спів (Л.Дмитрієв). Прийоми і методи розвитку звуко-висотного слуху. Способи формування вокально-слухових уявлень. Виховна роль прийому сольфеджування (у тому числі під час виконання вокалізів) у формуванні вокального слуху. Особливості слуху і сприйняття співаків. Високорозвинений вокальний слух як результат уявлень про еталон співу засобами корелювання м'язових відчуттів зі звуковими результатами (І.Колодуб).

Запитання для самоперевірки

1. Назвати види музичного слуху.

2. У чому відмінність вокального слуху від музичного?

Завдання для самостійної роботи

1. Перелічити прийоми виховання вокального слуху.

Література: 1; 9-12; 15; 17; 25-27; 29; 31-32; 36;38; 41;44; 46; 53; 57 та розділ 2.2.1.

Тема 21. Відчуття і сприйняття у співі

Особливості вокально-слухових відчуттів та уявлень. Нейрохронаксічна теорія співу (Р.Юссон) і розвиток відчуттів у співі. Резонаторні та ін. відчуття, що контролюють спів. Вироблення здатності до адаптації відчуттів у співі. Внутрішній слух співака як мислене уявлення музичних тонів та їх співвідношень без допомоги інструмента чи голосу (М.Римський-Корсаков). Специфіка метроритмічних відчуттів співаків та причини неритмічності (психофізичні та технічні). Спів як психомоторна функція. Засоби вироблення точних слухових і м'язових відчуттів співака. Запам'ятовування відчуттів у співі. Підсвідомі аспекти музично-вокального сприйняття (Г.Юнг). Сприйняття у співі як процес категоризації (віднесення предмета до певного класу однотипних предметів). Особливості цього процесу в художньому сприйнятті (підключення механізмів емоційної співтворчості). Сприйняття музики у проєкції на особистість співака (репертуарні уподобання, відчуття стилю, вироблення індивідуальної манери виконання).

Запитання для самоперевірки

1. Охарактеризувати роль відчуттів і сприйняття у співі.

2. Особливості процесу запам'ятовування відчуттів у співі.

Завдання для самостійної роботи

1. Дати визначення підсвідомих аспектів сприйняття.

Література: 6; 9-10; 15-16; 19; 23; 25-27; 29; 31; 38; 41; 46; 53; 57 та розділ 2.2.3.

Тема 22. Роль пізнавальної сфери

Пізнавальна сфера у вихованні співака як сукупність і взаємодія відчуттів, сприйняття, уваги, пам'яті, мислення, уяви. Спостережливість як необхідна риса процесу пізнання. Розвиток спостережливості та самоспостережливості співака. Властивості уваги. Довільна увага; кола уваги (К.Станіславський). Способи розвитку уваги. Аналіз і самоаналіз у вокальній діяльності. Вокально-технічні та музично-інформаційні критерії пам'яті співака. Навмисне запам'ятовування та його установка на певний, необхідний термін. Уява та відтворююча уява співака. Роль музичних вражень у розвитку уяви. Практична діяльність співака як критерій вірного спрямування його уяви. Необхідність розвитку аналітичних здібностей співака.

Запитання для самоперевірки

1. Визначити роль уяви у вихованні співака.

2. Назвати способи розвитку уваги.

Завдання для самостійної роботи

1. Обґрунтувати необхідність розвитку аналітичних здібностей співака.

Література: 16; 19; 23; 25-27; 29; 31; 38; 41; 46; 51; 53; 57 та розділ 2.2.

Тема 23. Створення художнього образу

Розвиток аспектів художньо-образного мислення співака. Продумування образної системи твору (асоціації, настрої, емоційний стан). Осмислення музичної тканини твору (логіка розвитку думки, особливості мелодії, ритму, фактури, динаміки, агогіки, форми, кульмінацій). Винайдення найдосконаліших засобів вокально-технічного втілення твору та його художнього змісту. Художній образ вокального твору як єдність матеріального, духовного й логічного. Інтонанційний стрій вокального твору як естетична категорія, що поєднує емоційне та раціональне (Б.Асаф'єв). Переживання виразної суті художнього образу, вміння втілити його у вольовому акті творчості.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати способи розвитку художньо-образного мислення співака.

2. Пояснити взаємозв'язок інтонаційного та художньо-образного змісту вокального твору.

Завдання для самостійної роботи

1. Які є засоби відтворення художнього образу вокального твору?

Література: 1-2; 12; 16; 21; 24; 29; 31; 37; 40; 42; 43; 46; 49-51; 54; 58-59 та розділи 2.2.4; 2.3.1.

Тема 24. Психологічна сумісність у класі сольного співу

Психолого-педагогічна система: учитель – учень – предмет – об'єкт та її дія у класі сольного співу. Особливості особистості вчителя. Принципи педагогічного менеджменту у класі сольного співу. Індивідуальний стиль спілкування викладача зі студентом. Авторитарний, діалогічний і конформний стилі керівництва процесом індивідуального навчання співу. Методи педагогічного впливу. Репродуктивний і продуктивний типи взаємин. Типові реакції на несподівані проблемні та конфліктні педагогічні ситуації.

Транзактне (психоемоційне) спілкування та його аналіз (Е.Берн). Особистісно-орієнтований підхід до навчання сольного співу. Створення творчої атмосфери: взаємна індукція, психолого-педагогічний метод (Н.Гребенюк).

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає проблема психологічної несумісності у класі сольного співу?
2. Дати визначення психологічних типів взаємин.

Завдання для самостійної роботи

1. Які психологічні принципи вокально-педагогічної системи: “учитель – учень – предмет – об’єкт”.

Література: 1-2; 5-6; 13; 19; 23; 29; 39; 40; 42; 45-46; 49-51; 53; 58 та розділ 2.2.3.

Тема 25. Вокальна втома та її попередження

Нервова система співака та розвиток втоми. Фактори запобігання виникненню втоми. Емоційний фактор. Зворотні зв’язки. Види м’язової роботи співака. М’язова втома. Індивідуальні властивості нервової системи та вокальна втома. Навантаження і втома. Перевтома та її попередження. Способи зняття втоми. Аутотренінг. Природна вокальна втома й формування витривалості.

Запитання для самоперевірки

1. Назвати й охарактеризувати види вокальної втоми.
2. У чому полягає користь природної вокальної втоми?

Завдання для самостійної роботи

1. Дати обґрунтування вокальної втоми як реакції нервової системи.

Література: 1; 9; 12; 15; 18;-19; 23; 25;-27; 29; 36; 38; 46; 53; 57 та розділ 2.2.

Тема 26. Подолання хибних навичок у співі

Природний голос і професійні співацькі навички. Вокальні стереотипи та умови їх вироблення. Звуковий образ (еталон). Вироблення навичок. Автоматизація, шліфівка та знаходження варіантів роботи над звуком. Рухливий аналізатор. Координація м’язових відчуттів. Від спроб до виконання завдання. Причини виникнення хибних навичок у співі. Небезпека закріплення хибних навичок. Нервові реакції на процес позбавлення від хибних навичок. Фаза уточнення вокальних навичок. Етапи закріплення вокальних навичок. Способи досягання автоматизму вокальних навичок.

Запитання для самоперевірки

1. Обґрунтувати відповідь на питання: “Що легше: навчити чи перевчити?”.
2. Назвіть причини виникнення хибних навичок у співі

Завдання для самостійної роботи

1. Які існують способи подолання хибних навичок у співі?

Література: 9-10; 15; 19; 25-27; 29; 36 та розділ 2.2.1; 2.2.3.

Тема 27. Науково-методичні основи вокально-педагогічної творчості

Етапи творчо-професійної діяльності співака: виконавство, педагогіка, дослідницька діяльність. Форми і методи вокально-педагогічного впливу. Небезпека догматичного методу. Навички і творчість. Творчість і ремесло. Робота над вивченням вокального твору: орієнтовні дії, виконавські дії, контрольні дії (Н.Гребенюк). Діагностика творчих здібностей та прогнозування музичного й вокального розвитку студента. Форми й методи вокально-педагогічного впливу. Організація творчої атмосфери. Педагогічна імпровізація. Здатність протидії стороннім впливам. Синергетика у вокальній педагогіці (В.Антонюк).

Запитання для самоперевірки

1. Що є основою вокально-педагогічної творчості?
2. Що таке педагогічна імпровізація?

Завдання для самостійної роботи

1. Охарактеризувати форми й методи вокально-педагогічного впливу.

Література: 1-6; 14; 17-19; 21-26; 28-29; 37-42; 52; 54; 57 та розділ 2.2.

Тема 28. Професійна мотивація вокалістів

Спорідненість понять “мотивація” та “емоція”(лат. “*movere*” – спонукати до дії)). Мотивація досягнення (досягнення успіху або уникнення невдачі та проміжний стан “психологічної втечі”). Внутрішня і зовнішня мотивації. Контроль над своїми діями (внутрішній та зовнішній). Самоаналіз і самооцінка у співі. Пошук власного его-ідеалу. Формування синдрому досягнення успіху. Вибір цілей. Обдумування засобів досягнення цілей. Формування особистісної причинності дій (мотиваційна схема: “неуспіх – недостатність зусиль”). Формування відсутності хвилювань з приводу невдач, стресу з-за чужого упередженого судження тощо. Відчуття повного захоплення діяльністю. Повна концентрація уваги. Професійна мотивація вокалістів як система творчої діяльності.

Запитання для самоперевірки

1. Що таке “его-ідеал”?
2. У чому полягає різниця між мотивацією і синдромом досягнення успіху?

Завдання для самостійної роботи

1. Визначити мотиваційну роль самоаналізу і самооцінки у співі.

Література: 6; 19; 23; 25; 29; 49; 53; 58 та розділ 2.2.3.

Тема 29. Етнологічний зміст навчання співу

Музична етнологія у змісті професійного навчання співака. Функція народної пісні у визначенні типу голосу. Роль народної пісні у формуванні голосотворення й голосоведення. Особливості виконання народної пісні з фортепіанним супроводом, а також *a capela*. Вплив народно-пісенного репертуару на формування індивідуального виконавського стилю. Методика вокального навчання на матеріалі українських солоспівів. Музична етнологія як антропологічне явище вокальної педагогіки. Лінгвокультурна теорія сольного співу.

Запитання для самоперевірки

1. Дати визначення поняття “музична етнологія”.
2. У чому полягає дидактична та навчально-методична роль народнопісенного спадку у змісті вокальної педагогіки?

Завдання для самостійної роботи

1. Викласти методичний зміст навчання співака на матеріалі народних солоспівів.

Література: 1-4; 25; 36; 37; 47-48 та розділи 2.1; 2.2.

Тема 30. Дидактичні аспекти вокальної педагогіки

Давня назва вчителя співу – “дидакал” (гр. *didaktikos* – повчання). Рідномовні позиції виховання в українській вокальній педагогіці. Розуміння сутності людини, – об’єкту виховання. Неприпустимість моралізування та догматизму. Навчання співу як дидактична система. Виховання у майбутнього співака професійного ставлення до навчання, емоційної та загальної культури, інтелектуальної допитливості, художнього сприйняття світу, дисциплінованості, комунікативності, дотримання правил гігієни, голосового режиму та ін. Роль самоосвіти. Виховна роль концертмейстера. Процес навчання як виховання. Дидактика вокальної педагогіки як синтез виховання, освіти і навчання на науковій основі.

Запитання для самоперевірки

1. У чому полягає зміст методології вокального виховання ?
2. Сформулювати основні виховні завдання вокаліста?

Завдання для самостійної роботи

1. Пояснити різницю між поняттями “дидактика” і “навчання”.

Література: 1-5; 21-23; 26; 29-31; 34; 39-40; 42; 45; 47-48; 50 та розділ 2.2.1.

Тема 31. Основи вокальної методики в індивідуальному досвіді студентів

Самоаналіз індивідуального досвіду вокального навчання. Осмислення емпіричного та науково-методичного змісту роботи у класі сольного співу. Самооцінка рівня сприйняття знань і вокальних навичок. Методологія проведення уроку сольного співу (відкритого заняття, майстер-класу).

Запитання для самоперевірки

1. Здійснити узагальнення методичних принципів свого педагога.
2. Проаналізувати власний рівень самооцінки сприйняття знань і навичок..

Завдання для самостійної роботи

1. Скласти план проведення індивідуального заняття.
2. Продемонструвати епістолярні навички методичного аналізу вокально-педагогічного процесу.

Література: 3; 22-26; 29; 37; 39 та розділ 2.2.1 даного підручника.

Тема 32. Індивідуальний підбір вокально-педагогічного матеріалу

Види музично-педагогічного матеріалу. Вправи як основний засіб отримання вокальних навичок. Вокалізи – перехідний музичний матеріал від вправ до художніх творів. Мета вокалізів як етюдів для вироблення певних технічних якостей. Вибір способу виконання вокалізу (вокалізація чи сольфеджування). Художньо-педагогічний матеріал і його аналіз. Принципи підбору вокально-педагогічного репертуару для співаків оперної та камерно-концертної спеціалізації. Історичність. Індивідуальний підхід. Поступовість ускладнення. Відповідність типові й характеру голосу. Значення репертуару у вокальному вихованні.

Запитання для самоперевірки

1. Що таке “художній вокаліз”?
2. У чому полягає принцип історичності у формуванні вокально-педагогічного репертуару?

Завдання для самостійної роботи

1. Записати і проаналізувати власний репертуар.
2. Здійснити індивідуальний підбір вокально-педагогічного матеріалу.

Література: 14; 21; 25; 29; 35; 37; 40; 50; 54; 59 та розділ 1.2.

Тема 34. Самостійна робота вокаліста

Підбір і вивчення нового вокального матеріалу без сторонньої допомоги. Робота над літературним текстом (пізнавальна, аналітична та дикційна, орфоепічна). Аналіз музичного тексту (стиль, жанр, форма, особливості мелодичної та гармонійної будови й розвитку, тип акомпанементу). Складання вокально-виконавського плану. Визначення художніх і вокально-технічних завдань. Слуховий образ твору. Метро-ритмічне і смислове вговорювання тексту. Вспівування. Слуховий та ін. форми самоконтролю. Зручність у співі. Значення точно вивченого тексту для продуктивності самостійної роботи вокаліста. Високохудожнє виконання, створення переконливих образів. Індивідуальний виконавський стиль. Здатність перенести кращі риси виконавського досвіду в педагогічну роботу. Здатність до науково-методичної, дослідницької роботи.

Запитання для самоперевірки

1. Проаналізувати всі етапи процесу самостійної роботи над вокальним твором.

2. Визначити риси індивідуального виконавського стилю одного-двох відомих співаків.

Завдання для самостійної роботи

1. Скласти план самостійної роботи над вокальним твором.

2. Написати орфоепічну транскрипцію твору із свого репертуару (на вибір).

Література: 25; 29; 35; 37; 43; 50; 59.

Тема 33. Укладання концертних програм

Принципи побудови сольних концертних програм (монографічний, хронологічний, жанровий, стилістичний та ін). Авторські концерти. Монографічні цикли. Сольний концерт на два відділи. Визначення послідовності розташування творів у програмі. Особливості вибору творів для виступу вокаліста в збірному концерті. Вибір творів і специфіка аудиторії. Просвітницький та музично-виховний характер концертно-вокальної діяльності.

Запитання для самоперевірки

1. Які основні принципи складання концертних програм вокаліста?

2. У чому полягає специфіка авторських концертів?

Завдання для самостійної роботи

1. Проаналізувати власний досвід виступів у концертах.

2. Здійснити порівняльний аналіз двох (кількох) сольних концертів одного виконавця.

3. Здійснити порівняльний аналіз виступів різних співаків у збірному концерті.

Література: 18; 21; 24-25; 29; 31; 35; 37; 43; 46; 50; 59 та додаток А.

3.2.3. Рекомендовані письмові теми до курсу “Основи вокальної методики”

1. Етапи розвитку методології співу (історичний аспект).
2. Художній образ у вокальному творі.
3. Музика й слово у вокальному творі.
4. Структурна специфіка вокального твору.
5. Синтетичний характер вокального мистецтва.
6. Вокальне інтонування – синтез розмовної та музичної мови.
7. Теоретичні проблеми вокальної методики.
8. Проблема чистого інтонування у співі.
9. Вокально-фонетичні засоби емоційної виразності у співі.
10. Вимова у співі: вокальний складоподіл; принципи вокальної орфоєпії.
11. Адаптація голосового апарата до виконуваного репертуару.
12. Типи дихання та їх значення для співака на різних стадіях навчання.
13. Значення креативного (творчого) мислення співака.
14. Роль підсвідомого та несвідомого у вокально-методичних установах.
15. Проблеми вірного визначення типу голосу
16. Активність співацьких резонаторів, їх значення.
17. Самоконтроль та саморегуляція співака.
18. Специфіка камерно-концертного вокального виконавства.
19. Критерії формування оперного співака.
20. Значення сценічного комплексу у творчості вокаліста.
21. Методичні особливості підготовки до виконання духовної музики.
22. Значення національної фольклорної традиції для постановки голосу.
23. Недоліки співацького голосотворення. Їх фізіологічний механізм та шляхи подолання.
24. Робота над різними видами вокальної техніки (кантилена, рухливість, філіровка, трель та ін.)
25. Способи вдосконалення голосу та їх характеристика (показ, м’язові прийоми, пояснення та ін.).
26. Значення вірного підбору та демонстрації музично-педагогічного репертуару у вихованні співака
27. Індивідуально-психологічні відмінності у застосуванні принципів вокальної методики.
28. Виявлення основних фізіологічних закономірностей вищої нервової діяльності співака.
29. Основні принципи української вокальної педагогіки та їх наукове обґрунтування.
30. Вокальна педагогіка та наукові дослідження співацького голосу.
31. Еволюція теорії резонансного співу В. Морозова.
32. Актуальність принципів міоеластичної теорії М. Гарсія.
33. Практичне значення нейрхронаксічної теорії співу Р. Юссона.
34. Аспекти концентричного методу виховання голосу М. Глінки.
35. Розповсюдження фонетичного методу навчання співу Л. Леманн у світовій вокальній практиці.
36. Аспекти вокально-педагогічного спілкування.
37. Методи виховання образно-асоціативного мислення співаків.
38. Критерії вокально-педагогічної творчості.

3.2.4. Вимоги до написання письмових робіт

Реферат є письмовим викладенням суті певної теми. У підготовці реферату слід використовувати літературу за даною темою: як рекомендовану, так і знайдену самостійно.

На відміну від реферату, магістерська дисертація є кваліфікаційною дипломною роботою, що містить у своєму змісті необхідні ознаки наукової творчості. У вступній частині має бути визначено актуальність, мету, завдання, об’єкт, предмет, методологію, наукову новизну та практичне значення даного дослідження. У першому розділі подається огляд літератури за обраною темою. Наступні розділи дисертації відображають власну пошукову роботу автора над розкриттям теми, аналіз спостережень і необхідні наукові узагальнення. У висновках подається стислий опис результатів. Обсяг реферату – до 20 стор.; магістерської дисертації – від 50 сторінок машинопису ч/р 2р. або комп’ютерний шрифт Times New Roman, кегль – 14, міжрядковий інтервал – 1,5.

3.2.5. Література до курсу “Основи вокальної методики”

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу: Посібник для музичних ВНЗ. – К.: Українська ідея, 2000.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія: 2-ге вид. – К.: Українська ідея, 2001.
3. Антонюк В.Г. Школа сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського //Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. – Київ: Музична Україна. – 2004.
4. Антонюк В.Г., Гнидь Б.П. Вокальний факультет. Спеціалізація “Спів” //Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. – Київ: Музична Україна. – 2004.
5. Антонюк В.Г. Дидактичні аспекти вокальної педагогіки // Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 40. – Кн. 10. – Київ, 2004.
6. Антонюк В.Г. Професійна діяльність вокалістів як мотиваційний процес // Мистецтвознавчі записки. – № 2 (8). – 2005.
7. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
8. Асафьев Б.В. Речевая интонация / Под ред. Е.М. Орловой. – М.-Л.: Музыка, 1965.
9. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса / Под ред. М.Л. Львова. – М.-Л.: Музгиз, 1956.
10. Багадуров В.А. Вокальное воспитание детей. – М.: АПН РСФСР, 1963.
11. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М.: Музгиз, 1956.
12. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. – Л.: Музыка, 1968.
13. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы. – Л., 1992.
14. Вилинская И.Н. Значение репертуара в воспитании певца //Вопросы вокальной педагогики: Вып. 3-й. – М. Музыка, 1967.
15. Витт Ф.Ф. Практические советы обучающимся пению. – Л.: Музыка, 1968.
16. Выготский В.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987.
17. Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 1–7. – М.: Музыка. – 1962–1984 гг.
18. Вотріна В.В. Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-Тессейр. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001.
19. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси: Мецниереба, 1985.
20. Гладишева А.О. Сценічна мова: дикційна та орфоепічна нормативність. – К.: КДіТМ, 1996.
21. Гмиря Б.Р. Статті. Листи. Спогади. – К.: Музична Україна, 1975.
22. Гнидь Б.П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського (1971-2001). – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2002.
23. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999.
24. Даргомыжский А. П. Избранные письма. – М.: Музгиз, 1952.
25. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968.
26. Євтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.Г. Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика. – К.: Мистецтво, 1963.
27. Егоров А.А. Гигиена голоса и его физиологические основы / Под общ. ред. Н.И. Жинкина. – М.: Музгиз, 1962.
28. Знаменська О.В. Культура мови у співі. – К.: Держвидав, 1959.
29. Колодуб І.С. Теорія вокального мистецтва. – Харків, 1996.
30. Комісаров О.В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови: Навчальний посібник. – К.: ІСДО, 1995.
31. Костюк О.Г. Сприймання музики і художня культура слухача. – К.: Наукова думка, 1965.
32. Котляревський І.А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К.: Музична Україна, 1971.
33. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – Ленинград: Музыка, 1986.

34. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. - Упор. Л.О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989.
35. Лихтман З.Е. Избранные романсы украинских композиторов: Проба исполнительского анализа. – К.: КГК им. П.И. Чайковского, 1970.
36. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988.
37. Мадисева Т.П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика): Навчальний посібник. – Х.: Штрих, 2002.
38. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва / Літ. виклад М. Головащенко. – 2-е вид. – К.: Музична Україна, 1985.
39. Михайлова Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. – К.: Музична Україна, 1970.
40. Мишуга О.П. Спогади. Матеріали. Листи / Упор. М.І. Головащенко. – К.: Музична Україна, 1971.
41. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. – Л.: Наука, 1977.
42. Муравйова Олена: Спогади, матеріали / Упор. Г.І. Філіпенко. – К.: Музична Україна, 1984.
43. Мурзина О.І. Про принципи музичної декламації. – К.: Музична Україна, 1972.
44. Назаренко И.К. Искусство пения: Хрестоматия. – М.: Музыка, 1968.
45. Олексюк О.М. Формування духовного потенціалу студентської молоді.– К.: КДІК, 1996.
46. Петрушин В.И. Музыкальная психология.: Учебное пособие: 2-е изд. – М.: ВЛАДОС, 1997.
47. Півторак Г.П. Українці: звідки ми і наша мова: Монографія. – К.: Наукова думка, 1993.
48. Потєбня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993.
49. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции: 2-е изд. – М.: Музыка, 1972.
50. Скоробогатько Н.И. Записки оперного концертмейстера. – К.: Музична Україна, 1973.
51. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. – М.: Искусство, 1954.
52. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. – К: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.
53. Фролов Ю.П. Пение и речь в свете учения Павлова. – М.: Музыка, 1966.
54. Шаляпин Ф.И. Литературное наследие. Письма. – В 2-х тт. – М., 1959.
55. Шендерович Е. Рождение концертной программы певца // Музыка и жизнь. – Л.: Музыка, 1972.
56. Энциклопедический музыкальный словарь: 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1966.
57. Юссон Р. Певческий голос.: Пер. с франц. – М.: Музыка, 1974.
58. Юнг К.Г. Психология бессознательного: Пер. с нем. – М.: Канонт, 1998.
59. Яворский Б.Л. Избранные труды: В 2-х ч. – М: Советский композитор, 1987.

3.3. СОЛЬНИЙ ТА КАМЕРНИЙ СПІВ

3.3.1. Зміст курсу

Тут представлено цілісний комплекс фахових дисциплін “Сольний спів” та “Камерний спів” для бакалаврів, спеціалістів і магістрів музичних ВНЗ України III-IV рівнів акредитації. Викладено методологічну базу виховання творчої особистості вокаліста-музиканта в руслі сучасних вимог щодо комплексної підготовки академічних співаків-солістів оперного та камерно-концертного профілю. Розроблено критерії фахових знань і оцінок випускників. Укладено орієнтовні списки вокально-педагогічного репертуару.

Мета курсу: підготовка висококваліфікованих фахівців, співаків-солістів (бакалаврів, спеціалістів та магістрів музичного мистецтва) для оперної та камерно-концертної діяльності, а також викладачів сольного співу. У єдиному процесі професійного навчання, музичної освіти та естетичного виховання формується всебічно розвинена художня особистість. **Дидактична мета:** систематизація й узагальнення знань та вмінь, накопичених у класі сольного співу; формування на їх основі професійних виконавських навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній виконавській діяльності. Студенти повинні отримувати систематичні уроки з фаху та уроки-проробки з концертмейстером, а також виконувати самостійні завдання під контролем викладача. Останнє є особливо важливим для формування в них навичок і вмінь для подальшої самостійної роботи над удосконаленням свого професійного рівня. У ході навчання з фаху студент-вокаліст оперної чи камерно-концертної спеціалізації формується як музикант широкого спектру можливостей, глибоко розуміючий мистецтво, обізнаний з різними формами й жанрами вокальної музики, свідомий громадянської місії патріота своєї країни. Високохудожній репертуар добирається з кращих, перевірених часом і апробованих зразків старовинної, класичної та народної музики. Твори сучасних авторів слід вводити на старших курсах та за принципом наявності зручностей у їх виконанні. У роботі слід поєднувати навчальний і виховний процеси, дотримуватися послідовності ускладнення завдань, поступовості та нероздільності технічного й художнього розвитку.

Завдання курсу: розвиток фахово спроможної, музично та інтелектуально розвиненої особистості співака шляхом індивідуальних занять під систематичним керівництвом педагога навчанням і творчою роботою студентів. Педагог із фаху мусить повсякчасно турбуватися про успішність та побут своїх учнів, ознайомлювати їх із правилами гігієни голосу та вимагати їх дотримання. Від усього цього залежить рівень

знань і психологічна адаптація до особливого режиму життя і праці співаків, що є важливим компонентом успіху в навчанні й самостійній роботі.

Будучи фундаментальною дисципліною, курс “Сольний спів” розрахований на послідовну систематичну роботу за принципом поступового ускладнення завдань і самого репертуару. Принцип “від простого до складного” є загальнопедагогічним. Як показує практика, досить часто причини невеликого розвитку голосу полягає в недотриманні цього важливого принципу, який має також фізіологічний зміст. Викладач мусить поєднувати художній і вокально-технічний підходи до розвитку природних даних студента, застосування різноманітні індивідуальні підходи, відповідно до індивідуальних особливостей голосу і творчої особистості.

