**Бєдакова С. В.**

# МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ ДЛЯ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ТА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Частина 1

Міністерство освіти і науки України
Миколаївський національний університет
ім. В.О.Сухомлинського

**БЄДАКОВА С. В.**

# МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ ДЛЯ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ТА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Частина 1

Навчально-методичний посібник
для студентів закладів вищої освіти

Миколаїв
2023

**УДК 786.2 (477) „20/21” О75**

**Рецензенти:**

**Дерда І.М.**
Народний артист України, професор кафедри музики, факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

**Шип С.В.**
Доктор мистецтвознавства, професор кафедри Музичного мистецтва та хореографії Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Рекомендовано вченою радою університету
як навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти
спеціальності «музичне мистецтво»
(протокол №_____ від _____2023 року)

**Б38 Бєдакова С.В.**

**Методика викладання сольного співу для дистанційного навчання та самостійної роботи (Частина 1): навчально-методичний посібник для студентів закладів вищої освіти спеціальності «музичне мистецтво». – Миколаїв. – 204 с.**

Матеріал навчально-методичного посібника розроблено з навчальної дисципліни «Методика викладання сольного співу», яка є фундаментальною в професійній і практичній підготовці здобувачів ступеня магістра музичних спеціалізацій вищих навчальних закладів. Вивчення загальних та спеціалізованих аспектів академічного вокального виконавства, теорії, методики та практики дозволило обґрунтувати комплексний підхід, який базується на поєднанні складових компонентів вокального мистецтва та розкриває специфіку вокальної підготовки майбутніх професіоналів мистецьких факультетів вищих навчальних закладів. Даний навчально-методичний посібник розраховано на студентів-магістрів, аспірантів та викладачів, а також на широке коло дослідників за спеціальністю «Музичне мистецтво».

**Зміст**

**Передмова**.....**5**

**Розділ І. ТЕХНОЛОГІЯ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**……..**7**

**1.1. Впровадження технології дистанційного навчання на заняттях з методики викладання сольного співу** ……..**8**

**1.2. Самостійна робота студентів як фактор формування фахівця в майбутній творчій діяльності**……**12**

**Розділ ІІ. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ІТАЛІЇ “BEL CANTO”** ……**21**

**2.1. Вокальна педагогіка Італії XVII-XVIII століть** …….**22**

**2.2. Вокальна педагогіка Італії XIX століття**.....**30**

**2.3. Вокальна педагогіка Італії XX століття**.....**37**

**2.4. Вокальна педагогіка Італії на сучасному етапі**.....**43**

**2.5. Теоретико-методичні основи викладання bel canto у професійній підготовки студентів сьогодення**.....**53**

**Розділ ІІІ. МИСТЕЦТВО ІТАЛІЙСЬКОГО “BEL CANTO”** ……. **65**

**3.1. Bel canto в еволюції вокального мистецтва**……..**66**

**3.2. Італійське вокальне мистецтво XIX століття**……..**77**

**3.3. Вокальне виконавство Італії XX століття**.....**86**

**3.4. Найкращі оперні вокалісти світу**……**92**

**ВОКАЛЬНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК**……...**111**
**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ** .....**201**

## Передмова

Реформування освітянської сфери вимагає від студентів-магістрів творчого самовиявлення, професійної компетентності, здатності до саморозвитку та самоосвіти для забезпечення високого рівня освіченості й особистісного духовного становлення. Значне місце у професійній підготовці майбутнього фахівця посідає вокально-методична підготовка, яка формує музичну культуру особистості, і потребує постійного вдосконалення. Формування вокальних навичок на заняттях з постановки голосу спрямовується на вирішення задач, пов'язаних з майбутньою професією студентів-магістрів, тобто з роботою в галузі освіти. Результатом цього процесу повинно стати досконале оволодіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведіння, динамікою звуку, співацькою орфоепією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією. Чимала роль повинна відводитись оволодінню академічним співом ніж іншим манерам виконання. Усвідомлення нових вимог до вокальної діяльності в умовах сьогодення сприятиме зростанню рівня професійної виконавської майстерності академічних співаків, процесу їх універсалізації.

Сьогодні з'явилася велика кількість музичних стилів і манер виконання, але попри моду, академічний (класичний) спів залишається еталоном вокального мистецтва. Класичний вокал – це блискуча техніка, на яку накладається емоційний складник. Особливість академічної

постановки полягає в специфічній вокальній позиції, яку часто називають оперною або класичною. Академічний вокал характеризується «вихованням» голосів за класичними принципами. Він відрізняється використанням вокальних прийомів і засобів.

У підручнику комплексно розглянуто проблеми теорії та практики вокального виконавства в системі музичного мистецтва, що складає базис професійної підготовки майбутніх фахівців-вокалістів випускників музичних спеціалізацій вищих навчальних закладів.

# Розділ І. ТЕХНОЛОГІЯ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Для сьогодення, в складних сучасних умовах, через повномасштабний воєнний напад Росії на Україну, що спричинив руйнування навчальних закладів, величезну шкоду для освітньої сфери, розвиток українського суспільства та реформування вищої освіти вимагають пильної уваги до питань професійної підготовки та духовного розвитку майбутніх вчителів музичного мистецтва.

В умовах, що склалися, загальний та беззупинний прогрес нових інформаційних технологій, це суттєвий фактор, який сприяє продовженню безперервного освітнього процесу в умовах дистанційного навчання. Дистанційне навчання дає студентам можливість цілодобового доступу до навчальних матеріалів, постійну підтримку та консультації викладачів, онлайн-заняття та інші технологічні рішення, що забезпечують ефективний та якісний процес навчання.

Однак разом із цим найскладнішим завданням дистанційної моделі навчання залишається зміна особистісного ставлення як педагогів, так і студентів до самоосвіти та саморозвитку: необхідність переходу від репродуктивного підходу до розвитку продуктивної творчої діяльності, підвищенню ефективності навчального процесу. Самостійна навчальна діяльність студентів є невід’ємною складовою загального навчального процесу, спрямованого на підготовку високоосвіченого, конкурентоздатного на ринку праці фахівця педагогічного напрямку.

## 1.1. Впровадження технології дистанційного навчання на заняттях з вокально-хорового виконавства з методикою викладання

Проблеми сучасної моделі освіти повинні забезпечувати інтеграцію різних способів засвоєння навчального матеріалу, тим самим розкриванню і підвищуванню творчого потенціалу студента. Саме вільна від зайвої опіки навчальна робота стимулює у студентів вироблення гнучкого, творчого мислення та самодостатності. В умовах дистанційного навчання увага приділяється загальним та специфічним методам і прийомам вокального навчання, надаються методичні рекомендації з їх використання в рамках професійної підготовки студентів.

При організації навчальної діяльності студентів, необхідно вирішити такі завдання:

- сформувати свідомість і міцні знання з навчальної дисципліни;
- виробити вміння і навички передбачені програмою з кожної навчальної дисципліни;
- навчити студентів застосовувати набуті знання, вміння та навички в майбутній професійній діяльності;
- розвивати у них потребу самостійно підвищувати свій освітній рівень.

У студентів необхідно сформувати цілісну систему уявлень про свої здібності та вміння їх використовувати. Вони повинні не тільки розуміти запропоновані викладачем цілі, а й формувати їх самостійно, вміти моделювати власну діяльність, створювати умови, сприятливі для досягнення мети, використовувати власний досвід під час набуття знань.

Саморегуляція студента передбачає вміння програмувати самостійну навчальну діяльність.

Освітянська сфера в умовах війни вимагає від учителів не абиякого творчого самовиявлення, професійної компетентності, здатності до саморозвитку та самоосвіти для забезпечення високого рівня освіченості, особистісного й духовного становлення своїх учнів. Значне місце у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва посідає вокально-методична підготовка, яка формує музичну культуру особистості, і потребує постійного вдосконалення. Формування вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на дистанційних заняттях з сольного співу спрямовується на вирішення задач, пов’язаних з майбутньою професією студентів, тобто з роботою в загальноосвітній школі та різноманітних позашкільних закладах. Результатом цього процесу повинно стати досконале оволодіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоепією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією.

Для формування високого рівня вокально-виконавської культури майбутнього педагога-музиканта необхідне рішення таких педагогічних завдань, як:

- розвиток індивідуальних особливостей, що складають пріоритетні професійні якості майбутнього педагога-музиканта в галузі вокального виконавства;
- озброєння майбутніх педагогів-музикантів теоретичними знаннями і практичними вміннями, необхідними для успішного розку їх вокально-виконавської культури;

- виховання готовності майбутніх педагогов-музикантів до процесу формування вокально-виконавської культури у дітей;

Дистанційне навчання - це сукупність інформаційних технологій, які забезпечують доведення до студентів основної маси вивчаємого матеріалу, інтерактивна взаємодія студента і викладача у процесі навчання, надання можливості самостійно працювати над засвоєнням вивченого навчального матеріалу, а також і у процесі навчання.

Розвиток вокальних навичок майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з сольного співу вважається одним з актуальних питань, яке намагаються вирішити викладачі мистецьких факультетів педагогічних університетів. Постановка голосу – це процес одночасного формування слухових і м’язових співацьких навичок, спрямованих на вироблення вокальних навичок. Підвищенню ефективності навчального процесу в умовах дистанційного навчання з сольного співу сприяє розвиток основних вокальних навичок, таких як активізація артикуляційного апарату, вдосконалення дихання, звуковедення, зміцннення верхнього і нижнього регістру співацького діапазону.

Саме дистанційне навчання – це вид навчання, що базується на навчальній взаємодії викладачів та студентів, що знаходяться на відстані один від одного, що реалізується з використанням телекомунікаційних технологій, інтернет-ресурсів та платформ ZOOM та Moodle, що забезпечує використання нових технічних засобів та інформації безпосередньо споживачеві, незалежно від його місцезнаходження, тому ефективне оволодіння вокальними навичками майбутніми учителями музичного мистецтва на дистанційних заняттях з постановки голосу можливе лише у поєднанні з самостійною роботою. Це розучування музично-літературного тексту нового твору, мелодії вокалізу, вокальні

вправи на звільнення чи укріплення м’язів голосового апарату, прослуховування записів видатних співаків.

Дистанційне навчання характеризується всіма компонентами системи навчання, властивими освітньому процесу: змістом, цілями, організаційними формами, засобами навчання, системою контролю та оцінки результатів. 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.

Навчаючи студентів-співаків теоретико-методичним основам вокального мистецтва в умовах дистанційних занять, слід передусім пояснити, що самовчителів співу не існує, й до інформативного матеріалу кожен студент має додати власний, емпіричний досвід спостережень за роботою його педагога з фаху, методику якого майбутній фахівець продовжить і доповнить уже у власній практичній роботі (згідно принципу спадкоємності, властивого системі авторських шкіл сольного співу).

Таким чином, проаналізувавши доцільність застосування дистанційної форми навчання у майбутніх вчителів музичного мистецтва, зокрема з фаху «викладач музичного мистецтва», ми виявили низку позитивних і негативних аспектів. Так, з одного боку, така форма навчання підвищує мотивацію у студентів до власного пошуку необхідних відчуттів у технічних прийомах і характері звуку, створює процес високої самоорганізації, що підвищує творчий та інтелектуальний потенціал. Активізує аналітичне мислення при записі та прослуховуванні власного відеоуроку, а також вдосконалює навички володіння комп’ютером і різними інтернет-платформами. Зі сторони педагогів така форма навчання

вимагає універсальної підготовки та володіння сучасними інформаційними технологіями. Студенти дистанційної форми навчання показали гарний результат, адже організація такого освітнього процесу дає змогу краще проконтролювати самостійну підготовку з фаху, що в рази підвищує успішність навчання під час сесії, а також в участі дистанційних міжнародних конкурсів вокалістів.

## 1.2. Самостійна робота студентів як фактор формування фахівця у майбутньої творчої діяльності

У контексті сучасної парадигми навчання самостійна робота домінує серед інших видів навчальної діяльності студентів та дозволяє розглядати знання як об’єкт власної діяльності студента. Пізнавальна діяльність студентів у процесі виконання самостійної роботи характеризується високим рівнем самостійності та активності, являється залученням суб’єкта до творчої діяльності. Самостійна робота у ВНЗ передбачає поетапне засвоєння нового матеріалу, його закріплення, застосування на практиці, повторення матеріалу.

Під час організації самостійної роботи студентів у контексті використання інформаційних технологій (ІКТ) ми спираємося на наступні підходи: диференційний, системний та структурнофункціонального зв’язку. Диференційний підхід щодо застосування інформаційно-комунікативних технологій у навчанні дозволяє розширити доступність навчання, відбувається зміна якості навчання, засвоєння нових технологій, використання додаткових ресурсів навчання та відбувається посилення ролі самостійної роботи студентів у навчальному процесі. Усі сучасні освітні технології спрямовані на те, щоб привчити студента працювати

самостійно, так як саме ця якість дає можливість успішно адаптуватися в умовах швидкозмінного суспільства.

Головну роль в організації самостійної роботи студентів мають саме ті інформаційні технології, які відкривають доступ до нетрадиційних джерел інформації, дають можливості для набуття та закріплення навичок, дозволяють реалізувати нові методи навчання. Інформаційні технології в освіті – це не просто засоби навчання, а й якісно нові технології в підготовці конкурентоздатних фахівців. Вони дозволяють істотно розширити творчий потенціал студентів, виходячи за рамки традиційної моделі навчання.

Самостійну роботу студентів у ВНЗ з використанням інформаційних технологій можна організувати як систему:

• роботи з електронними виданнями, підготовки до практичних занять;

• виконання індивідуальних завдань на основі використання інформаційних технологій;

• поточної атестації за допомогою електронного тестування;

• використання освітніх сайтів та автоматизованих навчальних програмних засобів. Значне місце в самостійній роботі студентів займає використання інтернеттехнологій для ефективного пошуку інформації.

Застосування сучасних інформаційних технологій у процесі організації самостійної роботи має ряд переваг:

• навчальні продукти виконані на сучасному рівні;

• можливість вибору студентом індивідуального режиму роботи;

• використання переносу акцентів на електронні носії;

• варіативність завдань з урахуванням потенційних можливостей та здібностей студентів;

• підвищення професійної мотивації студентів;

• можливість об’єктивного електронного контролю за станом засвоєння студентом необхідного навчального матеріалу.

Важливим етапом в навчанні студентів співочому мистецтву є організація їх самостійної підготовки до виконавської діяльності. Комплекс способів самоконтролю склали слуховий, м'язовий, вібраційний, зоровий аналізатори. Володіння різними способами вокального самоконтролю необхідне при навчанні співу, особливо в процесі самостійної роботи студента. В основі технології формування навичок самостійної роботи вокалістів лежать творчі завдання з використанням фонограм і комп'ютерних технологій. Ми використовуємо в педагогічному процесі фонограму – звуковий цифровий запис. Технологія формування навичок самостійної роботи включає творчі завдання із застосуванням фонограм «плюс» (з голосом соліста) і фонограм «мінус» (без голосу соліста).

Студентам даються завдання: 1) самостійно вибрати фонограму пісні «мінус», транспонувати її в зручну тональність, вивчити напам'ять текст і мелодію пісні; 2) записати власне виконання пісні на диктофон або відеокамеру, проаналізувати звучання. При роботі над вдосконаленням вокальних здібностей велике значення має для співака вміння правильно уявити звучання власного голосу і оцінити себе. Основною метою цього завдання є самоконтроль і самоаналіз власного виконання.

Хорошим засобом, що дозволяє студенту відстежити звучання голосу і переконатися в своїх помилках, є прослуховування аудіозаписів власного голосу. Диктофонний контроль (аудіоконтроль) може бути корисний будь-якому досвідченому співакові, який прагне домогтися максимальної виразності виконання; 3) скласти з вокальних творів, фонограм «плюс»

концертну тематичну програму з використанням звукових еталонів. Основною метою цього практичного завдання є тренування слухового сприйняття. Студент самостійно прослуховує звукові еталони різних співочих манер (естрадної, народної, академічної), аналізує їх, пояснює різницю в характеристиках звуку і становить програму на певну тему.

Навчання співу, як усякий педагогічний процес тісно пов'язаний із сприйняттям, розумовою діяльністю, запам'ятовуванням та аналізом отриманої інформації, що дозволяє розглядати його в загально-педагогічній структурі навчально-виховної роботи у вищій школі. Проблема комплектування змісту вокального навчання тісно пов'язується із специфікою самого співацького процесу, засвоєння якого відбувається в комплексі (як теоретичних знань, так і практичних умінь і навичок).

Пояснюється це тим, що теоретичні знання з вокальної педагогіки і педагогічний досвід використання навчальних дій як механізмів педагогічного керування функціональною роботою голосового апарату перебувають у постійному взаємозв'язку і взаємозалежності. Такий процес засвоєння знань, умінь і навичок є властивим для чуттєво-емоційної сфери людини, яка характеризується трирівневою структурою перебігу психічних процесів сприйняття – підсвідомого, раціонального і духовного (Дж. Лаурі - Вольпі).

У вокальній педагогіці навчання співу розглядається як процес опанування основними механізмами голосотворення: акустичними (дзвінкість, гучність, вібрато, обертоновий та формантний склад звука, імпеданс тощо); фізіологічними (дихання, рухливість голосу, нервово-м'язовий комплекс вокальної моторики), психолого-педагогічними (емоційність сприйняття і відтворення музичного образу у співі, усвідомлене керування голосоведінням, методи розвитку голосової

функції у дітей та дорослих). В комплексі вони становлять структуру специфічних професійних механізмів голосотворення, на яких ґрунтується процес формування голосу співака і за допомогою яких розвивається високий співацький інтелект, глибоке інтелектуально-емоційне усвідомлення співаком суті співу як засобу вираження найвищого духовного світу людини.

До самостійної роботи студента належать:

1. Вивчення нотного і літературного тексту вокального твору (мелодичний та метро-ритмічний малюнок, слова, динамічні відтінки, фразування тощо);

2. Ознайомлення з життєвим і творчим шляхом композитора (епоха, особливості вокальної мови, стильові особливості, специфіка виразових засобів тощо);

3. Опрацювання оперних лібрето (в процесі вивчення арій та концертних номерів з оперної творчості композиторів);

4. Слухання записів видатних майстрів вокалу;

5. Транспонування пісень та солоспівів (при необхідності) у потрібну і зручну тональність;

6. Ознайомлення з фортепіанним супроводом вокального твору та характером нотографії акомпанементу;

7. Формування власної фонотеки та бібліотеки з відповідною музичною і навчально-методичною літературою;

8. Участь у концертному житті (ВНЗ, міста, відвідування концертів, музичних вистав, курсових академічних концертів та іспитів;

9. Усунення недоліків звукоутворення та вад мовлення, пов’язаних з навчальним процесом у класі вокалу (згідно завдань педагога);

10. Дотримування правил особистої гігієни і охорони голосу, співацького режиму та профілактики захворювань голосового апарата;

11. Опрацювання рекомендованої основної та додаткової навчальнометодичної літератури. Початковий етап навчання вимагає від студента уміння зосереджувати увагу на основних віхах навчально-виховного процесу – пристосування до специфіки діяльності вищої школи, модульної системи викладу основного матеріалу, диференціювання фахових дисциплін (на групові та індивідуальні), навичок роботи з літературою та бібліотечними фондами, порядком звітності та контролю (заліки, іспити, академічні концерти, контрольні рубежі тощо).

Тому, самостійна робота студентів 1 та 2-го курсів вимагає посиленого контролю педагога з фаху, більшої конкретизації навчальних завдань (з чітким поділом часу, відведеного на опанування теми заняття і засвоєння тої чи іншої співацької навички (дихання; вібраційних, м’язових, акустичних, емоційно-тілесних відчуттів; роботи резонаційних порожнин, артикуляції, дикційних навичок, виразності і яскравості звукоутворення тощо).

Індивідуально-практична форма занять з дисципліни «Методика викладання сольного співу» в цей період вирізняється налагодженням взаємозв’язку і взаєморозуміння між педагогом і студентом, створенням творчої атмосфери у вокальному класі з прогнозуванням подальшої навчально-методичної роботи, пов’язаної з добором репертуару, тематикою теоретичної інформації, характером спілкування та психологічним типом мислення студента (репродуктивним, аналітичним, творчим тощо), його темпераментом, працездатністю і наполегливістю у подоланні недоліків.

На старших курсах самостійна робота стосується засвоєння стійких практичних знань, умінь і навичок та теоретично-інформаційного матеріалу, набутих за попередні роки навчання у вокальних класах, що вже відповідають конкретному професійному рівневі кваліфікації молодого фахівця.

В цей період контроль педагога набуває якості творчого спілкування зі студентом, яка передбачає:

- удосконалення вокально-технічних навичок (рухливості голосу, однорідності тембрового забарвлення звука впродовж всього діапазону, динамічного діапазону голосу, виразності і яскравості звучання тощо), опрацьовуваних в класі з педагогом-вокалістом (на вправах і творах);

- опанування професійною термінологією психотехніки співака (явища імпедансу, формантного складу звука, видів атаки звука, резонування голосу, примарної зони голосу, положення гортані в співі і ролі діафрагми, вокальної орфоепії тощо), як у вокальному класі, так і в процесі самостійної роботи з навчально-методичною літературою;

- ознайомлення з нейро-фізіологією співацького процесу (вібро, баро, пропріорецепцією голосотворення, особливостями вокально-моторного слуху, носо-зубним резонансом і т.п.) в практичному і теоретичному розумінні (на вправах і творах);

- розвиток навичок самоудосконалення та самоконтролю студента в процесі виконання вокально-навчальних завдань на заняттях (пов’язаних з самостійною підготовкою студента до концертної діяльності

- розспівування на вправах і поспівках, вивчення вокальних творів), творчого підходу до навчання, опрацювання додаткової науково-пізнавальної літератури, обговорення почутих концертних виступів, підготовки рефератів.

Самостійна робота на цьому етапі навчання передбачає інтелектуальний розвиток співака і його творчих можливостей до здійснення широкого спектру музичної діяльності як у вокально-виконавській, так і організаційній та педагогічній сфері, що вкупі з низкою інших спеціальних навчальних дисциплін вокального циклу дозволяють сформувати цілісну структуру підготовки кваліфікованих спеціалістів.

Рекомендована література спрямована на розвиток ерудиції майбутніх спеціалістів-вокалістів, формування науково-педагогічної орієнтації студентів щодо новітніх наукових досягнень в галузі вокального мистецтва, інноваційного підходу педагогів до сучасної співацької культури, опрацювання якої може здійснюватися як у вокальному класі, так і в самостійній роботі студента. Рівень засвоєння студентами потрібних знань залежить від його науково-теоретичної підготовки, сформованості різноманітних вібраційних, резонаційних, м’язових, акустичних відчуттів тощо, а також, від якості сформованості слухового контролю та аналітичного сприйняття якісних показників голосу, що вкупі визначають кваліфікаційну базову підготовку.

У цьому навчально-методичному посібнику проблеми педагогіки бельканто надаються в історичній ретроспективі, що дає можливість накопичувати досвід видатних педагогів XVII-XXI століть та творчо їх використовувати у своїй подальшій педагогічній практиці, формувати теоретичне професійне мислення, розвивати свій фаховий рівень. Систематична і наполеглива праця студента у процесі виконання навчальних завдань характеризує не тільки його працездатність, а й свідоме ставлення до майбутньої професії, зацікавленість і потребу удосконалення набутих знань, умінь і навичок.

**Питання для самоконтролю**

1. У чому полягає самостійна робота, пов’язана із сприйняттям, розумовою діяльністю, запам’ятовуванням та аналізом отриманої інформації?
2. Назвіть основні чинники сформованості вібраційних, резонаційних, м’язових, акустичних відчуттів?
3. У чому полягає потреба удосконалення набутих знань, умінь і навичок самостійної роботи студента?
4. На якому етапі навчання робота передбачає цілісну структуру підготовки кваліфікованих спеціалістів та інтелектуальний розвиток співака і його творчих можливостей до здійснення широкого спектру музичної діяльності?

**Реферати, доклади**

1. Процес опанування основними механізмами голосотворення при навчанні співу.
2. Навчання співу, як процес розумової діяльності, запам’ятовування та аналізу отриманої інформації.
3. Залежність готовності голосу до професійної виконавської та педагогічної діяльності.
4. Формування свідомого ставлення до процесу навчання співу під час самостійної роботи студентів.

## Розділ ІІ. ВОКАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ІТАЛІЇ “BEL CANTO”

Історія розвитку вокального виконавства та вокальної педагогіки свідчить про те, що на протязі багатьох століть фахівці намагалися не тільки з’ясувати принципи та методи виховання співака, але й здійснити їх апробацію, впровадити в освітню систему, удосконалити організацію всього навчального вокального процесу. Вивчення методики видатних вокальних шкіл минулого і сучасного дозволить молодому фахівцю оволодіти теорією вокального навчання та застосувати його у практичній діяльності.

Законодавцем у світі вокальної педагогіки, вокального навчання і виховання по праву вважається італійська вокальна школа. Саме з виникнення та розвитку італійської вокальної школи починає відлік систематизоване вчення про вокальне виховання і навчання. В Італії пройшли початковий відбір і типізацію всі вокальні терміни й поняття, визначились основні елементи технології оперного співу, які актуальні у вокальному мистецтві всього світу і сьогодні. Як школа вокально-технічної досконалості, італійське мистецтво вплинуло на формування й розвиток інших національних шкіл.

Традиції вокальної педагогіки спираються на методи формування виконавського рівня співочого мистецтва, відшліфованих багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис того чи іншого народу та утверджених через стилістичні епохи й напрями – бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, імпресіонізм,

експресіонізм, модерн тощо. Крім того, в процесі навчання співу важливе місце приділяється манері вокального виконавства, що в теперішній час називають «європейською академічною оперно-концертною манерою співу». Манера вокального виконавства також пройшла певний шлях становлення та розвитку, і була заснована на конкретних способах співу.

## 2.1. Вокальна педагогіка Італії XVII-XVIII століть

Італійська школа розглядає спів як рефлекторний процес, підсвідомий інстинктивний чи імпульсивний прояв, природа та зміст якого емоційні, а не пізнавальні. На цьому твердженні ґрунтується ціла система методологічних передумов, яка охоплює всі сторони фізичного, технічного та емоційного виховання та розвитку співака. Формуванню національної італійської вокальної школи, передував тривалий шлях розвитку, що завершився народженням нового жанру - опери, що ввібрав все найкраще, що накопичилося за віки в народному, церковному та світському музичному мистецтві.

Спів будучи психофізіологічним процесом чи не найпотужніший вплив на слухача та й на самого виконавця. Впливом вокальної та інструментальної музики на людину цікавилися ще з часів Стародавнього світу. Формування італійської національної вокальної школи пов'язані з появою жанру опери. Перша опера (1597г) Якопо Пері і Оттавіо Риннучини «Дафна» стала результатом розвитку музичного мистецтва всієї епохи Відродження. У ранньому Відродженні (14 ст.) стає

популярним один із видів світської музики − домашнє музикування та спів під акомпанемент лютні, арфи або маленького органу.

Виникненню італійської національної вокальної школи передував розвиток народного церковного співу, в результаті якого склався кантиленний спів з віртуозними прикрасами та дбайливим ставленням до слова. У 1620 −1640 роки панувала Римська школа Барберіні, родичі папи, до середини 40-х 17 ст. були одними з найвпливовіших родин Риму. А тому з оперної сцени розповідаються життя святих, вихваляються єзуїти тощо.

У надрах римської школи зародився жанр ораторії – твір для солістів, хору та оркестру на біблійний сюжет. Пізніше Джакомо Карісімі та Алессандро Страделла стали майстрами твору мелодико – гармонійного складу, невеликої лірико-драматичної п'єси, що складається з арій, речитативів та ансамблів. Один із видатних співаків того часу був Балдассар Феррі кастрат − віртуоз для якого не існувало жодних технічних труднощів. Найкращими вокальними педагоги римської школи вважалися Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді, Лоретто Вітторі.

Венеціанська школа пов'язана насамперед з ім'ям Клаудіо Монтеверді – видатним майстром поліфонії, автором мадригалів та 9-ти опер. Він став творцем справжньої музично-реалістичної драми − опери, саме тому його називають реформатором нового жанру. Він вважав, що слово є визначальним у мелодиці, проте його музика зовсім не схожа на музику композиторів флорентійської школи через її яскраву емоційність та експресивність. Він ввів поняття арії lamento (скарга, плач), зробивши її

дво- та тричастинною; урізноманітнив вокальні форми опери, наділив своїх героїв усіма можливими музичними засобами та водночас багатими інтонаціями – людського голосу. Він був видатним композитором, співаком і педагогом, який виховав чудових співачок: Катаріну Катанео, Катаріну Мартінеллу.

Центрами вокального навчання Італії XVII-XVIII століть були консерваторії, які були закриті навчальні заклади, у яких виховувалися співаки з раннього дитячого віку. Спочатку консерваторіями називалися притулки для сиріт, де дітей навчали ремеслам. У XVII столітті у притулках було запроваджено викладання музики, яке згодом посіло основне місце у навчанні та тривало 8-10 років. Вокальна освіта починалася з дитинства, із шести-, семирічного віку.

Остаточне формування співака закінчувалося приблизно 17 років. Програми консерваторій відрізнялися надзвичайною насиченістю і передбачали виховання широко освіченого музиканта, який володіє основами композиції, декількома музичними інструментами, здатного справлятися з вокально-технічними труднощами, а також опануванням навичок викладання вокалу.

У 1700 р. у Болоньї відкривається "Велика болонська школа" під керівництвом Франческо Антоніо Пістоккі − співака, педагога та композитора. Найбільш яскравими представниками неаполітанської вокальної школи 17 – 18 століть були композитори та педагоги: Леонардо Лео – вчитель співака – віртуоза Джіамбаттіста Манчіні; Ніколо Порпора, який підготував до блискучої співочої кар'єри співаків-кастратів

Каффареллі, Фарінеллі та співачок парадоксальної техніки Мінготті та Габріеллі. Школу Н. Порпора відрізняла гранична педагогічна вимогливість – його називали другом, вчителем та... тираном учнів.

Він писав для кожного учня вправи та сольфеджіо. Щоденне виконання вправ протягом п'яти років відточувало вокальну техніку співака, розвивало співоче дихання, підготовляло до виконання складних творів. Про методичні принципи виховання співака та розвитку голосу Італії 17 -19 ст. можна судити з теоретичних праць педагогів вокалу того періоду. Це Джуліо Каччіні, П'єтро Франческо Тозі, Джіамбаттіста Манчіні, Генріха Фердинанда Манштейна – німецького педагога, який мав на меті відтворити італійський метод навчання.

Насамперед, у працях підкреслюються високі вимоги, які висуваються до вчителя співу, який має бездоганно володіти голосом, бо, визначальним способом навчання був спосіб показу. Однак цього замало. Педагогу необхідні також такі якості як доброзичливість, витримка, вміння підкреслити позитивне, цінне в учні, вселивши віру у його творчі можливості. Потрібно було вміння визначити характер голосу, дати правильну професійну орієнтацію. Необхідний індивідуальний підхід до кожного учня як у визначенні його голосових можливостей, так і у виправленні недоліків.

Другий чинник – режим роботи учня. Необхідні систематичні заняття з поступовим збільшенням навантаження та зростанням труднощів. Рекомендується під час занять робити перерви, щоб не втомлювати голосовий апарат, який ще не звик до професійних

навантажень. Важливо дотримуватись правила – не скільки співати, а як співати. Педагоги радять працювати перед дзеркалом, що дозволяє знімати непотрібні зовнішні м'язові затискачі.

Це особливо важливо на початку навчання, оскільки гримаси, зрушені брови, спотворений вираз обличчя свідчать про напружену роботу голосового апарату. Характерна іх рекомендація стояти прямо, голову тримати вільно, не піднімаючи і не опускаючи її, посміхатися, що допомагає досягти "світлого" та "близького" звучання голосу. Початкові вправи слід виконувати на середній ділянці діапазону голосу звуком помірної сили (хто кричить, той не співає) по півтонах, що дозволить виробити legato. Рот не повинен змінювати положення протягом усієї вправи. Щелепа вільна. Підборіддя не висувати. Заняття мають тривати на першому етапі навчання трохи більше 10 – 15 хв, після чого необхідно відпочивати. Поступово час вправ збільшується, проте втомлювати голосовий апарат не слід.

Не кожна людина, яка має гарний і сильний голос, може присвятити себе мистецтву співу. Співаку - професіоналу необхідні "голос, душа палка та артистична, хороші музичні здібності, здоровий глузд і пам'ять". Без цих компонентів формуються на думку Фр. Ламперті, лише посередності. Говорячи про недоліки співаків, автор вказує, що найважче виправляти "тремтіння" та "перекриття" голосу, які з'являються в результаті частого використання верхніх звуків діапазону та розширення меж грудного регістру. Вчителі радять тренуватися на середній ділянці діапазону, на відкритих голосних і насамперед фонетично зручному

італійському звуку "А". Уклад язика "ложечкою" звільняє горло і розвиває еластичність глотки.

Торкаючись питання співочого дихання, перші італійські педагоги говорили: Дихання має бути легке, вільне, готове служити співаку за будь-яких обставин (Дж. Каччіні). А Манчіні не тільки рекомендує легко набирати та економити набрану кількість повітря, а й уважно ставиться до видиху, від якого, на його думку, залежать деякі суттєві якості голосу. Вперше з'являється поняття "мистецтво дихання". З'являються поради співати перед запаленою свічкою, щоб полум'я не вагалося – це тренує поступовий видих.

Дж. Манчинні не лише рекомендує легко набирати та економити набрану кількість повітря, а й уважно ставитися до співочого видиху, від якого, на його думку, залежать деякі суттєві якості голосу. Манчіні вже дає більш розгорнуті поради, говорячи про необхідність зберегти дихання з такою економією, щоб привчити апарат регулювати, та стримувати голос. Вперше з'являється поняття "мистецтво дихання". Філірування, на думку автора, не можна приступити перш, ніж освоєно "мистецтво зберігати, затримувати і посилювати дихання".

Генріх Фердинанд Манштейн підбиває свого роду підсумок розвитку педагогічної думки про характер співочого дихання і дає вичерпне формулювання: дихання має організовуватися таким чином, щоб екскурсувала грудна клітка (під час вдиху розширюється і піднімається, під час фонаційного видиху непомітно повертається). Живіт під час співу підтягнутий. Це вказівка на грудний тип дихання.

Підкреслюючи необхідність спеціального тренування, Манштейн дає практичні поради: користуватися кожною паузою для добору повітря, запасатися великою кількістю перед тривалою музичною фразою або пасажем і т.д. Наголошуючи на специфічності співочого дихання, Манштейн називає його "хитрістю в співі".

Не менш важливим у вокальній методології є питання регістрової будови голосу. Вважають, що співаки того часу користувалися грудним регістром з наступним переходом на фальцет. Однак у працях італійських майстрів звучать категоричні вимоги до однорідного звучання голосу. Констатуючи наявність двох регістрів, вони наполягають на з'єднанні, без якого неможливе формування професійного звучання верхньої ділянки голосу. Г. Манштейн рекомендує конкретні вправи щодо згладжування регістрів, радячи пом'якшувати грудний звук та посилювати медіум. При переході до головного звучання – посилювати медіум і пом'якшувати головний звук.

Першорядна роль відводилася тренуванню техніки співу. Це й зрозуміло: іскрометні пасажі, складний колоратурний малюнок мелодії, легкість їхнього виконання залежали від достатньої натренованості голосу. Ось чому заняття техніки співу були обов'язковими не тільки для легких жіночих голосів, але і для низьких чоловічих. Педагоги дають конкретні вказівки, створені задля доведення до досконалості техніки трелі, колоратурних пасажів, швидких гам, хроматичних ходів тощо.

Незважаючи на різноманітність порад, педагоги одностайні у думці про важливість плавного та поступового видиху та вільної гортані

для досягнення віртуозної техніки. Наголошується на необхідності легкого акценту на кожному звуку, щоб всі вони були однаковою округлості, ясності і повноти, і були схожі на "перлини, які сипляться". Педагоги попереджають, що при виконанні трелів, пасажів, гам руху губ, язика та нижньої щелепи неприпустимі. Становище артикуляційного апарату має бути незмінним. Проте, надаючи виняткового значення вокальній техніці, викладачі вокалу розглядали її як попередній етап до головного – виконання творів з текстом. Адже відмінна особливість і призначення найдосконалішого і найвиразнішого "інструменту" – людського голосу – полягає в тому, щоб донести до слухача авторську ідею твору, втілену в неподільному злитті слова та музики.

П. Ф. Този закликає виправляти погану вимову, читаючи тексти без афектації, артикулюючи і швидко промовляючи приголосні. Цієї ж думки дотримується і Дж. Манчіні, додаючи при тому, що порівняно з розмовною промовою вимова у співі має бути "величною". Г. Манштейн рекомендує "є" вимовляти ширше, ніж у мові, а "о" – дещо світліше. Він вважає, що спів без чистої, зрозумілої та шляхетної вимови – звуки без думки та змісту.

**Питання для самоконтролю**

1. Назвіть основні чинники становлення італійської вокальної школи.
2. Охарактеризуйте основні вимоги італійських педагогів старої вокальної школи.

3. Розкрийте особливості вокального навчання Італії XVII-XVIII століть.
4. Назвіть особливості педагогічної думки Генріха Фердинанда Манштейна.
5. Прийоми та деякі рекомендації Дж. Манчинні.

**Реферати, доклади**

1. Традиції вокальної педагогіки як методи формування виконавського рівня співочого мистецтва.
2. Традиції "Великої болонської школи".
3. А. Манчіні – питання співочого дихання.
4. Школа Н. Порпора – гранична педагогічна вимогливість.

