Міністерство освіти і науки України

Харківський націон альний педагогічний університет

імені Г. С. Сковороди

кафедра вокальної культури і сценічної майстерності вчителя

Кузьмічова Валентина Анатоліївна

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

з дисципліни

«Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)»

(для магістрів факультетів мистецтв вищих педагогічних навчальних закладів освіти)

частина I

Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності

Харків - 2018 р.

**УДК 378.016: 78](075.8)**

**ББК 74.586.67я73**

**К89**

**Укладач: В. А. Кузьмічова –** кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри вокальної культури і сценічної майстерності вчителя Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

**Рецензенти:**

**А. В. Соколова –** доктор педагогічних наук, професор Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

**Н. Є. Гребенюк –** доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

**В. А. Кузьмічова.** Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)». Частина I. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. **–** Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2018. **–** 42 с.

Затверджено редакційно-видавничою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Протокол №4 від 11.06.2018

Видано за рахунок укладача

**Зміст**

Передмова ………………………………………………………………………3

Стара італійська вокальна школа……………………………………………....5

Нова італійська вокальна школа………………………………………………15

Вокальна школа Італії ХХ – ХХI століття……………………………………22

Методичні поради італійських педагогів вокалу ……………………………28

Використані джерела…………………………………………………………..41

**Передмова**

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

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

Поняття «вокальна школа» зазвичай використовується у широкому та вузькому значеннях. Вокальна школа у широкому розумінні є конкретною, цілеспрямованою, організованою системою підготовки співаків, що історично змінюється. Вокальна школа у вузькому розумінні є певною сукупністю вокально-технічних методів, які забезпечують високий рівень виконавства.

Традиції вокальної педагогіки спираються на методи формування виконавського рівня співочого мистецтва, відшліфованих багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис того чи іншого народу та утверджених через стилістичні епохи й напрями – бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, імпресіонізм, експресіонізм, модерн тощо. Крім того, в процесі навчання співу важливе місце приділяється манері вокального виконавства, що в теперішній час називають «європейською академічною оперно-концертною манерою співу». Манера вокального виконавства також пройшла певний шлях становлення та розвитку, і була заснована на конкретних способах співу.

**Стара італійська вокальна школа**

Формуванню національної італійської вокальної школи, слава якої більшою мірою пов’язана з історично сформованим стилем бельканто, передував тривалий шлях розвитку, що завершився народженням нового жанру - опери, який увібрав всі найяскравіші на той час досягнення в народному, церковному і світському музичному мистецтві. Власне щодо особливостей оперного співу, то основи віртуозної вокалізації розвивалися протягом ХVІІІ століття в Південній Італії. Надалі цей стиль поширився по всій Європі.

Основні принципи вокальної педагогіки були вперше сформульовані в трактатах Джозефо Царліно (1517-1590), учня Адріана Вілларта – засновника Венеціанської школи. Теоретик і композитор акцентував у них дуже важливий у виконавській практиці «психологічний фактор» (волю до відтворення звуку), диференціював звуки на артикуляційні (мовні) і природні. У своїй праці «Le istitutioni harmoniche» (1558) він звертав увагу співаків на необхідність чіткого вимовляння голосних і осмисленість співу.

Ясне уявлення про вокально- виконавську практику епохи Відродження дав автор праці «Practica dimusica» («Практика музики») Людовіко Цекконі (1555-1627) – чернець-августинець, регент хору венеціанського монастиря. У цій роботі співак і теоретик узагальнив свій багаторічний досвід вокального педагога. Він вперше розглядає питання, пов'язані з використанням дихання в співі, дає вказівку на роздільне використання грудних і головних резонаторів. Велика частина трактату присвячена мистецтву дімінуцій – мелодійних прикрас, що імпровізуються співаком на основі дроблення тонів мелодії на групи більш дрібних нот.

У XVI ст. у Флоренції склався гурток з композиторів (Д. Каччіні, Я. Пері, Кальвери) і поетів (Корсі, Барді і Ринуччіні). Головну увагу вони звертали на простоту і ясність декламації. Видатний співак та композитор Джуліо Каччіні опублікував у 1601 р. трактат «Le nuove musiche», в якому запропонував методику співу що зіграла вагому роль у подальшому розвитку вокалу в Італії. Автор не дає прямих практичних вказівок, але рекомендована їм техніка легкого дихання, а також поняття атаки звуку (твердої і м'якої) розкриваються досить широко. Також він вказує на необхідність транспонування арій у зручну для співака тональність.

Особлива увага звертається на рівність темпу у всьому діапазоні співака, бездоганність інтонації і дикції. Каччіні першим поставив собі за мету систематизувати навчання співу і викладати його як самостійну дисципліну.

Гарний мелодійний спів заснований на широкій кантилені та розвинутий, завдяки флорентійській реформі, дійшов до високохудожнього рівня у творах К. Монтеверді і А. Скарлатті.

Першою європейською школою вокального мистецтва, що історично виникла на початку ХVІІ ст., була Італійська національна школа співу, яка розподілялась на Венеціанську оперну школу та Неаполітанську оперну школу. Венеціанська оперна школа, очолювана Клаудіо Монтеверді (1567–1643 рр.), стала головним підґрунтям у формуванні італійської вокальної школи «bel canto», що в перекладі означає плавний, широкий, гарний спів, в основі якого лежить кантилена. Саме в італійській школі беруть свій початок всі вокальні терміни і поняття, основні елементи технології оперного співу, які застосовуються у вокальному мистецтві всього світу і сьогодні.

Гнучкість мелодії, динамічна і ритмічна різноманітність народних пісень (плач, тарантела, сициліана, ліричні твори) передбачили вокальну основу італійського академічного співу. Не можна не враховувати і фонетичні особливості італійської мови, що сприяють розспіву, з незмінністю звучання голосних щодо будь-яких сусідніх приголосних, з частим подвоєнням сонорних приголосних, перед якими звучання голосних вимагає високо піднятого піднебіння, з відсутністю складних звукосполучень тощо. Поряд з народною пісенною творчістю в Італії значного поширення набули музично-сценічні вистави - провісники опери. Це були так звані «травневі ігрища», в яких брали участь народний хор і солісти. Вокальні партії солістів в таких виставах були досить простими й уміщалися в діапазон розмовної мови, тобто в межах кварти, і відрізнялися тісним зв’язком слова з музикою.

Бурхливий розвиток нового стилю вокальної світської музики почався з появою в 1594 р. першої опери італійського композитора і співака Я.Пері «Дафна». Цей стиль вокальної музики став своєрідною основою на якій зростала і розвивалася майстерність сольного співу що досягла у XVII - XVIII ст. надзвичайної висоти піднявши до рівня загальноєвропейських норм вокальної техніки вel canto так званої старої італійської школи.

В 1600 році у Флоренції - вel canto – в прямому значенні слова – плавний, широкий, гарний (bel), спів в основі якого лежить кантилена. Перша течія «bel canto», в якому переважав мелодійний спів у повільних темпах (largo, adagio) з незначними прикрасами, що у всьому наслідувала заповіти флорентійської опери, розвинула принципи музичної драми в творах К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі, А. Скарлатті до високохудожнього рівня.

Римська школа очолює в період з 1620 по 1640 рр. Для неї характерна яскраво виражена клерикальна спрямованість. Майстри цієї школи створили речитатив secco, удосконалили арію, ускладнили мелодійний малюнок, увели вокальні ансамблі. Вони включали в оперу комічні елементи, що вимагають від співака нової манери співу, особливої виразності, сценічної майстерності. Всі жіночі партії в ті часи виконували кастрати. Найбільш великими композиторами, співаками й вокальними педагогами римської школи були Доменико Мадзокки, Стефано Ланді, Лоретто Вітторі.

Протягом XVIII ст. мистецтво колоратури досягло небувалого розвитку. Це був один із найяскравіших періодів в історії вокального мистецтва «bel canto». В ці часи воно наповнилось емоційною виразнiстю. Фразування відзначалось старанною оздобою підкреслено випуклих кадансів. Спів синтезувався з великою імпровізаційною свободою і цілком залежав від смаку, талановитості, музикальності й техніки виконавцiв. Великого мистецтва досягла школа «bel canto» в технiцi динаміки звуку й рівності звучання, виконання фіоритур захоплювало чіткістю, чистотою. Співоча манера диференціювалась у залежності від виду арії.

В неаполітанській опері, де повністю панує сольний спів, перетворившись у самостійний вид мистецтва, вимагав виховання голосу, вдосконалення вокальної техніки, створення педагогічної методики пiдготовки оперних виконавців.

Однієї із самобутніх традицій італійської школи «bel canto» був інструментальний метод розвитку голосу, що зводився до об'ємності й рівності голосу по всьому діапазоні, тобто від найнижчого до найвищого звуку, в особливому «інструментальному» тембровому забарвленні. Цей метод розрахований на ідеальну природу й повний природний діапазон голосу, природну рівність регістрових порогів голосу.

Аналіз роботи вокальних шкіл XVIII ст. доводить, що природним подихом в «прекрасному співі» був грудний подих. Опора звуку застосовувалася у вигляді затримки подиху. Прямих вказівок на рід атаки звуку відсутній, однак є вказівки про застосування твердої й м'якої атаки звуку залежно від характеру добутку, що виконує. Придихова атака звуку не застосовувалася, не допускалося гліссандо на підйомі до верхнього звуку. Важливій складовій вокального мистецтва цієї епохи була філіровка звуку.

