

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально – науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Саковська Антоніна Андріївна

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СПІВУ БЕЛЬКАНТО У МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 культури і мистецтв
Кваліфікаційна робота
на здобуття кваліфікаційного ступеня магістр

Науковий керівник: Бірюкова Л. А.

Кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання

«___» _____ 2021 року

Виконавець: _____ А. А. Саковська

«___» _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СПІВУ БЕЛЬКАНТО У МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА....	7
1.1. Вокальна техніка Belcanto у вокальних трактатах XVIII – першої половини XIX століття.....	7
1.2. Сутність і характерні риси співу бельканто.....	15
1.3. Фізіологічні і акустичні властивості, регістрова будова співацького голосу.....	22
Висновки до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СПІВУ БЕЛЬКАНТО У МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА..	31
2.1. Вплив будови і розвитку мелодії на формування навичок співу бельканто.....	31
2.2. Педагогічні умови формування навичок співу бельканто у майбутнього співака.....	37
2.3. Методичні рекомендації щодо формування навичок співу бельканто у майбутнього співака	47
Висновки до розділу 2.....	66
ВИСНОВКИ.....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73
ДОДАТКИ.....	83

ВСТУП

Актуальність теми обумовлена тим, що при досить великій кількості науково-методичної літератури з вокальної педагогіки досить рідко зустрічаються дослідження вокальної анатомії і вокальної фізіології, процесу формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків. Мало хто з педагогів, які займаються питаннями постановки голосу, роблять акцент на фізіологічному аспекті розвитку голосового апарату студента. Незначна частина педагогів-практиків у своїй професійній діяльності спирається на принципи використання резонаторних обсягів всього корпусу людини. Практика показала, що така методика виявляється досить продуктивною для розвитку і ефективного формування співацького голосу того, хто навчається.

Найбільш гостро заявляє про себе наступне виявлене і об'єктивно існуючі протиріччя: між організованим систематичним і послідовним процесом формування вокальних навичок, співу бельканто зокрема, студентів і недостатньою розробленістю теоретичних положень і практико-методичних розробок, необхідних в умовах педагогічних освітніх установ (вузів, коледжів, ДМШ), установ додаткової освіти мистецького спрямування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливе значення для дослідження оперних партій-італійських майстрів бельканто першої половини XIX століття має також співвідношення мелодії з поетичним текстом. У вітчизняній теорії проблема взаємодії вокальної мелодії з поетичним текстом розроблена широко і різноманітно в працях М. Арановського, Б. Асаф'єва, Р. Берберова, В. Васіної-Гроссман, Л. Красінського, Е. Руч'євської, Ю. Тюліна і багатьох інших. Поняття синхронного і асинхронного співвідношення музичного і поетичного текстів (Берберів), «зустрічного» (Руч'євська) або «музично-текстового» ритму (Цуккерман), вивчення взаємозв'язків мовної та музичної інтонації, збіг і розбіжність музичного і словесного синтаксису.

Так, теоретичні та практичні рекомендації стосовно виховання співацького голосу представлені в працях З. І. Анікеєва, П. В. Голубєва, Д. Г. Євтушенко, В. В. Ємельянова, М. Рендельмана, П. Харріса та інші. У працях К. Лінклейтер, В. М. Луканіна, Дж. Чапман, В. І. Юшманова відображені особливості функціонування, методи і принципи постановки співацького дихання (голосоутворення «на опорі»). Особливості роботи над чистотою співацької інтонації представлені в працях О. Кука, С. М. Майкапара, Б. Макдональда, В. П. Морозова. Принципи функціонування апарату артикуляції в процесі голосоутворення відображені в дослідженнях В. Д. Аракіна, Л. Р. Зіндлера, І. М. Логінової, Дж. Маккіні, П. Ю. Розенцвейга, Г. Фанта, Дж. Фланагана.

З точки зору історичного підходу дуже важлива опора на висловлювання музикознавців, музикантів, співаків, трактати про вокальну методологію, що збереглися в записах або нотних імпровізаціях прославлених співаків. Ці матеріали дають ключ до реконструкції музично-виконавських норм даної епохи. Крім того, вони дозволяють прояснити питання про співвідношення виконавського мистецтва і композиторської творчості в італійській опері, про особливості техніки бельканто та процес формування навичок співу бельканто у майбутнього співака..

Важливими для нас виявилися дослідження зарубіжних вчених, присвячених проблемам вокалізації поетичного тексту на італійській мові. Найбільш значними в цьому відношенні є роботи П. Альдріха і Р. Штрома, що висувають і розвивають ідею про вплив первинних жанрів на співвідношення віршованого та музичного ритму Е. Фьорентіно, а також Ф. Ліпман.

Мета дослідження – розробити методичні рекомендації та педагогічні умови щодо формування навичок співу бельканто у майбутнього співака.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання:

1. Проаналізувати вокальну техніку Belcanto у вокальних трактатах XVIII – першої половини XIX ст.
2. Визначити сутність і характерні риси співу бельканто та з'ясувати фізіологічні і акустичні властивості, регістрову будову.
3. Висвітлити вплив будови і розвитку мелодії на формування навичок співу бельканто.
4. Обґрунтувати педагогічні умови формування навичок співу бельканто у майбутнього співака та розробити методичні рекомендації щодо формування навичок співу бельканто у майбутнього співака

Об'єкт дослідження – фахова підготовка майбутнього співака.

Предмет дослідження – розробка методичних рекомендацій та педагогічних умов щодо формування навичок співу бельканто у майбутнього співака.

Матеріали та методи дослідження. Для досягнення мети і вирішення завдань було використано комплекс таких взаємопов'язаних методів дослідження:

- *теоретичні*: аналіз науково – методичної (філософської, культурологічної, мистецтвознавчої, психологічної, педагогічної) літератури щодо стану розробленості проблеми формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків; узагальнення і систематизація теоретичних положень для обґрунтування педагогічних умов, спрямованих на ефективне формування навичок співу бельканто у майбутнього співака;

- *прогностичні*: обґрунтування педагогічних умов ефективного формування навичок співу бельканто у майбутнього співака з метою впровадження їх у навчальний процес закладів вищої педагогічної освіти мистецького спрямування.

Наукова новизна одержаних результатів. Феномен бельканто першої половини XIX століття вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто як комплексне явище, а творчість Россіні, Белліні, Доніцетті – в контексті культури «прекрасного співу». Цілеспрямовано досліджено співвідношення кантилени і віртуозності в теорії, виконавській практиці і мелодійних стилях трьох композиторів; роль колоратури в акцентуації ударних складів поетичного рядка в вокальних партіях італійських майстрів бельканто першої половини XIX століття. Все це дозволило більш чітко уявити місце Белліні і Доніцетті в історії розвитку оперного жанру в Італії, по-новому поглянути на їх твори. Узагальнено і систематизовано теоретичні положення та обґрунтовані педагогічні умови, спрямовані на ефективне формування навичок співу белькато у майбутнього співака.

Практичне значення. Матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути використані в процесі формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків у вищих, середніх спеціальних педагогічних навчальних закладах мистецького спрямування, в школах мистецтв, дитячих музичних школах.

Апробація результатів та публікації

1. Бірюкова Л. А., Саковська А. Педагогічні умови формування навичок співу бельканто у майбутнього співака // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 1 (14). С. 8.

2. Тези на тему «Вплив будови і розвитку мелодії на формування навичок співу бельканто» (Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 1 (14). С. 13.

Структура та обсяг роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до I і II розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (124 одиниць), додатків (7 одиниць). Основний текст роботи викладено на 72 сторінках. Загальний об'єм роботи 88 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СПІВУ БЕЛЬКАНТО У МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА

1.1. Вокальна техніка Belcanto у вокальних трактатах XVIII – першої половини XIX столітті.

Італійська опера на протязі майже трьох століть (XVII-XIX) займала одне з центральних місць в європейській музичній культурі. Узагальнюючи відомості теоретиків XVIII століття американський музикознавець Леонард Ратнер в монографії «Класична музика» пише про ведуче положення італійської музики в XVIII – першій половині XIX століття. У полеміці, яка неодноразово виникала, перш за все, між французьким і італійським оперними ідеалами (наприклад, в «Історії музики» Ж. Бонне, в відомих естетичних «війнах» XVIII століття – буфонів, глюкістів і пиччиністів) навіть опоненти італійської опери визнавали її верховенство в Європі. У XIX столітті німецька, французька, російська оперні традиції багато в чому розвивалися в протилежності до італійської. Показовими в цьому відношенні були численні висловлювання любителів музики того часу. Один з мандрівників, наприклад, зазначав, що «німці запозичували оригінальність співу з Італії», підкреслюючи тим самим пріоритет італійської вокальної школи.

Італійська опера першої половини XIX століття пов'язана з творчістю композиторів Дж. Россіні (1792-1868), В. Белліні (1801-1835), Г. Доніцетті (1797-1848), з діяльністю видатного вокального педагога М. Гарсія-батька (1775-1832), М. Гарсія-сина (1805-1906), прославлених співачок і співаків І. Кольбран (1785-1845), М. Малібран (1808-1836), Дж. Пасті (1797-1865), Дж. Рубіні (1794-1854). У більшості музикознавчих робіт цей період відносять до *епохи бельканто*.

Термін bel canto (ім. «гарний спів») – в опері: техніка віртуозного співу, яка характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним звукодобуванням, красивим і насиченим забарвленням звуку, вирівняністю голосу у всіх регістрах, легкістю ведення звуку, який зберігається у технічно рухомих і витончених місцях мелодійного малюнка [101, с. 24]. Вокальна техніка бельканто вимагає від співака кантилени, бездоганної колоратури, володіння філіруванням звуку, динамічними і тембровими нюансами, «інструментальною» рівністю звучання.

У визначенні хронологічних меж цієї епохи існують розбіжності. Її початком вважають або XVII, або XVIII століття, а закінченням – XVIII і навіть XX століття увійшовши у вжиток з середини XIX століття [4]. Перші згадки про нього, мабуть, зустрічаються у Дж. Паччині (1796-1867) в його програмі для навчання співу Лукка (1820-і рр.) та Н. Ваккаї (1790-1848) у творі «12 арієтта для вивчення італійського бельканто» (1840). У 1858 році в паризькій консерваторії Дж. Россіні, відзначаючи занепад традиційної культури італійського співу, свій виступ почав словами: «На жаль! Ми втратили наше бельканто!» [116]. Після цього виступу Дж. Россіні термін бельканто миттєво поширився, увійшовши до лексикону вчителів співу. Характерними рисами, бельканто Дж. Россіні вважав природний красивий голос, мистецтво вокальної орнаментики і почуття стилю, якому не можна навчити, але можна освоїти, слухаючи видатних італійських співаків.

Якщо музика Дж. Россіні, завжди викликала захоплені характеристики у сучасників та в істориків, то творчість Белліні і Доніцетті, оцінювалися не завжди одностайно [15]. Протягом багатьох років твори цих композиторів вважали проміжним, кризовим етапом у розвитку італійської опери [117]. Треба зазначити, що Белліні і Доніцетті починали свою кар'єру в період, коли на оперній сцені Італії цілком панував Дж. Россіні. Відомий італійський критик Джузеппе

Мадзіні (1805-1872) називав композитора найбільшим генієм епохи, а Г. Рейні – «божественним маестро», порівнюючи Дж. Россіні з «сонцем Італії» і невпинно насолоджуючись його «золотими тонами; зірками мелодій, іскристими метеликовими мріями» [12]. В силу певного історичного положення (між двома, корифеями оперного театру – Россіні і Верді) сучасники нерідко недооцінювали творчість Белліні і Доніцетті, а їх твори вважали всього лише «тінню» творів Дж. Россіні. Наприклад, Ш. Гуно уподібнював опери Доніцетті «рослина, обвиває здоровий стовбур россінієвської творчості, але не володіє ні його силою, ні його величчю, і стовбур цей, здавалося, зникав під скороминущим блиском їх ефемерного листа» [13]. Дж. Мадзіні, навпаки, з повагою відгукувався про опери Доніцетті, вбачав у ньому єдиного сучасного композитора, здатного «перетворити музику», присвятити себе «підтримці россінієвського трону». Але талант Белліні критик не визнавав.

Дж. Мадзіні вважав його «проміжною» фігурою в історії італійської опери, композитором перехідної епохи. Зате Р. Вагнер, який, як відомо, вкрай критично ставився до італійської опері, оцінив музику Белліні наступним чином: «В мелодиці Белліні – благородній, простій, безпосередній – полягають такі джерела емоціонального впливу, може бути, абсолютно правий був Галеві, наголосивши одного разу, що він готовий віддати всю свою музику за одну «Casta diva» з «Норми». Слова Вагнера свідчать про шанування Белліні навіть в стані його естетичних супротивників [16]. Мелодійний дар італійського майстра викликав захоплення у багатьох музикантів. Так, П. Чайковський згадував, що, коли ще був дитиною, він плакав від почуття, яке викликали в нього «витончені, завжди пройняті меланхолією мелодії» Белліні. Ще більш показовим є висловлювання А. Серова, який позитивно оцінював італійське оперне мистецтво в цілому: «Не можна не любити музику в цій опері («Сомнамбула»- А. Х.)» [110].

Вельми часто в музикознавстві твори Белліні і Доніцетті було прийнято розглядати з позицій музичних драм Вагнера і Верді [18]. Так, наприклад, Ф. Хальфт у своїй статті про «Лючію де Ламмермур» і Х. Розенталь в роботі про «Дона Паскуале», трактуючи опери Доніцетті крізь призму реформаторських тенденцій в італійському театрі другої половини XIX століття, вважають твори Доніцетті недосконалими щодо оперного жанру [19].

Мистецтво ряду геніальних музикантів другої половини століття (Вагнера, Верді, Чайковського, Мусоргського) повністю затьмарило досягнення Белліні і Доніцетті в оперному театрі [20]. Отже, В. Конен, як і багато інших дослідників, оцінюють період їх панування на італійській оперній сцені як кризу, яка запанувала з моменту від'їзду Россіні за кордон (середина 20-х років) та до появи перших творів Дж. Верді.

Протиріччя в оцінках опер Белліні і Доніцетті вже самі по собі створюють проблемну ситуацію, яка, на нашу думку, *тісно пов'язана з розумінням естетичної суті бельканто як мистецтва, в якому домінує краса вокалу*, і є актуальною також по відношенню до опер Россіні [5]. Навряд чи можна наблизитися до їх адекватної інтерпретації – і виконавської, і наукової, якщо розглядати творчість цих трьох композиторів поза зв'язком з традицією італійського вокального мистецтва першої половини XIX століття і попереднього століття. Взаємодія різних іпостасей італійського вокального та оперного мистецтва було характерним для всієї історії його розвитку [10]. Цей взаємозв'язок виявлявся в тому, що композитори нерідко викладали вокал, іноді співали в опері. Так, наприклад, В. Мадзоккі (1597-1646) організував у Римі школу для навчання мистецтву співу і композиції, Н. Порпора (1676-1768) навчав вокалу знаменитого Фаріnellі (1705-1782) і Каффа-Реллі (1703-1783) [26]. Серед композиторів першої половини XIX століття, які викладали вокал: А. Бенеллі (1771-1830), М. Ваккаї,

М. Гарсія-батько (1775-1832), М. Гарсія-син, Н. Дзінгареллі (1752-1837), які прославилися ще і як гарні співаки.

Так, Антоніо Бенеллі – італійський тенор, вокальний педагог, композитор. Коли співак Бенеллі дебютував в Сан Карло (Неаполь) то співав у Семпер опері (Дрезден, 1801). З 1822-1829 роки Бенеллі викладав вокал у Берліні. Він опублікував свою методику навчання співу в Мілані (1814), писав пісні і п'єси для фортепіано. Бенеллі був виконавцем партії Альмавіви в «Севільському цирульнику» Россіні (Рим, 1816). Вокальні партії в італійській опері, практично, завжди створювалися з розрахунку на можливості конкретного виконавця, а співаки були також частково співавторами творів [27]. Так, для Дж. Грізі (1805 – 1840) Белліні написав партію Ельвіри («Пуритани», 1835), а Доніцетті створив для Дж. Пасті роль Анни («Анна Бoleйн», 1830). Примадонни М. Малібран і П. Віардо-Гарсія (1821-1910) також створювали музику – романси, твори для фортепіано, вокалізи. У сьогоденні саме комплексний підхід, сприяє найбільш точному і стилістично коректному прочитанню партитур Дж. Россіні, Белліні, Доніцетті – проблема, яку сьогодні гостро усвідомлюють співаки і диригенти, вирішуючи для себе питання темпів, артикуляції і штрихів, співвідношення імпровізованих і виписаних композитором прикрас тощо.

Вокальному виконавству епохи бельканто присвячено чимало книг і статей. Проте, у більшості випадків, – це життєпис співаків. У такому ключі, наприклад, написана об'ємна монографія Е. Бранд-Зелт «Бельканто» [30] – історія співацького мистецтва, в якій увага автора зосереджена, головним чином, на цікавих фактах біографій співаків і педагогів [31]. Оригінальний підхід при розгляді італійського співацького мистецтва намічений в наукових дослідженнях українського музикознавця І. Драча, де *bel canto* оцінюється як художній феномен [32].

Цінними з точки зору комплексного розгляду феномена вокальної техніки бельканто, як нам здається, є два томи наукової праці П. Луцкер і І. Сусідко «Італійська опера XVIII століття» [11]. У першому томі досліджується переломний період у розвитку вокальної техніки бельканто – рубіж XVII – XVIII століть. Другий том присвячений історії італійської опери 1720-1750 років. У ньому міститься великий матеріал про *bel canto* XVIII століття, зокрема, про колоратури і прикраси, про зв'язок композиторської творчості з виконавською практикою.