## 2.2. Вокальна педагогіка Італії XIX століття

Зміна виконавського стилю, нові завдання, які стояли перед співаками-виконавцями вокальних партій в операх Дж. Россіні, В. Белліни, Г. Доніцетті та Дж. Верді, призвели до суттєвої корекції вокальної педагогіки. Стара методика виховання не могла забезпечити необхідних професійних якостей співаків XIX століття. І лише накопичення виконавського досвіду дозволило сформувати нову методику педагогічного процесу, яка зводиться до наступного:

• навчання професійного співу має починатися не раніше вісімнадцяти – двадцяти років, коли організм цілком підготовлений до великих навантажень, емоційних та фізичних;

• учителем співу може бути не тільки виконавець, наділений певними педагогічними здібностями, а й музикант (диригент, концертмейстер),

який добре знає специфіку вокального мистецтва і має так званий вокальний слух;

• для розвитку динамічних можливостей голосу необхідно виховувати у співака змішаний – костоабдомінальний, тобто грудно-черевний тип дихання, при якому діафрагма бере активну участь у регуляції фонаційного видиху. З її діяльністю пов'язані зміни голосу співака;

• педагог зобов'язаний у процесі навчання співака виробити "звук на опорі" – специфічне поняття, що характеризує координовану роботу всіх частин голосотворчого апарату;

• беручи до уваги величезні простори оперних залів і необхідність перекривати звучання оркестру, співак повинен відчувати вібрацію в області маски (мається на увазі маскарадна маска), що є індикатором "польотності" звуку;

• відкриті голосні, які використовуються у школі XVII-XVIII століття, повинні бути замінені закритими "а", "е", і деколи"і";

• працюючи над чоловічими голосами, слід дбати про формування змішаного регістру та "прикриття" верхньої ділянки діапазону голосу;

• співи вокалізів є обов'язковими, бо на них співак тренує не тільки вокальну техніку, а й елементи виразності.

Ці методичні принципи з більшою чи меншою послідовністю викладено у працях вокальних педагогів другої половини XIX століття. Франческо Ламперті – найвидатніший педагог, який виховав блискучу плеяду співаків, ніколи не був професійним співаком. Музикант широкого профілю (органіст, директор оперного театру), він прославився як

вокальний педагог, з 1850 працював професором співу в Міланській консерваторії. Ламперті залишив ряд теоретичних робіт: "Теоретично-практичне керівництво для вивчення співу", "Перші уроки вокалу" і розгорнута праця "Мистецтво співу".

Основою вокального мистецтва, на думку Ламперті, є подих. Йому належить афоризм "школа співу - це школа дихання". "Вживання грудобрюшного дихання, писав Ламперті, необхідно співакам, тому що тільки цим способом дихальне горло утримує цілком пружне природне становище і кожен зрозуміє, яку можна отримати користь із цілком правильного дихання...". Учень повинен стояти прямо, повільно зітхнути до моменту, коли горло зазнає відчуття холоду, цієї миті взяти ноту легким ударом глотки назад, на зразок руху вдихання" на голосну "а", як у слові "L'anima".

Під час співу слід стежити, щоб звук був чистий, без шуму. Це можна досягти, "упираючи грудобрюшну на м'язи живота і розширюючи її". Таке збереження вдихальної установки (відчуття вдиху) розуміється автором як "опора дихання". Для професійного співу "опора дихання" є обов'язковою. Звук, взятий на опорі, позбавлений крикливості і вільно долітає до найдальших куточків зали.

Початкові вправи слід виконувати на середній ділянці діапазону голосу звуком помірної сили ("хто кричить, той не співає") по півтонах, що дозволить виробити legato. Рот не повинен змінювати положення протягом усієї вправи. Щелепа вільна. Підборіддя не висувати. На першому етапі навчання заняття мають тривати не більше 10-15 хвилин,

після чого потрібно відпочивати. Поступово час вправ можна довести до двох годин, проте втомлювати голосовий апарат не слід. Не кожна людина, яка має гарний і сильний голос, може присвятити себе мистецтву співу. Співаку-професіоналу необхідні "голос, душа палка та артистична, гарні музичні здібності, здоровий глузд і пам'ять". Без цих компонентів формуються, на думку Фр. Ламперті, лише посередності.

Говорячи про недоліки співаків, автор вказує, що найважче виправляти "тремтіння" та "перекриття" голосу, які з'являються в результаті частого використання верхніх звуків діапазону та розширення міжгрудного регістру.

Значне місце в роботі Ламперті займають питання артикуляції та вимови: неприпустима заміна одного голосного іншим, подвоєння приголосних там, де не треба. Надзвичайно важливі такі фактори, як укладання язику, рух пружних губ, положення рота, що відповідає тому чи іншому голосному. Ламперті надає великого значення заняттям техниці швидкості, яка зберігає голос, робить його гнучким, слухняним, свіжим та повнозвучним.

Трель, на думку Ламперті, – дар природи. Однак цю властивість слід удосконалювати, вправляючись у повільному (повільніше, ніж дозволяють голосові дані!) темпі, без участі грудей. Обидва звуки, що становлять трель, несуть рівне навантаження. При роботі над треллю необхідно стежити за тим, щоб язик, губи та підборіддя залишалися нерухомими!

Філірування − важливий та показовий фактор оволодіння мистецтвом дихання. Філіювання слід виконувати на голосний "а" (іноді на "є"), а закінчувати з деяким запасом дихання, як би продовжуючи про себе співати. Дуже цінні вказівки Фр. Ламперті про інтенсивність внутрішнього зусилля. Спів вимагає енергії, емоційності, і незалежно від характеру вправ (вокалізів, музичних творів) ступінь емоційного напруження або, як він вказує, внутрішньої інтенсивності, має бути досить високим. Це зауваження поширюється на співання фраз як на forte, і на piano.

Дуже важливим є питання підбору репертуару, який має відповідати можливостям учня. Ламперті − противник заучування великої кількості арій та романсів. На його переконання, одна арія, яка виконана з дотриманням усіх вокально-технічних та виконавських норм, свідчить про здатність учня освоїти інші твори.

Ламперті, вихований на творах композиторів XVII-XVIII століття, критикує сучасну йому музику. "Сучасна опера − справжня причина занепаду мистецтва співу ...нові опери, майже зовсім позбавлені мелодії та біглості, написані в ексцентричних, незручних регістрах. Через це учень не співає, а кричить, пробігаючи з великою поспішністю партії, без жодного поняття про мистецтво".

Італія кінця XIX століття багата на імена вокальних педагогів (Луїджі Аверса, Джіакомо Гальвані, Беніаміно Кареллі та ін.), які виховали плеяду талановитих виконавців. У своїй практичній роботі вони спиралися

на методичні засади "Мистецтво співу". Однак їхні прийоми та деякі рекомендації не завжди збігалися з порадами Фр. Ламперті.

Так, відомий виконавець баритональних партій опер Верді Леоне Джіральдоні працював із учнями над низьким фіксованим становищем гортані незалежно від типу їхнього голосу. Він наполягав на особливому положенні язика, при якому його передня частина упирається в коріння нижніх зубів, а корінь язика – назад, вниз, що допомагає встановленню гортані в низькому положенні та звільненню склепіння глотки.

Джіральдоні винайшов спеціальну "машинку", що притискає язик, яка заважала співати і не призводила до бажаних результатів. Однак слід зазначити і низку безумовно цінних вказівок співака. Так, він навчав засвоювати змішаний тип дихання, при якому під час співу зберігається вдихальна установка (грудна клітина розширена), а регуляція фонаційного видиху здійснюється діафрагмою та м'язами черевного пресу. Такий характер дихання однозначно пов'язаний із кращими якостями голосу – його силою, чистотою інтонації, здатністю до швидкої динамічної перебудови). Важливими є і прийоми, які сприяють підняттю м'якого піднебіння (зівок, відчуття "купола") та еластичності глотки.

Прогресивні погляди на проблему вокальної освіти викладено у праці "Учитель співу" Дж. Сільва професора Міланської консерваторії початку XX століття. Автор підсумовує досягнення педагогічної думки другої половини XIX століття і намічає шляхи розвитку вокальної педагогіки. Насамперед Сільва вважає, що для підготовки педагогів-вокалістів необхідні педагогічні інститути, що дозволять набути потрібних

знань і навичок не тільки в галузі професійного співу, а й таких дисциплін, як іноземні мови, література, фонетика, декламація, педагогіка тощо.

Важливе місце у його праці "Учитель співу" займають питання класифікації та діагностики голосу під час вступу до професійних навчальних закладів. Сільва пропонує оцінювати голос за такими параметрами: чистота тону (відсутність горлового, носового відтінків); відсутність гойдання чи тремолювання; достатня сила звучання; повний діапазон; приємний тембр; а також враховувати емоційність співака, його фізичне здоров'я.

На процес навчання, на думку Сільви, впливають два важливі фактори: здійснення з боку педагога різного роду контролю - слухового, зорового, кінестетичного (м'язового); і вокальні здібності учня, які дозволять йому закріплювати навички. Чільну роль у педагогічному процесі відіграють взаємини вчителя та учня, психологічний клімат під час занять, відповідний емоційний стан, артистизм у проведенні уроку тощо.

Сільва намагався об'єктивізувати деякі методичні принципи: так, за допомогою пнеймографа (апаратура, яка дає змогу отримати графічне зображення зовнішніх дихальних рухів), він прагнув знайти оптимальний тип співочого дихання. Нерозвинена техніка, відсутність точних тестів та однаковість завдань не дозволили досягти бажаних результатів та призвели до помилкових висновків про зв'язок дихання зі статтю, психікою, музичними та акторськими даними.

Даючи корисні практичні поради, Сільва рекомендує використовувати у вправах голосний "а" як найбільш фонетично зручний звук. До співу вокалізів він радить переходити лише після закріплення вокальних навичок у вправах. Найкращим дидактичним матеріалом, який виховує голос у його природному звучанні, професор вважає арії майстрів XVI-XVII ст.

**Питання для самоконтролю**

1. Назвіть імена вокальних педагогів XIX століття, які виховали плеяду талановитих виконавців.
2. Охарактеризуйте основні нововведення італійських педагогів вокальної школи XIX століття.
3. Розкрийте методичні принципи Фр. Ламперті.
4. Розкрийте нові завдання, які стояли перед співаками-виконавцями XIX століття
5. Перелічте постулати нової методики педагогічного процесу XIX століття.

**Реферати, доклади**

1. Розквіт італійського оперного мистецтва першої половини XIX століття
2. Методичні принципи у працях вокальних педагогів другої половини XIX століття
3. Франческо Ламперті – найвидатніший педагог XIX століття
4. Прогресивні погляди Дж. Сільва викладені у праці "Учитель співу"

## 2.3. Вокальна педагогіка Італії XX століття

У вокальній педагогіці XX століття якихось суттєвих зрушень не відбулося. Непорушними залишаються методичні засади Фр. Ламперті. Проте погляди найбільшого тенора кінця XIX – початку XX століття Е.Карузо на вокальну методику представляють значний інтерес для виконавців і вокальних педагогів, як і раніше, який вокальної педагогікою не займався.

Найбільш важливим фактором голосоутворення Карузо вважав співоче дихання, що суттєво відрізняється від звичайного і розмовного. Особливого значення співак надавав діяльності діафрагми, що дає при правильному вдиху опору повітряному стовпу, який підтримується в легенях під тиском, необхідним відтворення гучних чи тихих звуків.

Карузо неодноразово підкреслював необхідність звертати в звук кожну частинку повітря, що видихається, і рекомендував змішаний тип дихання, вказуючи, що ключичний може бути застосований тільки як допоміжний. Цей тип не дозволяє використовувати динамічне нюансування і веде до напруги шийних м'язів, а отже, до напруженого голосоутворення.

Черевний тип дихання також може бути використаний як додатковий, а не основний, бо при ньому, як і за ключичного, діафрагма не отримує опори на видиху (тут мається на увазі відсутність належного тонусного стану діафрагми, без якого вона не може бути регулятором тиску підскладки).

Другим не менш важливим фактором голосоутворення є атака звуку. Від якості (чіткості, точності) атаки залежить подальше голосоутворення. Якщо видих передує змиканню голосових складок, звук виходить свистячим, неприємним. При млявому змиканні він позбавлений дзвінкості та яскравості. При перемиканні (неправильне використання жорсткої атаки) – звук жорсткий і сухий.

Еластична, чітка атака, що виробляється одночасно з видихом, дає звуку повноту і округлість не лише на початку голосоутворення, а й надалі його розвитку. На початку занять слід ретельно стежити за зовнішніми факторами – положенням тіла і виразом обличчя і очей. Карузо говорив: "Співак не повинен порушувати спокійного виразу обличчя, тому що всяке скорочення м'язів обличчя діє на м'язи шиї. Спотворена особа вказує на недостатній спокій, тоді як необхідно, щоб співак приступав до своїх вправ абсолютно спокійно... Спокійний стан духу полегшує розслаблення голосових органів".

Одним із суттєвих моментів у процесі навчання співака є розвиток діапазону голосу. Карузо був глибоко переконаний, що краса і легкість звуковидобування на верхній ділянці діапазону цілком залежать від якості нижчих тонів. Для розширення діапазону та вирівнювання регістрів Карузо застосовував поєднання відкритого голосного "а" на нижніх тонах з "о", що поступово переходить в "у" на верхній ділянці діапазону.

Спостерігаючи за фіксованим становищем гортані, на думку Е.Карузо, вправи та вокалізи слід співати повним, але не форсованим голосом і завжди з жвавістю та енергією. Спів із закритим ротом – на «м»

–використовувалося Карузо, як спосіб розучування незнайомого матеріалу.

Якщо ж цей спосіб застосовувати у вигляді вправ для розвитку резонаторних відчуттів, то необхідно стежити за тим, щоб м'язи обличчя, язик, підборіддя були б позбавлені будь-якої напруги. Ці вправи є корисними для розвитку дихання, гнучкості та рухливості голосу. Енріко Карузо є автором книги, присвяченої мистецтву співу "Як треба співати", в якій він зупиняється не лише на положеннях методичного характеру, а й на питаннях режиму співака, гігієни його голосу, шкідливих звичках (крик, гучна розмова, куріння, пиття спиртних напоїв, різних видах нервозності).

У своїй роботі Е. Карузо наголошує, що єдиного методу та універсальних порад у вокальній педагогіці бути не може: скільки співаків, стільки й підходів до розвитку їхнього голосу.

Для Італії XX століття, як і для всього європейського оперного мистецтва, характерним є пошук нових форм, відмова від звичного, традиційного. Це викликано прагненням оперних композиторів створювати музично-сценічні твори, співзвучні епосі соціальних потрясінь, небаченого за розмахом технічного прогресу. Пошук нових форм та засобів вираження призводить до створення незвичайних творів із зміненим ладовим мисленням. У сучасній опері дія, як правило, розвивається надзвичайно імпульсивно.

У цьому проявляється зв'язок оперного мистецтва з мистецтвом кіно, що характеризується швидкою зміною кінокадрів. Цілком природно, що

звична форма вокального навчання теж видозмінюється. Змінюється і ставлення композиторів до мелодії, її інтервальної будови. Замість зручно побудованої мелодійної лінії з'являються незвичні для голосу стрибки на широкі інтервали (найпоширенішим із них стає, наприклад, септима: її нестійкість і дисонансність передають стан тривожності, напруженості, характерні для оперних творів західно-європейських композиторів).

Не можна не відзначити ще одну особливість - використання вокально незручної для голосу теситури. Найчастіше у вокальних партіях, які призначені для низького голосу, широко застосовується висока теситура. І навпаки – високі голоси мають пристосовуватися до незвичної та малорозробленої у процесі навчання низької теситури. Важливим чинником є нова функція оркестру, який, зазвичай, несе основне емоційне навантаження.

Найчастіше оркестр не допомагає співаку, а збиває його, збільшуючи складність інтонування, проблема якого висувається першому плані. Різкі та часті зміни психологічних станів створюють складний інтонаційний малюнок, відтворити який здатний лише вокаліст, який досконало володіє своїм голосом.

Одна з особливостей італійської вокальної школи - вокалізація на голосний "а" (у XVII-XVIII столітті – відкритий, у XIX – закритий). Наприкінці XX століття ця традиція переглядається, і багато педагогів віддають перевагу вокальним вправам на округлий голосний "і" або "у". Така зміна пов'язана з необхідністю досягти міцнішого звучання за рахунок активної роботи голосових складок. Зазначені голосні великого

імпедансу створюють високий підскладковий тиск, який активізує роботу голосових складок.

Другою суттєвою відмінністю італійської педагогіки кінця XX століття є особливість формування верхньої ділянки голосу. Обережне дбайливе ставлення до верхнього регістру замінюється сміливим підходом. Вправи даються з охопленням всього співочого діапазону, включаючи останні звуки головного регістру. Найбільш поширеною є вимога зниженого становища гортані. Вправи для сопрано в класі Ірис Корадетті – педагога Венеціанської консерваторії, як правило, співають на голосній “а”; для тенора – на округлій "і".

Емісія звуку починається з того моменту, коли учениця, набравши помірну кількість повітря, відчує проходження через голосову щілину. Особлива увага приділяється однорідності звучання по всьому діапазоні. Вправи починаються на середній ділянці голосу і поступово по півтонах доходять до другої октави. Незмінність низького становища гортані, піднятого м'якого піднебіння, широкого горла – обов'язкова умова виконання всіх вправ.

Вокальна освіта в Італії наприкінці XX століття здійснюється: у консерваторіях – середніх спеціальних навчальних закладах; національної академії Санта Чечілія – вищому навчальному закладі; в) приватних школах, які готують співаків-прем'єрів та примадонн.

**Питання для самоконтролю**

1. Розкрийте суть вправ для розвитку мистецтва співу Енріко Карузо "Як треба співати".
2. Проаналізуйте особливості італійської вокальної школи XX століття.
3. Які відмінності італійської педагогіки XX століття, порівняно з XVII-XVIII століттями.
4. Розкрийте основні нововведення педагогіки XX століття.

**Реферати, доклади**

1. Основні прийоми для вироблення колоратурної техніки вокальної школи XX століття.
2. Вібрато як один із найважливіших факторів італійської вокальної школи XX століття.
3. Розкрийте особливість формування верхньої ділянки голосу.
4. Особливості зв'язку оперного мистецтва з мистецтвом кіно.

## 2.4. Вокальна педагогіка Італії на сучасному етапі

Нині в Італії налічується вісімнадцять консерваторій. На вокальному відділенні вивчається переважно оперна література. Консерваторії готують співаків для оперних театрів та викладачів співу. Прийом абітурієнтів відбувається диференційовано з урахуванням виконавської та педагогічної спрямованості. На педагогічному відділенні потрібно, окрім достатніх вокальних та музичних даних, вільне володіння фортепіано, знання анатомії та фізіології голосового апарату, ерудиція у галузі теорії та історії музики. При прийомі на виконавче відділення особлива увага приділяється наявності гарного голосу та акторської

обдарованості, для визначення якої абітурієнт читає уривки з драматичних творів.

Перший курс консерваторії вважається конкурсним. Остаточне зарахування відбувається лише після складання всіх іспитів, які завершують перший рік навчання. Під час навчання студенти з виконавчою та педагогічною спрямованістю проходять в основному одні й ті самі дисципліни. Серйозна увага звертається на заняття із загального фортепіано. Випускна програма включає такі обов'язкові твори, як сонати Бетховена, прелюдії та фуги Баха. Багато часу приділяється читанню з аркуша, що входить у програми протягом усіх п'яти років.

У класі сольного співу займається, як правило, вісім-десять осіб, які мають бути присутніми на заняттях свого професора протягом усього робочого дня. Такий режим занять виховує слухове уявлення про зразок звучання і є, з погляду вокальних педагогів Італії, найважливішою умовою вокальної освіти. Педагогу відводиться дванадцять годин на тиждень, які він розподіляє на власний розсуд, враховуючи індивідуальні особливості учнів, збільшуючи час заняття з одними та скорочуючи його з іншими. До репертуару окрім оперних творів включається велика кількість вокалізів, виконання яких є обов'язковими з першого курсу до випускного іспиту.

До програми екзаменаційних вимог на першому курсі входить виконання одного вокалізу з восьми представлених комісії та старовинної арії композиторів XVII-XVIII століття.

На другому курсі іспит не передбачено, що дає можливість професору займатися за індивідуальним планом. На третьому курсі

студент виконує гами, кілька технічно складних вокалізів, арію з речитативом, романс або камерний твір італійських композиторів XVII століття (Д. Каччіні, Д. Монтеверді, М. Честі).

На четвертому курсі кількість вокалізів збільшується, один із яких має бути у сучасному стилі. До екзаменаційної програми входять також старовинна арія, уривок із духовного твору композитора XVIII століття, арія композитора XIX століття, романс. Окрім того, обов'язковою є перевірка читання з аркуша.

На п'ятому, випускному курсі програма іспиту включає два вокалізи старовинного та сучасного авторів, дві арії (одна з яких композитора XX століття), виконання (після самостійної тригодинної підготовки) незнайомого вокального твору, запропонованого комісією. Випускник також екзаменується у читанні з аркуша твору середньої складності. Закінчується випускний іспит перевіркою знань у галузі фізіології та анатомії голосового апарату.

У навчальному плані не передбачені окремі заняття з концертмейстером, проте студент повинен приходити до професора з вивченою програмою. Така система дає позитивні результати: студенти привчаються до самостійності та ініціативності. У класах провідних професорів використовуються різноманітні вокальні вправи, які розвивають діапазон, силу, динамічні та темброві можливості голосу.

У зазначеному різноманітті є деякі загальні установки, які допомагають наблизитися до еталонного звучання - округлого та дзвінкого на опорі з вираженим вібрато. Домогтися такого результату допомагає

стійке становище гортані (за висловом деяких педагогів – "гортань, поставлена на якір"), "відчуття позіхання або піднятого піднебіння", напрямок звуку "в маску", розкриття реєстрових можливостей голосу, тренування співацького дихання, який забезпечує спів legato і динамічну різноманітність голосу.

Музична академія Санта Чечілія – вищий навчальний заклад. На вокальне відділення академії приймається не більше восьми осіб, які закінчили консерваторію та отримали рекомендацію від дирекції. Вступники до музичної академії повинні мати чудову вокально-технічну підготовку. Мета дворічного навчання – оволодіння стилем виконання камерних музичних творів. Під час навчання студенти мають право відвідування концертів у всіх залах міста. Випускний іспит – сольний концерт у двох відділеннях, програма якого складається з романсової літератури різних стилів.

Дати вичерпну характеристику методів викладачів сучасних педагогів-вокалістів надзвичайно важко. Однак досить яскраво простежуються деякі загальні положення. Одна з особливостей італійської вокальної школи – вокалізація на голосний "а" – закритий). В даний час ця традиція переглядається, і багато педагогів віддають перевагу вокальним вправам на округлий голосний "і" або "у". Така зміна пов'язана з необхідністю досягти міцнішого звучання за рахунок активної роботи голосових складок. Зазначені голосні великого імпедансу створюють високий підскладковий тиск, який активізує роботу голосових складок.

Другою суттєвою відмінністю сучасної італійської педагогіки є особливість формування верхньої ділянки голосу. Вправи даються з охопленням всього співочого діапазону, включаючи останні звуки головного регістру. Найбільш поширеною є вимога зниженого становища гортані. Вправи для сопрано в класі Ірис Корадетті – педагога Венеціанської консерваторії, як правило, співають на голосний “а”; для тенора – на округлий "і". Емісія звуку починається з того моменту, коли учениця, набравши помірну кількість повітря, відчує проходження через голосову щілину.

Особлива увага приділяється однорідності звучання по всьому діапазоні. Вправи починаються на середній ділянці голосу і поступово по півтонах доходять до другої октави. Незмінність низького становища гортані, піднятого м'якого піднебіння, широкого горла – обов'язкова умова виконання всіх вправ.

Для вироблення колоратурної техніки педагог вимагає меншої активності у підйомі піднебіння, тобто менш округлого звуку, ніж під час співу legato. Для всіх голосів Іоланда Маньоні – професор Римської консерваторії Санта Чечілія використовує вправи на голосній "і", в окремих випадках – "о" чи "у", але тільки не "а".

Основні положення І. Маньйоні зводяться до наступного: розкута горла (широке горло), вільне, легке дихання з добре натренованою діафрагмою, яка виконує роль "підтримки" голосу, м'яка атака, наявність "вібрато". Вправи охоплюють весь діапазон голосу. Професор не прагне згладити регістрові "переходи", а навпаки, сміливо виявляє особливості

звучання всіх регістрів. Розуміючи важливість роботи діафрагми, Маньоні дає вправи на чередування forte і piano. Широко застосовується portamento, особливо під час співу великих інтервалів. При цьому професор потребує активних поштовхів діафрагми.

Для вироблення швидкості необхідно повне розкріпачення гортані, тому Маньоні рекомендує спів гам на склад "ха". Така придихальна атака знімає зайву напругу голосових складок, від чого дихання стає гнучким та еластичним.

Для засвоєння верхньої ділянки діапазону голосу, використовує арпеджіо, гаммаподібні пасажі, діатонічні та хроматичні гами. Цікавим та ризикованим є метод освоєння верхніх звуків. Ігноруючи не дуже якісне звучання верхніх нот, професор сміливо переходить до ще вищого, доходячи до крайніх меж.

Особлива увага приділяється виробленню вібрато. З погляду Маньоні, вібрато має вироблятися з перших кроків навчання співу у всіх учнів, незалежно від характеру голосу.

Істотне місце займають вправи на легато. Професор вимагає, щоб вони виконувались повним (але не напруженим!) округлим звуком. Працюючи над творами професор домагається скрупульозного виконання авторських вказівок, зафіксованих у тексті, дотримання традицій і неприйняття "нововведень". Ця установка й у інших педагогів італійських консерваторій.

Окрім консерваторій, в Мілані існує Центр вдосконалення оперних артистів при театрі Ла Скала. Основне завдання Центру, це робота над

оперними партіями. Навчання там передбачає підвищення кваліфікації не лише італійських оперних співаків, а й вокалістів із різних країн світу. Для вступу до закладу, співаку необхідна рекомендація керівників оперних театрів в яких він працює та характеристика, яка підтверджує його вокально-технічну підготовленість. Перед зарахуванням всі абітурієнти проходять прослуховування, до якого входить виконання складних арій різних стилів. Уроки сольного співу відбуваються щодня, окрім суботи.

Контроль за роботою у Центрі здійснюється тричі на рік у вигляді прослуховування – заліку, на якому присутній директор, диригент та педагог Центру. Еудженіо Барра – провідний професор Центру вдосконалення при театрі Ла Скала – виховував у своїх учнів еталонне звучання голосу. Найкращими голосними Барра вважав "у" для низьких голосів та "і" для високих, особливо для тенорів. Як вправу, що допомагає "направити звук у резонатор", він пропонував "микання".

Цей прийом широко використовується маестро не тільки під час співу гам, арпеджіо, інтервалів, а й на початку роботи над твором. Таке налаштування дозволяло домогтися яскравого, польотного звуку, який «прорізає» великі простори. Професор стверджував: "Хто вміє користуватись головним резонатором, той співає все життя". Під головним резонатором передбачалося звучання близьке, дзвінке, яке відбивається у вібраційних відчуттях в області маски, твердого піднебіння, верхніх зубів.

Велике значення маестро надає процесу дихання та його організації. Він стежив за тим, щоб його учні відчували вдих в області нижніх ребер, попереку, верхньої частини живота, вдих короткий і

активний. Під час видиху вимагав зберігати становище та відчуття вдиху "співати в себе", "на себе", ніби подумки вдихаючи. Такий психологічний настрій веде до активізації м'язів-вдихачів під час видиху і таким чином виникає відчуття опори.

Працюючи над розвитком гнучкого; еластичного дихання, Барра попереджає, що воно не повинно бути форсованим – "дихання не повинно вдаряти по зв'язках". У зв'язку з цим пропонувалися вправи без співу: сісти на стілець, зігнутися і повільно вдихнувши як би у спину, щоб відчути роботу спинних м'язів; повільно протягнути звук "в-у-в-в" на губах, не виштовхуючи, видихаючи плавно і поступово. Важливим елементом у роботі з учнями Барра використовував світлий і темний тембри, які він визначав як "горизонтальну" та "вертикальну" побудову звуку.

Посмішка ("горизонтальна побудова звуку") робить звук яскравим, блискучим, допомагає використовувати головний резонатор. При цьому обов'язковою умовою утворення світлого тембру Барра вважає скорочення квадратних м'язів (щоки підняті), які повинні втомлюватися. Їхня активна робота – запорука яскравого, дзвінкого звучання голосу. Для низьких голосів можна використовувати "вертикальне" звучання, коли рот набуває овальної форми. Однак необхідно при цьому піклуватися про "попадання повітря до головного резонатора": тоді голос буде яскравим і дзвінким. У роботі над твором можна використовувати окремі складні фрагменти, що погано вдаються, у вигляді вправ, які проспівуються в різних тональностях.

В Італії широко поширена підготовка співаків-прем'єрів та примадонн у приватних школах. Тут система навчання інша. Педагог укладає з учнями контракт, яким зобов'язується підготувати певні партії і забезпечити дебют. Учень оплачує уроки чи займається у рахунок майбутнього гонорару, певний відсоток з якого зобов'язується виплачувати маестро протягом того чи іншого терміну часу. Як правило, у приватних школах займаються дві – чотири особи. Педагогом приватної школи зазвичай буває професор консерваторії чи академії. Маестро суворо стежить за режимом своїх учнів та регулярним тренуванням.

Заняття проходять щодня по два-три рази на день. Така ретельна та систематична робота досвідченого педагога-вокаліста дає, як правило, позитивні результати: маестро встигає у встановлений термін (півтора-два роки) підготувати молодого співака до дебюту. Педагогічні методи різні, але вони підпорядковані головному – формуванню еталонного звучання: округлого, дзвінкого, близького " опертого" на еластичне дихання, яке, за висловом маестро Барра, " має гудіти, як гуде полум'я в каміні за хорошої тязі ".

Таким чином, Італійська національна вокальна школа пройшла довгий і складний шлях розвитку від музично-сценічних пасторалей Я.Пері, Д. Каччіні до атональних творів Луїджі Ноно і Луїджі Даллапіккола. Відповідно еволюціонували виконавські стилі, змінилися естетичні критерії, методи голосоведення, педагогічні принципи. Творчість композиторів XIX століття (Россіні, Белліні, Доніцетті, Верді і композиторів-веристів – Масканьї, Леонкавалло, Пуччіні) сприяла

небаченому розквіту італійського виконавського мистецтва. XX століття розширює поняття «італійська школа співу», яке доцільно визначити як «еталонний оперний спів».

Вокальна педагогіка еволюціонує слідом за виконавством: від скромних рекомендацій «легкого, вільного дихання», до складних вправ у дві – дві з половиною октави на округлих голосних «і» та «у»; від фальцетного звучання на верхній ділянці голосу – до потужного «прикритого» формування кульмінаційних звуків. Будинки сиріт, де навчалися діти, змінилися широкою мережею професійних навчальних закладів. Навчальні плани і програми професійних навчальних закладів Італії передбачають виховання співака-актора, який досконало володіє вокальною технікою в широкому сенсі, виконавськими стилями, що дають можливість інтерпретувати твори різних епох і стилів.

**Питання для самоконтролю**

1. Розкрийте сутність вправ для розвитку мистецтва співу та еластичного дихання маестро Барра.
2. Проаналізуйте особливості італійської вокальної школи XXI століття.
3. Які відмінності сучасної італійської педагогіки, порівняно з XVII-XVIII століттями.
4. Розкрийте основні положення професора І. Маньйоні.

**Реферати, доклади**

1. Основні прийоми для вироблення колоратурної техніки вокальної школи XXI століття.
2. Підготовка співаків-прем'єрів та примадонн у приватних школах.
3. Розкрийте систему навчання вокальному мистецтву в італійських консерваторіях.
4. Особливості навчання в музичній академії «Санта Чечілія».

## 2.5. Теоретико-методичні основи викладання «bel canto» у професійній підготовки студентів сьогодення

Італійське bel canto вже протягом багатьох століть залишається неперевершеним еталоном класичним краси співацького тону. Природна здатність італійців «занадто високо цінувати чистий момент звучання», але при цьому поєднувати його з "художнім моментом високої виразності" привела до виникненю унікальної культури співацького голосу, що згодом набула статусу метанаціональної співочої традиції. Вона стала основою для вокального мистецтва найкращих вокалістів світового рівня сьогодення.

Відмінними рисами вокальних технологій є чіткість та точність методів і прийомів, що впливають на голос шляхом усвідомлення

результативності конкретних завдань і рівня підготовленості виконавця. Однак і сьогодні точаться дискусії щодо змісту вокальних технологій навчання bel canto.

Для створення методичної платформи у навчанні студентів «bel canto» безперечну цінність мають, насамперед всього, праці таких педагогів-вокалістів, як Л. Дмитрієв, Д. Люш, А. Менабені та інши. В них сформульовані всі основні питання розвитку вокальної техніки та шляхи вирішення проблем формування основних вокальних навичок (артикуляція, співоче дихання, звукоутворення та ін).

Виховання співака bel canto у класі вокалу – багатоплановий та дуже відповідальний процес. Найскладнішим завданням у роботі стає розвиток професійних якостей вокалістів bel canto, що здійснюється під час навчальної діяльності студента. Загалом, в основі методів вокального навчання bel canto лежать загальноприйняті дидактичні та спеціальні вокальні методики, однак, у класі сольного співу надзвичайно важливо не лише їх висококваліфіковане застосування, а також ретельне вивчення творчості майстрів bel canto.

Основні вокально-методичні принципи, розроблені М. Гарсіа, не втратили своєї актуальності і в сучасній вокальній педагогіці. Так, ядром системи навчання bel canto стали певні афекти, на втілення яких були спрямовані всі засоби музичної виразності: інтонаційні, ритмічні, темпові, динамічні, артикуляційні. В даний час стало можливим сформулювати шість основних принципів школи bel canto, які складають базис цього навчання.

**Спів рефлекторний**. У школі bel canto спів представляється як підсвідомий та рефлекторний процес, у якому на перший план висувається емоційне. Дане положення служить фундаментом для системи методологічних постулатів. Насамперед, це відбивається на «фізичній» складовій співака, під якою маються на увазі резонатори, гортань, горло та дихальна система. «Технічна» оснащеність має на увазі володіння регістрами, використання нюансів, філіровки, кантилени, здатність змінювати тембри та ін. «Емоційна» сторона розвитку співака є цілим комплексом співочої збудливості.

Саме розуміння рефлекторної природи дозволяє уникати спрощеного підходу до bel canto як із позиції теорії, так і з позиції методичної. У такому разі вокаліст здатний довільно змінювати не манеру співу, а процес організації звуку та доведення його до автоматизму. З цим же принципом пов'язана властива італійцям свобода співу, так звана, **«спонтанність» та сила емоційного впливу**.

Спів здійснюється не голосом, а за допомогою механізму. Одним із визначних досягнень школи bel canto є розуміння залежності співочого звуку від певного механізму, що важливо не тільки для періоду навчання співу, але й для майбутньої професійної діяльності співака. Тому не випадково, нині в італійських школах викладання ведеться шляхом розвитку у співака відповідних автоматизованих послідовностей дій. В результаті однакового розуміння, оволодіння та управління співочим комплексом практично всі кращі представники італійської вокальної

школи опановують тотожні співочі механізми внаслідок чого створюється оманливе враження про природну схожість голосів італійських співаків.

Розуміння голосового апарату як механізму властиве і іншим вокальним школам, але тільки в італійській на вироблення цього механізму звертається особлива увага у процесі навчання вокалу. Саме автоматично діючий механізм створює висоту та енергію тону, завдяки чому виключається форсування звуку в італійській виконавській манері.

**Дихання при співі оборотне.** У школі bel canto принципово важливим стає дихання, відмінне від звичайного, повсякденного, з непрямим, оборотним диханням. З погляду фізіології таке трактування співочого дихання відоме як «парадоксальне дихання», де опорою дихання часто називають спів на “затриманому вдиху”. Це допомагає зрозуміти, як повинні працювати м'язи, щоб утримати видих та створити голосу опору. Парадокс співацького дихання полягає в тому, що під час видиху співак уявляє, що продовжує вдихати, що є невід'ємною частиною школи bel canto.

По-справжньому той, хто вміє співати, вміє переносити голос у голову. З позиції організації голосу у школі bel canto провідним серед голосових регістрів є la voce di testa (так званий "головний регістр"), із застосуванням якого можливе створення звукового еталона італійської школи з тими позиційними, технічними, тембровими та колоритними властивостями, якими він відрізняється від інших вокальних традицій. При цьому для bel canto головний регістр не ототожнюється з поняттям фальцету, що переважає у вокально-педагогічних працях

XIX-XX ст. та у співочій практиці.

**Звук може бути як горизонтальним, і вертикальним.** Чітке розмежування горизонтальної та вертикальної звукових проекцій є одним із способів оволодіння звуковою емісією. Так, наприклад, вироблення горизонтального звуку сприяє ціла низка спеціальних технічних прийомів:

- особлива позиція губ;
- зафіксований стан гортані та кореня язика;
- закриття звуку на посмішці, округлення звуку із збереженням блискучого колориту (М. Гарсія) та sorriso tecnico – «технічна посмішка» (Дж. Лаурі-Вольпі);
- вироблення світлого колориту (chiaro);
- перехід до темного тембру лише після вироблення світлого колориту.

**Резонанс – першорядний, вимова – другорядне.** З погляду теоретиків та практиків італійської вокальної школи зайва акцентуація уваги до мовних елементів неминуче призводить до приниження вокалу. Тому перехід до відпрацювання вимови вони вважають можливим тільки після точної та остоточної резонаторної підготовки співацького звуку.

Як основні резонаторні зони виділяються фронтальна і лабіальна зони. Горизонтальному звуку найповніше підходить перша, тоді як вертикальному – друга. Однак, незважаючи на цю відмінність, у процесі навчання співу виробляється різноманітне поєднання резонансних та проекційних варіантів. При цьому твердість і сталість емісії пов'язані, перш за все, з фіксованим положенням гортані та обратимістю дихання.

Таким чином, навчання стилю bel canto – це своєрідний фундамент професійної підготовки виконавця. Професійна освіта вокалістів, що базується на цій основі, гарантує не тільки якість звучання технічно досконалого співочого голосу на довгі роки, а й цілісну компетентну освіту.

Такий різноспрямований розвиток співака у вокальному класі передбачає застосування та використання багаточисельних методів, які пройшли випробування часом і дозволяють ефективно, з найменшими витратами досягати кращого результату.

**1**. **Емпіричий** ( пояснювально-ілюстративний, репродуктивний) метод − метод показу і наслідування («Співай так, як я співаю») досі у вокальному навчанні є лідируючим. Вивчаючи і аналізуючи вокально-методичну літературу, можна відзначити, що багато дослідників першим виділяють саме цей метод. Так, Л. Б. Дмитриєв писав, що «...він у вищій мірі наочний, доступний, змушує інтуїтивно визначити необхідні пристосування. При цьому на учня впливають усі можливі фактори, що сигналізують про те, як це слід зробити: зір, слух, емоційне збудження від почутого – все це надихає, мобілізує на подолання складної задачі. Цього не можливо досягти жодними поясненнями...».