Навчання з фаху “Сольний спів” на перших двох курсах основного відділення є випробувальним терміном, під час якого визначається доцільність подальших вокальних занять та можливість отримання вищої музичної освіти. Протягом цього періоду студенти повинні продемонструвати динаміку розвитку голосу й згладження регістрів його звучання, опанувати основами кантиленного співу на опорі, вірної співацької позиції, точного інтонування та набути вокально-технічних навичок, необхідних для виконання вправ, вокалізів та художніх творів згідно програмних вимог. Перехідний іспит на III-й курс є конкурсним із правом відрахування безперспективних студентів. На цей момент студент мусить продемонструвати добре вироблений центральний відрізок діапазону та перспективу його розвитку; мати сфокусований, інтонаційно чистий, опертий на дихання звук; володіти основними видами вокалізації, близькозвучним словом, емоційністю, розумінням форми і художнього змісту творів. Велике значення має правильний підбір художньо-вокального репертуару, що сприяв би найкращому розкриттю індивідуальних здібностей студента. По закінченні III-го курсу визначається фахове спрямування студентів як виконавців оперної або камерно-концертної спеціалізації.

Студенти *оперної спеціалізації* на момент закінчення ВНЗ повинні мати в своєму репертуарі не менш як 18 арій, 20 романсів, 10 народних пісень, а також 20 різножанрових творів українських композиторів. Крім участі в уривках оперних вистав, ці студенти мусять підготувати не менше трьох оперних партій і показати їх в Оперній студії чи в театрі. Студенти *камерно-концертної спеціалізації* за час навчання повинні підготувати репертуар із найзначніших камерних творів українських та зарубіжних авторів, основні вокальні цикли; опанувати різними стилями й формами вокальної музики.

Участь студентів камерно-концертного профілю в оперних виставах необов’язкова.

Звітом курсу “Сольний спів” є прилюдні виступи в академконцертах та іспити.

По закінченні навчання – державний іспит з фаху, згідно спеціалізації.

3.3.2. Критерії фахових умінь і оцінок випускників-вокалістів

Випускники музичних ВНЗ із фаху “Сольний спів” (бакалаври, спеціалісти й маістри) повинні:

- на підставі передових технологій і стратегій формування духовності зростаючого покоління орієнтуватися в дійсній сутності взаємин культури і мистецтва, культури і цивілізації, культури і вокальної музики; аналізувати дійсні протиріччя соціокультурного розвитку на сучасному етапі;
- виробити чітке усвідомлення джерел духовності та завдання збереження світу музично-вокальних цінностей;
- на основі опанування теорією та практикою виконавської майстерності професійно володіти всім необхідним вокально-технічним комплексом: основами інтерпретації вокальних творів, стилістичними засобами втілення авторських та власних інтерпретаторських задумів; базою знань з історії та сучасного розвитку вокального мистецтва, творчості персоналій, та комплексом професійної компетентності співака-соліста;
- впроваджувати здобутки теорії, педагогіки й методики сольного співу на практиці;
- здійснювати вивчення, накопичення, виконання та популяризацію кращих зразків вокального мистецтва шляхом підбору якісного репертуару, його теоретичного усвідомлення та практичного засвоєння; проводити безперервну дослідницьку роботу співака-соліста, спрямовану на збагачення репертуару та пошук свого місця в полі традицій музичної культури;
- здійснювати збагачення традицій власними творчими надбаннями;
- володіти художньою мірою та естетичним смаком у творчості;
- розвивати кращі традиції української та провідних світових вокальних шкіл;
- знати психологічні засоби конструювання змісту професійної діяльності співака-соліста методами психолого-педагогічного спостереження та експерименту, соціологічних досліджень тощо;
- здійснювати науково-педагогічне осмислення психології виконавської творчості; творчо розвивати психологічний бік вокального виконавства;
- організувати та координувати духовно-просвітницьку діяльність у вокальній сфері;
- здійснювати перекладання для сольного виконання українською мовою відомих вокальних творів зарубіжних композиторів з метою їх ширшої популяризації;
- аналізувати й оцінювати хід художньо-просвітницької діяльності у своїй галузі;
- ґрунтуючись на знаннях про соціокультурну структуру сучасного українського суспільства, функції та завдання соціокультурних інститутів та установ, їх художньо-виховних та соціолізуючих можливостей,

розбиратися у їхній специфіці та функціях, налагоджувати контакт із працівниками відповідних закладів культури і мистецтв;

- здійснювати організацію експертизи щодо репертуарного підбору вокальних творів на предмет їх художньо-естетичної цінності з аксіологічною та естетичною оцінкою виконавської інтерпретації;

- володіти методами порівняльного аналізу вокального виконавства;

- на підставі опанування високим ступенем комунікативності та фахової гідності, відстоювати вагомість і значущість своєї професії;

- володіти різноманітними методами діагностики музично-вокальних здібностей, вікових та індивідуальних особливостей даного учня (студента);

- визначати музично-художній, технічний, освітній та естетичний рівень учня;

- розробляти індивідуальні програми музично-вокального та загального розвитку;

- застосовувати методику психодіагностики в індивідуальному підході;

- виявляти особливо обдарованих учнів і спрямовувати на подальшу фахову освіту;

- використовуючи методики прогнозування та визначення стратегії музично-педагогічної діяльності через знання і застосування вокально-педагогічного репертуару;

- вміти передбачати результати його підбору в кожному індивідуальному випадку;

- виходячи із знання репертуару для окремих типів голосів та за рівнем складності, обирати найефективніші форми, методи та засоби навчання та розвитку індивідуальних природних здібностей учня;

- застосовувати комунікативні засоби в механізмі якісної фахової підготовки, усвідомлюючи мету й завдання загального культуротворчого процесу;

- застосовувати творчий підхід у складанні робочих планів і програм, вміти здійснити добір спеціальної літератури;

- доцільно планувати індивідуальні заняття;

- скласти план вивчення вокального твору;

- у процесі співування використовувати внутрішні можливості учня за допомогою добору спеціальних вправ тощо;

- вміти донести до свідомості учня методичні засоби роботи над різними типами вокальної техніки, зняття м’язових затисків, ін.;

- володіти здатністю до просвітницької роботи у світлі втілення концептуальних положень професійної музичної освіти;

- чітко орієнтуватися у прогностиці завдань музично-естетичного виховання засобами співу та знання оптимальних шляхів досягнення його високих результатів;

- здійснювати аналіз явищ вокального мистецтва як соціокультурного феномена в історичному ракурсі;

- виявляти та обґрунтовувати соціальні проблеми й суспільну значущість вокального мистецтва минулого і сьогодення;

- використовувати сучасні державні документи з питань розвитку суспільства, культури й мистецтва, науки й освіти України.

Випускник із оцінкою **“відмінно”** повністю розкрив свої природні вокально-сценічні дані: тембр, силу й політність голосу, образно-художнє мислення й виконавський темперамент; виробив повний діапазон і згладжені регістри, відсутність будь-яких дефектів звучання й вимови та розвинене вокальне дихання; блискуче володіє різними видами техніки співу; переконливо інтерпретує твори найрізноманітніших стилів і жанрів; точно передає драматургію твору вокально-артистичними засобами; володіє виконавською експресією; вільно читає з листа й транспонує нотний текст; здійснює виконавське редагування репертуару; укладає концертні програми; має конкурсні відзнаки та досвід виступів на значних сценах; знає правила організації концертної роботи, етичного поведіння в творчо-педагогічному колективі; обізнаний з основами гігієни голосу та застосовує ці знання на практиці.

Випускник із оцінкою **“добре”** розвинув свої природні дані, володіє артистизмом виконання, має повний діапазон голосу і згладжені регістри, розвинене вокальне дихання; добре володіє різними видами техніки співу, вимовою, навичками інтерпретації, читанням з листа, виконавським редагуванням репертуару, укладанням концертних програм; знає правила організації концертної роботи, етичного поведіння в творчо-педагогічному колективі; обізнаний з основами гігієни голосу та застосовує ці знання на практиці.

Випускник із оцінкою **“задовільно”** недостатньо добре володіє вокально-технічними прийомами й виконавською майстерністю; має проблеми з діапазоном, диханням, регістрами та слабкі навички інтерпретації й читання з листа; недостатньо обізнаний з виконавським редагуванням репертуару, укладанням концертних програм, правилами організації концертної роботи, основами гігієни голосу; знає правила етичного поведіння в творчо-педагогічному колективі та застосовує ці знання на практиці.

Незадовільним є несфокусований, незібраний спів; слабе дихання; зavelика вібрація і тремоляція; розширене звучання середнього відрізка діапазону та форсування його горішньої частини; плоский, “білий” звук; застиснення м’язів обличчя й корпусу; нерозбірлива дикція; погрішності вимови; відсутність образного змісту, артистизму.

3.3.3. Методичні настанови

Сольний спів. Мета навчання, його зміст і способи досягання вокальної майстерності є тими вихідними категоріями, що забезпечують успіх творчо-педагогічному процесу. До методів індивідуального навчання співу входять наочні (емпіричні), практичні та словесні, які застосовують комплексно. Специфіка вокально-педагогічної діяльності полягає в поєднанні цих методів і подоланні психологічних перешкод навчальному процесу. Методичний зміст індивідуальних занять із фаху “сольний спів” визначається критерієм якості майбутнього фахівця та його індивідуальністю, а саме: характером його особистості та обдарованості, рівнем професійної підготовки, інтересом до даної професії в цілому та до її окремих аспектів; цільовою установкою щодо прогресуючого розвитку музично-виконавських здібностей та поступового зростання майстерності; рівнем культури почуттів та здатністю до художньо-образного мислення; рівнем музично-вокальних навичок і теоретичної підготовки; рівнем інтелектуального розвитку та здатністю до сприйняття нових навичок; особливостями уваги, сприймання, пам’яті, інтуїції, творчої фантазії; здатністю до асоціативно-образного мислення, навичок специфічно-виконавського слухання, слухо-моторного контролю, запам’ятовування м’язових відчуттів у співі тощо.

Завдання педагога з фаху “сольний спів” полягає в тому, щоб максимально сприяти розвитку музично-виконавських здібностей та формуванню професійної майстерності, художньо-образного мислення та артистизму майбутніх вокалістів. Роль вокального педагога, як безпосереднього керівника творчим розвитком студента, визначається необхідністю допомоги учневі в опануванні технікою співу та музичним матеріалом. Міра втручання педагога в роботу студента коректується на кожному уроці та визначається, по-перше, рівнем підготовленості студента, по-друге, глибиною підходу до розкриття закономірностей даного вокального твору в специфічних умовах уроку з фаху. На кожному етапі свого розвитку студент-вокаліст опановує певний комплекс даних, якими й визначається результативний показник, рівень його самостійності. Завдання педагога полягає в тому, щоб розширити ці можливості студента. Таким чином, процес поступового зростання молодого музиканта не зменшує, а неухильно підвищує роль педагога з фаху, поступово ускладнюючи його художню функцію як творчого керівника. У своїй роботі вокальний педагог повинен системно впливати на формування культури почуттів учня, навичок логічного мислення, інтересу до обраної професії, здатності системно працювати і творчо мислити, постійно удосконалювати техніку співу. Викладання у класі сольного співу мусить бути не лише логічно обґрунтованим, а й позитивно-емоційним, оскільки психологічний дискомфорт не сприяє успіху занять. Мова педагога має бути лаконічною, теоретично й літературно грамотною, асоціативно-образною. Поза педагогічною роботою, педагог-вокаліст мусить здійснювати власну виконавську, а також дослідницьку роботу з вивчення, розробки й використання ефективних методів навчання сольного співу.

Камерний спів. Методи навчання камерного співу також поділяються на емпіричні, практичні та словесні, з поправкою на те, що камерний спів часом викладають і піаністи-концертмейстери, що робить неможливим застосування методу показу голосом. Залежно від конкретної ситуації, до методичних завдань педагога камерного співу відносяться: планування роботи студента на перспективу його розвитку як камерно-концертного виконавця (складання індивідуального плану та програм концертних виступів, участі в конкурсах, фестивалях тощо); перевірка домашнього завдання; робота над емоційно-образним змістом виконавського образу; робота над артистизмом та здобуттям навичок концертного виконавця; використання аудіо- чи відеозапису для штучного створення відчуття аудиторії, подолання страху та вироблення готовності до концертного виступу на бездоганному рівні; навчання специфічних вокально-технічних прийомів та способів вокальної фонації та їх координованість; прищеплення навичок читання нот з листа, транспонування та запам’ятовування нового музичного матеріалу як засобів розвитку музично-вокальних здібностей студента; варіантний спосіб опанування вокально-музичним твором в різнобічних площинах його складності, а саме: попереднє ознайомлення, співування окремих фрагментів, спів у повільному темпі й точному ритмі, з повною зосередженістю на логіці інтонування, необхідному емоційному стані, – з метою координації всіх елементів техніки. У ході роботи відбувається перенесення уваги з однієї площини на іншу з метою оперування свідомістю і підсвідомістю художньої уяви та вироблення керованого автоматизму музично-вокального процесу; опанування різними стилями співу, як повторюваністю виражальних засобів, узгоджених зі стильовими та жанровими особливостями репертуару.

Репертуар із камерного співу мусить ураховувати індивідуальні особливості кожного студента, ступінь його обдарованості, музичного розвитку та рівень фахової підготовки. У класі камерного співу роботу націлено насамперед на розширення музичного кругозору студентів, що має важливе значення в комплексному вихованні вокаліста. Складати індивідуальні плани із сольного та камерного співу викладачеві слід, керуючись принципом поступового ускладнення матеріалу, поступового ознайомлення студента з різними стилями вокальної музики у хронологічному порядку, від пісеспівів і творів старих майстрів до музики ХХІ ст. Важливо вводити до репертуару твори українських композиторів, у тому числі й сучасних.

3.3.4. Контрольні завдання для самостійної роботи

Самостійна робота студентів виступає дієвим способом виховання готовності співаків до фахової діяльності. Самостійність у здобутті знань і закріпленні навичок передбачає опанування складними вміннями організації власної самоосвіти, пізнавальної та розумової активності, творчої діяльності. Крім занять у класі під контролем педагога, студенти-вокалісти мусять проводити аналітичну роботу над програмою: без голосу, внутрішнім слухом вчити напам'ять музичний і словесний текст, подумки аналізувати вокально-технічні зауваження педагога, працювати над художніми образами. Студенти старших курсів повинні вміти самостійно підготувати заданий педагогом вокальний твір, дотримуючись таких правил:

1. Дослідити витоки твору: літературне джерело, історичні умови написання.
2. Знати біографічні відомості про авторів музики і тексту.
3. Вивчити традиції виконання заданого для вивчення вокального твору.
4. Виділити головні складнощі, що виникли у ході вивчення.
5. Розподілити роботу над вокальним твором за послідовним принципом.
6. Придумати вправи для співу окремих, складних місць твору.
7. Здійснити гармонійно-ладовий аналіз інтонаційно складних зворотів.
8. Перевірити правильність вимови словесного тексту.
9. Написати транскрипцію тексту, згідно правил вокальної орфоепії.
10. Написати текст твору, згідно правил вокального словоподілу.
11. Самостійно вивчити точний ритмічний рисунок вокального твору.
12. Здійснити комплексний аналіз даного вокального твору, а саме:
 - визначати музичний та поетичний (мовний) метроритм, їх співвідношення;
 - володіти співставленням інтонацій: музичної та словесної;
 - здійснити синтаксичний розбір музичного тексту;
 - пояснити строфічну організацію тексту й музичну форму твору;
 - визначити роль інструментального супроводу вокального твору;
 - пояснити образно-сміслові особливості поетичного тексту й музики;
 - виявити художні моделі, що лежать в основі вокального твору;
 - визначати розмір віршів та метро-ритмічну структуру вокального рядка;
 - дати обґрунтування ладової основи вокального твору;
 - пояснити принципи мелодичної композиції вокального твору;
 - визначити особливості стилю, жанру та форму вокального твору;
 - дати опис національних та регіональних ознак фольклорного твору.

3.3.4. Фахові вимоги із сольного та камерного співу за курсами

Перший курс – опанування необхідними вокально-технічними навичками для виконання відповідного навчального репертуару, до якого входять нескладні в технічному та художньому відношенні вокалізи й твори з текстом. Ступінь складності – індивідуальний і визначається за досяжною для даного студента теситурою та діапазоном, емоційно-художнім змістом та інтонаційно-ритмічною структурою виконуваних творів.

Другий курс – конкурсний: вокально-технічні навички ускладнюються, студента привчають до самостійної роботи, більш різностильного та різножанрового репертуару.

Третій курс – профільючий, виявляє можливості та схильності студента-вокаліста до оперної чи камерно-концертної діяльності. Провадиться накопичення репертуару, активізуються прилюдні виступи та самостійна робота над новим репертуаром, до якого включають твори сучасних авторів. Наприкінці курсу студент демонструє повний діапазон, різноманітну динаміку, політність звука, музичну виразність і відчуття форми. По закінченні III-го курсу відбувається остаточне фахове визначення студента за сольною чи камерно-концертною спеціалізацією.

Четвертий курс – продовження роботи над професійними критеріями сольного співу. При перевірці домашніх завдань педагог вимагає грамотної, обґрунтованої аргументації трактування виконуваного твору. За рік студент мусить виступити у двох академічних та кількох прилюдних концертах. Оцінка з фаху “сольний спів” за VIII-й семестр іде в диплом.

П'ятий курс – у IX-му семестрі триває робота над репертуаром, ознайомлення з вокальними творами різних стилів та закріпленням навичок самостійного вивчення фахової літератури. Оцінка з фаху “камерний спів” за 9-й семестр іде в диплом. У X-му семестрі студент складає державний іспит, відповідно до оперної чи камерно-концертної спеціалізації.

Підготовче відділення. На підготовчому відділенні, учні отримують навички кантиленного співу на диханні та музично-художнього мислення; їх навчають також дотриманню правил вокального режиму та основам гігієни голосу. Педагог з фаху має можливість простежити за динамікою розвитку учня підготовчого відділення й зробити необхідні висновки щодо перспективи розвитку його голосу й артистизму. Вступ на основне відділення НМАУ ім.П.І. Чайковського відбувається на конкурсній основі.

3.3.5. Іспитові вимоги

Перший курс

I семестр – залік по роботі в класі.

II семестр – іспит із сольного співу: 1 вокаліз, арія, романс або народна пісня.

Другий курс

I семестр – залік з оцінкою: 2 вокалізи, арія, романс або народна пісня.

II семестр – іспит із сольного співу: 2 вокалізи, арія, романс, народна пісня.

Третій курс

I семестр – залік з оцінкою: 1 вокаліз, арія, романс, обробка народної пісні.

I семестр – іспит із камерного співу: концертна арія, 2 романси композиторів XVIII – XIX ст.

II семестр – іспит із сольного співу: вокаліз, арія з оп. композиторів

XIX – XX ст., 2 романси (один – українського композитора).

Четвертий курс

I семестр – залік з оцінкою: 2 арії, одна з яких розгорнута, романс та народна пісня.

I семестр – іспит із камерного співу (державний іспит для бакалаврів): розгорнута концертна арія західноєвропейських композиторів, романс композитора XX ст., 2 романси українських композиторів або обробка народної пісні.

II семестр – іспит із сольного співу (державний іспит для бакалаврів): 2 різнохарактерні арії, 2 романси, народна пісня.

П'ятий курс

I семестр – іспит із камерного співу – виконується частина Державної іспитової програми, до якої входять: класична або концертна арія; романс російського композитора; український класичний романс; 2 романси сучасного автора (за бажанням – цикл або його частина).

Державний іспит (сольний спів): 4-5 арій (класична, розгорнута, зарубіжна XX ст., сучасна, українська); 1-2 російських класичних романсів; 1-2 українські романси; романс зарубіжного композитора; народна пісня.

Державний іспит (камерний спів):

2 класичних арії композиторів XVII ст.; 2 романси західних композиторів; 2 романси М.Глінки; 2 романси сучасних авторів; 2 романси російських композиторів; 2 романси українських композиторів (або одна з них – народна пісня).

3.4. ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

3.4.1. Зміст курсу

Виконавська практика студентів-вокалістів (бакалаврів, спеціалістів і магістрів) є важливою частиною підготовки до одного з основних напрямів їхньої діяльності після закінчення навчання, – творчо-виконавського. Викладачі та учні проводять велику концертно-просвітницьку роботу, систематично виступають у найпрестижніших концертних залах Києва й інших міст України. Поряд з цим, концертно-виконавська практика є гармонійним компонентом навчально-виховного процесу: публічні виступи сприяють формуванню професійної майстерності і артистизму студентів-вокалістів, виховують виконавську волю, допомагають адаптувати артистичну молодь до умов їхньої майбутньої професійної діяльності. **Методичною основою** для проходження виконавської практики є індивідуальні заняття з сольного та камерного співу, а також курс “Історія вокального виконавства”, що вивчаються паралельно. Керують практикою студентів викладачі з фаху. Виконавська практика вокалістів НМАУ ім. П.І. Чайковського триває у IV-IX сем., всього на неї відведено 270 год., з яких: 172 – практичні заняття з викладачем з фаху, 98 – самостійні. **Основна форма занять:** практична вокально-виконавська діяльність під керівництвом викладача. До виконавської практики входять академічні виступи (із методичним обговоренням на кафедрі), а також сольні, тематичні та ін. концерти. Репертуар – вивчений у класі; на старших курсах – самостійно.

Мета: оволодіння навичками й умінням індивідуальної виконавської роботи в галузі сольного й камерно-концертного співу; подолання психологічного бар'єру, пов'язаного з хвилюванням перед виступом; отримання практичних вокально-виконавських навичок на основі застосування знань, набутих емпіричним шляхом у свого викладача з фаху та підкріплених теоретико-методичною базою суміжних дисциплін; застосування ефективних методів концертно-організаційної роботи; пошуки індивідуального виконавського стилю.

Завдання: знайомство з особливостями проведення концертно-виконавської діяльності; опанування вокально-виконавськими навичками та методикою підготовки до сценічного виступу; отримання навичок із практичного застосування теоретичних знань із вокально-виконавської діяльності та втілення моделей виконавської інтерпретації; моделювання вокально-виконавського процесу.

Форми контролю – академічний виступ, концерт, оперний спектакль, іспит.

За підсумками проходження педагогічної практики наприкінці XI-го семестру виставляється іспит з оцінкою.

Для оцінки **“відмінно”** з виконавської практики студент має повністю розкрити свої природні вокально-сценічні дані: тембр, силу й політність у, образно-художнє мислення й виконавський темперамент; виробити повний діапазон і згладжені регістри, показати відсутність будь-яких дефектів звучання й вимови та розвинене вокальне дихання; блискуче володіти різними видами техніки співу; переконливо інтерпретувати твори найрізноманітніших стилів і жанрів; точно передавати драматургію твору вокально-артистичними засобами; володіти виконавською експресією; вільно читати з Ліста й транспонувати нотний текст; здійснювати виконавське редагування репертуару; укладати концертні програми; мати конкурсні відзнаки та досвід виступів на значних сценах; знати правила організації концертної роботи, етичного поводження в творчо-педагогічному колективі; бути обізнаним із основами гігієни голосу та застосовувати ці знання на практиці.

Для оцінки **“добре”** слід продемонструвати добрий розвиток природних даних, володіння артистизмом виконання, повний діапазон голосу і згладжені регістри, розвинене вокальне дихання; володіння різними видами техніки співу, вимовою, навичками інтерпретації, читанням з Ліста, виконавським редагуванням репертуару, укладанням концертних програм; знати правила організації концертної роботи, етичного поводження в творчо-педагогічному колективі; бути обізнаним із основами гігієни голосу та застосовувати ці знання на практиці.

Для оцінки **“задовільно”** студент недостатньо опанував вокально-технічними прийомами й виконавською майстерністю; має проблеми з діапазоном, диханням, регістрами та слабкі навички інтерпретації й читання з Ліста; недостатньо обізнаний з виконавським редагуванням репертуару, укладанням концертних програм, правилами організації концертної роботи, основами гігієни голосу; знає правила етичного поводження в творчо-педагогічному колективі та застосовує ці знання на практиці.

Підставою для оцінки **“незадовільно”** є невідповідність усім зазначеним вимогам.

3.4.2. Методичні вказівки до проведення виконавської практики

Особливості виконавської практики вокалістів полягають у послідовній систематичній роботі над творами з програми виступу, дотриманні режиму, самоконтролі над власними емоціями, які заважають професійному підходу до вокально-сценічної діяльності. Публічні виступи вимагають певної психологічної настройки: іноді сильне хвилювання перед виступом чи занадто довге очікування його призводять до апатичного стану й заторможеності нервової системи, до погіршення результатів, тому слід застосовувати методологію психологічної підготовки студента до виступу.

Викладач з фаху включає в індивідуальний план твори з виконавської практики.

Репертуар – вивчений у класі; на старших курсах – підготований самостійно.

Програма виступу з виконавської практики узгоджується з викладачем.

З метою накопичення репертуару й удосконалення вокально-технічної майстерності плануються високохудожні твори поза програмою, які використовують у процесі виконавської практики. Випускник мусить опанувати навичками інтерпретації, розумінням стилю, форми, жанрів, акторською майстерністю та набутти необхідного сценічного досвіду для відповідного кваліфікаційного рівня. Для поступового розвитку музичного інтелекту студента слід вибирати нові твори з урахуванням індивідуальних обставин, особливостей розвитку молодого виконавця. Це – тип художнього темпераменту, стан здоров'я і нервової системи, типи реакцій в умовах концертного виступу. Слід цілеспрямовано уникати виникнення психологічного дискомфорту з-за невдало підібраного репертуару, що не відповідає можливостям студента.

Виконавська практика студентів-вокалістів сприяє виробленню творчих самостійних пошуків і узагальнень, спрямовує до дослідницької праці, спрямованої на вироблення психологічної готовності до концертного виступу. Це передбачає додаткове вивчення спеціальної літератури з психології й педагогіки, анатомії й фізіології. Професія співака-соліста вимагає опанування широким спектром вокально-сценічних та спеціальних музичних здібностей. Виконавська практика розрахована на послідовну систематичну роботу за принципом поступового ускладнення творчих завдань. Керівник виконавської практики мусить творчо комбінувати підходи до розвитку вокально-виконавських даних на різних етапах фахового зростання студентів. У ході організації концертів та підготовки до них студент набуває навичок музичного менеджменту та професійного міжособистісного спілкування: цей досвід знадобиться у подальшій самостійній роботі.

3.5. ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА

3.5.1. Зміст курсу

Педагогічна практика вокалістів (бакалаврів, спеціалістів і магістрів) є важливою частиною підготовки до одного з основних напрямів їхньої діяльності після закінчення навчання, – творчо-педагогічного.

Методичною основою для проходження педагогічної практики є курс “Основи вокальної методики”, який вивчається паралельно. Керують практикою викладачі студентів-практикантів із фаху. Педагогічна практика вокалістів НМАУ ім. П.І. Чайковського триває у VII-IX сем., всього на неї відведено 162 год., з яких 102 год. – практичні заняття та 60 год. – самостійні. Студенти проводять індивідуальні заняття з учнями

Школи-студії НМАУ ім. П.І. Чайковського або на базі відповідного навчального закладу (ДМШ) під контролем своїх викладачів з фаху (керівник), а також займаються самостійною підготовкою до практики. До змісту самостійних занять із педагогічної практики входить методична підготовка до уроків з учнями, а також навчально-виховні заходи (спільне відвідування вистав, концертів тощо). **Мета:** оволодіння навичками й умінням індивідуальної педагогічної й дослідницької роботи в галузі сольного співу; отримання практичних педагогічних навичок на основі застосування знань, набутих емпіричним шляхом у свого викладача з фаху та підкріплених теоретико-методичною базою суміжних дисциплін; застосування ефективних методів проведення уроків сольного співу. **Основна форма занять:** практична робота з учнями під керівництвом викладача. **Завдання педагогічної практики:** знайомство з особливостями індивідуальної педагогічної діяльності; опанування вокально-педагогічними навичками та методикою викладання сольного співу; отримання навичок із практичного застосування теоретичних знань із вокально-виховної роботи та втілення методів виховання особистості; моделювання вокально-педагогічного процесу.

