

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини
Волошиної

Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Львівська вокальна школа XX століття

Студентки 2 курсу групи 2 ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Циганкової Анни Олексіївни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства Черкашина О.В.

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Члени комісії _____

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

(підпис)

(ініціали, прізвище)

Вінниця – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ.....	8
1.1. Вокальна школа: теоретико-методологічні аспекти.....	8
1.2. Італійські вокальні школи: історія, розвиток, педагогічні досягнення.....	13
1.3. Вокальна школа Франческо Ламперті та її значення у становленні львівської вокальної педагогіки.....	26
РОЗДІЛ 2. ЛЬВІВСЬКА ВОКАЛЬНА ШКОЛА XX СТОЛІТТЯ ЯК ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН.....	31
2.1. Суспільно-історичні етапи формування Львівської вокальної школи до середини XX століття.....	31
2.2. Видатні діячі вокального мистецтва – фундатори Львівської вокальної школи.....	35
2.3. Особливості педагогічної діяльності педагогів-вокалістів в контексті розвитку Львівської вокальної школи другої половини XX – XXI століття.....	49
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60

Вступ

Вокальна музика – найдавніший за походженням вид музичного мистецтва. Феномен вокального виконавства є особливим серед інших музичних явищ у тому сенсі, що поєднує одразу кілька елементів: спів, музику, слово, де визначальною рисою є індивідуальність. Вокальне мистецтво визначається єдністю кількох складових. З одного боку, за допомогою манери виконання, вокально-технічних прийомів, тембру, інтонації воно здатне емоційно впливати на слухачів, викликати у них різноманітні почуття. З іншого - велике значення має створення сценічного образу співака - костюм, грим, міміка, пластика та жести. В наш час динаміка музичного життя вимагає від вокалістів не тільки обізнаності в питаннях сучасної музичної культури, а також вміння використовувати у своїй творчості скарби світової вокальної музики. Насамперед це стосується історії формування та розвитку багатьох європейських вокальних шкіл. Кожна з них характеризувалася особливою манерою виконання. Звучання італійського співака завжди відрізнялось від інструментального німецького, від французького з його декламаційним характером. Однак, зразком класичного звучання голосу вважається вокальний стиль створений саме в італійській вокальній школі, що вплинуло на формування та розвиток інших вокальних шкіл. Поштовхом для виникнення української вокальної школи також в значній мірі послужив італійський феномен. Зокрема, великий вплив на художньо-творчий розвиток відомих українських співаків мав вокально-виконавський стиль «bel canto», який отримав беззаперечне світове визнання і досі залишається одним із найбільш унікальних та провідних методів в області розвитку голосу виконавця. Актуальність даної теми полягає в тому, що в сучасному суспільстві вокальна музика залишається одним з провідних напрямків мистецтва, а тому популяризація вокальної освіти є одним з найбільш важливих аспектів розвитку музичної культури. Тому вивчення

творчого надбання, вкладу кожного народу у світову музичну скарбницю є доволі актуальним.

В цьому контексті особливої уваги заслуговує вивчення питання становлення та розвитку Львівської вокальної школи. Не дивлячись на те, що цей регіон увібрав культурні традиції багатьох народів - українського, польського, австрійського, єврейського, вірменського та інших, співоча традиція, сформована у процесі становлення та функціонування Львівської вокальної школи, є непересічним та самобутнім явищем. Її характер, сформований багатонаціональним складом населення та особливостями мистецької освіти й концертної практики. І якщо в першій половині XX століття їй притаманні ознаки об'єднання методичних позицій та напрацювань італійської співочих традицій, збагачених здобутками яскравих авторських шкіл представників вокальної педагогіки регіону, то на середину XX століття вона набула нових якостей [3, с.7].

Дана робота присвячена дослідженню львівського вокального виконавства крізь історичну призму; аналізується діяльність видатних львівських митців, які формували створення і розвиток вказаної музично-виконавської сфери; детально характеризується період XX - поч. XXI ст., ретроспективно показано витoki цього процесу у львівській культурі попередніх часів.

Мета дослідження – виявити закономірності розвитку та еволюції світових вокальних шкіл, прослідкувати процеси її формування та розвитку в контексті європейської вокальної культури та висвітлити методологічні засади львівської вокальної школи.

Відповідно до поставленої мети передбачено виконання таких **завдань**:

1. Проаналізувати вплив італійської школи співу на становлення львівської вокальної школи;
2. Дослідити історію становлення львівської вокально-педагогічної школи;

3. Висвітлити специфіку регіонального вокального мистецтва на сучасному етапі.

Для досягнення поставлених завдань використано наступні методи дослідження: пошуковий – дозволяє залучити отриманий матеріал для аналізу та систематизації наукової літератури; аналітичний – для відокремлення фактів, аналізу літератури та джерел; реконструкції, що уможливило відтворення цілісної картини історичних подій; хронологічний – для встановлення періодизації розвитку вокальної культури регіону; систематизуючий – для відбору та теоретичного узагальнення здобутих матеріалів на різних етапах наукового пошуку.

В роботі використано наукові дослідження І. Драча «Феномен класичного бельканто в італійській опері»; М. Жишкович «Львівська вокальна школа другої пол. XIX – першої пол. XX століття»; Л. Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.». Опрацьовані архівні матеріали, спогади, статті з періодичних видань.

Об'єкт дослідження – вокальне мистецтво Львова та зв'язок з західноєвропейськими вокальними школами.

Предмет дослідження – виконавська та педагогічна діяльність провідних вокалістів в музично-освітніх, театральних та концертних закладах Львова.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання історичного та фактологічного матеріалу дослідження при написанні рефератів, курсових та дипломних робіт.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні положення роботи оприлюднені на Всеукраїнській конференції з міжнародною участю молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта : досвід та інноваційні шляхи розвитку.»

Структура дослідження. Дипломна робота містить вступ, два розділи, шість підрозділів, загальні висновки, список використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 66 с., з них 60 сторінок основного тексту.

Перший розділ «Історичні передумови виникнення та розвитку Львівської вокальної школи» має три підрозділи.

У підрозділі 1.1. «Вокальна школа: теоретико-методологічні аспекти» на підставі опрацьованої літератури висвітлюються існуючі у музикознавстві визначення даного поняття, надається перелік основних теоретичних підходів, розглядаються питання вивчення даної проблеми у рамках музичної педагогіки.

У підрозділі 1.2. «Італійські вокальні школи: історія, розвиток, педагогічні досягнення» розглядаються питання історії виникнення та розвитку італійської вокальної школи, яка пов'язана з формуванням виконавського стилю співу бельканто та розвитком оперного мистецтва, педагогічні засади виховання та освіти вокалістів, взаємодія італійської та української педагогічних систем, національної спадщини в історичному та мовному аспектах, у педагогічній системі, поєднання досягнень італійської виконавської школи з українською традицією.