Часто-густо багато практичних вимог у вокальному виконавстві важко пояснити словами, наприклад: співоча опора звуку, «проточність» дихання, ступень «прикритості» звуку, головне резонування, висока позиція співацького звуку тощо. Саме тому емпіричний метод у

вокальному навчанні домінує так, як ні у жодній іншій сфері музичного виконавства.

Л. Б. Дмитрієв розглядав як позитивні, так і негативні сторони даного методу. «Позитивна якість наслідування – її цілісний вплив на голосовий апарат...», негативна – педагог не завжди має доскональну вокальну форму, тому застосовувати даний метод потрібно «лише у окремих випадках з обережністю показати елементи того чи іншого прийому чи ходу». Також сучасні технічні можливості такі, що показ голосом педагог може замінити на прослуховування аудіозаписів виконання світових співаків, чиє виконання вважається співочим еталоном.

**2. Концентричний метод** спрямований на розвиток голосу та його діапазону. Доцільно починати розвивати голос з примарних тонів (середина діапазону голосу) з рухом вгору до ноти, яка спокійно береться без напруги, а потім рухаючись вниз, через всі регістри, також до самої нижньої спокійної ноти. У навчанні з вокалу для розвитку голосу до концентричного методу застосовувався прямолінійний або витягуючий тони знизу вгору (лінійний (лінеарний) – Л.А.) метод, що дійшов до нас з надр італійської школи.

У всіх школах співу «вокальні вправи розташовувалися так само, як у школах для скрипки, фортепіано та ін. Такий метод, пише Менебені …можна характеризувати словами: інструментальний, прямолінійний або витягуючий тони знизу догори». Однак зазначимо, що концентричний метод формування співацького голосу практикували видатні педагоги-

вокалісти Італії та Західної Європи : М. Гарсіа (син) (1805 – 1906), Сегонд (ученик М. Гарсіа (сина), співак і відомий учений), Г. Панофка (1807 – 1887). Концентричним методом зараз користуються практично всі педагоги–вокалісти.

**3**. **Фонетичний (лінгвістичний) метод** це «спосіб впливу на співочий голос і роботу голосового апарату з допомогою фонем (окремих звуків мови – голосних і приголосних). Він є найбільш поширеним та ефективним у вокальній педагогіці. З ним пов'язаний розвиток дикції – правильне формування голосних і приголосних у різних сполученнях: поступове переведення мовних голосних на співочі (вирівнювання, «нейтралізація», «округлення» голосних) і так зване «спресування» приголосних у співі , швидке їх виголошення (особливо глухих приголосних, що вимовляються при розімкнених зв'язках), а також засвоєння правил літературної вимови в співі (орфоепії, орфоодії). Фонетичним методом у тій чи іншій мірою користаються усі викладачі сольного співу. Він вимагає від педагога розуміння та уявлення місця та механізму виникнення тих чи інших акустичних властивостей голосу, кожної голосної та всіх приголосних звуків, що формуються за допомогою артикуляційних органів ротоглоточного каналу: губ, язика, м'якого піднебіння, зіва, глотки, мускулатури, нижньої щелепи, що рухається, тобто формування у студента в процесі навчання з вокалу вільного артикуляційного апарату.

**4. Метод внутрішнього інтонування** у вокальному навчанні використовується при розучуванні складних інтонаційних і теситурних

місць вокального твору, для вироблення високої співочої позиції звуку, а також як один з методів доучування, повторення та виконавчого удосконалення вокального репертуару. Цей метод можна успішно застосовувати в роботі студентів-музикантів. За історії розвитку вокальної педагогіки багато педагогів-вокалістів італійської вокальної школи використали цей метод в удосконаленні сольного співу. Так, П. Тозі висловлювався: «Спів вимагає завзятої старанності; він вимагає від ученика вміння навчатися подумки, якщо він не може цього робити голосом».

М. Гарсіа (син) писав, що «оволодіння інтонацією, інтервалами та іншими труднощами у виконанні залежить від того, наскільки ясно учень може собі уявити те, що йому потрібно співати». Ф. Ламперті виділяв уявні ноти, а в «Радах» підкреслив: «Потрібно учитися розумом, а не голосом, бо, втомивши голос, вже ніякими способами його знову не приведеш у добрий стан. ».

У теорії фонації поняття «внутрішній слух», «внутрішнє інтонування» набуває конкретного й багато в чому зрозумілого явища, яке має величезне знання для процесу навчання сольному співу. Суть цього явища в тому, що голосові складки можуть збуджуватися (вібрувати) під впливом процесів, що відбуваються в корі головного мозку та в центральній нервовій системі без дихання та фонації.

**5. Метод порівняльного аналізу.** За допомогою методу порівняльного аналізу аналітично порівнюємо виконання вокального

твору декількома співаками. Метод аналізу вчить не тільки слухати виступ, а й слухати себе.

Слухання і порівняльний аналіз виконання видатних співаків у записах і концертах має велику користь для розвитку культури вокально-музичного слуху і художнього смаку (еталону) сольного співу для студентів, що в свою чергу буде сприяти їх педагогічному вдосконаленню.

Однак, необхідно викладачу застерігати студентів від прямого копіювання та наслідування. Слухати можна виконання багатьох співаків, але важливо знайти своє власне тлумачення та виконання, це і буде початком творчості. Цей метод корисно застосовувати для самоконтролю власного звучання голосу та виконання вокальних творів, для розвитку самокритичності та виправляння своїх недоліків шляхом використання технічних засобів (диктофон, відеозаписи, аудіозаписи, комп'ютерні технології тощо). Йому одразу стають більш зрозумілими усні поради та вимоги педагога-вокаліста, виправлення недоліків відбувається набагато швидше, правильніше, точніше.

**6. Метод слухового контролю** нерозривно пов'язаний зі специфічним вокальним слухом. Зазначимо, що під вокальним слухом розуміється здатність не тільки вловлювати особливості правильного голосоутворення, а й відчувати роботу голосового апарату. Голосоутворенням керує цілий ансамбль органів. Основні з них: м'язові відчуття (сигналізують нам про те, які вживати заходи для утворення звуку); вібраційні відчуття (говорять про те, який результат цих заходів); слухові відчуття (повідомляють про те саме з зовнішнього простору).

По мірі формування вокальних навичок приходить спроможність відчути, уявити і осмислити роботу голосового апарату під час співу. В одних учнів можуть превалювати м'язові відчуття, в інших – вібраційні (резонаторні). Або ті чи інші можуть бути провідними в загальному комплексі відчуттів при співі. Важливо, що й те, й інше буде правильним, бо «вокальний слух» – основа таланту співа.

За допомогою методу слухового контролю викладач сольного співу контролює правильність всього співочого процесу: взяття співацького дихання (галасливе, безшумне), звуковедення (розвиток співу на legato та інши види вокалізації), застосування атаки в голосоутворенні, згладжування регістрів (рівності та однорідності звучання діапазону голосу), наявність у голосі високої та низької формант, від яких залежить «польотність», «компактність», сріблястість, яскравість , «повнота», бархатистість та округлість голосу, резонування звуків та їх вимова (дикція), художньо-емоціональна виразність в співі, гармонійність та її цілісність будови та виконання вокального твору.

Таким чином, за допомогою даного методу, вокального слуху та художнього смаку педагог-вокаліст може знайти для кожного студента природне, невимушене звучання голосу як по силі (без форсування), так і за якістю, без порушення його тембру, цієї найбільш цінної властивості голосу, якою природа обдарувала співака.

**7. Вербальний метод** у навчанні сольному співу важливий, оскільки роз'яснює причинно-слідчі взаємовідносини у роботі голосового апарату і дозволяє студенту більш усвідомлено і чітко зрозуміти його

роботу. Дмітрієв наголошує: «…він «доповнює слухові вражання від показу голосом, уточнює руховий образ при показі м'язових прийомів, допомагає усвідомити ціль, до якої слід прагнути».

**8. Асоціативний метод** поєднується з вербальним методом і полягає в образних порівняннях, різних асоціаціях, які допомагають учню сольному співу краще зрозуміти техніку виконання і зміст музичного твору. При цьому «образні визначення пише А. Менабени «... пов'язані не тільки зі слуховими, а й з зоровими, відчутними, резонаторними і навіть смаковими відчуттями (глухий, дзвінкий, яскравий, світлий, темний тембр; м'яке, жорстке, затиснене, мляве, близьке, далеке, високе, низьке звучання, смачний − звук, що доставляє задоволення, і т.п.).

Таким чином, усі розглянуті методи є найбільш застосовними, традиційними у вокальному навчанні. Здебільшого вони беруть початок з італійської школи співу, і орієнтовані на формування технічної майстерності співака-початківця.

**Питання для самоконтролю**

1. Розкрийте основні вокально-методичні принципи, розроблені М. Гарсіа
2. Проаналізуйте праці педагогів-вокалістів які створюють методичну платформу у навчанні «bel canto»
3. Які особливості вокальних технологій впливають на голос шляхом усвідомлення результативності конкретних завдань?
4. Розкрийте особливрсті оборотного дихання при співі

**Реферати, доклади**

1. Особливості розмежування горизонтальної та вертикальної звукових проекцій що є одним із способів оволодіння звуковою емісією.
2. Фронтальна і лабіальна резонаторні зони стилю bel canto.
3. Розкрийте поняття «розуміння голосового апарату як механізму».
4. Розкрийте застосування та використання основних методів, які дозволяють досягати кращого результату при навчанню bel canto.

## Розділ ІІІ. МИСТЕЦТВО ІТАЛІЙСЬКОГО “BEL CANTO”

Центральне місце у західноєвропейській музичній культурі займала італійська опера протягом майже трьох століть (XVII-XIX ст.). Цей період розквіту італійської школи відноситься до епохи "Bel canto" - прекрасний спів. Як писав Г. В. Ф. Гегель: «Музика є дух, душа, що

безпосередньо звучить для самої себе і почувається задоволеною в цьому слуханні себе»

Родоначальником цього мистецтва був К. Монтеверді, на думку авторитетних дослідників таких, як італійська співачка та педагог Р. М. Морі, італійський викладач вокальної техніки А. Юварра, італійський історик музичного театру та вокального мистецтва Р. Челлетті.

Бельканто тісно пов'язане з театром і театральними жанрами і є і стилем композиторської творчості, і стилем вокально-виконавського мистецтва. Колоратура (віртуозність у володінні вокальними прикрасами) та кантилена (легкість, краса та мелодійність співу) – це дві відмінні риси бельканто. Історія опери свідчить, що бельканто як принцип інтонування не змінюється, але може змінюватись драматургічна роль оркестру, значення лібретної основи, всіх інших компонентів, але не бельканто, яке є найвищою формою реалізації людини у світі музичного мистецтва.

Особливості техніки бельканто можна зрозуміти лише звернувшись до професіоналів. Ось що кажуть солісти театру «Ла Скала» – центру Бельканто у всьому світі: Бельканто – це важка праця порівнянна з працею професійного спортсмена. Бельканто – щоденна праця на все життя. bel canto – це особлива свобода та музичність вокального виконання, здатність імпровізувати. Bel canto було і залишається проявом найвищих прагнень людського духу в музиці

## 3.1. BEL CANTO в еволюції вокального мистецтва

Формуванню національної італійської вокальної школи, слава якої більшою мірою пов'язана з стилем bel canto, що історично склався, передував тривалий шлях розвитку, який завершився народженням нового жанру - опери, ввібрав все найкраще, що накопичилося за століття в народному, церковному і світському музичному мистецтві.

Гнучкість мелодії, динамічне та ритмічне розмаїття народних пісень (плач, тарантелла, сиціліана, ліричні пісні) передбачили вокальну основу італійського академічного співу. Не можна не враховувати і фонетичні особливості італійської мови, що сприяють співу, з незмінністю звучання голосних щодо будь-яких сусідніх приголосних, з частим подвоєнням сонорних приголосних, перед якими звучання голосних вимагає високо піднятого піднебіння, з відсутністю складних звукосполучень, активністю артикуляції.

Поряд із народною пісенною творчістю в Італії набули широкого поширення музично-сценічні вистави - провісники опери. Це були так звані "травневі ігрища", в яких брали участь народний хор та солісти. Вокальні партії солістів у таких виставах були досить простими і вміщалися в діапазон розмовної мови, тобто в межах кварти та відрізнялися тісним зв'язком слова з музикою.

Все коло піснеспівів католицької церкви об'єднувалося поняттям "грегоріанський хорал", характерною особливістю якого був унісонний тихий спів спокійної поступової мелодії в повільному темпі і з рівномірним ритмом. З IX по XI століття унісонні співи стали доповнюватися поліфонією, але значна частина богослужіння

продовжувала виконуватися одноголосно або унісонно. З XII століття виник звичай імпровізувати прикраси вокальних партій переважно верхнього голосу.

З початком Відродження особливо пишно розквітла манера розцвічувати вокальні партії церковних піснеспівів трелями, групетто, форшлагами тощо. Це ускладнювало завдання виконавців та вимагало певного мистецтва співу. У IX столітті виникла "літургійна драма" − театралізація деяких розділів богослужіння. Пізніше найпопулярнішими музично-сценічними духовними творами, які виконуються у храмах, стають "священні вистави", створювані найкращими поетами, музикантами та художниками. Вокальні партії в них були переважно речитативного складу. Іноді монотонна мелодія оздоблювалася нескладними колоратурними ходами. Вистави супроводжувалися невеликим інструментальним ансамблем.

Починаючи з середини XV століття в багатьох західноєвропейських країнах і, зокрема, в Італії, стала панувати багатоголосна музика нідерландської школи контрапунктичного стилю, найбільш характерною рисою якої було плавне розгортання кількох мелодійних ліній при розмаїтті виразних засобів. Виникнувши в рамках церковної музики і відображаючи в цілому естетику церковних співів, строгий поліфонічний стиль використовував світські пісенні жанри (фротолла, віланела, канцона, мадригал), танцювальну ритміку, строфічну форму та звуковиразні елементи.

Світськими музично-сценічними попередниками опери були так звані "пасторальні комедії" та "пасторальні драми". У цих спектаклях поряд з невеликими хорами та балетом істотну роль відігравали співаки-солісти, вокальні партії яких відрізнялися простотою, вузьким діапазоном, динамічною одноплановістю, сповільненим темпом. Таким чином, у результаті розвитку народної, церковної та світської вокальної музики протягом багатьох століть накопичувався співочий та артистичний досвід, що визначив найяскравіші риси італійської вокальної школи: поєднання кантиленного співу з віртуозністю, багатство художнього інтонування, особливе ставлення до слова.

Ідея створення опери зародилася у Флоренції наприкінці XVI століття у салонах великих меценатів графа Джованні Барді та Якопо Кореї, у мистецькій співдружності освічених діячів епохи. Відступаючи від законів нідерландської поліфонічної школи, флорентійські поети, музиканти, філософи прагнули відтворити давньогрецьку синтетичну виставу. Це було своєрідним протестом проти вокальних візерунків, які спотворювали текст. Родоначальники опери, композитори Якопо Пері, Джуліо Каччіні і поет Оттавіо Рінуччіні, повністю відмовляються від поліфонії і затверджують новий музично-декламаційний ("образотворчий") стиль, в основі якого лежить одноголосний спів із супроводом.

Текст у цих творах займає чільне місце. Першим твором нового жанру була опера «Дафна», створена у 1597 році Я. Пері та О. Рінуччіні. У 1600 гору з'явився другий витвір тих самих авторів - опера "Еврідіка", в

якій вокальний стиль був розвинений ще більш вільно. Проте Каччіні закликав створювати таку вокальну музику, де можна було б «говорити музично». Працюючи з виконавцями, флорентійські композитори настійно рекомендували стежити за чіткістю дикції та природним вимовою слів. Вокальні партії перших оперних творів вкладалися в октавний діапазон розмовної мови.

При переході у високий регістр співак користався фальцетним звучанням, яке було естетично виправдане на той час. Камерний характер перших оперних творів, акустичні властивості залів, де проходили вистави, дозволяли співакові співати без напруги. У разі утруднення виконавець міг з дозволу композитора транспонувати вокальний рядок, щоб повністю виключити можливість форсованого звучання. Таким чином, співаки, які виконували вокальні партії флорентійських композиторів початку XVII століття, використовували в співі дуже скромну силу звучання і обмежувалися в основному властивостями, характерними для мовного голосу.

Створений у Флоренції жанр опери дуже сподобався італійському народу. Однак композитори, які прийшли на зміну флорентійцям, внесли певну корекцію: речитативні вокальні партії стали співочішими. І якщо у флорентійців на першому місці був текст, то у їх продовжувачів вокальна основа набуває домінуючого значення. Так, Марко Гальяно і Франческа Каччіні віддають перевагу власне співу і створюють навіть віртуозні мелодії. З'являються аріозо, нескладні арії, дуети, вокальні ансамблі. Працюючи з виконавцями, композитори домагаються природної сценічної

поведінки. У цей час формуються і чітко визначаються місцеві композиторські та вокальні школи: римська, венеціанська та неаполітанська, які разом представляють італійську національну вокальну школу.

Римська школа панує в період з 1620 по 1640 і характеризується яскраво вираженою клерикальною спрямованістю. Майстри цієї школи створили речитатив secco, удосконалили арію, ускладнили мелодійний малюнок, запровадили вокальні ансамблі. Вони включали до опери комічні елементи, які вимагали від співака нової манери співу, особливої виразності, сценічної майстерності. Усі жіночі партії на той час виконували кастрати. Найбільш великими композиторами, співаками та вокальними педагогами римської школи були Доменіко Мадзоккі, Стефано Ланді та Лорето Вітторі.

Для римської опери характерні пишність постановки, досконалість театральної машинної техніки, пишність костюмів, потужний склад хору. Від виконавця вимагалося вільне володіння мовленнєвою декламацією та виразним співом, а також уміння створювати комічні образи. З приходом нового папи Інокентія X, який вороже ставився до Барберіні, в 1644 римський оперний театр був закритий. У Римі існувала спеціальна вокальна школа. З її вихованців слід відзначити Балдассара Феррі – співака-кастрату, котрим, за словами сучасників, не було труднощів у виконанні найскладніших пасажів і колоратур.

Венеціанська школа стала визначальною у формуванні стилю bel canto. Головою венеціанської школи вважався видатний композитор,

співак та педагог − Клаудіо Монтеверді. Він сприяв розвитку вокального мистецтва Італії та виховав цілу плеяду чудових співаків. Його називали майстром психологічного реалізму. У роботі зі співаками він вимагав не тільки гарного звуку, що ллється, а й виразних інтонацій, що правдиво передають різні емоційні стани. У його операх стали вельми поширеними наспівні арії lamento (скарга), виконання яких вимагало від співака кантилени, тобто співу красивим нефорсованим голосом.

З дев'ятнадцяти вокально-сценічних творів К. Монтеверді найбільш відомі перша його опера «Орфей» та найкраща в цьому жанрі «Коронація Поппеї» − останній витвір майстра. Тут зустрічаються всі різновиди вокальних форм: аріозо, арія (двочасткова та тричастинна), дуети та ансамблі, розширюється діапазон, ускладнюються вокальні партії. Суттєво змінено та збільшено склад оркестру, хоча під час співу соліста за ним збережена акомпануюча роль.

Відмінною рисою оперної творчості Монтеверді є і те, що в його творах мелодійний образ тісно пов'язаний з емоційним характером персонажа. В основі його вокальних партій вже не речитатив, як у флорентійців, а драматична мелодія. Монтеверді домагається від виконавців не лише гарної вимови слова, а й відповідного характеру звучання голосу, міміки, жесту, тобто комплексу музично-сценічних виразних засобів.

Якщо вокальні партії Пері та Каччіні відрізнялися деякою одноплановістю (важко визначити характер персонажа за мелодійною лінією, теситурою, діапазоном), то у Монтеверді кожна дійова особа має

індивідуальну характеристику. Вокальні партії ускладнені: зустрічаються широкі інтервали, вокалізовані пасажі підкреслюють певні емоційні стани. Все це ставить перед співаком нові виконавські та вокально-технічні завдання.

Яскравими представниками венеціанської школи були Франческо Каваллі та Марк Антоніо Честі. Обидва композитори були чудовими вокальними освітянами. Твори Каваллі рясніють виразними речитативами, співучими аріозо та аріями: його «Весілля Фетіди і Пелея» (1639) вперше було публічно названо "оперою", що в перекладі з італійської означає - виріб. 1637 року у Венеції відкривається перший демократичний оперний театр «Сан Касьяно». Наприкінці століття кількість театрів різко зросла, підвищилися гонорари артистам, виникла конкуренція, сприяючи розвитку оперного мистецтва.

Неаполітанська оперна школа як би підсумувала досягнення римської та венеціанської шкіл. Справжнім родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатті. Композитор створив 115 опер, у яких є різнохарактерні арії (lamento, буфонні, віртуозні), речитатив secco (сухий) та accompagnato (акомпанований – мелодійний, чітко ритмований з розвиненим супроводом). А.Скарлатті став творцем класичного зразка опери seria, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний чи легендарно-історичний сюжети, з величезним переважанням сольних номерів.

Вокальні партії опер seria характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком з використанням різних, часто широких інтервалів, поєднанням кантиленного та віртуозного співу. Творчість А. Скарлатті та його послідовників сприяла розквіту вокального мистецтва, який одержав визначення bel canto - чудовий спів.

З 30-х років в неаполітанській школі починають застосовувати колоратуру, яка до кінця XVIII століття стане визначальною. Вокальні партії з великою кількістю складних пасажів набувають все більш інструментального характеру. Широке поширення набуває тричастинна арія (da capo), у якій третя, будучи повторенням першої, частково імпровізується самим співаком. Мистецтво імпровізації − особливість музичної культури XVIII ст. Чим складніші колоратурні прикраси, тим вище оцінюється мистецтво співака. Знаменитих співаків того часу поєднували такі професійні якості, як краса тембру голосу та однорідність його звучання у всіх регістрах, володіння кантиленою, досконалість техніки, блискуче мистецтво імпровізації.

У 30-х роках XVIII століття комічні елементи, що включаються до опери, переростають у самостійний жанр, який отримав назву опери buffa (комічна). Першою оперою buffa стала «Служниця-пані» Джованні Баттіста Перголезі, яка спочатку була вставкою в опері seria «Гордий полонений».

Перед виконавцями цього жанру були поставлені нові завдання: простота та органічність сценічної поведінки, широке використання різних засобів виразності, вміле застосування динамічного та тембрового

нюансування, які передають зміну почуттів та настроїв героїв. Опера buffa, перш за все, жива і весела театральна вистава, де сценічна дія і взаємини персонажів поставлені на визначальне місце. Проте в них зберігається найцінніший елемент опери seria − яскраві, розгорнуті та технічно складні арії.

Демократичність сюжету, особливість трактування партій дійових осіб викликали до життя нові виразні засоби, засновані на органічності сценічної поведінки – міміки, жесті, тобто цілого комплексу музично-сценічних виразних засобів. З'являється плеяда чудових комічних артистів, наділених вокально-технічною майстерністю.

Особливе місце в історії італійського вокального мистецтва займають співи співаків-кастратів. Варварська операція, задля збереження високого дзвінкого голосу хлопчика, широко застосовувалася церковниками, для виконання у духовних творах вокальних партій високої тесситури (жінкам співати у церкві не дозволялося). Незважаючи на найсуворішу офіційну заборону, кастрація почала проводитися і в притулках для сиріт (консерваторіях) серед найбільш вокально обдарованих хлопчиків. Мистецтво співаків-кастратів мало свої особливості, такі як блискуча віртуозна техніка, тривалість співочого дихання, що дозволяло співати на одному подиху двооктавну хроматичну гаму 18 разів поспіль, відсутність вираженого емоційного начала. Голос співака-кастрата відрізнявся особливою різкістю звучання, наявністю високих обертонів. Культивувалися своєрідні змагання виконавців на трубі та вокалістів. Відомий випадок, коли співак-кастрат переміг суперника-трубача і за силою, і за тривалістю звучання. Найбільш відомими співаками-кастратами були Гаетано Каффареллі, Карло

Фарінеллі, Гаспаро Пакьяротті, Джоаккіно Гіццьелло. Наприкінці XVIII століття відбулася історична перемога тенорів над співаками-кастратами. У операх seria і операх buffa тенорами виконувались другорядні ролі – пажів, пастухів тощо. На прем'єрі опери Доменіко Чимарози «Таємний шлюб» (1792) з великим успіхом співав тенор Джузеппе Віганоні. З цього часу чоловічі партії почали виконувати тенорами, а з появою таких майстрів, як Андреа Нодзарі, Джакомо Давид, співаки-кастрати були витіснуті з оперної сцени. Завершення нового виконавського стилю опери buffa відбувається вже в XIX столітті і пов'язане з ім'ям Джоаккіно Россіні.

У другій половині XVIII століття плеяду блискучих співаків змінили виконавці, які не мали ні належного таланту, ні смаку, ні майстерності. Для них композитори створювали ефектні стереотипні арії інструментального характеру, з розширеними складними каденціями. Змінився й оперний театр. Він став місцем ділових та інтимних зустрічей. Під час дії публіка могла розмовляти, пити прохолодні напої. І лише в час виконання віртуозних арій театр завмирав. Мистецтво володіння голосом оцінювалася виключно за технікою швидкості та здатності співака до імпровізацій складних прикрас у третій частині арії (da capo).

Праця над сценічним образом відсунулася на задній план. Були відомі курйозні випадки, коли співак-кастрат виїжджав на сцену на коні з плюмажем на голові і виконував віртуозну арію, не бентежачись тим, що подібна поведінка не відповідає змісту опери. З'явилися оперні твори, що складаються з великої кількості різноманітних арій, сюжетно не пов'язаних один з одним (опери-паштети). Своєрідна їх класифікація: "арії баулів", "арії прохолодних напоїв" і т.п. – назви відображали поведінку та настрій публіки під час виконання другосортних арій.

Опера кінця XVIII століття переживає сильну кризу, бо повністю пориває з реалістичними принципами Монтеверді, Каваллі, Честі, втрачає драматургічну цілісність, перетворюється на своєрідний конкурс співаків-віртуозів-імпровізаторів. Криза торкнулася і виконавського мистецтва: смислова сторона, виразність виконання були відтіснені на другийо план; блискуча вокальна техніка стає самоціллю. Мистецтво імпровізації втрачає свою мистецьку цінність.

**Питання для самоконтролю**

1. Назвіть основні принципи та методи виховання співака.
2. Охарактеризуйте «григоріанський хорал» та шляхи його розвитку.
3. Визначте особливості вокальних партій перших оперних творів.
4. Назвіть яскравих представників венеціанської школи.
5. Неаполітанська школа як засновниця колоратури

**Реферати, доклади**

1. Методи формування виконавського рівня співочого мистецтва в історико-культурному розвитку італійської школи «bel canto»
2. Світські музично-сценічні попередники опери.
3. Особливості флорентійського жанру опери.
4. Венеціанська школа як визначальна у формуванні стилю bel canto.

## 3.2. Італійське вокальне мистецтва XIX століття

У перехідний період початку XIX століття, коли в оперних театрах Італії звучать твори, які не становлять великої художньої цінності, з'являється Джоаккіно Россіні, який виводить італійську оперу з важкої кризи, вдихнувши нове життя в мистецтво, яке вмирало. Вихований в родині артистів, Россіні рано долучився до театру, особливо - оперному мистецтву.

Композитор навчався співу з раннього дитинства і у вісім років виступав як сопрано в церквах Болоньї. Ставши досвідченим співаком у церковному хорі, він виконував найважчі розділи католицької меси.

Відомо, що Россіні багато співав під власний акомпанемент. Він не тільки досконало володів своїм голосом (баритоном), а й із захопленням займався вокальної педагогікою, залишивши кілька творів, присвячених співу. Його висловлювання становлять інтерес і для сучасної вокальної педагогіки.

За порадою маестро, займатися треба на середній ділянці голосу, не зловживаючи крайніми верхніми звуками, бо форсування крайньої ділянки діапазону призводить до фальшивої інтонації та напруги. Для учнів Болонської консерваторії Россіні склав збірку вправ, підготував педагогічну працю «Дванадцять камерних арієт для навчання італійському bel canto».

Оперна творчість Россіні багатогранна: вона складає 38 різних за жанром опер. Світову популярність здобули опери: «Отелло», «Танкред», «Магомет», «Мойсей у Єгипті», «Зельміра», «Попелюшка», «Севільський

цирульник». Глибоке знання вокального мистецтва дозволили Россіні створити зручні для голосу вокальні партії, які сприяли розвитку вокальні оперного мистецтва. Вони не завжди легкі і вимагають відповідної підготовки, що особливо притаманно партіям, що поєднують кантилену та техніку виконання. Россіні вперше в історії опери створив вокальні партії, у мелодійній побудові яких вже закладено характер героя.

Так, у «Севільському цирульнику» (лібретто Ц.Стребіні за відомою п'єсою П.О.Бомарше) особливості мелодії партії Розіни (партія написана для колоратурного мецо-сопрано) свідчать про її лукавство, чарівність, бешкетність; динамічність, стрімкість характерні для партії Фігаро; повзуча, як змія, мелодія Базіліо дає ключ до вирішення цього образу; у ліричній каватині Альмавіви панує кантилена. Створюючи опери, в яких колоратурні ходи займають значне місце («Італійка в Алжирі», «Попелюшка», «Семіраміда», «Сорока-злодійка»), Россіні категорично протестує проти імпровізаційних візерунків, які можуть створювати виконавці.

Написана в Парижі і поставлена в 1829 опера «Вільгельм Телль» яскраво театральна. Основою музичної драматургії опери є великі сцени, в яких значне місце займають хори та ансамблі. Герой опери Вільгельм Телль немає жодної арії. Його єдиний сольний номер – невелике аріозо наприкінці опери. Основне мелодійне багатство закладено в любовно-ліричних партіях, образах Матильди і Арнольда. І саме ці вокальні партії поставили перед співаками доволі складні завдання.

В арії Матильди необхідне широке дихання, характер звуку, що ллється, багатство художнього інтонування. Особливі проблеми пов'язані з партією Арнольда. В останньому акті в кабалеті Арнольда з хором співак стикається з великою проблемою у формуванні верхньої ділянки діапазону голосу. Тут теситурні труднощі пов'язані не тільки із загальною емоційністю, а і необхідністю використовувати новий прийом у повторенні десяти разів протягом номера «до» третьої октави.

Традиційна вокальна школа допускала фальцетне звучання крайніх верхніх звуках тенорового голосу. Однак у цій кабалетті, що носить героїчний характер, фальцет естетично неприйнятний, і співак змушений пристосовуватися до нової манері голосоутворення, яка отримала визначення «прикритої».

Піонером такої «прикритої» манери став французький співак Жільбер Луї Дюпре. Цікаво, що сам композитор, вихований на принципах старої італійської школи співу, не схвалював нововведення, назвавши голос співака на верхньому теноровому «до» «криком каплуна, якого ріжуть». Однак саме з того часу тенора стали використовувати новий прийом голосоутворення на крайньої ділянці діапазону голоса.

Розквіт італійського оперного мистецтва першої половини XIX століття пов'язаний також із іменами двох яскравих композиторів − Вінченцо Белліні та Гаетано Доніцетті. Проникливі, співучі, ніжні мелодії Белліні − найвища цінність для виконавців сторона його творчості. Яскравий театральний темперамент, динамічність і водночас ефектна віртуозність характерні для стилю Доніцетті, який залишив 70 опер.

Композитор знав усі секрети bel canto, він був знавцем голосу, шанувальником іскрометних пасажів.

В цей час з'явилася плеяда блискучих співаків. Це Ізабелла Анджела Кольбран (колоратурне сопрано, трагічна актриса великого темпераменту); Тереза Джоржі-Беллок (сопрано, героїчні партії); Джузеппе Беньїс і Клаудіо де Ронці (володарі яскравого комедійного обдарування); Луїджі Дзамбоні - перший Фігаро в «Севільському цирульнику», який поєднує красу голосу з емоційністю, сценічністю та акторською чарівністю; Маріетта Альбоні - учениця Россіні; сестри Грізі - мецо-сопрано Джудітта та сопрано Джулія - перші Ромео та Джульєтта в опері Белліні "Капулеті та Монтеккі".

Яскравими представниками нового виконавського стилю виявилися Джудітта Паста та Джованні Баттіста Рубіні. Ці вокалісти по-різному вирішували поставлене завдання: Паста, використовуючи засоби акторської виразності, Рубіні − голосовими можливостями − зміною тембру, динаміки. Дж. Паста закінчила Міланську консерваторію у п'ятнадцять років.

Сучасники відзначали пристрасність та трепетність голосу, його силу, вміння співачки використовувати контрастну динаміку та різноманітність тембрів. Її виняткові вокальні дані поєднувалися з яскравим талантом драматичної актриси. Діапазон голосу Дж. Пасти простягався від ля малої октави до ре третьої. На жаль, зловживання силою голосу призвели до досить ранньої втрати найкращих якостей голосу і вже у 38 років з'явилася хитавиця голосу, фальшива інтонація.

Джованні Рубіні розпочав свою вокальну кар'єру в церкві. Публіка чула його в операх «Отелло» Россіні, «Сомнамбула» та «Пурітане» Белліні, «Лючія ді Ламмермур» Доніцетті та у багатьох інших. У період своєї слави він мав голос надзвичайно красивого тембру і широкого діапазону: від мі малої октави до соль другої. Творчість Белліні та Доніцетті повністю розкрила майстерність співака, його здатність створювати чарівну бездоганну кантилену, підкорювати блиском фіоритур, тонкістю нюансування.

На відміну від Пасти, Рубіні не використав повною мірою акторські засоби, хоча міміка співака передавала найтонші відтінки настрою. Вся виразність, що сприяє створенню образу була закладена в його вокальних даних: легкість емісії, гнучкість і рухливість голосу, тонке фразування і, особливо, вміння співака використовувати контрастне звучання forte та piano.

Вміння користуватися pianissimo особливо підкорювало слухачів. Рубіні вперше застосував прийом, який отримав назву «ридання», який надалі широко використовується у виконавській практиці італійськими співаками. З його ім'ям пов'язане і поняття вібрато - коливання голосу (5-7 коливань на секунду), що робить голос трепетним та емоційним. Видатний співак захоплено займався вокальною педагогікою та залишив працю «Дванадцять уроків співу», призначений для навчання тенора та сопрано.

У середині XIX століття в оперному мистецтві Італії висувається могутня постать Джузеппе Верді. Він залишив світові 26 опер, з яких перша «Оберто граф сан Боніфаччо» була створена 25-річним

композитором, а остання – «Фальстаф» − уславленим 80-річним майстром. Усі його опери було поставлено у міланському театрі Ла Скала.

У творчості Верді сфокусовано здобутки попередників. Він творив у період потужного революційного підйому і його творах відбилися патріотичні настрої італійського народу, прагнення незалежності. В народі Верді називали Маэстро італійської революції. Композитор пред'являє підвищені вимоги до лібретто, вважаючи за необхідне контрастні зіставлення, чергування низинного та піднесеного, героїчного та буденного. Його творчість відрізняє шекспірівський підхід до трактування сюжету, основою якого має бути правда життя.

Звідси установка: опера немислима без конфліктних протиріч, без різко загострених антитез, напруги пристрастей, які б породжували музичну динамічну дію. Вперше в історії італійської опери Верді бере на себе відповідальність не лише за музику, а й за сюжет, лібрето, сценічне рішення та оформлення. Для створення музичної драми необхідно знайти синтез музики, слова, сценічного втілення, домогтися всебічного емоційного та інтелектуального впливу на слухача.

Верді висуває нові серйозні вимоги до оперних співаків. Так, у пошуках співачки на роль леді Макбет Верді відхилив пропозицію дирекції запросити на цю роль Еуженію Тадоліні, оскільки він вважав, що леді Макбет має бути з диявольським голосом і диявольською зовнішністю, а не янгол з ангельським голосом.

Основним чинником в опері Дж. Верді вважає мелодію, яка має бути пов'язана з драматичною правдою, з глибоким проникненням у

сутність характеру. З цих позицій він критикує попередників, зокрема Россіні, кажучи, що мелодії не роблять із гам, трелів та групетто...

У творах Верді колоратура і складні пасажі практично відсутні, вокальні партії вимагають більш насиченого звучання, міцного звукового посилу. Значно розширюється верхня ділянка діапазону чоловічого голосу, кульмінація переноситься вгору, і оперна драматургія повністю виключає світле фальцетне звучання, замінене так званим "прикритим" звуком. Ускладнюється роль оркестру. Підвищується оркестровий устрій.

Контрастне зіставлення ситуацій, зміна психологічних станів веде, природно, до широкого використання динамічного нюансування. Висока тесситура баритональних партій, виправдана необхідністю передати велику міру емоційного напруження, психологічну напруженість, змушує співаків знаходити відповідні прийоми у роботі голосового апарату. Невипадково з'являється нова класифікація − «вердієвський баритон». Цьому типу голосу Верді доручає героїчні партії. Першим співаком такого типу був Дж. Ронконі – виконавець Навуходоносора в однойменній опері.

Однією з особливостей вердієвських арій є включення речитативних декламаційних елементів у кантиленну лінію. Це драматизує арію та ускладнює завдання вокаліста, від якого вимагається гнучкий перехід від однієї манери голосоутворення до іншої. У міру зростання професіоналізму Верді все більш вимогливо ставився до сценічного втілення своїх опер. Його перестав задовольняти театр Ла Скала із застарілими декораціями, недбалістю та байдужістю хору, штампами у

режисерському рішенні. Після постановки «Макбета» композитор заявив: «Я ніколи не писатиму для театру, який вбиває опери, як «Макбета».

Створення музичної драми, зміна характеру вокальних партій викликали необхідність активного втручання композитора у роботу акторів над художнім чином. Перші репетиції, на яких Верді був диригентом, режисером, постановником та педагогом, викликали негативну реакцію артистів. Артисти доводили неможливість виконання вокальних партій, їхню неприпустиму складність, яка порушує природність співу. Композитор же не втомлювався повторювати: «Репетируйте відповідно до моїх вказівок! Повторюю: репетируйте і не говоріть відразу: це неможливо... Чому?.. Репетируйте, репетируйте, це не може зашкодити».