Важливими для нашої роботи також є докторська дисертація і наукові статті О. Г. Стахевича [88], де висувається ідея про взаємодію процесів композиторської творчості та вокальної педагогіки XVII – XIX століть, а також стаття Л. Капріолі [37], в якій досліджені деякі питання виконання російських опер, порушені питання взаємодії вокальної теорії і вокальної педагогіки першої половини XIX століття. Більш приватна проблема – орнаментика російських партій, виписана композитором, розглядається в статті Коласа. Автор аналізує також і віртуозні вставки, що зімпровізовані виконавцями [96]. Спираючись на трактати П. Тозі, Дж. Манчіні та інші матеріали, *Е. Симонова виявила* в своїй дисертації фундаментальні принципи та *історичні корені вокальної техніки бельканто* в процесі розвитку європейського класичного вокального мистецтва.

Дослідження вокальної техніки бельканто показало, що це явище розвивалося в тісній взаємодії вокальної педагогіки, композиторської творчості та виконавської практики. Така взаємодія проявлялася у тому, що композитори створювали оперні партії, орієнтуючись на вокально-технічні можливості конкретного співака, а вокалісти, додаючи свої віртуозні вставки і орнаментальні прикраси, мимоволі ставали співавторами композитора. Зміни, що відбуваються в композиторській творчості і вокальному виконавстві, позначалися на методах навчання

мистецтву співу, що знайшло відображення в теоретичних трактах того часу [80].

Мелодійні стилі Россіні, Белліні, Доніцетті мають ряд істотних схожих рис, які багато в чому контрастують з принципами, які панують у вокальному виконавстві першої половини XIX століття, і поняттям стилю, сформульованим Мануелем Гарсіа в його «Школі співу» [118]. У всіх трьох композиторів присутні: *canto spianato*, *canto fiorito*, *canto declamato* з характерними для них мелодико-ритмічними, темповими і артикуляційними властивостями. Крім цього, мелодійна структура вокальної партії, співвідноситься з регістровою будовою голосу, характером оперного героя, його статусом в опері і типом голосу. Важливими принципами структурної організації мелодії є: симетрія мотивів, фраз і більших синтаксичних одиниць, прийоми мелодійного розвитку тощо [124]. Сопранова партія всіх трьох композиторів стала типовою для бельканто- XVIII століття. Дворегістрову манеру співу – грудним (*di petto*) і головним (*di testo*) способами звукоутворення – з високим, як і у кастратів рівнем переходу на звуках c2, d2, зазначених в трактаті Този або f₁, g₁, позначених як перехідні тони в роботах більш пізнього часу Манчіні і Манштейна.

Оперне виконавство в Італії першої половини XIX століття нерозривно пов'язане з традиціями бельканто XVIII століття, має і свої особливості. Еру кастратів змінила епоха примадон. Безтілесне чоловіче сопрано було витіснено більш насиченим і теплим тембром колоратурного меццо-сопрано [87]. У більшості партитур того часу як і раніше значилося «сопрано» або «контральто». Голоси класифікувалися за старою схемою – в залежності від статусу примадонни, який вона займає в опері, а також від її популярності. Як окремий голосовий тип меццо-сопрано було виділено вперше в трактаті Гарсіа. *Примадонни* зберегли високу планку вокально-технічної майстерності, вперше встановлену у італійській опері співаками попередніх століть. Володіння

великим діапазоном, рухомою колоратурною технікою і широкою кантиленою дозволяло примадоннам легко справлятися з різноплановими оперними партіями, як сопрановими, меццо-сопрановими і навіть контральтовими [56]. Так, наприклад, Марія Малібран співала в одній виставі Дездемону і Отелло, Джулія Грізі – Норму і Адальджізу.

З другої половини XIX століття бельканто як історично сформована вокально-виконавська техніка (стиль) стала втрачати своє значення. Проте, як і раніше, існувало чимало співачок, вихованих в традиціях «прекрасного співу» і прагнули до максимально точного прочитання партій Россіні, Белліні, Доніцетті. У сучасних постановках італійської опери XVIII-першої половини XIX століть переважає тенденція автентичного виконання [22]. Отже, найбільш вагомою причиною занепаду культури бельканто стала зміна, естетичних установок і висунення драми в оперному спектаклі на першу позицію [53, с. 68]. Це сприяло появі нових вокально-технічних прийомів. У XVIII столітті до звукового ідеалу бельканто міг наблизитися лише голос, який володів рівністю протягом усього діапазону. Всі зусилля вокальних педагогів були спрямовані на згладжування реєстрового переходу [69]. Поступово цей найважливіший принцип «прекрасного співу» відійшов на другий план. Для досягнення драматичного ефекту співаки стали зіставляти регістри, підкреслювати їх контраст. Змінилися якість і характер звучання самого тону. Він став більш насиченим, потужним, що, звичайно ж, не могло не викликати критики з боку майстрів класичного бельканто [9, с. 73].

Вокальна педагогіка, теорія і виконавська практика бельканто XIX століття не тільки продовжувала традиції XVIII століття, а й внесла чимало нового. Виховання співака, якому в рівній мірі було доступно виконання протяжних кантиленних мелодій і яскравих віртуозних прикрас, який мав значний діапазон голосу і вмів співати в різних

«манерах», який вільно володів різними виконавськими нюансами, що дозволяли домогтися виразного – гостро експресивного або ліричного, проникливого звучання – було основною метою вокальної педагогіки першої половини XIX століття [7]. Ці принципи відповідали не тільки основоположним законам вокального виконавства в цілому, оскільки дозволяли повною мірою розкрити гідності голосу, але і естетичним вимогам романтичної опери з її яскравими образами і заворожуюче красивими мелодіями, якими рясніють партитури Россіні, Белліні і Доніцетті.

1.2. Сутність та характерні риси співу бельканто.

Блискучий легкий і витончений стиль (вокальна техніка) співу *итал. bel canto, belcanto, букв. – прекрасний спів*, характерний для італійського вокального мистецтва середини XVII – 1-ї половини XIX століття у більш широкому сучасному розумінні – наспівність вокального виконання. *Бельканто* вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом: *бездоганної кантилени, філіровки, віртуозної колоратури, емоційно насиченого красивого співочого тону*.

Виникнення бельканто пов'язане з розвитком гомофонного стилю вокальної музики, формуванням італійської опери (початок XVII століття) [28]. Надалі, зберігаючи художньо-естетичну основу, італійське бельканто еволюціонувало, збагачувалося новими художніми прийомами, фарбами. *Ранній, патетичний, стиль бельканто* (опери К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Честі, А. Скарлатті) заснований на виразній кантилені, піднесеному поетичному тексті, невеликих колоратурних прикрасах, що вводились для посилення драматичного ефекту; вокальне виконання відрізнялося чутливістю,

патетичністю. *Серед видатних співаків-майстрів бельканто другої половини XVII століття – П. Този, А. Страделла, Ф. А. Пістоккі, Б. Феррі та інші.* (Більшість з них було одночасно композиторами і вокальними педагогами).

До кінця XVII століття вже в операх Скарлатті арії починають будуватися на широкій кантилені бравурного характеру, використанні розгорнутої колоратури, так званий *бравурний стиль бельканто* (поширений у XVIII столітті і проіснував до 1-ї чверті XIX століття) – блискучий віртуозний стиль, у якому переважає колоратура [40]. Мистецтво співу в цей період було підпорядковане, головним чином, завданню виявлення високорозвинених вокально-технічних можливостей співака – тривалості дихання, майстерності філіровки, вмінню виконувати найскладніші пасажі, каденції, трелі (їх налічувалося 8 видів); співаки змагалися в силі і тривалості звуку з трубою та іншими інструментами оркестру [105].

У «патетичному стилі» бельканто співак повинен був в арії *da saro* варіювати другу частину, а кількість і майстерність виконання варіацій служили показником його майстерності; прикраси арій належало міняти при кожному виступі. У «бравурному стилі» бельканто ця риса стала домінуючою [33]. Таким чином, крім досконалого володіння голосом, мистецтво бельканто вимагало від співака широкого музично-артистичного розвитку, здатності варіювати мелодію композитора, імпровізувати (так тривало до появи опер Дж. Россіні, який сам став складати всі каденції і колоратури).

До кінця XVIII століття італійська опера стає оперою «зірок», цілком підкоряючись вимогам показу вокальних можливостей співаків.

Видатними представниками бельканто були: кастрат А. М. Бернаккі, Дж. Крешентіні, А. Уберті (Порпоріно), Каффареллі, Сенезіно, Фаріnellі, Л. Маркезі, Г. Гваданьї, Г. Пакьяротті, Дж. Веллуті; співачки – Ф. Бордон, Р. Мінготті, К. Габріелі, А. Каталані, Ч. Кольтеліні; співаки – Д. Джіцці, А. Нодзарі, Дж. Давид та інші [106].

Вимоги стилю бельканто зумовили певну систему виховання співаків. Як і в XVII столітті композитори XVIII століття були одночасно і вокальними педагогами (А. Скарлатті, Л. Вінчі, Дж. Перголезі, Н. Порпора, Л. Лео та інші). Навчання велося в консерваторіях (які одночасно представляли собою навчальні заклади і гуртожитки, де вчителі жили разом з учнями) протягом 6-9 років, при щоденних заняттях з ранку до пізнього вечора [74]. Якщо у дитини був видатний голос, то його піддавали кастрації в надії зберегти після мутації колишні якості голосу; в разі успіху виходили співаки з феноменальними голосами і технікою [120].

Найбільш значною вокальною школою була *Болонська школа Ф. Пістоккі (відкрита в 1700)*. З інших шкіл найбільш відомі: *Римська, Флорентійська, Венеціанська, Міланська і особливо Неаполітанська, в якій працювали А. Скарлатті, Н. Порпора, Л. Лео.*

Новий період у розвитку бельканто настає, коли опера знову знаходить втрачену цілісність і отримує новий розвиток завдяки творчості *Дж. Россіні, С. Меркаданте, В. Белліні, Г. Доніцетті* [8]. Хоча вокальні партії в операх і раніше перевантажені колоратурними прикрасами, від співаків уже вимагалась реалістична передача почуттів живих персонажів; підвищення

теситури партій, бо більша насиченість оркестрового супроводу пред'являла до голосу підвищені динамічні вимоги. *Бельканто збагачується палітрою нових тембрових і динамічних фарб*. Видатні співаки цього часу – Дж. Паста, А. Каталані, сестри (Джудитта, Джулія) Грізі, Е. Тадоліні, Дж. Рубіні, Дж. Маріо, Л. Лаблаш, Ф. і Д. Ронконі.

Кінець епохи класичного бельканто пов'язаний з появою опер Дж. Верді. Перенасичення колоратурою, характерне для стилю бельканто, зникає [121]. Прикраси в вокальних партіях опер Дж. Верді залишаються тільки у сопрано, а в останніх операх композитора (як пізніше і у веристів взагалі не зустрічаються. Кантилена, продовжуючи займати основне місце, розвивається та сильно драматизує, збагачується більш тонкими психологічними нюансами. Змінюється й загальна динамічна палітра вокальних партій в сторону підвищення звучності; від співака вимагався двухоктавний діапазон рівного звучання голосу з сильними верхніми нотами [14]. Термін «бельканто» втрачає первісний зміст, ним починають позначати досконале володіння голосовими засобами і перш за все кантиленою.

Видатні представники бельканто цього періоду – І. Кольбран, Л. Джіральдоні, Б. Маркізіо, А. Котону, С. Гайярре, В. Морель, А. Патті, Ф. Таманьо, М. Баттістіні, пізніше Е. Карузо, Л. Борі, А. Бонч, Дж. Мартіnellі, Т. Скіпа, Б. Джильї, Дж. Лаурі-Вольпі, Е. Стіньяні, Т. Даль Монте, А. Пертіле, Дж. Ді Стефано, М. Дель Монако, Р. Тебальді, Д. Семіонато, Ф. Барб'єрі, Е. Бастіаніні, Д. Гвельфів, П. Сьєпі, Н. Россі-Лемен, Р. Скотто, М. Френі, Ф. Коссотто, Г. Туччі, Ф. Кореллі, Д. Раймонд, С. Брускантіні, П. Капучіллі, Т. Гоббі.

Потрібно зазначити, що стиль бельканто досить суттєво вплинув на більшість європейських національних вокальних шкіл, на українську зокрема [57]. Багато представників мистецтва бельканто гастролювали і викладали в Україні. Українська вокальна школа, розвиваючись самобутнім шляхом, минаючи період формального захоплення співацьким звуком, завжди використовувала технічні принципи італійського співу. Залишаючись глибоко національними художниками, видатні артисти Ф. І. Шаляпін, А. В. Нежданова, Л. В. Собінов досконало володіли мистецтвом бельканто.

Сучасне італійське бельканто продовжує залишатися еталоном класичної краси співочого тону, кантілени та інших видів ведення звуку [43]. Саме на ньому засноване вокальне мистецтво кращих співаків світу (Д. Сезерленд, М. Каллас, Б. Нільсон, Б. Христов, Н. Гяуров та інші).

У музикознавчій літературі ХХ століття термін «bel canto» трактується вельми широко, як: 1) вокально-виконавське мистецтво; 2) стиль композиторської творчості; 3) педагогічна традиція. В енциклопедичних джерелах, і літературі нашого часу необхідними складовими бельканто є: краса тембру, рівність голосу протягом усього діапазону, абсолютний контроль дихання (filare il suono), володіння legato, блискуча віртуозна техніка, вміння імпровізувати [71, с. 21].

Визначенням сутності бельканто, є те, що в музичних явищах, позначених цим терміном, пріоритетну естетичну цінність має вокальне мистецтво, в якому органічно поєднуються віртуозний та кантилений спів, драматичні завдання, обумовленість поетичним текстом і характерність образу не домінують, а поступаються місцем самоцінній красі музики, що сконцентрована, насамперед, у вокальній мелодії.

Таким чином, дослідники зазначають, що перша половина XIX століття є останнім етапом і останнім злетом італійського бельканто [71, с. 22].

Отже, ознайомлення із *особливостями вокального стилю (техніки) бельканто* – (італ. belcanto – прекрасний спів), як втіленням естетичного ідеалу «краси» у виконавській діяльності оперних «зірок» Італії, а згодом і кращих співаків світу різних історичних періодів, *дозволяють нам прийти до висновку про те, що «бельканто» – є безперечним втіленням естетичного ідеалу «краси» співу* [23]. Образи співаків, які силою таланту та мистецтва були здатні заворожити природу та людей, проходять через культури різних народів, зустрічаються в казках та легендах, епічних сказаннях, перетворюючись у образи ідеальних оперних героїв, втілення сили музики (Орфей, Тангейзер, Лель, Садко, Мавка тощо).

Потреба у втіленні багатства внутрішнього світу особистості за допомогою людського голосу стала могутнім імпульсом у розвитку мистецтва сольного співу протягом століть, про що свідчить історія формування вокальних шкіл Європи та самого стилю «бельканто», який у сьогоденні вже є частиною світової музичної культури, та оживає у кращих проявах у вокальному мистецтві кращих співаків світу, незалежно від їх національної приналежності [17].

Однією з таких знакових для XX століття та світової музичної культури є творча постать *Марії Каллас*, як представниці типу оперної Диви сучасності, вшанована публікою титулом «Божественна» [81]. Бельканто представлене також і у сценічній та концертній діяльності виданих співаків XX–XXI століть – Софії Крушельницької, Лучано Паваротті, Мірелли Френі, Монтсеррат Кабальє, Дмитра Хворостовського, Хосе Каррераса, Вікторії Лук'янець, Анни Нетребко, Володимира Гришка та інші (Див. Додатки Г, Д, Е, Є).

Узагальнюючи вищесказане, ми визначили *наступні характерні риси співацької манери представників бельканто*:

- техніка володіння голосом,
- бездоганна кантилена,
- віртуозна колоратура, майстерне філірування,
- потужне дихання,
- виняткова мелодійна зв'язність,
- легкість та вишуканість голосоутворення,
- емоційна насиченість
- пристрастність співу.

Але не тільки технічна майстерність та краса тембру захоплює слухачів під час виступів співаків бельканто, кращі з них наповнюють голосові вібрації глибоким змістом, передаючи багатство переживань душі та пориви духу [67]. На це у посібнику «Божественна природа звуку» вказує видатна українська співачка, професор Анна Дашак: «Вивчаючи людський голос, можна визначити рівень духовної еволюції тої чи іншої людини, розвиток її свідомості, особливості характеру. Передусім це стосується вокального голосу, – голосу нашої душі. При достатньому технічному і музичному рівнях розвитку виконавця, він, іноді, не справляє жодного враження. Відсутній магнетизм голосу, відсутні високі духовні вібрації, відсутня основа, яка підносить, ошляхетнює людські душі...» [9].

На думку музикознавця Н.П. Корихалової, *«інтерпретація»* у вузькому розумінні є сприйняттям будь-якого твору мистецтва. Це процес, що є похідним від двох факторів, і визначає кінцевий результат – створення виконавської трактовки, яка втілюється в ряді конкретних одноразових виконань [6].

«Виконавська музична інтерпретація» є важливою складовою комунікації та джерелом високих художніх переживань як виконавця, так і слухача [29]. Для якісної художньої виконавської інтерпретації оперних ролей важливі знайомство співака з теорією афектів та розвиток акторської складової; вміння вести інтерактивний діалог з публікою,

вплив художньої емпатії на ефективність діалогу виконавця з публікою, та виникнення слухацького резонансу. Як явище вторинної інтерпретації сприймається *співпереживання твору* слухачем, який продовжує вносити елементи свого досвіду та бачення під час сприймання. Важко переоцінити значення у його поширенні та популяризації як художньо – естетичного ідеалу багатьох поколінь сучасних медійних засобів, вокальних конкурсів та шоу, які сприяють і залученню талановитих дітей до володіння таємницями бельканто (Аміра Вілліхаген, Джекі Евенко та інші) [107].

Символічне кодування певних уявлень і художніх переживань в опорі на історичні зразки оперної арії бельканто можемо зустріти в жанрах сучасного кіно (Ф.Фелліні «И корабль плывет», С.Михалков «Родня», Дж. Шумахер «Привид опери»), як образ естетичного та етичного ідеалу в сучасній симфонії (побічна партія 4 ч симфонії № 1 Г.Малера).