Підрозділ 1.3. «Вокальна школа Франческо Ламперті та її значення для становлення львівської вокальної педагогіки». В цьому підрозділі розглядаються питання впливу вокальної практики Франческо Ламперті на формування львівської співацької школи.

Другий розділ «Львівська вокальна школа ХХ століття як творчий феномен» має три підрозділи.

У підрозділі 2.1. «Суспільно-історичні етапи формування Львівської вокальної школи до середини ХХ століття» досліджуються процеси формування і розвитку львівської вокальної школи, що здійснювались у загальному руслі становлення та розвитку музичної культури Галичини. Розкриваються чинники становлення львівської вокальної школи через вплив італійської вокальної школи на формування вокального виконавства та педагогіки; поєднання досягнень європейських виконавських шкіл з традицією Львівської вокальної школи.

У підрозділі 2.2. «Видатні діячі вокального мистецтва – фундатори Львівської вокальної школи» аналізується педагогічна діяльність представників львівської вокальної школи; характеризуються професійні якості вокальних педагогів; обґрунтовуються питання спадкоємності у розвитку львівської вокальної школи; досліджуються традиції, основні принципи й особливості вокального виконавства і педагогіки.

Підрозділ 2.3. «Особливості педагогічної діяльності педагогів-вокалістів в контексті розвитку Львівської вокальної школи другої половини XX – XXI століття» висвітлює питання розвитку вокальної школи регіону під впливом яскравих представників оперного мистецтва, які одночасно є талановитими викладачами.

РОЗДІЛ 1. Історичні передумови виникнення та розвитку вокальної школи

1.1. Вокальна школа: теоретико - методологічні аспекти

Співацький голос – найдосконаліший та неперевершений музичний інструмент, який потребує постійного піклування. Він вимагає неабиякої праці над своєю сформованістю. Для досягнення необхідного результату потрібно мати певні знання з методики вокалу, історії вокального мистецтва, володіти навичками голосовидобування, свідомо підходити до вокального процесу. Для того, щоб детально проаналізувати особливості класичного співу, спочатку необхідно визначити його пріоритетні напрямки.

Співаки завжди були виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вносячи в традиційну атмосферу виконавства нові напрямки, а вокальна техніка служила засобом їх вираження. Вокальне мистецтво має не тільки практичний досвід, а і свої теоретичні засади, які разом створюють «вокальну школу». Сучасна вокальна педагогіка являє собою історично сформований емпіричний метод навчання, що базується на міцних традиціях і практичному досвіді видатних співаків

Широке визначення поняття «вокальної школи» дав співак, педагог, доктор мистецтвознавства Дмитро Аспелунд в праці «Розвиток співака та його голос»: «Вокально-педагогічна школа - це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [6, с.11].

Головною рисою будь-якої вокальної школи є спільність виконавської моделі як результат досвіду видатних майстрів вокального виконавства та педагогіки на основі загальної теоретичної бази.

На тенденцію розвитку вокальної школи також значний вплив мають соціальний та національний аспекти. Соціальні умови визначають ідейну та естетичну направленість вокального мистецтва. На національний характер впливає склад життя кожного народу: його поезія, закони фонетики мови, народні традиції в музиці, мистецтво народних співаків. Це проявляється у

змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі, мелізматиці.

Важливою ознакою вокальної школи є рольові функції вчителя та учня. Дуже часто, навіть відомі вокалісти, мають педагогів. Прийоми виховання повинні перш за все бути направлені на виявлення і розвиток творчих здібностей співака. Педагог, володіючи певною вокальною і виконавською культурою, намагається викликати у учня таке уявлення про звук, яке він має сам, такі ж відчуття при співі, такі ж емоції, які випробовував сам. Педагог, таким чином, індукує співацькі прийоми, якими він користувався в своїй співацькій діяльності [22,с.45].

Значна роль в вокальному мистецтві належить вербальному компоненту, який має вплив на вокальне інтонування. Це є ще одна специфічна ознака вокальної школи. Наприклад, природна співучість, притаманна українській та італійській мовам має таке наукове обґрунтування: «...в українській та італійській мовах дуже часто використовуються голосні (і, о), які надають мовленню зручності та заокругленості, а форманти цих голосних (і, о) тяжіють якраз до тих сфер, які, згідно з останніми електроакустичними дослідженнями, характерні для співацьких формант (у межах 500 і 2800–3200 коливань за секунду). Таким чином, українська та італійська мови в щоденному мовленні немовби «настроюють» голос саме на ті особливості тембру, які притаманні сучасному оперно-концертному співу» [18, с.131]. Тут, можна говорити про вплив ментальних особливостей на характер вокальної школи, бо мова є основним фактором формування способу мислення, тому саму вокальну школу можна визначити як «ментальний феномен».

Розглянемо це питання в історичному аспекті. Італійська школа співу є першою європейською школою вокального мистецтва. Вона виникла на початку XVII ст. Саме в Італії з'явилися вокальні терміни й поняття, визначились основні елементи оперного співу, якими користуються у сучасному вокальному мистецтві. Ці фактори вплинули на становлення і

розвиток інших національних шкіл. Кожна з них характеризувалася своїм способом та манерою звуковидобування: французька, характерними рисами якої були елементи декламації; німецька, що ґрунтувалася на національних пісенних традиціях; російська, побудована на манері виконання народних пісень. Як зазначалося вище, в рамках італійської вокальної школи було вироблено еталон класичного звучання голосу манері.

Другою за значимістю можна вважати французьку школу співу. Французьке вокальне мистецтво фактично склалося в другій половині XVII століття. Жан Батист Люллі - основоположник французької оперної і вокальної школи. Головним вокальним стилем він вважав речитативно – декламаційний. Цей стиль став основою французької школи співу. Ж.Люллі не залишив методичних праць. Відомо, що співакам він радив переймати досвід драматичних акторів.

Автором першою друкованої книги по методиці вокалу у Франції «Коментарі до мистецтва співу» (1668) був співак і педагог М.Басілі, в якій велика увага приділялася слуху. На думку педагога, тільки слух веде до правильного співу. Басілі радив тренуватися у фальцетному регістрі, що дозволяло розширювати діапазон голосу та здобувати легкість в колоратурному співі.

Фундаментальним теоретичним дослідженням, що розкриває основні погляди провідних французьких педагогів XVIII століття, стала праця «Мистецтво співу» Жана Баттиста Берара. На його погляд голос подібний до музичного інструменту : горлові губи - струни; повітря грає роль смичка; м'язи грудей і легені - руки скрипаля, які рухають смичок. Автор звертав особливу увагу на роль дихання під час співу: «Щоб мати добре дихання, треба піднімати і розширювати груди таким чином, щоб живіт різко збільшувався, бо відтак усі внутрішні органи наповнюватимуться повітрям в залежності від характеру співу в більшому або меншому об'ємі» [36, с.45]. Це перше у вокально-педагогічній літературі визначення діафрагмального

типу дихання, яке було обґрунтовано лише більше ніж через сто років у працях Ф.Лампертті.