Широко відомий випадок, коли знаменитому співаку тенору Франческо Таманьо, володарю величезного за силою та діапазоном голосу з особливо яскравими високими нотами, не вдавалася заключна сцена Отелло, і Верді став показувати, як її провести. І коли старий маестро впав біля ложа мертвої Дездемони і скотився з піднесення, на якому воно було встановлено, присутня на репетиції публіка завмерла: усі були впевнені, що маестро не витримав величезної емоційної напруги. Зітхання полегшення вирвалося у слуг, коли Верді, піднявся і спокійно сказав, що саме так він уявляє собі сцену загибелі Отелло.

Вердіївська музична драма, як результат розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття, викликала до життя нову виконавську школу, зажадала від співаків додаткових професійних якостей: поєднання

вокальної та акторської майстерності, широкого звуковисотного діапазону, рівності та однорідності звучання голосу, створення змішаного регістру та прикриття верхньої ділянки діапазону чоловічого голосу.

**Питання для самоконтролю**

1. Вердіївська музична драма, як результат розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття
2. Охарактеризуйте основні нововведення італійських педагогів вокальної школи XIX століття.
3. Розкрийте роль Джоаккіно Россіні в італійскій опері напочатку XIX століття.
4. Розкрийте нові завдання, які стояли перед співаками-виконавцями вокальних партій в операх Дж. Россіні, В.Белліни, Г.Доніцетті та Дж.Верді
5. Перелічте постулати нової методики педагогічного процесу XIX століття

**Реферати, доклади**

1. Роль Джоаккіно Россіні у перехідний період оперного мистецтва XIX століття.
2. Розквіт італійського оперного мистецтва першої половини XIX століття
3. Постать Джузеппе Верді в оперному мистецтві.
4. Яскраві представники нового виконавського стилю та їх внесок у вокальне мистецтво

## 3.1. Вокальне виконавство Італії XX століття

Вердіївська драма, що досягла вершин вокально-драматичної виразності, вимагала від співаків більшої напруги голосового апарату, більшої насиченості, мощі, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження в кульмінаційних моментах не тільки в арії, а й у речитативах (що викликало особливе невдоволення у любителів плавної, плинної мелодії), вимагала енергії, виразної декламації, рвучкості, темпераменту.

Ця тенденція ще більше посилилася з виникненням нового стилістичного спрямування, що отримало назву "веризм" (від італ. vero − правда, істина), духовним батьком якого був Еміль Золя. Веризм проник у драматичне мистецтво і, нарешті, до опери. З'явилися молоді композитори, творчість яких вплинула на виконавський стиль.

Відомий літератор − глава італійського веризму Джованні Верга вплинув на розвиток оперного мистецтва своєї країни. На зміну історичним сюжетам та героям великої загальнолюдської значущості приходить людина з народу, але наділена сильними почуттями та пристрастями. Замість грандіозних вистав народжується одноактна опера-новела.

У 1899 році в Мілані було оголошено конкурс на найкращу одноактну оперу. Першу премію отримав П. Масканья за оперу «Сільська честь». Прем'єра цієї опери відбулася 17 травня 1890 року у римському

театрі «Костанци», затвердивши на сцені оперного театру національну драму. 1892 року в міланському театрі Даль Вермі пройшла прем'єра другої веристської опери «Паяци» Р. Леонкавалло.

Нова течія в італійській музиці сформувала особливий виконавський стиль, характерними особливостями якого стали експресія, афектованість, скандована мова. Ці риси найяскравіше виявилися у Емми Кареллі − талановитої учениці свого батька Беніаміно Кареллі. Артистка служила взірцем для багатьох співачок, які торкнулися творчості молодих композиторів-веристів. Найкращими партіями Емми Кареллі були Сантуцца («Сільська честь»), Іріс («Іріс» П.Масканьї). Однак саме у творчості цієї талановитої співачки з'явилися негативні риси стилю: натуралізм, істеричний надрив, ридання, манірність, мовні вигуки.

Великий успіх мала перша виконавиця партії Сантуцці Джема Беллінчоні. В аннали історії вокального виконавства вписані імена тенорів Роберто Станьо (першого Туриду) та Джузеппе Боргатті – інтерпретаторів творчості композиторів-веристів Масканьї, Леонкавалло, Чилеа, Джордано.

Особлива сторінка в історії оперного мистецтва належить творчості Джакомо Пуччіні - композитора, який створив свій яскраво індивідуальний почерк, який багато в чому відрізняється від стилю сучасників. Його творчість вплинула на розвиток оперного композиторського і виконавського мистецтва XX століття.

Опери Дж. Пуччіні залучали провідних виконавців як Італії, а й інших країн. Їм імпонувала мелодійна щедрість, глибока музично-

психологічна характеристика героїв, можливість продемонструвати свою вокальну майстерність, а головне – за допомогою художнього інтонування та акторської майстерності можливісь створювати переконливі образи героїв опери. Творчість талановитих виконавців пом'якшувала веристський надрив та сприяла формуванню "верді-веристсткого" стилю.

Яскравим представником нового "верді-веристського" виконавського стилю став Енріко Карузо. Вершиною його мистецтва була роль Каніо («Паяци»). Поєднання надзвичайно потужного голосу, чарівного тембру, істиної емоційності, поривчитості та ніжності робило виконання Карузо неповторним. Сучасники Карузо наголошували на його дивовижній здатності змінювати тембр залежно від характеру вокальної партії. Широта репертуару співака разюча: він співав у п'ятдесяти семи операх. Незважаючи на його твердження, що все, що він виконує, він любив однаково, найбільш вдалими були партії з яскраво вираженим емоційним напруженням.

Е.Карузо мав рідкісну працездатність. Щоденні заняття, що тривали не менше двох годин, починалися з комплексу вправ, що розвивають кантилену, техніку швидкості, широту діапазону, філіровку, рівність звучання у всіх регістрах. Використання різних тембрів допомагало співаку створювати правдиві високохудожні образи різних, часто-густо діаметрально протилежних характерів. Так, відомий випадок, коли Карузо з великим успіхом співав басову партію у виставі «Богема» замість артиста, який захворів. У цьому ж спектаклі він виконував і партію Рудольфа у звичному теноровому звучанні.

Одним із найкращих співаків верді-веристського напряму був Тітта Руффо – володар рідкісного голосу найширшого діапазону, сили та виняткової краси тембру. Сучасники відзначали його здатність використовувати різні фарби, що робили його голос то м'яким і «оксамитовим», то різким і металевим (дзвінким, холодним). До репертуару знаменитого драматичного баритона входило понад шістдесят творів. Найбільш улюбленими були партії в операх Верді та композиторів-веристів. Понад тридцять творів, виконаних Тіттом Руффо, записані на платівки і дають можливість повною мірою оцінити мистецтво чудового співака.

Середина XX століття відзначена іменами співаків, які мають блискучу вокальну техніку та артистичну майстерність. Ці якості дозволили їм бути інтерпретаторами вокальних партій довердіївського періоду, а також музики Верді, Леонкавалло, Масканьї, Пуччіні та композиторів наступного періоду. Серед сузір'я співаків виділяється Веніаміні Джильї - рідкісний ліричний тенор широкого діапазону (від великої октави до ре 2), виключно ніжного, чистого, чарівного тембру. Після смерті Карузо він відкривав новий сезон Метрополітен-опера. У цьому уславленому театрі минуло дванадцять років яскравої театральної діяльності співака.

З постійним приголомшливим успіхом він виконував партії Герцога, де Гріє, Рудольфа, Каварадоссі. Робота в Метрополітен-опері не порушувала інтенсивних гастрольних поїздок. Чарівний голос співака

звучав у Німеччині, Данії, Бразилії, Англії. У цей період Джильї знімався у численних кінокартинах, де він співав арії з опер та неаполітанські пісні.

Вражає вміння Джильї передавати стилістичні особливості творів: виконуючи опери французьких композиторів, він приділяє увагу витонченості, граціозності вокальної лінії; виступаючи у творах Белліні, Доніцетті, підкорює мистецтвом bel canto, у партіях Моцарта – кришталевою чистотою, у партіях Верді голос набуває соковитості, густоти. У 30-ті роки виявляється тяжіння Джильї до драматичних партій – Манріко, Радамес.

У 50-ті роки Джильї повністю переходить на концертну діяльність, не втрачаючи свіжості та краси голосу. 1956 року, після нової поїздки до Англії, Джильї завершує свою блискучу артистичну кар'єру.

Тотті даль Монте (справжнє ім'я Антоніетта Менегеллі) – сопрано широкого творчого діапазону, виконавиця вокальних партій колоратурного, ліричного та лірико-драматичного плану. Зустріч та заняття з чудовою співачкою, всесвітньо відомою Барбарою Маркезіо виявилася вирішальній у виборі професійної діяльності. Повіривши у надзвичайну вокальну обдарованість Тоті даль Монте, Б. Маркезіо безоплатно навчала її мистецтву bel canto, вільному диханню, тонкому фразуванню, допомогла набути бездоганності стилю, використовувати всі фарби голосу для виконання вокальних партій різних композиторів. Завдяки своїй талановитості та прекрасній школі, Тоті даль Монте з незмінним успіхом виконувала твори Белліні, Доніцетті, Верді, Масканьї,

Леонкавалло, знайомлячи любителів оперної музики у провідних театрах Італії, Європи та Америки.

Формуванню співачки сприяли творчі контакти з визначними музикантами-співаками, композиторами, диригентами. З П.Масканьї, яка з першого ж прослуховування високо оцінив потенційні можливості співачки, Тоті даль Монте працювала над партіями Лоли («Сільська честь») та Ладолетти («Ладолетта»), що виконувалися з незмінним величезним успіхом.

Широкі творчі можливості, як вокальні, так і акторські, рідкісна працьовитість, висока вимогливість до себе, дозволили співачці створити незабутні образи − Аміни («Сомнамбула» Белліні), Норіни («Дон Паскуале» Доніцетті), Марії («Дочка полку» Доніцетті), Пажа («Бал-маскарад» Верді) та Розіни − шедевр виконавського мистецтва («Севільський цирульник» Россіні).

**Питання для самоконтролю**

5. Розкрийте характерні особливості нової течії в італійській музиці з появою одноактної опери.
6. Проаналізуйте вплив творчості Дж. Пучіні на розвиток оперного композиторського і виконавського мистецтва XX століття
7. Які особливості "верді-веристського" виконавського стилю Енріко Карузо.
8. Розкрийте особливості вокально-драматичної виразності Вердіївської драми.

**Реферати, доклади**

5. Е.Карузо − яскравий представником «верді-веристського» виконавського стилю.
6. Тітта Руффо – володар рідкісного голосу найширшого діапазону.
7. Веніаміні Джильї – стилістичні особливості виконання творів різних композиторів.
8. Розкрийте творчий діапазон Тотті даль Монте.

## 3.2. Найкращі оперні вокалісти світу

Опера - найвимогливіший і креативний вид мистецтва, наповнений витонченою красотою і шиком. Хоча опера не є популярним музичним жанром, вона залишається вокальною вершиною і важливою культурною опорою у багатьох країнах.

У більшості великих міст світу є оперні театри, які демонструють таланти неймовірно обдарованих та підготовлених співаків. Більшість популярних оперних співаків за останні 100 років були чоловіками, які співають тенорові партії, і жінками співають сопрано. Але було кілька знаменитих мецо-сопрано та кілька баритонів та басів, які вразили світ своїми голосами та технікою.

Двадцяте століття ознаменувалося бурхливим розвитком оперного мистецтва. Протягом усього століття на “зоряному небосхилі” з'являлися нові імена геніїв сцени, що вражають поціновувачів опери в усьому світі не лише своїми вокальними можливостями, а й артистичним талантом.

Вони сяяли на найкращих сценах, популяризуючи своє мистецтво серед широких мас. Імена цих співаків назавжди залишилися в історії, а їхня творча спадщина стала ґрунтом для “дозрівання” гідної зміни.

**Енріко Карузо** (25 лютого 1873, Неаполь, Королівство Італія – 2 серпня 1921) – італійський оперний співак (тенор).

Карузо народився в Неаполі, Італія, і дебютував у професійній опері у своєму рідному місті у 22 роки. Серед відомих провідних партій – герцог у “Ріголетто” та Каніо у “Паяцах”.Популярність прийшла до Карузо у 1897 році, коли він виконав у Палермо партію Енцо в опері Понк'єллі «Джоконда».

**Энрико Карузо. Ария Канио из оперы Руджеро Леонкавалло "Паяцы".**

У 1900 році він уперше виступив на сцені міланського театру Ла Скала (Неморіно у «Любовному напої» Доніцетті); 1902 року дебютував у лондонському театрі Ковент-Гарден (Герцог у «Ріголетто» Верді). Найбільша слава співака пов'язана з нью-йоркським театром Метрополітен-опера, провідним солістом якого він був з 1903 по 1921 рік.

Карузо багато записувався − одним із перших серед оперних співаків зафіксував основну частину свого репертуару на грамофонних платівках. Мав голос неповторного тембру, в якому природне баритональне, бархатисте звучання нижнього та середнього регістрів поєднувалося з блискучими теноровими верхами.

Карузо з рівним успіхом виконував партії ліричного та драматичного плану, переважно в операх Верді (Герцог у «Ріголетто», Манріко в «Трубадурі», Річард в «Балі-маскараді», Радамес в «Аїді») та композиторів-веристів (Каніо в «Паяцах» Леонкавалло та ін.). Був першим виконавцем ролей Федеріко («Арлезіанка» Чилеа, 1897), Лоріса («Федора» Джордано, 1898), Джонсона («Дівчина із Заходу» Пуччіні, 1910). У концертному репертуарі Карузо основне місце посідали неаполітанські пісні.

Енріко Карузо – один із найвідоміших оперних співаків усіх часів, бо він був першим, кого широко записали незабаром після винаходи фонографа. Він зробив близько 250 записів на початку 1900-х років.

Після його смерті на його честь було виготовлено гігантську воскову свічку коштом вдячних йому людей. Ця свічка мала запалюватися раз на рік. Встановлена вона була в Америці у церкві Св. Помпея. За розрахунками, свічки мало вистачити на 18 століть. Вартість свічки була 3700 доларів.

**Кирстен Флагстад** (1895-1962) – норвезька оперна співачка, драматичне сопрано. Визнана однією з найбільших виконавиць партій у музичних драмах Вагнера.

Її голос вирізнявся силою, гнучкістю, тембровою насиченістю, ліризмом. Її сценічним образам був далекий зовнішній пафос. Декілька фраз, проспіваних Флагстад, вистачало, щоб уяву глядача намалювало чіткий характер її героїні. Кожна взята артисткою нота вражала слухачів повнотою, округлістю, а її тембр, ніби ввібрав у себе властиву північним жінкам елегічність, надавав вокалу оперної діви невимовну чарівність.

**Едвард Гріг «Пер Гюнт» Пісня Сольвейг**

У 1952 році Кірстен Флагстад брала участь у записі «Трістану та Ізольди» з Людвігом Зутхаусом під керівництвом Фуртвенглера — цей запис досі вважається вершиною вагнерівського виконавства. Кірстен Флагстад залишила сцену в 1955 (у 1957 відбувся її останній концерт, на якому вона виконувала пісні Грига); у 1958-60 роках служила художнім керівником Норвезької Опери.

**Елізабет Шварцкопф** (1915-2006) набула слави через свої інтерпретаці опер Моцарта та Ріхарда Штрауса, а також німецької камерної лірики.

1938 року ця співачка закінчила берлінську Вищу музичну школу. Дебютувала 15 квітня 1938 року в Берліні в ролі однієї з квіткових дів у «Парсифалі» Вагнера. Успіх прийшов до співачки завдяки партії Цербінетти в «Аріадні на Наксосі» Р. Штрауса. Вона радувала глядачів на сцені лондонського театру "Ковент-Гарден" в операх Моцарта "Одруження Фігаро" та "Дон Жуан".

Англійські глядачі та експерти в один голос називали співачку справжнім “відкриттям” віденської опери. Саме тоді до Шварцкопф прийшла всесвітня популярність.

До кінця життя співачка присвячувала себе вокальній педагогіці. У різних європейських містах вона вела семінари та курси, на яких побувати за честь вважали молоді обдарування з усього світу.

**Марія Каллас** (2 грудня 1923, Нью-Йорк − 16 вересня 1977, Париж) − американська співачка грецького походження, одна з видатніших оперних співачок XX століття.

Каллас здобула популярність завдяки бетховенському "Фіделіо" у віці 21 року. Протягом року їй запропонували головні ролі у Метрополітен-опера у Нью-Йорку та кількох оперних театрах Італії.

З самого початку виступала як драматична колоратура, пізніше як лірико-драматичне сопрано, останніми роками життя стала виконувати партії мецо-сопрано. Марія Каллас не обмежувалася віртуозними колоратурами в операх Белліні, Россіні та Доніцетті, а перетворила свій голос на головний засіб виразності.

Вона стала універсальною співачкою з репертуаром від класичних опер-серіа типу «Весталки» Спонтіні до останніх опер Верді, веристських опер Пуччіні та музичних драм Вагнера. Зльоту кар'єри Каллас у середині XX століття сприяла поява в звукозаписі довгограючої платівки та дружба з видатним діячем звукозаписної компанії EMI Вальтером Легге.

Прихід на сцену оперних театрів нового покоління диригентів, таких як Герберт фон Караян та Леонард Бернстайн, і режисерів, таких як Лукіно Вісконті та Франко Дзеффіреллі, зробили кожну виставу за участю Марії Каллас подією. Вона перетворила оперу на справжній драматичний театр, змушуючи навіть «трелі та гами виражати радість, занепокоєння чи

тугу». Вона була однією з небагатьох сопрано, яка могла виконувати як важкі німецькі оперні партії, так і легкі італійські опери Бельканто.

**Ніколай Гедда**, повне ім'я Гаррі Густав Ніколай Гедда (11 липня 1925, Стокгольм, Швеція – 8 січня 2017, Толошна, Швейцарія) – шведський оперний.

Понад 20 років, починаючи з середини 1950-х років минулого століття, Гедда був провідним солістом театру Метрополітен Опера у Нью-Йорку.

За весь цей період він виконав майже весь теноровий репертуар як у класичних музичних творах (Герцог у «Ріголетто», Ельвіно у «Сомнамбулі» та ін.), так і сучасних постановках (наприклад, Менотті в «Останньому дикуні»).

Його віртуозне виконання оперних партій різного репертуару, починаючи оперними аріями і закінчуючи мелодійними романсами чи народними піснями, заслужено здобуло йому репутацію універсального вокального майстра. Гедда говорив і співав сьома мовами, досконало

володіючи ними. Окрім оперної кар'єри, аж до 1990-х років співак давав численні сольні концерти та робив записи.

1965 року Микола Гедда був удостоєний почесного звання «Придворний співак», через рік став членом Шведської академії музики. Йому вручалися музичні нагороди Швеції та інших країн (зокрема приз Карузо у 2007). У 2010 році Микола Гедда був нагороджений найвищою нагородою Франції – орденом Почесного легіону. Він був запрошеним професором, а згодом став почесним членом Королівської академії музики (Великобританія).

**Мері Вайолет Леонтіна Прайс** (нар. 10 лютого 1927, Лорел) - американська оперна співачка (сопрано). Вважається першою афроамериканкою, яка стала однією з провідних співачок Метрополітен-опера.

Професійну кар'єру на Бродвеї розпочала у 1952 році, перший сольний концерт дала у Нью-Йорку у 1954 році, а її дебют як оперної співачки відбувся у 1957 році в Опері Сан-Франциско. Справжня слава до Прайс прийшла після того, як вона виконала партію Тоски в телевізійній постановці. Після цього всім шанувальникам опери стало зрозуміло,

що з цього моменту з'явилася справжня зірка.

Потім були «Чарівна флейта», «Дон Жуан», а пізніше і новий дебют у Сан-Франциско, де співачка виконала партію в опері Ф. Пуленка «Діалоги кармеліток». Згодом неодноразово виступала на сценах Віденської опери, Королівського оперного театру у Лондоні та театру Ла-Скала у Мілані. Виконувала партії, зокрема, у постановках опер Моцарта, Джузеппе Верді, Джакомо Пуччіні.

Темпераментна, пристрасна співачка буквально підкорила Європу наповненим тембром свого сильного сопрано, і своєю неймовірною здатністю доходити до захоплюючих драматичних кульмінацій, не тільки вокалом, але невимушеністю акторського наповнення образу. Її голос оцінювався критиками як «яскравий, багатий, пружний і сяючий». З оперної сцени Леонтіна Прайс пішла у 1985 році, але потім ще протягом 12 років давала оркестрові концерти.

**Джоан Сазерленд** (1926-2010) – відома оперна співачка з Австралії. Спочатку вона поставала перед рублікою як меццо-сопрано, потім − як драматичне сопрано, ще пізніше − як колоратурне.

Ні на що не схожий голос Сазерленд, який поєднує в собі колоратурну віртуозну майстерність із драматичним наповненням, велика кількість темброві фарб з ясністю

голосоведення заворожували протягом багатьох років поціновувачів оперного мистецтва.

На оперній сцені дебютувала у 1950 році у заголовній партії в опері «Юдіф» Юджина Гуссенса в Сіднеї. У 1951 році Сазерленд переїхала до Лондона, де вступила до трупи «Ковент-Гарден». У 1959 році для неї була поставлена опера Гаетано Доніцетті «Лючія ді Ламмермур». У квітні 1960 року Джоан Сазерленд вперше виступила на сцені "Гранд-опера" в Парижі («Лючія ді Ламмермур»).

Джоан Сазерленд офіційно залишила сцену в 1990 році, виконавши партію Маргарити в опері «Гугеноти» Мейєрбера в Сіднеї, проте потім ще багато разів виступала на оперній сцені.

**Мэрілін Хорн** народилася 16 січня 1934 року в Бредфорді, штат Пенсільванія.

Творчість Мерилін пов'язана з музикою Россіні та Генделя. Свою кар'єру вона почала як легкий ліричний сопрано, проте, згодом її голос набув звучання драматичного мецо-сопрано, набув великої краси і сили, його гнучкість і чудове дихання дозволяють співачці виконувати важкі колоратурні пасажі. Репертуар творчості Хорн складають головним чином творикомпозиторів Белліні, Генделя, Пуччіні, Россіні, Бізе, Верді, Вівальді. У жовтні 1964 року Хорн уперше виступила на сцені Королівського

театру Ковент-Гарден у ролі Марі у Воццеку. У 1969 році в середині акта опери Осада Корінфа в Ла Скала глядачі влаштували Хорн семихвилинну овацію. В 1970 Мерілін Хорн дебютувала на сцені Метрополітен-опери в партії Адальджизи в опері Белліні Норма. Кар'єру оперної співачки Хорн офіційно завершила у 1999 році, давши прощальний концерт у чиказькому Symphony Center. Мерилін Хорн, по праву вважається однією з найкращих меццо-сопрано 20-го століття.

**Лучано Паваротті** (12 жовтня 1935, Модена − 6 вересня 2007, Модена) − італійський оперний співак (тенор), один з найвидатніших оперних співаків другої половини XX століття.

Вокальні дані Лучано Паваротті є рідкісними. У нього чистий, проникливий голос, який поєднує металевий блиск і трепетну красу тембру, широту діапазону та плавність переходів від одного регістра до іншого. Природна музичність доповнюється вимогливим смаком та почуттям ансамблю, виробленими роками. Будучи найвідомішим оперним співаком в історії, Лучано Паваротті поєднував кар'єру у найбільших оперних театрах по всьому світу з умінням рок-зірки виконувати популярну музику.

Він був відомий як «Король високих До» за його здатність досягати високої ноти з точністю та впевненістю. Все це дає підстави знавцям прирівняти його до найкращих вокалістів сьогодення та

минулого. Він широко відомий своїми роботами в італійських операх, таких як «Богема», «Мадам Баттерфляй», «Турнадот» та «Тоска». «Nessun Dorma» («Лев спить») – його найвідоміша арія.

**Пласідо Домінго** — один із найбільших тенорів сучасності, чий геній визнали як шанувальники класичної музики, так і світові критики.

Найвеличніший оперний співак з нині живих, дванадцятикратний власник премії «Греммі», диригент і один із самих різносторонніх тенорів в історії, відомий світу своїм неймовірним голосом, Пласідо Домінго, який зіграв 150 різних ролей - більше, ніж будь-який інший тенор в анналах музики, в репертуарі, що охоплює проміжок часу від Моцарта до Верді, від Берліоза до Пучіні, від Вагнера до Хінастери. Він співав у всіх важливих оперних театрах світу і зробив більше 100 відомих записів, більшість з яких представляють повнометражні опери. Його бачили в більш ніж 50 оперних кліпах і трьох художніх оперних фільмах, а його

телепередачу з оперою Пучіні «Тоска», зняту в автентичних римських місцях, подивились більш, ніж мільярд людей по всьому світу.

Домінго відкривав сезон Метрополітен-опери більше 20 разів, побивши старий рекорд, встановлений Карузо. В якості диригента він керував опернипи виставами у всіх важливих театрах, від Метрополітен-опери до Ковент-Гардена, від Віденської державної опери до Музичного центру Лос-Анджелеса.

Пласідо Домінго був першим класичним артистом, що дав сольний концерт в Центральному парку Нью-Йорка, а його сумісна робота з його колегами Лучано Паваротті і Хосе Каррерасом «Три тенора» лунала на концертах по всьому світу. Серед його величезних нагород: Медаль Свободи США, почесне звання рицаря Британської імперії, кавалер ордена Почесного легіона. Його дискографія включає не тільки опери Бізе, Доніцетті, Джордана, Леонкавалло, Массне, Масканьї, Моцарта, Офенбаха, Пучіні і Сен-Санса, Верді і Вагнера, а і дуети на вірши Папи Іоанна ПавлаII. Домінго співав на церемонії Олімпійських ігор та інших важливих заходах.

Зараз йому 82, але він до цих пір на сцені. Пласідо Домінго - безумовно, самий популярний оперний співак у світі навіть сьогодні.

Іспанський оперний співак **Хосе Каррерас** – один з найвідоміших теноров 20 століття, який прославився своїми

знаменитими виконаннями в операх Пуччіні і Верді.

Він також відомий як один з трьох тенорів, разом з Лучано Паваротті і Пласідо Домінго, які популяризували оперу в 1990-х роках. Каррерас дав свій перший виступ у віці вісьми років, виконуючи «La Donna e Mobile» на національному радіо, а в 1972 році виграв конкурс Джузеппе Верді.

У Карреараса була видатна кар'єра в 1980-х роках, але йому довелося піти зі сцени, коли у нього діагностували лейкемію в 1987 році. Битва з хворобою відібрала кілька років, але артист поступово подолав хворобу і повернувся до творчості. Йому присвоєно статус командора Ордена мистецтв і літератури і кавалера ордена Почесного легіона. Він також був нагороджений урядами Італії, Австрії та Іспанії, має 15 почесних докторських ступенів в 11 країнах, а його ім'я носять 2 театри і площа.

Його кар'єра налічує десятиліття, з мільйонами платівок і незліченні виступи по всьому світу. Як і Пласідо Домінго, Каррерас по праву входить у список великих оперних співаків XX та XXI віків.

**Монсеррат Кабальє** (повне ім'я Марія де Монсеррат Бібіана Консепсьо Кабальє і Фолк, 12 квітня 1933, Барселона – 6 жовтня 2) – іспанська оперна співачка (колоратурне сопрано).

Її голос звернув на себе увагу ще у Барселонській консерваторії, яку Монтсеррат закінчила із золотою медаллю. Найбільшу популярність здобула завдяки своєму співу в техніці «бельканто» - віртуозному виконанню, при якому відбувається плавний перехід від одного звуку до іншого, саме звучання максимально невимушене та легке, голос гарний і насичений, рівний у всіх регістрах, і всі ці параметри зберігаються навіть у найскладніших моментах мелодійного малюнка.

В 1965 Монсеррат Кабальє вже відома практично по всій Європі, а всесвітню популярність їй принесло виконання партії Лукреції Борджіа в нью-йоркському «Карнегі-хол». До цього цю партію співала американська оперна зірка Мерілін Хорн, і ось раптово її замінює поки що невідома тутешній публіці іспанка. Після завершення виступу Монсеррат у залі творилося щось неймовірне: люди півгодини аплодували, стоячи своїй новій улюбленіці. Так починається світова слава Кабальє.

1970 року у творчій біографії Монсеррат Кабальє відбувається нова знаменна подія – вона виконує роль опері Белліні під назвою «Норма». Спершу вистава пройшла в «Ла Скала», а потім вирушила театрами всього світу. В 1972 році її основною сценою став лондонський «Ковент-Гарден».

За роки своєї оперної кар'єри, яка тривала п'ятдесят років, вона заспівала близько ста тридцяти партій, брала участь у більш ніж сорока

оперних спектаклях. Її партнерами по сцені були такі світові зірки, як Лучано Паваротті, Пласідо Домінго, Альфредо Краус та інші.

У 1987 році, коли стало відомо, що саме рідне місто нашої героїні обрали столицею майбутньої Олімпіади, мер Барселони звернувся до Кабальє з проханням взяти участь у цьому грандіозному заході. Співачка висловила міському голові побажання дати їй можливість зробити щось нове, сучасне, а найкраще – зовсім далеке від класичної опери. У 1988 році вона спільно з рок-музикантом, лідером гурту Queen Фредді Меркьюрі записала альбом «Barcelona». Пісня Barcelona, створена до Олімпійських ігор 1992 року, стала символом Барселони і всієї Каталонії. Так народився офіційний гімн Олімпіади-92 та спілка двох зірок світового рівня.

Співачка активно займалася благодійністю. Вона була Почесним послом ООН та послом доброї волі ЮНЕСКО. Заснувала фонд допомоги хворим дітям під егідою ЮНЕСКО.

**Андреа Бочеллі** − італійський оперний співак і виконавець жанру «кросовер», учень Лучано Паваротті, один з самих впізнаваних голосів не тільки в опері, але й во всій музичній індустрії. Популяризатор оперної музики.

Андреа Бочеллі з моменту перемоги на музичному фестивалі в Сан-Ремо в 1994 року записав п'ятнадцять сольних студійних

альбомів як поп-музики, так і класичної, 8 повних опер, проданих тиражем більше 90 мільйонів. Таким чином, він є най продаваним виконавцем в історії класичної музики.

В 1999 році його номінація на премію «Греммі» в категорії «Кращий новий виконавець» стала першою і поки єдиною номінацією класичного виконавства після Леонтіна Прайса в 1961 році.

У 1995 році Андреа дав концерти у багатьох країнах Європи, у столицях та великих містах. Його голос звучав у Німеччині, Нідерландах, Іспанії, Франції та Бельгії. Оскільки Андреа Бочеллі співак не тільки оперний, а й естрадний, він записав альбом Bocelli, який відразу після виходу зайняв перші рядки в чартах Німеччини, Бельгії, Італії та Франції. У різних країнах цей альбом багаторазово ставав платиновим і Андреа Бочеллі набув всесвітньої популярності.

**Рене Флемінг** народилася 14 лютого 1959 року в містечку Індіана, штат Пенсільванія, США і виросла в Рочестері, штат Нью-Йорк.

Навчалася в Державному університеті штату Нью-Йорка в Потсдамі, який закінчила 1981 року зі ступенем у галузі музичної освіти. У 1984 році вона отримала освітній грант за програмою Фулбрайта і вирушила до Німеччини для вивчення оперного співу.

Однією із її вчителів була легендарна Елізабет Шварцкопф. В 1986 році в Театрі Федеральної землі (Зальцбург, Австрія) вона виконала свою першу головну партію − Констанцу з опери «Викрадення з сералю» Моцарта.

У 1988 році, вона виграла відразу кілька вокальних конкурсів: конкурс молодих виконавців «Metropolitan Opera National Council Auditions», приз Джорджа Лондона та конкурс Елеонори Макколам у Х'юстоні. Цього ж року відбувся дебют співачки у ролі Графіні зі «Весілля Фігаро» Моцарта в Х'юстоні, а наступного року в Нью-Йоркській опері та на сцені Ковент-Гардена в партії Мімі в «Богемі».

Перший виступ у Метрополітен-опері у 1991році в ролі Графіні у «Весіллі Фигаро».

Сьогодні Рене Флемінг – одна з найпопулярніших співачок сучасності. Поєднання вокальної майстерності та краси тембру, стилістичної універсальності та драматичної харизми робить будь-який її виступ великою подією. Вона блискуче виконує такі різнопланові партії як вердіївська Дездемона та генделівська Альцина.

Дискографія та DVD співачки налічує близько 50 альбомів, у тому числі й джазових. Три з її альбомів удостоєні премії Греммі, останній — альбом Verismo (2010 рік, збірка арій з опер Пуччіні, Масканьї, Чилеа, Джордано та Леонкавалло).

**Хуан Дієго Флорес** (народився 13 січня 1973, Ліма, Перу) - один з найвидатніших оперних співаків сучасності.

Його

плавний, виразний спів і віртуозність зробили його тенором бельканто, якого вибирають провідні оперні театри світу. Його оперні і сольні виступи на самих престижних площадках світу отримали визнання як критиків, так і публіки.

Один з самих яскравих співаків свого часу, Флорес славиться своєю вокальною рухливістю, ліричною елегантністю, видатною сценічною майстерністю і хвилюючими високими нотами.

В 1996 році офіційно дебютував на фестивалі Россіні в Пезаро, зігравши головну роль в «Матільді ді Шабран». Незважаючи на відсутність репетицій, його виступ мав приголомщливий успіх і поклав початок його міжнародній кар'єрі. Його виразний голос закріпив його репутацію і, коли йому було всього двадцять три роки, привів його в міланський Ла Скало. З тих пір він виступав у самих престижних оперних театрах і з найвідомішими диригентами всього світу.

Зараз він регулярно виступає в міланському Ла Скала, Метрополітен-опера в Нью-Йорку, Лондонському Королівському оперному театрі Ковент-Гарден та в музичних столицях, таких як Рим, Сан-Франциско, Лос-Анджелес, Чикаго, Вашингтон, Мюнхен, Барселона, Мадрід і Зальцбург.

# ВОКАЛЬНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

***Агогіка*** (від грец. agoge – віднесення, веду, рухаю) – це:

1. Один із засобів художньої виразності, який виявляється у невеликих відхиленнях від основного темпу твору, динаміки – які не фіксуються у нотах, а допомагає повніше і яскравіше розкрити характер та зміст музичного твору. Агогічні позначення пов'язані з фразуванням і артикуляцією, а також із музичною динамікою. Такі агогічні позначення, як ad libitum (за бажанням) a piacere (свобідно) capriccioso (капризно, причудливо) та ін., допомагають повніше і яскравіше розкрити характер і зміст музичного твору. Ці темпові відхилення зазвичай використовують в невеликих музичних побудовах. Найчастіше агогічні відхилення зустрічаються у творах композиторів-романтиків. Термін «агогіка» в музикознавство ввів Х. Ріманов в 1884 р.

2. Незначні відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу та метру, які мають місце під час виконання і підпорядковуються завданням створення художнього образу. Агогіка може визначатися автором або виникати залежно від художнього задуму та інтуїції виконавця. Авлодія – спів під акомпанемент авлоса, духового інструменту древніх греків. Автофонія (від грец. autos – сам, phone – голос) – слухання свого власного голосу. Виконавець сприймає власний голос не тільки через повітряний простір, але і через тканини голови, що вносить до звучання голосу значне

викривлення. Тому співак, який вперше чує свій голос у звукозапису, як правило, не впізнає його по тембру. У співаків-початківців у процесі постановки голосу завжди повинно контролюватися педагогом. Тільки по мірі розвитку слуху співак починає більш точно оцінювати звучання свого голосу і свою вокальну техніку.

***Академічний хор*** – це:

1. Назва професійного або самодіяльного хорового колективу, який виконує класичну музику, твори сучасних композиторів, опертим, прикритим і рівним по всьому діапазону звуком.

2. Почесна назва, яка присвоєна провідним хоровим колективам.

***А капела*** (від італ. a capella) – сольний, ансамблевий, хоровий спів без інструментального супроводу.

Спів а капела широко розповсюджений в народній пісенній творчості (українській, грузинській, болгарській і т. д.). Як професійний співочий стиль спів а капела сформувався у культовій музиці середніх віків, в Україні широко використовується у творах Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Леонтовича.

***Акомпанемент*** (від фр. a compagnement – супровід) – це:

1. Сукупність допоміжних голосів, акордів, що служать гармонічною і ритмічною опорою основному мелодичному голосу. Акомпанемент виконує багато виразних функцій: доповнює висказане солістом, підкреслює і поглиблює психологічний зміст музики, створює образотворчий фон.

2. Партія інструмента або ансамблю інструментів (в хорі – ансамблю співочих голосів), що супроводжують сольну партію співака або інструмента.

***Акт*** (від лат. actus – дія) – закінчена частина театрального твору (наприклад, опери) відокремлена від інших подібних частин перервою (антрактом). Акт часто поділяється на картини.

***Акцент*** (від лат. accentus – наголос) – підкреслення, виділення звука або акорду за рахунок посилення звучання. Позначається таким знаком .Σ; ″>;

Акцент може досягатися і за рахунок ритмічного (синкопа), агогічного, тембрового виділення звука. У вокально-хоровій музиці акцентом також називають підкреслення найбільш важливих за змістом слів і складів при проспівуванні тексту.

***Алилуя*** (від грец. alleluja – хвала) – наспів урочисто святкового характеру, що використовується в християнському богослужінні.

Цим вигуком починаються, супроводжуються і закінчуються окремі вірші псалмів. Алилуя з часом ввійшов в такі жанри вокально-хорової музики, як кантата, мотет, меса. Наприклад: Г. Ф. Гендель; хор із ораторії «Мессія», В. А. Моцарт, «Алилуя» із мотету «Exulate jubilate».

***Альт*** (від лат. altus – високий) – це:

1. Низький дитячий голос із діапазоном ля (соль) малої октави – мібемоль (мі) другої октави. Звучання цього голосу грудне із металічним відтінком.

2. Назва партії в хорі або вокальному ансамблі, що виконується низькими дитячими або низькими жіночими голосами.

3. Смичковий інструмент скрипкового сімейства.

***Альтіно*** – див. Тенор. Аналіз хорової партитури – дослідження вокально-хорової партитури, яке складається із усного або письмового (анотація) розбору.

До аналізу входять: - загальні відомості про авторів музики і тексту; - аналіз літературного тексту; - характеристика хорових партій (діапазон, теситура); - аналіз музично-виражальних засобів (фактура, форма, тематизм, мелодика, гармонія, ритм, агогіка і т. д.); - нариси виконавського плану.