Хоча мистецтво оперного співу постійно знаходиться в розвитку, як і сам жанр опери, мистецтво бельканто, як класичний еталон вокального виконавства і символ довершеності, втілення естетичної категорії «прекрасного» продовжує хвилювати слухачів і сьогодні.

1.3.Фізіологічні і акустичні властивості співацького голосу

Людський голос складається із сукупності різноманітних за своїми характеристиками звуків, що утворюються за участю голосового апарату. *Джерелом голосу є гортань з голосовими складками*. Відстань між голосовими складками прийнято називати «голосовою щілиною». При вдиху голосова щілина повністю розкрита і набуває форму трикутника з гострим кутом у щитовидного хряща (Див. Додаток В. Мал. 1). У фазі видиху голосові складки тільки зближуються, проте, при цьому не замикають повністю просвіт гортані.

У момент фонації, тобто відтворення звуку, голосові складки починають коливатися, пропускаючи порції повітря з легенів. При звичайному огляді вони здаються зімкнутими, оскільки око не вловлює швидкості коливальних рухів [98]. При продукуванні шепоту голосові складки розкриті, не коливаються, а повітря, яке виходить з легень зустрічає опір органів артикуляції у вигляді щілин і змикань, що викликає специфічний шум.

Людський голос, його акустичні властивості, механізми його породження вивчають найрізноманітніші науки – фізіологія, фонетика, фоніатрія, логопедія тощо. Оскільки голосовий феномен – явище не тільки фізіологічне, але й фізичне, він стає предметом вивчення такого розділу фізики, як акустика, яка дає чіткі характеристики кожного відтвореного звуку. Згідно акустиці, звуком вважається поширення коливань в пружному середовищі. Людина і говорить, і співає у повітряному середовищі, тому звук голосу – це коливання частинок повітря, що поширюються у вигляді хвиль згущення і розрідження, як хвилі на воді, зі швидкістю 340 м/с при температурі $+ 18^{\circ} \text{C}$ [60, с. 68].

Серед тих звуків, що оточують нас, *розрізняються тонові звуки і шуми*. Перші породжуються періодичними коливаннями джерела звуку з певною частотою. Періодичність коливань створює в нашому слуховому органі відчуття висоти звуку. *Шуми* з'являються при безладних коливаннях різної фізичної природи. У голосовому апараті людини виникають і тонові, і шумові звуки. Всі голосні мають тоновий характер, а глухі приголосні – шумовий [59]. Чим частіше відбуваються періодичні коливання, тим вище сприймається нами звук. Таким чином, висота звуку – це суб'єктивне сприйняття органом слуху частоти коливальних рухів. Якість висоти звуку залежить від частоти коливань голосових складок у першого сопрано. Скільки змикань і розмикань голосові складки здійснюють у процесі своїх коливань і скільки порцій згущеного підскладкового повітря вони пропускають, такою виявляється

і частота народженого звуку, тобто висота тону. Частота основного тону вимірюється в герцах і може у звичайній розмовній мові у чоловіків змінюватися в межах від 85 до 200 Гц, а у жінок – від 160 до 340 Гц.

Зміна висоти основного тону створює виразність мови. Однією зі складових інтонації є мелодика – відносні зміни висоти основного тону звуків [61, с. 23]. Мова людини дуже багата змінами мелодійного малюнка: оповідним реченням властиво зниження тону в кінці; питальна інтонація досягається значним підвищенням основного тону на слові, що містить питання. Основний тон завжди підвищується на ударному складі. Відсутність помітної, мінливої мелодики мови робить її маловиразною і, зазвичай, свідчить про будь-яку патологію.

Для характеристики нормального голосу існує таке поняття, як тоновий діапазон – обсяг голосу- можливість продукувати звуки в певних межах від найнижчого тону до найвищого. Це властивість для кожної людини індивідуальна [83]. Тоновий діапазон розмовного голосу у жінок знаходиться в межах однієї октави, у чоловіків трохи менше, тобто зміна основного тону при розмові в залежності від його емоційного забарвлення коливається в межах 100 Гц. Теба зазначити, що тоновий діапазон співацького голосу значно ширше – співак обов'язково повинен володіти голосом у дві октави. Відомі співаки, у яких діапазон досягає чотирьох і п'яти октав: вони можуть брати звуки від 43 Гц – найнижчі голоси, до 2 300 гц – високі голоси.

Сила голосу, його потужність, залежить від інтенсивності амплітуди коливань голосових складок і вимірюється в децибелах, чим більше амплітуда цих коливань, тим голос сильніше [44]. Проте більшою мірою це залежить від підскладкового тиску повітря, що видихається з легень у момент фонації. Ось чому, якщо людина збирається голосно крикнути, вона попередньо робить вдих. Сила голосу залежить не тільки від кількості повітря в легенях, а й від уміння витрачати повітря, що видихається, підтримуючи постійний

подскладковий тиск. Звичайний розмовний голос, за даними різних авторів, становить від 40 до 70 дБ. Голос співаків має 90-110 дБ, а іноді досягає 120 дБ – сили шуму авіаційного мотора. Слух людини має адаптаційні можливості. Ми можемо чути тихі звуки на тлі сильного шуму або, опинившись в шумному приміщенні, спочатку нічого не розрізняємо, потім звикаємо і починаємо чути розмовну мову. Однак і при адаптаційних можливостях людського слуху сильні звуки небезпечні для організму: при 130 дБ настає больовий поріг, 150 дБ – непереносимість, а сила звуку в 180 дБ для людини взагалі смертельна.

Особливого значення в характеристиці сили голосу набуває *динамічний діапазон* – *максимальна різниця між звуком самим тихим (piano) і найгучнішим (forte)*. Великий динамічний діапазон (до 30 дБ) – необхідна умова для професійних співаків, але він важливий також і в розмовному голосі й для педагогів, оскільки надає мові великої виразності [61, с. 25]. При порушенні координаційних взаємовідносин між натягненістю голосових складок і повітряним тиском відбувається втрата сили голосу і зміна його тембру.

Істотною характеристикою голосу є *тембр звуку*. Завдячуючи цій його якості ми можемо впізнати знайомих людей, відомих співаків, ще не бачачи їх на власні очі [122]. У людській мові всі звуки складні. Тембр відображає їх акустичний склад, тобто будову. Кожен звук голосу складається з основного тону, що визначає його висоту, а також із численних додаткових тонів, або обертонів, тобто тонів з вищою, ніж основний тон, частотою. Частота обертонів у два, три, чотири і так далі раз більше, ніж частота основного тону. Виникнення обертонів пов'язано з тим, що голосові складки коливаються не тільки по своїй довжині, відтворюючи основний тон, а й окремими своїми частинами. Саме ці часткові коливання і створюють обертони, які в кілька разів вище основного тону. Будь-який звук можна проаналізувати на спеціальному приладі, розчленувати на окремі складові обертони. Кожен голосний у

своєму обертоновому складі містить області посиленних частот, які характеризують тільки цей звук [62]. Ці *області посиленних частот називаються формантами голосних*. У звуці їх кілька. Для його розрізнення досить двох перших формант. Перша форманта – діапазон частот 150-850 Гц – при артикуляції забезпечується ступенем підняття язика. Друга форманта – діапазон 500-2 500 Гц – залежить від ряду голосного звуку. Звуки звичайної розмовної мови розташовуються в області 300-400 Гц. *Від того, в яких частотних областях виникають обертони, залежать такі якості голосу, як його дзвінкість, політ.*

Вивченням тембру голосу займаються вчені, педагоги – вокалісти як у нашій країні (В. С. Казанський, 1928; С. Н. Ржевкін, 1956; Е. А. Рудаков, 1864; М. П. Морозов, 1967), так і за кордоном (В. Бартолом'ю, 1934; R. Husson, 1962; Г. Фант, 1964). Тембр формується завдяки резонансу, що виникає в порожнинах рота, глотки, гортані, трахеї, бронхів. *Резонанс* – це різке зростання амплітуди вимушених коливань, що відбуваються при збігу частоти коливань зовнішнього впливу з частотою власних коливань системи [47]. При фонації резонанс посилює окремі обертони звуку, що формується в гортані, і викликає збіг коливань повітря в порожнинах грудної клітини і надставної трубки.

Взаємопов'язана система резонаторів не тільки підсилює обертони, а й впливає на сам характер коливань голосових складок, активізуючи їх, що, в свою чергу, викликає ще більше резонування. Виділяють *два основних резонатора – головний і грудний*. Під головним (або верхнім) розуміють порожнини, розташовані в лицьовій частині голови вище піднебінного зводу, – *носову порожнину і її додаткові пазухи*. При використанні верхніх резонаторів голос набуває яскравого польотного характеру, а під час розмови або співу виникає відчуття, що звук проходить через лицьові частини черепа. Дослідженнями Р. Юссона (1950) доведено, що вібраційні явища в головному резонаторі

збуджують лицьовий і трійчастий нерви, які пов'язані з іннервацією голосових складок і стимулюють голосову функцію.

При грудному резонуванні відбувається вібрація грудної клітини, тут резонаторами служать трахея і великі бронхи. При цьому тембр голосу «м'який» [65, с. 88]. Хороший, повноцінний голос одночасно озвучують головний і грудний резонатори, - це й забезпечує накопичення звукової енергії. Коливання голосових складок і система резонаторів збільшують коефіцієнт корисної дії голосового апарату.

Оптимальні умови для функціонування голосового апарату з'являються при створенні у надскладкових порожнинах (надставній трубці) певного опору порцій підскладового повітря, що проходить крізь голосові складки, що коливаються, в момент фонації [123]. Цей опір називається поворотним імпедансом. При формуванні звуку «на ділянці від голосової щілини до ротового отвору поворотний імпеданс проявляє свою захисну функцію, створюючи в рефлекторному середовищі адаптаційний механізм, сприятливі попередні умови для виникнення фонації – гарного звуку, тобто швидкого імпедансу» [1]. Поворотний імпеданс на тисячні частки секунди випереджає фонацію, створюючи для неї найбільш сприятливі умови, що щадять. При цьому голосові складки працюють з малою витратою енергії і хорошим акустичним ефектом. Феномен поворотного імпедансу – один з найважливіших захисних акустичних механізмів в роботі голосового апарату.

Велике значення для якості голосу має спосіб його утворення – атака звуку. Прийнято розрізняти такі три способи голосоутворення (атаки звуку), як:

1) придихова атака звуку – спочатку йде легкий видих, потім зникаються і починають коливатися голосові складки – голос звучить як би після легкого шуму;

2) м'яка атака звуку – момент змикання голосових складок і початок видиху збігаються;

3) *тверда атака* – голосові складки різко змикаються, а потім здійснюється видих, що призводить до їх коливань.

Найбільш вживана і фізіологічно виправдана м'яка атака. Зловживання твердим або придиховим способами голосоутворення може привести до значних негативних змін у голосовому апараті і втрати необхідних якостей звуку [85]. Доведено, що тривале використання придихової атаки веде до зниження тону внутрішніх м'язів гортані, а постійна тверда голосова атака може провокувати органічні зміни голосових складок – виникнення контактних виразок, гранульом, вузликів. Проте, використання придихової і твердої атак звуку все ж можливе в залежності від завдань і емоційного стану людини, а іноді і з метою постановки голосу в якомусь одному, визначеному періоді занять.

Розглянуті акустичні властивості притаманні нормальному, здоровому голосу. У всіх людей в результаті голосовимовної практики формується досить чітке уявлення про голосові норми дітей і дорослих у залежності від статі та віку. У логопедії «під нормою мови розуміють загальноприйняті варіанти вживання мови в процесі мовленнєвої діяльності» [2]. Це в повній мірі відноситься і до визначення норми голосу. Здоровий голос повинен бути досить гучним, висота його основного тону відповідає віку і статі людини, співвідношення мовного і носового резонування має бути адекватним фонетичним закономірностям даної мови.

Висновки до розділу 1.

1. *Виникнення бельканто* пов'язане з розвитком гомофонного стилю вокальної музики, формуванням італійської опери (початок XVII століття). Надалі, зберігаючи художньо-естетичну основу, італійське бельканто еволюціонувало, збагачувалося новими художніми прийомами, фарбами. *Ранній, патетичний, стиль*

бельканто (опери К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Честі, А. Скарлатті) заснований на виразній кантилені, піднесеному поетичному тексті, невеликих колоратурних прикрасах, що вводяться для посилення драматичного ефекту; вокальне виконання відрізнялося чутливістю, патетичністю.

Сучасне італійське бельканто продовжує залишатися еталоном класичної краси співочого тону, кантилени та інших видів ведення звуку. На ньому засноване мистецтво кращих співаків світу (Д. Сезерленд, М. Каллас, Б. Нільсон, Б. Христов, Н. Гяуров і інші).

2. Італійська опера на протязі майже трьох століть (XVII-XIX) займала одне з центральних місць в європейській музичній культурі. Узагальнюючи відомості теоретиків XVIII століття американський музикознавець Леонард Ратнер в монографії «Класична музика» пише про провідне положення італійської музики в XVIII – першій половині XIX століття.

Термін *bel canto* (іт. «гарний спів») – в опері: техніка віртуозного співу, яка характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним звукодобуванням, красивим і насиченим забарвленням звуку, вирівняністю голосу у всіх регістрах, легкістю ведення звуку, який зберігається у технічно рухомих і витончених місцях мелодійного малюнка.

3. Людський голос, його акустичні властивості, механізми його породження вивчають найрізноманітніші науки – фізіологія, фонетика, фоніатрія, логопедія тощо. Оскільки голосовий феномен – явище не тільки фізіологічне, але й фізичне, він стає предметом вивчення такого розділу фізики, як акустика, яка дає чіткі характеристики кожного відтвореного звуку. Згідно акустиці, звуком вважається поширення коливань в пружному середовищі. Людина і говорить, і співає у повітряному середовищі, тому звук голосу – це коливання частинок

повітря, що поширюються у вигляді хвиль згущення і розрідження, як хвилі на воді, зі швидкістю 340 м/с при температурі + 18 С. Людський голос складається із сукупності різноманітних за своїми характеристиками звуків, що утворюються за участю голосового апарату. Джерелом голосу є гортань з голосовими складками. Відстань між голосовими складками прийнято називати «голосовою щілиною». При вдиху голосова щілина повністю розкрита і набуває форму трикутника з гострим кутом у щитовидного хряща. У фазі видиху голосові складки тільки зближуються, проте, при цьому не замикають повністю просвіт гортані.

РОЗДІЛ 2.

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СПІВУ БЕЛЬКАНТО У МАЙБУТНЬОГО СПІВАКА

2.1. Вплив будови і розвитку мелодії на формування навичок співу бельканто.

Процес виконання мелодії ми розглядаємо як головний фактор становлення майстерності виконавця, оскільки сама сутність мелодії неподільна в уявленні про живе інтонування. *Широке поняття інтонування* включає весь процес виконання, куди входять: вимовлення окремих звуків, інтонацій, фраз, речень, а також цілісне охоплення всього музичного твору [45]. Лише в процесі живого, натхненного інтонування мелодії, коли виконавські засоби сфокусовані на конкретному розгортанні музичної думки, формується такий психомоторний комплекс, який ми називаємо *художньою технікою*. *Майстерність виконавця повинна визначатися рівнем культури інтонування.*

Виконання музичного твору поза одухотвореною; глибоко осмисленою вимовою призводить до спотворення логічного смислу композиційних співвідношень мелодичної структури, знецінює інтерпретаторське мистецтво в цілому. *Виразність мелодії* повинна бути розкрита і збагачена виконавськими засобами, у всіх можливих для них проявах. *Мелодія, що являє собою вагомую інтонаційно-сміслову організацію музичних звуків – невичерпне джерело варіантної різноманітності творчої, виконавської інтерпретації.*

Неінтерпретована мелодія, хоча й насичена запрограмованим змістом – лише схема, в якій неконтрольоване співвідношення окремих звуків може бути не тільки маловиразним, але й перечити логіці

внутрішньої організації процесу розвитку [66]. Розкриття, *розшифрування мелодичної структури* у виконанні неможливе без осмислення *інструментальних виражальних засобів, якими являються динаміка, агогіка, артикуляція, штрихи*. Техніка бельканто вокаліста поза органічним зв'язком з контекстом виконуваного твору не може вважатися художньою [77, с. 42].

Аналіз будови мелодії та інших засобів музичної виразності (гармонії, фактури, форми) необхідні виконавцю для добору та застосування вокальних виражальних засобів, *технічних прийомів бельканто* (темпоритму, динамічних співвідношень у великому і малому масштабі, інтонування окремих звуків, мотивів, фраз, артикуляції, штрихів, цезур, акцентів, різноманітних способів поєднання або розчленування музичного матеріалу), які у найбільшій мірі відповідають внутрішній сутності виконуваного твору, сприяють розкриттю композиторського задуму, активізуючи емоційний вплив музики на слухача [75]. Тут – *пряма залежність характеру вокальної техніки бельканто від характеру образно-емоційного строю, композиційної програми, закованої в нотному тексті*.

Майстерність виконавця є необхідною умовою і невід'ємною складовою частиною творення музичного художнього образу. Вона містить у собі не тільки весь комплекс м'язових відчуттів, орієнтацій, скоординованих різноманітних форм і характерів рухів, але й духовне виявлення особистості виконавця, пов'язане із втіленням його інтерпретаторських намірів. Ось у такому, розширеному розумінні й слід трактувати поняття художня техніка.

Оскільки мелодія в музиці традиційного напрямку – головний носій музичного змісту, поза розкриттям котрого поняття художня техніка втрачає сенс, роботу над виразним виконанням мелодії (в її широкому значенні) потрібно вважати головним фактором формування майстерності вокаліста [77, с. 43].

Слід підкреслити, по-перше, що в даному випадку одноголосну мелодію ми розглядаємо не тільки як головний, але й багатогранний елемент музики, що вимагає для свого втілення в живому звучанні голосу, котре сконцентовано виражає розум, волю, почуття і творчу фантазію вокаліста-інтерпретатора; по-друге, поняття мелодії не обмежується її значенням як носія тематизму, а поширюється на всю мелодичну структуру, на всю тривалість музичного твору [72]. *Художність техніки бельканто* виявляється в інтонуванні основних мелодій, розробкових і з'єднуючих побудов, швидкоплинних пасажів, а також окремих звуків, інтервалів, мотивів, де мелодія не є головним носієм музичного змісту.