У 1795 році в Парижі було відкрито перший у Франції вищий музичний учбовий заклад «Консерваторія музики і декламації». Викладачі Паризької консерваторії мали різні погляди на методи навчання. Одні користувалися методикою декламаційної школи Ж.БЛюллі, інші - традиціями італійської школи. У 1803 р. був створений методичний посібник із навчання сольного співу «Метод Паризької консерваторії» як обов'язковий підручник для викладання співу, основою якого були принципи старої італійської школи, в основі яких лежало грудне дихання.

Три видатних представника вокального мистецтва: співак-реформатор Жільбер Луї Дюпре, вчений Мануель Гарсія та оперний співак, професор Паризької консерваторії Жан Батиста Фор визначили вокальну педагогіку Франції XIX століття.

Педагогічна діяльність Дюпре розпочалася ще в період, коли виступав на оперній сцені. В 1853 р він відкрив власну школу «Вокальний інститут. Дюпре вважається реформатором техніки співу. В праці «Мистецтво співу» він обґрунтував необхідність змішаного регістру співочого голосу.

Видатним вокальним педагогом XIX ст., вважають Мануеля Гарсія - сина, який створив методику на принципах якої виховуються співаки та педагоги у всьому світі. Його праця «Повний трактат про мистецтво співу» , в якій широко відображені принципи італійської та французької вокальних шкіл. У праці розглядаються питання фізіології голосу, методика викладання співу, проблеми виконавства. Особлива увага приділяється диханню. Гарсія пропонує понад двісті вправ різного рівня складності.

Представником вокальної педагогіки другої половини XIX ст. є співак Жан Батист Фор. Автор праці «Голос та спів». У цій роботі Ж.Б. Фор вказує, що навчання співу треба починати з дитячого віку, викладає матеріал для правильного розвитку голосу співака з урахуванням індивідуальності

учня. Методичні засади Ж.Б. Фора основані на використанні глибокого дихання, яке він називає абдомінальним (abdominis - живіт).

Французька методика XIX ст. вплинула на розвиток світового вокального мистецтва. Французькі співаки XIX - початку XX-го ст. конкурували з італійськими. Педагоги першої половини XX ст. критикували принципи педагогічної думки XIX ст. Представник того часу- Рауль Дюгамель. На його думку основою співу має бути «емоційний тембр», який передає внутрішній стан людини та її почуття.

Сьогодні у Франції мистецтво співу викладається у Паризькій та Ліонській консерваторіях, де вокальні факультети складаються із класів сольного співу, ліричного мистецтва (оперний клас) та музичної комедії.

Третьою за значенням вважається німецька вокальна школа, яка сформувалася лише в середині XIX століття, виникнення якої пов'язане зі специфікою фонетики німецької мови та особливостями оперного мистецтва. Українська та німецько-австрійська музичні культури мають доволі тісні зв'язки, зумовлені входженням Західної України до Австрійської імперії.

Витоки німецької школи співу беруть початок у народному та церковному співі, а також у творчості композиторів Й.-С. Баха, Г. Генделя,

В.-А. Моцарта, К. Вебера, Л. ван Бетховена. Становлення та розвиток національної вокальної німецької школи пов'язане з ім'ям Р. Вагнера. Введення Р. Вагнером нових вокальних форм-монологів, розповідей, діалогів привело до виникнення декламаційного співу. Ідею Р. Вагнера створення німецької школи співу підтримали Ф. Шмітт, Ю. Гей, Ю. Штокгаузен.

Ф. Шмітт- засновник школи «прімарного тону» (від. італ. *prìma-perший*, тобто найкращий тон голосу). Цей метод не визнавав «прикриття» верхньої ділянки діапазону голосу, заперечуючи італійський метод навчання співу.

1.2. Італійські вокальні школи: історія, розвиток, педагогічні досягнення

Сучасна вокальна музика висуває до співака досить високі вимоги. Насамперед, щоб досягти високого професіоналізму потрібно досконало володіти сучасною технікою вокалу. Сучасна техніка - це техніка гри тембрами, техніка вміння зберегти в співі інтонації природної мови, техніка передачі у звучанні психологічних переживань героїв [49,с.511].

Значної уваги заслуговують такі важливі особливості виконавства як повнота, краса та чистота інтонації правильного утворення звуку та вміння їм володіти. Окрім голосу, співак має володіти такими прийомами як акторська майстерність, вміння невимушено триматися, пластичність і ритмічність рухів, особливо пов'язаних із музикою. Хоча сучасна музика дає можливість показати формально технічні можливості голосу, без необхідних навичок, а саме без правильного звукоутворення, вміння керувати диханням, без рівності голосу, володіння необхідним діапазоном неможливе виконання класичних творів. Тому, перш за все має бути опанована й служити базою техніка *bel canto*.

У європейській культурі, українській зокрема, починаючи з XVII століття провідне місце займала італійська опера. Вивчаючи історію її розвитку, можна прослідкувати за становленням італійської вокальної школи.

Перетворившись у самостійний вид мистецтва, сольний спів вимагав тренування голосу, вдосконалення вокальної техніки, створення педагогічної методики, підготовки оперних виконавців. Крім того, поява національної італійської вокальної школи пов'язана з вокально-виконавським стилем співу *bel canto*. Головними особливостями цього методу є діафрагмальний

тип дихання та резонаторне звуковилучення. Ці складові зробили його методом, який має світове визнання.

Класичний вокальний стиль *bel canto* (*bello* - з італійської перекладається як гарний, *cantare* - співати, тобто гарний спів) .У музичній енциклопедії дається таке визначення цього стилю: «Бельканто - блискучий легкий і витончений стиль співу, характерний для італійського вокального мистецтва XVII - першої половини XIX століть; у більш широкому сучасному розумінні - співучість вокального виконання. Бельканто вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом: бездоганної кантілени, філіровки, віртуозної колоратури, емоційно насиченого красивого співочого тону» [10, с.13].

А. І. Драч дає таку характеристику стилю бельканто: «...Осмислення специфіки бельканто дозволяє визначити його як історично конкретний тип оперного інтонування, що сформувався в Італії протягом перших двох століть оперної історії в результаті тісної взаємодії композиторської та виконавської творчості. Цей особливий тип музичного інтонування був пов'язаний з певною естетичною концепцією оперного героя». [18, с. 169].

У музично-історичних дослідженнях поняття «*bel canto*» розглядається як комплексне явище: вокальна школа, композиторський стиль, педагогічна традиція. У роботах П. Луцкер, І. Сусідко, А. Стахевич різні компоненти поняття «*bel canto*» взаємопов'язані, вони впливають один на одного та розвиваються одночасно.

Доречно виділити наступні етапи розвитку: «раннє бельканто», патетичний та віртуозний стиль XVIII ст., та період «класичного бельканто».

Становлення італійської вокальної школи втілило в себе все найкраще, що накопичилось за століття у музичному мистецтві. Одним із джерел італійського академічного співу є різноманітність народних пісень (плач, тарантела, сициліана, ліричні), яким притаманна гнучкість мелодії, динамічність та ритмічність.