***Ансамбль*** (від фр. ensemble – разом) – це:

1. Збереження строю та злагодженість виконання при колективному співі і грі на музичних інструментах. Мистецтво ансамблю базується на постійній координації творчих зусиль виконавців, вимагається вміння чути і слухати загальні звучання і співставляти свою виконавську манеру із манерою партнерів.

2. Група музикантів, які разом виступають. Ансамбль, в якому кожну партію виконує один музикант, називається камерним. В залежності від кількості виконавців розрізняють дуети, тріо (терцет), квартет та інші. За своїм складом ансамблі бувають мішані (наприклад, голос і фортепіанний квінтет для струнного квартету і фортепіано) і однорідні (дует для двох скрипок, вокальний квартет а капела). Інколи ансамблем називають хоровий або оркестровий колектив.

3. Музичний твір для ансамблю виконавців. Назва таких творів залежить від кількості музикантів (дует, тріо, квартет). Ансамблем також називають завершений номер в опері, ораторії, кантаті, який виконується групою співаків в супроводі оркестру (напр., квартет із IV дії опери «Ріголетто» Дж. Верді).

***Антифон*** (від грец. antiphonos – протизвучність) – почерговий спів двох хорів або хору і соліста.

Виникнення антифону відносимо до часів Древньої Греції (спів деферамбів). Пізніше антифонний принцип співу перейшов у трагедію, де

хор зазвичай поділявся на два пів-хори. Антифонний спів виконувався в релігійній музиці Палестини, Візантії. В Західній Європі введення антифону в християнське богослужіння пов'язують з іменем міланського єпископа Амвросія.

Із Мілану антифон розповсюдився по всій Італії, а потім в інші європейські країни. Принцип антифонного співу перейшов у світську музику, він зустрічається у народних піснях, а також хоровий творах композиторів (напр., хор «Ехо» О. Лассо, хор «Звезды» С. І. Танєєва та ін.).

***Аранжування*** (від фр. arranger – приводити до порядку) – це:

1. Переклад (пристосування) музичного твору для іншого складу виконавців, наприклад, переклад оперної партитури для фортепіано і тому подібне. У вокально-хоровій практиці аранжують, тобто перекладають якийнебудь твір для хорового виконання (напр., «Весняні води» С. Рахманінова, «Венеціанська ніч» М. Глінки). Нерідко твори, написані для однорідного хору, аранжують для мішаного. Іноді аранжування супроводжується транспонуванням (перехід в іншу тональність).

2. Обмежений переклад творів для того чи іншого складу виконавців.

***Арієта*** (від італ. arietta – маленька арія) – невелика арія з пісенним характером мелодії, зазвичай у двочастинній формі.

У французькій опері XVIII ст. арієтою називалася арія да капо в блискучому колоратурному стилі, яку співали на італійській мові. Вона не була пов'язана з розвитком сценічної дії і виконувалася як вставний номер.

***Аріозо*** (від італ. arioso – подібне арії) – це:

1. Невеликий вокальний твір, який відрізняється від арії більш вільною формою. Якщо арія в опері являється музичною характеристикою

героя, то аріозо – це відгук на яку-небудь драматичну ситуацію, узагальнення змісту попереднього речитативу, якесь одне емоційне хвилювання. В кантатах Й. С. Баха аріозо нерідко являється заключною частиною сцени речитативного характеру.

В італійській опері і кантаті XVII ст. аріозо виконувало зв'язуючу роль між речитативом і арією. В оперній музиці XIX ст. аріозо перетворюється в невелику арію із мелодією наспівнодекламаційного або лірично-пісенного характеру.

2. Термін, що вказує на наспівний характер виконання твору.

***Арія*** (від італ. aria) – це:

1. Жанр вокальної музики, завершений епізод в опері, ораторії, кантаті; виконуваний солістом в супроводі оркестру. Арія являється музичною характеристикою персонажу, емоційним узагальненням певного етапу сценічної дії. За своєю художньою функцією арія прирівнюється до монологу у драмі. В XVI – XVII ст. у Франції арією називали вокальні твори в пісенно-строфічній формі. В італійській опері XVII ст. з'явилися різні види і форми арій, як ліричного центру музичного твору; з'явилася форма тричастинної арії да капо, в якій третя частина була повтором першої. Арія втілювала переважно один якийсь настрій (розрізняли арії характерні, співочі, бравурні і т. д.). Подальший розвиток оперної арії привів до її перетворення із замкнутого номеру в органічну частину музичнодраматичної дії, до її наповнення багатим, емоційним змістом.

2. Інструментальний твір наспівного характеру. Поряд із оперними аріями існують концертні, призначені для соліста в супроводі оркестру і являють собою самостійний концертний номер (наприклад, концертна арія Л. Бетховена «Ah, Perfido»).

3. Це жанр вокальної музики. Закінчений за будовою музичний номер, що виконується співаком-солістом у супроводі оркестру. В арії розкривається характер героя, його мрії, думки, переживання, настрій. Вищим розквітом культури сольного bel canto була драматична арія з її інтонаційно-констатувальними «відділами», чим досягалися максимальна повнота, пластичність і образна яскравість вираження – словом, монументальним стилем. У драматичних творах – драмах, трагедіях, комедіях – міркування героя або звертання до іншої дійової особи з промовою називається монологом. В опері такий монолог називається арією.

4. Це органічний елемент музично-драматичної дії, що передає все багатство емоційних станів, які виникають у певних ситуаціях та органічно пов’язані з дією. Учням (студентам) необхідно знати, що виконання оперних арій вимагає краси і рівності звуку в усіх регістрах, величезного діапазону, майстерного володіння диханням, блискучої віртуозної техніки, які може дати тільки навчання. На відміну від речитативу та аріозо, безпосередньо пов’язаних зі сценічною дією, арія ніби узагальнює в емоційному плані певний його етап. У порівнянні з піснею та романсом арія має більш складну будову.

Академік Б. В. Асаф’єв писав: «… будь-який професійний співак повинен вміти співати гнів, жаль, біль, жарт, поцілунок, лукавство, сміливість – словом, усю гаму відчуттів». Недостатньо просто співати, потрібно вміти співати, щоб служити мистецтву і зберегти голос, як у розвиткові технічних можливостей голосу, так і у всебічному розвиткові інтелекту – підвищення загальної культури співака. М. І. Глінка відзначав, що «… у музиці, особливо вокальній, ресурси виразності нескінченні. Те саме слово можна вимовити на тисячу ладів, не змінюючи навіть інтонації,

ноти в голосі, а змінюючи лише акцент, надаючи вустам то посмішку, то серйозне, суворе вираження...».

***Артикуляційний апарат*** – система органів, які за рахунок своєї роботи формують звуки мови. До них відносяться: - голосові зв'язки; - язик, губи, м'яке піднебіння; - нижня щелепа (активний орган); - зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи).

***Артикуляція*** (від лат. articulo – відокремлюю) – робота органів мови, яка необхідна для утворення звуків.

***Атака*** (від фр. attaque – наступ) – у вокальній методиці означає початок звука. Термін застосовується до фонації чистих голосних. Розрізняють три види атаки звука. *Тверда атака* – характеризується щільним змиканням голосових зв'язок до початку звука і їх швидким розмиканням під впливом піднятого підзв'язкового тиску. Звук при цьому зазвичай буває точним за висотою, яскравим, енергійним, при перебільшенні – металічним, жорстким. При *придиховій атаці* голосові зв'язки змикаються на уже витікаючому струмочку повітря, що і створює своєрідну придиховість. Звук не відразу досягає повноти звучання і точної висоти (утворюються «під'їзди» до ноти). При придиховій атаці може з'являтися витік повітря, його підвищений розподіл скрізь нещільно зімкнену голосову щілину, голос може втратити необхідну чистоту тембру, яскравість, енергію, опору. *М'яка атака*, якою намагаються користуватися співаки, характеризується одночасним змиканням голосових зв'язок і подачі дихання. Вона забезпечує чистоту інтонації і найкращі звукові можливості працюючим голосовим зв'язкам. Співак повинен володіти всіма трьома видами атаки, використовуючи їх в залежності від поставлених завдань. Різні види атаки використовуються в

педагогічній практиці для організації співочого голосоутворення, для боротьби з дефектами співочого звука.

***Ауфтакт*** (від нім. auftakt – затакт) – специфічний диригентський жест, замах диригентської палички або руки, що вказує на початок виконання. Його функції – визначення темпу, динаміки, характеру атаки звука, показ взяття дихання співаками і тому подібне.

***Афонія*** (від грец. aphonia) – відсутність співочого звука при намаганні видати його.

***Багатоголосся*** – музичний виклад, що базується на одночасному «поєднанні» декількох голосів. Основні типи багатоголосся – гетерофонія, гомофонія, поліфонія.

***Балада*** (від лат. ballo – танцюю) – першоджерельно (в XVII ст.) це танцювальна одноголоса хорова пісня. В XIII ст. жанр балади перетворюється в одноголосу ліричну пісню з інструментальним акомпанементом імпровізаційного характеру. В народній творчості, танцювальна балада поступово трансформується в пісню розповідного характеру з використанням фантастичних елементів. Цей вид балади вплинув на її відродження в музиці композиторів-романтиків.

Сюжети вокальних балад стають більш драматичними, нерідко набуваючи «суворого» трагічного колориту. Варто відмітити включення балади в оперу; жанр балади проникає в інструментальну музику (балади Ф. Шопена, Й. Брамса, Г. Форе).

***Бард*** (від кельт. bard – співак) – поет і співак у древніх кельтів, у середньовіччі – придворний поет в Ірландії, Шотландії. У репертуарі бардів були пісні-балади, бойові, сатиричні пісні, елегії і т. д. Музика бардів не збереглася.

***Баритон*** (від грец. barytonos – низькозвучний) – чоловічий співочий голос, займає проміжне положення між тенором і басом. Діапазон баритона – ля великої октави – ля-бемоль першої октави. За характером голосу розрізняють баритон ліричний, драматичний. Звучання ліричного баритона світле, м'яке, за тембром і висотою наближений до драматичного тенора. Лірично-драматичний баритон – сильний голос, яскравий і світлий за тембром. Може виконувати партії як ліричного так і драматичного баритона. *Драматичний баритон* (бас-баритон) – голос великої сили, яскравий і гучнозвучний по всьому діапазону. По тембру наближений до басу. В хорі баритони співають партію перших басів, але вище фа першої октави не спвають.

***Баркарола*** (від італ. barca – човен) – першоджерельно – це пісня венеціанського гондольєра. Для неї характерний розмір 6/8 або 12/8, лірична наспівна мелодія, спокійний, плавний акомпанемент, що імітує гойдання на 11 хвилях, мінорний лад. В XIX ст. баркарола стала широко розповсюджена як жанр професійної музики. Вокальні баркароли створювали: Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ш. Гуно, Р. Штраус. Нерідко баркарола використовується в опері.

***Бас*** (від італ. – basso – низький) – це:

1. Низький чоловічий співочий голос із діапазоном фа великої октави – фа 1-ої октави. За теситурними умовами баси поділяються на високі і низькі. Високий, або співочий бас (basso cantante) іноді називають баритональними за його світле звучання. У нього звучні верхні ноти і яскрава центральна ділянка діапазону. Низький, або центральний бас (basso profundo) наділений міцним звучанням нижніх нот і всього центру діапазону. Верхній відрізок діапазону звучить напружено. В оперному виконавстві розрізняють характерний, або комічний бас (basso buffo) –

гнучкий, рухливий голос. Найнижчий вид басів – баси-октавісти з діапазоном ля контроктави – ля малої октави. Особливо красиво баси-октавісти звучать в хорах а капела.

2. Найнижча партія в хорі або ансамблі. Робочий діапазон хорової басової партії зазвичай коливається в межах соль – великої октави – ре (мібемоль) першої октави.

***Бельканто*** (від італ. bel canto – прекрасний красивий спів) – стиль співу, який виник в Італії (середина XVII ст. і «царював» до першої половини XIX ст. в епоху bel canto). В сучасному розумінні – емоційно насичене, красиве, співуче, гучне вокальне виконання. Бельканто вимагає від співака кантилени, бездоганної колоратури, володіння технікою філірування звуку, динамічних і тембрових нюансів, «інструментальної» рівності звучання. Поява бельканто пов'язане із розвитком гомофонного стилю і формування італійської опери. Раннє бельканто або canto spianato (рівний спів), відрізнялося чутливістю, патетичністю виконання, для нього характерні виразна кантилена, невеликі колоратурні прикраси, які посилюють драматичний ефект.

Класичне bel canto, або canto fiorito (роцвівший спів), розвивається з кінця XVIII ст. Це блискучий, віртуозний стиль, в якому переважає колоратура, яка поступово стає самоціллю співаків. Технічна досконалість голосу – довге дихання, володіння всіма видами колоратури, майстерність філірування, блискучість виконання технічних важких пасажів, вміння імпровізувати прикраси – цінується перш за все. Підкорюючись вимогам вокальних можливостей співаків, музика багатьох опер кінця XVIII – початку XIX ст. втрачає цілісність, художню значимість. Новий період розвитку бельканто пов'язаний із творчістю Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, опери яких вимагали від співаків, поряд із досконалою

технікою кантилени і колоратури, бельканто, майстерності в передачі почуттів персонажів. Цей період висунув плеяду видатних вокалістів, які показали феноменальні можливості володіння голосом.

З появою опер Дж. Верді пов'язаний завершальний період формування класичного бельканто. Зникає насиченість колоратурою, яка сильно драматизується, збагачується психологічними нюансами. Підвищуються вимоги до звучності голосу та насиченого звучання верхніх нот. Термін «бельканто» починає використовуватися в сучасному його розумінні. Сучасні вокальні школи зберігають і продовжують традиції бельканто. До майстрів бельканто можна віднести таких співаків, як М. Каллас, М. Кабальє, Л. Паваротті, П. Домінго та ін. Біглість – техніка співу у швидкому русі. Найчастіше використовується в колоратурних прикрасах і пасажах.

Технікою біглості повинні володіти всі співаки, незалежно від типу голосу. Біглість може бути природньою якістю, але у більшості співаків вона – результат систематичних спеціальних занять. У вправах для вироблення техніки біглості варто на початках дотримуватися помірних темпів, поступово пришвидшуючи рух. Вправи у швидкому русі – один із кращих методів боротьби із форсуванням звуку. Швидкий рух не дає можливості голосу перевантажуватись диханням, «обважчитися». В результаті засвоєння техніки біглості гортань стає більш гнучкою, еластичною, покращується інтонація, голос звучить більш яскраво.

«***Білий звук***» – термін розповсюджений у вокальній практиці для визначення так званого відкритого звучання голосу. Це «плоске» напружене звучання обумовлено відсутністю елементів прикриття, що заставляє голосові зв'язки працювати із «перезімкненням», зажатістю. В академічній манері співу таке звучання голосу недопустиме. До

виправлення даного дефекту ведуть прийоми, що підвищують імпеданс більш округлене звучання, повна вимова голосних букв, округлена ротова порожнина, опущена гортань.

***Визначення типу голосу*** – одне із важливих завдань вокальної педагогіки. Можливості пристосування голосового апарату досить великі, і тому істинна природа голосу часто буває прихована (наприклад, наслідування улюбленому співаку). Визначення типу голосу проводиться за комплексом прикмет, так як ні один із них не дає однозначної відповіді. До них відносяться: тембр, діапазон, здатність витримувати теситуру, розміщення перехідних нот, будова гортані і розміри голосових складок, будова тіла співака. При дослідженні голосових складок потрібно враховувати не тільки їх довжину, але і товщину, масивність. Наприклад, зустрічаються баси, які мають порівняно короткі, але масивні голосові складки.

Коли голос одразу не піддається ясному визначенню, носить проміжний характер, доцільно на деякий час утриматися від категоричного зачислення його до якого-небудь типу, витримати певний період занять на найбільш зручній ділянці діапазону. Для співака вкрай важливо виконувати репертуар, притаманний його типу голосу. Спів партій, які написані для іншого характеру голосу, веде до деградації вокальних даних, співоче довголіття.

***Висота звука*** – якість музичного звуку, який залежить від частоти коливань тіла, що звучить (струни, повітряного стовпа, голосових зв’язок). В акустиці вимірюється в герцах (Гц; число коливань в секунду). В музичній практиці прийнято розрізняти абсолютну висоту звуків, що відповідає певним встановленим частотам (напр., ля першої октави – 440 Гц), і відносну, що визначається інтервальним співвідношенням звуків.

Сприйняття висоти звуку має зонну природу, тобто кожен звук сприймається як незмінний в певній зоні частот при невеликих відхиленнях від встановленої частоти коливань.

***Вібрато*** (від італ. vibrato, від лат. vibrato – коливання) – це:

1.Темброва властивість звуку, що значно впливає на естетичне оцінювання звуку. Звук без вібрато слухачі характеризують як прямий або тупий, безжиттєвий, тоді як звук з вібрато – живий, приємний, польотний, лагідний і т. п. На слух вібрато сприймається як ритмічні пульсації звуку, які відбуваються із частотністю близько 5-7 пульсацій в секунду. Ця частота пульсацій вібрато є для слуху найблагозвучнішою. Часті пульсації або велике вібрато сприймається як «баранчик» у голосі, а рідші пульсації – як хитання звуку. У професійних співаків можна спостерігати чітку ритмічність вібрато. Для некваліфікованих вокалістів характерним є аритмічний, хаотичний характер вібрато, що на слух сприймається як нестійкість, невпевненість звуку. Специфіка вібрато співака може видозмінюватися залежно від висоти основного тону, сили голосу, типу голосної, тривалості її звучання та ряду інших чинників. Особливість вібрато змінюється залежно від емоційного настрою співака: при сильному емоційному збудженні (при співі вокальних творів) частота вібрато зростає. Емоція горя і пригніченості викликає уповільнення частоти вібрато. Вібрато є одним з важливих засобів емоційної виразності співу.

*Емоція* – ключ, яким відкриваються не тільки естетичні чудеса співочого голосу, а й технічні прийоми їхнього досягнення. Голос талановитого співака може підсилити емоційне забарвлення написаного слова, додати йому часом 14 несподівані відтінки, породжені творчим натхненням.

2. Періодична зміна звуку за висотою, силою і тембром. Вібрато існує у правильно поставленому співочому голосі і надає йому теплоту характеру, що ллється, бере участь у створенні індивідуального тембру співака. Відсутність відбрато збіднює голос, робить його невиразним. Співоче вібрато – в основному природня якість голосового апарату, але може бути вироблено штучно при його відсутності і піддається удосконаленню. Вібрато виникає в гортані в результаті її вільного коливання у м'язах шиї, що добре відчувається при пальпації. Вібрато може бути зупинене, а також посилене по амплітуді і висоті (під час переходу на трель). Спокійне стійке вібрато – показник правильної, вільної роботи гортані. При відсутності вібрато («прямий» голос) його можна виробити, використовуючи вправи, які знімають зайве напруження з гортані і розвивають його гнучкість. Часта пульсація («баранчик») в основному природня якість і важко піддається виправленню. Коливання голосу – результат ослаблених м'язів, що тримають гортань (спостерігаються частіше у форсованих голосах і у співаків старшого віку); рекомендується зняття зайвого напору дихання.

***Відкритий звук*** – перенесення мовленнєвого звучання голосних у спів. Відкритим звуком користуються при виконанні народних пісень. Професійні народні хори і деякі співаки, які співають у народній манері, використовують не зовсім відкритий звук, дещо його округлюючи.

***Відчуття*** – це:

1. Пізнавальний психічний процес відображення в мозку людини окремих властивостей предметів і явищ при їх безпосередній дії на органи чуття людини.

2. Найпростіший психічний процес, первинна форма орієнтування живого організму в навколишньому середовищі. З відчуттів починається

пізнавальна діяльність людини. Органи чуття – це єдині канали, по яких зовнішній світ проникає в свідомість людини. Для відчуттів характерне їх позитивне або негативне емоційне забарвлення.

***Вміння*** – це:

1. Складна комплексна дія, що базується на основі набуття навичок.

2. Грунтована по знаннях і навичках готовність людини успішно виконувати певну діяльність.

***Водевіль*** (від франц. vaudeville) – жанр легкої комедії, в якій діалоги і драматична дія побудовані на заплутаній інтризі, переплітаються із співом куплетних пісень і інструментальною музикою. В XV – XVI ст. водевілем у Франції називали міську пісню. В кінці XVII ст. водевіль, який на той час являв собою пісеньку-куплет із приспівом, що повторюється ввійшов до спектаклів французьких ярмаркових театрів. Як самостійний театральний жанр, водевіль склався у XVIII ст. У другій половині XIX ст. майже зникає із театрального репертуару, його витісняють оперета і побутова комедія.

***Вокаліз*** (від лат. vocalis – голосний) – музичний твір для голосу без 15 літературного тексту, написаний з метою вироблення окремих вокальнотехнічних навичок (аналогічно етюдам у інструменталістів) або для концертного виконання. Навчальні вокалізи – важливий перехідний матеріал від вправ до творів з текстом. Відсутність слова дає можливість зосередити увагу на музичній виразності. Наявність тих або інших вокально-технічних елементів дозволяє вибирати вокалізи відповідно до задач, які ставляться перед учнем (студентом). Вокалізи виконуються на окремий голосний звук, найчастіше на округлений а. Навчальні вокалізи видаються у вигляді збірників для голосу різного рівня підготовки. Серед авторів розповсюджені збірники вокалізів – Ф. Абт, Г. Панофка, Дж.

Конконе, Н. Ваккаї та інші. Концертні вокалізи дають можливість показати красу і багатство можливостей співочого голосу.

***Вокалізація*** (від італ. vocalizzozione) – виконання мелодії на голосних звуках, або розспівування окремих складів якого-небудь слова. У вокальній педагогіці використовується для найкращого виявлення вокальних якостей голосу. На вокалізації у вправах і вокалізах відпрацьовуються всі основні елементи вокальної техніки, вона дозволяє зосередити увагу на завданнях голосоутворення, звуковедення і музичної виразності. Вокалізація широко представлена у вокальних і хорових творах. Простим її видом являється розспів якого-небудь складу не декількох нотах. Розповсюджені також більш розгорнуті мелодичні ходи, пасажі, колоратурні прикраси і т. п., що виконуються на окремі голосні і склади. Зустрічаються цілі твори, де розспівується одна голосна, або склади якого-небудь слова (наприклад, «Alleluja» В. А. Моцарта). Вокалізація використовується в хоровій практиці при розспівці, настройці хору, як метод при розучуванні творів. Часто зустрічається в хорових творах у вигляді підголосків, фону, прикрас і т. п.

***Вокальна музика*** (від італ. vocale – голосовий) – музика, що призначена для співу. Межі вокальної музики дуже широкі: це народна пісня (з інструментальним супроводом або без нього), романс, багаточисленні ансамблі (дует – два виконавці; тріо – три виконавці; квартет – чотири виконавці; квінтет – п’ять виконавців; секстет – шість виконавців; септет – сім виконавців; октет – вісім виконавців, хори. Вокальна музика складає основу таких монументальних жанрів, як опера, ораторія, кантата. Вокальна хорова музика мала велике значення в епоху Середньовіччя в Європі.

***Вокальна робота в хорі*** – включає в себе роботу над диханням, звуком, чистотою інтонації, ансамблем, хоровим строєм, дикцією, нюансуванням, «усуненням» співочих дефектів у співаків хору і вироблення навиків правильного голосоутворення і звуковедення.

***Вокальна школа*** – це:

1. Система вокально-виконавських принципів і педагогічних методів, що формуються в музичній культурі народів різних країн. В національній школі співу відображаються особливості психологічного складу даного народу, його музики, поезії, мови, виконавських традицій. Національні вокальні школи в країнах Західної Європи почали формуватися одночасно з виникненням національних композиторських шкіл, які висували перед співаками свої художньо-виконавські вимоги. Важливу роль у формуванні вокальних шкіл зіграла поява опери. Основні європейські вокальні школи – італійська, французька, німецька. Розвиваючись на протязі XVIII – XX ст., європейські вокальні школи не були ізольовані одна від одної, що привело їх до взаємозбагачення. Сучасна музика написана новою музичною мовою, яка ламає звичні уяви про вокальне виконавство, взагалі стирає саме поняття про національні школи співу.

2. Досконале володіння технічними можливостями голосу (співак з хорошою, або поганою вокальною школою). Вокальний цикл – ряд романсів чи пісень, що пов’язані між собою єдиним образно-художнім задумом. В класичній музиці зустрічаються вокальні цикли різного масштабу (від 3-4 романсів чи пісень до 20 і більше).

***Вокальні навички*** – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосового апарату, які відбуваються під час співу і підкоряються волі співака, його виконавським бажанням, узгодженого співу в колективі. До вокальних навичок відносяться: співоча постава, дихання, звукоутворення,

звуковедення, дикція, артикуляція, інтонація, тембр, які є важливими та невід'ємними складовими для всіх співаків, майбутніх вчителів музичного мистецтва, хористів, сольних виконавців, ансамблістів.

***Вокальність*** – зручність для співу. Термін використовується для характеристики твору або мови. Твір написаний вокально, добре лягає на голос. Народні пісні завжди вокальні, так як, передаються в усній традиції, вони пройшли через голосовий апарат багатьох поколінь співаків. Ознаками вокальності твору являються: відсутність широких стрибків у мелодії, переважне використання поступеневих ходів, обмеженість діапазону, логіка побудови, легко засвоювана співаками. Вокальними мовами вважають ті, які за фонетичним звучанням близькі до академічної манери співу. Ознаки вокальності мови – щедрість голосних та чиста і повна вимова без редукції (послаблення, артикуляції), відчутність носових, горлових звуків.

***Гармонія*** (від грец. harmoniа – стрункість, зв'язок) – це один із найважливіших виразних засобів музики, заснований на поєднанні звуків у співзвуччя та на взаємов'язку цих співзвуч між собою в послідовному русі. Часто під терміном гармонія розуміють акордовий супровід верхнього (мелодичного) голосу. Однак, поняття «гармонія» набагато ширше: гармонія, як засіб виразності є в багатоголосній музиці будь-якого складу. Навіть якщо окремі голоси не складаються в окремо окреслені акордові комплекси, закони гармонії неодмінно відображаються на русі та взаємодії голосів. Витоки гармонії йдуть ще з народної музики. В ході історичного розвитку гармонія, як і інші виразні засоби – мелодія, ритм, тембр і т. д. зазнала значних змін. Тому, часто йде мова про різні гармонічні стилі та школи: класична гармонія, романтична гармонія, сучасна гармонія, джазова гармонія.

***Гігієна голосу*** – дотримання співаком певних правил поведінки, що забезпечують збереження здоров'я голосового апарату. Навантаження на голосовий апарат повинне відповідати ступені його тренованості. Недопустимий довготривалий спів без перерви в непритаманній даному голосу теситурі, зловживання високими нотами, форсоване звучання. Варто уникати непомірного розмовного навантаження, яке сильно втомлює голос. Неприпустимий спів у хворобливому стані, а для жінок також під час критичних днів. Для голосового апарату шкідливі різкі зміни температури, спека, холод, пилюка, духота. В холодну пору року з розігрітим після співу голосовим апаратом не можна зразу виходити на вулицю, необхідно дещо охолонути.

Рекомендується уникати їжі і напоїв, що подразнюють слизову оболонку горла: гострого, занадто солоного, надзвичайно гарячого або холодного. Не варто співати одразу після прийняття їжі, так як це заваджає природньому диханню. Необхідно виключити паління і вживання алкогольних напоїв. Гігієна голосу нерозривно пов'язана із життєвим режимом і загально-гігієнічними правилами. Важливі періодичні спостереження за здоров'ям голосового апарату зі сторони фоніатра, який знає його особливості у даного співака.

***Гімн*** (від грец. hymnos – урочиста пісня) – існують такі різновиди гімнів, як державні, які являються музичною емблемою країни, революційні, військові, релігійні, гімни присвячені якій-небудь події. Жанр гімну нерідко використовується в хоровій, оперній, симфонічній творчості.

***Глісандо*** (від італ. glissando, від фр. glisser – ковзати) – виконавський прийом, який заключається в переході з одного звуку на інший методом плавного ковзання без виділення окремих проміжних ступенів. В нотному

записі позначається рискою або хвилястою лінією між початковим і кінцевим звуками.

***Глотка*** – порожнина, яка розташована за зівком, що при диханні стикується з носовою порожниною і гортанню. В розмові і в співі відокремлюється від носової порожнини піднятим м'яким піднебінням і входить до складу рото-глоткового каналу. Глотка являється рухомим резонатором, який бере участь в утворенні однієї із двох формант. Її об'єм може сильно змінюватися за рахунок зміни положення язика і опущеній або піднятій гортані. Під час співу глотка повинна бути вільно і широко відкрита. Глотка приймає участь у створенні імпедансу та прикриття звуку.

***Голос*** – це найвиразніший, найдивовижніший, найсильніший за своїм впливом на слухача музичний інструмент, яким володіє кожна людина від народження. Він є загальним для всіх жанрів вокальної музики, але оцінювання його можливостей залежить від того, що потрібно виконати, чи арію з опери для виконання якої потрібний добре навчений голос, чи популярну, сучасну пісню, яку може виконати будь-який пересічний голос. Ті самі властивості голосу можуть одержати різну оцінку.

***Голосні*** – це звуки, під час вимови яких струмінь повітря не потрапляє на перешкоди в ротовій порожнині, вони утворені за допомогою голосу. В українській мові це: а, о, у, е, и, і. Залежно від наявності наголосу (інтенсивність звучання) у слові голосні звуки поділяються на наголошені та ненаголошені. Голосні у співі – це:

1. Звуки, на яких відбувається спів і розкриваються всі співочі можливості голосу: краса тембру, довготривалість звучання, силові ресурси, діапазон. Спів можливий і на деяких звучних (сонорних) приголосних (до прикладу м, н). Голосні букви в академічній манері співу

звучать більш округлено в порівнянні з вимовою, володіючи при цьому необхідною дзвінкістю, металічністю і надаючи співу пливучого характеру. Ці якості пов’язані з постійною наявністю в тембрі добре поставленого співочого голосу високої і низької співочих формант, а також стійкого вібрато. Рівне в тембральному відношенні звучання голосних в співі залежить від вміння зберігати ці якості, при переході від однієї голосної до іншої, що практично досягається при збереженні єдиного «місця звучання» голосу (єдиних резонаторних відчуттів). Відсутність цього робить голос різнобарвним. Якщо в голосній не вистачає високої співочої форманти, він звучить глухо, «завалено», по-стариківськи, якщо нема низької – звук стає відкритим, «білим».

У співаків-початківців, як правило, голосні звучать нерівно – одні краще, інші – гірше. Для розвитку голосу відбираються найбільш вокально влаштовані голосні звуки і до них поступово підлаштовуються менш вдалі. Виявляючи найкращі темброві якості голосу на голосних, співак повинен слідкувати, щоб вони звучали повноцінно, не порушуючи природності слова у відповідності до норм мови.

2. Звуки, які відіграють вирішальну роль у сприйнятті тексту. Розбірливість слова у співі пов’язана із їх чіткою і швидкою вимовою. Дія голосних на голосоутворення широко використовується у вокальній педагогіці.

***Голосовий апарат*** – система органів, яка служить для утворення звуків голосу і мови. До неї входять: 1) органи дихання, що створюють повітряний тиск під голосовими складками, – джерело звукової енергії; 2) гортань із голосовими складками – джерело виникнення звукових коливань; 3) артикуляційний апарат, що служить для утворення звуків членороздільної мови; 4) носова і придаткові порожнини, які приймають

участь в утворенні деяких звуків. Система порожнин глотки, рота і носа у вокальній методиці часто називається надставною трубою. Голосовий апарат завжди працює в єдності та взаємозв'язку всіх своїх частин, відповідаючи звуковим уявленням, які виникають у відповідних відділах кори головного мозку.

***Голосові складки*** (зв'язки) – два парні м'язи, розміщені в гортані, покриті еластичною, з'єднувальною тканиною і слизовою оболонкою. Вони можуть змикатися і розмикатися, натягуватися. Звучання проходить при зімкнутих голосових складках. Будова голосових складок дає їм можливість коливатися як цілковито, так і окремими частинами, від чого залежить характер звучання голосу. Так, наприклад, у фальцетному регістрі голосові складки вібрують лише краями, в грудному – коливаються всією масою. Простір між голосовими складками називається голосовою щілиною. Під час вдиху голосова щілина широко відкрита, при видоху – звужується. Розміри голосових складок визначає тип голосу. Найдовші і товщі – у басів (довжина до 25 мм, товщина – 5 мм), найкоротші і тонші – у колоратурного сопрано (довжина 14 мм, товщина – 2 мм).

***Голосоутворення*** (звукоутворення, фонація) – процес утворення звуку голосу. Згідно загальноприйнятої міоеластичної теорії, звукові хвилі виникають в голосовій щілині в результаті опору зімкнутих голосових складок тиску видихуваного повітря. Пропустивши порцію повітря, складки знову змикаються в силу еластичності, потім цикл повторюється. В результаті виникають періодичні поштовхи повітря, тобто звукові коливання певної частоти. Частота коливань сприймається як висота звука, а енергія порцій повітря (сила поштовхів) – як сила звука. Завдяки резонаторним явищам в порожнинах, що лежать вище і нижче голосової

щілини, проходить посилення певних груп обертонів звука (утворення формант), які впливають на формування тембру і дають можливість відрізняти один голосний звук від іншого. Голосоутворення здійснюється в результаті бажання сформувати звук, який виник в уяві, що на основі попереднього досвіду веде до відповідної дії м'язів дихання, гортані, артикуляційного апарату. Таким чином, в голосоутворенні приймають участь всі компоненти голосового апарату. Характер голосоутворення може бути змінений в результаті постановки голосу.

***Горловий звук*** – специфічне звучання голосу, яке утворюється в результаті того, що голосові зв'язки працюють в режимі перезмикання, тобто, в процесі коливання фаза їх зімкнутого стану переважає над розімкненим, а сама гортань напружена. Горловий звук містить багато високих обертонів і тому різкий. Він не має природнього вільного вібрато, в ньому відсутня повнота вимови голосних, тому він звучить «плесковато». Горловий звук природній для національностей, які розмовляють на тюркських мовах (татари, башкіри та ін.), в силу особливостей вимовних норм і звукового складу цих мов. Для цих народів перехід до вільного повного академічного звучання особливо важкий, бо пов'язаний із зняттям звуку з горла.

Для виправлення горлового звуку використовуються прийоми, направлені на зміну роботи гортані в бік її звільнення від напруги і перезмикання: помірна динаміка, придихова або м'яка атака звуку, використання голосних більшого імпедансу -у- або -о-, використання м'язевого прийому зівка та ін. Горловий відтінок звучання – не завжди є недоліком, і історія знає професійних співаків високого класу, які володіють красивими голосами «з горлинкою». Самими співаками

«горланіння» зазвичай не сприймається як дефект. Гортань – орган, в якому виникає звук.

***Гортань*** являє собою складу систему хрящів, які з'єднані зв'язками і суглобами. Всередині гортані, недалеко від входу до неї, знаходяться голосові складки. Надскладкова площина відіграє велику роль в академічному співі, бо являє собою місце утворення високої, співочої форманти. Гортань виконує три функції: - дихальну; - голосоутворюючу; - захисну. Вільно підвішена в м'язах шиї гортань може зміщатися вверх і вниз, на декілька сантиметрів (до 3,5 см) в кожну сторону. Так, в розмовній мові вона більш високо стоїть під час вимови голосної -і-, а більш низько – на голосній -у. У професійних співаків, які користуються академічною манерою голосоутворення, її положення у співі постійне для всіх голосних і на всьому діапазоні. У баритонів і басів вона завжди розміщена низько, у високих голосів – зазвичай вище спокійного положення. Її поведінка в процесі співу пов'язана з необхідністю для кожного голосу, мати надставну трубку (див. Голосовий апарат) певної довжини. По відчуттям під час співу гортань повинна бути вільна від напруги і опущена, як при зіванні.

***Гучність*** – одна із основних властивостей звуку; величина слухових відчуттів, які виникають у людини при сприйнятті звукових коливань. Гучність залежить від розмаху коливальних рухів (амплітуди), від частоти звуку (при одній і тій же силі звуки різної частоти сприймаються як неоднакові за гучністю, причому найбільш гучними являються звуки середнього регістру), від відстані до джерела звуку. В музичній практиці співвідношення рівня гучності позначається за допомогою динамічних відтінків.

***Детонування*** (від фр. detonner – співати фальшиво) – спів з пониженою, рідше з підвищеною інтонацією. Звук чується пониженим або підвищеним, коли він виходить із зони частот, які визначають висоту даного тону. Однак, на відчуття висоти звуку впливають інші фактори – тембр, вібрато. Детонація може з'явитися на окремих, технічно більш складних звуках (зазвичай високих або перехідних), або у співі певного виконавця в цілому. В останньому випадку говорять про позиційну нечистоту співу. Причини детонації різні: - недостатньо розвинений музичний слух, зокрема погане відчуття ладових тяготінь; - спів під час мутації; - дефекти техніки голосоутворення, або порушення як наслідок хвороби, перевтоми, неуважності, зміни акустичних умов, самоконтролю і т.п.

***Дикція*** (від лат. diction – вимова) – ясність, розбірливість вимови тексту. Хороша дикція у співака дозволяє без напруги зрозуміти зміст слів і тим самим облегшити сприйняття музики. Розбірливість слів у співі визначається чіткістю вимови приголосних звуків. Вони повинні вимовлятися активно і швидко, щоб не переривати зв'язного звучання. Співак не має можливості протягнути приголосні в часі, так як це руйнує кантилену і веде до скандування окремих складів. Голосні повинні вимовлятися відразу, знаходячи свою повноту; не можна довго входити в голосний звук. В'ялі губи і язик під час співу недопустимі. Необхідно строго слідкувати за осмисленою і емоційною насиченістю слів, що також призводить до підвищеної розбірливості тексту. В хорі крім чіткості вимови голосних кожним співаком вимагається синхронність артикуляції всіх співаків, яка досягається завдяки уважному стеженню за диригентським жестом.

***Динаміка*** – сукупність явищ, пов'язаних з гучністю звучання. Динаміка являється одним із виражальних засобів музики. Використання динамічних відтінків (forte, piano, crescendo, diminuendo та ін.) визначається змістом і характером музики.

***Динамічний діапазон голосу*** – це засіб художньої виразності, який визначає глибину різних динамічних відтінків голосу ( f, P, cresc., dim.) тощо та є показником досконалості, вокальної техніки. Досвідчені професійні співаки мають ширший динамічний діапазон, ніж недосвідчені вокалісти.