Форми контролю – відкритий урок із учнем; виступ учня в концерті; іспит.

До іспиту студент-практикант повинен підготувати таку документацію: 1) індивідуальний план роботи з учнем; 2) діагностичну психолого-педагогічну характеристику на учня, де мають бути визначені особливості психіки учня; характеристика його голосу та зовнішніх даних; характеристика вокально-технічних та музично-виконавських даних; виявлені дефекти звука та вимови; визначені найсуттєвіші недоліки голосу та шляхи їх подолання; вокально-педагогічний репертуар; аналіз технічної частини уроку (розспівка) на початку педагогічної практики та наприкінці; аналіз сольного виступу учня; 3) щоденник педагога; 4) звіт з педагогічної практики.

За підсумками проходження педагогічної практики виставляється іспит з оцінкою.

Педагогічна практика студентів-вокалістів сприяє виробленню творчих самостійних пошуків і узагальнень, спрямовує до дослідницької праці. Це передбачає додаткове вивчення спеціальної літератури з психології й педагогіки, анатомії й фізіології. Професія вокального педагога вимагає опанування широким спектром загальнопедагогічних та спеціальних музичних здібностей. Курс індивідуальних занять “Педагогічна практика” розрахований на послідовну систематичну роботу за принципом поступового ускладнення педагогічних завдань. Керівник педагогічної практики мусить творчо комбінувати підходи до розвитку педагогічних даних студента на різних етапах:

1) знайомство практиканта з учнем і його природними вокальними здібностями; визначення перспективи розвитку голосу; вивчення навчального плану свого керівника, а також складання власного плану індивідуальних занять; спільне відвідання оперних спектаклів, концертів тощо з метою кращого ознайомлення з музично-інтелектуальним рівнем учня та спостереження за ним для складання психолого-педагогічної характеристики; визначення головної вокально-педагогічної та виховної проблеми й методологічного змісту роботи; щоденник педагогічної практики;

2) проведення індивідуальних занять (у присутності керівника) та навчально-методичних, виховних заходів; спостереження за перспективою розвитку голосу та артистизму; дослідження особистості учня: складання діагностичної психолого-педагогічної характеристики, де має бути зафіксовано особливості психіки учня; характеристику його голосу та зовнішніх даних; характеристику вокально-технічних та музично-виконавських даних; виявлені дефекти звука та вимови; найсуттєвіші недоліки голосу та шляхи їх подолання; вокально-педагогічний репертуар; аналіз технічної частини уроку на початку педагогічної практики та наприкінці; аналіз сольного виступу учня.

3) у результаті проходження педагогічної практики студенти повністю опановують методологією індивідуального вокального заняття й проводять його самостійно, в присутності керівника; під час відкритого уроку студент працює з учнем самостійно (до змісту уроку входить проведення розспівки, визначення кола вокально-технічних завдань і робота над ними, а також робота над вокалізмом і художнім твором).

Звітом курсу “Педагогічна практика” є виступи учнів у концертах та іспит.

На іспиті керівнику педагогічної практики необхідно здати таку документацію:

1. Щоденник індивідуальних занять за весь період практики.
2. Діагностичну карту: психолого-педагогічну характеристику на учня.
3. Звіт студента про роботу за період підпрактики.

Практикант із оцінкою **“відмінно”** розкрив природні вокально-сценічні дані свого учня: покращив тембр, силу й політність голосу; продемонстрував у своїй роботі відсутність попередніх дефектів реєстрового звучання й вимови, навички кантилени та правильного вокального дихання; розвинув образно-художнє мислення й навчив артистичного виконання представлених у програмі творів; на високому методичному рівні провів відкритий урок; підготував успішний виступ учня в концерті; знає правила етичного поводження в творчо-педагогічному колективі; обізнаний з основами гігієни голосу та застосовує ці знання на практиці; систематично вів письмові спостереження (індивідуальний план, щоденник, діагностична карта) та підготував змістовний звіт.

Практикант із оцінкою **“добре”** розвинув природні дані учня, навчив його артистизму виконання, розвинув діапазон голосу і показав роботу над згладжуванням регістрів, опорою дихання, кантиленою, вимовою; знає правила організації концертної роботи, етичного поводження в творчо-педагогічному колективі; обізнаний з основами гігієни голосу, правилами етичного поводження в творчо-педагогічному

колективі та застосовує ці знання на практиці; систематично вів письмові спостереження (індивідуальний план, щоденник, діагностична карта) та підготував звіт.

Практикант із оцінкою “**задовільно**” недостатньо добре володіє вокально-методичними прийомами; його учень не зробив помітних успіхів: має проблеми з діапазоном, диханням, регістрами; заняття проводились несистематично; обізнаний з основами гігієни голосу, правилами етичного поведіння в творчо-педагогічному колективі та застосовує ці знання на практиці; несистематично вів письмові спостереження (індивідуальний план, щоденник, діагностична карта) та підготував звіт.

Підставою для оцінки “**незадовільно**” є невідповідність будь-яким із перелічених вище критеріїв.

3.5.2. Методичні вказівки до занять педагогічною практикою

При першому знайомстві з учнем надається професійна характеристика його голосу. Першочерговим завданням педагога при знайомстві з новим учнем у своєму класі є виявлення дійсного положення його природних даних. Виходячи з цього, перші заняття з педагогічної практики слід проводити у формі бесіди, бажано наодинці (але в присутності керівника-викладача), оскільки присутність інших учнів та різні відволікаючі увагу обставини будуть заважати налагодженню потрібного контакту, який мусить допомогти практиканту скласти більш виразне уявлення про весь комплекс якостей особливого психологічного мікроклімату доброзичливості, глибокої зацікавленості викликають зворотну реакцію довірливості у студента. У бесіді з учнем важливо отримати інформацію про його музично-біографічні дані, познайомитися з його загальнокультурним рівнем, постаратися підмітити особливості його характеру та психічних особливостей. Необхідно торкнутися питання про те, які мотиви слугували вибору саме такої професії, розповісти про її складність. Слід, щоб учень усвідомив, що крім здібностей, мистецтво вимагає спрямованості й волі. Часто буває, що хороші музичні дані не поєднуються з необхідним комплексом психологічних якостей, а для того, щоб стати професійним музикантом, потрібен увесь комплекс. Дуже важливо, щоб ці вимоги учень зрозумів з перших кроків стосовно себе й знав, чого саме йому не вистачає в його натурі, що слід розвивати. Корисно ділитися зі студентом-практикантом спостереженнями над розвитком власного голосу, розказувати про свій творчий шлях, висвітлювати реальну обстановку роботи з молодими співаками, артистами й солістами; особливості цієї роботи; познайомити студента-практиканта зі своїм методом роботи в класі, переконати, що від його здібностей, якостей голосу, сприйнятливості, працездатності, психічного й фізичного здоров'я при сумісній роботі з педагогом залежить кінцевий результат і успіх справи. Бесіди слід поєднувати з індивідуальними заняттями з учнем і створити таку сприятливу творчу атмосферу, яка дозволить практикантові та його учневі забути про хвилювання й працювати над вокально-технічними завданнями, повніше зажити емоціями виконуваного твору.

Важливо, щоб на перших уроках учень повністю проявив свої старі навички, а викладач, займаючи тимчасову позицію повного невтручання, уважно й послідовно проаналізував особливості техніки звукотворення та рівень музично-виконавських здібностей. Цей глибокий аналіз дає можливість скласти приблизний план з цим учнем, програмуючи його діяльність в процесі навчання співу й подальший вокальний розвиток.

Починати роботу слід з виявлення й усунення того кардинального недоліку в голосі учня, який найбільше заважає вірному голосотворенню. Саме послідовність виправлення недоліків та розвиток кращих якостей тембру складає план роботи з учнями. У змісті індивідуального плану має бути відображено й характер вправ, вокалізів та художніх творів, які слід давати учневі.

Незалежно від індивідуальних методів, якими користується кожен викладач, є усталені основні принципи виховання співаків, які має опанувати й наслідувати кожен студент-практикант: 1) необхідність індивідуального підходу до кожного учня; 3) єдність художнього й технічного розвитку; 3) поступовість і послідовність.

Професійні критерії сольного співу:

а) грудно-черевне дихання;

б) висока позиція звучання голосу, яка забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої формат;

в) змішане звучання грудного й головного резонаторів з превалюванням звучання кожного з них для різної висоти звуків та в залежності від змісту виконуваного твору;

г) вільне положення гортані;

д) розслаблення (зняття затисків) м'язів надставної труби (губи, щоки, язик та ін.).

Вважається, що за цих умов можуть бути вироблені округлий, опорний і змішаний звук голосу й кантиленний спів. Важливим моментом є наявність показу учневі голосових прикладів, що формує в слуховому досвіді еталон професійного співу.

Керівник педагогічної практики консультує студента щодо складання відповідної діагностичної психолого-педагогічної карти учня, індивідуального плану занять, а також щоденника педагогічної практики. У діагностичній психолого-педагогічній карті мусять бути визначені: особливості психіки учня; характеристика його голосу та зовнішніх даних; характеристика вокально-технічних та музично-виконавських даних; виявлені дефекти звука та вимови; визначені найсуттєвіші недоліки голосу та шляхи їх подолання; вокально-педагогічний репертуар; аналіз технічної частини уроку (розспівка) на початку педагогічної практики та наприкінці; аналіз сольного виступу учня.

Подальші заняття студент-практикант проводить самостійно, у присутності викладача. Основні вимоги до індивідуальних вокальних занять:

– не поспішати з розвитком сили й діапазону голосу, формуючи середній регістр;

– не дозволяти форсування звука;

– дотримуватися системи й послідовності вправ у розспівуванні;

– обережно працювати над верхнім регістром (шукати помилку нижче);

– доки не буде закріплено основні вокальні навички, не дозволяти учневі працювати самостійно;

– будь-які зміни в процесі звукотворення вводити поступово, з метою уникнення непосильної м'язового та нервового перевантаження й зривів;

– не захоплюватися кількістю вивчених творів, а працювати над їх якістю;

– привчити учня до повноцінного на даному етапі його розвитку виконання: для цього слід дотримуватися відповідності між складністю твору та підготовкою;

– стежити за власною термінологією, не допускати неграмотних висловлень;

– образні зрівняння мусять бути обґрунтовані з науково-методичного боку.

Перші уроки зі співаками-початківцями не повинні перевищувати 20 – 25 хвилин з перервами між вправами. Спів потребує великої концентрації уваги, оскільки ми маємо справу зі складною системою координації численних органів і, звичайно, в учня під час занять стомлюється передусім нервова система, а не м'язи. На початку занять зі студентом початківцем слід одразу ж звернути увагу на правильну поставу, положення голови, вираз обличчя. Звичка до природного положення корпусу, коли руки – вільні, спина – пряма, міміка – естетична, виховується з перших уроків. Естетичний бік цього питання вимагає до себе серйозного ставлення як співака, так і педагога.

Визначення голосів за їх типами провадиться за такими ознаками: тембр, діапазон, місце розташування перехідних нот та примарних тонів, здатність “тримати” теситуру, тип зовнішності, анатомо-фізіологічні особливості голосового апарату. Трапляється, що за тембром ми передбачаємо один тип голосу, а діапазон йому не відповідає. Слід пам'ятати, що тембр голосу легко деформується від копіювання чи неправильного співу й може обманути найприскіпливіший слух. Найрезультативнішим у визначенні типу голосу є аналіз звучання перехідних нот, розташування примарних тонів, а також здатність витримувати складнощі теситури, властивої певному типові голосу.

Значну роль відіграє наявність вокального слуху, виховання якого – надто важливий чинник вокально-педагогічного процесу. Як відомо, вокальний слух – це особливий вид музичного слуху, що охоплює звуковисотний, динамічний, тембровий, ритмічний слух, а також вокально-тілесну схему (див далі). Здатність співака оцінювати якість фонації, не впливаючи на її характер, є показником пасивного виконавського вокального слуху. Активний, педагогічний вокальний слух, що дозволяє не тільки оцінювати, а й, свідомо контролюючи, вдосконалювати якість звука в процесі постановки голосу, є неодмінною умовою керівництва процесом навчання співу.

Починати роботу над голосом слід на центрі діапазону від найбільш правильно природно сформованих звуків. Крайніх горішніх та нижніх нот слід уникати, поки не закріпиться й не сформується основна частина діапазону, щоб не включати в роботу поки що непотрібні м'язи й не робити зайвих і додаткових зусиль, які можуть зруйнувати вірно знайдену координацію. Слід випробувати різноманітні голосні й вибрати для роботи саме той звук, на якому даний голос найкраще виявляє свої темброві якості. Це допоможе й у виявленні так званих примарних тонів, що беруться без будь-якого зусилля й знаходяться звичайно на середині діапазону кожного типу голосу. Від цих вільно й напружено линучих нот і слід відштовхуватися в процесі розвитку й формування голосу.

Важливу роль відіграє також і сила звука, з якою слід починати роботу над голосом. Для першого етапу голосний та тихий спів – мало раціональні. Голосний призводить поступово до звички форсувати дихання, що руйнує голос. Тихий – до “зняття з опори” й до “бездиханного” співу. В усіх випадках слід відштовхуватися від найблагозвучнішого за якістю звучання голосу. Аби увагу учня зосередити на техніці голосотворення, слід вибирати вправи нескладні для запам'ятовування. Завжди і в усіх випадках пильно стежити й вимагати точної атаки й чистої інтонації, строго індивідуально обираючи розспівки висхідного чи низхідного руху. Вправи мають характер мелодійних відрізків різноманітного ладо-ритмічного спрямування і є передумовою виконання наступних завдань, які стосуватимуться покращення тембру і втіленням художніх цілей. Студентів-практиканту бажано якомога швидше відійти від методу дублювання мелодії вправ на інструменті, подаючи їх з добре продуманим акомпанементом. Це сприятиме розвитку музичальності учня, його слуху, елементарним навичкам співу з акомпанементом.

Педагог зобов'язаний виховати в учневі готовність до виступу перед аудиторією, вміння тримати себе на сцені, спрямовуючи всю увагу на виконання творчих завдань. До обов'язків вокального педагога входить вивчення характеру нервової системи свого учня, щоб допомогти йому розібратися в особливостях свого темпераменту. Слід зауважити, що в учня з нестійкою нервовою системою, при сильній її реактивності та втомлюваності, легко виникають різні порушення нервової діяльності, що негайно відбивається в голосі. У разі поганого самопочуття чи застуди, заняття слід перенести: адже неправильні відчуття при співі у хворому стані запам'ятаються і можуть перейти в хибні навички, подолання яких сповільнить просування вперед.

Педагог мусить бути надзвичайно чутливим до найменших змін у тембрі й точності виконання завдання. І якщо вже немає цієї точності – значить, нервова система втомлена й краще припинити заняття, оскільки у

втомленому стані необхідні рефлекси будуть встановлюватися повільно і слабо. Обережність у розумінні навантаження мусить бути завжди суворо регламентована, про що педагог має повідомити студента-практиканта (початківці жадібно прагнуть співати якомога більше і частіше, помилково вважаючи, що саме так вони скоріше досягнуть мети). Слід також суворо заборонити самостійні заняття.

Репертуар для занять педагогічною практикою добирається із хрестоматій вокально-педагогічного репертуару для I-II-х курсів музичних училищ, здебільшого твори ліричного, кантиленного характеру, добре апробовані часом. Не слід давати початківцям творів, що вимагають значного емоційного навантаження. Емоційний стан учня мусить сприяти виробленню необхідних навиків, а не тормозити їх утворення. Основу репертуару складають народні пісні, найпростіші старовинні аріозо та романси композиторів-дилетантів. Студент-практикант складає виконавський план кожного вокального твору з учнівської програми, самостійно вивчає його ритм, темп, динаміку, визначає кульмінацію, відповідно до ремарок композитора. Починаючи роботу з учнем над твором, студент-практикант мусить виконати його сам та розповісти про існуючі традиції виконання, історію написання поетичного тексту й музики, характер і зміст роботи над ним в цілому. У подальшій роботі над твором слід зосередитися на засвоєнні інтонаційного змісту, ритмічної структури, красивої артикуляції, чіткої дикції, вірної вимови. У ході співування художнього твору чи вокалізу доцільно ввести нові вправи, побудовані на матеріалі складних для вивчення епізодів. Слід вимагати найшвидшого вивчення тексту напам'ять, що значно полегшить роботу над художнім змістом; розвивати художню уяву учня, вчити його творчо мислити, пропонувати моделі вигаданих обставин звучання даного твору, спонукати до щирості виконання, пояснювати особливості сценічної поведінки, навчати її культурі. Відкриті уроки та публічні виступи учнів вимагають певної психологічної настройки: інколи сильне хвилювання учня перед виступом чи занадто довге очікування його призводять до апатичного стану й заторможеності нервової системи, до погіршення результатів, тому студент-практикант повинен володіти методологією психологічної підготовки учня до виступу та провести індивідуальне заняття з використанням сучасних педагогічних технологій на належному методичному рівні.

Контрольний урок та виступ учня перед аудиторією підлягає обговоренню. При обговоренні практикант дає усну характеристику природних музично-вокальних даних і музичної підготовки учня та констатує їх розвиток за період роботи; пояснює особливості роботи над постановкою корпусу учня й зняттям м'язових затисків; розкриває способи організації дихання у співі; характеризує тембр та регістрові особливості голосу; коментує спосіб формування голосних і приголосних звуків, специфіку артикуляції, положення гортані, атаки звука, чистоти інтонування, діапазону й сили звука тощо. Практикант також мусить вказати на способи роботи над голосоведенням та подолання недоліків у звукотворенні, якими бувають форсоване звучання, тремоляція та гойдання звука, горловий чи носовий призвук, певні м'язові затиски. Після виконання учнем програми керівник педагогічної практики мусить зробити студентів-практиканту конструктивні зауваження щодо здійсненої роботи, відзначити наявність педагогічних навичок і помилок та їх характер і поставити відповідну оцінку. Студент має оформити індивідуальний план занять педагогічною практикою. Зразок плану:

Індивідуальний план занять педагогічною практикою

Студента _____
на 200 / 200 рік

Факультет _____
По класу _____
Викладач _____
Прізвище та ім'я учня з педагогічної практики _____
Характеристика учня _____

Основні методичні завдання	Репертуар	Виконання плану

Висновки про роботу практиканта _____

Оцінка _____
Дата _____ Підпис викладача з педагогічної практики _____

3.6. ПІДГОТОВЧЕ ВІДДІЛЕННЯ

3.6.1. Зміст курсу

У даній програмі представлено опис занять із фахової дисципліни “Сольний спів”, спеціалізації “Спів” для студентів підготовчого відділення вокального факультету. У програмі викладено методологічну базу початкового періоду навчання вокаліста-музиканта та його підготовки до вступу до музичного ВНЗ.

На дворічне підготовче відділення вокального факультету НМАУ ім. П.І. Чайковського приймають із 17-ти до 24-х років за наявності закінченої середньої загальної освіти й відмінних вокальних даних, та з недостатньою музичною підготовкою. Заняття на вокальному підготовчому відділенні тривають протягом двох років, форма навчання – денна, на індивідуальні уроки з фаху “Сольний спів” відведено 278 год., з яких: 160 – із педагогом, 118 – самостійні заняття, із них 80 – проробки з концертмейстером.

Мета занять на підготовчому відділенні вокального факультету НМАУ ім. П.І. Чайковського полягає у виявленні перспективи подальшого професійного навчання сольному співу. Процес виховання й освіти студентів даного підготовчого відділення зосереджено на розкритті природних даних і виявленні фахової перспективи. У єдиному процесі професійного навчання, музичної освіти та естетичного виховання формується всебічно розвинена художня особистість майбутнього співака-соліста.

Основне завдання індивідуальних занять на підготовчому відділенні вокального факультету із фаху “Сольний спів” – це систематичне керівництво педагога з фаху навчанням і творчою роботою студентів, повсякчасна турбота про їх успішність та побут, ознайомлення їх із правилами гігієни голосу та вимоги щодо їх дотримання. Від успішного поєднання цих аспектів залежить рівень знань і психологічна адаптація майбутніх співаків до того особливого режиму життя і праці, що є важливим компонентом фахового успіху.

Дидактичний зміст навчання на підготовчому відділенні вокального факультету – це систематизація й узагальнення знань та вмінь, накопичених у класі сольного співу; формування на їх основі професійних виконавських навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній виконавській діяльності. Студенти вокального підготовчого відділення повинні отримувати систематичні повноцінні уроки з фаху “Сольний спів” та уроки-проробки з концертмейстером, а також навчитися виконувати самостійні завдання під контролем викладача. Останнє є особливо важливим для формування в них навичок і вмінь для подальшої самостійної роботи над удосконаленням свого професійного рівня. Вокально-художній репертуар добирається із кращих, перевірених часом і апробованих зразків старовинної, класичної та народної музики. Твори сучасних авторів слід вводити обережно, за принципом наявних зручностей у їх виконанні (здебільшого – фольклорні обробки). У роботі слід поєднувати навчальний і виховний процеси, дотримуватися послідовності ускладнення завдань, поступовості та нероздільності вокально-технічного й музично-художнього розвитку.

Під час навчання на вокальному підготовчому відділенні визначається доцільність подальших професійних занять співом у музичному ВНЗ.

По закінченні навчання на підготовчому відділенні – іспит із фаху “Сольний спів”.

Особливості навчання співаків на вокальному підготовчому відділенні, його зміст і способи досягання вокальної майстерності є тими вихідними категоріями, що забезпечують успіх творчо-педагогічному процесу. Зміст індивідуального навчання співу складають наочні (емпіричні), практичні та словесні методи, які застосовують комплексно. Специфіка вокально-педагогічної діяльності полягає в поєднанні цих методів і подоланні психологічних перешкод навчальному процесу.

Специфіка індивідуальних занять на підготовчому відділенні визначається високими професійними критеріями виховання майбутнього співака та особливостями його індивідуальності, а саме:

- характером його особистості та обдарованості, рівнем професійної підготовки, інтересом до даної професії в цілому та до її окремих аспектів;
- цільовою установкою щодо прогресуючого розвитку музично-виконавських здібностей та поступового зростання майстерності;
- рівнем культури почуттів та здатністю до художньо-образного мислення;
- рівнем музично-вокальних навичок і теоретичної підготовки;
- рівнем інтелектуального розвитку та здатністю до сприйняття нових навичок;
- особливостями уваги, сприймання, пам'яті, інтуїції, творчої фантазії; здатністю до асоціативно-образного мислення, навичок специфічно-виконавського слухання, слухо-моторного контролю, запам'ятовування м'язових відчуттів у співі тощо.

Завдання педагога із фаху “сольний спів” полягає в тому, щоб максимально сприяти розвитку музично-виконавських здібностей та формуванню професійної майстерності, художньо-образного мислення та артистизму майбутніх вокалістів. Роль вокального педагога, як безпосереднього керівника творчим розвитком студента, визначається необхідністю допомоги студенту в опануванні технікою співу та музичним матеріалом. Міра втручання педагога в роботу студента коректується на кожному уроці та визначається, по-перше, рівнем підготовленості учня, по-друге, глибиною підходу до розкриття закономірностей даного вокального твору в специфічних умовах уроку з фаху. На кожному етапі свого розвитку майбутній вокаліст опановує певний комплекс даних, якими й визначається результативний показник, рівень його самостійності. Завдання педагога полягає в тому, щоб розширити ці можливості свого учня. Таким чином, процес поступового зростання

молодого музиканта не зменшує, а неухильно підвищує роль педагога з фаху, поступово ускладнюючи його художню функцію як творчого керівника. У своїй роботі вокальний педагог повинен системно впливати на формування культури почуттів свого учня, навичок логічного мислення, інтересу до обраної професії, здатності системно працювати і творчо мислити, постійно удосконалювати техніку співу. Викладання у класі сольного співу мусить бути не лише логічно обґрунтованим, а й позитивно-емоційним, оскільки психологічний дискомфорт не сприяє успіху занять. Мова педагога має бути лаконічною, теоретично й літературно грамотною, асоціативно-образною. Поза педагогічною роботою, педагог-вокаліст мусить здійснювати власну виконавську, а також дослідницьку роботу з вивчення, розробки й використання ефективних методів навчання сольного співу.

3.6.2. Контрольні завдання для самостійної роботи

Самостійна робота виступає дієвим способом виховання готовності співаків до фахової діяльності. Самостійність у здобутті знань і закріпленні навичок передбачає опанування складними вміннями організації власної самоосвіти, пізнавальної та розумової активності, творчої діяльності. Крім занять у класі під контролем педагога, майбутні вокалісти мусять проводити аналітичну роботу над програмою: без голосу, внутрішнім слухом вчити напам'ять музичний і словесний текст, подумки аналізувати вокально-технічні зауваження педагога, працювати над художніми образами. В ідеалі випускник підготовчого відділення повинен уміти самостійно підготувати нескладний заданий педагогом вокальний твір, згідно таких правил:

1. Дослідити витoki твору: літературне джерело, історичні умови написання.
2. Знати біографічні відомості про авторів музики і тексту.
3. Вивчити традиції виконання заданого для вивчення вокального твору.
4. Виділити головні складнощі, що виникли у ході вивчення.
5. Розподілити роботу над вокальним твором за послідовним принципом.
6. Перевірити правильність вимови словесного тексту.
7. Самостійно вивчити точний ритмічний рисунок вокального твору.
12. Здійснити комплексний аналіз даного вокального твору, а саме:
 - пояснити образно-сміслові особливості поетичного тексту й музики;
 - визначити особливості стилю, жанру та форму вокального твору;
 - дати опис національних ознак фольклорного твору;
 - дати визначення взаємозв'язку перелічених компонентів.

3.6.3. Фахові вимоги із сольного співу на підготовчому відділенні

Під час навчання на підготовчому відділенні майбутні співаки отримують навички кантиленного співу на диханні та музично-художнього мислення; їх навчають також дотриманню правил вокального режиму та основам гігієни голосу. Педагог із фаху має можливість простежити за динамікою розвитку студента підготовчого відділення та зробити відповідні висновки щодо перспективи розвитку його голосу й артистизму.

3.6.4. Іспитові вимоги з фаху на підготовчому відділенні

I курс.

1-й семестр: залік з оцінкою (1 вокаліз, 1 арія або романс, 1 народна пісня).

2-й семестр: іспит (1 вокаліз, 1 арія, романс або народна пісня).

II курс.

1-й семестр: залік з оцінкою (1 вокаліз, 1 арія або романс, 1 народна пісня).

2-й семестр: іспит (1 вокаліз, 1 арія, романс або народна пісня).

По закінченні другого (як виняток – першого) курсу підготовчого відділення вокалістам надається рекомендація кафедри сольного співу (що не є обов'язковим для подальшого вступу). Вступ випускників підготовчого відділення на основне відділення вокального факультету НМАУ ім. П.І. Чайковського відбувається на конкурсній основі.