Крім народної пісенної творчості, були популярними музично-історичні вистави, у яких брав участь народний хор та солісти. У таких виставах вокальні партії були простими, схожими на розмову, в діапазоні кварта, мали тісний зв'язок музики та слова.

Не менш велике значення мав церковний спів, який спирався на основи «григоріанського хоралу»: унісонний неголосний спів, спокійна мелодія, рівномірний ритм виконуватися одноголосно або в унісон. Згодом він поповнювався поліфонією. З'явився звичай імпровізувати, прикрашати вокальні партії трелями, групетто, форшлагами. Все це потребувало певного мистецтва співу.

Пізніше виникає «літургічна драма» - театралізована вистава окремих розділів богослужіння. Вокальні партії були в основному речитативні, монотонна мелодія іноді прикрашалася нескладними колоратурними ходами. Спектаклі супроводжувалися невеликим інструментальним ансамблем.

Світська вокальна музика відзначалася співом під акомпанемент лютні, віоли, арфи, маленького органу.

Також попередниками опери були світські музично-сценічні «пасторальні комедії» та «пасторальні драми», де значну роль грали співаки-солісти, вокальні партії яких вирізнялися простотою, вузьким діапазоном, одноплановістю, повільним темпом.

Таким чином, у результаті розвитку народної, церковної та світської вокальної музики протягом століть накопичувався співацький та артистичний досвід, який визначив найбільш важливі риси італійської вокальної школи: поєднання кантиленного співу з віртуозністю, різноманітність художнього інтонування, шановане відношення до слова[14 ,с.32].

Наприкінці XVI сторіччя у Флоренції зародилась ідея створення опери. З'являється одноголосний спів із супроводом, так званий музично-декламаційний стиль, де повністю відсутня поліфонія. Його автори - композитори Якопо Пері, Джуліо Каччіні та поет Оттавіо Ринуччіні. В творах головне місце займав текст. Вважається, що першим твором нового жанру

була опера «Дафна» (1594) Я. Пері та О. Рінуччіні. Жанр опери дуже сподобався італійському народу.

Згодом з'явилися нові оперні жанри: аріозо, нескладні арії, дуети, вокальні ансамблі. Велика увага приділялася сценічній поведінці.

Саме в цей час формуються композиторські та вокальні школи: римська, венеціанська, неаполітанська, які впливають одна на одну складають єдину італійську вокальну школу. Названі школи співу мали однаковий в своїх основах педагогічний метод, з невеликими відмінностями.

Розглянемо більш детально основні методи і принципи роботи найбільш відомих вокальних шкіл.

Римська вокальна школа характеризувалась клерикальним направленням. Засновником однієї з найбільш відомих співочих шкіл вважається Дж.Феді. Його педагогічною тактикою було вміння імітації голосу учня. Застосовувався емпіричний метод навчання співу, тобто з голосу. Музичний слух учителя та його особистий досвід вважався критерієм правильного звуку. Під час практичного навчання передавалися традиції вокального мистецтва. Як правило, видатні композитори одночасно були вчителями співу.

Навчання співу починалось у дитячому віці і продовжувалось після зміни (мутації) голосу. Якщо голос учня був видатним, то, щоб зберегти його від мутації, вдавались до кастрації. Навчання починалось не пізніше десятирічного віку, коли ритмічне і слухове сприйняття у дитини гостріше, ніж у дорослого, мускульна система - ніжніша й еластичніша.

Період навчання продовжувався 6-10 років, причому учні з дитинства перебували в оточенні кращих співаків і музикантів, слухали і виконували зразкову музику і рано розвивалися як музиканти. Учитель був незаперечним авторитетом для своїх учнів.

Навчання співу велось без інструмента. Голос учителя задавав тональність, від якої учень повинен був вміти побудувати конкретний інтервал. Точність інтонацій вимагалась ідеальна: необхідно було відрізнити

великі й малі півтони (наприклад, відрізняти ре - дієз від мі-бемоль). Цьому приділялось багато часу й уваги [27,с.72].

Цікаві штрихи, 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 практикуватись: 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, щоби 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 - гри на клавичембало, складанню мотетів, іншим музичним вправам [33,с. 18-22].

Велика Болонська вокальна школа була заснована Франческо Пістокки. Її головна - вокальна віртуозність. З неї вийшли такі знамениті співаки як: Антоніо Бернаккі - видатний співак-кастрат (альтист), учень Ф.Пістоккі і продовжувач його справи. Власної праці з вокальної педагогіки не залишив. Його учень Бернардо Менгоцці, зібрав і видав методологічні принципи свого учителя; Джіроламо Крешентіні - один із останніх співаків-кастратів (сопрано). Володів сильним гарним голосом (від «сі-бемоль» малої до «до» третьої октави. Був названий сучасниками «італійським Орфеєм». Видав збірник вокалізів, у передмові до якого виклав свої погляди на вокальне мистецтво; Алоїз Мікш - видатний чеський співак і педагог. Його ученицею була перша виконавиця вагнерівських партій В.Шредер-Деврієнт.

Методика Великої Болонської школи співу та принципи старої італійської школи співу *bel canto* знайшли відображення в вокально-методичних працях П.Тозі «Погляди старовинних і сучасних співаків, або Роздуми про колоратурний спів»; Дж.Манчіні «Роздуми про колоратурний спів»; Г.Манштейна «Велика Болонська школа».

Венеціанська вокальна школа також зіграла значну роль у формуванні вокально-виконавського стилю «*bel canto*». Її засновник - співак, композитор та педагог Клаудіо Монтеверді. Його називали майстром психологічного

реалізму. Він вимагав від співаків правдивої передачі емоційного стану через правильну інтонацію. Як композитор створив дев'ятнадцять вокально-сценічних творів. Його перша опера - «Орфей» та останній твір - «Коронація Помпеї» є найбільш відомими. У цих творах є майже всі вокальні форми: аріозо, арія, дуети ансамблі.

Яскравими представниками венеціанської школи були: Франческа Каваллі, Марк Антоніо Честі. Твір Ф. Каваллі «Свадьба Фетіди і Пелея» був уперше публічно названий оперою (у перекладі з італійської - «дія», «праця»).

Неаполітанська вокальна школа є синтезом римської та венеціанської шкіл. Перша італійська консерваторія Santa Maria di Loreto була заснована в Неаполі в 1537 році. Велику роль у формуванні та розвитку консерваторії зіграв Нікола Порпора. Його називали одночасно учителем, батьком, другом, імпресаріо і тираном.

В Неаполі склалось два основних типа італійської опери: опера-seria (серйозна опера) і опера-buffa (комічна опера). Оперы - seria писалися на міфологічні або історичні сюжети. Значна роль відводилася сольним номерам - аріям. З розвитком опери- seria пов'язаний стиль вокального виконання бельканто. На противагу опері - seria на основі народної пісенної традиції виникла опера- buffa - веселий театралізований спектакль, де побутові сюжети займають головне місце. Опера-buffa має елементи опери-seria – розгорнуті, складні арії та чергування розмовних діалогів з вокальними ансамблями.