Зупинимось на виконанні у техніці бельканто окремих типів мелодій.

Монотонова мелодія – побудова смислової горизонтальної лінії, переважно на одному звуці, об'єднана певним метроритмічним малюнком. Особливість даної мелодії – сувора лірика, філософська роздуми про тлінність людського буття [48]. Протяжний характер цієї мелодії диктує максимально можливу динамічну наповненість тривалостей. Під так званою рівністю звука розуміємо не абсолютну однаковість його сили на протязі звучання, а швидше певну динамічну зону, в межах якої музичний звук живе і дихає, створюючи духовну піднесеність художнього образу.

Майстерність володіння звуком полягає в умінні чути і формувати його від моменту атаки і до закінчення. Природа вокального звука полягає у непідвладності бажанню виконавця змінити його динаміку після моменту атаки. Отже, мова йде про відчуття розшарування динаміки – найбільш сконцентованої в момент атаки і дещо вільнішої, поступово згасаючої на стаціонарній частині тривалості. Таким чином, можна говорити про необхідність опанування *техніки двопланового динамічного рівня*. Не нав'язуючи слухачеві безперервну напруженість

звучання, виконавець отримує можливість впливати на сприйняття, з почуттям міри задовільняючи потребу слухача в осмисленості інтонування і подальшій плинності музичного змісту [77, с. 58].

Зняття (припинення звучання) основного тона також повинно бути обґрунтованим. При відтворенні монотонії зняття звука – явище закономірне: момент-атакування наступного звука стає моментом-припиненням попереднього [90]. Природне затухання звука є передумовою м'якого його зняття. Утворена внаслідок цього динамічна мікроцезура між звуками виконує тут сполучну функцію, бо править за контраст головній змістовій лінії, вираженій пунктирно у твердому атакуванні повторюваних нот.

Наступним важливим фактором у виконанні монотонної мелодії є *точність метроритмічного відтворення*. Доцільне співвідношення сильних, відносно сильних та слабких долей досягається природною динамікою, агогічним акцентуванням та їх поєднанням. Предметом спеціальної турботи вокаліста є вимовлення так званих пунктирних ритмів. Особливу увагу слід приділити логічному співвідношенню передиктової шістнадцятої з опорою основного тону [73, с. 51]. Механічно-формальне відтворення пунктирних ритмів без вимогливого слухового контролю призводить або до скорочення дрібних тривалостей та випадання їх з мелодичної лінії, або до невиправданого їх звучання на передньому плані. *Виконання монотонної мелодії* включає основні елементи артикуляційної вокальної техніки, котрі знаходять широке застосування і у відтворенні мелодій, інтонаційно більш розгорнутих. Близькою до монотонної по техніці відтворення можна вважати мелодію, побудовану за принципом оспівування опорних тонів допоміжними звуками.

Зупинимось на деяких закономірностях мелодичної лінії. Виразність мелодичної лінії ґрунтується, перш за все, на природному зв'язку висхідного руху з наростанням напруження, низхідного – зі

спадом, заспокоєнням [76]. Однак, співвідношення високих і низьких звуків має й іншу виражальну можливість: низькі звуки сприймаються як більш тяжкі, масивні, високі – як більш легкі, прозорі, «ефірні». Причини цього явища прості – низький звук більш багатий обертонами. Але це має значення, головним чином, по відношенню до відмінностей регістрів [93]. Так, якщо одна й та ж мелодія (тема) послідовно проходить у музичному творі в різних регістрах, то, як правило, найбільш напруженим кульмінаційним проведенням виявляється проведення в низькому (басовому) регістрі (див. фуги Баха, Букстехуде). Для самої ж мелодії, для її мелодичного руху (тобто для руху всередині однієї мелодії), якщо в ньому немає зіставлення звуків далеких регістрів, значення цієї виражальної можливості більш обмежене. Вона реалізується, перш за все, у крайніх регістрах: *високому*, де ясно відчутна легкість звуків і складається враження випаровування, розтанення; *низькому*, де ясно відчутна масивність звуків, і на цій основі інколи природно виникає наростання при низхідному рухові.

Зустрічаються і низхідні наростання, що починаються у високому регістрі [113]. Як правило, вони пов'язані зі згущенням похмурого колориту, носять трагічне забарвлення. Але основне, домінуюче значення для інтонування мелодії має органічність зв'язку звуковисотного сходження із зростанням напруги (і переважно з крещендо), та спаду – із затуханням напруги (і переважно з дімінуендо) [73, с. 59].

Як правило, в мелодії відбуваються зміни напрямку руху, чергування висхідного і низхідного руху, що відповідає посиленню та послабленню напруження відтворюваної мелодією емоції. Це визначає більш або менш рельєфно виявлену хвилеподібність мелодичної лінії.

Виконання висхідних і низхідних мелодій у техніці бельканто полягає в раціональному розподілі сили звучання, а також артикуляційної глибини в залежності від наближення, або віддалення до

кульмінаційних точок [92]. Найбільш природно і органічно динаміка впливає, коли вона дещо «спізнюється» при висхідному рухові мелодії, спершу виявляючи ладово-інтонаційний розвиток, або коли її послаблення випереджає події при низхідному, заспокійливому інтонаційному рухові, створюючи у свідомості слухача відчуття післякульмінаційного спаду.

Повільна, лірична мелодія вимагає витонченого нюансування, інтонування інтервалів та окремих звуків як частини цілого [49]. Тут необхідна особливо гнучка, ювелірна вокальна техніка звуковимовлення, спрямована на виявлення логіки розвитку музичної думки. *Сюди входять наступні прийоми:*

- а) динамічно-урівноважена атакованість затактів;
- б) динамічна, артикуляційно-штрихова та агогічна опертість точок кульмінаційних мотивів, фраз, речень;
- в) післякульмінаційна динамічна розрядка;
- г) контрасти динамічні, артикуляційні, темпові, ритмічні, агогічні та ін.

У мелодичній секвенції, як і у прихованій поліфонії, важливі два моменти: вирізнення (динамічне або агогічне) опорних точок, які утворюють домінуючу мелодію, а також витонченість, артикуляційно-динамічну гнучкість у поєднанні з точністю темпоритму у другому елементі з'єднуючих ланок (рівність спрямовуючого ритморуху) [68, с. 11].

Швидкоплинна, як і всі інші названі типи мелодій, також повинна виконуватись осмислено. Вона вимагає від вокаліста майстерного володіння темпоритмом.

Можемо зробити наступні висновки:

- 1). До елементів техніки в її внутрішньому, глибинному процесуальному значенні належать:
 - орієнтація на струнному звукоряді;

- контроль м'язового тону в його пульсуючому («актив – пасив») значенні;

- акцентуація, штрихи, динаміка;
- координація рухів у різноманітних видах (проста й складна, характеру рухів, м'язових зусиль, психомоторна);
- слухо-моторне випередження;
- зосередженість, стійкість і багатоплановість уваги;
- психотехніка (входження в образ, процес перебування в образі).

2). Техніка вокаліста не існує поза інтерпретацією художнього змісту виконуваного музичного твору.

3). Виконавські виражальні засоби розкривають і доповнюють ідею твору, а не підмінюють авторський задум. Застосування виконавських виражальних засобів (сили звуку, темпу, артикуляції, штрихів та інше) не повинно перешкоджати розгортанню ладо-гармонічної структури, логіки розвитку, драматургії твору.

4). У виконавському процесі повинен діяти принцип поступового і економного введення вокальних виражальних засобів. У застосуванні виконавських виражальних засобів і у створенні емоційних ефектів повинно бути виявлене найвище почуття художньої міри.

5). Майстерність інтерпретатора – невід'ємна складова частина творення художнього музичного образу.

2.2. Педагогічні умови формування навичок співу бельканто у майбутнього співака.

Традиційно еталонною вважається техніка співу бельканто, заснована на канонах класичної вокальної школи. При цьому *базовими критеріями професійного голосоутворення* виступають чистота співацького звуку, його легкість, дзвінкість, політ, темброва насиченість,

чіткість і розбірливість дикції [86]. Одночасно з цим голос співака повинен володіти достатнім рівнем потужності, зважаючи на необхідність озвучування великих приміщень (оперних та концертних залів) без використання якої-небудь звукопідсилюючої техніки.

Проте. для ефективного розвитку навичок співу бельканто у майбутнього співака необхідно створити сприятливі педагогічні умови. До таких *педагогічних умов успішного формування навичок співу бельканто ми відносимо наступні:*

1. Алгоритмізація застосування знань про будову голосового апарату людини і науки про функціонування цього апарату в розмовній мові і у вокалістів. враховуючи необхідність для майбутнього співака теоретичних знань про будову і функціонування голосового апарату та основних біоакустичних закономірностей, що лежать в основі вокальної техніки бельканто.

2. Застосування при навчанні співу характерного для техніки бельканто типу дихання, звукоутворення (на сучасному етапі розвитку науки про співацький голос є кілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксична, мукоондуляторна та інші).

3. Впровадження методів спектрального аналізу у вокальний педагогічній практиці, які є надзвичайно необхідними.

Тож проаналізуємо більш детально кожен з означених педагогічних умов ефективного формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків.

Перша педагогічна умова спрямована на алгоритмізацію застосування знань про будову голосового апарату людини і науки про функціонування цього апарату в розмовній мові і у вокалістів. враховуючи необхідність для майбутнього співака теоретичних знань про будову і функціонування голосового апарату та основних біоакустичних закономірностей, що лежать в основі вокальної техніки

бельканто [42, с. 21]. У професійній підготовці вокалістів взаємозв'язок і взаємовідношення історії вокального мистецтва, історії та теорії вокальної педагогіки, науки про будову голосового апарату людини і науки про функціонування цього апарату в розмовній мові і у вокалістів склалися так, що перераховані дисципліни виявилися або ізольовані одна від одної, або, щонайменше, недостатньо взаємопов'язані. Наслідком цього є відсутність інтеграції та практичної спрямованості, точніше – алгоритмізації застосування цих знань [63]. Наявні підручники з вокальної педагогіки та сольного співу є скоріше хрестоматіями, що містять набір інформації з анатомії, фізіології, акустики, психології, історії музики, вокального мистецтва та вокальної методики. Крім того, навіть термінологія цих підручників є двоїстою: поки йдеться про анатомію, фізіологію та біоакустику голосоутворення – використовується загальнонаукова або прийнята в даній галузі знань термінологія, але як тільки автори торкаються безпосередньо співацької технології – використовується традиційна емоційно-образна вокально-педагогічна термінологія, яка не відповідає вимогам адекватності та однозначності [42, с. 25]. Явним недоліком вокально-методичної літератури є також відсутність розгляду голосового апарату і голосової функції в його становленні в філогенетичному й онтогенетичному аспектах. Практичний досвід підготовки майбутніх вокалістів чи викладачів вокалу свідчить про необхідність розгляду не професійного співацького голосу, а голосової функції людини. Явища голосоутворення, що вивчаються акустикою і біоакустикою, цілком можуть бути інтерпретовані для сприйняття студентами – вокалістами в доступній для них формі «фізичної суті явища» без застосування математичного апарату [79]. Це висуває вимогу з'ясування суті голосоутворення та виявлення його структурних компонентів, враховуючи необхідність для майбутнього співака теоретичних знань про будову і функціонування голосового апарату та основних

біоакустичних закономірностей, що лежать в основі вокальної техніки бельканто [34]. Говорячи про теоретичні знання, мається на увазі загальне уявлення про будову голосового апарату людини та його функціонування в різних варіантах співацького режиму. Загальне – тому, що глибоке детальне вивчення голосового апарату і голосової функції вимагає підготовки з таких фундаментальних наук, як математика, фізика, акустика, біологія, фізіологія, відсутньої у студентів-музикантів.

Друга педагогічна умова передбачає застосування при навчанні співу характерного для техніки бельканто типу дихання, звукоутворення (на сучасному етапі розвитку науки про співацький голос є кілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксична, мукоондуляторна та інші) [91]. В українській і зарубіжній науковій, методичній та педагогічній літературі міститься велика кількість матеріалів і досліджень з проблем, пов'язаних з постановкою співацького голосу. Так, теоретичні та практичні рекомендації стосовно виховання співацького голосу представлені в працях З. І. Анікеєва, П. В. Голубєва, Д. Г. Євтушенко, В. В. Ємельянова, М. Рендельмана, П. Харріса та ін. У працях К. Лінклейтер, В. М. Луканіна, Дж. Чапман, В. І. Юшманова відображені особливості функціонування, методи і принципи постановки співацького дихання (голосоутворення «на опорі») [50]. Особливості роботи над чистотою співацької інтонації представлені в працях О. Кука, С. М. Майкапара, Б. Макдональда, В. П. Морозова. Принципи функціонування апарату артикуляції в процесі голосоутворення відображені в дослідженнях В. Д. Аракіна, Л. Р. Зіндлера, І. М. Логінової, Дж. Маккіні, П. Ю. Розенцвейга, Г. Фанта, Дж. Фланагана [31].

На сучасному етапі розвитку науки про співацький голос є кілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксична, мукоондуляторна та інші, досить докладно описані в

ряді праць різних авторів. Згідно з однією з теорій, голос утворюється завдяки вібраціям голосових складок унаслідок «боротьби» підкладочного тиску з еластичністю голосових мускулів [100]. Інша теорія, не заперечуючи фактору еластичності голосових складок, доповнює трактування причин замикання голосової щілини наявністю ефекту Бернуллі (елементарний ефект із сфери аерогідродинаміки), що створює негативний тиск у місці звуження голосового тракту на рівні джерела звуку. За третьою теорією, нейрохронаксичною, голосові складки вібрують не пасивно під впливом напору повітряного струменю, а активно зі швидкістю імпульсів з центральної нервової системи, що надходять зі звуковою частотою по руховому нерву гортані. Однак жодна з цих теорій не може з достатньою повнотою пояснити всі загадки функціонування голосового апарату людини. Заслуговує на увагу також й *мукоондуляторна теорія фонації, висунута Дж. Пірелло (1962)*. Видатний науковець вважає, що оцінити роботу голосових м'язів можна лише на основі даних електроміографічних досліджень [46, с. 33]. Проте, дослідження з допомогою даного методу не виявили синхронності між біоелектричними потенціалами рухових систем і продукованим тоном. Згідно з іншими результатами досліджень процесу голосоутворення з допомогою сучасних технологій, зокрема з допомогою надшвидкісної кінозйомки, відомо, що голосові зв'язки вібрують не як єдине ціле – частини їх маси рухаються по еліпсоподібній траєкторії, при цьому слизова оболонка також здійснює аналогічні хвилеподібні рухи знизу вгору [70]. На основі стробоскопічних спостережень і враховуючи специфічну рухливість слизової оболонки голосових складок, можна відзначити, що, зазвичай, явище, назване *вібрацією голосових складок*, є не що інше, як своєрідне хвилеподібне ковзання слизової оболонки, яка вкриває голосові складки. Цей хвилеподібний рух бере початок у підкладочній області і розповсюджується доверху до щитовидного хряща і далі продовжується спереду назад, проходить по краю голосових

складок по верхній їх поверхні і повільно згасає. Однак перед тим, як згасне перша хвиля, у підскладочній області з'являється друга хвиля тощо [35]. Цей хвилеподібний рух розслабленої слизової оболонки відбувається пасивно, а його виникненню сприяє «всмоктування» слизовою оболонкою стінок підкладкової області за принципом ефекту Бернуллі. Участь у зміні товщини і форми голосових складок беруть ларингеальні (гортанні) м'язи. Здатність слизової оболонки виконувати хвилеподібні рухи, що відповідають частоті виробленого тону, набувається шляхом вокального тренування [38]. Аналогічні хвилеподібні рухи можна спостерігати методом надшвидкісної зйомки, яка запам'ятовує слизову оболонку губ музиканта під час гри на трубі. Це свідчить про аналогію процесу звукоутворення на рівні голосових складок і губ трубача. Ці хвилеподібні переміщення слизової оболонки можна порівняти з брижами на поверхні води під час легкого вітру: якщо вітер дутиме нерівномірно, поривчасто, то на поверхні води утворюються своєрідні завихрення, здатні призвести до хаосу у хвилевому процесі [111]. Подібно до цього і в співі важливо, щоб фонаційний видих був економним і рівномірним, і щоб перший поштовх повітряного струменю починався з м'якої атаки. Важливу роль у голосоутворенні відіграють щиточерпалоподібні м'язи (парні), що складаються із зовнішньої і внутрішньої частини, і кріпляться широкою основою на внутрішній поверхні щитовидного хряща [46, с. 37]. Волокна зовнішніх частин кріпляться за бічні краї хрящів і при скороченні утримують їх у зімкнутому положенні. Волокна внутрішніх частин складають власне голосові м'язи і фіксуються до еластичного краю голосових складок, будучи їх частиною. *Головною умовою правильного співу є оптимальна свобода м'язів голосового апарату, зокрема й слизової оболонки. Тверда атака звуку* неминуче провокуватиме появу непотрібних м'язових затисків, і порушуватиме гармонічність хвилеподібних переміщень слизової протягом усього

фонаційного видиху [52]. Саме тому при співі необхідно використовувати в основному м'яку атаку звуку. *М'яка атака звуку* – це не розслаблене і в'яле звукоутворення, а, навпаки, активний, але дуже тихий, інтонаційно точний й обережний дотик до звуку, який потім одразу ж наповнюється енергією, як при швидкому посиленні звуку. Таким чином, при такому біомеханізмі фонації голосові складки відіграють пасивну роль. Їхні рухи підпорядковані законам аеродинаміки; мускулатура складок бере участь у фонації лише завдяки своїй еластичності і тону, а не активним розміреним рухам [108]. Отже, можна стверджувати, що удосконалення вокальної функції в процесі навчання пов'язане з формуванням умовно-рефлекторних механізмів на рівні вищої нервової діяльності за активної участі слуху. При цьому найбільш адекватно сутність процесу голосоутворення відображає мукоондуляторна теорія, що підтверджується рядом сучасних досліджень. Зокрема, на відеозапису видно, що спочатку зближуються верхні краї голосових складок і підкладочний простір набуває форми конусу з верхівкою у голосовій щілині [58]. Потім повітря починає захоплювати із собою слизову оболонку підзв'язкового простору, яка вкриває голосові м'язи, і вона у вигляді хвиль зміщується вгору, піднімаючись до краю голосової щілини. Під тиском повітря голосова щілина набуває еліпсоподібної форми, трохи розсувається, і цей простір заповнюється зміщеною слизовою оболонкою, яка вібрує в потоці повітря, який проходить знизу вгору. Говорячи про природу голосоутворення, цілком очевидно і зрозуміло, що йдеться про скорочення різних груп м'язів, зокрема й, власне, голосового апарату. Як і будь-які інші м'язи, вони можуть активізуватися в результаті нейрогенного б поштовху, тобто потоку імпульсів, які йдуть до них спеціальним нервовим каналом [55]. Однак це не виключає значення повітряного стовпа у коливанні голосових складок, тобто міоеластичного компонента у голосоутворенні. При цьому основні

параметри повітряного потоку визначаються роботою дихальної системи, і, відповідно, у кінцевому рахунку, мають також нейрогенне походження [41].