3.7. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА (СОЛЬНИЙ СПІВ)

3.7.1. Зміст курсу

Вокальна педагогіка із давніх часів становить предмет всебічного наукового вивчення. Серед теоретичних досліджень, присвячених практичним питанням вокального мистецтва, в Західній Європі свого часу мали розголос праці педагогів і співаків М.Гарсія, Ж.Л.Дюпре, Л.Лаблаша, Ф.Ламперті, Л.Леманн, О.Мишуги, Р.Юссона та ін. Аанато-фізіологічні засади вокальної педагогіки були впроваджені у Франції ще в XVIII ст. лікарем Феррейном, автором праці “Трактат про співацькі органи”. Упродовж XIX ст. (головним чином у Німеччині) панувала анато-фізіологічна школа навчання сольного співу, що розглядала проблеми вокальної педагогіки з вузьких, односторонніх позицій. Життя ж показало, що вокальний педагог, крім знання анатомічної будови органів голосотворення, глибокого розуміння музики та її законів, має орієнтуватися у психолого-педагогічних та філософсько-антропологічних особливостях процесу формування художньої особистості співака-соліста. Саме ці аспекти вокальної педагогіки закладено в основу змісту даного

підручника, ідея якого полягає у спробі поєднання існуючої системи наукових знань і практичних умінь у царині елітного мистецтва академічного сольного співу в єдиний навчальний алгоритм “вокальна педагогіка” через висвітлення історичного підґрунтя й теоретико-методичних основ провідних національних шкіл сольного співу, а також зародження й розвиток академічних традицій української вокальної школи.

Курс лекцій “Вокальна педагогіка (сольний спів)” є спеціальним у вивченні фахового циклу дисциплін магістрів і аспірантів спеціалізації “Спів” НМАУ ім. П.І. Чайковського. Ідея цього видання полягає у спробі поєднання існуючої системи наукових знань і практичних умінь у царині елітного мистецтва академічного сольного співу в єдиний навчальний алгоритм “вокальна педагогіка” через висвітлення історичного підґрунтя й теоретико-методичних основ провідних національних шкіл сольного співу, зародження й розвиток академічних традицій української вокальної школи. Вивчення курсу передбачає застосування модульно-т'ютурського підходу та самостійної пошукової роботи випускників музичних ВНЗ. Істотним доповненням основного змісту курсу є бібліографія та додатки, де розміщено орієнтовні списки вокально-педагогічного репертуару. У викладанні змісту застосовано форму лекцій.

Мета курсу: теоретико-методологічна підготовка магістрів та аспірантів до самостійної виконавської та педагогічної діяльності, знання сучасного стану вокальної педагогіки та наукових результатів у галузі психофізіології співу; систематизація й узагальнення вмінь і знань, накопичених у ході вивчення комплексу фахових дисциплін; формування на їх основі професійних педагогічних навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній педагогічній діяльності солістів-вокалістів.

Завдання курсу: надання професійного вокально-методичного спрямування знанням і навичкам, засвоєним у ході фахового навчання; розширення професійного кругозору випускників для об'єктивної оцінки вокально-методичних явищ; навчання психології міжособистісного спілкування у класі сольного співу. Слухачі курсу “Вокальна педагогіка (сольний спів)” навчаються також основ педагогічного й артистичного менеджменту, опановують науково-методичним підґрунтям вокально-педагогічної й виконавської творчості.

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН ДИСЦИПЛІНИ “ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА (СОЛЬНИЙ СПІВ)”

№	Назви розділів, тем	Кількість годин				
		Всього	Лекц.	Практ.	Самост.	Форма контролю
Модуль 1. Теоретико-методологічний зміст вокальної педагогіки						
1.	Вступ до курсу. Вокальна педагогіка – спадкоємиця виконавських традицій	3	2	-	1	Стартовий контроль
2.	Методичні узагальнення вокально-педагогічного процесу	4	2	-	2	Опитування
3.	Основи вокальної орфоєпії	4	2	-	2	Опитування
Модуль 2. Українська вокальна педагогіка						
4.	Історичні засади української вокальної школи	4	2	-	2	Опитування
5.	Методологія навчання співу	4	2	-	2	Опитування
6.	Вокальний досвід персоналій	4	2	-	2	Опитування
Модуль 3. Навчально-методичний комплекс						
7.	Методика викладання дисципліни “Історія вокального виконавства”	3	2	-	1	Опитування
8.	Методика викладання дисципліни “Основи вокальної методики”	4	2	-	2	Опитування.
9.	Методологія проведення вокально-виконавської практики студентів	4	2	-	2	Опитування
10.	Методичний зміст педагогічної практики студентів-вокалістів	3	2	-	1	Опитування
11.	Методологія проведення індивідуальних занять із фаху “сольний спів”	3	2	-	1	Опитування
12.	Методичні аспекти професійної підготовки співаків концертно-камерного профілю	3	2	-	1	Опитування
13.	Особливості навчання з фаху “сольний спів” на підготовчому відділенні	4	2	-	2	Опитування
14.	Методологія роботи з фаховою літературою; вибір вокально-педагогічного репертуару	3	2	-	1	Опитування
15.	Аспекти науково-методичної діяльності вокалістів	4	2	-	2	Опитування

Всього 54 годин: із них 30 – лекційні, 24 – самостійна робота.
Форма контролю: залік.

3.7.2. Зміст дисципліни

Тема 1. Вступ до курсу. Вокальна педагогіка – спадкоємиця виконавських традицій

Вокальне мистецтво як передумова виникнення педагогічних методик. Вокальна педагогіка – галузь музичного мистецтва: вивчає традиції виконавських та композиторських шкіл (національних, місцевих та індивідуальних, авторських), а також спрямовує індивідуальну практику викладання сольного співу. Спів як складний психофізіологічний акт, у якому тісно переплетено інтелектуальні, емоційні та вольові процеси. Спів як один із могутніх засобів естетичного виховання та один із сильних чинників емоційного впливу на аудиторію. Причини виключної інтенсивності естетичного впливу співу, що полягають у симбіозі слова та музики, а також у тому, що сам голосовий апарат людини складає частину організму, зв’язану складною інервациєю з центрами головного мозку. Художнє виконавство як результат розуміння національної експресії різних вокальних стилів, для чого співакові необхідно пройти складний шлях музичного навчання. Необхідність опанування необхідними фаховими навичками, розвитку художнього смаку й уміння використовувати різні види техніки співу та виражальні засоби для досягнення певного рівня виконавської майстерності, що забезпечує художню діяльність і творчий процес.

Запитання для самоперевірки:

1. У чому полягає концепція курсу “Вокальна педагогіка (сольний спів)”?

2. Якими є принципи формування національних вокальних шкіл?

Завдання для самостійної роботи:

1. Надати визначення ключових завдань курсу “Вокальна педагогіка (сольний спів)”.

2. Означити складові художнього виконавства у сольному співі.

Література: 5; 12; 15; 27; 28; 36; 39; 41; 56; 66; 68; 77; 89; 104 та розділ 1.1.

Тема 2. Методичні узагальнення вокально-педагогічного процесу

Роль опанування досвіду провідних педагогічних шкіл сольного співу, що розкривають кращі традиції вокального мистецтва. Основні принципи виховання співаків: 1) необхідність індивідуального підходу до кожного учні; 2) єдність художнього й технічного розвитку; 3) поступовість і послідовність. Основні професійні критерії вокалістів: а) грудно-черевне дихання; б) висока позиція звучання голосу, яка забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої формат; в) змішування грудного й головного резонування із превалюванням звучання кожного з них для різної висоти звуків та в залежності від змісту виконуваного твору; г) вільне положення гортані; д) розслаблення (зняття затисків) м’язів надставної труби (губи, щоки, язик та ін.). Мета полягає у виробленні округлого, опорного та змішаного звучання голосу й навичок кантиленного співу. Словесне пояснення та показ голосових прикладів, як два магістральні вокально-педагогічні напрямки (науковий та емпіричний), що формують у слуховому досвіді учня звуковий еталон, – інтонаційний модус професійного звукотворення.

Запитання для самоперевірки:

1. У чому полягає відмінність між науковим та емпіричним вокально-педагогічними напрямками?

2. Яка головна мета вокально-педагогічного процесу?

Завдання для самостійної роботи:

1. Визначити роль застосування досвіду провідних педагогічних шкіл сольного співу.

2. Розкрити зміст основних принципів виховання співаків як головної рушійної сили вокально-педагогічного процесу.

Література: 2; 4; 10-13; 25; 27-28; 31; 36; 39; 44-47; 52; 55; 60-61; 63-65; 69; 73; 78; 89; 93; 101 та розділ 1.2.

Тема 3. Основи вокальної орфоєпії

Орфоєпія як один із найважливіших аспектів освоєння вокальної техніки. Орфоєпія - (від грецького orthos - правильний і epos - мова, мовлення) – розділ мовознавчої науки, що вивчає сукупність правил про літературну вимову. Предмет вокальної орфоєпії: звукові особливості усного мовлення, що розглядається в цьому випадку не взагалі, а тільки з погляду його відповідності сучасним літературним нормам. Відмінність орфоєпії від артикуляції та дикції (артикуляція – це спосіб вимови голосних і приголосних звуків, а чітка дикція – це результат правильної артикуляції); вокальної орфоєпії від мовної. Звукоутворююча функція артикуляції. Невимушеність, виправданість і економність в роботі артикуляційного апарата, його погодженість із роботою органів дихання й резонаторами як надійна умова правильної дикції співака. Недоліки дикції, “широка” та в’яла вимова. Основні правила орфоєпії та її символіка (позначення).

Основи вокальної орфоєпії українською, російською, італійською, німецькою та латиною.

Запитання для самоперевірки:

1. Який практичний зв’язок між орфоєпією та вокальною технікою співака?

2. Що складає предмет вокальної орфоєпії?

Завдання для самостійної роботи:

1. Здійснити орфоєпічний аналіз текстів своєї програми.

2. Написати орфоєпічну транскрипцію виконуваних творів різними мовами.

Література: 4-5; 16; 22; 33; 47; 66 та розділ 1.3.

Тема 4. Історичні засади української вокальної школи

Фольклорний та церковний спів як основа української національної вокальної школи. Історичні періоди української вокальної школи: 1) докласичний (староруське вокальне мистецтво до XVI ст.); 2) класичний (XVII-XIX ст.) – становлення професійної школи хорового співу та формування у її середовищі педагогічних засад виховання світаків-солістів; 3) посткласичний (кін. XIX-XX ст.) – вироблення професійних основ навчання сольного (оперного) художнього співу європейської академічної традиції; 4) сучасний (вироблення наукової концепції й теорії української національної вокальної школи). Наукова систематизація взаємовпливів національних вокальних шкіл – української, російської (початок яких – у культурі співу Київської Русі) та західноєвропейських. Вокальна творчість українських композиторів. Закономірність історичних метаморфоз розвитку української вокальної школи, що полягає в її інтегративності та зворотних процесах.

Запитання для самоперевірки:

1. Які історичні умови виникнення української національної вокальної школи?

2. Які особливості історичної періодизації української вокальної школи?

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати особливості історичної періодизації української вокальної школи.

2. Розкрити зміст вокальної творчості українських композиторів означеного періоду.

Література: 5; 18; 21; 28; 30; 35-40; 43; 45; 48; 51; 57-59; 61-63; 66-71; 74; 77; 79; 81-82; 85-86; 88; 90-92; 97-98; 103 та розділ 2.1.

Тема 5. Методологія навчання сольного співу

Методологічний зміст навчання сольного співу. Методи: емпіричні, практичні та словесні. Методичні завдання вокального педагога: планування роботи студента на перспективу його розвитку як оперного, камерно-концертного виконавця та педагога (складання індивідуального плану та програм концертних виступів, участі в конкурсах, фестивалях тощо); перевірка домашнього завдання; робота над емоційно-образним змістом виконавського образу; робота над артистизмом та здобуттям навичок концертного виконавця; використання аудіо- чи відеозапису для штучного створення відчуття аудиторії, подолання страху та вироблення готовності до концертного виступу на бездоганному рівні; навчання специфічних вокально-технічних прийомів та способів вокальної фонації та їх скоординованість; прищеплення навичок читання нот з листа, транспонування та запам’ятовування нового музичного матеріалу як засобів розвитку музично-вокальних здібностей студента; варіантний спосіб опанування вокально-музичним твором в різнобічних площинах його складності, а саме: попереднє ознайомлення, співування окремих фрагментів, спів у повільному темпі й точному ритмі, з повною зосередженістю на логіці інтонування, необхідному емоційному стані, – з метою координації всіх елементів техніки. Необхідність перенесення уваги з однієї методологічної площини на іншу з метою оперування свідомістю і підсвідомістю художньої уяви та вироблення керованого автоматизму музично-вокального процесу; опанування різними стилями співу, як повторюваністю виражальних засобів, узгоджених зі стилізованими та жанровими особливостями репертуару.

Запитання для самоперевірки:

1. Що складає методологічний зміст навчання сольного співу?

2. Охарактеризувати особливості її історичної періодизації.

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати особливості історичної періодизації української вокальної школи.

Література: 4; 10; 13; 27-28; 39; 41; 44-45; 61; 66; 74; 101 та розділ 2.2.

Тема 6. Вокальний досвід персоналій

Визначення ролі вокального репертуару на вірші Т.Шевченка у формуванні національної свідомості українських співаків. Уніфікація досвіду українських оперних співаків, що створювали національні школи співу в середовищі іноетнічних культур. Введення у науковий обіг артефактів творчої та епістолярної спадщини окремих персоналій з метою осягань розрізнених явищ вокально-виконавської творчості, уніфікованих у цілісну етнічну константу: “українська вокальна школа”.

Запитання для самоперевірки:

1. Якими є історичні умови виникнення української національної вокальної школи?

2. Охарактеризувати особливості її історичної періодизації.

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати особливості історичної періодизації української вокальної школи.

Література: 18; 28; 34-35; 36; 38; 40; 49; 59; 63; 66-70; 74; 84; 85-90; 92; 96; 98-99; 103 та розділ 2.3.

Тема 7. Методика викладання дисципліни “Історія вокального виконавства”

Мета курсу: надати його слухачам ґрунтовних знань щодо історичного розвитку, етнокультурних витоків, умов становлення й формування вокального виконавства; його місця й ролі у культурному житті національного та світового інформаційного простору, а також надати професійного спрямування знанням і фаховим орієнтирам, засвоєним у ході вивчення дисципліни. Завдання курсу: розширення музичного кругозору студентів для об’єктивної оцінки історичних явищ вокального виконавства; формування на їх основі професійних виконавських навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній творчій роботі. Історія вокального виконавства як невід’ємна частина вокального мистецтва, представленого національними композиторськими школами. Вивчення курсу через осягання історії

виконавського та педагогічного досвіду яскравих представників провідних європейських національних шкіл сольного співу, мистецтво яких на даному етапі набуло рис уніфікації. Виявлення творчої місії українських співаків у різнонаціональних школах співу в історичній ретроспективі та сучасному музично-інформаційному просторі як методологічна основа курсу.

Запитання для самоперевірки:

1. Якими є історичні умови виникнення української національної вокальної школи?
2. Охарактеризувати особливості її історичної періодизації.

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати особливості історичної періодизації української вокальної школи.

Література: 5; 30; 32; 37; 91; 100; 104 та розділ 3.1.

Тема 8. Викладання дисципліни “Основи вокальної методики”

Мета курсу: теоретико-методологічна підготовка студентів до самостійної виконавської та педагогічної діяльності, знання сучасного стану вокальної педагогіки та наукових результатів у галузі психофізіології співу, а також систематизація й узагальнення вмінь і знань, накопичених у класі сольного співу; формування на їх основі професійних педагогічних навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній педагогічній діяльності. Завдання курсу: надання професійного вокально-методичного спрямування знанням і навичкам, засвоєним у ході навчання сольного співу; розширення їх професійного кругозору для об’єктивної оцінки вокально-методичних явищ; навчання психології міжособистісного спілкування у класі сольного співу, основ педагогічного й артистичного менеджменту та науково-методичних основ вокально-педагогічної творчості. Основи вокальної методики в індивідуальному досвіді студентів: опанування принципами індивідуального підбору вокально-педагогічного матеріалу, складання концертних програм.

Запитання для самоперевірки:

1. Що складає теоретико-методологічну основу дисципліни “Основи вокальної методики”?
2. Які особливості її вивчення?

Завдання для самостійної роботи:

1. Обґрунтувати основи вокальної методики в індивідуальному досвіді.

Література: 4-5; 10; 13; 27-28; 39; 41; 44-45; 61; 66; 74; 101 та розділ 3.2.

Тема 9. Методологія проведення вокально-виконавської практики студентів

Виконавська практика студентів-вокалістів (бакалаврів, спеціалістів і магістрів) як важлива частина підготовки до одного з основних напрямів їхньої діяльності після закінчення навчання, – творчо-виконавського. Концертно-виконавська практика як гармонійний компонент навчально-виховного процесу: публічні виступи сприяють формуванню професійної майстерності і артистизму студентів-вокалістів, виховують виконавську волю, допомагають адаптувати артистичну молодь до умов їхньої майбутньої професійної діяльності. Методична основа для проходження виконавської практики: індивідуальні заняття з сольного та камерного співу, а також курс “Історія вокального виконавства”, що вивчаються паралельно. Мета вокально-виконавської практики: опанування навичками й умінням індивідуальної виконавської роботи в галузі сольного й камерно-концертного співу; подолання психологічного бар’єру, пов’язаного з хвилюванням перед виступом; отримання практичних вокально-виконавських навичок на основі застосування знань, набутих емпіричним шляхом у свого викладача з фаху та підкріплених теоретико-методичною базою суміжних дисциплін; застосування ефективних методів концертно-організаційної роботи; пошуки індивідуального виконавського стилю. Завдання вокально-виконавської практики: знайомство з особливостями проведення концертно-виконавської діяльності; опанування вокально-виконавськими навичками та методикою підготовки до сценічного виступу; отримання навичок із практичного застосування теоретичних знань із вокально-виконавської діяльності та втілення моделей виконавської інтерпретації; моделювання вокально-виконавського процесу.

Запитання для самоперевірки:

1. Які головні завдання вокально-виконавської практики?

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати практичні умови й особливості проведення вокально-виконавської практики.

Література: 12; 15; 22-24; 26-27; 29; 37; 66; 91; 100; 104 та розділ 3.4.

Тема 10. Методичний зміст педагогічної практики студентів-вокалістів

Педагогічна практика вокалістів (бакалаврів, спеціалістів і магістрів) як необхідний чинник підготовки до творчо-педагогічної діяльності співаків. Методична основа для проходження педагогічної практики: курс “Основи вокальної методики”, що вивчається паралельно. Методична підготовка до уроків з учнями, навчально-виховні заходи (спільне відвідування вистав, концертів тощо). Мета педагогічної практики вокалістів: оволодіння навичками й умінням індивідуальної педагогічної й дослідницької роботи в галузі сольного співу; отримання практичних педагогічних навичок на основі застосування знань, набутих емпіричним шляхом у свого викладача з фаху та підкріплених теоретико-методичною базою суміжних дисциплін; застосування ефективних методів проведення уроків сольного співу. Основна форма занять: практична робота з учнями під керівництвом викладача. Завдання педагогічної практики: знайомство з особливостями індивідуальної педагогічної діяльності; опанування вокально-педагогічними навичками та

методикою викладання сольного співу; отримання навичок із практичного застосування теоретичних знань із вокально-виховної роботи та втілення методів виховання особистості; моделювання вокально-педагогічного процесу.

Запитання для самоперевірки:

1. Що входить до змісту самостійних занять із педагогічної практики?
2. Якими є мета й завдання педагогічної практики вокалістів?

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати методичні особливості проходження педагогічної практики вокалістів.

Література: 2; 4-5; 10; 13; 27-28; 39; 41; 44-45; 61; 74; 78; 101 та розділ 3.5.

Тема 11. Методологія проведення індивідуальних занять із фаху “сольний спів”

Методологія підготовки висококваліфікованих вокалістів для оперної, камерно-концертної діяльності та викладачів сольного співу через послідовну систематичну роботу за принципом поступового ускладнення завдань і самого репертуару. Дидактична мета занять: систематизація й узагальнення знань та вмінь, накопичених у класі сольного співу; формування на їх основі професійних виконавських навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній виконавській діяльності. Розвиток фахово спроможної, музично та інтелектуально розвиненої особистості співака-солісті шляхом індивідуальних занять під систематичним керівництвом педагога навчанням і творчою роботою студентів. Принцип “від простого до складного” є загальнопедагогічним. Методи поєднання художнього та вокально-технічного підходів у розвитку природних даних студента, застосування різноманітних індивідуальних підходів, відповідно до індивідуальних особливостей голосу і творчої особистості.

Запитання для самоперевірки:

1. Якими є методи проведення індивідуальних занять із фаху “сольний спів”?
2. Що становить зміст принципу “від простого до складного” на заняттях сольним співом?

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати особливості методології занять із фаху “сольний спів”.

Література: 4-5; 10; 13; 27-28; 39; 41; 44-45; 61; 66; 74; 101 та розділ 3.3.

Тема 12. Методичні аспекти професійної підготовки співаків концертно-камерного профілю

Методичні завдання викладача камерного співу: планування роботи студента на перспективу його розвитку як камерно-концертного виконавця (складання індивідуального плану та програм концертних виступів, участі в конкурсах, фестивалях тощо); перевірка домашнього завдання; робота над емоційно-образним змістом виконавського образу; робота над артистизмом та здобуттям навичок концертного виконавця; використання аудіо- чи відеозапису для штучного створення відчуття аудиторії, подолання страху та вироблення готовності до концертного виступу на бездоганному рівні; навчання специфічних вокально-технічних прийомів та способів вокальної фонації та їх скоординованість; прищеплення навичок читання нот з листа, транспонування та запам’ятовування нового музичного матеріалу як засобів розвитку музично-вокальних здібностей студента; варіантний спосіб опанування вокально-музичним твором в різнобічних площинах його складності, а саме: попереднє ознайомлення, співування окремих фрагментів, спів у повільному темпі й точному ритмі, з повною зосередженістю на логіці інтонування, необхідному емоційному стані, – з метою координації всіх елементів техніки. Перенесення уваги з однієї художньої площини на іншу з метою оперування свідомістю і підсвідомістю художньої уяви та вироблення керованого автоматизму музично-вокального процесу; опанування різними стилями співу, як повторюваністю виразальних засобів, узгоджених зі стильовими та жанровими особливостями репертуару.

Запитання для самоперевірки:

1. Якими є методичні аспекти навчання камерного співу?
2. Якими засобами досягається перенесення уваги з однієї художньої площини на іншу в концертно-камерному репертуарі співака?

Завдання для самостійної роботи:

1. Знати головні методичні аспекти професійної підготовки співаків концертно-камерного профілю.

Література: 13; 24; 26; 34-35; 62-63; 66; 86; 92; 99; 103 та розділи 2.3; 3.3.

Тема 13. Особливості навчання з фаху “сольний спів” на підготовчому відділенні

Мета занять на підготовчому відділенні вокального факультету: виявлення перспективи подальшого професійного навчання сольному співу. Процес виховання й освіти студентів підготовчого відділення як зосередження уваги на розкритті природних даних і виявленні фахової перспективи. Основне завдання індивідуальних занять на підготовчому відділенні вокального факультету із фаху “Сольний спів”: систематичне керівництво педагога з фаху навчанням і творчою роботою студентів, повсякчасна турбота про їх успішність та побут, ознайомлення їх із правилами гігієни голосу та вимоги щодо їх дотримання. Поєднання даних аспектів як запорука досягнення необхідного рівня знань і психологічної адаптації майбутніх співаків до особливого режиму життя і праці, що є важливим компонентом фахового успіху.

Дидактичний зміст навчання на підготовчому відділенні вокального факультету: систематизація й узагальнення знань та вмінь, накопичених у класі сольного співу; формування на їх основі професійних виконавських навичок, переконань, світогляду; розвиток пізнавальних і фахових зацікавлень у самостійній виконавській діяльності. Поєднання навчального та виховного процесів, дотримання послідовності ускладнення завдань, поступовості та нероздільності вокально-технічного й музично-художнього розвитку.

Визначення доцільності подальших професійних занять випускників підготовчого відділення.

Запитання для самоперевірки:

1. Якими є особливості навчання з фаху “сольний спів” на підготовчому відділенні?
2. У чому полягає мета й завдання індивідуальних занять вокалістів на підготовчому відділенні?

Завдання для самостійної роботи:

1. Охарактеризувати дидактичний зміст навчання на підготовчому відділенні вокального факультету.
2. Дати пояснення критеріїв визначення доцільності подальших професійних занять випускників підготовчого відділення.

Література: 4-5; 10; 13; 27-28; 39; 41; 44-45; 61; 66; 74; 101 та розділ 3.3.

Тема 14. Методологія роботи з фаховою літературою та вокально-педагогічним репертуаром

Види фахової літератури (наукова, методична, навчальна, мемуарна тощо). Принципи вибору вокально-художнього репертуару: із кращих, перевірених часом і апробованих зразків старовинної, класичної та народної музики; твори сучасних авторів – при умові зручностей у їх виконанні (здебільшого – фольклорні обробки). Поєднання навчального та виховного процесів, дотримання послідовності ускладнення завдань, поступовості та нероздільності вокально-технічного й музично-художнього розвитку. Вокалізи, як перехідний музичний матеріал від вправ до художніх творів; їх педагогічна спрямованість: відсутність слова й технічного елементу, що ускладнює вокальні завдання, дозволяє застосовувати й шліфувати навички звукотворення й звуковедення, набуті раніше на вправах та робить вокалізи цінним матеріалом для виховання голосу.

Особливості укладання репертуару із сольного та камерного співу. Художні вокальні твори як основний засіб виховання співака. Роль вокально-художнього репертуару в розвитку інтелекту й музичності, виробленні високої музично-виконавської культури. Принципи укладання концертної програми (монографічний, хронологічний, стильовий та ін.).

Запитання для самоперевірки:

1. Якими є види фахової літератури вокаліста?
2. У чому полягають принципи вибору вокально-художнього репертуару?

Завдання для самостійної роботи:

1. Уміти пояснити закономірності роботи вокаліста з фаховою літературою.
2. Записати власний вокально-педагогічний репертуар.
3. Укласти програму сольного концерту.

Література: 6; 8-14; 16-17; 20-21; 23-24; 26; 29; 43-47; 61; 66; 80-92; 99-104 та розділ 2.3.

Тема 15. Науково-методична діяльність вокалістів

Формування навичок науково-методичної діяльності вокаліста як важливий культуротворчий процес. Науково-методичний зміст виховної роботи зі збереження та захисту вокально-природних даних у процесі навчання й амортизації співацького голосу. Наукові методи вироблення у вокалістів екологічної свідомості (сукупність стратегій і технологій взаємодії людини з природою) як першорядне завдання навчально-виховного процесу. Основні науково-методичні принципи вокально-педагогічного процесу: 1) його відповідність етапам формування професійної свідомості; 2) когнітивність навчання, коли вищим завданням є інтелектуалізація емоцій; 3) перцептивний зв'язок (живі приклади, подразники сенсорної системи учня); 4) практичний зв'язок, що забезпечується педагогічною дією на голос. Опанування сукупністю даних методів як запорука вироблення системи наукових знань вокальної індивідуальності. Науково-методичний ракурс вивчення мотивів професійної діяльності вокалістів та застосування його розробок на особистому й суспільному рівні.

Запитання для самоперевірки:

1. Якими є основні науково-методичні принципи вокально-педагогічного процесу?
2. Що складає зміст науково-методичної діяльності вокалістів?
3. Що є запорукою вироблення системи наукових знань вокальної індивідуальності?