А. Скарлатті був одним з провідних педагогів неаполітанської оперної школи XVIII століття. Композитор написав 115 опер, які включають різнохарактерні арії.

Отже, в епоху старовинного італійського bel canto додержувались певних принципів. До викладача співу ставилися такі вимоги: добре співати, тому що одним з методів навчання був показ; мати музичну освіту, вміти

визначати здібності учня та тип його голосу; бути доброзичливим, стриманим, вміти заохотити до навчання.

Високі вимоги ставились і до учнів: швидко сприймати поданий матеріал, вміти слухати інших, постійно тренуватись, виховувати в собі волю, володіти своїм настроєм тощо.

У процесі навчання велику роль мав режим занять. Результат дає не те, скільки а як співати. Максимальний час занять - дві години на день. Заборонялися тривалі заняття фізичною працею, не рекомендувалося бігати, бо це втомлює дихання. Вокалізації передувало сольфеджування. Основна голосна, на яку велось навчання - «А», за нею відкриті «Е» та «О».

Розрізняли два регістри голосу - грудний і фальцетний. Здебільшого мова йде про сопрано (або високий дитячий голос). Перехідними нотами вважались «до» і «ре» другої октави, для жіночих голосів - «мі» і «фа» другої октави. Важливе значення мало вміння з'єднувати грудний і фальцетний регістри. «Розумний маестро зробить все, аби з'єднати фальцет з натуральним голосом так, аби не можна було відрізнити один від іншого, тому що коли це з'єднання недосконале, то голос має різне звучання, а, отже, втрачає свою красу»[18,172] .

Загальні правила навчання: від легкого до трудного, від повільного до швидкого. Заняття проводились на повний голос, до верхніх нот підходили з обережністю.

За рекомендацією Дж. Каччіні для натурального звучання голосу арії транспонувались у тональність, вигідну для голосу. Ця традиція дійшла і до наших днів. Музику староіталійських класиків XVII-XVIII ст. може виконувати будь-який голос у зручній тональності.

Основною формою виконання було *legato* пов в вокальною кантиленою. Це головна риса школи *bel canto*. Розвиток гнучкості голосу, володіння мистецтвом колоратури було обов'язковим для всіх вокалістів, як засіб виразності. Цей педагогічний прийом використовується і сьогодні .

Мистецтво імпровізації - особливість музичної культури XVIII століття. Чим складніші колоратурні прикраси, тим вище оцінювалося мистецтво співака.

Важливу роль в історії італійського вокального мистецтва займали співаки-кастрати. У середньовіччі жіночий спів у католицькій церкві заборонявся. Для співу в церковних хорах необхідні були виконавці з високими голосами, що змушувало звертатися до варварського звичаю - кастрації хлопчиків. Співаки-кастрати досконало володіли мистецтвом колоратури, їх голоси відзначались висотою та гарним тембром, тому в неаполітанській опері у виставах вони часто виконували головні вокальні партії. Зберігаючи дитячий голос, кастрати мали легені дорослого. Розмір їх голосової щілини відповідав дитячій гортані, завдяки чому могли розвивати велику силу голосу. Крім віртуозної техніки, вони мали подовжене дихання, яке дозволяло співати на одному диханні двухоктавну хроматичну гаму 18 раз поспіль. Найбільш відомими співаками-кастратами були Гаetano Каффареллі, Карло Фаріnellі, Гаспаро Пакьяротті, Джоаккіно Гиццелло. Однак поступово, співаки-кастрати були витіснені з оперної сцени тенорами.

Нова епоха в історії італійського вокалу - епоха класичного *bel canto*. Його традиції збереглися до наших днів, вплинули на наступні покоління вокалістів, та були реалізовані багатьма видатними співаками, якими пишається світова вокальна культура.

Період класичного бельканто починається з творчості великого Джоаккіно Россіні. Вже в чотирнадцять років він став членом Болонської музичної академії. Йому пророкували блискучу кар'єру співака. Віртуозність, з якою він співав, не мала рівних. «Перш ніж стати композитором, я змушений був стати віртуозом італійського бельканто», - згадував Россіні в одному з листів до музичного критика Філіппі [27,с.28].

Россіні створив зручні для голосу вокальні партії. Він написав працю «Практичний метод сучасного співу», в якій розкриваються секрети росінівського бельканто. Для учнів Болонського ліцею він написав «Збірник

вокальних вправ». Особливе місце у світовому вокальному мистецтві належить «Севільському цирульнику» (1816), створеному композитором за комедією Бомарше. П.І.Чайковський назвав цю оперу «безцінною перлиною італійської музики». Россіні вважав, що співак «повинен бути лише сумлінним виконавцем», намагаючись, якомога досконаліше передавати партитури вокальних партій. Мистецтво імпровізації, широко розповсюджене в Італії XVIII ст., поволи втрачає свою цінність. В оперному мистецтві утверджується виняткова роль композитора і його партитури.

Головна ознака вокальних партій в операх Белліні та Доніцетті - типова італійська кантилена, в якій вокалістам є де показати своє мистецтво. Бельканто епохи Белліні та Доніцетті побудоване на рівності звуку, плавності переходу з регістру в регістр, досконалому легато, надзвичайній рухливості голосу та розраховане на співака-актора.

Епоха класичного бельканто подарувала світу яскравих співаків XIX ст. — Дж.Пасту, Дж.Рубіні, Дж.Грізі, Дж.Маріо, Л.Лаблаша, П.Віардо, та інших.

Серед великих оперних виконавців першої половини XIX ст. провідне місце належить італійському тенору Джованні Баттіста Рубіні, регістр охоплював від «мі»-малої октави, доходячи вверху до «сі»-першої октави, а фальцетним регістром співак сягав нот «фа» і «соль» другої октави. Він першим застосував в практиці вокалістів прийом, який отримав назву «ридання» (*riangendo*). Його широко використовують і зараз. З іменем Рубіні пов'язане таке поняття як «вібрато» Відомий Рубіні і як педагог. Йому належить книга «Дванадцять уроків співу» для тенора або сопрано. Займався співак і композиторською діяльністю. Він автор збірника пісень «Прощання».

Луїджі Лаблаш за походженням француз. Володів сильним голосом широкого діапазону, за що його прозвали «Зевсом-громовержцем». Був талановитим актором. Як педагог залишив цікаві теоретичні праці «Метод співу», «Сорок вокалізів для баса» та інші.