Окремої уваги заслуговує питання про оперне bel canto, що по праву вважається еталонним явищем світового співочого мистецтва. Його формування пов'язують із мистецтвом співаків-кастратів. Це період старої італійської школи, представниками якої були педагоги Дж. Каччини, Фр. Този, Дж. Манчині, Маннштейн. Найбільше відомі співочі школи епохи старовинного «bel canto»: Велика Болонська, Неаполітанська, Венеціанська, Міланська та Римська школи. Методика Великої Болонської школи найповніше відображена в працях П’єтро Тозі «Погляди старовинних і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний спів» (1728 р.), Джамбаттіста Манчіні «Роздуми про колоратурний спів» (1744 р.) та Генріха Фердинанда Манштейна «Велика Болонська школа» (1835 р.).

В 1700 році в Болоньї відкривається «Велика болонська школа» під керівництвом Франческо Антоніо Пістоккі - співака, педагога й композитора. Найбільш яскравими представниками неаполітанської вокальної школи ХVII-ХVIII століття були композитори й педагоги: Лео - вчитель співака-віртуоза Джамбаттіста Манчіні; Нікколо Порпора, що підготував до блискучої співочої кар'єри співаків-кастратів Каффареллі, Фарінеллі й співачок феноменальної техніки Мінготті, Габріеллі. Школу Н. Порпора відрізняла гранична педагогічна вимогливість - його називали другом, учителем й тираном учнів. Він писав для кожного учня вправи й сольфеджіо. Щоденне виконання вправ протягом п'яти років вигострювало вокальну техніку співака, розвивало співочий подих, готувало до виконання складних творів.

Методом співставлення даних, що зафіксовані в цих працях, можна встановити принципи, які лягли в основу вокальної методики епохи старовинного iталiйського bel canto. На думку всіх італійських маестро того часу, до учителя співу ставилися високі вимоги. Він повинен був, насамперед, сам добре співати (обов’язкова умова), бо одним з чинникiв навчання був метод показу, наслідування. Крім того, педагог повинен був мати музичну освіту, володiти системою знань, якi б дозволили навчати співу, вміти визначити талант учня, тип його голосу. Вчитель повинен бути доброзичливим, стриманим, вимогливим, вмiти заохотити до навчання.

Високі вимоги ставились й до учнiв. Крім голосу, вони повинні були володіти здатнiстю миттєво сприймати поданий вчителем матерiал, жертвувати власним дозвіллям, вміти слухати iнших співаків, тренуватись перед дзеркалом, виховувати в собі волю, створювати собі добрий настрій тощо.

У XVII столітті в притулках було введено викладання музики, яка згодом посіла основне місце в навчанні і тривало 8-10 років. Вокальна освіта починалася з дитинства, з шести-семирічного віку. Остаточне формування співака закінчувалося приблизно до 17 років. Програми консерваторій відрізнялися надзвичайною насиченістю і припускали виховання широко освіченого музиканта, який володіє основами композиції, кількома музичними інструментами, здатного справлятися з вокально-технічними труднощами, освоїв навички викладання вокалу. В основі навчання співу лежав емпіричний метод: метод показу, наслідування. Отже, учителем співу міг бути тільки співак. Однак вимоги до нього цим не обмежувалися. Як правило, вчитель співів був людиною широкої ерудиції і великих творчих можливостей. Такими були відомі композитори Монтеверді, Страделла, Каваллі.

У процесі навчання важлива роль відводилась режиму занять учнів. Рекомендувалися систематичні заняття, уроки співу чергувалися з відпочинком. Особливо наголошувалося, що результат може дати не те, скiльки спiвати, а як спiвати. Педагоги старої італійської вокальної школи вважали, що максимальний час співу – дві години на день. Заняття рекомендувалося проводити зранку, спочатку в середньому регістрі голосу, потім – у нижньому і тільки тоді, коли голос «розігрівся», переходити до занять у верхньому регістрі. Заборонялися тривалi заняття фізичною працею, не рекомендувалося бiгати, аби не втомлювати дихання.

З умiнням вiдкривати рот у співi пов’язувалися особливості голосу, характер звуку, який мав бути яскравим, чистим, дзвінким. Рекомендувалося стояти в благородній позі, голову тримати вільно, не витягуючи і не опускаючи її. На обличчi має сяяти граціозна, невимушена усмішка. Положення язика у співі класично визначено у Манчіні: язик утворює довгасту улоговинку й лежить плоско, торкаючись кінчиком корiнців нижніх зубів. Під час виконання трелей, пасажів, гам, вправ необхідно зберігати положення рота, язика і шиї незмінним.

Вокалізації передувало сольфеджування, навчання велось за сольмізаційною системою. Основна голосна, на яку велось навчання – «а», за нею відкриті «е» та «о». Початок звуку (атака) на думку всіх вокальних педагогів – легко, спокійно, вільно, чисто. В залежності від твору, який виконувався, допускались і тверда, і м’яка атака звуку, придихальна атака, а так званi «пiд’їзди» до ноти не допускалися. Окремі науковці вважають, що чітка атака давніх італійських співаків – не що інше, як легкий coup de glotte (франц.), тобто тверда атака звуку.

Напрямок повітряного струменя – «до твердого піднебіння над верхніми зубами». Співоче дихання називали «хитрістю у співі», підкреслюючи його специфічність. Регуляція фонаційного вдихання і видихання залежить від екскурсу грудної клітки, яка під час вдихання повинна розширюватись і підніматися, під час видихання повертатись у попередній стан. Такий тип дихання називають грудним. Він забезпечує довге фонаційне видихання, велике наповнення легенів повітрям, високий підскладний тиск, тобто значну інтенсивність звучання. Результатом навчання ставало вміння при спокiйному диханні досягати великої сили звуку.

Мистецтво філіровки звуку (mezzo di voce) – одне із виразних засобів того часу – завдячує саме досягненню бездоганної технiки дихання. Одначе це ніколи не ставало початковою вправою при постановці голосу. Насамперед треба було опанувати «мистецтвом зберігати, затримувати й підсилювати дихання». Італійські вокальні педагоги того часу розрізняли два регістри голосу – грудний і фальцетний.

Старовинне bel canto не варто розцінювати як ідеал виразності. Основна риса школи, від якої вона отримала свою назву bel canto – це гарне виконання legato, нерозривно пов’язане із співочою вокальною кантиленою, якою славилася стара італійська музика.

Центрами вокального виховання і навчання в Iталії XVII - XVIII ст. були консерваторії, перша з яких відкрилась у Неаполі 1537 року. Найбільш цікавими є факти, характерні для методики навчання в XVII-XVIII ст., взяті із прикладу занять в школі В. Маццокі (Римська школа): учні були зобов’язані щоденно до обіду вправлятись: першу годину – у складних пасажах, другу – в трелях, третю – в правильності і чистоті інтонації, причому все виконувалось у присутності вчителя і перед дзеркалом для того, щоб спостерігати положення язика і губ та уникати гримас під час співу. Ще дві години відводилося для вивчення виконавського смаку й виразності в співі, подвійному контрапункту, а годину – композиції, і ще немало часу – грі на клавічембало, складанню мотетів, іншим музичним вправам.

Найбільш видатними вокальними педагогами того часу були К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі.

Особливе місце в історії італійського вокального мистецтва займає спів співаків-кастратів. Варварська операція, вироблена для збереження високого дзвінкого голосу хлопчика, широко застосовувалася церковниками, що було пов'язане з необхідністю виконання в духовних добутках вокальних партій високої теситури (жінкам співати в церкві не дозволялося). Незважаючи на найсуворішу офіційну заборону, кастрація почала здійснюватися й у притулках для сиріт (консерваторіях) серед найбільше вокально обдарованих хлопчиків. Мистецтво співаків-кастратів мало свої особливості, такі, як блискуча віртуозна техніка, тривалість співочого подиху, що дозволяє співати на одному подиху хроматичну гаму на дві октави 18 разів підряд, відсутність вираженого емоційного початку. Голос співака-кастрата відрізнявся особливою різкістю звучання, наявністю високих обертонів. Культивувалися своєрідні змагання виконавців на трубі й вокалістів. Відомий випадок, коли співак-кастрат переміг суперника-сурмача й по силі, і по тривалості звучання. Найбільш відомими співаками-кастратами були Гаетано Каффареллі, Карло Фарінеллі, гаспаро Кап’яроті, Джоакіно Гіц’єлло.