Нині прийнято розрізняти й *показники співацького голосоутворення*, що відрізняють *академічне співацьке голосоутворення* від звичайного, застосовуваного в побутовій розмовній мові:

- 1) доцільне використання режимів роботи гортані або регістрів;
- 2) вокальний голосоутворюючий (фонаційний) видих, який багаторазово перевищує за тривалістю та інтенсивністю мовний;
- 3) співацьке вібрато і довільне управління його параметрами: частотою й амплітудою;
- 4) специфічна співацька акустика ротоглотних порожнин, специфічна артикуляція, яка істотно відрізняється від мовної.

Кожен з показників підтверджений великим обсягом наукової інформації, що робить їх умовними [99]. Однак поява в технології голосоутворення будь-якого з них дає нову, легко помітну на слух якість самого голосоутворення. В суб'єктивному сприйнятті співака поява будь-якого показника супроводжується як полегшенням фонації, так і відчуттям фізіологічного комфорту голосоутворення [35, с. 102]. Кожен із показників може бути поступово розшифрований у систему теоретичних положень і практичних алгоритмів.

Третя педагогічна умова передбачає впровадження методів спектрального аналізу у вокальній педагогічній практиці, які є надзвичайно необхідними. Розвиток, формування, вироблення або просто поява у студентів – майбутніх співаків чи викладачів співу – повного комплексу показників є метою координаційно-тренувального етапу навчання. Отже, незважаючи на те, що теоретичні відомості не завжди освоюються майбутніми співаками (через помилкове уявлення про їх складність і «далекість» від педагогічної практики і співочої творчості), студент, який навчається співу, так само, як і вокальний

педагог, повинні володіти необхідним мінімумом знань про голос, рівень яких відповідає сучасній науці [97]. Лише в такому разі вони зможуть розібратися в тому, що в методиці викладання співу є раціональним, а що менш доцільним, що головним і що другорядним, що є причиною, а що наслідком. Розмірковуючи про сутність та особливості голосоутворення, варто також згадати й про методи спектрального аналізу у вокальній педагогічній практиці, які є надзвичайно необхідними [36]. В останні роки з'явилася можливість здійснювати комп'ютерну обробку голосу, що використовує численні програми, такі, як Sound Forge, WaveLab, SONAR та інші, які дають змогу аналізувати поточний спектр звуку та його похідні характеристики, зокрема розподіл енергії між складовими спектру і поточну висоту звуку. Отримані в результаті комп'ютерного аналізу спектри можна подати у вигляді двовимірного і тривимірного зображень або у вигляді звичайного графічного представлення [51]. Комп'ютерний аналіз з подальшою візуалізацією звукового образу дає можливість об'єктивно оцінити якість звучання співацького голосу. На спектрограмі педагог (або студент) може визначити той чи інший спосіб звукоутворення, виокремити в звуковому образі голосу області співацьких формант, визначити міру нерівномірності голосних за тембром і динамікою як на звуковому рівні, так і на різних ділянках діапазону голосу, а також визначити точність звуковисотного інтонування, що дасть можливість здійснювати математичну обробку його основних акустичних показників, а також здійснювати порівняльний аналіз різних образів звучання голосу [39]. Усе це дає змогу активізувати процес навчання у початкуючих педагогів і самих студентів, а також оцінювати ефективність тієї чи іншої методики навчання [36]. Комп'ютерний аналіз фонограм потрібен не лише як інструментальний метод наукових досліджень співацького голосу, а й як технічний засіб навчання. Класи, обладнані спеціальною технікою,

дають змогу педагогу та його студентам швидше освоювати навички співу бельканто і, тим самим, інтенсифікувати навчальний процес. *Сучасні комп'ютерні технології у сфері акустичного аналізу голосової функції людини дають змогу отримати уявлення про спектральний склад звуків співацького голосу [82].* Так, нормальному звучанню голосу відповідає спектр, який має більш розгорнуту шкалу гармонічних складових, ніж це було прийнято вважати за результатами акустичного аналізу з допомогою спектроаналізаторів старого зразка. У спектрі голосу професійних співаків можна нарахувати більше 40 гармонік у діапазоні до 20.000 Гц. *При співі субтоном чи фальцетом* кількість гармонік у спектрі зменшується, висока співацька форманта може бути виражена слабо. Однак хороша комп'ютерна обробка голосу може призвести до посилення будь-яких частот спектру і, тим самим, покращити акустичне звучання голосу співака [95]. *Дослідження спектрального складу голосу професійних співаків* допомагає зрозуміти біомеханізм різних способів звукоутворення, що робить можливим цілеспрямовано управляти якістю звучання голосу в залежності від художнього завдання виконання твору. Вміння використовувати різні способи звукоутворення розширює репертуарні і художньо-виконавські можливості співаків.

Отже, узагальнюючи вищесказане, можна зробити наступні висновки:

1. Процес формування навичок співу бельканто з допомогою традиційних методик тісно пов'язаний із зануренням тих, хто навчається, в роботу голосового апарату та окремих його частин.

2. Вокальна та вокально-методична підготовка викладача вокалу передбачає наявність вокально-педагогічних знань і вмінь для вироблення академічної (чи іншої) манери виконання, знання об'єктивних закономірностей співацького голосоутворення та основ

вокальної методики, особливостей розвитку голосів і принципів їх охорони, а також методики роботи із співацькими голосами.

3. Формування навичок співу бельканто у студентів спеціальних навчальних закладів – це процес, спрямований на вироблення у них вокально-технічних вмінь, витлумачених як автоматизовані м'язові рухи, що забезпечують правильне функціонування голосового апарату та окремих його частин у процесі співу, і художньо-виконавських навичок. В даному разі під художньо-виконавськими навичками слід розуміти сформовану здатність тих, хто навчається, передавати почуття та емоції в процесі співу, а також володіння режимами звукоутворення, характерними для різних стилів вокальної музики.

4. Процес формування навичок співу бельканто може бути реалізований з допомогою комплексу вправ і методів прямого (локального) і непрямого (опосередкованого) впливу на тих, хто навчається.

2.3. Методичні рекомендації щодо формування навичок співу бельканто у майбутнього співака

Спроби створення теорії сольного співу здійснювалися неодноразово. Практично кожна вокально-методична праця XIX століття претендувала на рівень теоретичного узагальнення. «Теорія постановки голосу», «Нова теорія постановки голосу», «Підручник співу», «Школа співу» – назви вокально-педагогічних праць, у яких знання суміжних наук поєднуються з методичними рекомендаціями. Крім технічних завдань подібні праці містили в собі вказівки музично-естетичного і виконавського характеру. У вокально-педагогічній практиці тенденція захоплення природно-науковою сферою, яку критикував Д. Л. Аспелунд, розвивалася на противагу укорініним традиціям емпіричного викладання [3, с. 29].

Не менш вражаючим є й інтелектуальний потенціал достовірного знання, одержаний в результаті наукових досліджень. Дослідження Л. Д. Работнова, В. Бартоломью, М. І. Жинкіна, Г. Фанта, Д. Сундберга, В. П. Морозова, Л. Б. Дмитрієва, що стали можливими завдячуючи розвитку рентгенології та електроніки, значно розширили наші уяви про співацький голос і фізіологію співацького голосоутворення [24, с. 21]. Разом з тим, практичне навчання оперних артистів вокальній техніці, навичкам співу бельканто зокрема, залишається переважно емпіричним, що базується на довільно інтерпретуємих «секретах» тієї чи іншої вокальної школи (частіше – школи того чи іншого педагога) і практично таким, що зводиться до передачі кожним педагогом свого індивідуального співацького досвіду. Емпіризм навчання вокальній техніці, навичок співу бельканто зокрема, чітко виявляється у роздільному існуванні науки, теорії і практики у свідомості співаків, що займаються викладанням сольного співу, а також у їхньому чисто утилітарному розумінні завдань наукових досліджень. Як не парадоксально, але багато практиків впевнені, що головне завдання науки, що вивчає співацьке мистецтво, полягає не в тому, щоб дати їм достовірне знання того, чим вони займаються, а у «науковому» обґрунтуванні їхніх емпіричних уявлень і того, що вони роблять у своєму класі [112]. І хоча така позиція в деякій мірі може бути пояснена тим, що співаку, не ознайомленому з практикою наукової роботи і до того ж у більшості випадків не маючому необхідних для цього знань, дійсно важко орієнтуватися у безмежному морі наукової (і навколонаукової) літератури, знаходячи те, що могло б йому реально допомогти у вирішенні виникаючих проблем, – головне все ж полягає в тому, що достовірним знанням, яке необхідне для професійного (в сучасному розумінні) навчання техніці оперного співу, формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків зокрема, вокальна методика до цього часу не має.сучасних оперних співаків повна

незрозумілих парадоксів, котрі в силу звички не завжди помічаються самими співаками. Змінились часи, змінились уподобання. Сучасні педагоги не кладуть на живіт лежачого учня важкі книги, не заставляють піднімати рояль під час співу і не користуються срібною ложечкою для «правильної» укладки його язика [89]. Іронічним стало відношення до методів «нюху», «ридання» і «рвоти», про які зазначав Лаурі – Вольпі.

У вік наукового прогресу вокальна емпірика обросла «науковою» термінологією. «Імпеданс», «висока позиція», «висока форманта» – красиві слова, які не знали Патті, Баттістіні, Шаляпін і Карузо, – міцно увійшли в лексикон педагогів – вокалістів, а труднощі навчання старанних і далеко не безнадійних студентів, що пройшли конкурсний відбір до вищого навчального закладу мистецького спрямування, стали пояснюватись дефіцитом «вокального інтелекта» або «вокальної інтуїції» майбутнього співака, але майже ніколи – недостатністю (обмеженістю) його знань. Із особистих спостережень Л.Дмирієва на одному із уроків в класі вокала педагог говорив студенту, який відчував затруднення при співі високих нот: «Ні, ні, ви не хочете, щоб ваш голос звучав вільно, щоб ви легко вийшли на верхню ноту, щоб ви і ми отримали задоволення...» [25, с. 27].

Без сумніву, теорія сольного співу повинна відповідати сучасним природно-науковим концепціям діяльності голосового апарата у співі. *Для обґрунтування методичних рекомендацій щодо ефективного формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків необхідно, на наш погляд, розглянути наступні пріоритетні питання:*

1. Природа людського голосу і структури співацького діапазону.
2. Принципи використання співацького голосу у вокально-виконавській практиці (в оперному і хоровому виконавстві різних епох музичного мистецтва), що визначають роботу голосового апарата.
3. Механізм розвитку голосового матеріалу, що складає основу методики навчання і процесу постановки голосу, формування навичок

співу бельканто зокрема [104]. Виявлення, розвиток голосового матеріалу, формування тембрових якостей звуку (сили, дзвінкості, політності, густоти, обсягу, вібрато) визначає процес вокального навчання. Ми вважаємо, що такий підхід дозволяє досліджувати не тільки вокально-методичні трактати минулого, але й вокальну стилістику оперної і хорової музики, простежити формування, розвиток і зміну теорії вокальної педагогіки і виконавства [54, с. 68].

Як ми вже зазначали раніше у вокальній педагогіці *теорію співацького голосу визначають три фактори*: регістрова природа; акустичні можливості голосового апарата; діяльність органів голосового апарата в співі. Важливою представляється проблема поєднання мовленнєвих установок з суто вокальною позицією, від вирішення якої залежить вільний спів бельканто.

На думку *Д. Л. Аспелунда*, «регістровий механізм – є вихідний, природний ресурс голосу, що так чи інакше видозмінюється, змішується, культивується, залежно від індивідуальних особливостей, від запитів виконання, художньої практики» [78]. Тим часом, саме цей ресурс найменш розроблений і найменше культивується у вокально-педагогічній практиці. В історії сольного співу проблема формування і використання у виконавстві голосових регістрів була найбільш гострою і складною. Регістри голосу відбивають особливу роботу голосових складок. Перехід із регістра в регістр супроводжується зміною не тільки якості звуку, але й діяльністю органів голосового апарата. Це спричиняє зміну акустичних властивостей співацького звуку, тому що прояв резонансу порожнин голосового апарата в регістрах різний [84].

Природа голосових регістрів була з'ясована в середині XIX століття *М. Гарсія-сином*, який вперше спостерігав роботу голосових складок. У грудному регістрі голосові складки змикалися повністю усією довжиною, причому в коливаннях брали участь і черпаловидні хрящі. У фальцетному – черпаловидні хрящі щільно стискалися, а між

краями голосових складок утворювалася щілина. Сучасне визначення поняття «регістр співацького голосу» ґрунтується на визначенні М. Гарсія-сина, даному у «Повному трактаті про мистецтво співу» (1843) – це «ряд звуків, які однорідні за звучанням і беруться єдиним фізіологічним механізмом» [21]. Традиційно у чоловічих голосах розрізняють два реєстри (грудний і фальцет), а в жіночих три (грудний, центральний або змішаний і головний), посиляючись на різну анатомічну будову і функціональні можливості чоловічої і жіночої гортані. У вокально-педагогічній літературі дискутуються й протилежні точки зору, а саме: заперечення реєстрової природи співацького голосу і, навпаки, визнання в людському голосі більше трьох реєстрів [119].

Дослідження проблеми реєстрової пристосовності співацького голосу В. Л. Чапліним (Москва, 1977) показало, що реєстрова перебудова в діяльності голосових складок чоловіків, жінок і дітей відбувається за єдиними законами незалежно від розмірів голосового апарата, а «класичне визначення наявності двох реєстрів у чоловіків і трьох у жінок, що базується на слуховому сприйнятті різких реєстрових переломів у діапазоні голосу, фізіологічно не обґрунтоване».

За Л. Б. Дмитрієвим, у чоловіків у грудному реєстрі голосові складки змикаються щільно, глибина змикання поширюється майже на всю товщину напружених складок. У фальцетному реєстрі вони розведені – між ними є простір – і розслаблені, тобто включені в роботу частково [25]. У цьому реєстрі складки можуть розтягуватися активніше, ніж це відбувається в грудному реєстрі, завдяки нахилу щитовидного хряща перстне-щитовидними м'язами. Підвищення звуку в грудному реєстрі пов'язане зі збільшенням напруги (пружності) голосових складок до певних фізіологічних границь. Далі механізм роботи складок міняється і переходить у фальцет [114]. Підвищення звуку у фальцеті здійснюється завдяки зменшенню відрізка коливної

частини складок. Голосова щілина між складками коротшає в силу збільшення змикання заднього відділу голосових складок.

Так, В. Л. Чаплін, відзначаючи у своєму дослідженні єдину природу коливальної діяльності і реєстрової перебудови у всіх типів голосів, оцінює реєстрові режими за щільністю змикання голосових складок: «В основі реєстрової перебудови лежить щільність змикання голосових складок» [94]. Щільне змикання голосових складок створює багатий обертонами тембр, сильний голос із широкою динамічною палітрою.

Реєстрова природа співацького голосу пояснюється як міоеластичною, так і нейрохронаксічною теорією. Підвищення звуку пов'язане зі зміною пружності, укороченням напружених або розтягнутих складок. За Юссоном, реєстри – явище, що має центральне нервово походження. В зв'язку з тим, що зворотний (руховий) нерв може провести лише 300-340 імпульсів у секунду (що відповідає ре-фа малої октави), то з підвищенням звуку вище фа малої октави волокна нерва починають працювати двофазно, для частот 700-750 – трифазно тощо. Переміщення від однофазної до двофазної, трифазної роботи нерва створюють реєстрові переходи [115].

За Юссоном, верхня межа першого (однофазного) реєстра, що відповідає грудному реєстру чоловічих і жіночих голосів, залежить від величини хронаксії. У середнього баса він знаходиться в області 360 кол/сек (f_{is}^1); у середнього баритона – 480 кол/сек (h^1); у середнього тенора – 620 кол/сек (es^2). Ці частоти доступні тільки добре навченим співакам. Співачки- жінки, як правило, використовують нижній реєстр, за рідкісним винятком, тільки до e^1 .

Другий (двофазний) реєстр відповідає фальцету чоловіків і головному реєстру жінок. Його верхня межа в середнього контральто – 720 кол/сек (f_{is}^2); середнього мецо-сопрано – 960 кол/сек (h^2); середнього сопрано – 1240 кол/сек (es^3).

Отже, в співацькому голосі можна виділити два основних регістрових типи звукоутворень – грудний і фальцетний, котрі лежать в основі розвитку голосового матеріалу. У чоловіків основним співацьким є грудний, а фальцет виконує скоріше допоміжну функцію [109]. У жінок основним співацьким є фальцетний (мікстового внизу і головного вгорі звучання), тоді як грудний – допоміжний, що заміняє яскравим звучанням менш звучний і глухий за тембром фальцетний на ділянці «фа малої – фа¹».