Музична діяльність Джузеппе Верді значно вплинула не лише на італійську, а і на світові вокальні школи та сприяла виникненню нової манери виконання. Він створив класифікацію сильних голосів, власники яких вдосконалювали своє *bel canto* за допомогою додавання «вставних» високих звуків та виключення деяких нижніх. До «вердіївський» голосів ставились високі вимоги: поєднання вокальної та акторської майстерності, широкий діапазон, рівність звучання. Вокаліст мав володіти вмінням переходити від однієї манери голосоутворення до іншої. Для передачі емоційного напруження композитор впровадив співучий речитатив. Це особливо помітно в баритонових партіях. Партія Ріголетто з однойменної опери для цих співаків стала вершиною творчості. «Вердіївські» жіночі голоси теж діляться на певні типи. Це універсальне сопрано з широким діапазоном для виконання головних партій. Близьке до універсального сопрано - меццо-сопрано, але з обмеженим використанням крайніх верхніх звуків.

На початку 90-х років XIX ст. з'являється поняття «музичного веризму», що означає «істинний», «правдивий». Найвідоміші представники - П.Масканьї, Р.Леонкавалло, Пуччіні. Їх творчості притаманний реальний сюжет та трагічний фінал; об'єднані в одне ціле аріозо і речитатив. Переважає декламаційне начало.

Опера Руджеро Леонкавалло «Паяци» - класичний взірець оперного веристського стилю. «Паяци» завоювали світові сцени, а ім'я Леонкавалло стало всесвітньовідомим.

Вершиною оперної творчості Пуччіні є «Тоска» - одна із складних для виконання опер. Пуччіні в своїй творчості продовжував розвивати традиції бельканто. У виконавців композитор цінував не тільки голосові дані, але й зовнішність, артистизм.

Творчість композиторів-веристів збагатила оперний репертуар, розширила виконавський діапазон співаків. Співаки-веристи вносили у виконання багато емоційності та драматизму. Вони застосовували такі прийоми як скандуюча мову, часті ридання. Недаремно музичні критики

говорили, що веристські співаки повинні володіти не тільки відмінними голосами, але й міцними нервами [27,с.121].

Згодом виник веристсько - вердіївський вокальний стиль, який існує і сьогодні. Головну роль у його формуванні зіграла творчість італійських композиторів та співаків кінця XIX - початку XX ст.: Е.Карузо, Т.Руффо, , Б.Джільї, Е.Пінца.

Карузо - легенда XX століття Тенор веристсько - вердіївського стилю з голосом широкого діапазону від «соль» великої октави до «ре» другої. Оперний репертуар Карузо складали близько вісімдесяти партій Він автор книги «Як необхідно співати». Його погляди на методику співу досить цікаві, хоча вокальною педагогікою він не займався. Головне правило Карузо: не можна професійно співати, не володіючи досконало контролем над диханням. Він користувався змішаним типом дихання, в якому активну участь брали діафрагма, ребра, груди. За переконанням Карузо, кожному почуттю властивий свій тембр, а кожному тембру – свій звук . На його думку співак у 45 років досягає повного творчого і вокального розвитку, а після 50-ти років - приходить час залишити оперну сцену. Основний висновок самого співака: «скільки співаків - стільки й підходів до розвитку їх голосів» [54,с.38].

Дж.Сільва, Л.Аверса, Д.Магріні, Б.Кареллі,— іменами італійських вокальних педагогів кінця XIX ст.

Наприклад, Дж.Сільва вважав, що для того, щоб мати необхідні знання і навички в галузі професійного співу потрібно створювати педагогічні інститути для підготовки педагогів-вокалістів.

Основні методичні принципи XIX ст.: викладати спів може не тільки співак, але й музикант; навчання співу починати з 18 років - для дівчат і з 20 років - для юнаків; тип дихання -грудо-діафрагмальний; результатом координованої роботи голосового апарату є «звук на опорі; фальцетне звучання верхньої ділянки діапазону чоловічого голосу повинно змінитись на «прикрите»; у роботі з чоловічими голосами необхідне вироблення змішаних

регістрів: грудного - змішаного середнього - прикритого головного; у співі - вироблення і використання пониженого стану гортані; атака звуку - тверда; тренуватись на прикриті голосні «А», «Е», рідше - «І»; спів вокалізів (вокалізація) виступає на перший план в порівнянні із сольфеджуванням; засіб збереження голосу - висока техніка його рухливості [48,с.211].

Велика роль у розвитку оперної культури належить прославленому міланському театру «Ла Скала», який і сьогодні є центром оперного мистецтва. До середини XIX ст. до репертуару «Ла Скала» входили опери виключно італійських композиторів, які виконувались тільки італійськими співаками. Поступово з'являються опери інших країн, у яких беруть участь провідні солісти світу. Для кожного виконавця визнання в театрі «Ла Скала» означало вихід на світову арену оперного мистецтва. Поняття «представник італійської вокальної школи» значно розширилося. На сучасному етапі розвитку оперної культури воно змінилось на «представник еталонного співу», під яким слід розуміти сукупність високої вокально-технічної та акторської досконалості.

Для Італії XX ст. характерний пошук нових музичних форм. Змінилось ставлення до мелодії, в якій панують стрибки, нестійкі інтервали і дисонанси. Використовується незручна для голосу теситура. На першому плані - оркестр, який веде самостійну лінію, дуже часто дисонуючи із співаком, утруднюючи його співвідношення з оркестром ще й ускладненим ритмом.

Від співака вимагається бути не тільки професійним вокалістом, але й інструменталістом, добре відчувати форму й інтонації. Серед українських співаків, які проходили стажування в Центрі при «Ла Скала» тенори А.Солов'яненко, В.Федотов, М.Огренич; баритони - М.Кондратюк, Р.Майборода; баси - А.Загребельний, А.Кочерга; сопрано - Є.Мірошніченко, Н.Куделя, Л.Забіляста.

Італійська національна вокальна школа пройшла довгий шлях розвитку від пасторалей до творів сучасних композиторів. Змінювався

виконавський стиль, а разом з ним мінялися принципи вокальної педагогіки від порад «легкого дихання» до «грудо-діафрагмального», від «фальцетного звучання» на верхній ділянці голосу до міцного «прикритого» звучання на всьому двооктавному діапазоні.

XXI ст. розширило поняття «італійської школи співу». Воно визначається як «еталонний спів», під яким слід розуміти сукупність високої вокально-технічної та акторської досконалості, незалежно від національності виконавця. Еталонними співаками стали: іспанці - М.Кабальє, Х.Каррерас, П.Домінго; гречанка М.Каллас; болгари - Б.Христов, М.Гяуров, М.Гюзелев; австралійка Дж.Сазерленд; італійці - М. дель Монако, Р.Тебальді, Л.Паваротті. Розвиток італійської опери, зокрема вокально-виконавському стилю «bel canto», мав значний вплив також на відомих українських співаків різних часів: О. Мишуга, М. Донець-Тесейр, С. Крушельницька, А.Солов'яненко, А.Кочерга, Є.Мірошніченко та багатьох інших митців.

1.2. Вокальна школа Франческо Ламперті та її значення у становленні львівської вокальної педагогіки

Особливої уваги заслуговує педагогічна діяльність Франческо Ламперті, яка значно вплинула на становлення львівської вокальної школи. Відомо, що послідовник школи Ф. Ламперті - Валерій Висоцький, засновник Львівської школи співу.