К. Монтеверді, як вокальний педагог вимагав від учнів не тільки гарного співочого тону, але й виразних інтонацій, здатних передавати різний емоційний стан, чіткість і ясність тексту. Він здійснив стилістичне розмежування тексту, що передає зміст п’єси та внутрішній стан. У сольному співі, у мелодійній фразі він досяг надзвичайно драматичної виразності конкретного характеру, пристрасті, сильного внутрішнього хвилювання. Гостроті й силі виразності, досягнутій К. Монтеверді в сольному співі, значною мірою допомагає тісний зв’язок співу з інструментальним супроводом. Він вперше використовує групу струнних інструментів як основну в оркестрі, поруч зі старовинними, підсилюючи їх духовими. Інструментовка досягла, як на ті часи, надзвичайної сили звучання й різноманітності. Прагнучи виділити співочий голос у вокальному ансамблі, К. Монтеверді виставляє його (оркестр) як самостійну художню силу. Вокальні партії того часу залишаються в діапазоні октави, не часто виходячи за її межі. У них переважають повторювані звуки, вузькі інтервальні співвідношення, використовуються переважно середні ділянки діапазону, в якому голос звучить спокійно, ненапружено, в натуральному грудному регістрі. Стиль венеціанської опери вимагав від співака не тільки володіння кантиленою, а й співу плавним, нефорсованим голосом, який би виразними інтонаціями передавав емоційний стан.

Одночасно із венеціанською школою розвивалась і неаполітанська вокальна школа. Вона сформувалась у другій половині XVII ст. і виробила свій, надзвичайно багатий за мелодійним змістом, стиль. Різноманітні жанри оперної музики – арії, речитативи, ансамблі, інструментальні симфонії розкрились у неаполітанській опері в усій красі. На чолі неаполітанської оперної школи стояв Алессандро Скарлатті, який у своїй творчості мистецьки втілив гарний мелодійний спів, що передає різні відтінки почуття.

Родоначальником неаполітанської оперної школи XVIII століття був Алессандро Скарлатти. Композитор створив 115 опер, у яких є різнохарактерні арії (lamento, комічні, віртуозні), речитатив sессо (сухий) і accompagnato (аккомпанированный - мелодійний, чітко ритмізований з розвиненим супроводом). А. Скарлатті з'явився творцем класичного зразка опери seria, тобто «серйозної» опери, написаної на героїко-міфологічний або легендарно-історичний сюжети, з перевагою сольних номерів. Вокальні партії опер seria характеризуються широким діапазоном, складним мелодійним малюнком, з використанням різних, часто широких інтервалів, сполученням кантиленного й віртуозного співу.

Мелодика А. Скаралатті емоційно відкрита, солодкозвучна, яка плавно ллється на широкому диханні. Незаперечна заслуга А. Скарлатті полягає в створенні широкої вокальної кантилени бравурного типу. Творчість А. Скарлатти і його послідовників сприяла розквіту вокального мистецтва, що одержало визначення bel canto - прекрасний спів. З 30-х років у неаполітанській школі починають застосовувати колоратуру, що до кінця XVIII століття стане визначальною. Вокальні партії з достатком складних пасажів здобувають усе більше інструментальний характер. Широке поширення одержує трьохчасна арія (da саро), у якій третя частина, будучи повторенням першої, частково імпровізується самим співаком. Мистецтво імпровізації - особливість музичної культури XVIII століття. Чим складніше колоратурні прикраси, тим вище оцінюється мистецтво співака.

Знаменитих співаків того часу поєднували такі професійні якості, як краса тембру голосу й однорідність його звучання у всіх регістрах, володіння кантиленою, досконалість техніки швидкості, блискуче мистецтво імпровізації.

Контрольні запитання.

1. Назвіть основні чинники становлення італійської вокальної школи.
2. Схарактеризуйте основні вимоги італійських педагогів старої вокальної школи.
3. Порівняйте особливості вокальної освіти Болонської, Венеціанської та Неаполітанської вокальних шкіл.
4. Вокальне мистецтво співаків – кастратів.

**Нова італійська вокальна школа**

Зміни в технології сольного співу, теорії та методах навчання, практиці оперного виконавства сприяли виявленню нових засобів художньої виразності, сценічної дії; розвитку, в першу чергу, емоційно-психологічної та драматичної, трагедійної сфери оперного мистецтва. Виникнення, становлення і розвиток національних оперно-вокальних шкіл посилювало кризу італійського бельканто. Величезний репертуар, в якому раніше виступали співаки-кастрати, замінявся новим, де їхня участь не передбачалася.

Розвиток італійської вокальної школи XIX ст. йшов по шляху модернізації вокального навчання. З'явився перелік відкоригованих правил: так, навчання вокалу можна починати не раніше 18-20 років, учителем співу може бути не лише співак, провідним типом дихання стало грудочеревне (що пов'язане з гучністю співу на видиху), вироблення звуку на опорі, спів у «маску» (тобто розвиток резонаторних відчуттів), відкриті голосні, замінені прикритими, обов'язкове прикриття верхньої ділянки діапазону чоловічих голосів та спів вокалізів.

Вокальна реформа 30-40-х років XIX століття зумовлює процес виникнення нового вокально-виконавського стилю.

Найяскравіші педагоги XIX ст. розробили і випробували ці принципи, виходячи з їх практичного значення (праці педагогів були опубліковані та не втратили актуальності і сьогодні).

Видатний педагог того часу Ф. Ламперті (його учні Д. Арто, Еверарді, Додонов та ін.) - автор праці «Мистецтво співу», а його кредо звучало наступним чином: «школа співу є школа дихання».

Стара методика виховання не могла забезпечити необхідних професійних якостей співаків XIX століття. І лише накопичення виконавського досвіду дозволило сформувати нову методику педагогічного процесу, яка зводиться до наступного:

* професійне навчання співу має починатися не раніше вісімнадцяти - двадцяти років, коли організм цілком підготовлений до великих навантажень, емоційних та фізичних;
* учителем співу може бути не тільки виконавець, наділений певними педагогічними здібностями, але і музикант (диригент, концертмейстер), який добре знає специфіку вокального мистецтва і володіє так званим вокальним слухом;
* для розвитку динамічних можливостей голосу необхідно виховувати у співака змішаний - костоабдоминальный, тобто грудо-черевний тип дихання, при якому діафрагма активно бере участь у регуляції фонационного видиху. З її діяльністю пов'язані гучні зміни голосу співака;
* педагог зобов'язаний у процесі навчання співака виробити «звук на опорі» - специфічне поняття, що характеризує координовану роботу всіх частин голосоутворювального апарату;
* беручи до уваги величезні простори оперних залів і необхідність перекривати звучання оркестру, співак повинен відчувати вібраційні відчуття в області маски (мається на увазі маскарадна маска), що є індикатором «політності» звуку;
* відкриті голосні, які використовуються в школі ХVII-ХVIII століття, повинні бути замінені закритими «а», «є», і іноді «і»;
* працюючи над чоловічими голосами, слід дбати про формування змішаного регістра та «прикриття» верхньої ділянки діапазону голосу;
* спів вокалізів є обов'язковим, бо на них співак тренує не тільки вокальну техніку, але й елементи виразності.

Ці методичні принципи з більшою або меншою послідовністю викладені в працях вокальних педагогів другої половини XIX століття. Франческо Ламперті - найбільш великий педагог того часу, що виховав блискучу плеяду співаків, але сам він не був професійним співаком. Музикант широкого профілю (органіст, директор оперного театру), він прославився як вокальний педагог, з 1850 року працював професором співу в Міланській консерваторії. Ламперті залишив ряд теоретичних робіт: «Теоретично-практичне керівництво для вивчення співу», «Перші уроки вокалу» і фундаментальну працю, переведену у 1892 р. на російську мову, «Мистецтво співу».

Основою вокального мистецтва, на думку Ламперті, є дихання. Саме йому належить афоризм: «школа співу є школа дихання». «Вживання грудочеревного дихання необхідно співакам, оскільки саме цим способом дихальне горло утримує цілком пружне природне положення і будь - хто зрозуміє, яку можна отримати користь з цілком правильного дихання».

Учень повинен стояти прямо, надавши тілу вільне положення, повільно видихнути до моменту, коли горло випробує відчуття холоду, в цю мить взяти ноту легким ударом глотки тому, на кшталт руху «вдихання» на голосну «а», як у слові «Lanima». Під час співу необхідно стежити за тим, щоб звук був чистий, безшумний. Це можна досягти, «наголошуючи грудночеревну перешкоду на м'язи живота і розширюючи її». Таке збереження дихальної установки (відчуття вдиху) розуміється автором як «опора дихання». Для професійного співу «опора дихання» є обов'язковою. Звук, проспіваний на опорі, позбавлений крикливості, вільно досягає найвіддаленіших куточків залу.

На думку Ламперті, початкові вправи слід виконувати на середній ділянці діапазону голосу звуком помірної сили («хто кричить, той не співає»), по півтонам, що дозволить виробити legato. Рот не повинен міняти положення протягом всієї вправи. Щелепа вільна. Підборіддя не висувається.

На першому етапі навчання заняття мають тривати не більше 10-15 хвилин, після чого необхідно відпочивати. Поступово час вправ можна довести до двох годин, однак втомлювати голосовий апарат не слід. Не кожна людина, що володіє гарним і сильним голосом, може присвятити себе мистецтву співу. Співакові - професіоналу необхідні «голос, душа палка і артистична, гарні музичні здібності, здоровий глузд і пам'ять». Без цих компонентів, на думку Фр. Ламперті, формуються лише посередності.

Говорячи про недоліки співаків, автор вказує, що найважче виправляти «тремтіння» та «перекриття» голосу, які з'являються в результаті частого використання верхніх звуків діапазону і розширення меж грудного регістра.