Таким чином, співацький голос можна розглядати як двострунний інструмент, кожна струна якого є регістром зі своїм характером звукоутворення. Однією з властивостей голосових регістрів, що використовуються у вокальній педагогіці й виконавстві, – здатність до розширення обсягу регістрових звукоутворень вгору і вниз, що відповідає науковим положенням Ю. Юссона про верхні межі регістрів. Так, жінки, які співають у народній манері, досягають у грудному регістрі «до²», «до дієз²» відкритого звучання [102, с. 84]. Знаменита італійська оперна співачка Л. Тетраццині (лірико-колоратурне сопрано), яка виступала часто в дуеті з Е. Карузо, використовувала в оперному виконавстві грудний регістр аж до «ля¹» навіть у таких партіях як Оскар з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді. Зміну регістрів співачка здійснювала в центрі діапазону і спів нагадував швейцарський jodeln.

Цією технікою співу володіла також іспанська співачка К. Супервіа (мецо-сопрано). Ця манера співу домінувала в епоху класичного бельканто XVIII – початку XIX століття аж до ранніх творів Дж. Верді, зокрема, «Набукко», визначаючи дворегістровий, з високим рівнем переміни голосових регістрів, стиль оперного виконавства. Це свідчить про те, що розвитку регістрової природи співацького голосу в цей період надавали основоположного значення. Високий регістровий перехід визначав роботу органів голосового апарата, а також створював умови для виявлення акустичних можливостей голосового апарата.

Регістровий механізм голосу був взаємозв'язаний з акустикою голосового апарата. Від цього взаємозв'язку й залежить діяльність органів голосового апарата в більш відкритій манері співу.

Однією з найскладніших проблем вокальної педагогіки є формування високих звуків у грудному регістрі (основному співацькому) чоловічих голосів. З підвищенням звуку за діапазоном, як правило, зростає напруга на рівні гортані. Звук при цьому «біліє», стає «крикливим». Професійні співаки в цьому випадку намагаються змінити світлий тембр голосу на темний, «сомбрований», тобто застосовують прийом «прикриття».

Перехід від «відкритого» звучання до «прикритого» не означає зміну регістрів – грудного на фальцет, тобто не може класифікуватися як регістровий перехід, і здійснюється усередині грудного регістра. Змінюється характер звукоутворення без зміни типу коливань, властивого цьому регістрові. Тому його можна класифікувати як внутрішньорегістровий перехід від «відкритого» звучання до «прикритого» у межах того ж самого регістра. Так, Юссон уточнює: «Коли говорять, що співак виконує «перехід», то під цим не слід розуміти, що він робить перехід з першого в другий регістр, тому що останній не використовується чоловічими голосами» [102, с. 90]. За Юссоном, «прикриття звуку є захисним механізмом голосових складок під час фонації» як і явище імпедансу [103, с. 91].

Механізм прикриття звуку ще не досліджений повною мірою. У вокально- педагогічній практиці прикриття звуку пов'язане з комплексом м'язових і акустичних (вібраційних) відчуттів. М'язові відчуття виникають у силу деякої перебудови роботи органів голосового апарата на рівні гортані: голосові складки помітно подовжуються, їхні краї здаються більш натягнутими – отже, збільшується їхня збудливість; гортань має тенденцію опускатися вниз, спостерігається нахил вниз і вперед щитовидного хряща разом з горизонтальною площиною

голосової щілини від 15 до 45 градусів; горло значно збільшується у всіх напрямках завдяки активному підйому піднебінної завіски вгору і висуванню задньої частини язика вперед. Акустичні відчуття виникають у зв'язку з підвищенням інтенсивності НСФ, яка створюється розширенням глоткової порожнини, а ВСФ, навпаки, дещо зменшує свою інтенсивність. *У момент прикриття імпеданс*, який створюється на гортані ротоглоточним рупором, значно міцніше. *Імпеданс змінює механізм атаки звуку* при збільшенні витрати повітря, що у свою чергу викликає глибший вдих та активність видихальної мускулатури з одночасним зростанням підкладкового тиску. Після прикриття зростають також і м'язові напруги в області черевного преса – подих стає більш «обпертим». *Надмірне посилення імпедансу може стати перешкодою в співі бельканто*. Тож ми вважаємо, що у педагогічній і виконавській практиці його необхідно врівноважувати з величиною підкладкового тиску, прагнучи до вільного від зайвої напруги співу, до з'єднання мовленнєвих установок і вокальної позиції.⁸

Треба зазначити, що люба зміна у роботі голосового апарата спричиняє зміну форми розмикання голосових складок, яка обумовлює утворення крайових тонів або імпульсів ВСФ. Нова форма розмикання (через нахил щитовидного хряща і горизонтальної площини голосової щілини) може бути не дуже вдалою, сприятливою. Голос втрачає блискучий тембр, тьмяніє, що спостерігається у починаючих співаків. Тому основні труднощі оволодіння механізмом прикриття зводяться до наступного установлення певної форми коливань голосових складок (форми голосової щілини), необхідної для утворення ВСФ.

Зміни в роботі голосового апарата спостерігаються, як правило, у співаків – початківців. У професійних співаків внутрішньорегістровий перехід більш вирівняний і здійснюється з мінімальними змінами. Дослідження російського вченого Л. Б. Дмитрієва показали, що під час співу високих прикритих звуків у стилі бельканто кваліфіковані співаки

повністю зберігали позицію й організацію гортані, яку вони використовували в центрі діапазону, тобто положення гортані і її пристосування в співі верхніх і середніх тонів діапазону не має істотних відмінностей – зберігається єдина вокальна позиція [25]. Виключенням є лише помітне розширення нижньої частини горла на всіх голосних, *що формує імпеданс (опір зверху)*. Отже, *головна мета формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків, вокального навчання – формування єдиної позиції співу по всьому діапазоні*.

*Основою формування єдиної позиції співу бельканто є механізм змішаного голосоутворення, при якому грудний і фальцетний режим змикання (тип коливань) голосових складок поєднуються. У XIX столітті змішаний характер звукоутворення був визначений як мікст (суміш, по-латинському – *mixte*). Іноді мікст розглядають як звучання, близьке до фальцету. У сучасному вокальному мистецтві формування *voix mixte sombre* – мішаного прикритого звучання – є основоположним законом. У процесі його формування рекомендується *обов'язково задіяти обидва – грудний і фальцетний реєстри*. Темний тембр голосу при цьому відіграє головну роль. У міру підвищення теситури звук округляють, а потім прикривають за принципом формування голосних «У» чи «І», як найближчим прийомом прикриття. З цього приводу, наприклад, Л. Б. Дмитрієв рекомендує розділяти наступні поняття:*

- *«мікстування» чи «змішування»* – особливий характер роботи голосових складок, форми голосової щілини;
- *«затемнення» звуку* – збільшення імпедансу надставної трубки, що врівноважує підскладковий тиск;
- *«прикриття»* – прийом, що поєднує ці два моменти (фізіологічний – робота голосових складок, і акустичний – імпеданс).

Як відзначає Юссон, мікст у чоловічому голосі складається з прикритих звуків першого (грудного) реєстра, проспіваних ріапо, що надає їм м'якого тембру. Юссон рекомендує при цьому здійснювати

прикриття трохи раніше «до¹» [102, с. 102]. Ці ж явища спостерігаються і у жіночих голосах, але в другому (фальцетно-головному) регістрі і на октаву вище. Тож ми вважаємо, у співацькому голосі, таким чином, необхідно розрізняти регістровий і внутрішньорегістровий переходи. Адже саме вони і визначають структуру діапазону голосу співака.

У вокально-педагогічній практиці акустика голосового апарата розглядається з позиції оцінки на слух тембру звуку, голосних та вібраційних відчуттів, що виникають під впливом явища резонансу порожнин надставної трубки і грудної клітки. Формування тембру звуку, так необхідного для співу, бельканто, на наш погляд, у повній мірі залежить від максимального виявлення резонансу порожнин голосового апарата й утворення голосних, що створює умови для відповідної роботи голосових складок і визначає (координує) діяльність органів у співі (відкривання рота, розширення горла, положення гортані і грудної клітки).

Звук, після виникнення в гортані, міняється в порожнинах надставної трубки, з яких найбільш важливою є ротоглоточна. За Юссоном, утворення голосних і функціонування самого ротоглоточного рупора має складну картину. З одного боку, – ротоглоточний рупор сприяє звучанню високих частот. З другого боку, – тембр кожної голосної є накладенням двох тембрів. Один Юссон (умовно) *звучання високих частот називає тембром голосної* – цей тембр формується з гармонік, характерних для цієї голосної (формантні області голосних) і незалежних від індивідуальних особливостей співака. Другий, *названий тембром верхніх частот (ТВЧ)*, визначається індивідуальними акустичними і фізіологічними особливостями голосового апарата співака [102, с. 105].

Тембр верхніх частот – це звуковий залишок від співацької голосної, якщо з неї видалити дві головні формантні області (НСФ і ВСФ). Цей залишок характеризує початковий спектр гортані і його

індивідуальні акустичні властивості. Головні естетичні якості голосу: потужність, блиск, густота, об'єм (округлість) звуку, – створюються гармоніками верхніх частот. Оскільки блискучість і політність звуку залежать від тону змикання голосових складок (тривалості фази контакту голосових складок у кожний період), то блиск зростає зі збільшенням тону і тривалості змикання. *Густота й об'єм (округлість) голосу зростають* одночасно зі збільшенням глибини вертикального змикання складок. Об'єм голосу істотно залежить від величини й об'єму глоткової порожнини, тому що в цій порожнині основний тон часто одержує значне підсилення. Таким чином, тембр голосних створюється ротоглоточним рупором, а тембр верхніх частот визначається якістю гортані.

Утворення чітких голосних у співі – один із принципів художнього виконавства. Тим часом усі голосні різні за акустичними характеристиками і положенню в ротоглоточній порожнині. В українській і російській мовах залежно від положення язика *голосні розрізняють*: заднього укладу – «У, О»; середнього – «А, И»; переднього – «Е, І». Голосні відрізняються між собою на слух характерним посиленням різних для кожного звуку обертонів-формант в ротоглоточній порожнині.

На думку вчених, педагогів – вокалістів, співаків *мовленнєва установка органів голосового апарата в співі відрізняється від мовленнєвої у побуті особливим положенням і пристосуванням гортані і більшим відкриттям рота*. При цьому міняється довжина ротоглоточного каналу й об'єм порожнини горла, а також внутрішня організація гортані (у мовленні гортань рухлива – у співі стабілізується). Далеко не всі співаки здатні при переході від мовлення до співу залишити гортань у мовленнєвій позиції. Так, за спостереженнями Л. Б. Дмитрієва, «у співі утворення голосних відбувається в умовах змінених розмірів горла і форми його нижньої частини» [25]. При цьому е

професійних співаків м'яке піднебіння повністю перекривало хід у носоглотку в співі всіх голосних, а в положенні губ спостерігалася значна стандартизація їхнього укладу.

Витягнуті вперед губи застосовували співаки з «темним» тембром голосу – мецо-сопрано, басы, баритони. З малою участю губ (при майже повній пасивності губ) співали зі «світлими» голосами сопрано і тенори. Дмитрієв відзначає, що в співі якість «близькості» звуку на всіх голосних пов'язана, головним чином, з вірною однаковою роботою гортані при вільному переміщенні язика.

Не слід змішувати поняття «форманта голосного», що утворюється за рахунок резонансу ротоглоточної порожнини і міняється разом зі зміною голосних, і ВСФ звуку, що утворюється в гортані і зберігається незалежно від їхньої (голосних) зміни. У процесі постановки голосу проблема утворення голосних поєднується з проблемою установки єдиної позиції формування співацького звуку та вироблення ВСФ на рівні гортані, яка у навчених співаків стабільна. У співі артикуляційний апарат і гортань працюють повністю незалежно між собою. Але установка єдиної вокальної позиції трохи нівелює чіткість голосних.

Прийом змішування голосних з метою їхнього вирівнювання між собою за об'ємом, округлістю, щільністю, тембровими якостями, голосності, рівності дозволяє поєднати процес випрацювання необхідної чіткості з процесом формування співацького звуку, основні якості якого визначаються певною роботою голосових складок. У співі рекомендується кругліші і зближені між собою: «А» з домішкою «О»; «У» з домішкою «О»; «Є» ближче до «Е»; «І» – до «И». Голосні світлого тембру «І, Е, А» у співі округляються і трохи поглиблюються, а голосні темного тембру «О, У», навпаки, виводяться вперед, висвітлюються через наближення до «О». При правильному співі, відзначає Морозов, голосні звуки стають схожими один на одного, рівними, згладженими. Згладжування голосних необхідно в сольному співі, бельканто зокрема,

за умови, однак, що це не приведе до повного знищення їхньої чіткості. Голосний «І» у співі характеризується найвищим і близьким укладом язика, вузьким відкриттям рота, через що форманти голосного збігаються з ВСФ голосу. Цей збіг може увести в оману: голосний «І» звучить лунко і близько, а співацький звук може мати недоліки (зайвий затиск гортані, горловий призвук, жорстку атаку звуку) на це співаку необхідно звернути увагу. Голосний «Е» характеризується ширшим відкриттям рота і звуженням горла – звучання може бути «відкритим» і «плоским». Найбільш зручною у співі вважається голосний звук «А» – рот і горло відкриті набагато ширше, ніж на інших голосних. Розкриттю горла в співі сприяє голосний звук «О». Для «У» характерне невелике відкривання рота і розширена глотка.

На думку Ю. Юссона, зміна голосних відбувається залежно від регістрів голосу, від основного тону і висоти звуку. З підвищенням звуку основний тон може перевершити частоту відносно стабільних формант голосних, за якими вони розпізнаються, тому чіткість голосних на високих звуках губиться, на це необхідно звернути особливу увагу майбутнім співакам [102, с. 105].

Незважаючи на різну характеристику голосних, у співі необхідна єдина позиція їхнього відтворення відносно відкриття рота (більше на «У, І», менше на «А, Е»). Тож при співі бельканто майбутнім співакам рекомендується застосовувати збільшення і розширення порожнини рота і горла з метою виявлення максимального резонансу, стабільного положення гортані, установки дихання. У вокальній педагогіці надається великого значення рівності голосних у співі. Нерівні голосні вважаються «строкатими», тобто ознакою поганої вокальної підготовки.

Як пише В. П. Морозов, «чим досконаліша співацька техніка, тим рівніше за гучністю виявляються голосні». Відоме явище різногучності голосних змушує голосові складки працювати з різною інтенсивністю. Крім того явище імпедансу впливає на роботу голосового апарата й

артикуляції: різні голосні створюють голосовим складкам неоднаковий протитиск зверху через об'єми порожнин і звужень у ротоглоточному каналі. Найменший імпеданс має голосний «А» при найбільшій голосності. Найбільший імпеданс мають «У», «І» при найменшій звучності [64, с. 34]. *Рекомендується розташувати голосні саме в такому порядку «А-О-Е-У-І» при необхідності висвітлити затемнене звучання при співі бельканто, або «У-О-І-Е-А» при необхідності затемнити децю відкритий звук.*

У співі бельканто важлива координація резонуючих порожнин. Так, перевага резонансу горла над резонансом порожнини рота веде до темнішого, «глухого», «глибокого» звучання голосу. Перевага ж резонансу порожнини рота над резонансом порожнини горла характеризується світлішим, яскравим тембром. Так, американський вчений Г.Фант та Л. Б. Дмитрієв, стверджують, що всі порожнини ротоглоточного каналу взаємовпливають одна на одну [25]. *Виявлення резонансу порожнин і відповідна їхня координація – важлива проблема процесу постановки голосу, що пов'язана з вібраційними відчуттями співака, на яку вчені, педагоги – вокалісти, виконавці трекомендують звернути особливу увагу при формуванні навичок співу бельканто у майбутніх співаків.*

Походження вібраційних відчуттів у співі спричиняється явищем резонансу в порожнинах голосового апарата. Якщо резонатор резонує, то стінки його трясуться разом з повітряною масою. Це і є причина вібраційних відчуттів. Чим сильніший резонанс і струс стінок резонатора, тим сильніше відчуття в співака. Ізольоване звучання верхніх резонаторів (надставної трубки й лиця) у записі на магнітофон відрізняється легким, багатим обертонами звуком. Усі голосні і приголосні виразні – верхні резонатори називають форматорами голосних. Звук грудного резонатора (чи, як говорять, ренфорсатора – підсилювача звуку) глухий, масивний, схожий на гудіння. Голосні

нерозбірливі, словесний текст неможливо зрозуміти. Звуки, «зняті» з області гортані, відрізняються різкістю і сильно вираженим гортанним тембром.

У вібраційних коливаннях верхнього резонатора міститься велике число високих обертонів. У коливаннях грудного резонатора переважають низькі частоти, що лежать в області низької співацької форманти. Це дозволяє висунути гіпотезу, що походження НСФ пов'язане з грудним резонатором, а не глоткою, як це стверджується. У гарних співаків стінки резонаторів вібрують дуже сильно, викликаючи своєрідні відчуття. Наукою доведена важлива роль сприйняття цих вібраційних коливань чуттєвими нервовими закінченнями і вплив їх на механізми регулювання голосової функції співака.

Встановлено, що нервові закінчення (рецептори), що сприймають вібрацію, знаходяться у всіх тканинах нашого тіла: у шкірі, у товщі м'язів, у сухожиллях, хрящах, тканинах внутрішніх органів. Велике скупчення вібраційних рецепторів виявлено в області гортані, особливо в слизуватій оболонці підкладкового простору і м'якого піднебіння (Грачова, 1963). Віброрецептори є в стінках ротової, носової порожнини, підлеглим пазухам носа: гайморової, лобової, гратчастого лабіринту. У товщі ж самих голосових складок дуже мало вібраційних рецепторів. Звідси слабка чутливість голосових складок до вібраційного подразнення.