Завдання для самостійної роботи:

1. Розкрити зміст науково-методичної діяльності вокалістів.
2. Надати тлумачення науковим методам вироблення екологічної свідомості вокалістів.
3. Пояснити науково-методичне значення мотивів професійної діяльності вокалістів.

Література: 1-104 та розділи 2.1.4; 2.2.2.; 2.2.3; 2.2.5; 2.2.10.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. – М.: Советский композитор, 1986.
2. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія: Підручник. – К.: Либідь, 1998.
3. Алчевський Іван: Спогади. Матеріали. Листування / Упор. І.Лисенко, К.Милославський. – К.: Музична Україна, 1980.
4. Антонюк В.Г. Постановка голосу: Навчальний посібник. – К.: Українська ідея, 2000.
5. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: Монографія: 2-ге вид. – К.: Українська ідея, 2001.
6. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания: Пер. с нем. – М.: Советский композитор, 1996.
7. Асафьев Б.В. М.И. Глинка. – Л.: Музыка, 1978.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
9. Асафьев Б.В. Речевая интонация / Под ред. Е.М. Орловой. – М.-Л.: Музыка, 1965.
10. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса / Под ред. М.Л. Львова. – М.-Л.: Музгиз, 1956.
11. Багадуров В.А. Вокальное воспитание детей. – М.: АПН РСФСР, 1963.
12. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М.: Музгиз, 1956.
13. Барсов Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки. – Л., 1968.
14. Басин Е.Я. Двудликий Янус (о природе творческой личности). – М.: Магистр, 1996.
15. Батталья Еліо. Про виконання творів Верді // Музика. – 1975. – № 2.
16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
17. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1.
18. Богданова А. Музыка и власть (постсталинский период). – М.: Наследие, 1995.
19. Букач М.М. Формування педагогічної культури вчителя музики засобами професійної підготовки. – Одеса: Логос, 1996.
20. Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978.
21. Варварцев Н.Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях. (первая половина XIX в.). – К.: Наукова думка, 1996.
22. Васенина К.В. Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении: Методическое пособие по вокалу для преподавателей музыкальных училищ. – М., 1962.
23. Верди Дж. Избранные письма: Пер. с итал. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973..
24. Вилинская И.Н. Значение репертуара в воспитании певца //Вопросы вокальной педагогики: Вып. 3-й. – М. Музыка, 1967.
25. Витт Ф.Ф. Практические советы обучающимся пению. – Л.: Музыка, 1968.
26. Вопросы анализа вокальной музыки: Тематический сборник вокальных трудов / Коллектив авт. под руков. В.Г. Москаленко. – К: КГК им. П.И. Чайковского, 1991.
27. Вопросы вокальной педагогики. – Вып. 1–7. – М.: Музыка. – 1962–1984 гг.
28. Вотріна В.В. Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-Тессейр. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001.
29. Выготский В.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987.
30. Герасимова-Персидська Н.О. Італійські впливи в українській музиці XVII століття // Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми міжкультурних контактів): 36. наук. пр. – К.: КДК ім. П.І. Чайковського, 1991. – С. 17 – 25.
31. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси: Мецниереба, 1985.
32. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 1996.
33. Гладишева А.О. Сценична мова: дикційна та орфепічна нормативність. – К.: КДіТМ, 1996.
34. Глинка М.И. Записки / Подг. А.С. Розанов. – М.: Музыка, 1988.
35. Гмиря Б.Р. Статті. Листи. Спогади. – К.: Музична Україна, 1975.
36. Гнидь Б.П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу (1971-2001). – К.: НМАУ, 2002.
37. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: Підручник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.
38. Голинський Михайло. Спогади. К.: Молодь, 1993.
39. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999.
40. Давидов М.А. Наукові перспективи української вокальної школи//Музикознавчі записки.-2004.- №2.
41. Даргомыжский А. П. Избранные письма. – М.: Музгиз, 1952.
42. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка: Пер. с англ. – М.: Музыка, 1980.
43. Дилецкий М. Граматика музыкальна: Фотокопія рукопису 1723р. /Підгот. О.С. Цалай-Якименко. – К.: Музична Україна, 1970.
44. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968.
45. Євтушенко Д.Г., Михайлов-Сидоров М.Г. Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика. – К.: Мистецтво, 1963.
46. Егоров А.А. Гигиена голоса и его физиологические основы. – М.: Музгиз, 1962.
47. Знаменська О.В. Культура мови у співі . – К.: Держвидав, 1959.
48. Кияновська Л.О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.: Монографія. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000.

49. Ковалев К.П. “Глагол таинственный...”: Очерки о русской музыке XVII века. – М., 1988.
50. Кодай Золтан. Избранные статьи: Пер. с венгерского. – М.: Советский композитор, 1982.
51. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови: Монографія. – Львів, 2000.
52. Колодуб І.С. Теорія вокального мистецтва. – Харків, 1996.
53. Костюк О.Г. Сприймання музики і художня культура слухача. – К.: Наукова думка, 1965.
54. Котляревський І.А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971.
55. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. – Ленинград: Музыка, 1986.
56. Искусство Артуро Тосканини /Сост. Л.Тарасов. – Л.: Музыка, 1974.
57. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика). – К.: Заповіт, 1997.
58. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні у XVIII ст.: Монографія. – К.: Музична Україна, 1997.
59. Крушельницька Соломія: Спогади. Метеріали. Листування: У 2-х ч. / Вступна стаття та упорядкування М.І. Головащенко. – К.: Музична Україна, 1978.
60. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели: Пер. с итал. – Л.: Музыка, 1972.
61. Леонтович М.Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. – Упор. Л.О. Іванова. – К.: Музична Україна, 1989.
62. Лисенко М.В. Листи / Упор. та ком. О.Лисенка. – К.: Мистецтво, 1964.
63. Лихтман З.Е. Избранные романсы украинских композиторов: Проба исполнительского анализа. – К.: КГК им. П.И. Чайковского, 1970.
64. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988.
65. Львов М.Л. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964.
66. Мадишева Т.П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика): Навчальний посібник. – Х.: Штріх, 2002.
67. Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва / Літ. виклад М.І. Головащенко. – 2-е вид. – К.: Музична Україна, 1985.
68. Михайлова Т.М. Виховання співаків у Київській консерваторії: Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. – К.: Музична Україна, 1970.
69. Мишуга О.П. Спогади. Матеріали. Листи / Упор. М.І. Головащенко. – К.: Музична Україна, 1971.
70. Мокренко А.Ю. У серці – рідна Україна.– К.: Веселка, 1994.
71. Молдавін М.І. Народний підголосковий спів. – К.: Музична Україна, 1980.
72. Моляко В.А. Психологические проблемы творческой одарённости – К.: “Знання” України, 1995.
73. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002.
74. Муравйова Олена: Спогади, матеріали / Упор. Г.І. Філіпенко. – К.: Музична Україна, 1984.
75. Мурзина О.І. Про принципи музичної декламації. – К.: Музична Україна, 1972.
76. Назаренко И.К. Искусство пения: Хрестоматия. – М.: Музыка, 1968.
77. Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / Упор. І. Колодуб. – К.: Музична Україна, 2006.
78. Олександр О.М. Формування духовного потенціалу студентської молоді.– К.: КДІК, 1996.
79. Петрусенко Оксана: Спогади. Листи. Матеріали / Упор. М.Кагарлицький. – К.: Муз.Україна, 1980.
80. Петрушин В.И. Музыкальная психология.: Учебное пособие: 2-е изд. – М.: ВЛАДОС, 1997.
81. Півторак Г.П. Українці: звідки ми і наша мова: Монографія. – К.: Наукова думка, 1993.
82. Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993.
83. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции: 2-е изд. – М.: Музыка, 1972.
84. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 2-х тт. – М.: Советский композитор, 1980.
85. Рожок В.І. Стефан Турчак: Монографія. – Харків, 1994.
86. Скоробогатько Н.И. Записки оперного концертмейстера. – К.: Музична Україна, 1973.
87. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. – М.: Искусство, 1954.
88. Станішевський Ю.О. Оперний театр Радянської України: Історія і сучасність. – К., 1988.
89. Стахевич А.Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика. – К: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1997.
90. Тышко С.В., Мамаев С.Г. Странствия Глинка. – Часть I: Украина. – К., 2000.
91. Українська художня культура: Навчальний посібник /За ред. І.Ф.Ляшенка. – К.: Либідь, 1996.
92. Українські співаки у спогадах сучасників /Автор-упор. І.М. Лисенко. – К.: Рада, 2003.
93. Фролов Ю.П. Пение и речь в свете учения Павлова. – М.: Музыка, 1966.
94. Хоу Цзянь. Світ народної опери Китаю // Кіно-Театр. – № 2. – 2006.
95. Черкашина М.Р. Историческая опера эпохи романтизма. – К. Музична Україна, 1986.
96. Шаляпин Ф.И. Литературное наследие. Письма. – В 2-х тт. – М., 1959.
97. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. – К.: ІЗМН, 1996.
98. Швачко Т.О. Марія Литвиненко-Вольгемут. – К.: Музична Україна, 1973.
99. Шендерович Е. Рождение концертной программы певца // Музыка и жизнь. – Л.: Музыка, 1972.
100. Энциклопедический музыкальный словарь: 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1966.
101. Юссон Р. Певческий голос.: Пер. с франц. – М.: Музыка, 1974.
102. Юнг К.Г. Психология бессознательного: Пер. с нем. – М.: Канонт, 1998.
103. Яворский Б.Л. Избранные труды: В 2-х ч. – М: Советский композитор, 1987.
104. Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы. – ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1981.

Використані у підручнику праці Антонюк В.Г.

Монографії:

Традиції української вокальної школи. – К.: Українська ідея, 1998. – 148 с.

Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. – К.: Українська ідея, 1999. – 168 с.

Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Вид. 2-ге.–К.: Українська ідея, 2001.–144 с.

Програми:

Постановка голосу: Методичні рекомендації. – КДІК. – К, 1995. – 32 с.

Музична етнологія: Програма курсу. – КДІК. – К., 1996. – 25 с.

Постановка голосу: Програма курсу. – КДІК., 1996. – 24 с.

Історія вокального виконавства: Робоча програма. – К., 2006. – 28 с.

Виконавська практика: Робоча програма. – НМАУ. – К., 2006. – 34 с.

Вокальна педагогіка (сольний спів): Робоча програма. – НМАУ, – К., 2006. – 12 с.

Основи вокальної методики: Робоча програма. – НМАУ. – К., 2006. – 24 с.

Педагогічна практика: Робоча програма. – НМАУ. – К., 2006. – 18 с.

Підготовче відділення: Робоча програма. – НМАУ. – К., 2006. – 18 с.

Сольний спів: Робоча програма. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2006. – 40 с.

Навчальні посібники:

Звукове мовлення в народно-побутовому життєві українців: Посібник з етнології. – 2-ге вид. – К.: Обрії, 1996. – 128 с.

Українська родина: Науково-методичний посібник (частина посібника) / Гриф Міністерства освіти України. – К.: КМІВУ ім. Бориса Грінченка, 1998. – 660 с.

Постановка голосу: Навчальний посібник / Гриф Міністерства культури і мистецтв України "Для вищих музичних учбових закладів"). – КНУКіМ. – К.: Українська ідея, 2000. – 68 с.

Лекції до курсу „Культура і традиції українського співу”:

Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей: Дослідницька праця. – КНУКіМ. – К., 1999. – 24 с.

Етномузикологічні чинники навчання співу: Наукове дослідження. – КНУКіМ. – К.: Українська ідея, 1999. – 24 с.

Орфоепія у художньому співі: Дослідницька праця. – КНУКіМ. – К., 1999. – 24 с.

Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва: Дослідницька праця. – КНУКіМ. – К. 1999. – 28 с.

Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблема поліетнічності: Дослідницька праця. – КНУКіМ. – К., 1999. – 24 с.

Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект: Наукове дослідження. – КНУКіМ. – К., 1999. – 24 с.

Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект: Дослідницька праця. – КНУКіМ. – К., 1999. – 24 с.

Статті у фахових виданнях:

„А моя бабуся, царство їй небесне, співала дідові колискову” // Рідна школа. – 1995. – № 1.

Прийти на світ людиною // Рідна школа. – 1996. – № 6.

Не сійте горя // Будьмо здорові. – 1996. – № 1.

Найвища проба (До 90-річчя з дня народження О.С. Вишневич, концертмейстера і педагога) // Українська культура. – 1997. – № 6.

Градації фольклорного співу в процесі підготовки різнопрофільних виконавців // Актуальні проблеми теорії музики та музичного виховання: Зб. наук. пр. КДУКіМ – К., 1998.

Майстеркласи Ріти Гірнер Лілл // Музыка. – 1998.– № 3.

Етномузикологічні тенденції української вокальної школи (З творчо-педагогічного досвіду професора НМАУ ім. П.І. Чайковського М.К. Кондратюка) // Вісник Держ. акад. керівних кадрів культури і мист-ва. – К., 1999. – № 2.

До питання про витоки українського традиційного співу // Наукові записки Тернопільського педуніверситету ім. В. Гнатюка.– №2 (3).– Тернопіль, 1999.

І знову – Лісова пісня ... // Українська культура. – 1999. – № 6.

Виховання співом (пам’яті вчителя Івана Голімбовського) // Рідна школа. – 1999. – №12.

З України та й для цілого світу (нотатки з приводу надання Валерію Буймистеру Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка) // Вітчизна. – 1999. – № 9/10 .

Професійні проблеми виховання співаків // Актуальні проблеми теорії музики та музичного виховання: Зб. наук. пр. Київського національного університету культури і мистецтв. – К., 1999.

Синергетика у вокальній педагогіці та виконавстві // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 1999. – Вип. 3. – К., 1999.

Тезаурусність вокально-педагогічного мовлення //Рідна школа.–1999. – № 11.

Культура мови у співі та принципи української вокальної орфоепії // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 5. – Кн. 4. –К., 1999.

Нарис концертно-філармонійної минувшини // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К., 1999. – №3.

Ренесанс українського романсу // Бористен. – 1999. – №11.

Традиції школи сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського // Актуальні проблеми теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва та Київського університету ім. Тараса Шевченка. – К., 1999. – Вип. 3. – Ч. II.

Формування індивідуального виконавського стилю в контексті ситуативних ролей української вокальної культури // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. – № 1. – К., 1999.

Слово співане... // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – К.: Вид. полігр. центр “Київський університет”, 2000. – Вип. 7.

Українська й німецька школи співу: співзвуччя (до питання діалогу культур) // Питання культурології: Зб. наук. праць КНУКІМ. – К., 1999.

Актуалізація етнологічного змісту вокально-педагогічної творчості // Всеукраїнська науково-практична конференція “Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій”. – Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київська дитяча академія мистецтв. – Тези. – К., 2000.

Біля джерел вокально-професійної освіти в Україні // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К., 2000. – №1.

“Боюся переміни мрії на бутафорію” // Кіно–Театр. – 2000. – №3.

“Вечори пісень” Модеста Менцинського (до 125 роковин від дня народження) // Наукові записки Тернопільського педуніверситету ім. В. Гнатюка. – Вип. 1 (4). – Тернопіль, 2000.

Відлуння конкурсу // Культура і сучасність. – 2000. – № 1.

До питання історії вокальних зв’язків України та Італії // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей Мелітопольського педагогічного інституту. – Вип. 3. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000.

Ейдос вокальності у творчості Фридерика Шопена // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського / Фридерик Шопен: Зб. статей. – Львів: “СПОЛОМ”, 2000. – Вип. 9.

Забуті імена (до 110 роковин з народження Олени Петляш-Барілотті) // Бористен. – 2000. – № 11.

Історико-культурні умови формування українського оперного співу // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв – № 2. – К., 2000.

Культурологічна лексика українського вокально-педагогічного мовлення та проблеми професіоналізації нових галузей сольного співу // Бористен. – 2000. – № 6.

Метаєтнічний феномен національної вокальної школи // Актуальні проблеми теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва та Київського університету ім. Тараса Шевченка. – К., 2000.

“На асфальті виростити слово” // Бористен. – 2000. – №2.

Нарис історії Київської школи сольного співу // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 8: Музичне виконавство. – Кн. 5. – К., 2000.

Сторінки історії Київського оперного // Посвіт. – 2000. – №1.

У колі традицій українського вокального мистецтва: Фемій Мустафаєв // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – 2000. – № 3.

Українська вокальна школа в іменах: Микола Кондратюк // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. праць Мелітопольського педагогічного інституту. – Вип. 2. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000.

Формування духовно розвинених особистостей українських співаків (докласичний і класичний періоди) // Міжвідомчий наук. зб. Науково-дослідного інституту “Проблеми людини”. – Т. 17: “Духовність і художньо-естетична культура”. – К., 2000.

Як ми говоримо (проблеми мовної культури вокалістів) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 14: Музичне виконавство. – Кн. 6. – К., 2000.

“Як умію, так і пію” (складові педагогіки дозвілля) // Рідна школа. – 2000. – № 4.

Які часи, такі й пісні... (концертна діяльність як історично устаткована форма взаємодії творчої особистості і суспільства // Галичина. – 2000. – № 4.

Аспекти мовної культури вокалістів // Муніципальна науково-практична конференція “Крок у майбутнє”: Тези доповідей. – НТУУ “КПІ”. – К., 2001.

Виховати зірку... (До 60-річчя творчо-педагогічної діяльності З.Ю.Ліхман) // Трибуна. – № 5/6. – 2001.

Духовні джерела українського співу // Наукові записки Тернопільського педуніверситету ім. В. Гнатюка. – Вип. 2 (7). – Тернопіль, 2001.

Етнологічні проблеми вокально-педагогічної творчості // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наукових праць Мелітопольського педагогічного інституту. – Вип. 4. – Мелітополь, 2001.

Корифей українського хорового мистецтва // Культура і сучасність. – 2001. – № 1/2.

Любимо й пам’ятаємо // Українська культура. – № 3/4.

Український традиційний спів як культурний феномен // Наукові записки Тернопільського педуніверситету ім. В. Гнатюка. – Вип. 1 (6). – Тернопіль, 2001.

Українська вокальна школа: на перехресті етнокультурних доріг // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 17: Музичне виконавство. – Кн. 7. – К., 2001.

Учительова пісня // Трибуна. – № 3/4. 2001.

Етнологічні градації навчання співу // Культура і сучасність. – № 1. – 2002.

Самодостатня й осяйна (До 100-річчя від дня народження Зої Гайдай) // Українська культура. – 2002. – № 7.

Музика у Київському університеті // Культура і сучасність. – № 2. – 2003.

Семен Гулак-Артемівський // Культура і сучасність. – № 1. – 2003.

Уявімо собі його поміж нас // Київ. – № 12. – 2003.

Співане слово Тараса // Вісник Держ. акад. керівних кадрів культури і мист-ва. – 2004. – № 1.

Екологічний зміст української вокальної школи // Вісник Держ. акад. керівних кадрів культури і мист-ва. – 2004. – № 2.

Микола Аркас // Культура і сучасність. – № 2. – 2004.

Вища школа сольного співу // Актуальні проблеми теорії та практики художньої культури: Зб. наук. пр. Київського нац. ун-ту імені Тараса Шевченка та Державної акад. керівних кадрів культури і мистецтва. – Вип. XII. – К., 2004.

Вокальність у творчості Тараса Шевченка // Матеріали IV-го Міжнародного семінару “Шевченківський Петербург”. – ГНУ “ІОВ РАО”, С-Пб, 2004.

Іван Жадан: забуте ім’я // Кіно-Театр. – № 11. – 2004.

Творчість Лілії Лобанової в контексті розвитку українського оперного виконавства 40-60-х років ХХ століття // Мистецтвознавчі записки. – № 2 (6). – 2004.

Світ художніх образів Юрія Афанасьєва // Мова і культура. – № 7. – Т. 9. – 2004.

Професійна діяльність вокалістів як мотиваційний процес // Мистецтвознавчі записки. – № 2 (8). – 2005.

Історична роль українських співаків у формуванні російської вокальної школи (XVII-XVIII ст.) // Матеріали V-го Міжнародного семінару “Шевченківський Петербург”. – ГНУ “ІОВ РАО”, С-Пб, 2006.

Етнокультурологічний тезаурус українського вокального мистецтва // Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси за матеріалами конференції пам’яті академіка І.Ф. Ляшенка): Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 16. – Київ, 2002.

Реальний тезаурус вокалістів: прикладний і художній аспекти // Матеріали X Міжнародної конференції “Мова і культура”. – Інститут міжнародних відносин КНУ ім. Тараса Шевченка. – Вип. 4. – Т. 1/1. – К., 2002.

Специфіка взаємодії національних мов у вокальному мистецтві // Матеріали XI Міжнародної конференції “Мова і культура”. – Інститут міжнародних відносин КНУ ім. Тараса Шевченка. – Мова і культура. – Вип. 5. – Т.1. – К., 2002.

Світ художніх образів Юрія Афанасьєва // Матеріали XIV Міжнародної конференції “Мова і культура”. – Інститут міжнародних відносин КНУ ім. Тараса Шевченка. – № 7. – Т. 9. – К., 2004.

Уявімо його серед нас // Тарас Шевченко у моєму житті: Розповіді. Статті. Нариси. – К.: Фенікс, 2004. – С. 9-10.

Людина співуча // Сучасність. – № 1. – 2005.

Іван Жадан // Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 55. – К., 2006.

Мотиви професійної діяльності вокалістів // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції „Феномен школи в музично-виконавському мистецтві”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2005.

Традиции и современные проблемы украинской вокальной школы // Известия АПСН. – т. 10. – Москва-Воронеж, 2006.

Вокальний цикл Левка Колодуба „Бентежність” // Левко Колодуб: сторінки творчості. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 50. – К., 2006.

Тарас Шевченко і світова слава українського співу // Матеріали VI-го Міжнародного семінару “Шевченківський Петербург”. – С-Пб, 2006.

Відгомін „Солоспіву” // Кіно – Театр. – № 8. – 2007.

Виступи на конференціях:

Проблеми навчання професійному співу студентів-хормейстерів // Всеукраїнська науково-практична конференція “Художня культура: проблеми, перспективи”. – КДІК. – Київ, 1995.

Нетрадиційні методи постановки голосу у підготовці хормейстерів // XXIII звітна науково-практична конференція професорсько-викладацького складу та аспірантів. – КДІК. – Київ, 1997.

Етномузикологічні чинники вокального виховання особистості // Науково-практична конференція професорсько-викладацького складу і аспірантів факультету музичного мистецтва “Головні тенденції сучасного мистецького виховання творчої особистості”. – КДІК. – Київ, 1999.

Мовленнєва культура співу // Науково-практична конференція “Українська культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи”. – ДАКККІМ. – Київ, 1999.

Вокальне виконавство в Україні // Всеукраїнська наукова конференція “Музичний ландшафт України: школи, регіони, індивідуальності”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. Сумський державний педагогічний інститут ім. А.С.Макаренка. – Суми, 1999.

Твори сучасних українських композиторів у формуванні індивідуального виконавського стилю співаків // Науково-практична конференція “Сучасне музичне мистецтво: проблеми наукової та виконавської інтерпретації”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 1999.

Українська вокальна культура та її вплив на формування російської школи співу // IV-й Міжнародний конгрес українців. – Одеса, 1999.

Школа сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського. Тенденції розвитку // Ювілейна науково-практична конференція “85 років Київській консерваторії”. – НМАУ.-К., 1999.

Вокальне просвітництво в незалежній Україні // Міжнародна науково-практична конференція “Економічні та гуманітарні проблеми розвитку суспільства у третьому тисячолітті”. – Рівне, 2000.

Міжкультурні взаємини у вокальному мистецтві (досвід проведення вокальних конкурсів). – Міжнародна науково-практична конференція “Культурна політика в Україні у контексті світової трансформації художніх процесів”. – ДАККіМ. – Київ, 2000.

Проблеми українського вокально-професійного мовлення // Наукові читання пам’яті І.Ф. Ляшенка “Культурологічні проблеми української музики”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського.– Київ, 2000.

Українська вокальна школа // Міжнародна наукова конференція “Музичне виконавство на рубежі століть”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2000.

Формування єдиного культурно-освітнього простору у педагогіці співу // Науково-практична конференція професорсько-викладацького складу та студентів факультету музичного мистецтва КНУКіМ. – Київ, 2000.

Сторінки історії музичної освіти у Київському університеті // Наукова конференція до ювілею М.Максимовича. – Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2002.

“Осінній ранок” В. Кирейка на вірші й переклади М. Губко: з досвіду виконання // Міжнародна науково-практична конференція “Аура слова в музичному творі”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2002.

Специфіка взаємодії національних мов у вокальному мистецтві // XI Міжнародна конференція “Мова і культура”. – Інститут міжнародних відносин КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2002.

Сучасна українська співана поезія // Науково-практичний семінар “Поезія в дзеркалі ХХІ сторіччя” в рамках Міжнародної конференції “Мова і культура” ім. С. Бурого. – Інститут філології КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2002.

Культурологічна концепція педагогіки сольного співу // Всеукраїнська науково-практична конференція до 100-річчя з дня народження Бориса Гмирі. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2003.

Культурологічні аспекти української вокальної школи (90-х рр. ХХ – поч. ХХІ ст.) // XII щорічна Міжнародна науково-практична конференція “Українознавство в розбудові громадянського суспільства в Україні”. – НДІУ МОН України. – К., 2003.

Іван Жадан – забуте ім’я української історії // Науково-практична конференція “Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2004.

Мотиви професійної діяльності вокалістів // Міжнародна науково-практична конференція „Феномен школи в музично-виконавському мистецтві”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2005.

Камерно-вокальна творчість Левка Колодуба // Науково-практична конференція „Творча постать Левка Колодуба в контексті української музики на межі століть”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2005.

Із досвіду виконання циклу монографічних програм „Антологія українського солоспіву”// VI-та науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики „Динаміка музичного смислоутворення”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2005.

Рідномовна концепція української вокальної школи // Міжнародний конгрес „Українська мова вчора, сьогодні, завтра в Україні і світі”. – НДІ українознавства МОН України. – К., 2005.

Феномен О.Муравйової у контексті формування київської школи сольного співу // 17-й міжнародний фестиваль „Київ музик фест-2006”: Науково-практична конференція „Музична культура України 20-30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки”. – НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2006.

Вокально-симфонічні твори Валерія Антоноука на вірші Гарсія Лорки та Василя Стуса: герменевтичний аспект // Музична творчість та наука: параметри взаємодії. – Сьома науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики. – К.: НМАУ, 2006р.

Архієпископ Іоанн Шанхайський із роду Максимовичів // Науково-практична конференція "Духовна культура України: традиції і сучасність" 18-го Міжнародного фестивалю "Київ Музик Фест". – К, 2007.

Навчання іноземців сольного співу як діалог культур // Наукова конференція до 80-річчя академіка І.Ф. Ляшенка. – К.: НМАУ, 2007.

Вокальна освіта іноземців у системі музичної україністики // Круглий стіл в НДІ українознавства МОН України "Національна культура України в системі освіти України. Місце і роль культури у вищих навчальних закладах". – К., 2007.

Українознавчий зміст вокальної освіти студентів-іноземців (за матеріалами навчально-виховного процесу НМАУ ім. П.І. Чайковського) // Міжнародний конгрес "Українська освіта у світовому часопросторі". – НДІ Українознавства МОН України. – К., 2007.

ДОДАТКИ

Додаток А.