Велике місце в роботі Ламперті займають питання артикуляції та вимови: неприпустима заміна одного голосного іншим, подвоєння приголосних там, де не треба. Надзвичайно важливі такі фактори, як форма язика, рух пружних губ, положення рота, відповідно тому чи іншому гласному. Ламперті надає велике значення заняттям з виховання техніки швидкості, яка зберігає голос, робить його гнучким і слухняним, свіжим і повнозвучним.

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

Філіровка є важливим і показовим фактором оволодіння мистецтвом дихання. Філіровку слід виконувати на голосний «а» (іноді на «є»), а закінчувати з деяким запасом дихання, немовби продовжуючи подумки співати.

Дуже цінні вказівки Фр. Ламперті про інтенсивність внутрішнього зусилля. Спів вимагає енергії, емоційності, і незалежно від характеру вправ (вокалізів, музичних творів) ступінь емоційного напруження або, як він вказує, внутрішньої інтенсивності, повинна бути досить високою. Це зауваження поширюється на спів фраз як forte так і piano.

Дуже важливе питання підбору репертуару, який повинен відповідати можливостям учня. Ламперті - противник заучування великої кількості арій та романсів. На його переконання, одна арія, заспівана з дотриманням всіх вокально-технічних і виконавських норм, свідчить про здатність учня засвоїти та інші твори.

Ламперті, вихований на творах композиторів ХVII-ХVIII століття, критикує сучасну йому музику. «Сучасна опера - справжня причина занепаду мистецтва співу ...новітні опери, майже зовсім позбавлені мелодії і швидкості, написані в ексцентричних, незручних регістрах. І, таким чином, учень не співає, а кричить, пробігаючи з великою поспішністю партії, без жодного поняття про мистецтво».

Велику увагу Ф. Ламперті приділяв поняттю «співу на опорі», legato і спокійного звуковидобування (без крику). Педагог радив тримати щелепу вільно, підборіддя не висувати, не перенапружувати голос тривалими вправами. Цікаво, що у своїй праці Ф. Ламперті не надає значення перехідним нотам, але вказує, що для визначення soprano необхідно чути соль другої ноти, яка повинна бути яскравою та легкою. Такі ж вказівки даються для basso (c1), mezzo-soprano (f2) і баритона (d1).

В епоху бароко вокальне мистецтво досягло вершини своєї пишноти і естетичного апогею. Вокальна техніка була доведена до екстремальної досконалості шляхом залучення нових ефектів: розширення діапазону і відточування технічної віртуозності. У жертву приноситься навіть людська природа, викликаючи таке явище, як кастрація, мала настільки великий успіх, що з області духовної музики поширюється і на світську, на оперу, і далі виходить з-під контролю.

Заборонено використання, так званого, «грудного регістра», за винятком хіба що театрального ефекту, заборонено використання реалізму в голосі, якщо персонаж опери плаче від болю - він співає свій плач, але не плаче; якщо кричить від болю - співає свій крик, але не кричить; якщо в сказі від ненависті і злоби - співає свою ненависть і злість у відповідності зі своєю партитурою, але не вигукує її.

Дана вокальна практика остаточно, але в досить неповній формі кодифікована тільки в більш пізню епоху, в 1840 році Мануелем Гарсія у своєму «Повному Трактаті про Мистецтво Співу» (Traité complet de l'art du chant). Після десятиліть усній традиції і спадкоємної передачі стиль помре з появою реалізму в музичному театрі. Новий рух в мистецтві – романтизм, знищить цей стиль на користь більш театрального, в якому слова більше не приносяться в жертву музиці, а на перше місце виходить власне театр, діючі персонажі, їхні репліки, що призводить до остаточного утвердження реалістичного вокалу і смерті бельканто.

У новому стилі вокальна естетика точно протилежна бельканто: широка практика грудного регістру, щоб зробити голос якомога більше схожим на розмовний, повна свобода для криків, стогонів і будь-яких ефектів, які можуть впливати на емоції публіки заради вистави, де музика - привід для подачі драматичного тексту, а не навпаки, текст - привід заради піднесення чудово написаної і заспіваною музики.

Така історична довідка з точки зору музикознавців, хоча практики все ж стверджують, що в сучасному оперному стилі багато запозичено з бельканто, багато чого залишилося, завдяки, зокрема, М. Гарсія і його послідовникам.

У працях інших авторів можна знайти інші установки та визначення - наприклад «спів на позіху» , «купол» і т. ін. Зміцнюються позиції змішаного типу дихання, як найбільш оптимального. В цілому в XIX ст. в академічному (оперному) співі набув більш драматичного, поривчастого характеру, іноді на межі голосових і емоційних можливостей, як того вимагала драматургія оперних творів Дж. Верді.

Італія кінця XIX століття багата іменами вокальних педагогів (Луїджі Аверсу, Джіакомо Гальвані, Беньяміно Кареллі й ін.), що виховали плеяду талановитих виконавців. У своїй практичній роботі вони опиралися на методичні принципи «Мистецтва співу». Однак окремі їх прийоми та деякі рекомендації не завжди збігалися з порадами Фр. Ламперті.

Дж. Россіні відзначав невисокий рівень музичної освіти більшості італійських співаків першої третини XIX століття. Композитор робив висновок, що відмова від співаків-кастратів на оперній сцені стала причиною занепаду італійського бельканто. Необхідність реформи сольного співу на початку XIX століття виникла через зміни в галузі оперної драматургії та появу вокальних амплуа героїко-патріотичного плану.

Поєднання речитативу з кантиленним співом, використання декламаційних прийомів вокального інтонування без віртуозності передбачає оперну мелодику музичної драми епохи романтизму і відбиває зміни стилю бельканто внаслідок трактування низьких чоловічих голосів. Вокальний стиль пізніх опер В. Белліні визначив напрямок розвитку вокальної педагогіки.

Контрольні питання.

1. Назвіть основні причини виникнення нової італійської вокальної школи.
2. Видатні вокальні педагоги Італії XIX ст., принципи їх роботи.
3. Значення творчості Дж. Верді для розвитку вокальної освіти.

**Італійська вокальна педагогіка ХХ-ХХI століття**

У цей час в Італії налічується чотирнадцять консерваторій. На вокальному відділенні вивчається в основному оперна література. Консерваторії готовлять співаків для оперних театрів і викладачів співу. Прийом абітурієнтів проходить диференційовано з обліком виконавської й педагогічної спрямованості. На педагогічному відділенні потрібно, крім достатніх вокальних і музичних даних, вільне володіння фортепіано, знання анатомії й фізіології голосового апарата, ерудиція в області теорії й історії музики. При прийомі на виконавське відділення особлива увага приділяється наявності гарного голосу й акторської обдарованості, для визначення якої абітурієнт читає уривки із драматичних добутків. Перший курс консерваторії вважається конкурсним. Остаточне зарахування відбувається тільки після здачі всіх іспитів, що завершують перший рік навчання. Під час навчання студенти з виконавською або педагогічною спрямованістю вивчають однакові дисципліни. Серйозна увага звернена на заняття по загальному фортепіано. Випускна програма включає такі обов'язкові добутки, як сонати Бетховена, прелюдії й фуги Баха. Багато часу приділяється читанню з листа, що входить у програму протягом всіх п'яти років.

У класі сольного співу навчається, як правило, вісім-десять чоловік, які зобов'язані бути присутнім на заняттях свого професора протягом усього робочого дня. Такий режим занять виховує слухове уявлення про еталон звучання і є, з погляду вокальних педагогів Італії, найважливішою умовою вокальної освіти. Педагогові приділяється дванадцять годин на тиждень, які він розподіляє за своїм розсудом, з огляду на індивідуальні особливості учнів, збільшуючи час заняття з одними й скорочуючи його з іншими. До репертуару, окрім оперних творів, включається велика кількість вокалізів, спів яких є обов'язковим з першого курсу до випускного іспиту. У програму екзаменаційних вимог на першому курсі входить виконання одного вокалізу з восьми, представлених комісії, і стародавньої арії композиторів ХVII-ХVIII століття. На другому курсі іспит не передбачений, що дає можливість професорові займатися за індивідуальним планом. На третьому курсі студент виконує гами, декілька технічно складних вокалізів, арію з речитативом, романс або камерний твір італійських композиторів XVII століття (Д. Каччіні, Д. Монтеверді, М. Честі). На четвертому курсі кількість вокалізів збільшується, один із яких повинен бути в сучасному стилі. В екзаменаційну програму входять також стародавня арія, уривок з духовного твору композитора XVIII століття, арія композитора XIX століття, романс. Крім того, обов’язковим є перевірка читання з листа.

На п'ятому, випускному, курсі програма іспиту включає два вокалізи стародавнього й сучасного авторів, дві арії (одна - композитора XX століття), виконання (після самостійної тригодинної підготовки) незнайомого вокального твору, запропонованого комісією. Випускник також екзаменується в читанні з листа твору середньої важкості. Закінчується випускний іспит перевіркою знань в області фізіології й анатомії голосового апарата.

Навчальний план не передбачає окремі заняття з концертмейстером, однак студент зобов'язаний приходити на заняття до професора з вивченою програмою. Така система дає позитивні результати: студенти привчаються до самостійності й ініціативності.