Франческо Ламперті (1813-1892) - видатний вокальний педагог ХІХ сторіччя, професор Міланської консерваторії. Його праці: «Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу», «Мистецтво співу». Методичні настанови прославленого педагога і в наш час вивчаються й використовуються в вокальній педагогіці.

Він отримав гарну музичну освіту, закінчивши Міланську консерваторію як органіст. Був диригентом, директором Міланського оперного театру. Хоча Ф. Ламперті не був співаком, проте мав досконалий слух і великий досвід роботи. Саме це дало йому змогу виховати цілу когорту видатних співаків. На переконання Ф. Ламперті, професійним співак може стати лише завдяки тривалому навчанню у вокальній школі.

На думку педагога, для вдосконалення голосу необхідне постійне тренування. На початку навчання маестро пропонував додержуватись строгого режиму роботи. Перші заняття - десять-п'ятнадцять хвилин, щоб не втомлювати голос. Згодом тривалість уроку - дві години на день, з перервами на відпочинок.

Правила італійської школи співу були узагальнені у його праці «Мистецтво співу». Автор розглядає наступні питання: будова голосового апарату, значення дихання, техніка вокалу, правильність вимови, а також дає

поради співакам. І сьогодні книга не втратила своєї актуальності. Педагоги використовують у своїй роботі його настанови

На думку Лампертті, запорукою гарного співу є правильне дихання. Відомий вислів педагога: «Школа дихання - це спеціальне мистецтво» [1, с.45]. Їм були розроблені спеціальні вправи для дихання. Наприклад, для удосконалення дихання під час співу, Ф. Лампертті пропонував ставити запалену свічку - полум'я не повинно коливатися. Ця вправа використовується у сучасній педагогіці. Саме цій темі присвячена праця «Перші уроки вокалу», де головною думкою є, що «школа співу - це школа дихання». Педагог стверджує, що розуміння співаками користі «дихання від діафрагми» є край важливим, бо лише цим способом дихальне горло утримує цілком пружне природне положення. «Учень повинен стояти прямо, надавши тілу вільне положення, повільно зітхнути до моменту, коли горло випробує відчуття холоду, в цю мить взяти ноту легким ударом глотки на кшталт руху вдихання «на голосну» «а», як у слові «L'anima». Під час співу необхідно стежити за тим, щоб звук був чистий, без шуму. Це можна досягти, лише професійно використовуючи вдих від діафрагми. Таке збереження вдихальної установки (відчуття вдиху) розуміється автором як «вокальна опора дихання». Для професійного співу «професійна опора дихання» є обов'язковою. Звук, що береться на опорі, позбавлений крикливості і вільно долітає до найдаліших куточків оперного залу [39, с.42-43].

Спочатку вправи виконуються у середньому діапазоні, помірно по півтонах, завдяки чому виробляється вокальне legato. Рот не повинен змінювати положення протягом усієї вправи. Щелепа залишається вільною. Підборіддя не висувається. [23, с. 79].

Маестро вважав, що справжньому співаку необхідні «голос, душа палка і артистична, хороші музичні здібності, здоровий глузд і прекрасна музична пам'ять». До недоліків, які необхідно виправляти автор відносив «тремтіння» в голосі й «перекриття» звуку, що виникають у результаті

частого використання верхніх звуків діапазону та розширення кордонів грудного регістра.

Велику увагу в роботі Ф. Ламперті приділяв питанням артикуляції і вимові: не можна замінювати одну голосну на іншу, подвоювати приголосні без потреби. Важливі такі фактори, як укладання мови, рух пружних вуст, положення рота, що відповідає тому чи іншому голосному.

Також є цінними поради педагога про інтенсивність внутрішнього зусилля. Емоційне напруження має бути досить високим незалежно від характеру вправ (вокалізів, музичних творів). Це зауваження поширюється на спів фраз як на *forte*, так і на *piano*.

Репертуар має відповідати можливостям учня. Маєстро Ламперті - противник заучування великої кількості арій і романсів. На його переконання, одна арія, проспівана з дотриманням всіх вокально-технічних і виконавських норм, свідчить про здатність учня освоїти й інші твори [50, с. 103].

Для того, щоб глибше зрозуміти значення методико-педагогічних засад Ф. Ламперті в контексті розвитку Львівської вокальної школи доречно основні постулати Ф. Ламперті порівняти з засадами видатних українських педагогів, які використовували у своїй роботі його педагогічні прийоми. Якщо взяти за основу «Поради» Ф. Ламперті, «Десять заповідей для молодого співака» Валерія Висоцького та методичні вказівки Соломії Крушельницької, то можна окреслити ряд тверджень, що мають спільні принципи, а саме: культура співу; сценічна правда; організація праці; вибір репертуару; відношення до вірців; моральні засади артиста. Розглянемо детальніше деякі з них.

Ламперті радив уникати крику, бо він - природний ворог співу. Не слід вправлятися у фразах, котрі вимагають надто тривалого вдиху, оскільки виникає небезпека виснажити дихання до того, як закінчиться фраза.

На переконання Висоцького, хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати. Крушельницька: «Коли ви на високій ноті ставите фермату,

то її тривалість повинна залежати від того, скільки вистачить повітря у слухача, а не у вас з натренованим диханням співака; якщо ж ви перетягнули її - ваш спів ніколи не вважатиметься культурним»[46, с.94].

Ламперті вважав, головна мета артиста - вірно відтворити роль, непотрібно намагатись видаватись більш виразним, якщо артист недостатньо володіє собою. У Висоцького це звучить : «Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідити і докладно не зрозумієш».

Крушельницька підкреслювала, що артист має «пережити» свою роль, а співак мусить так захопити слухачів, щоб вони переживали разом з ним виконуване.

Ламперті вказував, що треба вчитись розумом, а не голосом, тому що виснаживши голос, вже ніколи не відновиш його колишньої форми. Висоцький казав, що відпочинок дає співакові більше сил, ніж надто форсована праця. Крушельницька радила все робити ритмічно, в хорошому темпі, і ніколи не поспішати.

Ламперті пропонував навчитись співакам берегти свої артистичні сили, щоб мати гарний голос до пізнього віку. Висоцький закликав додержуватись принципів староіталійської школи, тому що лише вона може продовжити здоров'я голосу. Принцип Крушельницької: хто вміє декламувати - вміє співати.

Ламперті зауважував, що артист повинен співати те, що найбільше підходить до теситури його голосу. Висоцький закликав триматися того типу голосу, яким обдарувала природа; не навантажувати себе виконанням творів, які перевершують можливості. На думку Крушельницької кожен твір треба старатись виконувати досконало, співати треба з любов'ю, умінням і знанням. Правильний тон - це тон, з якого легко перейти як у форте, так і в піаніссімо.

Ламперті закликав слухати кращих співаків, але не намагатись рабськи їх наслідувати, тому що замість добрих якостей можна перейняти погані. Висоцький радив вчитися на добрих взірцях, але не копіювати.