***Диригент*** (від фр. diriger – керувати, управляти) – музикант, керівник художнього колективу. Щоб передати авторський задум з максимальною точністю, зробити зрозумілу трактовку музики, що виконується, диригент повинен бездоганно володіти технікою диригування, вільно читати партитури. Свої завдання він виконує за допомогою системи прийомів – жестів, котрими регулюються нюанси, вказується темп, вступ партій чи оркестрових груп, солістів тощо. Від диригента залежить інтерпретація музики: він може по-різному розкрити зміст партитури, підкреслити в ній ті чи інші риси, роблячи тим самим твір драматичним або більш ліричним.

***Диригування*** – мистецтво управління музичним колективом (оркестровим, ансамблем, хором). Це мистецтво має давню історію. Ще в Давній Греції існував керівник хору, котрий відбивав такт, тупаючи ногою. Відомо також, що в Римській Співочій школі для управління хором використовувались певні рухи руки. В XVII – XVIII ст. функції диригента виконував музикант, який грав на клавесині або органі. Іноді диригентські жести показував ведучий скрипаль оркестру. На початку XIX ст. диригування стало самостійним видом мистецтва. Поступово стверджувався і новий спосіб диригування, який зберігся до наших днів:

диригент стає обличчям до музичного колективу і управляє ним за допомогою жестів, руками чи диригентською паличкою.

***Дискант*** (від лат. discantus) – це:

1. Високий дитячий співочий голос з діапазоном – до першої октави – соль другої октави. Звучання дисканта відрізняється чистотою, дзвінкістю і сріблястістю.

2. Партія в хорі або вокальному ансамблі, що виконується високими дитячими або високими жіночими голосами.

3. Форма багатоголосся в музиці епохи Середньовіччя. Виникла у Франції у XII ст. Отримала назву за верхнім голосом (дисканту), що супроводжував основну мелодію (григоріанський хорал) в протилежному русі.

4. Дискант – верхній солюючий голос (підголосок в народних піснях українців, білорусів і донських козаків).

***Дисонанс*** – сукупність двох (і більше) звуків, які не зливаються один з одним у сприйнятті слухачем. В порівнянні з консонансом дисонанс звучить більш напружено і викликає очікування розв’язки, переходу в консонанс. До дисонансів відносяться великі і малі секунди і септіми, тритони й інші збільшені і зменшені інтервали, а також акорди, які включають в себе ці інтервали.

***Дитячий голос*** – внаслідок малих розмірів голосового апарату сильно відрізняється від голосу дорослих. Загальний характер дитячих співочих голосів (незалежно від віку дітей) – м’якість, сріблястість, головне звучання, фальцетне (головне) звукоутворення і обмеженість сили звуку. Здатність співати проявляється у дітей із 2 років, і до 7 років спів зберігає чисто фальцетний характер. Діапазон голосу до цього часу досягає септіми (ре першої октави – до другої октави). Із 7 років у

голосових складках починається процес формування спеціальних вокальних м’язів, який повністю завершується до 12 років. У дитини з’являється можливість користуватися не тільки фальцетним, але і грудним типом формування звуку. Використання грудних вібрацій в період закладки і узагальнення вокальних м’язів може сприяти як виникненню більш вдалих анатомічних співвідношень в гортані, так і кращій вправності мікстової роботи голосових складок.

У 13 років у голосі навіть при користуванні чистим фальцетом починають проявлятися елементи грудного звучання і діапазон розширюється до октави або децими (до першої октави – мі-фа другої октави). Голоси дівчаток і хлопчиків не відрізняються суттєво за звучанням, діляться лише по діапазону: високі, дисканти (сопрано), найчастіше мають діапазон – до першої октави – фа-соль другої октави; низькі, альти – ля-соль малої октави – ре-мі другої октави. У зв’язку із статевим дозріванням (період від 12 до 15 років) дитячі голоси потерпають мутацію. Голоси дівчат набувають повноцінного звучання жіночого голосу. Він стає сильнішим з більшими можливостями діапазону і тембру за рахунок укріплення медіуму, що має мікстовий характер. Голоси хлопчиків понижуються під час мутації приблизно на октаву, набувають півтораоктавний діапазон натурального грудного звучання і зберігають фальцетні можливості для верхньої ділянки діапазону вище перехідних нот.

Основними правилами роботи з дитячими голосами являються: - строге дотримання природнього для даного віку діапазону; - м’який і вільний від зажимів і форсування спів; - обмежена динаміка; - підбір репертуару, який доступний за образним змістом і емоціями; - недовготривалість і систематичність занять. Дитячий хор – дитячі хори

поділяються за віковими ознаками. Хор молодших школярів складається із дітей до 10-11 років. Звучання хору виключно фальцетне, діапазон невеликий. Репертуар складається із одно- і двоголосних творів, при тому, що другі голоси за тембральним забарвленням мало чим відрізняються від перших. До складу хору середнього шкільного віку входять діти від 11 до 14 років. В цьому віці збільшується діапазон, вимальовується тембральне забарвлення. Репертуар уже може бути двох- і трьохголосним.

В хорі старшого шкільного віку співають діти від 14 до 16 років. Репертуар хору складається із творів для жіночого хору, але доступний дітям по теситурі. Хор хлопчиків складається із дітей віком від 7-8 до 14-15 років. Звучання хору хлопчиків дуже яскраве, легке, з характерними тембральними барвами.

***Дихання*** – один із основних факторів голосоутворення, енергетичне джерело голосу. В повсякденному житті дихання здійснюється несвідомо, невимушено, а у співі підпорядковане вольовому управлінню, тобто свідоме. Вдих завжди вимагає активної роботи м’язів-вдихачів, які підіймають ребра і розширюють грудку клітку, а також діафрагму, яка, скорочуючись і опускаючись, розтягує легені вниз. За типом вдиху в практиці розрізняють верхньо-реберне (ключичне), нижньо-реберно-діафрагматичне (косто- абдомінальне) і діафрагматичне (абдомінальне, брюшне або черевне) дихання. Верхньореберне дихання у співі не використовується, так як веде до напруження м’язів шиї.

Найкращим для співу являється дихання нижньореберне діафрагматичне, коли при вдосі верхній відділ грудної клітки залишається спокійним, нижні ребра добре розширюються, діафрагма опускається і живіт трішки випирає вперед. Для співу принципове значення має не стільки тип вдиху, скільки характер видиху. Видих у співі здійснюється

при взаємодії м’язів черевного, брюшного пресу і м’язів, які опускають ребра. Видих повинен бути плавним без поштовхів, зайвої напруги, але достатньо активним для створення відчуття опори. Тривалість і сила дихання розвиваються в процесі співу і залежать від координації з роботою голосових складок. Вправи на дихання, без звуку допомагають дихальним м’язам здійснювати свою роботу більш точно, тобто, розвивають управління цією мускулатурою.

Співоче дихання засвоюється тільки на звукових вправах, коли в роботі приймають участь гортань та інші відділи голосового апарату. Основним критерієм правильності дихання являється якість звучання голосу. Характер вдиху, його тривалість і об’єм диктуються музичною фразою і виразними задачами. Зазвичай вдих відбувається швидко безшумно, через ніс, або через ніс і рот одночасно. Якщо дозволяє музика, то бажано вдих проводити через ніс. Можливості і характер дихання у співаків хору показує жест диригента. В хоровому співі використовується як одночасне, так і ланцюгове дихання.

***Діапазон*** (від грец. dia pason – (chordon) – через всі (струни)) – звуковий об’єм голосу або інструменту від самого нижнього до самого верхнього звуку. Діапазон голосу професійного співака – соліста або хориста повинен бути не менше двох октав. В самодіяльних хорах діапазони не перевищують півтора октав. Діапазон – в значній мірі природня якість, однак при правильній методиці розвитку голосу природній діапазон може бути збільшений як вверх, так і вниз. Для чоловічих голосів розширення діапазону вверх пов’язане з оволодінням прийому прикритого звуку.

Розвиток верхнього відрізку діапазону вимагає поступовості, так як високі звуки формуються з використанням крайніх можливостей

голосового апарату. Рекомендується спочатку використовувати їх в мимовільному або прохідному русі, враховуючи дію механізму інерції. Витримування їх і філірування застосовуються пізніше, коли голосовий апарат звикне до необхідних зусиль.

***Діафрагма*** – м'язевий орган, який відокремлює грудну порожнину від черевної. Діафрагма прикріплена до нижніх ребер і хребта, має два куполи – правий та лівий. Рух діафрагми повністю не підкоряється нашій свідомості. Ми можемо свідомо зробити та затримати вдих і видих, але складні рухи діафрагми під час звукоутворення виникають підсвідомо.

***Дует*** (від італ. duetto, duo – два) – ансамбль із двох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.

***Елегія*** (від грец. elegia – траурний спів) – вокальний або інструментальний твір скорботного задумливого характеру. У Древній Греції елегія – музично-поетичний ліричний жанр. Пізніше елегія отримала широке розповсюдження у західно-європейській поезії XVIII – XIX ст. для вираження почуттів розчарування, незадоволеності, спогадів про минуле. В якості самостійного вокального твору зустрічаються у творчості Г. Персела, Л. Бетховена, М. І. Глінки та інших.

***Емісія звуку*** (від фр. emission – подача, випускання) – направлення звуку у внутрішній простір.

***Емоції*** – це загальна активна форма переживання організмом своєї життєдіяльності. Розрізняють прості і складні емоції. Прості – переживання, задоволення від їжі, бадьорості, втоми. Складні – виникають у результаті усвідомлення об’єкта, що викликав їх, розуміння їхнього життєвого значення, наприклад переживання задоволення при сприйманні музики, пейзажу тощо.

***Жанр*** (від фр. genre, від лат. genus – рід, вид) – поняття, яке характеризує історично-складену різновидність музичних творів, що визначають їх походження призначеним складом виконавців, особливостями змісту і форми. В музичній науці утворилися різні системи класифікацій музичних жанрів. Існують жанри народні і професійні, вокальні й інструментальні, камерні і симфонічні і т. д. Серед жанрів, пов'язаних із вокальним мистецтвом, слід виділити вокальні (пісня, романс і т. д.), вокально-інструментальні (кантата, ораторія, меса та ін.), музично-сценічні (опера, оперета, мюзикл). У вокальних жанрах велику роль відіграє поетичний або прозаїчний текст.

***Жіночий хор*** – хор, який складається із жіночих голосів. Зазвичай складається із перших і других сопрано і альтів, партія яких рідко поділяється. До групи альтів відносяться низькі жіночі голоси: мецо-сопрано і конральто. Загальний діапазон жіночого хору складає дві з половиною октави (фа малої октави – до третьої октави).

***Закритий звук*** – утворюється при співі із закритим ротом. Цей вид співу широко використовується в процесі постановки голосу, сприяючи виникненню яскравих, резонаторних відчуттів в області головного резонатору. При співі із закритим ротом утворюється дуже сильний імпеданс, що допомагає голосовим складками в їх протидії підскладковому тиску. Виключення первинних артикуляційних рухів дозволяє зосередитися на оцінці роботи гортані і дихання. Спів закритим звуком можна здійснити по- різному, змінюючи його тембр. В процесі співу необхідно контролювати, щоб голос не стискався і гортань не була скута. З цією метою часто використовують спів на приголосні н- з привідкритим ротом, коли щелепа і дно ротової порожнини звільнені.

Спів закритим звуком на приголосних мрозповсюджений колористичний прийом в хоровому виконавстві, створює специфічне приглушене звучання хору; часто використовується в якості акомпанементу солісту. В хоровій практиці спів із закритим ротом використовується в роботі над диханням, вирівнюванням строю. В нотному співі із закритим ротом має такі позначення: a bocca chiusa (італ.); bouche fermie (фр.); «закр. ротом», хрестиком над нотою, буквами (м, мм…)).

***Заспів*** – початок хорової пісні, який виконується одним або декількома співаками. Після заспіву пісню продовжують виконувати й інші учасники колективу.

***Захворювання голосу*** – порушення голосових функцій внаслідок різних причин. Голосовий апарат чутливо реагує на зміни загального стану організму при будь-яких захворюваннях. Найбільш частіше причиною порушення вокальної функції являються гострі запальні захворювання верхніх дихальних шляхів, ангіни (тонзиліт), гострий насморк (риніт), запалення глотки (фарингіт), гортані (ларінгіт), трахеї (трахеїт), бронхів (бронхіт). До захворювань з підвищеним професійним навантаженням на голос, відносяться співочі вузли, крововилив у голосову складку, різного виду дисфонії та фонастенії. Співочі вузли бувають гострі і хронічні, застарілі. Причина їх появи – неправильний спів, або надмірне навантаження на голосовий апарат.

Гострі вузли при забезпеченні голосового спокою і подальшої зміни манери голосоутворення зазвичай мимовільно розсмоктуються. Застарілі вузли, як правило, оперуються. Щоб не було повторного їх виникнення в подальшому, потрібно знайти найбільш поблажливу манеру голосоутворення і не допускати вокальних перевантажень. Крововилив у

голосову складку трапляється при різкому напруженні (крик, форсування). Голос відразу «сідає» і фонація унеможливлюється. При абсолютному вокальному спокої крововилив поступово розсмоктується і може протекти безслідно.

***Дисфонія*** – розлад фонації, який проходить у формі послаблення діяльності голосових складок (незмикання, поріз та ін.), або в спастичній формі (перезмикання або спазми та інш.). Як правило, це результат посиленої голосової діяльності, часто на фоні якої-небудь інфекції. Особливою формою порушення голосу являється фонастенія, коли співати стає важко, швидко приходить втомлюваність, змінюється тембр, з'являється нестійкість інтонації. У співака виникають неприємні відчуття в горлі (болі, поколювання, важкість), огляд у фоніатра не показує видимих змін в діяльності голосового апарату. Причиною фонастенії можуть бути психічне перевантаження, вокальна перевтома, зловживання крайніми верхніми звуками діапазону, спів у незручній теситурі і в не здоровому стані і т. п. Фонастенія вимагає повного голосового спокою, загального відпочинку і зміни навколишнього середовища. Для уникнення всіх видів захворювання голосу співак повинен постійно знаходитися під наглядом фоніатра, який знає особливості його голосового апарату.

***Звуковедення*** – у вокальному мистецтві термін використовується для позначення різних видів ведення голосу по звуках мелодії (напр., кантилена, портаменто, маркато та ін.).

***Кантилена*** – основний вид звуковедення у співі. Разом із голосоутворенням звуковедення входить до поняття вокальної техніки. Зівок у співі – один із найрозповсюдженіших м'язевих прийомів, що сприяє знаходженню правильного положення гортані під час співу. Завдячуючи відчуттям зівка, м'яке піднебіння активується і підіймається

вверх, гортань опускається, задня стінка ротової порожнини звільняється від скутості, зайвої напруги. Високі голоси, особливо жіночі (колоратурне і лірико-колоратурне сопрано), частіше використовують «напівзівок».

***Імітація*** (від лат. imitation – «імітація») – вид викладу в багатоголосій музиці, при якому мелодія, яка звучала в одному голосі, тут же повторюється в другому з тим же або іншим ступенем точності.

***Імпеданс*** (від лат. impeditio – перешкода) – зворотній акустичний супротив, який відчувають голосові складки зі сторони рото-глоткового каналу. Імпеданс знімає частину навантаження з голосових складок, що коливаються в їх боротьбі з підскладковим тиском. Постановка голосу пов'язана із знаходженням такого імпедансу, який забезпечує оптимальну роботу голосових зв'язок. Величина імпедансу залежить від довжини ротоглоткового каналу, наявності в ньому звужень, форми порожнин. Порівняно більш довші і масивні голосові складки низьких чоловічих голосів потребують більшого імпедансу, для легких високих голосів, які мають маленькі голосові складки, характерний невеликий імпеданс. Вокальна педагогіка має ряд методів і прийомів підбору імпедансу (фонетичний метод, м'язеві прийоми і т. д.).

***Інтерпретація*** (від лат. interpretation – роз'яснення) – художнє тлумачення музичного твору виконавцем. Завдання інтерпретації – найбільш повно і переконливо розкрити задум композитора. Інтерпретація залежить від естетичних поглядів, індивідуальних особливостей виконавця, його ідейнохудожніх переконань.

***Інтонація*** (від лат. intono – голосно вимовляю) – це:

1. Втілення художнього образу в музичних звуках.
2. Невеликий відносно самостійний мелодичний зворот.
3. Точне відтворення висоти звука при музичному виконавстві.

4. Вирівнювання звучання тонів звукоряду музичних інструментів по тембру і гучності.

5. В григоріанському співі – короткий вокальний вступ до наспіву, що визначає його тональність.

***Каватина*** (від італ. cavatina, від cavare – видобувати) – це:

1. В опері і ораторії кінця XVIII ст. – коротка сольна вокальна п'єса. Від арії відрізнялася розмірами, простотою форми і пісенністю мелодій. Традиційна каватина складалася із одного куплету з інструментальним вступом, наприклад, каватина Луки «Страждає від спекоти» із ораторії Й. Гайдна «Пори року».

2. В XIX ст. – вихідна арія героя, наприклад, каватина Норми із опери В. Белліні «Норма», каватина Розини із опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник» та ін. Камерний ансамбль – невеликий ансамбль, який виконує камерну музику. Камерним ансамблем також називається твір, що написаний для такого колективу.

***Камерна музика*** (від італ. camera – кімната) – інструментальна або вокальна музика, яка призначена для виконання в невеликому приміщенні. Спочатку камерною музикою називали світську музику, протиставляючи її церковній. В наш час камерна музика (дуети, тріо, квартети та ін., ансамблі, твори для різних інструментів, романси, пісні та ін.). Протиставляється симфонічній, хоровій та театральній музиці, яка розрахована на більшу кількість виконавців. Камерний хор – хор невеликого складу співаків (до 40 учасників).

***Камерний спів*** (від лат. camera – кімната) – виконання камерної вокальної музики. Вокальна камерна музика (в жанрах пісні, романсу, ансамблю) з кінця XVIII, а особливо в XIX ст. зайняла чільне місце в музичному мистецтві. Поступово склався відповідний жанр – камерний

виконавський стиль, що базувався на максимальному виявленні інтонаційнозмістовних деталей музики. Камерний спів має великі можливості в передачі найтонших ліричних емоцій. Воно вимагає від виконавця високої музичної культури, гнучкого, здатного до найтоншого нюансування голосу, який не обов'язково повинен бути потужним.

***Канон*** (від грец. canon – правило) – форма поліфонічної музики, побудована на строгій імітації – точному повторенні мелодії у всіх голосах. Кожний голос вступає раніше, ніж закінчується мелодія у попереднього голосу. Перший ведучий голос в кантаті називається пропостою (від італ. proposta – речення), імітуючі голоси – риспостою (від італ. risposta – відповідь). Канони розрізняють за кількістю голосів, інтервалу між їх вступами (канони в пріму, октаву, кварту, квінту і т. д.), кількості тем, що одночасно імітують (подвійний канон, потрійний і т. д.), різним співвідношенням пропости і риспости (канон у збільшенні, зменшенні зворотів). В безкінечному каноні кінець мелодії переходить в її початок, тому голоси можуть проводитись будь-якою кількістю разів. В хоровій і ансамблевій літературі форма канону використовувалася у творчості О. Лассо, Й. С. Баха, В. А. Моцарта та ін.

***Кантата*** (від італ. cantato, від cantare – співати) – вокальноінструментальний твір для солістів, хору і оркестру. Відомі кантати для одного хору, для соліста з оркестром. Кантати поділяються на духовні і світські. Вони включають в себе оркестрові вступи, арії, ансамблі, хори. Виконавський склад і структура зближують кантату з ораторією, однак кантата відрізняється меншим розміром, камерністю, відсутністю драматичного розвитку сюжету. Кантата виникла в Італії у XVII ст. і першоджерельно являла собою сольну вокальну п'єсу; пізніше в кантаті з'явилось протиставлення аріозних і речитативних епізодів.

Розквіт жанру світської кантати в Італії пов'язаний з іменами композиторів Л. Россі, Дж. Каріссімі, А. Страделли, А. Скарлатті.

Духовна кантата сформувалася у Німеччині, представники – Г. Ф. Телеман і Й. С. Бах, якому належать більше 200 кантат. Бах написав і світські кантати, серед них – «Кавова», «Кріпацька».

***Кантилена*** (від лат. cantilena – спів) – це:

1. Співоче, зв'язне виконавство мелодії, основний вид звуковедення, побудований на техніці legato. Співучість, кантиленність вокального виконавства – результат правильної техніки голосоутворення і звуковедення, коли при переході від звуку до звуку характер вібрато не порушується. Досягається вирівнюванням голосних і вмінням швидко і чітко промовляти приголосні.

2. Наспівна мелодія вокальна або інструментальна. Кантиленні вокальні мелодії композиторів різних часів і народів несуть в собі як елементи національної специфіки, так і побутові інтонації епохи. Кантилена дозволяє співаку найбільш повно розкрити виражальні можливості свого голосу, майстерність володіння ним. Кантрі (від англ. country – сільський) – один із стилів народної музики в США. Пісні в стилі кантрі характеризуються куплетною будовою, зрозумілістю, частіше всього мажорною мелодією невеликого діапазону з небагатим нюансуванням, простим гармонічним акомпанементом на банджо або гітарі. Канцонета (від італ. canzonetta – пісенька) – невелика багатоголосна пісня танцювального характеру, розповсюджена в Італії в кінці XVI ст. – початку XVII ст.

***Капела*** (від італ. capella – часівня) – це:

1. Хоровий колектив. В середньовіччі капелою називалася часівня, де розташовувався хор. Середньовічні церковні капели були виключно

вокальними, звідси і розповсюдився термін «а капела». В подальшому капели перетворились в мішані ансамблі, які складалися із співаків і 30 інструменталістів; з'явилися світські капели. Капелою князя Естергазі керував Й. Гайдн. Капелою у церкві св. Фоми у Лейпцігу – Й. С. Бах.

2. Професійний хоровий колектив. В епоху Середньовіччя капелою називали невелику часівню біля католицького храму і в ній зазвичай, міг розміститися хор. Оскільки хоровий спів згідно строгих правил культу не супроводжувався грою на музичних інструментах, виникає вираз «співати a capella». Цей вираз зберіг свій зміст, і далі, коли в церковну музику прийшов інструментальний початок.

***Капельмейстер*** (від нім. kapellmeister – керівник капели) – керівник капели вокальної, чи інструментальної. Пізніше капельмейстером стали називати музиканта, який керував військовим, а іноді й симфонічними оркестрами. В наш час термін капельмейстер застосовується по відношенню до керівника військового духового оркестру.

***Квартет*** (від італ. quartetto, від лат. quartus – четвертий) – ансамбль із чотирьох виконавців (інструменталістів або вокалістів), а також твір для такого ансамблю. Квінтет (від італ. quintetto, від лат. quintus – п'ятий) – ансамбль із п'яти виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю. Класифікація голосів – розподіл голосів на певні типи. В сучасній вокальній практиці поділяються за діапазоном, тембром, розташуванню перехідних регістрових нот, анатомічними ознаками та ін. Класифікація голосів історично змінювалася. В XVI – XVII ст. вони поділялися на високі жіночі – сопрано, низькі жіночі – альти, високі чоловічі – тенори, низькі чоловічі – баси. Ця класифікація існує і нині в хорах. По мірі ускладнення вокального репертуару в чоловічих голосах виділився проміжний голос – баритон і відбувався поділ на окремі види в кожному

типі голосу. Зараз прийнято розрізняти: сопрано колоратурне, мецо-сопрано, ліричне, низьке; контральто; теноральтіно; ліричний, лірико-драматичний, драматичний, характернний; баритон ліричний, лірико-драматичний; бас високий, низький.

***Колоратура*** (від італ. coloratura – прикраса) – швидкі, віртуозні пасажі (гами, арпеджіо і т. д), мелізми (групетто, морденти, форшлаги, трелі), які служать прикрасою сольної вокальної партії. Колоратура була широко розповсюджена у вокальних партіях опер, хорових творах, у духовних концертах XVII – початку XIX ст. Спочатку включалася в партію всіх голосів, пізніше лише у високих голосів. В італійській опері XVII – першій половині XIX ст. набула великого значення, нерідко перетворюючись на засіб демонстрації технічних можливостей співака. В багатьох класичних операх колоратура являється невід'ємною частиною характеристики персонажів (Цариця Ночі – «Чарівна флейта» В. А. Моцарта та ін.).

У вокальних партіях сучасних опер колоратура майже не зустрічається. В сучасних хорових творах використовується як образотворчий прийом, особливо в обробках народних пісень.

***Комічна опера*** – жанр опери комедійного змісту, що склався в країнах Європи у XVIII ст. В порівнянні з оперою-серією, яка тоді побутувала, коло сюжетів значно розширилося – від легкої буфонади з інтригуючим змістом до серйозної комедії. В музиці спостерігався більш тісний зв'язок з народними і побутовими інтонаціями, аріозний стиль став простіший; більша увага приділялася змалюванню характеру дійових осіб. В різних країнах з'явилися окремі різновиди комічної опери: в Італії – операбуффа, у Франції – опера-комік, в Англії – баладна опера, в Німеччині, Австрії – зінгшпіль, в Іспанії – топаділья і сарсуела.

Досягнення комічних оперних жанрів були розвинуті і видозмінені В. А. Моцартом, К. М. Вебером, Дж. Верді, Ж. Оффенбахом та ін. Кондак – жанр візантійської церковної поезії і музики. Основоположником жанру вважається візантійський поет і співак Роман Сладкоспівець (кінець V – поч. VI ст.). Його кондаки являють собою багатострофні драматичні поеми. Кондакарний спів розповсюдився далеко за межі Візантійської імперії, в тому числі і на Київській Русі.

***Консонанс*** (від лат. consonantia – злагоджене звучання) – благозвучне сполучення тонів у їх одночасному звучанні. До консонансів відносяться інтервали (чиста пріма, октава, квінта, кварта, великі і малі терції, сексти) і тризвуки (складені із цих інтервалів). В хоровому виконавстві правильне інтонування консонансних інтервалів, акордів має велике значення для хорового строю.

***Контральто*** (від італ. contralto) – самий низький жіночий голос з діапазоном фа малої октави – фа другої октави. Тембр густий, щільний; найбільш характерне звучання, тембр, що нагадує англійський ріжок, від соль малої октави – до соль першої октави.

***Концерт*** (від лат. concerto – змагаюсь) – це:

1. Публічне виконання музики за певною програмою.

2. Твір для одного або декількох виконавців, в якому частина інструментів або голосів протистоїть всьому ансамблю (оркестру). Найбільш популярним різновидом жанру є концерт для солюючого інструменту з оркестром. Особливі різновиди – концерти для голосу (голосів) з оркестром і для хору а капела. Ранні вокально-поліфонічні концерти виникли в Італії в кінці XVI – початку XVII ст. В них використовувався різний склад виконавців – вокалістів та інструменталістів.

***Концертмейстер*** (від нім. konzertmeister) – це:

1. Піаніст, який допомагає виконавцям – співакам та інструменталістам – розучувати партії і акомпануючий на концерті.

2. Перший скрипач оркестру.

3. Ведучий музикант в кожній із струнних груп оркестру.

***Кульмінація*** (від лат. culmen – вершина) – найбільш напружений момент в музичному творі або в будь-якій його частині. Як правило, кульмінаційний звук або зворот утворюється в мелодії частіше всього на сильній долі, і виділяється своєю висотою і тривалістю. Завданням виконавця являється виявити і розкрити виразний зміст кульмінації.

***Куплет*** (від фр. couplet) – розділ пісні, який складається з одного проведення всієї мелодії і однієї строфи поетичного тексту. При виконанні частинних строф мелодія зазвичай повторюється в точності або з незначними варіаціями. В результаті створюється куплетна форма, характерна для більшості пісень різних народів, а також багатьох професійних творів пісенного жанру. Нерідко куплет починається заспівом, і закінчується приспівом. Куплетна форма – поширена форма вокальних творів, в яких одна і та ж мелодія повторюється в незмінному чи, злегка варійованому вигляді, але при кожному повторенні виконується з новим текстом. В куплетній формі мелодія повинна відображати загальний характер пісні і підходити до тексту всіх куплетів. Куплетними є переважна більшість усіх народних пісень.

***Ланцюгове дихання*** – вид хорового дихання, при якому співаки змінюють дихання не одночасно, а «по ланцюжку», підтримуючи безперервність звучання.

***Лібрето*** (від італ. libretto – книжечка) – це:

1. Словесний текст музично-драматичного твору (опери, оперети, в минулому ораторії). Джерелом сюжету лібрето зазвичай являється художня література (міфи, казки, поеми, романси і т. д.). Інколи композитори самі створювали лібрето для своїх опер (Р. Вагнер, К. Орф, М. А. РимськийКорсаков).

2. Короткий виклад змісту опери, оперети, балету. 3. Літературний сценарій балету. Лірична опера – різновид французької опери, яка склалася в другій половині XIX ст. Виникла на противагу великій опері як прояв тенденції до поглиблення психологічного початку в оперному мистецтві. Для опер цього жанру характерне реалістичне відображення душевного світу людини, їх музична мова відрізняється демократичністю, включає в себе інтонації танцювальних та інших побутових жанрів музики тієї епохи. Яскравими представниками ліричної опери являються Ш. Гуно, Ж. Массне, Л. Деліб.

***Лірична трагедія*** (від фр. tradedie lyrigue) – жанр французької героїко-трагічної опери XVII – XVIII ст. Лірична трагедія являла собою монументальний величний твір із п’яти актів з прологом і заключним апофеозом. Сюжети запозичені із античної міфології, близькі до французької класичної трагедії. Лірична трагедія змістовна патетичними виражальними речитативами, аріозо, аріями, ансамблями, хорами і великими оркестровими вступами-симфоніями, які стали називатися французькими увертюрами.

***Люфтпауза*** (від нім. luftpause – повітряна паза) – невелика, ледь помітна перерва у звучанні при виконанні музичного твору. Використовується для підкреслення початку нової фрази, розділу. Інколи позначається в нотах комою, але в основному витримується виконавцем на власний розсуд.

***Маска*** (від фр. masque) – це:

1. Термін, який застосовується у вокальній практиці) – це суб'єктивні відчуття вібрацій, резонування у верхній частині обличчя (яка прикривається маскою на маскараді), що виникає у співака під час співу. Вона пов'язана з присутністю в голосі співочої форманти. Відчуття маски – показник правильного голосоутворення, процес співу при цьому здійснюється більш легко і вільно, голос звучить яскраво і дзвінко.

2. Розважальна вистава в Англії XVI – XVII ст., яка побутувала при дворі або в будинках аристократії. Маска складалася із чергування танців, співу, діалогів, комічних інтермедій, інструментальної музики, що об'єднувалися сюжетом на міфологічні, або пасторальні теми. Постановка масок характеризувалася пишністю, багатством костюмів, розкішними декораціями. Маска підготувала народження англійської опери.

***Медіум*** (від лат. medius – середній) – термін, який використовується у вокальній педагогіці для позначення середньої частини діапазону жіночого голосу. Медіум жіночих голосів має мікстову природу. У сопрано медіум займає зазвичай від фа першої октави – до фа другої октави, у мецо-сопрано – від ре першої октави – до ре другої октави.

***Мелізми*** (від грец. melisma – пісня, мелодія) – це:

1. Мелодичний відрізок (колоратури, рулади, пасажі та інші вокальні прикраси) і цілі мелодії, виконувані на один склад тексту (звідси вираз «мелізматичний спів»).

2. Мелодична прикраса у вокальній та інструментальній музиці. До мелізмів відносяться: форшлаг, мордент, групетто, трель. В нотному письмі мелізми позначаються за допомогою спеціальних знаків, або виписуються дрібними нотами.

***Мелодекламація*** (від грец. melos – мелодія, від лат. declamation – декламація) – художнє читання віршів або прози на фоні музичного супроводу, а також твори, в основі яких лежить таке співвідношення тексту і музики. Мелодекламація виникла уже в античному театрі. В XIX ст. вона нерідко використовувалася в опері К. М. Вебер «Чарівний стрілок». З кінця XIX ст. мелодекламація як концертно-естрадний жанр користувалася великою популярністю у ближньому зарубіжжі. У XX ст. мелодекламація набуває рис, які зближують її з речитативом – т. зв. мелодрама, в якій за допомогою особливих знаків фіксується ритм і висота звуків голосу.

***Мелодія*** (від грец. melodia – пісня) – змістовне одноголосне чергування звуків, основний виражальний засіб музики. В мелодії важливе значення має звуковисотна лінія, лад, ритм, музична структура. Мелодія може здійснювати художній вплив як сама по собі (в одноголоссі), так і в сукупності з мелодіями в інших голосах (поліфонія), або з гармонічним супроводом (гомофонія). У вокальній музиці при виконанні мелодії необхідно розкрити інтонаційну виразність, підкреслити кульмінацію за допомогою вміло розставлених динамічних і агогічних відтінків, виявити співвідношення музики і тексту.

***Мецца воче*** (від італ. mezza voce – впівголосу) – спів у динаміці mezzo piano із збереженням всіх якостей опертого, мішаного звукоутворення, але з переважаючою фальцетною роботою голосових складок. Використання такого роду міксту дозволяє співаку бути добре почутим в залі при затраті досить малих зусиль. Володіння технікою mezza voce – показник технічної майстерності вокаліста.

***Мецо-сопрано*** (від італ. mezzo-soprano; від mezzo – середній) – жіночий голос, що займає проміжне положення між сопрано і контральто.

Діапазон мецо-сопрано – ля-малої октави – ля (сі) другої октави. Характерними ознаками цього типу голосу являється повнота звучання в середньому регістрі і м'які, глибокі низькі ноти. Мецо-сопрано буває двох видів: високе (ліричне) мецо-сопрано, яке володіє більш легким і високим звуком, і низьке, наближене до контральто. Партія мецо сопрано Кармен (опера «Кармен» Ж. Бізе), Амперис («Аїда» Дж. Верді), Любаша («Царская невеста» М. А. Римського-Корсакова) і т. д. В хорі мецо-сопрано входять в партію перших альтів.

***Мікст*** (від італ. mixtus – змішаний) – регістр співочого голосу, в якому змішуються грудне і головне резонування. Завдячуючи вірному знаходженню міри включення у фонацію, грудного і фальцетного механізмів роботи голосових складок розвивається повноцінне звучання голосу, що дозволяє на протязі двохоктавного діапазону співати без регістрових переходів. В основі розвитку міксту у чоловіків лежить вміння прикривати голос, плавно змінювати роботу голосових складок, у жінок – вміння переносити звучання медіума на звуки грудного регістру. У добре навчених співаків голос на всьому діапазоні звучить однаково по тембру. В залежності від індивідуальності деякі співаки в нижньому відрізку діапазону залишають грудне звучання, плавно переходячи на мікстове, починаючи з середини або в області перехідних нот. В цьому випадку звучання верхнього прикритого відрізку діапазону дещо відрізняється від нижнього – грудного.

Мікстове звучання може бути легким, близьким до фальцету, а може бути таким же гучним і потужним, як і грудне. Вибір характеру міксту (ступені прикритості) диктується індивідуальністю голосу співака.

***Міміка*** – виразні рухи м'язів обличчя, що відображають почуття людини. У вокальному мистецтві слугує зоровим доповненням до

слухових вражень від виконання. Міміка співака повинна органічно витікати із його виконавських завдань. Частими дефектами міміки являються гримаси: викривлення рота, його стандартне штучне положення (у формі посмішки, або з губами, витягнутими вперед), зморщення чола і т. д. Дані недоліки важко піддаються виправленню, тому в процесі виховання голосу слід звертати постійну увагу на природність міміки і відсутність будь-яких м'язевих напружень, що супроводжують спів.

***Мішаний хор*** – співочий колектив, який складається із різнорідних голосів, тобто сопрано, альтів, тенорів, басів. В неповному мішаному хорі відсутня одна яка-небудь партія.

***Монодія*** (від грец. monodia – пісня одного співака) – це:

1. Одноголоса мелодія, виконувана одним або декількома (в унісон) співаками. Прикладами одноголосної (монодійної) музики являються григоріанський спів, знаменний розспів.

2. В Древній Греції – спів одного співака, сольне або з акомпанементом. В монодії з акомпанементом інструмент дублював вокальну партію. Спів під акомпанемент авлоса називався авлодією, із супроводом кіфари – кіфародією.

3. Вид сольного співу, який виник в Італії у XVI ст. як наслідування древньогрецькому мистецтву. Цей стиль, названий речитативним, отримав своє вираження в операх і сольних мадригалах Я. Пері, Дж. Каччіні, Дж. Монтеверді.

***Мотет*** (від фр. motet; від mot – слово) – жанр вокальної багатоголосної музики, який зародився у Франції у XII ст. До XVI ст. залишався важливішим жанром духовної і світської музики в Західній Європі. Першочергово, мотет об'єднував декілька самостійних мелодій з різними текстами, де нижній голос (тенор) виконував свою партію на

латинській мові, а другий голос – знаходився над тенором (т. зв. motetus), і додаткові голоси (duplum і triplum), виконувались на розмовній французькій мові. Зміст французьких текстів був побутовим, іноді любовного або жартівливого характеру. Кожен голос мотету узгоджувався лише із сусіднім по висоті, тому у звучанні цілого нерідко зустрічалися дисонуючі співзвуччя. Існували мотети для хору з інструментальним супроводом.

Подальший розвиток мотет отримав у творчості Г. Дюфаї, Й. Онегема, Жоскен Депре (який першим почав використовувати єдиний для всіх голосів текст), О. Лассо, Дж. Палестрина. Мотет XVI – XVI ст. – це розвинений складний і урочистий за характером хоровий твір з добре узгодженими в ритмічному і гармонічному відношенні голосами. У XVII ст. розвиток мотету у творчості різних композиторів зіграв роль у створенні духовної кантати. Вершиною розвитку жанру являються 8 мотетів Й. С. Баха. В подальшому до мотету звертались Г. Ф. Гендель, В. А. Моцарт, Й. Брамс та ін.