У класах провідних професорів використовуються різноманітні вокальні вправи, що розвивають діапазон, силу, динамічні та темброві можливості голосу.

Одна з особливостей італійської вокальної школи - вокалізація на голосний «а» (у ХVII - ХVIII ст. - відкритий, в XIX ст. - закритий). У цей час ця традиція переглядається, і багато педагогів віддають перевагу вокальним вправам на округлий голосний «і» або «у». Така зміна пов'язане з необхідністю домогтися більш міцного звучання за рахунок активної роботи голосових зв’язок. Зазначені голосні великого імпедансу створюють високий підзв’язковий тиск, що активізує роботу голосових зв'язок.

Другою істотною відмінністю сучасної італійської педагогіки є особливість формування верхньої ділянки голосу. Обережне, дбайливе ставлення до верхнього регістра заміняється сміливим підходом. Вправи даються з охопленням усього співочого діапазону, включаючи крайні звуки головного регістра. Найпоширенішою є вимога зниженого положення гортані. Вправи для сопрано в класі Ірис Корадетті - педагога Венеціанської консерваторії, як правило, співають на голосний «а»; для тенора - на округлий «і». Емісія звуку починається з того моменту, коли учень, набравши помірну кількість повітря, відчує проходження його через голосову щілину. Особлива увага приділяється однорідності звучання на всьому діапазоні. Вправи починаються на середній ділянці голосу й поступово по півтонах доходять до h2.

Як і раніше, сьогодні в Італії існує приватне вокальне навчання. Крім того, після закінчення консерваторії (середнього навчального закладу) за рекомендацією дирекції студенти можуть вступити в академію Santa Cecilia (Рим) та займатися там концертно-камерної підготовкою.

При театрі La Scala (Мілан) відкрита школа молодих артистів (як і при інших театрах). В них співаки, що мають початкову вокальну техніку, отримують необхідний сценічний досвід і відчувають дієве голосове навантаження. З моменту свого відкриття 3 серпня 1778 року і до теперішнього часу La Scala уособлює зразок еталонного співу. На його сцені ставилися кращі опери Дж. Россіні, Дж. Верді, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Пуччіні та Р. Леонкавалло та багатьох класиків світової опери. У чудових постановках сяяли зірки оперного небосхилу, а за диригентським пультом стояли великі А. Тосканіні, Т. Серафін (відкрив світові М. Каллас), Клаудіо Аббадо та Ріккардо Муті.

На цій чудовій сцені співали: Ф. Шаляпін, І. Архипова, А. Нежданова, О. Нестеренко, М.Солов'яненко, М. Гулегіна, Д. Хворостовський, М. Каллас, Р. Тебальді, Д. Сазерленд і М. Кабальє, М. Гяуров, Г.Димитрова, П. Домінго Л. Паваротті, М.Френі, Юссі Бьорлінг і Ф. Кореллі, Б. Христовий і Ч. С’єпі. Цей список можна продовжувати, але все одно ми не зможемо перерахувати всіх великих творців опери. Потрібно відзначити, що для міланської публіки театр Ла Скала завжди був певним святилищем опери. Приходити в театр було прийнято в білому – чоловіки були в білих фраках, жінки в білому з діамантами або іншими коштовностями. Все це створювало непередавану урочисту обстановку. Артуро Тосканіні згадував своє дитяче відвідування «Аїди» в Ла Скала – це враження залишилося з ним на все життя і сприяло становленню великого музиканта. Тосканіні, володіє прекрасною пам'яттю і слухом, став великим учителем для багатьох співаків. Він неперевершено інтерпретував опери великого Верді і ретельно розучував з співаками кожен такт, змушуючи повторювати багато раз (подібно Верді), поки не досягав потрібного інтонаційного звучання.

У вокальній педагогіці XX століття яких-небудь істотних зрушень не відбулося. Непорушними залишаються методичні принципи Фр. Ламперті. Однак погляди найбільшого тенора кінця XIX - початку XX століття Е. Карузо на вокальну методику становлять істотний інтерес для виконавців і вокальних педагогів, незважаючи на те, що суттєво вокальною педагогікою співак не займався. Найбільш важливим фактором голосоутворення Карузо вважав співочий подих, що істотно відрізняється від звичайного й розмовного. Особливе значення співак надавав діяльності діафрагми, що дає при правильному вдиху опору повітряному стовпу, що підтримується в легенях під тиском, потрібним для відтворення гучних чи тихих звуків. Співак підкреслював необхідність перетворювати у звук кожну частку повітря, що видихається й рекомендував змішаний тип подиху, указуючи, що ключичний може бути застосований тільки в якості допоміжного. Цей тип не дає можливості використати динамічне нюансування й веде до напруги шийних м'язів, а отже, до напруженого голосоутворення.

Одним з істотних моментів у процесі навчання співака є розвиток діапазону голосу. Е. Карузо був глибоко переконаний, що краса й легкість звуковидобування на верхній ділянці діапазону цілком залежать від якості більш низьких тонів. Для розширення діапазону й вирівнювання регістрів Карузо застосовував сполучення відкритого голосного «а» на нижніх тонах з «о», що поступово переходить до «у» на верхній ділянці діапазону. Стежачи за фіксованим положенням гортані, на думку Е. Карузо, вправи й вокалізи варто співати повним, але не форсованим голосом і завжди із жвавістю й енергією. Спів із закритим ротом - мукання - використовувалося Карузо, як спосіб розучування незнайомого матеріалу. Якщо ж цей спосіб застосовувати у вигляді вправ для розвитку резонаторних відчуттів, то необхідно стежити за тим, щоб м'язи обличчя, язик, підборіддя були б позбавлені всякої напруги. Ці вправи є корисними для розвитку подиху, гнучкості й рухливості голосу. Енріко Карузо є автором книги, присвяченої мистецтву співу «Як треба співати», у якій він зупиняється не тільки на положеннях методичного характеру, але й на питаннях режиму співака, гігієни його голосу, шкідливих звичках ( голосна розмова, паління, питво спиртних напоїв, різних видах нервозності). У своїй роботі Е. Карузо підкреслює, що єдиного методу й універсальних порад у вокальній педагогіці бути не може: скільки співаків, стільки й підходів до виховання його голосу.

Прогресивні погляди на проблему вокальної освіти викладені в праці «Учитель співу» Дж. Сільва професора Миланської консерваторії початку XX століття. Автор підсумовує досягнення педагогічної думки другої половини XIX століття й намічає шляхи розвитку вокальної педагогіки. Насамперед Сільва вважає, що для підготовки педагогів-вокалістів необхідні педагогічні інститути, що дозволяють придбати потрібні знання й навички не тільки в області професійного співу, але й таких дисциплін, як іноземні мови, література, фонетика, декламація, педагогіка й т. ін. Важливе місце в його праці «Учитель співу» займають питання класифікації й діагностики голосу при вступі в професійні навчальні заклади. Сільва пропонує оцінювати голос по наступних параметрах: чистота тону (відсутність горлового, носового призвуку); відсутність хитання або тремоляції; достатня сила звучання; повний діапазон; приємний тембр; а також врахування емоційності співака, його фізичного стану.

Сільва підкреслював, що на процес навчання співу впливають два фактори: здійснення з боку педагога різного роду контролю - слухового, зорового, кінестетичного (мускульного) і вокальні здатності учня, що дозволяють йому закріплювати придбані навички. Важливу роль у педагогічному процесі грають взаємини вчителя й учня, психологічний клімат під час занять, тобто загальний емоційний стан, артистизм у проведенні уроку й т. ін. Сільва намагався об’єктивізувати деякі методичні принципи: так, за допомогою пнеймографа (апаратури, що дає можливість одержати графічне зображення зовнішніх дихальних рухів) він прагнув знайти оптимальний тип співочого подиху. Нерозвинена техніка, відсутність точних тестів й однаковість завдань не дозволили досягти бажаних результатів і привели до помилкових висновків про зв'язок подиху зі статтю співака, психікою, музичними й акторськими даними.

Контрольні питання

1. Схарактеризуйте стан вокального навчання в Італії XX cт.
2. Обгрунтуйте сутність змін у вокальному навчання Італії XX cт.
3. Визначте основоположні методи вокального навчання Дж. Сільва.
4. Принципи вокального виховання Е. Карузо.

**Методичні поради італійських педагогів вокалу**

Мистецтво і методологія епохи бельканто давно привертають увагу музичної громадськості. Це зрозуміло, бо становлення і найвищі успіхи італійської співочої школи пов'язані саме з виконавським стилем бельканто. Як відомо, італійська співоча школа справила великий вплив на розвиток вокальних традицій різних країн (Франції, Австрії, Росії, Німеччини та ін).

Мистецтво бельканто є органічним і основним компонентом італійської співочої школи, але останню не можна ототожнювати з бельканто. Незважаючи на те, що у вокальному мистецтві кінця ХІХ, а особливо ХХ століття, відбулося безліч важливих змін, життєдайні традиції бельканто не втратили своєї сили, більше того - все, що є справді цінним в сучасному співочому мистецтві Італії, безпосередньо пов'язане з віковими традиціями класичного бельканто, з виконавчими, методологічними та теоретичними досягненнями епохи бельканто.