ОРІЄНТОВНІ СПИСКИ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ (за курсами)

I курс

Сопрано

Вокалізи: збірки Ф.Абта, О.Варламова, Н.Ваккаї, І.Вілінської, Г.Зейдлера, Дж.Конконе, Б.Лютгена, Г.Панюки.

Арії з опер, кантат і ораторій

Бах І.С. Арія сопрано з ораторії “Магніфікат”.

Вебер К. Каватина Реції опери “Оберон”.

Верстовський О. Пісня Наташі з I дії опери “Аскольдова могила”.

Гендель Г. Пісня Сусанни з ораторії “Сусанна”; арія Береніси з оп. “Сципійон”; арія “Sommi dei” з оп. “Роделінда”.

Глюк К. Арія Амура (“Звуки ліри”) з оп. “Орфей”; Прибуття Іфігенії “Не радують зови народу”; Прощання Іфігенії з матір’ю (“Живи!”) з оп. “Іфігенія в Авліді”.

Гречанинов О. Пісенька Насті (“Ты не рвись, не путайся”) з оп. “Добриня Нікітич”.

Гулак-Артемівський С. Пісня Одарки “Ой казала ж мені мати” з оп. “Запорожець за Дунаєм”.

Даргомижський О. Соло Наташі (“Ах, прошло то время”), пісня Ольги з оп. “Русалка”.

Іполітов-Іванов М. Арія Асі (“Что ответит он”) з оп. “Ася”.

Лисенко М. Пісня Цвіркунки (“Ой надіну черевики”) з оп. “Чорноморці”.

Моцарт В. Арія Графині (“Бог любви”); арія Сусанни (“Наступає хвилина”); арієта Барбарини з оп. “Весілля Фігаро”; три арії Баст’єни з оп. “Баст’єн і Баст’єна”; арія Деспіни з оп. “Так поступають всі жінки”.

Паліашвілі З. Арія Етері з оп. “Абесалом і Етері”.

Римський-Корсаков М. Арієти Мілітриси (“В девках сижено”, “Мой Салтан, царь возлюбленный”) з оп. “Казка про царя Салтана”; арія Снігурочки (“С подружками по ягоды”), арієта Снігурочки (“Пригожий Лель”) з оп. “Снігурочка”; арія Ольги (“Одна в лесу”) з оп. “Псковитянка”.

Рубінштейн А. Романс Тамари з оп. “Демон”.

Скарлатті А. “O cesate di piagarmi”.

Соколовський М. Пісня Фетинь (“Ах, на что”); пісні Анюти (“Кабы я млада”, “Во своей я младости”) з оп. “Мельник – чаклун, обманщик і сват”.

Чайковський П. Арія Наталі (“Соловушка в дубравушке”) з оп. “Опричник”.

Романси та пісні

Аляб’єв О. “Вечерний звон”, “Незабудочка”, “Увы, зачем она блистает”, “Вечерком румяну зорю”.

Аракішвілі Д. “Догорела заря”.

Бетховен Л. “Венеціанська пісня”, “Гремят барабаны”, “Песня Клерхен”.

Білаш О. “В маминому домі”.

Варламов О. “Смолкни, пташка”.

Веккерлен Ж. “Времена года”.

Гайдн І. “Песня пастушки”, “Светлый взор”.

Гурільов О. “Матушка-голубушка”, “Сердце-игрушка”.

Кюї Ц. “Коснулась я цветка”.

Мендельсон Ф. “Луна”.

Рубінштейн А. “Нас по одной дороге” (Персидська пісня).

Моцарт В.А. “Спи, моя радость, усни”, “Приди, о май”, “Фиалка”.

Шамо І. “Пісня про щастя”.

Шуберт Ф. “Блаженство”.

Шуман Р. “Подснежник”.

Меццо-сопрано

Вокалізи: збірки Ф.Абта, І.Вілінської, Дж. Конконе, Г.Панюки, М.Соколовського.

Арії з опер, кантат і ораторій

Гендель Г. Арія Гвідо з оп. “Флавіус”; “Lashia chio pianga” з оп. “Ринальдо”.

Глінка М. Пісня Вані (“Как мать убили”) з оп. “Іван Сусанін”; Пісня Ільїнічни (“Ходит ветер у ворот”) із муз.

до драми “Князь Холмський”.

Глюк К. Арія із оп. “Альцина”; строфи Орфея з оп. “Орфей”.

Гретрі А. Арія Лоретти з оп. “Річард – Левине серце”.

Моцарт В. Арія Керубіно (“Voi che sapete”) з оп. “Весілля Фігаро”.

Лисенко М. Пісня Терпелихи (“Чи я тобі, дочко”) з оп. “Наталка Полтавка”.

Новіков А. Арієзо Матері з кантати “Нам нужен мир”.

Римський-КорсаковМ. Арія Любави з оп. “Садко”.
Рубінштейн А. Фрагмент III дії, сцена Хафізи (“Нет никого, я одна”) з оп. “Фераморс”; арія Горюші (“Иль я ослышалась”) з оп. “Горюша”.
Серов О. Аріозо Ізяслава (“Пожалей родимую, прости”), сон Ізяслава (“Родная, ты снова плачешь”) з оп. “Рогніда”; сцена Груні (“Приласкай, так не отстанет”), казочка Груні (“В некотором царстве”) з оп. “Ворожа сила”.
Тигранян А. Плач матері Саро з оп. “Ануш”.
Чайковський П. Пісня Леля (“Земляничка, ягодка”) з муз. до п’єси О.Островського “Снігурочка”; фрагмент із останньої дії та арія Солохи з оп. “Черевички”.

Романси та пісні

Аляб’єв О. “Вечерний звон”, “Два ворона”, “Не говори, любовь пройдет”, “Песнь девицы”.
Аренський А. “Кукушка”.
Білаш О. “Над Україною”.
Бородин А. “Из слез моих”, “Морская царевна”.
Булахов П. “Песнь цыганки” (“Знать, уж надо было”), “Я тебя с годами не забыла”.
Вериківський М. “За горами, за лісами”.
Гріг Е. “Старая песня”, “Колыбельная” (“Отдыхай в объятиях сна”), “Прощание”, “В альбом”.
Жербін М. “Останні квіти”.
Колесса М. “Зозуленька кука”.
Коципинський А. “Кажуть люди, що щаслива”.
Майборода Г. “Не сумуй”.
Маркезі Л. “Бідна троянда”.
Надененко Ф. “Пісня” (“Чи є кращі між квітками”).
Рожавська Ю. “Ой розпушу ж я мрії”.
Хренніков Т. Пісенька Антонії з музики до п’єси “Дон Кіхот”.
Чайковський П. “Осень”.
Шуберт Ф. “Жалоба девушки”, “К музыке”, “Морская тишина”, “На Эрлафском озере”, “Рыбак”, “Утешение в слезах”.

Тенор

Вокалізи: збірки Ф.Абта, М.Бордоньї, Н.Ваккаї,І.Вілінської,Г.Зейдлера, Дж.Конконе.

Арії з опер, кантат і ораторій

Вебер К. Молитва Тьюїона з оп. “Оберон”.
Верді Дж. Романс Рікардо з оп. “Бал-маскарад”.
Верстовський О. Балада Торопа з оп. “Аскольдова могила”.
Гендель Г. Речитатив і арія Альміри “Laschia chio rianga” з оп. “Ринальдо”.
Глінка М. Дві пісні Бояна з оп. “Руслан і Людмила”.
Деліб Л. Серенада Лео з оп. “Так сказал король”.
Дуранте Д. Канцонетта (“Danse, danse”).
Лисенко М. Дві пісні Петра (“Сонце низенько” та “Ой, я нещасний”) з оп. “Наталка Полтавка”.
Моцарт В. Арія Бельмонте з оп. “Викрадення із сералю”; арія Базиліо з оп. “Весілля Фігаро”; дві арії Бастьєна з оп. “Бастьєн і Бастьєнна”.
Обер Ф. Арія Мізаньєлло з оп. “Фенелла”.
Римський-Корсаков М. Аріозо Ликова з оп. “Царева наречена”; Пісня Садко (“Ой, ты темная дубравушка”) з оп. “Садко”; фрагменти партії Гвідона (“Ветер по морю гуляет”, “В синем небе звезды блещут”) з оп. “Сказка о царе Салтане”. Рубінштейн А. Аріозо Івана (“Ох, любовь-завноба”) з оп. “Горюша”.
Серов О. Арія Руальда (“Как мне тоску загубить”) з оп. “Рогніда”.
Соколовський М. Дві пісні Філімона з оп. “Мельник – колдун, обманщик и сват”.
Чайковський П. Куплети Тріке з оп. “Свгеній Онегін”.

Романси та пісні

Аляб’єв О. “Вечерком румяну зорю”, “Вечерний звон”, “Увы, зачем она блистает”.
Балакірев М. “Взошел на небо месяц ясный”.
Бетховен Л. “Стремление”, “Прощание”, “Прощание воина”, “Предостережение Грете”, “Песня”, “Без любви”.
Булахов П. “Она мила”, “Пахнет полем воздух чистый”, “Песнь ратника”, “Тройка”.
Варламов О. “Белеет парус одинокий”, “Жарко в небе солнце летнее”, “Как цвет, ты чиста и прекрасна”, “Рано, рано, цветик”, “Черны очи”.
Веккерлен Ж. “Времена года”.
Гайдн І. “Heller blisc”.
Мендельсон Ф. “Луна”.
Рубінштейн А. “Нас по одной дороге” (Персидська пісня).
Моцарт В.А. “Ridente la calma nell’alma si desti”.
Шуберт Ф. “Блаженство”.
Шуман Р. “Подснежник”.

Баритон

Вокалізи: збірки Ф. Абта, Н.Ваккаї, І.Вілінської, Дж.Конконе, Л.Лаблаша.

Арії з опер, кантат і ораторій

Белліні В. Каватина Едгара з оп. “Беатріче де Тенда”.
Верді Дж. Аріозо Жермона (“Небо послало ангела”) з оп. “Травіата”.
Гайдн І. Арія Симона з ораторії “Пори року”.
Глюк К. Арія Вертиго з оп. “Меккські пілігрими”.
Моцарт В. Арія Публія з оп. “Милосердя Тіта”; арія Фігаро з оп. “Весілля Фігаро”.
Рубінштейн А. Романс Демона (“Я тот, которому внимала”) з оп. “Демон”.
Чайковський П. Аріозо Мазепи (“Мгновенно сердце молодое”) з оп. “Мазепа”.

Романси та пісні

Аляб’єв О. “Вечерний звон”, “Два ворона”, “Не говори, любовь пройдет”, “Я вас любил”.
Бородин О. “Арабская мелодия”, “Разлюбила красна девица”, “Чудный сад”.
Варламов О. “Звездочка ясная”.
Кабалевський Д. “Бог Купидон”, “Люблю, но реже говорю об этом”.
Кос-Анатольський А. “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”.
Опель А. “Забыли Вы” (“Глядя на луч пурпурного заката”).
Ревуцький Л. “Чуєш, брате мій”.
Степовий Я. “Із-за гаю сонце сходить”.
Тітов М. “Нет, не тебя так пылко я люблю”.
Чайковський П. “Осень”.
Шуберт Ф. “К музыке”, “Морская тишина”, “На Эрлафском озере”, “Рыбак”.

Бас

Вокалізи: збірки Ф.Абта, Н.Ваккаї, Г.Зейдлера, Дж.Конконе, Л.Лаблаша, Г.Пановки.

Арії з опер, кантат і ораторій

Верді Дж. Арія Фієско з оп. “Симон Бокканегро”.
Галеві Ф. Каватина кардинала Броньї з оп. “Дочка кардинала”. Глінка М. Перша частина арії Руслана (“О поле, поле”) з оп. “Руслан і Людмила”.
Моцарт В. Арія Зорастро з оп. “Чарівна флейта”; соло Лепорелло; арія Мазетто з оп. “Дон Жуан”.
Танєєв С. Пісня Стража з І дії оп. “Орестея”.

Романси та пісні

Аляб’єв О. “Вечерний звон”, “Два ворона”, “Не говори, любовь пройдет”, “Я вас любил”.
Булахов П. “Бессонница”, “Выхожу один я на дорогу”, “Гори, гори, моя звезда”.
Балакірев М. “Песнь Селима”, “Слышу ли голос”, “Сосна”, “Песнь старика”, “Над озером”, “Догорают румяный закат”.
Бетховен Л. “Песнь о покое”.
Варламов О. “Ангел”, “Старые годы”, “Я вас любил”.
Гайдн І. “Серенада”.
Глінка М. “Забуду ль я”, “Колыбельная”.
Глюк К. “Летняя ночь”.
Гріг Е. “Старая песня”, “Прощание”, “В альбом”.
Даргомижський О. “Я помню глубоко”, “Ночной зефир”, “Я все еще его люблю”, “Не скажу никому”.
Дрюбюк О. “Улица, улица”.
Кабалевський Д. Серенада Дон-Кіхота з музики до п’єси “Дон Кіхот”.
Кюї Ц. “Царскосельская статуя”.
Моцарт В.А. “Старуха”.
Мусоргський М. “Отчего, скажи”.
Римський-Корсаков М. “Гонец”.
Рубінштейн А. “Певец”.
Сіндіга Х. “Стужа”.
Тітов М. “Нет, не тебя так пылко я люблю”.
Чайковський П. “Осень”.
Шуберт Ф. “К музыке”, “Морская тишина”, “На Эрлафском озере”, “Рыбак”.
Шуман Р. Две венецианские песни: “За прялкой”, “Сумерки”.

II курс

Сопрано

Арії з опер, кантат і ораторій

Вагнер Р. Арія Ельзи (сон); арія Ельзи з оп. “Лоенгрін”.
Вахнянин А. Арія Одарки (“Нема мені порадоньки”) з оп. “Купайло”.
Вебер К. Дві арії Анхен з оп. “Чарівний стрілок”.
Гайдн І. Арія Ганни з ораторії “Пори року”.
Глюк К. Дві арії Амура, арія Блаженної Тіні з оп. “Орфей”.

Гулак-Артемівський С. Романс Оксани (“Місяцю ясний”) з оп. “Запорожець за Дунаєм”.
Даргомижський О. Пісня Наташі (“По камушкам”) з оп. “Русалка”.
Деліб Л. Строфи Лакме з оп. “Лакме”.
Джордані Дж. “Саго тіо бен”.
Доніцетті Г. Арія Анни з останньої дії оп. “Анна Бoleйн”.
Лисенко М. Пісня Наталки (“Чого ж вода каламутна”) з оп. “Наталка Полтавка”.
Массне Ж. Арія Шарлоти (“Сльози”) з оп. “Вертер”.
Монюшко С. Дві арієти Гальки з оп. “Галька”.
Моцарт В. Арія Блондхен з оп. “Викрадення із сералю”.
Мусоргський М. Аріозо Ксенії з оп. “Борис Годунов”.
Направник Е. Вокаліз і романцета Маші з оп. “Дубровський”; Колискова Аделі (“Успокойся, дорогой”) з оп. “Гарольд”.
Рахманінов С. Арія Земфіри з оп. “Алеко”.
Римський-Корсаков М. Пісня Воїслави з оп. “Млада”; арія Оксани (“Пропал кузнец”) з оп. “Ніч перед Різдвом”; Коискова Волхови (“Сон по бережку ходил”) з оп. “Садко”; сцена Домни Сабурової, арія Марфи (“В Новгороде мы рядом”) з оп. “Царева наречена”; арія Февронії (“Похвала пустыне”) з оп. “Сказання про невидимий град Кітеж”.
Россіні Дж. Каватина Нінетти з оп. “Сорока-злодійка”.

Романси та пісні

Аляб'єв О. “Я вижу образ твой”.
Балакірев М. “Песня рыбки”, “Слышу ли голос твой”.
Бетховен Л. “Люблю тебя”, “Майская песнь”, “Сурок”, “Цветок чудес”.
Брамс І. “Колыбельная”.
Булахов П. “Не пробуждай воспоминанья”, “Свидание”.
Варламов О. “Горные вершины”, “Красный сарафан”, “На заре ты ее не буди”, “Ты не пой, соловей”, “Роза ль ты, розочка”.
Веккерлен Ж. “Мама, что такое любовь”, “Приди поскорее, весна”.
Глінка М. “В крови горит огонь желанья”, “Венецианская ночь”, “Жаворонок”, “Зацветет черемуха”, “Признание”.
Годар Б. “Песня о Флориане”.
Гріг Е. “Весенний цветок”, “Колыбельная Сольвейг”, “Лебедь”.
Гурільов О. “Право, маменьке скажу”, “Сарафанчик”.
Даргомижський О. “Лихорадушка”, “Чаруй меня, чаруй”, “Шестнадцать лет”.
Єдличка А. “Оддала мене моя матінка”, “Ой не ходи, Грицю”.
К'єрульф Х. “Желание”.
Коваль М. “Гуляла я в садочке”.
Кюї Ц. “Осень” (“Осень наступила”), “Царскосельская статуя”.
Лисенко М. “Дошик”, “Ой гаю мій, гаю”, “Ой. зрада”, “Ой не світи, місяченьку”.
Лятошинський Б. “Ой, маю я чорні брови”, “Ой, піду я до млина”.
Майборода Г. “Гаї шумлять”, “Запливай же, роженько весела”.
Монюшко С. “Любить”, “Флейта Дамона”.
Моцарт В.А. “Маленькая пряха”, “Тоска по весне”.
Мусоргський М. “Вечерняя песенка”.
Новак В. “Ивушка”.
Ревуцький Л. “Ой поплив, поплив, серденько моє”, “Сусідка”.
Римський-Корсаков М. “На холмах Грузии”, “Я на камушке сажу”.
Чайковський П. “Весна”, “Весенняя песня”, “Колыбельная песнь в бурю”, “Садик”.
Шуберт Ф. “Мальчик и роза”, “Утренняя серенада”, “Форель”.
Шуман Р. “Весенняя песня” (“Снова реют над волнами”), “Лотос”, “Совенок”.

Мецо-сопрано

Арії з опер, кантат і ораторій

Аракішвілі Д. Каватина цариці Тамари з оп. “Сказання про Шота Руставелі”.
Гайдн І. Арія Еврідики (“Где он, где?”) з оп. “Орфей і Еврідика”.
Гендель Г. Арія Брадаманти з оп. “Альцина”; речитатив і арія Орієни з оп. “Адамис”.
Глінка М. Арія Вані (“Нет, не мне”) з оп. “Іван Сусанін”.
Глюк К. Дві арії Орфея з оп. “Орфей”; соло “Вот стремительный поток” із оп. “Меккські палігрими”.
Гречанінов О. Сон Мамелфи (“Вижу я берег пустынный”) з оп. “Добриня Нікітіч”.
Гуно Ш. Романс Зібеля з оп. “Фауст”.
Даргомижський О. Друга пісня Лаури з оп. “Кам'яний гість”.
Марчелло Б. “Quella fiamma”.
Мусоргський М. Пісня Марфи (“Исходила младшенька”) з оп. “Хованщина”.

Романси та пісні

Аляб'єв О. “Я вижу образ твой”.

Аренський А. “Кукушка”.
Бетховен Л. “Люблю тебя”, “Майская песнь”, “Сурок”, “Цветок чудес”.
Булахов П. “Не пробуждай воспоминанья”, “Свидание”.
Варламов О. “Красный сарафан”, “Напоминание”, “Так и рвется душа”.
Веккерлен Ж. “Мама, что такое любовь”.
Верстовський О. “Старый муж, грозный муж”.
Гурільов О.. “Вам не понять моей печали”.
Даргомижський О. “Любить себя я позволяю”, “Ночной зефир”.
Дремлюга М. “Веснянка”.
Єдличка А. “Оддала мене моя матінка”.
Коваль М. “Гуляла я в садочке”.
Коципинський А. “Кажут люди”.
Кюї Ц. “Осень” (“Осень наступила”), “Царскосельская статуя”.
Майборода Г. “Бажання” (“Хай пісня ця буде в житті не остання”).
Монюшко С. “Козак”, “Ласточка”.
Мусоргський М. “Вечерняя песенка”.
Ревуцький Л. “Ой ходит сон”.
Степовий Я. “Утоптала стежечку”.
Стеценко К. “Стояла я і слухала весну”.
Шапорін Ю. “Вокаліз”, “Пастушок”.
Штогаренко А. “Метелик”.

Тенор

Арії з опер, кантат і ораторій

Аренський А. Пісня Співака за сценою з оп. “Рафаель”.
Бізе Ж. Серенада Сміта з оп. “Пертська красуня”.
Вагнер Р. Любовна пісня Зигмунда з оп. “Валькірії”.
Вебер К. Арія Макса (“О, сколько горя”) з оп. “Чарівний стрілок”.
Верді Дж. Арія Рудольфа з оп. “Луїза Міллер”.
Верстовський О. Три пісні Торопа (“Уж как веет ветерок”, “Близко города Славянска”, “Заходили чарочки по столу”) з оп. “Аскольдова могила”.
Гендель Г. Речитатив і арія Ксеркса з оп. “Ксеркс”.
Глюк К. Арія Пилада з оп. “Іфігенія в Тавриді”.
Гречанінов А. Сцена Альоші (“Вот и змея владенья”) з оп. “Добриня Нікітіч”.
Даргомижський О. Каватина Князя (“Невольнo к этим грустным берегам”) з оп. “Русалка”.
Джордані Дж. “Саго тіо бен”.
Моцарт В. Арія Фернандо з оп. “Так поступають усі жінки”.
Направник Е. Речитатив і романс Дубровського з оп. “Дубровський”.
Прокоф'єв С. Серенада Антоніо з оп. “Дуенья”.
Римський-Корсаков М. Пісня Михайла Тучі з оп. “Псковитянка”; арія Гвідона з оп. “Казка про царя Салтана”; аріозо Чорта (“Обычай старый”) з оп. “Ніч перед Різдвом”.
Россіні Дж. Канцона Альмавіви з оп. “Севільський цирюльник”.
Тома А. Романс Вільгельма (“Не ведала она”) з оп. “Миньон”.
Чайковський П. Пісня Вакули (“Слышит ли девица”) з оп. “Черевички”.
Шостакович Д. Пісня “Будущая прогулка” з ораторії “Песнь о лесах”.

Романси та пісні

Аляб'єв О. “Я вас любил”, “Я вижу образ твой”.
Балакірев М. “Ты пленительной неги полна”.
Бородін О. “Фальшивая нота”.
Варламов О. “Горные вершины”, “На заре ты ее не буди”, “Роза ль ты, розочка”.
Бетховен Л. “Люблю тебя”, “Майская песнь”, “Сурок”, “Цветок чудес”.
Веккерлен Ж. “Приди поскорее, весна”.
Глінка М. “Ах ты, ночь, ноченька”, “В крови горит огонь желанья”, “Венецианская ночь”, “Гуде вітер вельми в полі”, “Жаворонок”, “Люблю тебя, милая роза”, “Не пой, красавица, при мне”, “Не щебечи, соловейку”, “Признание”, “Северная звезда”.
Гріг Е. “Весенний цветок”, “Лебедь”.
Даргомижський О. “Чаруй меня, чаруй”, “Я вас любил”.
Заремба В. “Дивлюсь я на небо”.
К'єрульф Х. “Желание”.
Кюї Ц. “Осень” (“Осень наступила”), “Царскосельская статуя”.
Лисенко М. “Коли настав чудовий май”, “Там, де Ятрань тихо в'ється”.
Майборода Г. “Гаї шумлять”.
Мусоргський М. “Вечерняя песенка”.
Новіков А. “Ноченька”.

Ревуцький Л. “Сусідка”.

Римський-Корсаков М. “На холмах Грузии”.

Чайковський П. “Весенняя песня”, “Весна”, “Колыбельная песнь в бурю”.

Шуберт Ф. “Мальчик и роза”, “Утренняя серенада”, “Форель”.

Шуман Р. “Совенок”, “Лотос”.

Баритон

Арії з опер, кантат і ораторій

Вагнер Р. Пісня Вольфрама з оп. “Тангейзер”.

Верді Дж. Аріозо Ренато з оп. “Бал-маскарад”.

Гайдн І. Арія Симона з ораторії “Пори року”.

Глюк К. Арія Гідраота з оп. “Армида”.

Доніцетті Г. Арія Камюенса з оп. “Дон Себастьян”.

Моцарт В. Каватина Фігаро з оп. “Весілля Фігаро”.

Рубінштейн А. Романс Демона (“На воздушном океане”) з оп. “Демон”.

Чайковський П. Арія Онегіна (“Вы мне писали”) з оп. “Євгеній Онегін”.

Романси та пісні

Аляб’єв О. “Ворон к ворону летит”, “Что грустишь ты, одинокий”, “Я вас любил”.

Бетховен Л. “Дух барда”, “Майская песнь”, “Тоска разлуки”, “Сурок”, “Цветок чудес”.

Бородін О. “Отравой полны мои песни”.

Глінка М. “Ах ты, ночка, ноченька”, “Гуде вітер вельми в полі”, “Не щебечи, соловейку”, “Не пой, красавица, при мне”, “Признание”.

Гулак-Артемовський С. “Стоїть явір над водою”.

Гурільов О.. “Деревенский сторож”.

Даргомижський О. “Ночной зефир”, “Я вас любил”.

Заремба В. “Дивлюсь я на небо”.

Єдличка А. “Гомін, гомін”, “Дівчино, кохана”, “Ой, кряче, кряче”.

Косенко В. “Взяв би я бандуру”.

Коципинський А. “Чи се ж тая криниченька”.

Майборода Г. “Розвійтеся з вітром”.

Неєдли В. “Спи, моя мила, сладким сном”.

Ревуцький Л. “Про Ревуху”.

Стеценко К. “Ой, чого ти, дубе”.

Бас

Арії з опер, кантат і ораторій

Бетховен Л. Арія Рокко з оп. “Фіделіо”.

Бородін О. “Спесь”.

Вагнер Р. Арія Даланда з оп. “Літучий голандець”.

Верді Дж. Перша частина арії Сільви з оп. “Ернані”.

Гуно Ш. Аріозо Мефістофеля (“Заклинание цветов”) з оп. “Фауст”.

Даргомижський О. Арія Мельника з I дії опери “Русалка”.

Массне Ж. Серенада Дон Кіхота з оп. “Дон Кіхот”.

Мейтус Ю. Арія Валька з оп. “Молода гвардія”.

Мусоргський М. Монолог Пімена (“Еще одно, последнее сказанье”) з оп. “Борис Годунов”.

Рахманінов С. “Рассказ Старого цыгана” з оп. “Алеко”.

Римський-Корсаков М. Пісня Мороза з оп. “Снігурочка”.

Романси та пісні

Аляб’єв О. “Ворон к ворону летит”, “Что грустишь ты, одинокий”, “Я вас любил”.

Бетховен Л. “Дух барда”, “Сурок”, “Тоска разлуки”.

Глінка М. “Гуде вітер вельми в полі”, “Не щебечи, соловейку”, “Не пой, красавица, при мне”, “Признание”.

Гулак-Артемовський С. “Стоїть явір над водою”.

Гурільов О. “Деревенский сторож”.

Даргомижський О. “Я вас любил”.

Заремба В. “Дивлюсь я на небо”.

Єдличка А. “Гомін, гомін”, “Дівчино, кохана”, “Ой, кряче, кряче”.

Косенко В. “Взяв би я бандуру”.

Коципинський А. “Чи се ж тая криниченька”.

Майборода Г. “Розвійтеся з вітром”.

Неєдли В. “Спи, моя мила, сладким сном”.