Вібраційна чутливість має безпосереднє відношення до регулювання процесу співацького голосоутворення. Так, сила голосу в області м'якого піднебіння досягає більш 136 дб. Могутні вібраційні подразнення виникають не тільки в ротовій порожнині, але й в області лицьових кісток черепа (звідси терміни «маска» або «головний звук») завдяки підлеглим пазухам носа. У вокальній теорії дотепер не вирішене питання: чи є носова порожнина резонатором? Однак у практиці використовується поняття «головний резонатор», під яким маються на

увазі підлеглі пазухи. Причина ж – в сильних вібраційних відчуттях співаків в області цих «резонаторів». *Поняття «маска», пише Морозов, у сучасній вокальній педагогіці застосовується рідко і замінюється поняттям «висока позиція звуку».* Останнє поняття визначається не тільки вібраційними відчуттями, але і якостями тембру звуку: багатством обертонів, добре вираженою ВСФ [65].

Вібраційним подразненням піддається і нижній (грудний) резонатор. Ці вібрації багато в чому визначають поняття «опора». При співі на опорі вібрація грудного резонатора підсилюється навіть тоді, коли звук тягнеться з однаковою або трохи збільшеною силою. При співі без опори, відзначає Морозов, «вібрація грудного резонатора протягом співу ноти дуже чітко зменшувалася», що властиво недосвідченим співакам. Розвинуті вібраційні відчуття відбивають ступінь вібраційних подразнень, тобто роботу резонаторів. Співак може, орієнтуючись на них, свідомо керувати технікою резонансу, настраювати резонатори, коректуючи тембральне звучання голосу [65, с. 91].

На думку В. Морозова, вокальні педагоги в практиці мало оперують «вібраційними відчуттями» порівняно зі слуховими чи м'язовими. При правильному співі на гарній опорі й озвученості всіх резонаторів у співака виникає сильне відчуття вібрації у всім тілі. *Вібраційні відчуття для співака – найважливіший засіб контролю за власним голосом.* Сильні вібраційні подразнення задньої стінки горла, м'якого і твердого піднебіння співака рефлекторно надають його голосу більшої дзвінкості і потужності. Ці рефлексогенні області Юссон назвав «активізуючими полями».

Так, Юссон розробив свого роду чуттєву «клавіатуру», що складається з дев'яти областей підвищених внутрішніх відчуттів співака. До них відносяться наступні області: передньопіднебінна, задньопіднебінна чи м'якого піднебіння, задньогорлова – тут досить

сильно локалізуються відчуття; гортанна – подразнення слабкі, майже не сприймані; охоплююча кісткяк обличчя аж до черепної коробки – кісткова провідність вібрацій від хрящів гортані; внутрішньотрахеальна – внутрішні відчуття рідко усвідомлюються; грудної клітки – розсіяні збудження, погано локалізовані; черевного преса і нижньобрюшна, що охоплює мускулатуру таза – тут рухові збудження створюються фонаційним видихом [102].

При формуванні навичок співу бельканто Ю. Юссон наголошує, що найбільш важливими областями є передньопіднебінна і задньопіднебінна («місце звучання»), відчуття яких змішують з вібраційними відчуттями носо-лицьової області. Далі – відчуття в області черевного преса (іноді і нижньобрюшної) завдяки диханню (опора подиху). В області гортані не повинно виникати ніяких відчуттів, крім слабких розсіяних, приємного характеру, незважаючи на найсильніше підкладковий тиск і величезний тонус змикання голосових складок. На початку навчання співу бельканто рекомендується співаку усвідомлювати відчуття в піднебінні і черевному пресі.

Сталістю збудження чутливості відрізняється передня частина твердого піднебіння – воно виникає завжди на всіх голосних і на всіх тональних висотах. Коли здійснюється прикриття, то область передньопіднебінної чутливості відсувається назад і нерідко досягає задньої стінки горла через зниження гортані. Виникаючі в цій області відчуття виконують роль стимуляторів, що підвищують блиск і політність голосу. Звідси піднебінні області одержали назву активізаторів фонації.

Техніка резонансу визначає темброві якості співацького голосу. В історії вокальної педагогіки були встановлені два основні тембри, якими оперували педагоги (М. Гарсія-син) – це світлий (дзвінкий) і темний (глухий). В епоху класичного бельканто, коли високий регістровий перехід визначав технологію співу і виключав внутрішньорегістровий

перехід, світлий тембр був основоположним. Застосування у сольному співі змішаного голосоутворення і прикриття звуку змусило співаків звернути увагу на темний тембр, його позитивну роль у процесі постановки голосу. Кожен тембр, доведений до перебільшення, як відзначає Гарсія-син, сприяє виникненню недоліків у звучанні голосу. Тому висвітлення темного (глухого) і, навпаки, затемнення світлого (дзвінкого) звучання як прийом розвитку техніки резонансу дає найбільший ефект при співі бельканто.

У співацькій практиці, а особливо при формуванні навичок співу бельканто у майбутніх співаків важливими є резонанс і вібраційні відчуття грудної клітки, порожнини глотки, рота, почасти – носоглотки. Виявлення резонансу порожнин у їхній сукупності, взаємодії між собою, крім голосних, визначають темброві якості звуку. Резонанс порожнини рота найактивніший тоді, коли звук і струмінь активного видиху «спрямовані в передню частину твердого піднебіння до кореня верхніх передніх зубів».

Для співу у грудному регістрі в стилі бельканто характерні вібраційні відчуття одночасно обох точок упора звуку: у груди і тверде піднебіння. Рекомендується при переході на фальцетний регістр у жінок, а також з підвищенням звуку за діапазоном в грудному регістрі у чоловіків (замість переходу на фальцет) «закрити голос, або, що те ж саме, пересунути упор повітря з передньої частини твердого піднебіння більше назад, але зберігаючи грудний відтінок, тобто продовжуючи відчувати упор звуку в груди». Відсуваючи «точку упора озвученого повітря у тверде піднебіння» назад при збереженні грудної опори звуку, можна досягати крайніх високих нот діапазону чоловічих голосів.

При реєстровому переході жінки часто втрачають грудну опору звуку, тобто «звук перестає резонувати в грудній клітці. Щоб надати цим нотам більшої дзвінкості, сили і повноти, рекомендується штучно

утримувати грудний упор вище перелому, від чого звук одержує характер грудного регістра, змішаний з головним, тобто виходить необхідний звук середнього регістра».

Так, Прянішніков підкреслює, що *при регістровому переході з грудного регістра на фальцетний мікст звук «трохи закривається», тобто точка упора звуку у тверде піднебіння відсувається трохи назад*. З підвищенням звуку за діапазоном у фальцетно-мікстовому регістрі рекомендується поступово послабляти «грудний упор звуку» (вібраційні відчуття в грудях) і відсувати назад точку упора у тверде піднебіння, не втрачаючи, однак, грудного резонансу.

Висовки до розділу 2.

1. Аналіз будови мелодії та інших засобів музичної виразності (гармонії, фактури, форми) необхідні виконавцю для добору та застосування вокальних виражальних засобів, *технічних прийомів бельканто* (темпоритму, динамічних співвідношень у великому і малому масштабі, інтонування окремих звуків, мотивів, фраз, артикуляції, штрихів, цезур, акцентів, різноманітних способів поєднання або розчленування музичного матеріалу), які в найбільшій мірі відповідають внутрішній сутності виконуваного твору, сприяють розкриттю композиторського задуму, активізуючи емоційний вплив музики на слухача. Тут – пряма залежність характеру вокальної техніки бельканто від характеру образно-емоційного строю, композиційної програми, закованої в нотному тексті.

2. Традиційно еталонною вважається техніка співу бельканто, заснована на канолах класичної вокальної школи. При цьому базовими критеріями професійного голосоутворення виступають чистота співацького звуку, його легкість, дзвінкість, політ, темброва насиченість, чіткість і розбірливість дикції. Одночасно з цим голос співака повинен

володіти достатнім рівнем потужності, зважаючи на необхідність озвучування великих приміщень (оперних та концертних залів) без використання якої-небудь звукопідсилюючої техніки.

Педагогічні умови формування навичок співу бельканто наступні:

1. Алгоритмізація застосування знань про будову голосового апарату людини і науки про функціонування цього апарату в розмовній мові і у вокалістів. враховуючи необхідність для майбутнього співака теоретичних знань про будову і функціонування голосового апарату та основних біоакустичних закономірностей, що лежать в основі вокальної техніки бельканто.

2. Застосування при навчанні співу характерного для техніки бельканто типу дихання, звукоутворення (на сучасному етапі розвитку науки про співацький голос є кілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксічна, мукоондуляторна та інші).

3. Впровадження методів спектрального аналізу у вокальній педагогічній практиці, які є надзвичайно необхідними.

3. Теоретичні та практичні методичні рекомендації стосовно виховання співацького голосу, формування навичок співу бельканто зокрема, у майбутніх співаків представлені в працях З. І. Анікеєва, П. В. Голубєва, Д. Г. Євтушенко, В. В. Ємельянова, М. Рендельмана, П. Харріса та інші. Особливості функціонування, методи і принципи постановки співацького дихання (голосоутворення «на опорі») розкриті у працях К. Лінклейтер, В. М. Луканіна, Дж. Чапман, В. І. Юшманова. У наукових дослідженнях О. Кука, С. М. Майкапара, Б. Макдональда, В. П. Морозова проаналізовані особливості роботи співака над чистотою співацької інтонації. Принципи функціонування апарату артикуляції в процесі голосоутворення відображені в дослідженнях В. Д. Аракіна, Л. Р. Зіндлера, І. М. Логінової, Дж. Маккіні, П. Ю. Розенцвейга, Г. Фанта, Дж. Фланагана.

Без сумніву, теорія сольного співу повинна відповідати сучасним природно-науковим концепціям діяльності голосового апарата у співі. *Для обґрунтування методичних рекомендацій щодо ефективного формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків ми розглянули наступні пріоритетні питання:*

1. Природа людського голосу і структури співацького діапазону.
2. Принципи використання співацького голосу у вокально-виконавській практиці (в оперному і хоровому виконавстві різних епох музичного мистецтва), що визначають роботу голосового апарата.
3. Механізм розвитку голосового матеріалу, що складає основу методики навчання і процесу постановки голосу, формування навичок співу бельканто зокрема. Виявлення, розвиток голосового матеріалу, формування тембрових якостей звуку (сили, дзвінкості, політності, густоти, обсягу, вібрато) визначає процес вокального навчання. Ми вважаємо, що такий підхід дозволяє досліджувати не тільки вокально-методичні трактати минулого, але й вокальну стилістику оперної і хорової музики, простежити формування, розвиток і зміну теорії вокальної педагогіки і виконавства.

Як ми вже зазначали раніше у вокальній педагогіці *теорію співацького голосу визначають три фактори*: регістрова природа; акустичні можливості голосового апарата; діяльність органів голосового апарата в співі. Важливою представляється проблема поєднання мовленнєвих установок з суто вокальною позицією, від вирішення якої залежить вільний спів бельканто.

ВИСНОВКИ

Проведення кваліфікаційного магістерського дослідження передбачало виконання поставлених завдань, що дозволило реалізувати мету і отримати наведені нижче результати.

1. Хід магістерського дослідження дозволив проаналізувати вокальну техніку *Belcanto* у вокальних трактатах XVIII – першої половини XIX століття.

Виникнення бельканто пов'язане з розвитком гомофонного стилю вокальної музики, формуванням італійської опери (початок XVII століття). *Ранній, патетичний, стиль бельканто* (опери К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Честі, А. Скарлатті) заснований на виразній кантилені, піднесеному поетичному тексті, невеликих колоратурних прикрасах, що вводяться для посилення драматичного ефекту; вокальне виконання відрізнялося чутливістю, патетичністю.

Сучасне італійське бельканто продовжує залишатися еталоном класичної краси співочого тону, кантилени та інших видів ведення звуку. На ньому засноване мистецтво кращих співаків світу (Д. Сезерленд, М. Каллас, Б. Нільсон, Б. Христов, Н. Гяуров і інші).

2. Процес виконання магістерської роботи дозволив визначити сутність і характерні риси співу *бельканто*. У процесі проведення магістерського дослідження були з'ясовані фізіологічні і акустичні властивості, реєстрову будову.

Блискучий легкий і витончений стиль (вокальна техніка) співу *італ. bel canto, belcanto, букв. – прекрасний спів*, характерний для італійського вокального мистецтва середини XVII – 1-ї половини XIX століття у більш широкому сучасному розумінні – наспівність вокального виконання. *Бельканто* вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом: *бездоганної кантилени, філіровки,*

віртуозної колоратури, емоційно насиченого красивого співочого тону.

Термін bel canto (ім. «гарний спів») – в опері: техніка віртуозного співу, яка характеризується плавністю переходу від звуку до звуку, невимушеним звукодобуванням, красивим і насиченим забарвленням звуку, вирівняністю голосу у всіх регістрах, легкістю ведення звуку, який зберігається у технічно рухомих і витончених місцях мелодійного малюнка.

Людський голос, його акустичні властивості, механізми його породження вивчають найрізноманітніші науки – фізіологія, фонетика, фоніатрія, логопедія тощо. Оскільки голосовий феномен – явище не тільки фізіологічне, але й фізичне, він стає предметом вивчення такого розділу фізики, як акустика, яка дає чіткі характеристики кожного відтвореного звуку. Згідно акустиці, звуком вважається поширення коливань в пружному середовищі.

3. Процес дослідної роботи підвів нас до висвітлення впливу будови і розвитку мелодії на формування навичок співу бельканто.

«Навичка» визначається як «автоматизована дія в результаті вправ, що проходить через ряд етапів формування навичок, лише в процесі діяльності». Під поняттям «навичка» ми розуміємо таку дію, у складі якої окремі операції стали автоматизованими в результаті вправ. Іншими словами «навичка» – це частково автоматизована дія.

Аналіз будови мелодії та інших засобів музичної виразності (гармонії, фактури, форми) необхідні виконавцю для добору та застосування вокальних виражальних засобів, технічних прийомів бельканто (темпоритму, динамічних співвідношень у великому і малому масштабі, інтонування окремих звуків, мотивів, фраз, артикуляції, штрихів, цезур, акцентів, різноманітних способів поєднання або розчленування музичного матеріалу), які в найбільшій мірі відповідають внутрішній сутності виконуваного твору, сприяють розкриттю

композиторського задуму, активізуючи емоційний вплив музики на слухача. Тут – пряма залежність характеру вокальної техніки бельканто від характеру образно-емоційного строю, композиційної програми, закодованої в нотному тексті.

4. Практика здійснення магістерського дослідження дозволила обґрунтувати педагогічні умови ефективного формування навичок співу бельканто у майбутнього співака та були розроблені методичні рекомендації щодо формування навичок співу бельканто у майбутнього співака.

1. Алгоритмізація застосування знань про будову голосового апарату людини і науки про функціонування цього апарату в розмовній мові і у вокалістів. враховуючи необхідність для майбутнього співака теоретичних знань про будову і функціонування голосового апарату та основних біоакустичних закономірностей, що лежать в основі вокальної техніки бельканто.

2. Застосування при навчанні співу характерного для техніки бельканто типу дихання, звукоутворення (на сучасному етапі розвитку науки про співацький голос є кілька теорій голосоутворення: міоеластична, біомеханічна, нейрохронаксічна, мукоондуляторна та інші).

3. Впровадження методів спектрального аналізу у вокальній педагогічній практиці, які є надзвичайно необхідними.

Для обґрунтування методичних рекомендацій щодо ефективного формування навичок співу бельканто у майбутніх співаків ми розглянули наступні пріоритетні питання:

1. Природа людського голосу і структури співацького діапазону.
2. Принципи використання співацького голосу у вокально-виконавській практиці (в оперному і хоровому виконавстві різних епох музичного мистецтва), що визначають роботу голосового апарата.

3. Механізм розвитку голосового матеріалу, що складає основу методики навчання і процесу постановки голосу, формування навичок співу бельканто зокрема. Виявлення, розвиток голосового матеріалу, формування тембрових якостей звуку (сили, дзвінкості, політності, густоти, обсягу, вібрато) визначає процес вокального навчання. Ми вважаємо, що такий підхід дозволяє досліджувати не тільки вокально-методичні трактати минулого, але й вокальну стилістику оперної і хорової музики, простежити формування, розвиток і зміну теорії вокальної педагогіки і виконавства.

Важливою представляється проблема поєднання мовленнєвих установок з суто вокальною позицією, від вирішення якої залежить вільний спів бельканто.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агин М.С. Недостатки голоса и пути их преодоления. *Перспективы развития вокального образования*. Москва, 1986. С. 40-46.
2. Агин М.С. О роли фальцетно-микстовой манеры пения при формировании смешанного голосообразования. *Вопросы вокального образования*. Москва, 2007. С. 114-125.
3. Агин М.С. Развитие вокальной техники. *Голос и речь*. 2010. № 2. С. 29-37.
4. Амелина А.Н. Теория музыкального воспитания. Москва: Олма-пресс, 2010.
5. Аникеева З.И. Современные методы диагностики и комплексного лечения заболеваний респираторного тракта у профессионалов голоса в амбулаторных условиях. Москва: Издательская группа «Граница», 2011. 416 с.
6. Архипова И.К. Музы мои. Москва: Молодая гвардия, 1992. 224 с.
7. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве: Сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград: Музыка, 1980. 216 с.
8. Багадуров В.А. М.И. Глинка как певец и вокальный педагог. *М.И. Глинка: сб. материалов и статей*. Москва: Музгиз, 1950. С. 288-343.
9. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. Москва, 1963. 268 с.
10. Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Ленинград: Музыка, 1968. 66 с.
11. Барсов, Ю.А. Вокально-методические принципы М.И. Глинки: автореф. дисс. канд. пед. наук Ленинград, 1969.
12. Барсов Ю. А. За пять лет (о работе Лаборатории певческого голоса Лен. Гос. консерватории). *Музыкальные кадры*. 24 сентября, 1966.