Основним джерелом дослідження співочого мистецтва епохи бельканто, по-перше, є вокальна музика того часу, творчість композиторів XVII та XVIII ст., багато з яких одночасно були і співаками. По - друге, велике значення мають теоретичні трактати з вокалу, що дійшли до нас, на жаль, у досить обмеженій кількості. З останніх наведемо лише основні: «Нова музика» (1601) Джуліо Каччіні, «Думки про старих і нових співаків, або спостереження за фіорітурним співом» (1723) П’єтро Франческо Тозі, «Практичні міркування про фіоритурний спів» Джанбатіста Манчіні (1777); «Сучасний театр» Марчелло (1720); «Велика болонська школа» (1835) Генріха Фердинанда Манштейна, німецького педагога, що задався метою відтворити італійський метод навчання співу, «Співочий метод паризької музичної консерваторії» (1803) Менгоцці, Гара, Керубіні та ін.

У працях Дюпре, Делле Седіє, Ламперті та інших відображені традиції італійської вокальної школи. Дослідження Аржері та Гольдшмідта спеціально присвячені вивченню методології зазначеної епохи. Аналіз окремих питань зустрічається в працях Ракель Мараліано Морі, Херіота, Леонезі, Гара, Сільвестріні, Лаурі-Вольпі та інших.

Насамперед у працях підкреслюються високі вимоги, пропоновані до вчителя співу, що повинен бездоганно володіти голосом, тому що, як уже вказувалося вище, що основним методом навчання був метод показу. Однак цього було недостатньо. Педагогові необхідні також і такі якості як доброзичливість, витримка, уміння підкреслити позитивне, коштовне в учні, вселивши віру в його творчі можливості. Зовсім необхідно й уміння визначити характер голосу, дати правильну професійну орієнтацію. Із цією вимогою погодиться принцип індивідуального підходу до кожного учня як у визначенні його голосових можливостей, так й у виправленні недоліків. Другий фактор - режим роботи учня. Автори обґрунтовують необхідність систематичних занять із неодмінною умовою поступового збільшення навантаження й зростання труднощів. Настійно рекомендується під час занять робити більші перерви, щоб не стомлювати голосовий апарат, що не звик ще до професійних навантажень. Автори вказують на важливість дотримання правила - не скільки співати, а як співати. Педагоги радять працювати перед дзеркалом, що дозволяє знімати непотрібні зовнішні м'язові затиски. Це особливо важливо на початку навчання, тому що гримаси, з'єднані брови, перекручене вираження особи свідчать (та й сприяють) про напружену роботу голосового апарата. Характерна й рекомендація стояти прямо, голову тримати вільно, не піднімаючи й не опускаючи її, посміхатися, що допомагає домогтися «світлого» й «близького» звучання голосу. Педагоги радять вправлятися на середній ділянці діапазону, на відкритих голосних і насамперед на фонетично зручному італійському звуку «а». Складення язика «ложечкою» (Дж. Манчіні) звільняє гортань і розвиває еластичність глотки. Для точної звуковисотної інтонації радять співати вправи без супроводу на темперованому інструменті. Вони стверджували, що будь-який співак, що не має точного голосу, негайно ж губить свої самі вищі переваги.

Торкаючись питання співочого подиху, перші італійські педагоги вказували: «Подих повинен бути легким, вільним, готовий служити співаку в будь-яких обставинах» (Дж. Каччіні). На перший погляд здається невиправданою надзвичайна вбогість рекомендацій, пов'язаних з організацією подиху. Проте вона правомірна, адже перші музично-сценічні добутки (dramma per musica) носили значною мірою мовний характер. Спокійна, ненапружена вокальна мова припускала використання помірної гучності, відсутність різких динамічних змін; не була потрібна й тривалість фонацій (вокальні партії обмежені октавним діапазоном), мелодійні побудови були короткі, а інтервали вузькі. Звідси цілком природно використання мовного подиху. Пізніше, у період популярності оперних добутків Монтеверді, Каваллі, Честі, Скарлатті, широко розповсюджене мистецтво філіровки (як одного з визначальних виразних засобів), а також необхідність співати тривалі музичні фрази зажадали організації не мовного, а специфічного співочого подиху. От чому П. Ф. Тозі радить набирати його більше, ніж звичайно, піклуючись при цьому, щоб груди не утомлювалися. Він же попереджає про необхідність заощадливого розподілу набраної кількості повітря.

Дж. Манчіні не тільки радить легко набирати й заощаджувати набрану кількість повітря, але й уважно ставитися до співочого видиху, від якого, на його думку, залежать деякі істотні якості голосу. Педагог вже дає більш розгорнуті поради, говорячи про необхідність зберігати подих з такою економією, щоб привчити апарат регулювати, зменшувати й стримувати голос. Уперше з'являється поняття «мистецтво подиху». До філіровки, на думку автора, не можна приступити перш, ніж освоєно «мистецтво зберігати, затримувати й підсилювати подих». З'являються поради співати перед запаленою свічею, щоб полум'я не коливалося - це тренує поступовий видих.

Аналіз вокально-методичних принципів старої вокальної школи XVIII століття показує, що основними були наступні положення:

1. Цілісність і природність голосоутворення.

2. Поступовість освоєння техніки співу в єдності з музично-технічним розвитком співака. Вокальні педагоги епохи «bel canto» на першому етапі навчання працювали над рівністю звучання голосних звуків, над кантиленою (legato і portamento), філіровкою звуку голосу, вирівнюванням його діапазону шляхом з'єднання грудного і головного регістрів, а також над динамікою і рухливістю голосу за допомогою різних вправ і вокалізів і, що важливо, працювали над інтонуванням інтервалів. Лише по досягненні результатів першого етапу роботи над голосом переходили до співу творів з текстом. Ця практика педагогів старої італійської школи заслуговує уваги на початковому етапі професійного навчання вокалістів (музичні школи та училища).

3. Організація співочого дихання за принципом невеликого подиху, без стомлення грудей і без видимих її рухів «для стороннього погляду», що переслідувала мету поступовість тренування природного дихання. У старої італійської школі було чітке уявлення про голосоутворюючої ролі трахеї і бронхів, за рахунок вібрації голосової мембрани трахеї («arteria vocale») (Дж. Царліно). Організація співочого руху в старій італійській школі відповідає сучасному уявленню про вирішальної ролі гладкої мускулатури трахеї і бронхів у регулюванні процесу фонації (Л. Д. Работнов, Д. Аспелунд, Ю. Фролов, Л. А. Орбелі).

Заслуговує особливої уваги той факт, що стара італійська школа пов'язувала поняття «грудного голосу» з фонаційною роллю трахеї, а «головний голос» з фонаційною роллю гортані. Ця обставина дає найбільш точне уявлення про регістрах співочого голосу, дає відповіді на багато незрозумілих явищ фонації.

Механістична фізіологія XIX століття і гіпотеза німецького фоніатора Манді про головну роль діафрагми у підтримці підзв’язкового тиску при співі, завдали величезної шкоди вокальної педагогіки, оскільки сприяли появі безлічі типів організації співочого дихання, безлічі штучних прийомів в управлінні голосом, забуттю фонаційної функції трахеї і зведення голосоутворення тільки до роботи гортані.

Тільки практика співаків і практична педагогіка XIX століття дозволила утримати багато досягнень старої італійської школи. Ф. Ламперті і М. Гарсіа в своїй практичній роботі дотримувалися основних принципів старої італійської школи. Ці ж принципи були покладені в основу практичних методів засновників кафедри сольного співу Санкт-Петербурзької консерваторії Ніссен-Саломсан і Еверарді.

Повітря, яке вдихає співак перед початком фонації, розділяється на два обсяги: альвеолярний об'єм – для підтримки процесу життєзабезпечення (газообміну) та фонаційний обсяг, який утворюється в трахеї і бронхах (Л. Д. Работнов). Вдихання великого обсягу повітря в легені веде до підвищення альвеолярного тиску, прискоренню газообміну. В результаті цього,

Значної уваги потребують праці видатного тенора Е.Карузо,на його думку, феноменальний дихальний центр мозку дає команду на видих, що порушує фонаційний процес. Це призводить до форсування звучання голосу і до затруднення співочого дихання. Його голос дозволяв співати партії як тенора, так і баса. У своїх працях особливу увагу співак звертає на дихання (видих) і атаку звуку. Ретельно працював співак над розширенням свого діапазону. Карузо виконував тенорові партії різного характеру (як ліричні, так і драматичні), тому він використовував різні розспівки, які мали на меті готувати голос до певної партії. За їх допомоги співак досягав або чарівної м'якості або сталевої сили звуку. Важливого значення надавав співак гігієні і режиму голосу співака. Він вважав, що універсальних порад не існує, але про те, що не можна голосно говорити, кричати, пити спиртні напої, палити, а також зберігати спокій повинен кожен вокаліст.

У другій половині ХХ століття італійська вокальна школа стала ще більш універсальною – у консерваторіях та музичних академіях викладають музиканти з великим досвідом, вони готують оперних співаків і педагогів. Важливо підкреслити, що програма консерваторії не передбачає занять з концертмейстером, тим самим привчаючи майбутніх співаків до самостійності, адже на урок студент повинен прийти з вивченої програмою. Крім того, багато уваги приділяється фортепіано та іншим музичним дисциплінам (сольфеджіо, гармонія, музична література). Випускний іспит не тільки виконання сольної програми, але й виконання оперного уривку, вивченого самостійно в закритому класі за три години (В. Корадетті).