Новіков А. “Ноченька”.

Ревуцький Л. “Про Ревуху”.

Стеценко К. “Ой, чого ти, дубе”.

Сопрано

Арії з опер, кантат і ораторій

Аракішвілі Д. Арія Дінари з оп. “Дінара”.

Бах І. С. Арія “Сльози, стогін” з кантати № 21.

Белліні В. Арія Ельвіри з оп. “Пуритани”.

Берліоз Г. Арія в темниці з ораторії “Засудження Фауста”.

Бізе Ж. Каватина Лейли з оп. “Шукачі перлин”.

Бетховен Л. Арія Марцеліни з оп. “Фіделіо”.

Бойто А. Пісня Маргарити в темниці з оп. “Мефистофель”.

Бородін О. Перша арія Ярославни з оп. “Князь Ігор”.

Вебер К. Сцена й арія Агати з оп. “Чарівний стрілок”.

Верді Дж. Арія Джильди з оп. “Ріголетто”.

Вериківський М. Арія Панночки з оп. “Вій”.

Верстовський О. Арія Наташі (“Светит, светит солнце ясное”) з оп. “Аскольдова могила”.

Гендель Г. Арія Клеопатри з оп. “Юлій Цезарь”.

Глінка М. Романс Антоніди з оп. “Іван Сусанін”.

Глюк К. Арія Паріса з оп. “Паріс і Єлена”.

Гретрі А. Аріста Коломбіни з оп. “Говоряча картина”.

Деліб Л. Колискова Лакме з оп. “Лакме”.

Доніцетті Г. Арія Лючії з оп. “Лючія ді Ламмермур”.

Каччіні Д. “Amarillis”.

Майборода Г. Аріозо Милани (“Моє вірне дівування”) опери “Милана”.

Майборода Г. Аріозо Мар’яни (“Не вирву ж сердце я з груди”) з оп. “Арсенал”.

Мейсрбер Дж. Каватина Паж з оп. “Гугеноти”.

Мейтус Ю. Аріозо Любки Шевцової з оп. “Молода гвардія”.

Моношко С. Арія Гальки (“Если б солнцем рано”) з оп. “Галька”.

Моцарт В. Арія Зільберкланг з оп. “Директор театру”; арія Паміни з оп. “Чарівна флейта”.

Мусоргський М. Думка Парасі з оп. “Сорочинская ярмарка”.

Направник Е. Аріозо Маші (“В чудной мгле воспоминанья”, “О, если б я с ним повстречалась”) з оп. “Дубровський”.

Паліашвілі З. Арія Маршей (“Ты – любовь моей души”) з оп. “Абесалом і Етері”.

Пуччіні Дж. Аріозо Манон з оп. “Манон Леско”; дві арії Тоски з оп. “Тоска”; сцена й аріозо Мімі з III дії опери “Богема”.

Римський-Корсаков М. Арія Февронії (“Милый, как без радости прожить”) з оп. “Сказания про невидимый град Китеж”; аріста Снігурочки (“Как больно”) з оп. “Снігурочка”; Пісня Царівни з I картини оп. “Кошей Безсмертний”; фрагменти партії Панночки з III дії оп. “Майська ніч”.

Россіні Дж. Арія Матільди з оп. “Вільгельм Тель”.

Серов О. Арія Рогніди (“Ох, горе, горе в груди накопело”) з оп. “Рогніда”.

Хренніков Т. Арія Наташі з оп. “В бурю”.

Чайковський П. Арія Куми (“Глянуть с Нижнего”), аріозо Куми (“Где же ты, мой желанный”) з оп. “Чародійка”.

Шостакович Д. Арія Катерини з останньої дії оп. “Катерина Ізмайлова”.

Щедрін Р. Пісня Наташі з III дії опери “Не тільки любов”.

Романси та пісні

Бізе Ж. “Утро”.

Бетховен Л. “Круг цветочный”. “Новая жизнь, новая любовь”, “Песнь Миньоны”.

Білаш О. “Журавка”.

Брамс І. “Глубже все моя дремота”, “Девичья песня”, “Напрасная серенада”.

Веккерлен Ж. “Домик на скале”, “Пробуждение”.

Гайдн І. “Канцонетта”.

Глієр Р. “В порыве слез”, “Если жизнь тебя обманет”, “Ночь идет”, “Слезы людские”.

Гріг Е. “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Первая встреча”, “Песнь Сольвейг”, “Розы”, “Сердце поэта”.

Дворжак А. “Ивушка”, “Помню”.

Дель-Акуа Е. “Менуэт”.

Доніцетті Г. “Баркаролла”.

Єдличка А. “Хусточка”.

Косенко В. “Колискова”.

Лемер Г. “Гавот”.

Лисенко М. “Ой одна я, одна”, “Садок вишневий коло хати”, “Чого мені тяжко”.

Мендельсон Ф. “Зюлейка”, “Фиалка”.

Моцарт В.А. “Вы, птички, каждый год”, “К Хлое”, “Приходишь, друг ты мой”.
Россіні Дж. “Альпийская пастушка”.
Степовий Я. “Елегія”, “Не беріть із зеленого луку верби”, “Ой три шляхи широкі”, “Розвійтеся з вітром”.
Шопен Ф. “Желание”, “Моя голубка”.
Штогаренко А. “Якби мені черевики”.
Шуберт Ф. “Баркаролла”, “Куда?”, “Почта”, “Серенада”, “Ты мой покой”.
Шуман Р. “Весенняя ночь”, “Горішина”, “Посвящение”.

Меццо-сопрано

Арії з опер, кантат і ораторій

Бах І.С. Арія “О, сжался” (h-moll) з ораторії “Страсті по Матфію”.
Верді Дж. Пісня Азучени з оп. “Трубадур”.
Вериківський М. Арія Насті з оп. “Наймичка”.
Гендель Г. Арія Ельміри з оп. “Флориданте”.
Глінка М. Романс Ратміра (“Она мне жизнь”) з оп. “Руслан і Людмила”.
Гуно Ш. Куплети Зібеля з оп. “Фауст”.
Данькевич К., Арія Варвари з оп. “Богдан Хмельницький”.
Даргомижський О. Перша пісня Лаури з оп. “Кам’яний гість”; Арія Княгині (“Чу, кажется, трубят”) з оп. “Русалка”.
Кариссімі Дж. Арія “Vitoria, vitoria”.
Каччіні Д. “Amarillis”.
Мейтус Ю. Арія Уляни з оп. “Молода гвардія”.
Моцарт В. Арія Керубіно (“Non so più cosa son”) з оп. “Весілля Фігаро”.
Мусоргський М. Казочка Федора з оп. “Борис Годунов”.
Паізієлло Дж. Канцонета з оп. “Прекрасна мельничиха”.
Понкьєллі А. Сцена Сліпої з оп. “Джоконда”.
Прокоф’єв С. Пісня Дівчини (“Я пойду по полю”) з кантати “Олександр Невський”;
Колискова з ораторії “На сторожі миру”.
Сен-Санс К. Арія Далілі (“Відкрилася душа”) з оп. “Самсон і Даліла”.
Танеєв С. Сцена Клітемнестри (“О, горе мне”) з оп. “Орестея”.
Чайковський П. Аріозо Басманова з оп. “Опричник”; романс Поліни з оп. “Пікова дама”.
Щедрін Р. Речитатив і аріозо Варвари з оп. “Не тільки любов”.

Романси та пісні

Балакірев М. “Обойми, поцелуй”, “Песня рыбки”.
Бетховен Л. “Под камнем могильным”.
Брамс І. “Напрасная серенада”.
Веккерлен Ж. “Домик на скале”.
Гайдн І. “Канцонетта”.
Глінка М. “Не говори, любовь пройдет”.
Гурільов О.. “Внутренняя музыка”, “Улетела пташечка”, “Я помню взгляд”.
Григ Е. “В челне”, “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Маргарита”, “Первая встреча”, “Розы”, “Сердце поэта”.
Даргомижський О. “Не скажу никому”, “Расстались гордо мы”, “Я все еще его люблю”.
Дворжак А. “Ивушка”, “Помню”.
Дюбюк А. “Не скажу никому”.
Косенко В. “Старовинна пісня”.
Людкевич С. “Тайна”.
Моцарт В.А. “Когда Луиза сжигала письма”.
Мусоргський М. “По грибы”.
Рахманінов С. “Ночь печальна”, “Отрывок из Мюссе”, “Сирень”, “Сон”.
Ревуцький Л. “Лист до матері”, “Не питай”.
Римський-Корсаков М. “Не ветер, вея с высоты”, “Октава”, “Редеет облаков”.
Рубінштейн А. “Желание”, “Мелодия”, “Ночь”.
Степовий Я. “Ой три шляхи широкі”, “Розвійтеся з вітром”.
Стеценко К. “Гетьте, думи, ви, хмари осінні”.
Хренніков Т. “Колыбельная Светланы”.
Чайковський П. “Нам звезды кроткие сияли”, “Первое свидание”, “Песня цыганки”, “Я вам не нравлюсь”, “Я тебе ничего не скажу”.
Шуберт Ф. “В путь”, “Ворон”, “Ты мой покой”.
Шуман Р. “Колечко”, “Я не сержусь”.

Тенор

Арії з опер, кантат і ораторій

Аракішвілі Д. Пісня Урмули з оп. “Шота Руставелі”.

Аренський А. Друга арія Бастріюкова (“Душа горит”) з оп. “Сон на Волзі”.
Бізе Ж. Романс Надира з оп. “Шукачі перлин”; арія Хозе з оп. “Кармен”.
Бойто А. Арія Фауста з епілогу опери “Мефистофель”.
Вагнер Р. Перша пісня Вальтера з оп. “Нюрнберзькі мейстерзінгери”.
Верді Дж. Романс Манріко з оп. “Трубадур”; арія Герцога з оп. “Ріголетто”.
Гайдн І. Речитатив і каватина Луки з ораторії “Пори року”; арія Уріеля з ораторії “Створення світу”.
Гендель Г. Арія Самсона (“Тьма, вічна тьма”) з ораторії “Самсон”.
Глінка М. Сцена Сабініна (“Радость безмерная”) з оп. “Іван Сусанін”.
Глієр Р. Арія Ашик Керіба (“Я Кериб, певец вдохновенный”) з оп. “Шахсенем”.
Глюк К. Арія Адмета з оп. “Альцеста”; арія Ринальдо з оп. “Армида”.
Гречанінов О. Друга пісня Альоші “Расцветали в поле цветики”, рассказ Альоші (“Как задумал я в далекий путь”) з оп. “Добриня Нікітіч”.
Доніцетті Г. Романс Неморино з оп. “Любовний напій”.
Іпполітов-Іванов М. Арія Оле з оп. “Оле з Нордланду”.
Каччіні Д. “Amarillis”.
Массне Ж. “Мрії де Гріє” з оп. “Манон”.
Мейербер Дж. Арія Васко з оп. “Африканка”.
Моношко С. Думка Йонтека з оп. “Галька”.
Моцарт В. Арія Таміно з оп. “Чарівна флейта”.
Мусоргський М. Сцена Самозванця з оп. “Борис Годунов”.
Паліашвілі З. Арія Абесалома з оп. “Абесалом і Етері”.
Пуччіні Дж. Друга арія Каварадоссі з оп. “Тоска”.
Римський-Корсаков М. Пісня Садко (“Гой, дружина моя верная”) з оп. “Садко”; Перша пісня Левка (“Сонце низенько”), друга пісня Левка (“Спи, моя красавица”) з оп. “Майська ніч”; арія Ликова (“Туча ненастная”) з оп. “Царева наречена”; арія Яромира (“Любил я Младу, русскую княжну”) з оперы “Млада”; каватина Берендея (“Полна, полная чудес”) з оп. “Снігурочка”; пісня Вакули (“Где ты, сила моя”) з оп. “Ніч перед Різдом”; Пісня Індійського гостя з оп. “Садко”; Сцена Кошія (“Природы постигнута тайна”) з оп. “Кошій Безсмертний”.
Рубінштейн А. Строфи Нерона (“О, печаль и тоска”) з оп. “Нерон”.
Тактакішвілі О. Перша та друга арії Міндії з оп. “Міндія”.
Чайковський П. Фрагмент із партії Андрія (“Пошли меня, пошли к царю”) з оп. “Мазепа”; вставна арія Водемона з оп. “Іоланта”; сцена Германа в спальні Графині з оп. “Пікова дама”; аріозо та арія Ленського з оп. “Євгеній Онегін”.

Романси та пісні

Аренський А. “Ландыш”, “Сад весь в цвету”, “Я видел иногда”.
Балакірев М. “Взошел на небо месяц ясный”, “Приди ко мне”, “Ты пленительной неги полна”.
Бізе Ж. “Утро”.
Василенко С. “Армянская серенада”.
Варламов О. “Белеет парус одинокий”.
Гайдн І. “Канцонета”.
Глазунов А. “Слышу ли голос твой”.
Глінка М. “Бедный певец”, “Как сладко с тобою мне быть”, “Мэри”, “Не требуй песен от певца”, “Ночь осенняя, любезная”, “Победитель”, “Скажи, зачем”, “Уснули голубые”, “Я здесь, Инезилья”, “Я помню чудное мгновенье”.
Гречанінов О. “Острою секирой”.
Гріг Е. “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Первая встреча”, “Розы”, “Сердце поэта”.
Гурільов О. “Вьется ласточка сизокрылая”, “Домик-крошечка”, “Колокольчик”.
Даргомижський О. “И скучно, и грустно”, “Свадьба”, “Юноша и дева”.
Доніцетті Г. “Баркарола”.
Косенко В. “Я вас любил”.
Лисенко М. “Коли настав чудовий май”, “Огні горять”, “Ти не моя”.
Моцарт В.А. “Вы, птички, круглый год”, “К Хлое”, “Приходишь ты, друг мой”.
Надененко Ф. “Цветы последние”.
Рахманінов С. “Сирень”, “Сон”.
Римський-Корсаков М. “Запад гаснет в дали бледнорозовой”, “Звонче жаворонка пенье”, “Не пенится море, не плещет волна”, “О, если б ты могла”, “О чем в тиши ночей”, “Редеет облаков летучая гряда”, “То было раннею весной”, “Ты и Вы”, “Шопот, робкое дыханье”.
Рубінштейн А. “Желание”, “Певец”.
Свиридов Ю. “Роняет лес багряный свой убор”.
Степовий Я. “Елегія”, “Розвійтеся з вітром”.
Танеєв С. “В дымке-невидимке”.
Чайковський П. “В эту лунную ночь”, “Зачем?”, “Не верь, мой друг”, “Нет, только тот, кто знал”, “Ночи безумные”, “Отчего”, Серенада (“О, дитя”), Серенада (“Ты куда летишь, как птица”), “Так что же?”, “То было

раннею весной”, “Флорентийская песня”.
Шапорін Ю. “Медлительной чредой”.
Шуберт Ф. “Баркаролла”, “Почта”, “Серенада”, “Ты мой покой”.
Шуман Р. “Весенняя ночь”, “В сиянье теплых, майских дней”, “Во сне я горько плакал”, “Цветов венок душистый”.

Баритон

Арії з опер, кантат і ораторій

Бізе Ж. Арія Зурги з оп. “Шукачі перлин”.
Верді Дж. Арія Жермона з оп. “Травіата”.
Гендель Г. Речитатив і арія (“Чого ж він хоче”) та третя сцена з I-ї ч. ораторії “Саул”.
Глюк К. Арія Агамемнона з оп. “Іфігенія в Авліді”.
Гулак-Артемовський С. Каватина Султана з оп. “Запорожець за Дунаєм”.
Гуно Ш. Арія Валентина з оп. “Фауст”.
Доніцетті Г. Арія Малатеста з оп. “Дон Паскуале”.
Каріссімі Дж. “Vitoria, vitoria”.
Каччіні Д. “Amarillis”.
Кирейко В. Арія Перелесника з оп. “Лісова пісня”.
Майборода Г. Арія Максима з оп. “Арсенал”.
Мусоргський М. Аріозо Шакловитого з оп. “Хованщина”.
Паліашвілі З. Арія Кіазо (“Исчезни, демон злой”) з оп. “Даїсі”.
Рахманінов С. Арія Алеко з оп. “Алеко”.
Чайковський П. Аріозо Онегіна з оп. “Євгеній Онегін”; арія Ебен-Хакія (“Два мира”) з оп. “Іоланта”; арія Єлєцького з оп. “Пікова дама”.

Романси та пісні

Бетховен Л. “Под камнем могильным”.
Бородин О. “Песня темного леса”, “Спящая княжна”.
Брамс І. “Ода Сафо”, “Тебя забыть”.
Гайдамака П. “Моріє, моя Моріє”.
Гайдн І. “Канцонетта”.
Глієр Р. “О, если б грусть моя”, “Кто, волны, вас остановил”.
Глінка М. “Победитель”, “Рыцарский романс”.
Гріг Е. “В лесу”, “Избушка”, “К отчизне”, “Лебедь”, “Люблю тебя”, “Первая встреча”, “Розы”, “Сердце поэта”.
Гурільов О.. “Внутренняя музыка”, “Я помню взгляд”.
Даргомижський О. “Болеро”, “И скучно, и грустно”, “Мне грустно”, “Свадьба”, “Юноша и дева”, “Я помню глубоко”.
Дворжак А. “Помню”.
Дремлюга М. “На білу гречку впали роси”.
Жербін М. “В моїй душі пісень моря”.
Калінніков В. “На старом кургане”.
Косенко В. “Старовинна пісня”, “Я ждав тебе”.
Лисенко М. “Чого мені тяжко”.
Мартіні Д. “Восторг любви”.
Рахманінов С. “Ночь печальна”, “Проходит все”, “Сон”, “Утро”.
Римський-Корсаков М. “Дробится, и плещет, и брызжет волна”, “Не ветер, вея с высоты”, “Октава”, “Редает облаков летучая гряда”.
Степовий Я. “Елегія”, “Степ”.
Чайковський П. “Закатилось солнце”, “Нет, только тот, кто знал”, “Ночь” (“Отчего я люблю тебя”), “Ночи безумные”, “Первое свидание”, “Погоди”, “Растворил я окно”.
Шереметьев Б. “Я вас любил”.

Бас

Арії з опер, кантат і ораторій

Белліні В. Арія Родольфа з оп. “Сомнамбула”.
Бородин О. Пісня Володимира Галицького з оп. “Князь Ігор”.
Гендель Г. “В роскошных Мамрии полях” з ораторії “Ісус Навин”.
Глюк К. Речитатив і арія Тоаса з оп. “Іфігенія в Тавриді”.
Данькевич К. Монолог Кривоноса; арія Тура з оп. “Богдан Хмельницький”.
Кирейко В. Аріозо Дядька Лева з оп. “Лісова пісня”.
Лисенко М. Пісня Тараса з оп. “Тарас Бульба”.
Молчанов К. Арія Прокопича з оп. “Кам’яна квітка”.
Моцарт В. Арія Осміна з оп. “Викрадення із серала”.
Мусоргський М. Арія Досифея (“Здесь, на этом месте”) з оп. “Хованщина”; пісня Варлаама, “Рассказ Пимена” з оп. “Борис Годунов”.

Паліашвілі З. Пісня Пингала з оп. “Даїсі”.
Перголезі Дж. Арія Пандольфа з оп. “Сужанка-господина”.
Россіні Дж. Арія Базиліо (“Поговір”) з оп. “Севільський цирюльник”.
Серов О. “Воинственная песнь” Олоферна з оп. “Юдіфь”.
Спендіаров А. Арія Надир-шаха з I дії опери “Алмаст”.
Чайковський П. Арія Греміна з оп. “Євгеній Онегін”.

Романси та пісні

Вериківський М. “Думи мої”.
Глінка М. “Ночной смотр”.
Гурільов О. “Улетела пташечка”.
Даргомижський О. “Я помню глубоко”.
Каратигін В. “Прошай, радость”.
Лисенко М. “Ой не пугай, пугаченьку”.
Рахманінов С. “Проходит все”.
Римський-Корсаков М. “Не ветер, вея с высоты”, “Октава”.
Свиридов Ю. “Роняет лес багряный свой убор”.
Слонов Ю. “Ноченька”.
Степовий Я. “Зацвіла в долині”.
Столипін Д. “Два великана”.
Чайковський П. “Нет, только тот, кто знал”, “Ни слова, о друг мой”, “Снова, как прежде, один”, “Страшная минута”, “Уж гасли в комнатах огни”.

IV-Vкурс

Сопрано

Арії з опер, кантат і ораторій

Бах І.С. Арія з “Кофейної кантати”; арія з кантати 202 (“Весна прийшла”).
Белліні В. Арія Ельвіри з оп. “Пуритани”.
Бізе Ж. Арія Мікаели з оп. “Кармен”.
Бородин О. Плач Ярославни з оп. “Князь Ігор”.
Вагнер Р. Арія Єлизавети з оп. “Тангейзер”.
Верді Дж. Арія Леонори з оп. “Сила долі”; арія Аїди (“Ritorna vincitor”) з оп. “Аїда”; арія Дездемони (“Salce”) з оп. “Отелло”.
Вериківський М. Дві арії Ганни з оп. “Наймичка”.
Глінка М. Каватина й рондо Антоніди (“В поле чистое гляжу”) з оп. “Іван Сусанін”; друга арія Людмили, каватина Людмили (“Грустно мне”) з оп. “Руслан і Людмила”.
Глієр Р. Балада Шахсенем (“В долинах широких”) з оп. “Шахсенем”.
Глюк К. Монолог (сон) та арія Іфігенії з оп. “Іфігенія в Тавриді”.
Гуно Ш. Арія Маргарити з оп. “Фауст”; Вальс Джульєти з оп. “Ромео і Джульєта”.
Даргомижський О. Арія Наташі (“С тех пор как бросилась я в воду”) з оп. “Русалка”.
Дзержинський І. Арія Натальї з оп. “Тихий Дон”.
Іпполітов-Іванов М. Арія Герди з оп. “Оле із Нордланду”.
Кирейко В. Дві арії Оксани з оп. “Бояриня”.
Кирейко В. Дві арії Мавки з оп. “Лісова пісня”.
Майборода Г. Арія Йолан з оп. “Милана”.
Мейєрбер Дж. Арія Маргарити з оп. “Гугеноти”.
Моцарт В. Арія Амінти з оп. “Король-пастух”.
Паліашвілі З. Речитатив і арія Маро з оп. “Даїсі”; дві арії Етері з оп. “Абесалом і Етері”.
Прокоф’єв С. Арія Наташі з оп. “Війна і мир”.
Рахманінов С. Арія Франчески з оп. “Франческа де Ріміні”.
Римський-Корсаков М. “Колыбельная и рассказ Веры” з оп. “Віра Шелога”; арія Царівни-Лебідь з оп. “Казка про царя Салтана”; арія Оксани (“Что людям вздумалось”) з оп. “Ніч перед Різдвом”; аріозо Ядвіги (“Как молния с безоблачного неба”); сцена Ядвіги з чашею (“Темно в воде”), арія Ядвіги (“Незванная на пир сюда явлюсь”), арія Марії (“Песнь об умирающем лебеде”) з оп. “Пан Воєвода”; сцена Шемаханської цариці (“Между морем и небом”) з оп. “Золотий Півнік”; арія Сервілії (“Цветы мои”) з оп. “Сервілія”.
Россіні Дж. Каватина Розіни з оп. “Севільський цирюльник”.
Серов О. Арія Юдіфі (“Через пять дней решили город сдать”) із оп. “Юдіфь”.
Чайковський П. Арія Оксани (“Ишь ты, какая вьюга”) з оп. “Черевички”; арія та сцена божевілья Марії з оп. “Мазепа”; арія Агнеси Сорель з оп. “Орлеанська дівка”; аріозо Лізи (“Откуда эти слезы”) та арія (“Уж полночь близится”) з оп. “Пікова дама”; аріозо Наташі (“Почудилось мне, будто голоса”) з оп. “Опричник”.
Шебалін В. Арія Катаріни з оп. “Приборкання непокірної”.
Шостакович Д. Арія Катерини з I дії оп. “Катерина Ізмайлова”.

Романси та пісні

Алчевський Г. “Душа – се конвалія ніжна”.

Аляб'єв О. “Соловей”.
Аренский А. “Давно ль под волшебные звуки”.
Барвінський В. “Вечором у хаті”, “Ой сумна, сумна темна ніченька”, “Колисанка”, “Пісня пісень”.
Бетховен Л. “Аделаида”.
Брамс І. “Глубже все моя дремота”.
Василенко С. “Ее монолог”.
Вериківський М. “Як сніги розтануть білі”.
Власов В. “Фонтану Бахчисарайского дворца”.
Гречанинов О. “Подснежник”.
Гріг Е. “За добрый совет”, “Под цветами”, “Сон”.
Данькевич К. Романс Ніни з драми “Маскарад”.
Даргомижський О. “Тучки небесные”.
Деліб Л. “Испанская песня”, “Кукла”.
Дунаєвський І. “Лунный вальс”.
Жербін М. “Вокаліз”, “Пливе моя душа”.
Косенко В. “Ветер перелетный”, “Вони стояли мовчки”, “Говори, говори”.
Кропивницький М. “Соловейко”.
Кюї Ц. “Болеро”.
Ліст Ф. “Как дух Лауры”, “Лорелея”.
Мейтус Ю. “Волосы”, “Красная ромашка”, “Скворец”.
Моцарт В.А. “Алиутя”.
Надененко Ф. “Прощання”, “Силуэт”.
Равель М. Номери з циклу “П'ять грецьких пісень”.
Раков Н. Вокаліз.
Рахманінов С. “Весенние воды”, “Вокализ”, “Здесь хорошо”, “Крысолов”, “Маргаритки”, “Они отвечали”, “Я жду тебя”.
Римський-Корсаков М. “Нимфа”, “Сон в летнюю ночь”.
Россіні Дж. “Неаполітанська тарантела”.
Сен-Санс К. “Лебедь”.
Сибеліус Я. “Свидание”.
Степовий Я. “Не беріть із зеленого лугу верби”.
Стеценко К. “Плавай, плавай, лебедонько”.
Танєєв С. “Бьется сердце беспокойное”.
Чайковський П. “День ли царит”, “Забыть так скоро”, “Кабы знала я”, “Канарейка”, “Колыбельная”, “Лишь ты один”, “Мой Лизочек”, “Скажи, о чем в тени ветвей”, “Так что же?”, “Я ли в поле да не травушка была”.

Меццо-сопрано

Арії з опер. кантат і ораторій

Бах І.С. “У твою десницу”, “Agnus dei” із “Messa h-moll”.
Бізе Ж. Хабанера, Сегіділья, Циганська пісня, Сцена гадання Кармен із оп. “Кармен”.
Бородін О. Каватина Кончаківни з оп. “Князь Ігор”.
Вагнер Р. Арія Вальтраути з оп. “Загибель богів”.
Гендель Г. Арія Клеопатри з оп. “Юлій Цезарь”.
Глінка М. Арія Ратміра (“И жар, и зной”) з оп. “Руслан і Людмила”; сцена Вані (“Бедный конь”) з оп. “Іван Сусанін”.
Глієр Р. Арія Хани (“Надежда дней”) з оп. “Шахсенем”.
Лисенко М. Сцена та Пісня Насті з оп. “Тарас Бульба”.
Майборода Г. Монолог Матері (“Ой забіліли сніги”) з оп. “Арсенал”.
Массне Ж. Сцена с листами з оп. “Вертер”.
Мейєрбер Дж. Арія Паж з оп. “Гугеноти”.
Молчанов К. Арія Хазяйки Мідної гори з оп. “Кам'яна квітка”.
Моцарт В. Концертна арія для альта.
Мусоргський М. Арія Хіврі з оп. “Сорочинська ярмарка”; арія Марини Мнішек (“Скучно Марине”) з оп. “Борис Годунов”.
Римський-Корсаков М. Сцена Кошіївни (“Настала ночь”) з оп. “Кошій Безсмертний”; пролог, речитатив і арія Весни з оп. “Снігурочка”.
Россіні Дж. Сцена Дездемони з останньої дії оп. “Отелло”.
Сен-Санс К. Арія Далілі (“Самсона в эту ночь ожидаю”) з оп. “Самсон і Даліла”.
Серов О. Пісня Груні (“Ах, никто меня не любит”) з оп. “Ворожа сила”.
Танєєв С. Арія з кантати “По прочитанні псалма”.
Чайковський П. Аріозо Княгині (“Так вот беда пришла откуда”) з оп. “Чародійка”.