***Музичний слух*** – це:

1. Здатність людини сприймати музику. Музичний слух характеризується широким діапазоном сприйняття високих звуків – від 16 Гц (до субконтроктави) до 20 000 Гц (приблизно мі-бемоль сьомої октави). Чіткіше за все сприймається висота звуків у зоні від 500 до 3000-4000 Гц, де знаходяться всі форманти голосних мови і співочі форманти. Розрізняють абсолютний слух (здатність впізнавати і визначати висоту окремих звуків без попередньої настройки) і відносний (здатність визначати звуковисотні інтервальні співвідношення між звуками). Для музиканта важливо розвивати внутрішній слух – здатність уявляти мелодичну послідовність без реального звучання «подумки». Музичний

слух розвивається в тісному взаємозв'язку з голосом як природнім інструментом вираження музичних вражень. У більшості людей мелодія, уявлена внутрішнім слухом, знаходить вираження у співі; в цьому випадку говорять про активний слух. Однак, зустрічаються особистості, які володіють розвиненим музичним слухом, але не навчилися управляти своїм голосовим апаратом і не в змозі точно відобразити почуту мелодію, таке явище називається пасивним слухом. У музично обдарованих людей зв'язок між слухом і голосовим апаратом зазвичай настільки тісний, що внутрішнє чуття мелодії обов'язково викликає рухому реакцію голосового апарату. Вокалісти сприймають музику не тільки слухом, але й м'язами голосового апарату. Для оцінки висоти звуку співак (якщо він не володіє абсолютним слухом), як правило, обов'язково відобразить його голосом, тобто введе в роботу голосові складки, «торкнеться» звуку м'язами. М'язеве відчуття звуку разом з іншими відчуттями, які супроводжують спів (вібраційні відчуття, підскладкового тиску, «стовпу» повітря), утворюють специфічне сприйняття звуку, що називається вокальним слухом. Вокальний слух необхідний педагогу-вокалісту для того, щоб оцінити правильність роботи голосового апарату учня не тільки за слухом, але за своїми м'язевими і дихальними відчуттями. Вокальний слух потрібен співаку для контролю за голосоутворенням.

2. Здатність людини сприймати «музичну мову» та її образно-виразну суть. Ця здатність заснована, перш за все, на вмінні розрізняти і відтворювати відносну висоту музичних звуків. Розвиток відносного слуху досягається активним слуханням музики, грою на музичних інструментах, а також спеціальними заняттями сольфеджіо. Рідше зустрічається абсолютний слух – абсолютна пам'ять на висоту звуку. Люди, що володіють таким слухом точно вказують висоту звуку, не порівнюючи ні з

яким іншим. Для розвитку музиканта велике значення має і внутрішній слух, тобто здатність внутрішньо слухати музику, а також вміння подумки відтворити її, читаючи ноти.

***Мутація*** (від лат. mutation – зміни, переміни) – це:

1. Перехід від дитячого голосу в голос дорослого. Вікові кордони мутації, пов'язані з національною належністю і кліматом – від 10 до 17 років (для народів Середньої Європи, частіше наступає в 14 – 16 років). У дівчат ця переміна проходить плавно і часом проходить зовсім непомітно, що пов'язано з поступовим і рівномірним ростом гортані, яка не змінює своєї природньої конфігурації. У хлопчиків у результаті значної зміни конфігурації гортані голосові склади подовжують до 2-2,5 см проти 1,5 (у середньому) у жінок. Довготривалість процесу перебудови гортані у хлопчиків займає, як і у дівчат 1,5 – 2 роки, розповсюджуючись на весь вік статевого дозрівання. Однак, ломка голосу хлопчиків, його охриплість, нестійкість фонації можуть проявитися різко на протязі декількох тижнів. Це пояснюється тим, що звично стара фальцетно-мікстова функція гортані приходить до протиріччя з новою структурою, для якої природній грудний тип вібрацій. В цей період встановлення нових «взаємовідносин» між гортанню, порожнинами надставної трубки і диханням голосові складки бувають з почервонінням, відмічається забагато слизу, швидка втомлюваність. Нова гортань та інші анатомічні та фізіологічні особливості дорослого чоловічого організму можуть бути менш сприятливі для утворення красивого співочого звуку. Для збереження вдалої для співу конструкції гортані хлопчика в XVII – XVIII ст. була широко розповсюджена кастрація. До недавнього часу побутувала думка, що під час мутації хлопчики не повинні співати. Однак практика багатьох хормейстерів показує, що заняття співом в цей період з використанням

обмеженого діапазону і помірної динаміки сприятливі для розвитку голосу.

2. Зміни, ломка голосу у хлопчиків та дівчаток з настанням перехідного віку. Такий перехід, від дитячого до дорослого голосу зазвичай супроводжується пониженням співочого діапазону приблизно на октаву.

***М'язеві прийоми*** – спосіб прямої усвідомленої дії на роботу окремих частин голосового апарату. У вокальній педагогіці широко розповсюджені прийоми, пов'язані з впливом на дихання (наприклад, вимога зробити вдих того чи іншого типу), гортань (наприклад, спів на пониженій гортані), артикуляційний апарат (спів на зівку), на посмішці (з укладеним язиком та ін.). М'язевими прийомами варто користуватися з великою обережністю, так як вони порушують цілісну координацію м'язів, характерну для голосоутворення. Єдиних, підлаштованих для всіх співаків прийомів не встановлено. Користування ними вимагає ясного розуміння фізіології гососоутворення при невід'ємному контролі за якістю звучання голосу.

***Навички*** – це:

1. Автоматизовані дії, які формуються на основі багаторазових вправлянь.

2. Вдосконалені шляхом багаторазових вправ компоненти вмінь, що виявляються в автоматизованому виконанні дій.

***Наспів*** – мелодія, призначена для вокального (рідше інструментального) виконання; зазвичай цей термін застосовують до мелодій народних пісень. Настрій – це загальний емоційний стан, який своєрідно забарвлює на певний час діяльність людини, характеризує її життєвий тонус. Розрізняють позитивні настрої, які виявляються у

бадьорості та негативні, які пригнічують, демобілізують, викликають пасивність.

***Нейрохронаксична теорія голосоутворення*** – теорія, яка пояснює роботу голосових складок дією нервових імпульсів, що потрапляють із кори головного мозку до голосових м'язів. Була аргументована в 1951 р. французьким вченим Р. Юссоном. Нейрохронаксична теорія являється дискусійною і не отримала загального визнання. У світовій науці домінує міоеластична теорія.

***Носова і придаткова порожнини*** – розташовані в кістках лицевої частини черепа. Носові ходи щілеподібної форми покриті слизовою оболонкою і служать для вологості, безпороховості та зігрівання повітря під час вдиху. У співі вдих через ніс завжди переважає, якщо цього дозволяє музична фраза, темп твору і т. п. Ряд невеликих придаткових порожнин, із яких найкрупніші – гайморові лобні пазухи, також наповнені повітрям. Під час співу при наявності в тембрі голосу високих обертонів (в тому числі високої співочої форманти) ці порожнини резонують, викликають відчуття сильного тремтіння в області обличчя та тім'ячка, яке називають головним резонуванням.

***Носовий призвук*** – виникає в тембрі голосу при опущеному м'якому піднебінні, коли частота звукових хвиль безпосередньо потрапляє в носову порожнину. Часто спостерігається в тенорів при співі верхніх нот. Носовий призвук (гнусавість) являється дефектом і виправляється вправами, пов'язаних із підняттям м'якого піднебіння, прийомом зівка, звільненням від зайвої напруги заднього відділу ротової порожнини і глотки.

***ober*** – (високий, tone – звуки) – призвуки, розташовані вище основного тону, за яким визначається висота звуку. Джерело звуку

(струна, повітряний стовп, голосові складки) коливаються не тільки всією своєю довжиною і масою, але і окремими частинами. Коливання джерела звуку в цілому породжує частоту, яка визначає висоту звуку – основний тон. В результаті часткових коливань виникають обертони, які впливають на забарвлення звучання. Розрізняють обертони гармонічні, які частотою в 2, 3, 4 і т. д. рази вищі основного тону і утворюють разом з ним так званий натуральний ряд звуків, і негармонічні, що підкорюються іншим закономірностям.

В струнних музичних інструментах тембр звуку залежить від структури і форми дек. В голосовому апараті, як і в духових інструментах утворення кінцевого тембру залежить від резонаторів. Здатність обертонів утворювати тембр звуку широко використовується в музично-виконавській практиці. У співаків той чи інший набір обертонів, що виникає в голосовій щілині залежить від щільності змикання голосових складок, ступені їх натягнутості, включення у вібрацію тієї чи іншої частини м’язевої маси. При щільному змиканні голосових складок характерним для звучання в грудному регістрі виникає багатий набір обертонів (до 30-ти), що створює умови виникнення резонансу в головному і грудному резонаторах. При нещільному змиканні в грудному регістрі (недозмикання, придихання), зменшує звук, втрачає яскравість, дзвінкість.

При фальцеті, коли коливаються лише краї складок і між ними залишається щілина, набір обертонів вихідного звуку вкрай обмежений (2-3 обертони).

***Одноголосся*** – музичний виклад, який обмежений однією мелодичною лінією. Одноголосся являється історично найбільш ранньою формою музичного мистецтва.

***Однорідний хор*** – хор, який складається із голосів одного типу – дитячих, жіночих, чоловічих, на відміну від мішаного хору.

***Округлення голосних*** – більш округлене, «затемнене» звучання голосних при академічній манері співу. Голосна -а- звучить з елементом -о-; е – з елементом -ое-; -і- з елементом -и-.

***Опера*** (від італ. opera – праця, справа, твір) – це:

1. Рід музично-драматичного твору, в якому поєднуються слово, музика, сценічна дія, живопис (декорації). В основі опери лежить віршоване або прозаїчне лібрето, яке пишеться драматургом-лібретистом, або самим композитором. В структуру опери входять наступні елементи: інструментальний вступ (увертюра, антракти), сольні епізоди (арії, речитативи і т. п.), хори. Ряд наскрізних сольних і ансамблевих номерів, які об'єднані єдиною драматургічною дією, об'єднують сцени, які, у свою чергу, утворюють акти, або дії опери. Число дій у класичних операх коливається від 1 до 5.

Перші опери з'явилися на рубежі XVI – XVII ст. у Флоренції (Італія). Їх створення було пов'язане з відродженням древньогрецьких трагедій. Назва перших опер – dramma per musica (драма засобами музики) – розкриває сутність цього жанру. Ранні взірці опер, що належать Я. Пері, не збереглись. Опера швидко розповсюджується спочатку в Італії (Венеція, Рим, Неаполь), а потім в сусідніх європейських країнах. В середині XVIII ст. формуються національні оперні школи в Італії, Франції, Англії, Німеччині, в яких проходить народження і становлення різновидів оперного жанру (операсерія, опера-буфа, зінгшпіль, баладна опера, лірична опера, опера комік, лірична трагедія та ін.). В процесі розвитку опера зазнала значної еволюції, з'явилися нові жанрові різновиди – велика опера, лірична опера.

Підсилення драматичного начала в опері привело до виникнення музичної драми (Р. Вагнер). У ХХ ст. процес взаємодії і синтезу оперних жанрів приводить до появи творів мішаного типу, яким важко дати однозначне визначення. З'являються опери-ораторії, сценічні кантати, оперні мініатюри та ін.

2. Синтетичний вид музичного мистецтва, зміст якого втілюється в сценічних музично-поетичних образах, яких зображують актори. Оперний спектакль відрізняється від драматичного тим, що він музичний, головне в ньому – музика. Актори в оперному спектаклі замість того, щоб говорити –співають. Усе, що відбувається на сцені, розкривається і в музиці.

Опера – музично-драматичний твір, що поєднує різні види мистецтва: музику (солісти, ансамблі, хор, оркестр), драматичну дію, образотворче мистецтво (декорації, костюми), хореографію. Складовими частинами опери є: арії, ансамблі, речитативи, хори, балетні сцени, увертюра. Складність виконання опери полягає у тому, що у ній існує єдність трьох мистецтв: вокального, музичного і сценічного. Якщо актор, опанувавши кожним з них окремо, не зумів об'єднати їх в одне ціле, йому важко створити правдивий образ. У гармонійному сполученні перебуває і музика, слово, ритм, рух, майстерність актора. Зневага одним із цих компонентів порушує цілісність сприйняття образу. Добрі або злі вчинки героїв опери відображаються у їхніх музичних характеристиках.

Музика ніби розширює межі сюжету, говорячи нам про героїв опери те, що ніякими словами не виразити. Вона вводить нас у світ почуттів настільки глибоко, що ми починаємо розуміти їх і без слів.

***Опера-балет*** (від фр. opera-ballet) – різновидність опери, який утворився на рубежі XVII – XVIII ст. у Франції під впливом комедійних балетів. Опера-балет складається із чергування танцювальних сцен з

аріями, речитативами, ансамблями та ін. На першому плані не розвиток сюжету, а яскравість, декоративність вистави. Перші опери-балети створені А. К. Детушем, А. Кампра («Венеціанські святкування»). Вершиною розвитку жанру стали опери-балети Ж. Ф. Рамо «Галантна Індія», «Святкування Геби», «Сюрпризи Амура» та ін. У XIX – XX ст. з'являються окремі опери-балети на міфологічний і казковий сюжети.

***Опера-буффа*** (від італ. opera buffa) – італійський різновид комічної опери, яка зародилася у 30-ті роки XVIII ст. Виникла із комічних інтермедій, що виконувалися між актами опери серія. Першою оперою-буффа, яка поклала початок самостійному існуванню жанру, стала інтермедія Дж. Б. Перголезі «Служниця – пані». Для опери-буффа характерний побутовий сюжет, невелика кількість дійових осіб, стрімкий розвиток дії, яскравість мелодики, близької до народної пісенності. Опера-буффа вивела на сцену персонажі із народу (слуг, торговців, солдат) – на противагу героям опери серія (богам, німфам, полководцям).

Серед композиторів, які писали оперубуффа Дж. Паізіелло («Мельничиха»), Д. Чимароза («Таємний шлюб»). Традиції опери-буффа розвивали і по-новому перетворювали В.-А. Моцарт («Весілля Фігаро»), Дж. Россіні («Севільський цирюльник»), Г. Доніцетті («Дон Паскуале») та ін. Опера комік (від фр. opera comique) – французький різновид комічної опери, що утворилася в середині XVIII ст. Виникла в паризьких ярмаркових театрах як пародія на велику придворну оперу. Спочатку являла собою гостросатиричний спектакль зі вставними музичними номерами – водевілями, арієтами на злободенні теми. З часом роль музики зросла, і до середини XVIII ст. комічна опера сформувалася як музично-театральний жанр.

На відміну від опери-буфа, речитативи в ній були замінені розмовними діалогами, тематика стала більш різнобарвною (від побутової до казкової і екзотичної). Серед кращих комічних опер XVIII ст. – «Дезертир» П. А. Монсіні, «Річард Левове серце» А. Е. Гретрі. У XIX ст. комічні опери набули рис романтизму. В жанрі опера комік (з розмовними діалогами) створена глибоко трагедійна опера Ж. Бізе «Кармен». Опера-серія (від італ. opera-seria – серйозна опера) – жанр італійської опери, який виник у кінці XVII – XVIII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи. Для опери-серія характерні героїкоміфологічні і легендарно-історичні сюжети, розподіл функцій музики і слова. Драматична інтрига розгорталася в речитативах, емоції героїв втілювалися в розгорнутих віртуозних аріях, рідше в ансамблях певних типів – героїчних, ліричних, скорботних.

Таким чином, музика розкривала лише деякі сторони драми. Панування співаків-віртуозів на оперній сцені привела до кризи опери-серія, яку в середині XVIII ст. почали називати «концертом у костюмах». Це призвело до прагнення композиторів поглибити виразність співу, посилити роль оркестру. Поступово назва «опера-серія» втрачає своє початкове значення. В жанрі опера-серія працювали композитори А. Скарлатті, Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк.

***Оперета*** (від італ. operetta – маленька опера) – музично-сценічний твір комедійного змісту, в якому музично-вокальні і танцювальні номери чергуються з розмовними епізодами. Як самостійний жанр оперета народилася у Франції у середині XIX ст. Перші оперети відрізнялися сатиричним спрямуванням, злоденністю, гостротою розуму («Перикола», «Прекрасна Олена» Ж. Оффенбаха); в подальшому у французькій опереті посилились ліричні риси, почали використовуватися лірико-романтичні

сюжети («Мадемуазель Нітуш» Д. Ерве). Венеційська оперета розвивала традиції французької; в музиці отримали використання мелодика і форми австрійської побутової музики («Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса), інтонації і ритми угорського фольклору («Весела вдова» Ф. Легара, «Княгиня чардашу», «Мариця» І. Кальмана). Розвиток американської оперети у 20-х рр. ХХ ст. привів до виникнення мюзиклу.

***Оперний спів*** – виконання оперних партій. В оперному співі зазвичай втілюються глибокі людські пристрасті, сильні хвилювання, викликане гострими напруженими драматичними конфліктами. Оперний спів завжди крупний, випуклий, яскравий. Він вимагає від співака широкої динамічної палітри голосу, емоційного виконання, вміння створювати живі, реалістичні образи, чіткої дикції. Голос оперного співака – сильний, темброво насичений, з широким діапазоном, здатний витримувати теситуру оперних партій, пробиватися через щільне звучання оркестру, наповнювати великі приміщення (оперні голоси сучасних співаків зазвичай мають силу 110 – 120 децибел за метр від ротової порожнини).

Вимоги до співочого оперного голосу історично змінювалися. В епоху бельканто у співі особливо цінувалися гнучкість, техніка біглості, бездоганна кантилена, використовувалися натуральні регістри, сила голосу не мала значення першочерговості. Із середини XIX ст. у зв’язку з драматизацією партій, збільшення складу оркестру і розмірів театральних приміщень почали потребуватися сильні об’ємні голоси з повноцінно звучними верхніми нотами. У вокальних партіях сучасних опер використовується речитативний принцип побудови мелодії, великі інтервальні стрибки, різкі зміни динаміки і темпу, часто незручна теситура, крайні звуки діапазону. Все це робить необхідним звернути особливу увагу на техніку співу, розвиток і удосконалення слуху.

Репертуар оперних театрів включає в себе кращі зразки всіх оперних стилів, твори композиторів різних національностей, тому співак повинен володіти різними видами звуковедення.

Для оперного співака важливо строго дотримуватися свого типу і характеру голосу, вірно вираховувати рівень технічного оздоблення при входженні у репертуар. В цьому сенс поступового розвитку голосу і його довголіття. Оперний спів опановується лише на оперній сцені за участі оркестру. Важливим підготовчим ступенем являється засвоєння репертуару в оперних студіях, які існують при багатьох консерваторіях.

***Опора*** – термін, який використовується у вокальному мистецтві для характеристики стійкого правильно оформленого співочого звука («оперте звучання») і манери голосоутворення («спів на опорі»). При оперному звучанні голос володіє всіма необхідними вокальними якостями: дзвінкістю, округлістю, стійким вібрато і вільним виконанням різних видів вокальної техніки. Суб'єктивне відчуття опори у різних співаків може бути різне. Одні відчувають її як певну ступінь напруження дихальних м'язів; інші – як стовп повітря, що опирається в піднебіння або зуби; треті – як відчуття гальмування повітря на рівні гортані (звідси вираз «опора дихання», «опора звука», «опора звука на диханні» і т. д.).

Відчуття опори не являється вродженим, воно розвивається в процесі засвоєння вокальної техніки. Ведучі, найбільш яскраві відчуття при співі визначають для кожного співака його інтерпретацію опори.

***Оратopія*** (від італ. oratorio, від лат. oratorium – молельня) – монументальний музичний твір для хору, співаків-солістів і оркестру, призначений, як правило, для концертного виконання. Ораторія виникла на рубежі XVI – XVII ст. майже одночасно з оперою і кантатою; має з ними спільні риси. Подібно опері, вона містить сольні арії, речитативи,

ансамблі, хори, розвивається на основі драматичного сюжету. На відміну від опери в ораторії літературний текст переважає над драматичною дією. Від кантати ораторія відрізняється масштабністю форми, розгорнутим сюжетом. Першоджерельно ораторія створювалася в основному на біблійні і євангельські тексти і була призначена для виконання в храмі під час церковних свят (один із різновиді «страстей»). Поступово ораторія набула більш світського характеру і перейшла на концертну естраду.

Високого розквіту ораторія досягла у творчості Г. Ф. Генделя (він написав 32 ораторії, в тому числі «Мессія», «Самсон», «Іуда Маккавей»), Й. С. Баха («Страсті по Іоанну», «Страсті по Матфею», «Різдвяна ораторія»), Й. Гайдна («Створення світу», «Пори року»). В XIX ст. твори в цьому жанрі створювали Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Ліст, Г. Берліоз. В XIX ст. створився жанр опери-ораторії, яка може виконуватися як на концертній естраді, так і в театрі.

***Партесний спів*** (від лат. partes – голоси) – стиль української і російської багатоголосної хорової музики. В партесному співі хор ділиться на партії (дисканти, альти, тенори, баси), які в свою чергу поділяються на голоси. Кількість голосів досягало числа 12, в деяких випадках – 16 і більше. Твори партесного стилю часто являли собою обробку мелодій знаменного розспіву. Ведуча мелодія знаходила своє місце в теноровій партії, бас служив основою гармонії, а верхні голоси її доповнювали. Створювалися і вільні композиції без використання мелодій розспівів. Тексти запозичувалися в основному із церковної служби. В 1-й половині XVIII ст. отримав розвиток жанр партесного концерту.

***Партитура*** (від італ. partitura, від лат. partio – ділю, розподіляю) – це:

1. Нотний запис багатоголосного музичного твору для хору, оркестру чи камерного ансамблю, в якому зведено в одне ціле партії окремих голосів та інструментів. Партії виписуються в партитурі по строчно, одна над одною. В хоровій партитурі порядок розподілу партій такий: зверху занотовані партії жіночих голосів, або верхніх дитячих, а внизу – чоловічі, або низькі дитячі.

2. Нотний запис твору хорової, ансамблевої або оркестрової музики, в якій злиті воєдино всі партії окремих інструментів або голосів. Партії в певному порядку розташовані одна під одною (кожна на своєму нотоносці). В хоровій партитурі голоси розташовані зверху вниз від високих до низьких. В оркестровій партитурі партії розташовані по групах; якщо у творі приймають участь соліст або хор, то їх партії розташовані над партією струнних інструментів.

***Партія*** (від лат. pars – частина; partio – ділю) – це:

1. В багатоголосному творі вокальної, вокально-інструментальної музики, одна із його складових частин, яка призначена для виконання окремими голосами (групою однорідних голосів) або на окремому інструменті (групою інструментів), наприклад, партія сопрано в хоровому творі, партія першої скрипки в струнному квартеті і т. д. В оперній музиці партії солістів називаються не тільки по типу голосу, але і по імені героя опери (партія Аїди, партія Керубіно і т. д.).

2. Група однорідних голосів у хорі, яка виконує в унісон свою мелодію.

3. Нотний запис окремої партії багатоголосного твору.

***Пасаж*** (від фр. passage – перехід) – послідовність звуків у швидкому русі, часто зустрічається у віртуозній музиці. Розрізняють пасажі гамоподібні, акордові (побудовані на арпеджіо) і змішані.

***Перехідні звуки*** – це звуки, які лежать на кордоні натуральних регістрів голосу. Вони можуть бути виконані як одним, так і іншим регістровим механізмом голосових складок. Кожен тип голосу володіє своїми характерними, більш або менш постійними неперехідними звуками. В чоловічому голосі, який має два натуральні регістри розрізняють наступні перехідні звуки: у тенора – мі-фа – фа-дієз, рідше – соль першої октави; у баритона – ре-мі-бемоль, інколи мі першої октави; у басів вони варіюються від ля-сі-бемоль малої октави до до-до-дієз першої октави.

В жіночому голосі з його трьох-регістровою будовою є два переходи – із грудного регістру до центру (медіум) і з центрального в головний. У сопрано це відповідно мі-фафа-дієз першої октави і мі-фа-фа-дієз другої октави; у мецо-сопрано і контральто – до-до-дієз-ре першої октави і до-до-дієз-ре другої октави. В академічному співі розвиток змішаного регістру дає можливість зробити перехідні звуки непомітними. Наявність у професійному голосі відчутність переходу – показник його недосконалості.

***Підголосок*** – мелодичний варіант основного наспіву в пісенному багатоголоссі. Так виник термін «підголоскова поліфонія». Підголосок підтримує основну мелодію, часто зливаючись з нею в унісон, або прикрашає її, орнаментує, інколи створює самостійні поспівки. Обов’язковою умовою є унісонне заключення наспіву.

***Пісня*** – це:

1. Найбільш поширений жанр вокальної музики, що об’єднує музичний образ з поетичним. Розрізняють пісню народну і професійну, що створена разом з композитором і поетом. Пісні класифікують за жанром (обрядові, побутові, ліричні, революційні), за сферою побутування (міські,

сільські, солдатські, дитячі), за складом (одноголосні і багатоголосні), за формою виконання (сольні, хорові, ансамблеві, із супроводом, а капела) і т. д. Термін «пісня» в Німеччині (lied), Англії (song), Франції (chanson) використовують і до романсу. Мелодія пісні являється узагальненим вираженням змісту тексту. Мелодія і текст у пісні подібні за структурою, складаються із рівних побудов (строф і куплетів). Пісні Древньої Греції – прості одноголосі мелодії (пеан, дифірамб, епіталама). В творчості трубадурів, труверів, мінензінгерів склалися багаточисельні пісенні форми: рондо, серенада, канцона та ін. У XVI – XVII ст. отримали розвиток багатоголосі жанри: вілланелла, фроттола, канцонета. У другій половині XVIII ст. пісенні форми займають чільне місце в західноєвропейській опері. Пісні та пісенні цикли створюються Л. Бетховеном, Ф. Шубертом, Р. Шуманом.

2. Одна із форм вокальної музики, що широко розповсюджена в народній музичній творчості, музичному побуті, а також в професійній музиці. Позиція звука – термін, який використовується у вокальній педагогіці для вираження впливу тембру на сприйняття висоти звука. Розрізняють високу і низьку позиції. Наявність в тембрі достатньої кількості високочастотних обертонів робить звук більш яскравим, дзвінким, світлим, легким, тобто високим за позицією. При нестачі високочастотних обертонів, він при тій же абсолютній висоті сприймається як більш глухий, низький. Зазвичай співак не чує відхилень, а скоріше відчуває їх за неточністю роботи голосового апарату. Позиційну нечистоту можна виправити, звернувши увагу на точність і правильність, техніку голосоутворення.

***Поліфонія*** (від грец. polyphone – багатоголосся) – вид багатоголосся, побудований на одночасному співставленні та рухові двох або кількох мелодичних голосів. Поліфонія може бути:

1) імітаційною (канон, фуга);

2) контрастною (співставлення різних мелодій);

3) підголосковою.

Імітаційна та підголоскова поліфонії часто використовуються у хорових творах.

«***Польотність***» – це:

1. Властивість правильно поставленого співочого голосу бути добре почутим у залі. Польотність залежить від наявності в тембрі голосу високої співочої форманти, особливо добре сприймається слухом. Польотний голос навіть на pianissimo (pp) завжди достатньо визвучений, непольотний голос, не дивлячись на видимі зусилля співака, в залі його погано чути. Тому у вокальній педагогіці особливу увагу приділяють правильному тембровому оформленню звука, а не тільки розвиткові його сили.

2. Властивість голосу співака переборювати значні відстані, заповнювати концертні зали великого масштабу, протистояти впливові навколишніх звуків (оркестр, хор).

Польотні голоси прекрасно звучать на великій сцені, добре чутні в усіх точках театральної зали, чітко виділяються серед звуків музичного супроводу та інших голосів.

***Портаменто*** (від італ. portart la voce – переносити голос) – в сольному співі та грі на смичкових інструментах ковзаючий перехід від одного звука мелодії до іншого. Є одним із засобів виразності. На відміну від глісандо, яке вказане композитором в нотному запису, виконання

портаменто надається на розсуд виконавця. Зловживання цим прийомом, що веде до манірності виконання, так само, які і невимушене портаменто («під'їзди» до звуків) неприпустимі.

***Постановка голосу*** – це:

1. Процес розвитку і пристосування голосу для професійного використання. Постановкою голосу займаються школи співу. Існуючі вокальні школи: стара італійська, Велика Болонська, французька, німецька фонетична, нова італійська, російська школи. Кожна зі шкіл внесла новизну в методику по вдосконаленню розвитку співочого голосу. Також школи співу виправляють недоліки і недосконалості, створюючи музичний інструмент, що перетворює гортань, дихальну систему і резонатори на гармонійне ціле, яке породжує музичний звук, що відповідає естетичним і акустичним законам. Добре поставлений голос характеризується яскравістю, красою (правильно сформованим співочим тембром), силою і стійкістю звучання, невтомлюваністю і відсутністю необхідності в підсилювачі.

2. Процес розвитку в голосі якостей, необхідних для його професійного застосування. Голос може бути поставлений для сценічної роботи, ораторської мови, для співу в тому чи іншому жанрі вокального мистецтва. Поставлений голос володіє підвищеною витривалістю, красивим тембром, стійкістю, великою силою і діапазоном. Методика постановки голосу опирається на загальні принципи використання дихання, артикуляційного апарату, резонаторів.

***Почуття*** – це специфічні людські узагальнені переживання ставлення до людських потреб, задоволення або незадоволення яких викликає позитивні або негативні емоції – радість, любов, гордість або сум тощо.

***Приголосні*** – це звуки мовлення, які складаються з голосу і шуму або тільки шуму. Приголосні поділяються на тверді і м'які, пом'якшені, свистячі, шиплячі, носові, дзвінкі, глухі. Тверді: д, т, з, с, ц, дз, л, н, р м'які: д', т', з', с', ц', дз', л', н', р' Вимова цих звуків відрізняється тільки положенням язика в ротовій порожнині. Пом'якшені приголосні не є самостійними звуками фонетики української мови, а лише варіантні від твердих: б – б'; в – в'; п – п'; ф – ф'; ж – ж'; ч – ч'; ш – ш'; дж – дж'; г – г'; к – к'; х – х'; г – г'; м – м' – інші приголосні пом'якшеними бути не можуть свистячі: з; з'; ц – ц'; с – с'; дз – дз' шиплячі: ш; ч; ш'; дж. Ця група приголосних звуків поділена за характером звучання. носові: м, н, н' – при їх творенні задіяна носова порожнина. дзвінкі: б, д, д'; з, з'; дз; дз', ж, дж; г; г глухі: п; б; т'; с; с'; ц; ц'; ш, ч, к, ф, х.

У творенні цих приголосних звуків лежить рівень участі голосу і шуму. У творенні дзвінких приголосних присутні як шум, так і голос. Глухі творяться за відсутності голосу та за допомогою шуму. У мовному потоці звуки мови зазнають впливів, певних змін, іноді навіть відбуваються заміни одних звуків іншими.

«***Прикриття***» – вокальний прийом, який застосовується співакамичоловіками при формуванні верхньої ділянки діапазону голосу вище перехідних звуків. Сутність прийому прикриття полягає в тому, що використовуючи голосні -у, -і, -о, тобто збільшуючи імпеданс на перехідних звуках і вище, співак знімає зайву напругу з голосових зв'язок, облегшуючи їх перехід на змішане голосоутворення. Таким чином з'являється можливість співати верхній відрізок діапазону голосом повноцінно прикрашеним головним і грудним резонуванням.

Прикрите голосоутворення виникло у XIX ст. як практичне пристосування голосового апарату до нових вимог вокальних партій опер

Дж. Мейєрбера, Ф. Галеви, Дж. Верді та ін. (розширений діапазон партій, перенесення кульмінацій у верхній регістр, підвищена щільність звучання оркестру). В широку практику введено французьким тенором Ж. Дюпре у формі voix mixte sombree – змішаного «притемненого» голосу. Основні правила засвоєння прикриття: пом'якшення звукоутворення в центрі діапазону, округлення голосу перед перехідними нотами, помірна сила звуку і плавна подача дихання.

Велику користь приносить чітке усвідомлення фізіологічного механізму чистих грудного і фальцетного типів роботи голосових складок, добре відчутних кожним співаком. При неправильному використанні прийому прикриття звук може стати «перекритим», глухим. Міра прикриття, що найбільш конкретно підходить тому чи іншому співаку виробляється в процесі постановки голосу.

***Приспів*** – друга частина куплетної пісні. На відміну від заспіву, текст якого в кожному куплеті оновлюється, приспів виконується на незмінний текст.

***Прімадонна*** (від італ. primadonna – перша дама) – співачка, яка виконує головні (перші) партії в опері, або опереті.

***Проба голосу*** – перевірка голосових даних з метою визначення типу голосу, діапазону, сили звука. Пробу голосів проводять педагоги-вокалісти, а також хормейстери при зачисленні співаків до хору.

***Прямий голос*** – голос, позбалений вібрато.

***Псалми*** (від грец. psalmos – похвальна пісня) – біблійні поетичні гімни, написані царем Давидом. Псалми стали складовою частиною християнського богослужіння. Ранні псалми були одноголосними, а співали їх в унісон почергово два хори або соліст і хор. З XV ст. псалми стали багатоголосними, для підтримки голосів залучались інструменти.

Музику різних жанрів на текст псалмів створювали Жоскен Депре, О. Лассо, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Бортнянський, Ф. Шуберт, Ф. Ліст та ін.

***Реверберація*** (від лат. reverberare – відтворювати, відображати) – кінцеве звучання, що виникає у закритому приміщенні в результаті багаторазового відображення звукових хвиль від різних поверхностей (стін, підлоги, стелі). Акустичні властивості приміщень залежать від цього явища, яке у побуті часто неправильно називають резонансом. Підвищена реверберація створює шум, гул, який заваджає співаку контролювати своє звучання. Недостатність звукової відповіді викликає можливість форсування звука.

Для вокальних занять варто використовувати приміщення з помірною реверберацією; в гулких приміщеннях встановлюють звукопоглинаючі пристрої. При цьому спів у «несприятливих» акустичних умовах особливо важливий, крім слухового, контроль за голосоутворенням за рахунок вібраційних, м’язевих та інших відчуттів.

***Регент*** (від лат. regentis – той, що управляє) – керівник церковного хору. Назва виникла у XVII ст. у зв’язку з введенням партесного співу. Регентами називали досвідчених співаків, яким давали доручення керувати хорами, а також випускників регентських класів при капелі. Обов’язки регента виконували багато композиторів, диригентів і педагогів, серед яких П. Чесноков, Д. Бортнянський та ін.

***Регістр*** (від лат. registrum – список, перелік) – ряд звуків голосу, які видобуваються одним і тим же способом і однорідних за тембром. В залежності від переважаючого використання грудного або головного резонаторів, розрізняють грудний, головний і мішаний регістри. Регістрова будова голосу різна у чоловіків і жінок, і залежить від особливостей будови чоловічої та жіночої гортані. В чоловічому

непоставленому голосі зазвичай розрізняють два натуральних регістри – грудний і головний (фальцет). В грудному регістрі чоловічого голосу, що займає близько 1,5 октави його діапазону, щільне змикання напружених голосових складок дозволяє використовувати сильний підскладковий тиск, що дає можливість видобувати потужні і багаті за тембром звуки, та викликають чітке відчуття вібрації грудної клітки (звідси назва цього регістру).

Однак, робота в такому режимі можлива тільки до перехідних звуків. При бажанні співати більш високі звуки голос внаслідок різкої зміни механізму голосоутворення переходить у фальцет. При цьому голосові складки розслаблюються і розтягуються, вібрують тільки по краям. Фальцет бідний за тембром, не досягає великої сили, відчувається тільки в голові. Фальцетним голосом співак може заспівати ще цілий ряд високих звуків. Вщент до другої половини XIX ст. співаки-чоловіки користувалися у співі грудними і фальцетними регістрами, згладжуючи між ними перехід. Пізніше, вони почали користуватися прийомом прикриття, який дав їм можливість знайти мікстовий регістр і отримати повноцінне звучання на двох-октавному діапазоні.

Під мікстом, або змішаним регістром розуміється регістр голосу, в якому чітко проявляється як грудне, так і головне резонування. В рідкісних випадках будова гортані чоловіків така, що грудний механізм легко 50 переходить в мікстовий і весь голос природньо отримує одно-регістрове звучання. В жіночому голосі присутні три регістри – грудний, середній (центр, медіум) і головний. У жінок голосові складки більш коротші, що створює передумови їх змішаної роботи в межах медіуму. Перехід до нижніх звуків, коли голос потрібно насичити грудним звучанням, вимагає більш щільного змикання складок. Як правило, при

переході до верхньої частини діапазону у жінок чистий фальцет не утворюється і робота складок залишається змішаною. Природні регістрові можливості по-різному використовуються в різних манерах професійного співу.

Народна манера співу характеризується розповсюдженням роботи грудного механізму (грудного резонування) на центральну ділянку діапазону. Академічна манера співу вимагає рівності двох-октавного діапазону із збереженням резонування. В різних типів голосів грудне і головне резонування представлене не однаково. Низькі драматичні голоси більш повно використовують грудне резонування, а легкі і високі – головне. Природні кордони регістрів і місцезнаходження перехідних звуків відіграють роль у визначенні типу голосу.

***Резонанс*** (від фр. resonance, від лат. resono – звучу у відповідь, відгукуюсь) – явище, при йому у тілі, що називається резонатором, під дією зовнішніх коливань виникають коливання тієї ж частоти.

***Резонатори*** – в голосовому апараті – порожнини, які резонують на звук, що виникає у голосовій щілині та надають йому сили і тембру. Вони володіють власним тоном, висота якого залежить від розмірів резонатору. Резонанс виникає при співпадінні частоти особистого тону з частотою звука. У співаків розрізняють верхній (головний) і нижній (грудний) резонатори. Головне резонування відчувається як вібрація у голові (область маски, зубів, тім’ячка), яка виникає внаслідок присутності в голосі високочастотних обертонів. Грудне резонування відчувається як вібрація у грудній клітці (трахея, бронхи) у відповідь на низькі обертони голосу.

Правильне звукоутворення характеризується відчуттями одночасних вібрацій в головному і грудному резонаторах. Серед порожнин, що

входять до складу голосового апарату є такі, які змінюють свій розмір і відповідно резонанс (ротова порожнина, глотка, порожнина гортані) і незмінні (носова і придаткові порожнини, трахея, бронхи), які мають постійні резонаторні властивості. Змінні резонатори (рот і глотка) – місце утворення формант голосних.

***Реквієм*** – це:

1. Багаточастинний траурний хоровий твір, зазвичай з участю солістів, органу та оркестру. Виник як заупокійний католицький піснеспів на латинський текст, але пізніше втратив обрядовий характер і перейшов до концертної практики. Назва походить від перших слів тексту «Requiem aeternam» - «Вічний спокій».