На даний час можна виділити кілька головних складових навчання італійської вокальної школи. Хоча методи у всіх педагогів різні, еталонне звучання залишається одним – низьке положення гортані, вокалізація на голосний «і» або «у» (ні в якому випадку не на «а») і спів вправ по всьому діапазону голосу. Таким чином, педагоги домагаються більш міцного і близького звучання голосу при низькій гортані, на хорошій опорі.

Швидке освоєння верхньої ділянки діапазону є ще однією особливістю сучасної італійської вокальної школи. Професор, не звертаючи уваги що різко звучать високі ноти, переходить до ще більш високих. При роботі над творами професор суворо стежить за авторськими вказівками і не сприймає вольності у виконанні.

Видатним педагогом італійської вокальної школи минулого століття був Дженнаро Барра. Його робочий метод ґрунтується на принципах, які були розроблені на початку століття такими представниками Неаполітанської школи, як маестро Верджіне та відомий тенор того часу Фернандо де Лючія.

Основні постулати італійської співочої школи, на яких засновано їх вчення, і, в особливості, методологія технічного вдосконалення співака має такий вигляд.

1. ***І canto è riflesso –*** спів рефлекторно. Італійська школа розглядає спів як рефлекторний процес, підсвідомий інстинктивний або імпульсивний прояв, природа і зміст якого емоційні, а не пізнавальні. На цьому твердженні ґрунтується ціла система методологічних передумов, яка охоплює всі сторони фізичного, технічного та емоційного становлення, виховання і розвитку співака. Під «фізичним» ми розуміємо дихальну систему, гортань і горло, резонатори. «Технічне» передбачає характер емісії, володіння регістрами, застосування нюансів, філіровку, кантилену та рухливість, здатність змінювати тембри і колорити, повноту діапазону і сталість або регулярність звучання. «Емоційні» властивості охоплюють комплекс співочої збудливості, який, у свою чергу, вимагає відповідної технічної підготовки, певного рівня майстерності. Тому «техніка (la tecnica fa partedell'arte) - невід'ємна частина співочого мистецтва» (Ауреліано Пертіле). Розуміння рефлекторної природи співу знімає небезпеку споглядального або волюнтаристського підходу до нього як з теоретичної, так і з методологічної точки зору. Практично це означає, що співак співає згідно виробленим співочим рефлексам, а не слідує власним переконанням чи волі. Співак не в змозі міняти свій спів, його манеру довільно або у відповідності з власними уявленнями. Істотно, тут мається на увазі не спів взагалі, а процес організації звуку, доведення його емісії до автоматизму. В іншому випадку було б занадто легко налаштувати власну манеру співу по заздалегідь даним зразком.

З цим постулатом безпосередньо пов'язана характерна для італійців свобода співу (спонтанність - якщо буквально перевести італійський термін), його органічність і велика сила емоційного впливу.

2. ***Si canta col meccanismo, non colla voce*** - спів відбувається за допомогою механізму, а не голосом. Розуміння обумовленості співочого звуку певним механізмом - видатне досягнення італійської думки. Життєдайне значення цього постулату очевидно як для процесу навчання співу, так і для професійної діяльності співака.

У кращих італійських школах робота ведеться не за допомогою експлуатації природних ресурсів, а за рахунок вироблення і розвитку у співака відповідних механізмів. Відомий тенор Д. Лаурі-Вольпі в одній зі своїх книг задається питанням: «Яке ж призначення школи?» Він сам же і відповідає: «Створити інструмент!». У зв'язку з цим необхідно зауважити, що загальне враження, ніби у італійських співаків однакові голоси, відбувається не тому, що природні голоси схожі один на одного, а тому, що кращі представники італійської школи можуть опановувати ідентичними співочими механізмами. Самі голоси можуть бути і відмінними один від одного (такими вони і є), але схожість створюється завдяки однаковому розумінню, оволодіння і управління співочим механізмом.

З цієї точки зору дуже важлива праця П. Гуеті «Спів у своєму механізмі». Розуміння співочого апарату як механізму не чуже й іншим співочим школам, але тільки італійська школа звертає особливу і переважне увагу на вироблення цього механізму в процесі навчання. Тому італійській виконавській манері властива форсована емісія звуку. Висоту і енергію тону створює не довільна м'язова система, а автоматично діючий механізм. Так наприклад, якщо для інших шкіл досягнення високих шарів діапазону відбувається за рахунок форсування центрального регістру (механічне збільшення тиску, посилення преса), італійська школа досягає того ж непомітною зміною регістрів (так зване перемикання регістра). Таким чином, звуки середнього регістра і відповідні їм механізми вже не застосовуються у не властивій для них теситурі.

3. ***Il fiato nel canto è inversivo*** - дихання в співі зворотньо. Вказуючи на непрямий, зворотний характер дихання, італійська школа підкреслює таку властивість дихальної системи, як компоненту співу, що відрізняється від звичайного життєвого дихання. У співі важливе тільки таке дихання, яке абсолютно перетворюється, трансформується в співочий звук, музичний тон. З іншого боку, за істинно вокальний можна прийняти лише той тон, який виникає в результаті власне респіраторної організації без якої-небудь іншої м'язової такої, що форсує домішки. Подібне розуміння співочого дихання знаходить своє досконале пояснення з фізіологічної точки зору в теорії Работнова, яка відома під назвою «парадоксальне дихання». Відомо, що теорії Работнова у свій час довелося подолати безліч перешкод. Останнім часом число її прихильників зростає (П. Органів, М. Фомічов, Н. Жинкін, Ст. Морозів, М. Нозадзе та ін.). Ми вкажемо лише на два моменти цього підходу.

В межах міоеластичної теорії голосу теорія Работнова дійсно виглядала «парадоксально». Цікаво, що Работнов майже впритул підійшов до такого розуміння співочого механізму, яке згодом було вироблено нейрохронаксичній теорії голосу (Юссон, 1950 р.). У межах цієї теорії поняття «парадоксального дихання» знаходить повне виправдання, входить у теорію як її невід'ємна частина.

В співочій практиці та вокальної методології теорія Работнова знаходить своє адекватне практичне застосування лише «оборотності» дихання, даючи йому фізіологічне підтвердження.

4. ***Chi sa cantare sul serio, sa portare la voce in testa*** - хто по-справжньому вміє співати, вміє переносити голос в голову. Італійська вокальна школа з усіх голосових регістрів, з точки зору організації голосу, вважає провідним так званий головний регістр (la voce di testa). Тільки відповідним застосуванням головного регістра стає можливим створення звуку з тими тембровими, колоритними, позиційними та технічними властивостями, якими відрізняється звуковий еталон італійської школи від інших вокальних традицій. Так, темброва рівномірність досягається за допомогою участі головного регістра у всьому діапазоні голосу. Сталість високої позиції голосу потенційно забезпечується, якщо в процесі співу задіяний механізм головного регістра (само собою, виключається необхідність окремого опрацювання спеціальних технічних прийомів для отримання високої позиції). Вважаємо за необхідне зауважити, що для італійської традиції сутність головного регістра не тотожна з поняттям фальцета, який панує як у теоретичних трактатах XIX і XX ст., так і в щоденній співочої практиці. Акустично і фізіологічно звук головного регістра володіє абсолютно незалежним тоном і механізмом. Точне визначення сутності головного регістра дано лише в поодиноких працях (Тозі, Гарсія, Леонезі), а фактично зустрічається лише в практиці деяких італійських педагогів (Ломбарді, Вентурі, Лопарди, Барра).

5. ***Il suono può бути orizzontale e verticale*** - звук може бути горизонтальним і вертикальним. Одним із засобів оволодіння звуковою емісією є чітка диференціація горизонтальної і вертикально звукових проекцій. Горизонтальний звук виробляється завдяки цілому ряду технічних прийомів:

- спеціальна позиція губ (так зване горизонтальне розкриття рота - Гарсія, Дюпре, Лаурі - Вольпі та ін.);

- фіксоване положення кореня язика і гортані (Тоті даль Монте та ін.);

- прийняття головного регістра в горизонтальному розрізі (так зване закриття звуку на посмішці, округлення звуку із збереженням блискучого колориту (Гарсія) і «технічна посмішка» - sorriso tecnico (Лаурі-Вольпі);

- вироблення світлого (chiaro) колориту - переважного засобу для досягнення легкості емісії;

- перехід до темного тембру лише після вироблення світлого колориту.

Тому італійська співоча практика розрізняє головний і грудний темний колорит (scuro di testa, scuro di petto) і віддає перевагу першому. Темний тембр, вироблений у позиції світлого, не втрачає легкості і, таким чином, не перешкоджає гнучкості голосу, забезпечуючи при цьому цілісність кантилени.