Романси та пісні

Алчевський Г. “Душа – се конвалія ніжна”, “Чого мені тяжко”.
Аренський А “Не зажигай огня”.

Барвінський В. “Місяцю-князю”, “Ой люлі, люлі, моя дитинко”.
Вагнер Р. Номери з вокального циклу на слова М.Везендонк.
Гаврилін В. Номери з вокального циклу “Русская тетрадь”.
Глінка М. “Ах, когда б я прежде знала”.
Косенко В. “Вони стояли мовчки”.
Лисенко М. “Айстри”, “Місяцю-князю”, “Розвійтеся з вітром”.
Людкевич С. “Одна пісня голосненька”.
Мусоргський М. “Топак”, номери з вокальних циклів “Детская”, “Песни и пляски смерти”.
Рахманінов С. “В моей душе”, “О нет, молю, не уходи”, “Утро”, “Я жду тебя”.
Січинський Д. “Бабине літо”, “Не співайте мені сеї пісні”, “Як почувеш вночі”.
Стеценко К. “Дивлюсь я на ясній зорі”, “Хотіла б я піснею стати”.
Чайковський П. “Лишь ты один”, “Он так меня любил”.
Шуман Р. Частини з вокального циклу “Любовь и жизнь женщины”.

Тенор

Арії з опер. кантат і ораторій

Бах І.С. Арія Тмолуса, арія Мідаса з кантати “Феб і Пан”.
Бородін О. Речитатив і каватина Володимира Ігоровича з оп. “Князь Ігор”.
Вагнер Р. “Рассказ Тангейзера” з оп. “Тангейзер”; аріозо Лоєнтріна (“О лебідь мій”), “Рассказ Лоэнтрина” з оп. “Лоєнгрін”.
Василенко С. Арія Гусяля з оп. “Сказання про град Кітеж”.
Верді Дж. Балада Герцога, пісенька Герцога з оп. “Ріголетто”; арія Манріко з оп. “Трубадур”.
Гайдн І. Речитатив Луки (“Скувало льодом”) з ораторії “Пори року”; “На сильних крилах” з ораторії “Створення світу”.
Глієр Р. Арії Ашик-Керіба з оп. “Шахсенем”.
Глюк К. Речитатив і арія Ахілла з оп. “Іфігенія в Авліді”.
Гуно Ш. Каватина Ромео (“Сонце, зійди”) з оп. “Ромео і Джульєтта”.
Доніцетті Г. Арія Фернандо з оп. “Фаворитка”.
Кирейко В. Арія та соло Лукаша з оп. “Лісова пісня”.
Массне Ж. Арія Вертера (“Пісня Оссіана”) з оп. “Вертер”.
Мейтус Ю. Арія Олега Кошового з оп. “Молода гвардія”.
Моцарт В. Арія Тіта з оп. “Милосердя Тіта”.
Мусоргський М. Фрагменти з партії Самозванця (Фонтан) з оп. “Борис Годунов”.
Пуччіні Дж. Арія Рудольфа з оп. “Богема”.
Рахманінов С. Пісня Молодого цигана з оп. “Алеко”; арія Паоло з оп. “Франческа де Ріміні”.
Римський-Корсаков М. Сцена Яромира (“О, призрак чудесный”) з оп. “Млада”; речитатив і арія Садко (“Кабы была у меня золотая казна”) з оп. “Садко”; пісня Левко (“Ой, ты месяц”) з оп. “Майська ніч”; пролог (партія Звіздаря), аріозо Звіздаря (“Царь великий, это я”) з оп. “Золотий Півник”.
Сметана Б. Арія Далібора з оп. “Далібор”.
Танєєв С. Арія Ореста з оп. “Орестея”.
Хренніков Т. Арія Нащокіна з оп. “Фрол Скобеев”; Колискова Льоньки з оп. “В бурю”.
Чайковський П. Аріозо Германа (“Прости, небесное создание”, “Я имени ее не знаю”), сцена Германа (“Что наша жизнь – игра” з оп. “Пікова дама”; аріозо Вакули (“Что мне мать”, “Вот уж год прошел”) з оп. “Черевички”; пісня П'яного козака (характерний тенор) з оп. “Мазепа”; арія Андрія з оп. “Опричник”.

Романси та пісні

Балакірев М. “Не пой, красавица, при мне”.
Барвінський В. “Знов весна”, “Сонет”, “У мене був коханий, рідний край”.
Василенко С. “Отставала лебедушка”, “Песнь любви”.
Вериківський М. “Як сніги розтануть білі”.
Глієр Р. “Придешь ли с новою весной”.
Гурільов О. “Разлука”.
Глінка М. “Я помню чудное мгновенье”.
Данькевич К. “Мое сердце”, “Полудне”.
Живцов А. “Сольвьем залетным”.
Коваль М. “Как по лужку травка”, “Полно, Ваня”.
Косенко В. “Говори, говори”, “Я здесь, Инезилья”.
Леонкавалло Р. “Рассвет”.
Лисенко М. “Безмежное поле”, “Когда настав чудовый май”, “Ничего, ничего”.
Ліст Ф. “Как дух Лауры”, “Лорелея”.
Надененко Ф. “Без вас хотел сказать вам много”, “Листок із альбому”, “Прощання”, “Прощай”, “Силуэт”, “Чого з'являєшся мені у сні”.
Рахманінов С. “Как мне больно”, “Не пой, красавица, при мне”, “Они отвечали”, “Уж ты, нива моя”, “Эти летние ночи”, “Я опять одинок”.
Ревуцький Л. “Ну, расскажи”.
Россіні Дж. “Неаполітанська тарантела”.

Рубінштейн А. “Азра”.
Стеценко К. “О, не дивуйсь”, “Хіба не сонце ти прекрасне”.
Чайковський П. “День ли царит”, “Корольки”, “Мы сидели с тобой”, “Серенада Дон Жуана”, “Скажи, о чем в тени ветвей”, “Средь мрачных дней”.
Шапорін Ю. “Заклинание”.
Шуман Р. “В даль”, “Горішина”, “Тихі сльози”, “Шарманщик”

Баритон

Арії з опер, кантат і ораторій

Аракішвілі Д. Арія Абдул-Араба з оп. “Сказання про Шота Руставелі”.
Бах І.С. Арія з кантати № 202.
Бетховен Л. Арія Пізаро з оп. “Фіделіо”.
Бізе Ж. Куплети Торсадора з оп. “Кармен”.
Бородін О. Арія князя Ігоря з оп. “Князь Ігор”.
Верді Дж. Сцена Амонасро з оп. “Аїда”; арія Ренато (сцена в кабінеті) з оп. “Бал-маскарад”; монолог Яго з оп. “Отелло”; арія графа ді Луна з оп. “Трубадур”; арія Ріголетто (“Куртизани”) з оп. “Ріголетто”.
Гайдн І. “Хвилі здіймає” з ораторії “Сотворення світу”.
Глінка М. Арія Руслана “О поле, поле” з оп. “Руслан і Людмила”.
Данькевич К. Монолог Богдана з оп. “Богдан Хмельницький”.
Кабалевський Д. Рондо Кола з оп. “Кола Брюньон”.
Мейербер Дж. Балада Нелуско з оп. “Африканка”.
Моцарт В. Арія Фігаро з оп. “Весілля Фігаро”; арія Дон Жуана з оп. “Дон Жуан”.
Прокоф'єв С. Арія Андрія Болконського з оп. “Війна і мир”.
Пуччіні Дж. Арія Скарпіа з оп. “Тоска”.
Рахманінов С. Арія Ланчотто з оп. “Франческа да Ріміні”.
Римський-Корсаков М. Арія Грязного з оп. “Царева наречена”; пісня Веденецького гостя з оп. “Садко”.
Россіні Дж. Каватина Фігаро з оп. “Севільський цирульник”.
Рубінштейн А. Арія Демона (“Не плачь, дитя”) з оп. “Демон”.
Тома А. “Вакхічна пісня” та монолог Гамлета з оп. “Гамлет”.
Хренніков Т. Арія Фрола з оп. “Фрол Скобеев”.
Чайковський П. Арія Князя (“Ах, образ той пригожницы”) з оп. “Чародійка”; арія Роберта з оп. “Іоланта”; аріозо Мазепи (“О Мария”); арія Кочубея (“Да, не ошиблись вы, три клада”) з оп. “Мазепа”; балада Томського (“Однажды в Версале”) з оп. “Пікова дама”.
Шебалін В. Арія Петруччо з оп. “Приборкання непокірної”.

Романси та пісні

Барвінський В. “Щаслива будь”, “Ой поля, ви поля”, “94-й псалом Давида”.
Бородін О. “Для берегов отчизны дальней”.
Глінка М. “Попутная песня”, “Сомнение”.
Данькевич К. “Чого з’являєшся мені у сні”.
Даргомижський О. “Мельник”, “Старый капрал”, “Титулярный советник”, “Червяк”.
Лисенко М. “Безмежне поле”, “В грудях вогонь”, “Гетьмани”, Дума (“У неділю вранці-рано”), “Минають дні”, “У гаю, гаю”.
Ліст Ф. “Радость и горе”.
Майборода Г. “Песнь скитальца”.
Мусоргський М. “Райок”, “Блоха”, “Забытый”, “Козел”, “Трепак”.
Римський-Корсаков М. “Пророк”, “Анчар”.
Рахманінов С. “Дитя, как цветок ты прекрасна”, “В молчанье ночи тайной”, “Вчера мы встретились”, “Не пой, красавица, при мне”, “Отрывок из Мюссе”, “Судьба”, “Я опять одинок”.
Рубінштейн А. Балада (“Перед воеводой молча он стоит”), “Клубится волной”.
Шуберт Ф. “Двойник”, “Девушка и смерть”, “Лесной царь”, “Приют”.
Стеценко К. “Цар Горох”.
Шуман Р. “Я не сержусь”.
Чайковський П. “Примирение”, “На нивы желтые”

Бас

Арії з опер, кантат і ораторій

Бах І.С. “Поглянь, моя душа” з ораторії “Страсті за Іоанном”.
Берліоз Г. “Пісня про крису” з ораторії “Засудження Фауста”.
Бойто А. Три арії Мефістофеля з оп. “Мефістофель”.
Бородін О. Арія Кончака з оп. “Князь Ігор”.
Вагнер Р. “Речь Ландграфа” з оп. “Тангейзер”; “Прощання Вотана” з оп. “Загибель богів”.
Верді Дж. Арія Прочіди з оп. “Сицилійська вечірня”.
Гендель Г. Арія “Серце в грудях” з ораторії “Іуда Маккавей”.
Глінка М. Арія Руслана, рондо Фарлафа з оп. “Руслан і Людмила”.

Гуно Ш. Пісня Мефістофеля та серенада Мефістофеля з оп. “Фауст”.
Данькевич К. Арія Кривоноса з оп. “Богдан Хмельницький”.
Делиб Л. Станси Нілаканти з оп. “Лакме”.
Держинський І. “Рассказ Сашки” з оп. “Тихий Дон”.
Мейербер Дж. Пісня Марселя з оп. “Гугеноти”.
Прокоф'єв С. Арія Кутузова з оп. “Війна і мир”.
Римський-Корсаков М. Арія князя Юрія з оп. “Сказання про невидимий град Китеж”; два монологи Сальєрі з оп. “Моцарт і Сальєрі”.
Тома А. Колискова Лотаріо з оп. “Міньйон”.
Чайковський П. Арія короля Рене з оп. “Іоланта”; аріозо Кочубея з оп. “Мазепа”.

Романси та пісні

Гречанінов О. “Степью я иду унылою”, “Узник”.
Бородін О. “Для берегов отчизны дальней”.
Вілінський М. обробки рос. нар. пісень “Вниз по Волге-речке”, “Утес”.
Глінка М. “Ночной смотр”, “Сомнение”.
Даргомижський О. “Мельник”, “Старый капрал”, “Титулярный советник”, “Червяк”.
Кенеман Ф. “Как король шел на войну”; обробка рос. нар. пісні “Эй, ухнем”.
Кирейко В. “Барви легенд” на сл. А. Німенка.
Косенко В. “На майдані”, “Пам’яті борців Паризької комуни”.
Лисенко М. “У гаю, гаю”.
Массне Ж. “Елегія”.
Макаров В. “Бурлаки”.
Мусоргський М. “Блоха”, “Забытый”, “Козел”, “Трепак”.
Римський-Корсаков М. “Пророк”, “Анчар”.
Рубінштейн А. “Клубится волной”.
Фівейський М. “Былина”, “Песнь скитальца”.
Чайковський П. “Благословляю вас, леса”, “На нивы желтые”, Ночь (“Меркнет слабый свет...”).
Шуберт Ф. “Двойник”, “Девушка и смерть”, “Лесной царь”, “Приют”.

СПИСОК ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Антонюк В. “Пісні на слова В.Стуса”; “Пісні на слова О.Пушкіна”; “Кантата у п’яти частинах на слова Ф..Г. Лорки”; “10 солоспівів на вірші японських поетів XVI-XVII ст. у перекладі М. Лукаша”; “Теплі пісні на слова Валентини Антонюк”.

Вериківський М. “Тімн св. Терезі” на сл. М.Семененка; “Образ коханої” на сл. П.Грабовського.

Гайдамака П. “Мелодії” на вірші Лесі Українки.

Гайденко А. “Мелодії” на вірші Лесі Українки.

Грабовський Л. “Передвістя світла” на сл. В.Барки.

Губаренко В. “Простягни долоні” на сл. В.Сосюри; “Барви і настрої” на сл. І.Драча; “Осінні сонети”, на сл. Д.Павличка.

Данькевич К. “Пастелі” на сл. П. Тичини.

Дичко Л. “Пастелі” на сл. П.Тичини; зб. романсів на сл. І.Франка та М.Рильського.

Дремлюга М. Романси на сл. Ф.Г. Лорки та ін. поетів.

Іщенко Ю. “Календарні пісні”; “Дитячі пісні”; “Пісні провансальських трубадурів”.

Загайкевич А. “Маг-х – невідомість” (за візуальною поезією А.Чужого).

Карабиць І. “Мати” на сл. Б.Олійника; “Із лірики М.Рильського”; “Пастелі” на сл. П.Тичини.

Кирейко В. “10 українських народних пісень із Полтавщини”; “Осіnnій ранок” на сл. й переклади М.Губко; “Барви легенд” на сл. А.Німенка.

Колесса М. “В краю квітучої вишні” на сл. І.Такубоку.

Колодуб Л. “Бентежність” на сл. В.Антонюк.

Лятошинський Б. “З минулого”.

Ляшенко Г. “Пастелі” на сл. П.Тичини.

Майборода Г. “Пісні прощання” (на вірші різних поетів); збірки романсів і пісень.

Наконечний О. “Вокальний триптих на вірші сучасних українських поетів”.

Ревуцький Л. “Козацькі пісні”; “Галицькі пісні”; “Сонечко” (сл. народні).

Рожавська Ю. Романси на сл. В.Сосюри.

Степовий Я. “Барвінки”, “Пісні настрою” на сл. О.Олеса та різних поетів.

Сюта Б. Романси на сл. Ф.Г. Лорки.

Фільц Б. “Срібні струни” на сл. О.Олеса.

Ярова Т. “Земле рідна” на сл. В.Бойченка.

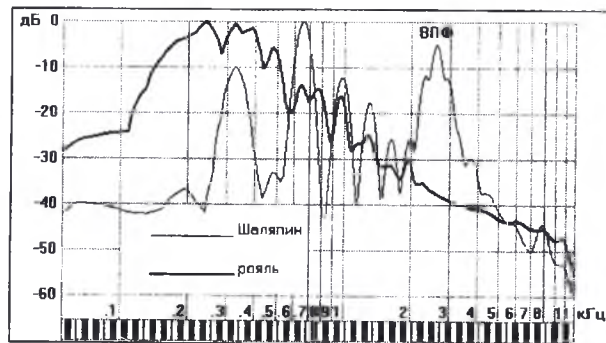
Кирейко В., Колодуб Л., Лисенко М., Рибальченко В., Надененко Ф., Шамо І. Романси на сл. Т.Шевченка.

МАЛЮНКИ ТА ІЛЮСТРАЦІЇ *

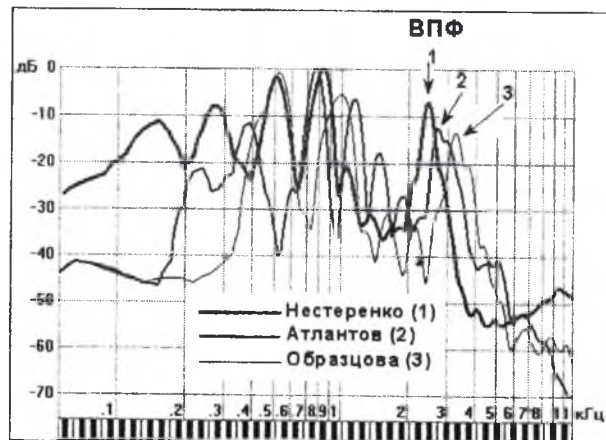
Середні значення відносного рівня високої співацької форманти (ВСФ, %) та її частотного розташування (ВСФ, Гц) у спектрі голосу: 1) академічних, 2) непрофесійних і 3) естрадних співаків¹.

Категорія співаків		Число проаналізованих спектрів	Відносний рівень ВСФ, %	Частотне розташування ВСФ (F, Гц)
Академічні співаки	Чол.	49	42,2 ± 13,3	2530,2 ± 158,8
	Жін.	23	26,9 ± 7,0	3074,7 ± 264,1
Непрофесійні співаки	Чол.	9	15,5 ± 7,3	2847,7 ± 299,9
	Жін.	5	8,4 ± 3,9	3005,5 ± 518,2
Естрадні співаки	Чол.	4	11,8 ± 5,1	2812,4 ± 194,5
	Жін.	4	12,3 ± 9,5	3489,7 ± 227,8

¹ **Примітка.** Наряду із середніми значеннями рівня ВСФ (%) та її частотного розташування в спектрі голосу (ВСФ, Гц) у таблиці наведено середні дані цих показників, тобто загальноприйняті в статистичних вимірюваннях величини середньоквадратичних відхилень від середнього ($\pm\sigma$).



Мал. 1. Порівняльні спектри звучання голосу Ф. Шеляпіна й роялю. Романс М.Глінки "Сомнение", голосний звук "а" у фразі «...и *жАрко* с устами сольются...», в слові «*жАрко*», нота мі¹. Рівень високої співацької форманти 67,6%, середня частота 2597,8 Гц. Добре видно, що спектр роялю має максимум в низькочастотній області (бл. 240–400 Гц) та поступово спадає за інтенсивністю до високих частот. Голос же співака, завдяки сильно вираженій високій форманті бл. 2600 Гц, добре чути на фоні акомпанементу. Висока співацька форманта ніби прорізує звук музичного супроводу. По горизонталі – частота спектральних складових у кілогерцах (кГц), по вертикалі – їх відносний рівень у децибелах (дБ).



Мал. 2. Співставлення спектрів голосу трьох співаків (баса, тенора й меццо-сопрано): Нестеренко («*Не пой, красавица, при мне*»), Атлантов («*Мама, мама!*», з арії Дубровского), Образцова («*Ах! Это кто?!*», із арії Любаші). Високу співацьку форманту позначено стрілками.

ПРО АВТОРА ПІДРУЧНИКА

Валентина Геніївна АНТОНЮК – заслужена артистка України (лірико-драматичне сопрано); кандидат філологічних наук, доктор культурології, академік та почесний доктор філології й мистецтвознавства Міжнародної педагогічної Академії країн СНД, член-кореспондент Академії педагогічних та соціальних наук; поетеса, прозаїк, член Національної спілки письменників та Національної спілки театральних діячів України; доцент; професор кафедри сольного співу Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського та кафедри естрадного співу Київського національного університету культури і мистецтв.

Освіта: як піаністка закінчила Корсунь-Шевченківську ДМШ ім. К.Г. Стеценка (1969) та Київське державне музичне училище ім. Р.М. Глієра (1973); як співачка – Київську державну консерваторію ім. П.І. Чайковського у проф. М.К. Кондратюка та З.Ю. Ліхтман (1980) та докторантуру НМАУ ім. П.І. Чайковського (1996-1999).

Робота: у 1980 – солістка Мордовської державної філармонії; у 1981-93 – солістка Миколаївської філармонії, на гастрольному плані "Укрконцерту"; із 1993 – на педагогічній роботі в КНУКіМ, із 2000 в НМАУ ім. П.І. Чайковського. Викладає сольний і камерний спів; цикл вокально-теоретичних дисциплін; здійснює керівництво педагогічною та виконавською практикою студентів, дисертаціями магістрів, аспірантів.

Учні: лауреат 1-ї премії Музичного конкурсу V-го Міжнародного фестивалю "Екологія і Духовність-2002" Лю Жань (КНР); дипломанти Міжнародного конкурсу "Мистецтво ХХІ ст." Наталя Максимчук (2003), Ло Янь, Ся Цзін, Хань Сяоянь (КНР) (2004); лауреат 1-ї премії Першого музичного конкурсу "Солоспів" VI-го Київського Міжнародного фестивалю документальних фільмів "Кінолітопис-2007" Катерина Єрошкіна; лауреати Міжнародного конкурсу "Мистецтво ХХІ ст." Інна Ярема (2004), Валерія Туліс, Анастасія Хилько, Ху Фан (КНР), Любов Макуха (Республіка Узбекистан) (2007).

Наукові та методичні праці: монографія "Українська вокальна школа: етнокulturологічний аспект" (2001); навчальні посібники "Звукове мовлення в народно-побутовому вжиткові українців" (1996), "Постановка голосу" (2000); лекції до навчальної дисципліни "Культура і традиції українського співу" (КНУКіМ, 1999); робочі програми фахових дисциплін для вокалістів (НМАУ, 2006), підручник "Вокальна педагогіка (сольний спів)" (2007). У понад ста публікаціях із проблем вокального мистецтва автором розроблено наукову концепцію української вокальної школи та лінгвокультурну теорію сольного співу.

Літературні твори: зб. поезій "Батьківські Луки", "Чистий четвер" (1996), "Колискова для тебе" (1998), "Голос горлиці" (1996).

Виконавська творчість: сольні концерти із творів українських та зарубіжних композиторів у супроводі фортепіано та органу. Моновистави "Євангеліє від Марії", "Зачаровані казкою", "Роксолана", "Маруся Чурай", "Чайка з-над Лиману", "Шевченкіана". Виступи у концертах Міжнародних музичних фестивалів "Київ-Мюзікфест", "Прем'єри сезону", на Фестивалях поезії "Золотий гомін", "Лесина осінь". Виступи із квінтетом кобз "Кола", ф-но квінтетом ім. Дм. Бортнянського, ансамблем Київських солістів "Камерата", Заслуженим академічним симфонічним оркестром БЗЗ. Фондові записи на УР у супроводі Оркестру народних інструментів та Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України.

Музичні телефільми: "Коли душа співає", "Звучить старовинний романс", "Співає В. Антонюк".

Фондові записи: моновистава "Роксолана", В.Дубинський, "Отче наш" у супроводі Оркестру народних інструментів БЗЗ, В.Антонюк, "Кантата для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.Г. Лорки у перекладі М.Лукаша" (2005); "Пісні на вірші В.Стуса для сопрано та симфонічного оркестру" (2007).

Авторські проекти: у програмі УТ "Свічадо" (1991-92), на УР – "Слово і пісня", "Іду до вас..." (1992-96); монографічний цикл сольних концертів "Антологія українського солоспіву" (1997-2007); 1-й музичний конкурс "Солоспів" VI-го Київського Міжнародного фестивалю документальних фільмів "Кінолітопис-2007";

Перше виконання:

Тетяна Ярова, вокальний цикл "Земле рідна" для голосу й ф-но на сл. В.Бойченка (1986);

Віталій Кирейко, "Гопак" із поеми Т.Шевченка "Гайдамаки" (1998); збірка "Осінній ранок", сл. й пер. М.Губко (1998); "Дайте крила мені" на сл. В.Антонюк (2004); "Два романи на слова П.Перебийноса" (2007).

Левко Колодуб, вокальний цикл "Бентежність" на сл. В.Антонюк для сопрано й кам. оркестру (2006);

Олег Наконечний, "Вокальний триптих на вірші сучасних українських поетів" для сопрано та фортепіанного квінтету (2007);

Валерій Антонюк, "10 пісень на вірші японських поетів у перекладі М.Лукаша" (2002), "Теплі пісні на слова В.Антонюк" (2004); "Кантата для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.Г. Лорки у перекладі М.Лукаша" (2005); "Вокальний триптих на вірші В.Стуса для сопрано та симфонічного оркестру" (2006).

"Творчість заслуженої артистки України **Валентини Антонюк** вражає різнобічністю виявів і глибиною осягання тих духовних пластів, які стають предметом її допитливості. Елітність у кращому розумінні цього слова – ось головна риса її виконавського стилю. Йдеться про ретельно дібраний репертуар і його komponування в цілісні музично-драматичні діїства та особливий, довірливий спосіб спілкування із аудиторією, що уважно стежить за розгортанням авторської концепції, висловленої у слові, співі, розкрито-талановитому артистизмі **Валентини Антонюк**" (В. Кирейко. Антологія українського солоспіву // Сільський час. 19.XI. 2004).

* Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. - М., 2002. - 496с.

Навчально-методичне видання

Антонюк Валентина Геніївна

Вокальна педагогіка (сольний спів)

Підручник

Для студентів і викладачів сольного співу

Українською мовою

Обкладинка Л.П. Христевич

Редагування та коректура автора

Авторське свідоцтво № 21991

Контактна адреса: а/с 77, 03186, м. Київ, Україна
Тел.: +38 (044) 248 42 84. Моб.: 80672523020

Address: PO Box 77, 03186 Kiev, Ukraine
Ph.: +38 (044) 248 42 84. **Mb.:** 80672523020

E-mail: val_antonyuk@voliacable.com

Видано коштом автора

Підписано до друку 30.10. 2007 р.
Друк офсетний.
Умов. -друк. арк. 25. Обл.-друк. арк. 26.
Вид. № . Замовлення № 7-1562.
Наклад 300 прим.

Видавець: ЗАТ "Віпол".
03151, Київ, вул. Волинська, 60.
Тел. (8044) 246-27-35

НБ ПНУС



722654

Надруковано з готових фотоформ у друкарні
Закритого акціонерного товариства "Віпол".
03151, Київ, вул. Волинська, 60.
Тел. (8044) 246-27-35

Київ
2007

НБ ПНУС



722654