13. Безбородова Л.А., Алиев, Ю.Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: *Учебное пособие для студентов музыкальных факультетов педвузов*. Москва: Академия, 2002. 416 с.
14. Берри С. Голос и актер. Москва, 1996. 22 с.
15. Броски К. Письма. Vita del Cav, Don Carlo Broschi, detto Farinelli. Венеция, 1784.
16. Вагнер Р. Избранные работы. Москва: Искусство, 1978. 695 с. 18.
17. Ваккаи Н. Практический метод для итальянского пения. Москва, 1878.
18. Ванштейн Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Киев, 1924. 47 с.
19. Виардо Н. Упражнения для женского голоса. Москва: Музыка, 1994.
20. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Санкт – Петербург: Общество польза, 1875. 594 с.
21. Герит-Виардо Л. Роль природы в постановке голоса у певцов и ораторов. Москва: Русский труд. 1909. 22 с.
22. Греков И. Резонанс. Москва: Госэнергоиздат, 1952. 104 с.
23. Дейша-Сионицкая М. А. Пение в ощущениях. Москва, 1926. 64 с.
24. Дмитриев Л.Б. Голосовой аппарат певца. Москва: Музыка, 1964. 35 с.
25. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 2000. 366 с.
26. Ермолаев В.Г. Об утомляемости вокалистов. За советское искусство (газ. Ленингр. театра оперы и балета им. Кирова). 15 января, 1963.

27. Ермолаев В.Г. Применение спектрального анализа звука к исследованию роли носовой полости в певческом голосообразовании. *Вестник оториноларингологии*. 1962. № 2. С. 43-47.

28. Емельянов В.В. Развитие голоса (координация и тренинг). Санкт – Петербург., 2007. 191 с.

29. Ермолаев В.Г. Лебедева Н.Ф., Морозов В.П. Руководство по фониатрии. Москва: Медицина, 1970. 272 с.

30. Заседателев Ф. Ф. Научные основы постановки голоса. Москва, 2010. 120 с.

31. Зданович А. П. Психофизиологические предпосылки художественного творчества и особенности вокального исполнительства. *Музыковедение и вопросы теории и искусства*. Ростов-на-Дону, 1975.

32. Кабков Е. П. Программа музыкального развития (1-10 классы): Интегрированная программа полихудожественного развития на основе взаимодействия искусств. Москва, 1991.

33. Каптур А.Д. Вокальное образование в Италии в XVII-первой половине XIX века. Москва: МГПУ, 2016.

34. Коловский О. Русская хоровая песня. *Становление и развитие национальных традиций в русском хоровом искусстве*. Ленинград, 1982. С. 151-152, 376.

35. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила ученикам и артистам. Москва, 2009. 192 с.

36. Лебедева О.О. Образовательные технологии в вокальном классе. Москва, 2000.

37. Левашева О.Е. М.И. Глинка. *История русской музыки: В 6-ти выпусках*. Москва, 1987. Вып.2. 220 с.

38. Левидов И.И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Москва: Искусство, 1939. С. 122.

39. Лемешев С.Я. Путь к искусству. Москва, 1987. 312 с.

40. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. Ленинград, 1977. 87 с.
41. Лучшие методики дыхания по Стрельниковой, Бутейко, Цигун. /Сост. Н.Н. Иванова. Ростов – на -Дону: «Феникс», 2004. 320 с.
42. Львов М. Из истории вокального искусства. Москва, 1964. 288 с.
43. Мазурин К.М. Методология пения. Москва: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1902-1903. Том 1. 1010 с.
44. Маргашов В. Звука Бесконечность – Света Вечность. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://margashov.com/maker/oberton.html>.
45. Менабени А.Г. Вокально-педагогические знания и умения. Москва: Прометей, 1995. 30 с.
46. Морозов В. П. Акустико-физиологические и вокально-педагогические аспекты полётности певческого голоса. *2-я научная конференция по развитию слуха и певческого голоса. Институт худ. воспитания АПН СССР*. Москва, 1965. С. 33-35.
47. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Москва – Ленинград: Наука, 1977. 232 с.
48. Морозов В. П. Биофизические характеристики вокальной речи: автореф. дис. докт. биол. н. Ленинград, 1969. 38 с.
49. Морозов В. П. Измерение звонкости голоса. *Музыкальные кадры*. 1 сентября, 1964.
50. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва, 2002 (2-е изд. 2008). 494 с.
51. Морозов В. П. Исследование дикции в пении у взрослых и детей // Развитие детского голоса. Москва, 1963. С. 93-110.
52. Морозов В. П. Исследование типологических особенностей тембра голоса басов, баритонов и теноров при помощи спектрального

интегратора. *Труды Лен. н. – иссл. ин-та по болезням уха, горла, носа и речи.* Москва, 1974.

53. Морозов В. П. Научные основы вокального искусства: резонансная теория пения // *Вопросы вокального образования: Метод. рекомендации Совета по вокальному искусству при МК РФ (для преподавателей вузов и средних спец. учебных заведений)* / Ред. -сост. М. С. Агин. Москва, 1995. С. 60-62. Т. 19. С. 68-76.

54. Морозов В. П. Некоторые результаты исследования частоты вибрато голоса профессиональных вокалистов в норме. *Тр. Лен. н. – иссл. ин-та по болезням уха, горла, носа и речи.* Ленинград, 1974. Т. 19. С. 89-94.

55. Морозов В. П. Новая лаборатория. *Музыкальные кадры.* 24 сентября, 1960.

56. Морозов В. П. Новая методика исследования голосовой функции человека. *Вторая всесоюзная научная конференция по вопросам физиологии труда: Тезисы докладов.* Киев, 1955. С. 190-191.

57. Морозов В. П. Обертоны певческого голоса. *Музыкальные кадры.* 28 февраля, 1962.

58. Морозов В. П. О применении научных данных в вокальной педагогике // *Музыкальные кадры.* 31 декабря, 1958.

59. Морозов В. П. Особенности акустического строения и восприятия детской вокальной речи // *Детский голос.* Москва, 1970. С. 64-134.

60. Морозов В. П. Особенности силы голоса певцов при заболевании фонастенией. *Вести оториноларинголог.* 1965. № 4. С. 68-73.

61. Морозов В. П. Резонансная теория пения. Комментарии для вокалистов. *Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Музыкальное образование в контексте культуры».* Москва: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 22-29.

62. Морозов В.П. Резонаторы головные и грудные. Москва, 1963.
63. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Москва – Ленинград: Наука, 1967.
64. Морозов В. П. Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актеров. *Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны*. Клайпеда, 1985. С. 34-37.
65. Морозов В. П. Эмоциональный слух певца и актера. *Вокальное образование в XXI веке: Материалы Международной научно-практической конференции кафедры теории и истории музыки МГУКИ*. Москва, 2009. Вып. 6. Ч. 1. С. 88-95.
66. Морозов В.П. Эмоциональный слух. Методы исследования и области применения. *Современная экспериментальная психология. / Под ред. В. А. Барабанищикова*. Москва: ИП РАН, 2011. Том 1. С. 261-283.
67. Морозов В. П., Муравьев, Б. Л. Восприятие эмоционального контекста голоса, как один из критериев профотбора актеров. *Теория и практика сценической речи. Сб. научн. трудов Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова*. Ленинград, 1985. С. 52-61.
68. Назаренко И.К. Искусство пения. Москва, 1969. 384 с.
69. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. Москва, 1985. 183 с.
70. Нестеренко Е.Е. О мировой оперной сцене и вокальной педагогике. *Художественный тип человека*. Москва, 1994. С. 32-51.
71. Образцова Е.В. О вокальном искусстве. *Художественный тип человека*. Москва, 1994. С. 21-32.
72. Павлицева О. П. Методика постановки голоса. Ленинград, 1964. 124 с.

73. Пазовский А. М. Записки дирижера. Москва: Музыка, 1968. 390 с.
74. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Москва, 1997. 398 с.
75. Попова И. Встречи на оперной сцене. Санкт – Петербург, 2001.
76. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. Москва: Музгиз, 1932. 158 с.
77. Рабинович А. В. Основы физиологии и патологии голоса певцов. Ленинград, 1935.
78. Рагс Ю. Н. Применение акустических методов исследования в музыкознании. Москва, 1964. 64 с.
79. Рейзен М. О. Автобиографические записки, статьи, воспоминания. Москва, 1980. 301 с.
80. Ржевкин, С. Н. Некоторые результаты анализа певческого голоса // *Акустический журнал*. 1956. Т. 1-2. Вып. 2.
81. Романовский Н. Хоровой словарь. Москва, 1970. 142 с.
82. Россини Дж. Севильский цирюльник. Клавир. Москва: Музыка, 1977.
83. Симонов П. В. Эмоциональный мозг. Москва, 1981. С. 149.
84. Скрипкин Д. Увертюра к новой научной опере: О резонансной теории пения. *Российский музыкант*, 1994.
85. Скучик Е. Основы акустики. Москва: Мир, 1959. 1042 с.
86. Сорокин В.Н. Синтез речи. Москва, 1992. 391 с.
87. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки: курс лекцій Харків: ХДАК; Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка. 2002. Ч. 1. 91 с.
88. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. Москва: Прометей, 1992. 270 с.

89. Тимохин В.В. Выдающиеся итальянские певцы. *Искусство пения как научно-художественная система. Русская музыкальная газета*, 1907.

90. Фант Г. Акустическая теория образования речи. Москва, 1964. 68 с.

91. Философский словарь. Москва: Изд. политической литературы, 1981. 445 с.

92. Фомичев М.И. Основы фониатрии для врачей и вокальных педагогов. Ленинград, 1949. 188 с.

93. Чарели Э.М. Речевой голос и его воспитание. Москва, 1985.

94. Черноиваненко, Н.М. Формирование творческих способностей младших школьников в творческой деятельности. *Музыкальное воспитание в школе*. Москва, 1979. Вып. 14.

95. Шевелева Е.И. Человеческий голос как музыкальный инструмент. Москва, 1996. 135 с.

96. Шейко Р. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. Москва: АСТ, 1987. 320 с.

97. Школяр Л.В. Теория и методика музыкального образования детей. Москва, ФЛИНТА – НАУКА, 1998.

98. Шушарджан С.В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма. Москва, 1998. 320 с.

99. Цзян Ш. Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая: дисс. канд. пед. наук. Москва, 2019.

100. Юдин С.П. Формирование голоса певца. Москва: Музгиз, 1962. 167 с.

101. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 261 с.

102. Яковенко С.Б. Павел Герасимович Лисициан. Москва: Музыка, 1989. 140 с.

103. Яковлева А.С. Русская вокальная школа. Москва Информбюро, 1999. 127 с.
104. Belcanto. Arie per soprano. Riduzione canto-piano e CD con basi orchestrali e versioni interpretate. Milano: Ricordi, 2006.
105. Bellini V. Adelson e Salvini. Canto e pianoforte. Editorte riveduta sulla Partitura autógrafa nella Biblioteca dei R. Conservatorio di Música di Napoli. N. Y.: Mills Publishing, s.a.
106. Bellini V. I Capuleti e I Montecchi. Klavierauszug. Lpz.: Patars, o.y.
107. Bellini V. II pirata. Klav. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1988.
108. Bellini V. I Puritani. A facsimile edition of Bellini's autograph-manuscript. N.Y., London: Garland Publishing, 1982.
109. Donizetti G. La Favorite. A facsimile edition. Partiture. 2.v. N.Y., London: Garland Publishing, 1982.
110. Donizetti G. Maria Stuarda. Part. Milano: Ricordi, 1991.
111. Donizetti G. Roberto Devereux. Klav. Milano: Ricordi, 1975.
112. Lablache L. Vocalises pour soprano ou Tenor. Leipzig: Edition Peters, 1988.
113. Marchesi M. L'Art du chant. 24 vocalises elementaires et progressives pour Mezzo-soprano ou Contralto. Leipzig: Bartholf Senff, 1911.
114. Ricci L. Variazioni – cadenze – tradizioni per canto. V. I – Voci femminili. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1903.
115. Rossini G. II Barbiere di Siviglia. Part. Milano: Ricordi, 1932.
116. Rossini G. L'italiana in Algeri. Canto e pianoforte. Milano: Casa Ricordi, 1997.
117. Rossini G. L'italiana in Algeri. Klav. Magonza: Schott.

118. Rossini G. L'Italiana in Algeri. Klav. Berlin: Bote&Bock, 1931.
119. Rossini G. L'Italiana in Algeri. V.l 1,12. Partiture. Pesaro: Fondazione Rossini, 1981.
120. Rossini G. Otello. Klav. Leipzig: Breitschopf&Härtel.
121. Rossini G. Otello. Klav. Berlin: Mode, 1871.
122. Rossini G. Tancredi. Part. Pesaro: Fondazione Rossini, 1984.
123. Vaccai N. Giulietta e Romeo. Klav. N. Y., London: Garland Publishing, 1989.
124. Zingarelli N. Solfeggi elementare e progressive per voce di soprano. Berlino.: M. Bach Stabilimetno (Fu T. Trautgein), s.a.

ДОДАТКИ

Додаток А

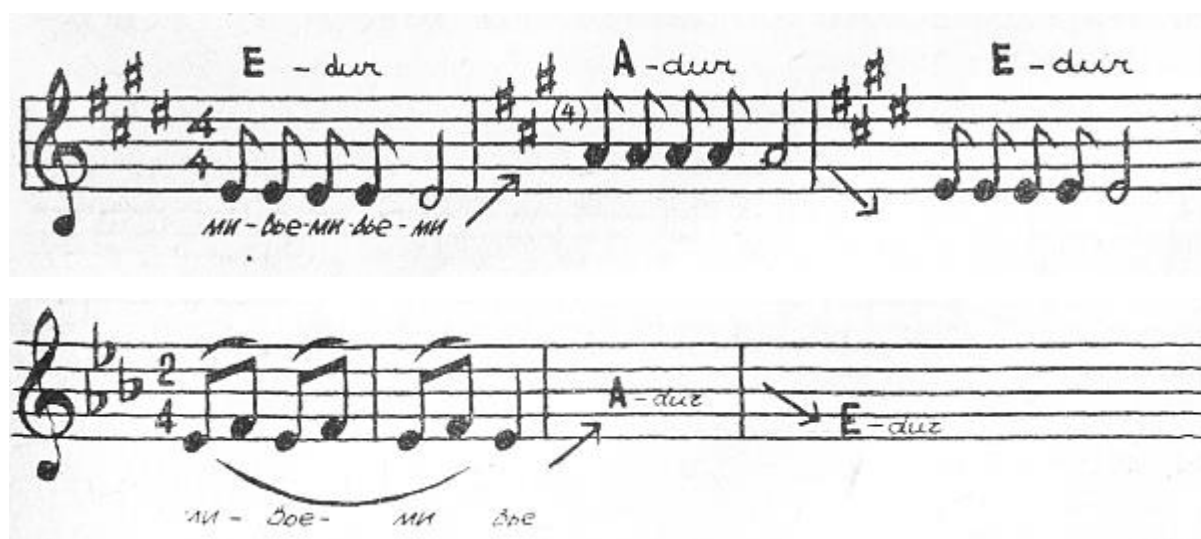
«Збірник вправ для розвитку вокальної техніки», складений
М. Єгоричевою (вид. Музична Україна, Київ, 1980).

Вправа №69 П. Віардо-Гарсія



Додаток Б

Вправи № 26-29



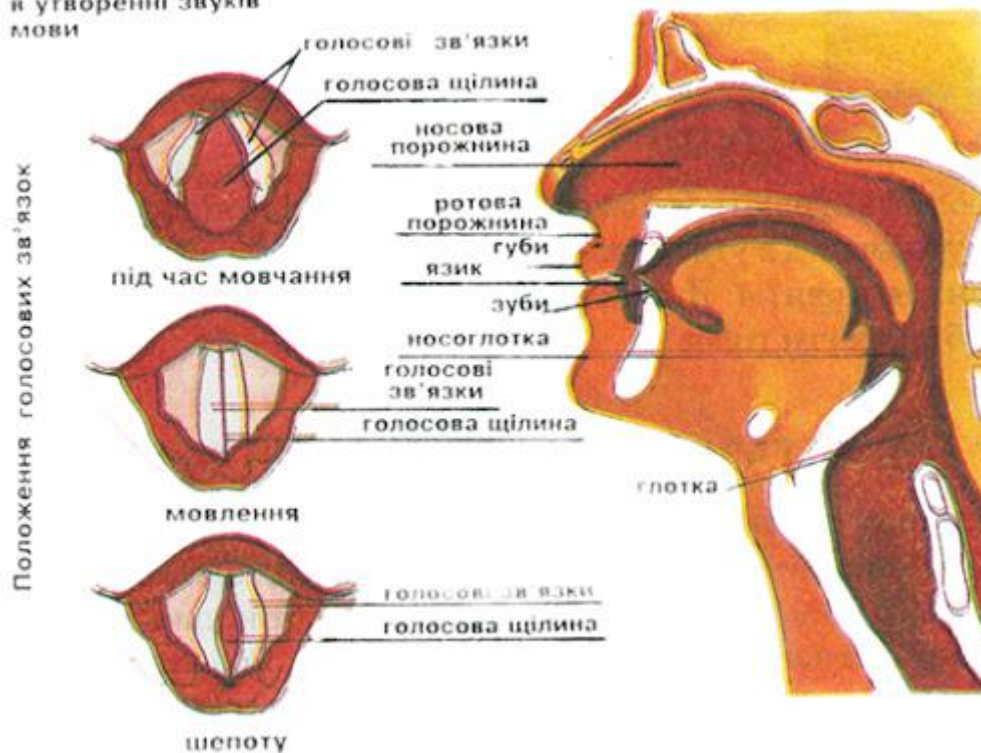


Додаток № В

Малюнок 1

БУДОВА ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ ГОЛОСОВОГО

Органи,
що беруть участь
в утворенні звуків
мови



АПАРАТУ

Додаток Г

Видатні виконавці у силі бельканто



Лучано Поваротті Фото. 1995 рік

Додаток Д

Видатні виконавці у силі бельканто



Монсеррат Кабальє. Фото. 2005.



Додаток Е

Видатні виконавці у силі бельканто



Галина Вишневська. Фото. 1958.

Додаток Є

Видатні виконавці у силі бельканто



Соломія Крушельницка. Фото. 1895.