6. ***Prima risonanza, poi pronuncia*** - Спочатку резонанс, потім вимова. І теоретики і практики італійської вокальної школи вважають можливим перехід на вироблення вимови тільки після точної і твердої резонаторної організації співочого звуку. Берліоз якось сказав: «Краще вити в драмі, ніж розмовляти в опері». Занадто велика увага, звернене до мовним елементам, завжди викликало приниження власне вокалу. Із резонаторних зон основними є фронтальна і лабіальна. Фронтальна резонаторна зона більш підходить горизонтальному звуку, а лабіальна - вертикальному. Незважаючи на це, виробляється різноманітне поєднання варіантів, як з точки зору резонансу, так і проекції. При такому розмаїтті сталість і твердість емісії обумовлені оборотністю дихання і фіксованим положенням гортані.

Всі ці та багато інших теоретичних міркувань практично розроблялися в школах та музичних академіях, органічно поєднувались з співочої практикою. Увагу педагогів вокалу було привернуто до того, щоб у співі вихованців втілилися ці принципи. З плином часу в Італії виробилася певна модель процесу навчання співу, яка з деякими змінами застосовувалась як в Італії, так і за її межами (Лаурі-Вольпі «Паралельні голоси»).

Система навчання в Італії складається наступним чином. Навчальний цикл, як правило, тривав 7 років. Роки розподілялися таким чином:

2 роки - вокальний інструмент (lo strumento vocale);

4 роки - вокальна техніка (la tecnica vocale);

1 рік - вокальні стилі (gli stili).

З цього співвідношення видно, який великий час приділявся інструментально-технічній стороні виховання голосу. Ясно, що після такого навчання технічно абсолютно озброєний, володіє здоровим і сильним співочим апаратом співак вільно долав вокальний матеріал такої складності, взятися за який посміє мало хто з сучасних співаків (Рената Скотто, Джоан Сазерленд, Марія Каллас, Ебе Стіньяні, Джульєтта Сіміонато, Фьоренца Коссото, Джанні Раймонді, Альфредо Краус).

Також цікавий розпорядок дня співака, його режим роботи. Ангус Херіот у своїй книзі «Кастрати в оперному театрі» призводить розпорядок дня Кафарреллі:

вранці 1 година вокальні вправи великої складності; 1 година - вивчення тексту; 1 година - співацькі вправи перед дзеркалом для контролю за положенням тіла, мімікою, жестикуляцією, особливо для управління співочої динамікою особи;

після обіду 0, 5 години - вивчення теорії співу; 0, 5 години - вправа в контрапункт та імпровізації; 1 година - письмові вправи з контрапункту; 1 година - вивчення тексту.

Херіот підкреслює, що в тодішніх школах теоретичним заняттям у вокалі приділялася не менший час, ніж щоденній практиці голосових вправ. Це положення речей зумовило безперервний характер італійської вокальної традиції, як в області співочої практики, так і теорії вокалу.

Дати вичерпну характеристику методів викладачів сучасних педагогів-вокалістів надзвичайно важко. Однак досить яскраво простежуються деякі загальні положення.

Одна з особливостей італійської вокальної школи - вокалізація на голосну «а» (в ХVII-ХVIII столітті - відкритий, у XIX - закритий). В даний час ця традиція переглядається, і багато педагогів віддають перевагу вокальним вправам на округлий голосний «і» або «у». Така зміна пов'язана з необхідністю досягти більш міцного звучання за рахунок активної роботи голосових складок. Зазначені голосні великого імпедансу створюють високу подскладовий тиск, який і активізує роботу голосових складок.

Незмінність низького положення гортані, піднятого м'якого піднебіння, широкого горла - обов'язкова умова виконання всіх вправ. Для вироблення колоратурної техніки педагог вимагає меншої активності в підйомі піднебіння, тобто менш округлого звуку, ніж при співі legato. Для всіх голосів Іоланда Маньйоні - професор Римської консерваторії Санта Чечилія використовує вправи на голосний «і», в окремих випадках – «о» чи «у», але тільки не «а».

Основні положення В. Маньйоні зводяться до наступного: розкута гортань (широке горло), вільне, легке дихання з добре натренованою діафрагмою, що виконує роль "підтримки" голосу, м'яка атака, наявність "вібрато". Вправи охоплюють весь діапазон голосу. Професор не прагне згладити регістрові "переходи", а навпаки, сміливо виявляє особливості звучання всіх регістрів. Розуміючи важливість роботи діафрагми, Маньйоні дає вправи на чергування forte і piano. Широко застосовується portamento, особливо при співі великих інтервалів. При цьому професор вимагає активних поштовхів діафрагми.

Для розвитку швидкості необхідно повне розкріпачення гортані, а тому Маньйоні рекомендує спів гам на склад «ха». Така придихальна атака знімає зайву напругу голосових звязок, тому дихання робиться гнучким і еластичним.

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

Особлива увага приділяється відпрацюванню вібрато. З точки зору Маньйоні, вібрато має відпрацьовуватись з перших же кроків навчання співу у всіх учнів, незалежно від характеру голосу.

Істотне місце посідють вправи на legato. Професор вимагає, щоб вони виконувалися повним (але не напруженим!), округлим звуком. При роботі над творами професор вимагає скрупульозного виконання авторських вказівок, зафіксованих у тексті, дотримання традицій і неприйняття «нововведень». Ця установка характерна і для інших італійських педагогів консерваторій.

Контрольні питання

1. Схарактеризуйте основні вимоги італійських педагогів Старої вокальної школи.
2. Сутність нововведень у вокального навчанні Нової італійської школи.
3. Обгрунтуйте необхідність зміни методів і принципів вокального навчання на зламі XIX – XX ст.
4. Порівняйте методи роботи видатних педагогів Барра та Маньйоні.
5. Дайте характеристику методів роботи Ф. Ламперті.
6. Проаналізувати методи роботи Е. Карузо.

**Використані джерела**

1. Celletti, Rodolfo Storia del belcanto / Rodolfo Celletti. — Fiesole, 1983.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підруч. / Антонюк В.Г. – К.: ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.
3. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса / Аспелунд Д.Л. – М. –Л.: Музгиз, 1952. – 192 с.
4. Багадуров В.
5. Вайнкоп Ю. «Что надо знать об опере» М.Л.1967
6. Вайнштейн, Л. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика / Л. Вайнштейн, П. Каричковский. — Киев, 1924. — 47 с.
7. Вальденго Дж. «Я пел с Тосканини»
8. Волков Ю. «Песни, опера, певцы Италии» М. 1967
9. Гарсия М. Школа пения / М. Гарсия. — Москва: Музыка, 1957.
10. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підруч. / Гнидь Б. П. – К. : НМАУ, 1994. – 320 с.
11. Гобби Т. «Мир Итальянской оперы» М.1989
12. Головащенко М. І. Олександр Мишуга / Головащенко М. І. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 36.
13. Дмитриев Л. «Солисты театра Ла Скала о дыхании и пении» М.1970
14. Доминго П. «Мои первые сорок лет» М.1989
15. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика / Д. Г. Євтушенко, М. Михайлов-Сидоров. – К.: Мистецтво, 1963. – 339 с.
16. Келдыш Г.В. «Музыкальный энциклопедический словарь» М.1990
17. Кисіль О.Г. Український театр / Кисіль О. Г. – К.: Мистецтво, 1968. – 259 с.
18. Лаури-Вольпи Д. «Вокальные параллели» М.1972
19. Ливанова Т. «История западноевропейской музыки» М-Л 1940
20. Луцкер П.В. и Сусидко И.П. «Итальянская опера 18 века» –ч.1 М.1998
21. Работнов Л. Фізіологія і патологія співочого голосу, М., 1932).
22. Руффо Т. «Парабола моей жизни» М.1964
23. Рыбакова, Э. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественнойкультуре России: автореф. дис. … доктора культурологии: специальность24.00.01 «Культурология» / Элеонора Львовна Рыбакова. — Санкт-Петербург, 2007. — 42 с.

24 Фучито С. Бейер Б.Дж. «Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо» «Композитор» С-Пб

25.Черная Е. «Беседы об опере» Москва 1981

26.Шаляпин «Маска и душа» М.1979

27.Шаляпин Ф. Воспоминания / Шаляпин Ф. – М.: Музгиз, 1974. – С. 98.

28.Ярославцева Л. «Опера, певцы, вокальные школы Италии, Франции, Германии 17-20 вв.» ИД «Золотое Руно» 2004г.

29.Ярославцева Л. Особливості дихання у співаків/Дисертація. М., 1975.

Навчальне видання

**Укладач:**

**Кузьмічова Валентина Анатоліївна**

Навчальний посібик з диципліни «Методика викладання за кваліфікацією (вокал)». (для магістрів факультетів мистецтв вищих педагогічних навчальних закладів освіти)

Частина I. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності

**Відповідальний за випуск**: зав. кафедри вокальної культури і сценічної майстерності вчителя, кандидат педагогічних наук, доц. Кузьмічова В.А.

**Комп’ютерна вертка:**

Підписано до друку 11.06.2018 р. Формат 60х84 1/16 Папір офсетний

Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий Ум.друк. арк. 2,75

Обл.-вид. арк. 1,89 Зам. № 460 Тираж 300 прим. Ціна договірна.

*Харківський національний педагогічний університет*

*Імені Г. С. Сковороди*

*Україна, 61002, м. Харків, вул. Алчевських, 29*