2. Траурна заупокійна меса, крупний твір для хору, солістів і оркестру, виконується на латинській мові. Від меси реквієм відрізняється тим, що в ньому відсутні частини Gloria і Credo, замість яких вводяться інші – Requiem, Dies irae, Lacrimosa та інші. Першоджерельно реквієм складався із григоріанських хоралів, з XV ст. – із багатоголосих обробок хоральних мелодій (реквієми Й. Окегема, О. Лассо, Дж. Палестрини). В XVII – XVIII ст. реквієм стає монументальним, циклічним твором для хору, солістів і оркестру. Найбільш відомі зразки цього жанру виходять за межі культової музики, виражаючи глибокий світ людських переживань, пов’язаних зі скорботою за померлими. В концертних залах звучать реквієми В. А. Моцарта, Л. Керубіні, Г. Берліоза, Дж. Верді, А. Дворжака, Дж. Пуччіні.

***Рефрен*** (від фр. refrain – приспів) – це:

1. Повторення закінчення строфи у пісенних формах XII – XVI ст. (баладі, рондо, віланеллі, фроттолі та ін.).

2. Незмінна тема інструментального або вокального твору, написаного у формі рондо.

***Речитатив*** (від італ. recitativo, від recitare – декламувати) – рід вокальної музики, заснований на використанні інтонаційно-ритмічних можливостей природньої мови. Будова речитативу визначається структурою тексту і розподілом акцентів мови, для нього не властива тематична повторність. Основні інтонації речитативу відповідають характерним інтонаціям мови. Речитатив виник разом із зародженням опери і близьких їй жанрів ораторії та кантати і займав у них важливе місце, чергуючись із хоровими і сольними епізодами. В кінці XVII ст. у творчості композиторів неаполітанської оперної школи сформувались два типи речитативу: речитатив «secco» («сухий»), виконувався говіркою, у вільному ритмі, підтримувався тягучими акордами клавесину; речитатив acompagnato (акомпануючий), з точно визначеною ритмікою і більш виразний інтонаційно, виконувався у супроводі оркестру. Ці типи речитативу, особливо речитатив acompagnato, розвивалися у творчості К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Дж. Россіні.

В операх XIX ст. з їх наскрізним розвитком мелодизований, драматично насичений речитатив вільно переходив в аріозні епізоди (опери Р. Вагнера, Дж. Верді, Р. Штрауса). Можливості речитативу – аріозо широко використовувалися у творчості композиторів поряд з розвитком декламаційного речитативу, який тонко передає узагальнені мовні інтонації. У XX ст. поряд з речитативом використовуються близькі до нього типи мелодекламації і мовної декламації з витонченою звуковисотністю і ритмом (так звані sprechgesang – мовний спів). Речитатив використовується і у камерній вокальній музиці (романси і пісні Ф. Шуберта та ін.).

***Ритм*** (від грец. rhythmos – співрозміреність) – організованість музичних звуків у їх часовій послідовності. Поряд з мелодією ритм є одним із основних виразних елементів музики. Поняття ритму включає в себе організацію тривалостей, акцентів (метр), співвідношення частин форми. Виразне значення ритму тісно пов'язане з темпом.

***Рівність голосу*** – якість добре поставленого співочого голосу, що полягає в єдиному тембровому звучанні голосу по всьому діапазону і на всіх голосних. Рівний у тембровому відношенні голос володіє дзвінкістю, польотністю, округлістю, об'ємним звучанням. Акустично рівність голосу пояснюється вмінням зберігати добре виражені високу і низьку співочі форманти на всіх голосних і по всьому діапазону. Для досягнення цієї якості необхідно користуватися змішаним голосоутворенням, що дозволяє зробити непомітними регістрові переходи. Регістрова ломка, тобто нерівність, різниця у звучанні різних відрізків діапазону – ознака недосконалості вокальної техніки. Розспівування хору – вокально-слухова настройка хору, своєрідна вокальна гімнастика, яка розігріває і настроює голосовий апарат співаків хору на певних вправах. Завдання хормейстера при розспівуванні хору полягає в тому, щоб виробити єдину вокальну лінію, ансамбль, стрій, чистоту інтонації, дихання, високу позицію звуку.

***Романс*** (від ісп. romance) – це камерний вокальний твір для голосу із інструментальним супроводом. В романсі, на відміну від пісні, текст більше пов'язаний з музикою, яка відображає не тільки його загальний характер, але і окремі поетичні фрази та розвиток і зміну. Інструментальний супровід у романсі виступає як рівноправний учасник ансамблю, що виконує виразну функцію. Жанрові різновиди романсу – балада, колискова, елегія, болеро і т. д. Термін «романс» з'явився в Іспанії для позначення світських пісень на іспанській (романській) мові, пізніше

поширився в інших країнах, як назва вокального жанру, що розкриває внутрішній духовний світ людини.

У XIX ст. романс стає одним із провідних жанрів. У пошуках нових виразних можливостей романсу, композитори XIX – XX ст. звертаються до шедеврів поетичного мистецтва, приділяючи особливу увагу проблемі декламаційності; об'єднують романси у вокальні цикли. Майстри романсу: Н. Нижанківський, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Е. Гріг, П. І. Чайковський, С. Рахманінов та інші.

***Рондо*** (від італ. rondo, від фр. rond – круглий) – музична форма, побудована на чергуванні незмінної теми – рефрен і постійно оновлених епізодів. Найменше число розділів у рондо – п'ять (три проведення рефрену і два епізоди). У вокальній музиці форма рондо використовується у оперних аріях і романсах.

***Ротоглотковий канал*** – система порожнин, по яких звук, народжений у голосовій щілині, проходить до ротового «отвору» (глоткова і ротова порожнини). Глотка являє собою м'язевий канал, який складається з м'язів-зжимачів, які під час співу повинні бути розслабленими. М'яке піднебіння з маленьким язичком – підвидне м'язове утворення, розслаблене при диханні, завдяки чому є вільний прохід із глотки в носоглотку, і так далі – в ніс. Якщо перекриття неповне, голос набуває гнусавого відтінку. Рухи м'якого піднебіння підкорені волі, його активне підняття у вокальній педагогіці підпорядковане спеціальному тренуванню. Простір між м'яким піднебінням і язиком називається зівком.

***Рулада*** (від фр. rouler – возити назад і вперед) – швидкий віртуозний пасаж у співі, різновид колоратури. Рухливість – техніка співу в швидкому темпі. Частіше всього використовується в колоратурних прикрасах і пасажах. Технікою рухливості голосу повинні володіти всі співаки,

незалежно від типу голосу. Рухливість може бути природньою якістю, але у більшості співаків вона – результат систематичних спеціальних занять. У вправах на розвиток техніки рухливості голосу варто спочатку триматися помірних темпів, поступово пришвидшуючи рух. Вправи у швидкому темпі – один із кращих методів боротьби із форсуванням. Швидкий рух не дає голосу перевантажитися диханням, «обважчитися». В результаті засвоєння техніки рухливості голосу, гортань стає більш гнучкою, еластичною, покращується інтонація, голос звучить більш яскраво.

***Секвенція*** (від лат. sequentio, від sequor – слідом) – це:

1. Жанр середньовічних одноголосих піснеспівів, різновид тропа. Секвенція являє собою юбіляцію, що розширює кордони першоджерельного піснеспіву. Спочатку секвенції були без тексту, з IX ст. для полегшеного запам'ятовування довгих юбіляційних розспівів до них стали приєднувати текст. Найбільш відомі секвенції – Dies irae, Stabat Mater.

2. Повторення мелодичного або гармонічного звороту на іншій висоті, що слідує безпосередньо за першим проведенням.

***Серенада*** (від фр. serenade, від італ. serenade, від sera – вечір) – це:

1. Пісня ліричного характеру (звернення до коханої), яка виконується ввечері або вночі. Її витоки – вечірні пісні трубадурів. Серенада була розповсюджена в побуті південних романських народів (Італія, Франція), її виконували під акомпанемент лютні, мандоліни, гітари. Внаслідок серенада стала жанром камерної вокальної музики, ввійшла в оперу. Широко відомі серенади Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших композиторів.

2. Сольна інструментальна п'єса у характері вокальної серенади.

3. Циклічний твір для ансамблю інструментів, споріднений дивертисменту.

***Сила звуку*** – величина звукової енергії. Є однією із характеристик співочого голосу. Сила звуку у співаків залежить від величини підскладкового повітряного тиску, тонусу змикання голосових складок, від розмірів ротової порожнини і від ступеню «підвищення» звукової енергії тканинами і порожнинами ротоглоткового каналу. Не варто порівнювати поняття сили звуку і його гучності.

***Сициліана*** (від італ. siciliana – сицілійська) – вокальна або інструментальна п'єса у спокійному плавному русі, у розмірі 6/8 або 12/8 з 54 характерним пунктирним ритмом. Жанр сициліани послужив основою арій романсів, пісень.

***Соліст*** – виконавець музичного твору для одного голосу або інструменту (із супроводом або без нього), а також виконавець самостійної партії в оперному, хоровому, симфонічному творі.

***Сольний спів*** – це виконання одним голосом самостійного музичного твору (партії, епізоду тощо) написаного у формі арії, арієти, аріозо, речитативу, романсу, пісні.

***Сольфеджування*** (від італ. solfeggio – від назви звуків соль і фа) – спів вокальних вправ з вимовою назв звуків (нот). Використовується у вокальній педагогіці для розвитку точності інтонації, навичок читки з листа.

***Сопрано*** (від італ. sopra – над, вище) – це:

1. Найвищий жіночий голос із діапазоном до першої октави – до третьої октави. Розрізняють декілька різновидів сопрано. Колоратурне сопрано – голос дуже рухливий, легкий, «польотний» при незрівняно невеликій силі звуку. Діапазон доходить до соль третьої октави. Ліриколоратурне сопрано – голос більш щільного звучання, але також володіє великою рухливістю. Цьому голосу доступні як колоратурні, так і

ліричні партії. Ліричне сопрано – голос менш рухливий, але сильний і теплий за тембром. Лірико-драматичне сопрано – широкий ліричний голос насичений грудним тембром. Може співати як ліричні, так і драматичні партії. Драматичне сопрано – голос дуже потужний, на низьких нотах нагадує звучання мецо-сопрано.

2. Високий дитячий голос (дискант).

3. Сама висока партія у хорі.

***Спів, вокальне мистецтво*** – емоційно-образне розкриття змісту музики засобами співочого голосу. Спів буває сольний (одноголосний), ансамблевий (дует, тріо і т. д.), хоровий з інструментальним супроводом і без нього – а капела; з словами і без слів (вокалізація). Спів розрізняється за жанрами: оперний, камерно-концертний, народний, естрадний (який включає ряд різних манер виконання і голосоутворення), церковний. Розрізняють три основні стилі співу: кантиленний (зв'язний), колоратурний (вміння співати в швидкому темпі і виконувати прикраси-мелізми) і декламаційний (наближений до інтонацій мови).

Професійний співочий голос – результат спеціального тренування голосового апарату. Поставлений в академічній манері співочий голос відрізняється красивим тембром, дзвінкістю і округлістю голосних, рівністю двох-октавного діапазону, широкими динамічними можливостями, польотним характером. Еталонне звучання співочих голосів дозволяє їм добре зливатися в ансамблях. Співак повинен також володіти чіткою дикцією, чітко і виразно вимовляти при співі поетичний текст.

***Співоча установка*** – термін, що визначає положення, яке повинен прийняти співак перед початком співу: невимушене, але підтягнуте положення корпусу з розправленими спиною і плечами, пряме вільне

положення голови, стійка опора на обидві ноги, вільні руки. Дотримання цих вимог створює приємне естетичне враження і дає свободу міміці і жесту. Правильна співоча установка активізує дихальну мускулатуру, знімає напруження, зажатість звука і цим самим полегшує співочий процес.

***Співоче відчуття*** – відчуття, яке допомагає співаку в контролі за голосоутворенням. Під час співу, крім контролю через слух співак робить контроль за допомогою резонаторних (вібраційних), проприоцептивних (що йдуть від суглобів, зв'язок і м'язів) відчуттів, а також відчуттів підскладкового тиску і струменю видихуваного повітря. Всі ці відчуття здатні розвивати і досягати більшого вдосконалення, якщо на них постійно звертати увагу в процесі виховання голосу. На основі простих відчуттів у співаків виникають чуттєво-складні «місця» звуку, опори.

***Співочий голос*** – це інструмент, за допомогою якого передаються всі художні завдання. Чим насиченіший голос, тим більше можливостей до розкриття художнього образу. Розрізняють співочі голоси поставлені і непоставлені.

***Стабат Матер*** («Stabat Mater») (від лат. «Stabat Mater dolorosa» – «Стояла мати у скорботі) – середньовічна секвенція, церковний піснеспів, присвячений образу Богоматері. На текст цієї секвенції у XV ст. створювались багатоголосні поліфонічні твори (Stabat Mater Ж. Депре, Дж. Палестрини). Пізні твори на текст Stabat Mater наблизились по формі до кантати. Найбільш відома Stabat Mater Дж. Перголезі, Дж. Россіні, А. Дворжака.

***Тембр*** (від фр. timbre) – це:

1. Найважливіша властивість, яка визначає якість співочого голосу, що становить головне його багатство, його забарвлення. Від особливостей

тембру залежать естетичні властивості голосу будь-якого співака. Тембр може бути красивий і некрасивий. Тембр є основним критерієм поділу співочих голосів на типи: бас, баритон, тенор, мецо-сопрано, сопрано, колоратурне сопрано та ін. Тембр хорошого співочого голосу характеризується дзвінкістю, яскравістю, сріблястістю і водночас легкістю, округлістю, рівністю. Артистичний, правдивий образ музичного твору народжується з багатства тембрових забарвлень, чистоти інтонації, досконалої дикції та глибокої проникливості виконання.

2. Фарба звука, якість, що дозволяє розрізняти звуки однієї висоти, виконані на різних музичних інструментах або різними голосами. Тембр залежить від кількості обертонів, що входять до складу звуку. Вихідний тембр звуку, що народився в голосовій щілині, відрізняється від кінцевого тембру співочого звука. Це відбувається, тому що при проходженні звука по звуковисотним шляхам частина обертонів входить у резонанс із резонаторами голосового апарату і посилюється, а інші обертони не резонують і згасають. Тембр – у значній мірі природна якість, однак він може бути покращений в результаті навчання. Тембр співочого звука у різних жанрах вокального мистецтва різний.

При академічній манері співу звук володіє дзвінкістю (металом) і одночасно округлістю, м'якістю (що залежить від присутності в ньому високої і низької співочих формант), характеризується певною частотою вібрато. В співочому голосі цінується тембральне забарвлення або рівність на всіх голосних і на всьому діапазоні. Тембр – важливий засіб виразності голосу. В ньому перш за все відображається емоційний стан виконавця, багатство музичний переживань.

***Темп*** (від лат. tempus – час) – швидкість виконання музичного твору. Визначається частотою чергування метричних долей в одиниці часу. Чітка

вказівка темпу визначається за допомогою метроному. Словесні темпові позначення носять умовний, приблизний характер. Темп позначається найчастіше за допомогою італійських слів (Largo, Allegro, Moderato), інколи – із вказівкою на характер руху (в темпі вальсу, маршу і т. д.). Темп – важливий засіб виразності; відхилення від вірного темпу ведуть до викривлення музичного образу.

***Темперамент*** (від лат. temperare – змінювати в належних співвідношеннях, підігрівати, охолоджувати, уповільнювати, керувати) – характеризує динамічний бік психічних реакцій людини – їх темп, швидкість, ритм, інтенсивність. На однакові за змістом і метою дії подразники кожна людина реагує по-своєму, індивідуально. Одні реагують активно, жваво, глибоко, емоційно, а інші – спокійно, повільно, швидко, забуваючи про те, що на них впливало. Такі індивідуальні особливості реагування на різноманітні обставини дали підстави поділяти людей на чотири типи темпераменту, вчення яких започатковане давньогрецьким лікарем і філософом Гіппократом.

Сангвініку властива досить висока нервова психічна активність, багатство міміки та рухів, емоційність, виразливість, які здебільшого неглибокі, недостатньо зосереджені, поверхневі. Для холерика характерний високий рівень нервово-психічної активності та енергії дій, різкість рухів, сильна імпульсивність та яскравість емоційних переживань. Недостатня емоційна і рухова врівноваженість холерика може виявитися при відсутності належного виховання в нестриманості, запальності, нездатності контролювати себе в емоційних обставинах. Флегматик характеризується порівняно низьким рівнем активності поведінки, ускладненням переключення, повільністю, спокійністю дій, міміки і мовлення, рівністю, постійністю та глибиною почуттів і настроїв.

Невдале виховання може сприяти формуванню у флегматика таких негативних рис, як млявість, слабкість емоцій, схильність до виконання лише звичних дій. Меланхоліку властивий низький рівень нервово-психічної активності, стриманість і приглушеність моторики та мовлення, значна емоційна реактивність, глибина і стійкість почуттів, але слабка їх зовнішня вираженість. При недостатньому вихованні у меланхоліка можуть розвинутися такі негативні риси як підвищена емоційна вразливість, замкнутість, відчуженість. Але, дослідженнями доведено, що під впливом змістовного боку діяльності настають зміни, коли слабкому типу нервової діяльності притаманна особливість сили дій, неврівноваженому – врівноваженість, інертному – жвавість, рухливість. Отже, шляхом вправляння, можна досягти певного рівня гальмування слабкості, неврівноваженості або інертності нервової діяльності. За екстремальних умов звичне здебільшого втрачає свою силу і вступають у дію природні особливості типу нервової системи, властивої людині.

***Тенор*** (від лат. tenor – безперервний хід) – це:

1. Високий чоловічий голос з діапазоном до малої октави – до другої октави. Основні різновиди тенора розрізняють за характером голосу. Тенор альтіно – з діапазоном до мі другої октави, наділений світлим тембром, дзвінкими верхніми нотами. Ліричний тенор – голос м’якого, сріблястого тембру, володіє рухливістю, а також великою наспівністю звука. Лірикодраматичний тенор – виконує партії ліричного і драматичного репертуару. По силі звука, по драматизму вираження лірико-драматичний тенор поступається драматичному. Драматичний тенор – голос великої сили із яскравим тембром. Інколи по густоті і насиченості звучання драматичний тенор можна прийняти за ліричний баритон. Розрізняють також характерний тенор, призначений для

виконання партій побутово-комедійного плану, із яскраво вираженим характерним тембром. По силі звучання рівносильний ліричному тенору.

2. Назва партії у хорі.

3. У середньовіччі багатоголосої музики назва партії, якій доручено виклад ведучої мелодії (cantus firmus).

***Терцет*** (від італ. terzetto, від лат. tertius – третій) – ансамбль із трьох виконавців, переважно вокальний, а також музичний твір для такого 58 ансамблю.

***Теситура*** (від італ. tessitura – тканина) – це:

1. Частина діапазону співочого голосу чи музичного інструменту, котра використовується в даному творі. Найбільша свобода і природність виконання досягається в тому випадку, коли музична тканина твору опирається на звуки середньої, тобто нормальної теситури. Низька і висока теситури бувають, зазвичай пов’язані з якимись технічними незручностями для виконавця.

2. Звуковисотне розташування мелодії по відношенню до діапазону конкретного голосу без обліку певних низьких і високих звуків голосу. Розрізняють теситуру високу, середню і низьку. Теситура може бути низькою, хоча у творах міститься ряд певних високих нот і навпаки, високою, не дивлячись на відсутність таких. Найбільш зручна для співу середня теситура. Витримка теситури – показник витримки голосу до звуковисотного навантаження, одне із важливих якостей при визначенні типу голосу. Теситура виконуваного репертуару повинна відповідати можливостям співака. В романсах і піснях теситура може бути змінена шляхом переміни тональності в бік пониження, або підвищення. В опері підвищений стрій сучасного оркестру створює додаткові труднощі для співаків.

***Транспозиція*** (від лат. transposition – перебудова) – транспонування музичного твору на будь-який інтервал (крім октави) вверх або вниз, при цьому змінюється тональність твору. Транспонуванням користуються в тих випадках, коли потрібно пристосувати який-небудь твір для виконання його більш високим або низьким голосом, або полегшити роботу голосового апарату при розучуванні складного твору.

***Трель*** (від італ. trillo, від trillare – трепетання) – мелодична прикраса, яка складається із двох сусідніх звуків, які швидко чергуються, із яких нижній – основний, визначає висоту трелі, і верхній – допоміжний. Трель в епоху бельканто використовувалася всіма голосами як один із видів колоратури. В теперішньому часі володіння технікою трелі являється обов'язковим лише для лірико-колоратурного сопрано, репертуар яких включає широке коло творів, що містять дану прикрасу. Техніка трелі буває природньою, але може бути вироблена спеціальними вправами. Виконання трелі досягається не окремим інтонуванням верхнього і нижнього звуків, а вмінням закріпити своє вібрато, «розгадати» його до такої степені, щоб у ньому чітко були почуті верхній і нижній звуки в інтервалі секунди. Виконання трелі вимагає звільненої (вільної) і рухливої гортані.

***Тріо*** (від італ. trio, від лат. tres, tria – три) – це:

1. Ансамбль із трьох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.

2. Середня частина інструментальної п'єси, що контрастує із крайніми частинами.

***Унісон*** (від італ. unisono, від лат. unus – один, sonus – звук) – це:

1. Одночасне злиття звучання двох або кількох музичних звуків, однакових по висоті. Іноді одну і ту ж мелодію співають і грають

одночасно в різних октавах. При цьому говорять про унісонність, бажаючи підкреслити єдність звучання.

2. Одночасне звучання двох або декількох звуків однієї і тієї ж висоти.

3. Виконання мелодії на інструментах або голосами у пріму або октаву, яке часто зустрічається у творах різних жанрів.

***Уява*** – це процес створення людиною на грунті попереднього досвіду образів об'єктів, яких вона ніколи не сприймала. У житті людина створює образи таких об'єктів, яких у природі не було, немає й бути не могли. Такими витворами людської уяви є фантастичні казкові образи русалки, Килима-літака, Змія Горинича, в яких неприродним чином поєднані ознаки різних об'єктів. Проте хоч би якими дивовижними здавалися продукти людської уяви, в усіх випадках підгрунтям для її побудови є попередній досвід людини, її враження, що зберігаються в її свідомості.

***Унісон*** (від італ. unisono, від лат. unus – один, sonus – звук) – це:

1. Одночасне злиття звучання двох або кількох музичних звуків, однакових по висоті. Іноді одну і ту ж мелодію співають і грають одночасно в різних октавах. При цьому говорять про унісонність, бажаючи підкреслити єдність звучання.

2. Одночасне звучання двох або декількох звуків однієї і тієї ж висоти. 3. Виконання мелодії на інструментах або голосами у пріму або октаву, яке часто зустрічається у творах різних жанрів.

***Фактура*** (від лат. factura – обробка, від facto – роблю) – комплекс засобів музичного викладу, музичне полотно твору (мелодія, акорди, фігурації, окремі голоси і т. д.). Основні типи фактури: монодичний, поліфонічний і гомофонно-гармонічний. Фактура твору обумовлюється його змістом, жанром, стилем.

***Фальцет*** (від італ. falsetto, від falso – брехливий, фальшивий) – спосіб формування високих звуків, а також верхній регістр чоловічого співочого голосу, що характеризується слабким звучанням і бідністю тембру (внаслідок зменшення кількості обертонів). При формуванні фальцету використовується головне резонування; голосові складки коливаються не всією масою, а тільки краями. Натуральний фальцет використовується у хоровому співі, у самодіяльних хорах, головним чином у тенорових партіях, даючи можливість співати високі звуки, перевищуючи природний грудний регістр, а також у народному співі. При достатній опорі фальцет починає мікстувати, утворюючи своєрідне за колоритом і достатньо гучне звучання. На основі опертого фальцету здійснюється спів йодля.

***Фізіологія*** – наука, яка займається вивченням функцій живого організму як єдиного цілого, процесів, які в ньому протікають і механізму його діяльності. Основне завдання фізіології – розкрити закони життєдіяльності живого організму і управління ним.

***Філіровка***, ***філірування*** (від фр. filer un son – тягнути звук) – вміння плавно змінювати динаміку звуку, що тягнеться від форте до піано і, навпаки; ефективний прийом, який широко використовується у вокальній літературі, частіше у оперних партіях, старовинних і класичних опер. Добре виконана філіровка передує володінню процесом співочого видоху, що дозволяє плавно посилити (або послабити) напрям дихання так, щоб якість звука і його висота залишалися незмінними. Наявність навички філірування – показник правильності і природності звукоутворення. Вивчення даного елементу техніки ведеться, як правило, від forte до piano.

***Фонетика*** (від грец. phonetikos – звуковий) – розділ мовознавства, який вивчає звукову систему мови, закони її функціонування й змінювання у мовному потоці. Предметом розгляду у фонетиці

вважаються також наголос і склад. Будь-яке усне висловлювання складається із звуків. Кожній мові властивий певний набір звуків, поєднання яких утворює слова й форми слів. Звук є провідною одиницею мови так само, як слово, словосполучення, речення, але на відміну від них не має ніякого окремого самостійного значення. Слова відрізняються одне від одного кількістю звуків, з яких вони складаються, якістю й інтенсивністю звуків, послідовністю розташування звуків у слові. У звуковій системі української мови 38 звуків: 6 голосних та 32 приголосних, які позначаються буквами українського алфавіту.

***Фонетичний метод*** – у вокальній педагогіці метод впливу на голосоутворення засобом використання окремих звуків мови і складів. Широко практикується для покращення звучання голосу. Визначивши у співака найбільш природньо звучащі голосні, розповсюджують знайдене звучання на інші голосні, домагаючись вирівнювання вокальної лінії та єдності тембру. Підривні приголосні (т, п, д), які присутні у складах, надають звукоутворенню дію, подібну твердій атаці. Шиплячі (с, ш, х, ф) діють подібно м’якій або придиховій атаці. Підбір голосних і складів для вокальних занять повинен здійснюватися із ясним розумінням характеру їх впливу на роботу голосового апарату.

***Фоніатрія*** (від грец. phone – звук і atreia – лікування) – галузь медицини, яка займається вивченням фізіології звукоутворення, захворювань голосу і його лікування.

***Фоніатр*** – лікар-оториноларинголог, який пройшов спеціальну підготовку. Фоніатричні кабінети є у всіх консерваторіях, крупних театральних колективах, деяких хорах.

***Форманта*** (від лат. formans – утворюючий) – група посилених обертонів, що формують специфічний тембр голосу або музичного

інструменту. Форманти виникають в основному під впливом резонаторів, на їх висотне положення мало впливає висота основного тону звука. В струнних інструментах утворення форманти пов’язане із резонансом дек, в голосовому апараті з резонансом порожнин. В добре поставленому співочому голосі є дві характерні форманти. Висока співоча форманта від 2400 до 3200 герц, є результатом резонансу надскладкової порожнини гортані, проміжку між голосовими складками і надгортанником.

Низька співоча форманта з посиленими обертонами в області біля 500 герц утворюється приблизно в результаті резонансу трахеї. Постійна присутність високої і низької співочих формант на всіх співочих голосних і на протязі всього діапазону робить голос рівним по тембру. Польотність голосу залежить від наявності в ньому високої співочої форманти, яка надає звуку яскравості, блиску, дзвінкості. Округленість, повнота, глибина і м’якість тембру пов’язані з наявністю низької співочої форманти. Співак визначає наявність в його голосі формант, головним чином по резонаторним (вібраційним) відчуттям.

***Форсування*** (від фр. force – сила) – спів із надзвичайним напруженням голосового апарату, який порушує темброві якості голосу, природність звучання. Форсування звуку – досить часта помилка співаківпочатківців. Такий спів заважає утворенню високої співочої форманти, тому форсовані голоси володіють поганою польотністю. У співаків із даним дефектом голосоутворення спостерігається коливання голосу, яскраво виражені регістрові переходи, утруднене звучання верхньої ділянки діапазону. Форсовані голоси швидко деградують, стають непрофесійними. Фраза – синтаксичний елемент музичної форми.

***Фразування*** (від нім. phrasierung) – змістовне виділення музичних фраз при виконанні музичного твору. В нотному запису фразування

позначається за допомогою фразуючих ліг; кордон між фразами називається цезурою. Важливий засіб фразування – артикуляція, динаміка.

***Фуга*** (від лат. fuga – біг) – форма поліфонічного твору, заснована на імітаційному проведенні теми (рідше двох і більше тем) у всіх голосах по певному тонально-гармонічному плану. Хорова фуга часто зустрічається у творах кантатно-ораторіального жанру, в операх. Видатні взірці хорової фуги створені Й. С. Бахом, Г. Ф. Генделем, В. А. Моцартом, Ф. Шубертом, Д. С. Бортнянським, М. С. Березовським та іншими композиторами.

***Характер*** (від грец. – риса, прикмета відбитка) – це сукупність стійких індивідуально-психологічних властивостей людини, які виявляються в її діяльності та суспільній поведінці, в ставленні до колективу, до інших людей, праці, навколишньої дійсності та самої себе. Риси характеру – характеризують цілі, до яких прагне людина і способи їх досягнення.

***Хор*** (від грец. choros – хороводний танець зі співом) – це:

1. В античному театрі – колективний учасник спектаклю, самостійна дійова особа, яка втілює народ.

2. Співочий колектив, який виконує вокальний твір з інструментальним супроводом або а капела. По тембровій однорідності, звучання хору аналогічно звучанню групи однорідних інструментів оркестру (струнних, духових). За складом голосів хори бувають однорідними і мішаними. Мінімальне число учасників хору – 12 чоловік (по 3 учасника у хоровій партії), що зумовлено можливістю користуватися ланцюговим диханням. За манерою голосоутворення розрізняють хори академічні і народні. Особливу специфіку має хор в опері і опереті, де хоровий спів переплітається з драматичною грою акторів-хористів.

3. Музичний твір для колективу співаків.

***Хорал*** (від нім. choral, від лат. cantus choralis – хоровий піснеспів) – це:

1. Хорові піснеспіви, одноголосні (унісонні) в католицькій та багатоголосні в протестантській церквах. Старовинні хорали характеризувались піднесеним характером музики та малорухомим, «статичним» ритмом. Під словом «хорал» зазвичай розуміють п'єсу, що витримана в акордово-гармонічному складі (зі строгим голосоведенням) та нагадує старовинний церковний спів.

2. Релігійний піснеспів західно-християнської церкви. Хорал має два основні типи – григоріанський, який сформувався у VII ст. у католицькій церкві і протестантський, який виник у XVI ст. в епоху Реформації. Григоріанський хорал переважно одноголосий, виконувався на латинській мові. В протестантському хоралі використовувався переклад канонічного тексту на національну мову, розповсюдилася практика чотириголосної гармонізації наспівів, що виконувалися всією общиною віруючих. Протестантський хорал мав великий вплив на формування світського професійного музичного мистецтва Німеччини, Чехії та інших країн.

***Хормейстер*** (від слова «хор» і нім. meister – майстер) – це:

1. Диригент в хорі. Зазвичай хормейстером називають помічника керівника хору, котрий працює з колективом при розучуванні репертуару. Відповідального керівника хорового колективу в оперному театрі також називають хормейстером.

2. Хоровий диригент, керівник хору.

***Хоровий стрій*** – злагодженість між співаками хору у відношенні чистоти звуковисотного інтонування. Якість хорового строю залежить від музичної і вокальної підготовки співаків, стану голосового апарату, ансамблю, акустики приміщення, а також від слухових якостей керівника

хору. Існує поняття мелодичного і гармонічного хорового строю. Мелодичний (горизонтальний) стрій – це чисте інтонування мелодії вокальним унісоном (хоровою партією, всім хором, співаючим в унісон). Гармонічний (вертикальний) стрій – правильне інтонування інтервалів, 63 акордів.

***Цезура*** (від лат. caesura – рубка, січка) – межа між фразами в музичному творі. При виконанні виявляється в зупинці, зміні дихання і т. п. За своїм значенням цезура близька до розділових знаків у словесній мові та є головним засобом фразування. Цезура інколи вказана композитором за допомогою спеціальних знаків (кома над нотним станом, фермата між тактами та ін.), але частіше фразування залишається на розсуд виконавця.

***Юбіляція*** (від лат. ubilatio – святкування, радість) – у церковному співі яскрава вокалізація мелізматичного характеру на останній голосній у словах alleluia, amen і т. п. Із IX ст. особливо розвинені юбіляції почали підтекстовуватися, що призвело до виникнення секвенцій.

***Язик*** – м’язевий орган, який виконує при співі артикуляційну функцію. Складається із м’язевих волокон, що мають різний напрямок і тому здатний до найрізноманітніших змін своєї форми і положення. Язик прикріплений своїм корнем до під’язикової кістки, що пов’язана із гортанню. Таким чином, його переміщення механічно передається гортані і нижній щелепі, що потрібно враховувати під час занять вокалом. При співі у зв’язку із більш округленою вимовою голосних, зміною положення гортані і знаходженням кращих умов для роботи голосових складок, язик знаходить нові зручні положення. Питання раціонального положення язика у співі вирішується індивідуально, виходячи з найбільшої для

співака зручності, найкращої якості звучання голосу і чистоти вимови голосних.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Л.Г. Методичні принципи формування співучого голосу видатного педагога Ф. Ламперті / Л.Г.Азарова // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (педагогічні науки) No 11 (246). – Ч. І. – 2012. – С. 102–109.

2. Бєдакова С.В. Проблеми розвитку вокальної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання / The 2nd International scientific and practical conference “Innovations and prospects of world science” (October 6-8, 2021) Perfect Publishing, Vancouver, Canada. 2021. P. 244-254 (зарубіжне відання)
3. Бєдакова С.В. Telecommunication Technologies As The Basis Of Distance Education / IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security, VOL.21 No.11, November 2021 / Telecommunication Technologies As The Basis Of Distance Education P. 246-256 (Web of Science)
4. Бєдакова С.В. Modern Problems And Prospects Of Distance Educational Technologies / IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security, VOL.22 No.9, September 2022. – P. 300-306 (Web of Science)
5. Бєдакова С.В. Інноваційні технології вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва / The 2nd International scientific and practical conference “Progressive research in the modern world” (November 2-4, 2022) BoScience Publisher, Boston, USA. 2022. P. 226 - 233 (зарубіжне відання)
6. Бєдакова С.В. Історія зарубіжної музики епохи Романтизму (в умовах дистанційного навчання) / Навчально-методичний посібник. – Миколаїв: Вид-во Ірини Гудим, 2021. – 168 с.
7. Бєдакова С.В. Вокально-хорове виконавство з методикою викладання (Сольний спів) для дистанційного навчання та самостійної роботи)” / Навчально-методичний посібник. – Миколаїв: Вид-во Ірини Гудим, 2022. – 250 с.

8. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 [Текст] /Ж.В. Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
9. Котляревский І.А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавст-ва [Текст] /І.А. Котляревський // Наук.вісн. нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського: зб. на-ук.пр. – К., 2000. – Вип. 7: Музикознавство: XIX – XX століття. – С. 31-33.
10. Ламперті Ф. Мистецтво співу за класичними переказами/Ф. Ламперті. − К. : 1913. − 254с.
11. Ламперті Франческо. Мистецтво співу (L'arte del canto). За класичними переказами. Технічні правила та поради учням та артистам [Текст]: навч. посібник/Ф. Ламперті. – 2-ге вид., Випр. – СПб. та ін.: Видавництво «Лань»: 2009. – 192 с.
12. Людкевич С. Олександр Мишуга як артист і вчитель співу / Станіслав Людкевич // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / [упоряд., підготовка текстів, стаття та примітки М. Головащенка]. – К. : “Музична Україна”, 1971. – С. 84–102.
13. СорокінаА.В.Зарубежніевокальнешколы.К.:Академія,2011.–60с.
14. ТуркевичВ. Опера “Набукко” Джузеппе Верді як кульмінація Рисорджименто першої половини XIX століття / В. Туркевич. – К. :“АС“, 1993 – 16 с.
15. Ярославцева Л.К. Опера. Співаки. Вокальні школи Італії, Франції, Німеччини XVII-XX століть [Текст]/Л.К. Ярославцева. - Видавничий дім "Золоте Руно", 2004. - 200 с.
16. Belcanto. Arie per soprano. Reduzione canto-piano e CD con basi orchestrali e versioni interpretate. Milano: Ricordi, 2006.

17. Bellini V. Adelson e Salvini. Canto e pianoforte. Editorte riveduta sulla Partitura autógrafa nella Biblioteka dei R. Conservatorio di Música di Napoli. N. Y.: Mills Publishing, s.a.
18. Bellini V. I Capuleti e I Montecchi. Klavierauspzug. Lpz.: Patars, o.y.
19. Bellini V. II pirata. Klav. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1988.
20. Bellini V. I Puritani. A facsimile edition of Bellini's autograph-manuscript. N.Y., London: Garland Publishing, 1982.
21. Donizetti G. La Favorite. A facsimile edition. Partiture. 2.v. N.Y., London: Garland Publishing, 1982.
22. Donizetti G. Maria Stuarta. Part. Milano: Ricordi, 1991.
23. Donizetti G. Roberto Devereux. Klav. Milano: Ricordi, 1975.
24. Lablache L. Vocalises pour soprano ou Tenor. Leipzig: Edition Peters, 1988.
25. Marchesi M. L'Art du chant. 24 vocalises elementaires et progressives pour Mezzo-soprano ou Contralto. Leipzig: Bartholf Senff, 1911.
26. Ricci L. Variazioni – cadenze – tradizioni per canto. V. I – Voci femminili. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1903.
27. Rossini G. II Barbiere di Siviglia. Part. Milano: Ricordi, 1932.
28. Rossini G. L'ltaliana in Algeri. Canto e pianoforte. Milano: Casa Ricordi, 1997.
29. Rossini G. L'ltaliana in Algeri. Klav. Magonza: Schott. 82
30. Rossini G. L'ltaliana in Algeri. Klav. Berlin: Bote&Bock, 1931.
31. Rossini G. L'ltaliana in Algeri. V.l 1,12. Partiture. Pesaro: Fondazione Rossini, 1981.
32. Rossini G. Otello. Klav. Leipzig: Breitschopf&Härtel.
33. Rossini G. Otello. Klav. Berlin: Mode, 1871.
34. Rossini G. Tancredi. Part. Pesaro: Fondazione Rossini, 1984.

35. Vaccai N. Giulietta e Romeo. Klav. N. Y., London: Garland Publishing, 1989.
36. Zingarelli N. Solfeggi elementare e progressive per voce di soprano. Berlino.: M. Bach Stabilimetno (Fu T. Trautgein), s.a.