Ламперті застерігав артистів від самолюбства та заздрості. Висоцький закликав не критикувати інших, намагатися позбутися власних вад, не заздріти.

З поданого матеріалу помітно наскільки співпадають рекомендації, завдяки чому можна говорити про спадкоємність італійської та львівської шкіл.

Італійська вокальна школа знайшла плідючий ґрунт, поєднавшись із львівськими регіональними традиціями співу. Це призвело до започаткування власної мистецької школи вокалу та сприяло вихованню плеяди талановитих оперних співаків, які прославили батьківщину.

РОЗДІЛ II. Львівська вокальна школа XX століття як творчий феномен

2.1. Суспільно-історичні етапи формування Львівської вокальної школи до середини XX століття

Українському вокальному мистецтву притаманні висока якість та професіоналізм. Вокальна творчість є одним із найбільших мистецьких здобутків українців, що гідно представляють нашу країну у світовому культурному просторі. Це те джерело, що є справжнім «брендом» України як держави високого рівня мистецького розвитку. Практично український спів століттями живив західноєвропейські, російську та радянську вокальні школи. Разом із тим величезна когорта співаків зберегли ментальний зв'язок з українською вокальною природою.

Вокальна педагогіка в Україні пройшла складний шлях розвитку. Характеристика кожного історичного періоду становлення вокальної педагогіки обумовлена культурою суспільства в цілому, змістом духовного життя, соціальними відносинами. Основою формування української національної школи співу були народний спів та церковна музика, які завжди існували поруч. Церковний спів будувався на кантилені із октавною протяжною мелодією (унісоном). Речитатив розвивався із співу лірників, бандуристів, а також із церковного читання та розспівів. Джерелом для натхнення видатних вокалістів-виконавців завжди була українська народна пісня, яка відзначається особливою кантиленою та виразністю слова [4,с.47].

Справжні українські традиції тісно переплелися з європейською культурою. У цьому контексті науковий інтерес становить історія виконавства Львова, адже вона є невід'ємною частиною історії не лише української, але й інших національних культур Європи (польської, австрійської, єврейської тощо).

Серед багатих на мистецькі надбання регіонів України особливо виділяється Львів - провідний центр культурного життя, де завжди важлива роль відводилася музиці. Історія галицької культури створювалась під

впливом багатьох чинників. З одного боку тут поєдналися елементи багатьох етнічних традицій, а з іншого - Львів через своє особливе географічне розташування на перетині між Заходом і Сходом та перебування на протязі довгого часу під владою різних країн, мав доволі тісні зв'язки з європейською культурою.

Питання становлення і розвитку Львівської вокальної школи проаналізовано у ряді досліджень, зокрема, у працях Тереси і Лешека Мазеп, Любові Кияновської, Мирослави Жишкович та ін. Співочим традиціям регіону присвячена праця М. Жишкович «Львівська вокальна школа другої половини XIX - першої половини XX століття». В даній роботі використано матеріали цих досліджень.

Розглянемо основні етапи становлення Львівської вокальної школи в історичному аспекті.

Витоки вокальної педагогіки у Львові беруть свій початок з кінця XVIII ст. У цей час особливого значення набуває музично-театральне життя міста. Наступає активний розвиток музичного мистецтва. Співаки та актори, як правило, були гастролерами, тому виникає необхідність підготовки власних фахових кадрів. У Львові музикування відбувалося переважно, домах багатих міщан, урядовців, військових, серед яких було немало людей з гарною музичною підготовкою. Салонне музикування, камерні концерти були своєрідними провісниками майбутніх музичних об'єднань. Юзеф Ельснер - видатний музикант, композитор, майбутній вчитель Ф.Шопена, створив в 1796 р. у Львові «Музичну Академію», або «Концертну Академію», яку можна вважати першим музичним товариством у Львові, куди входили як професійні музиканти так і аматори. Це товариство проіснувало лише рік. Згодом, Франц Ксавер Моцарт, син Вольфганга Амадея Моцарта, заснував у Львові Товариство святої Цецилії, яке поєднувало в собі церковний хор та Інститут співу. Товариство святої Цецилії, проіснувало три роки. Ці два музичні заклади стали провісниками

Галицького Музичного Товариства, з яким тісно пов'язані формування і розвиток професійного вокального мистецтва Львова [5,с.22].

Упродовж ста років свого існування Галицьке Музичне Товариство і заснована ним Консерваторія були одним з основних осередків музичної культури Львова, впливаючи на музичні традиції Львова, маючи і власні хори, симфонічний оркестр, камерні ансамблі, вокалістів. З утворенням Товариства розпочався новий період у розвитку професійного мистецтва Галичини. У Відні був затверджений «Статут Музичного Товариства у Львові», а також була підготована «Програма Львівського Музичного Товариства».

ГМТ влаштовувало концерти, на яких виконувались музичні твори різних епох і стилів. Вокальна музика користувалася особливою увагою. Ще один напрямок його діяльності - музична освіта. При Товаристві було відкрито музичну школу, де співу навчалися 16-ть учнів. Незабаром педагогічна діяльність Товариства почала розширюватися. На базі курсів співу було відкрито Інститут, де навчалось 40 співаків. У 1852 році було укладено і затверджено новий статут Галицького Музичного Товариства, метою якого було створення консерваторії. В 1854 р. на базі музичної школи-інституту була відкрита Консерваторія Галицького Музичного Товариства, де постійно викладався сольний спів.

Діяльність багатьох видатних музикантів, які жили в різні періоди у Львові, була тісно пов'язана з консерваторією. Спочатку педагогами з вокалу були іноземці: французи, італійці, німці, поляки. Спів як дисципліна мав два ступеня навчання: нижчий та вищий, на кожному навчання тривало декілька років. Проводились річні та піврічні контрольні виступи-пописи (аналог наших академконцертів, заліків та іспитів). Викладання співу було одним із важливих напрямків діяльності Товариства.

В останніх десятиріччях XIX - на початку XX ст. відбувається якісний злам в підготовці співаків, зумовлений надзвичайно успішною викладацькою практикою професора Валерія Висоцького (1835-1907) -

засновника львівської професійної вокальної школи, учня видатного італійського педагога Франческо Ламперті (педагогічні засади В. Висоцького буде розглянуто нижче).

У 1939 р. на базі трьох навчальних музичних закладів відкрита Львівська державна консерваторія (від 1944 - ім. М.В.Лисенка). Першим завідувачем кафедри став Роман Любінецький, а деканом вокального факультету - Одарка Бандрівська, відома виконавиця камерної лірики (діяльність О. Бандрівської проаналізовано у підрозділі 2.3.).

У роки німецької окупації у Львові замість консерваторії діяла державна музична школа з українською мовою викладання, де спів вели О.Бандрівська, Д.Йоха, М.П'ясецька, О.Прийма, І.Темницька.

Серед викладачів кафедри сольного співу Львівської державної консерваторії повоєнного часу, була Соломія Крушельницька, якій запропонували завідувати кафедрою. Її не одразу затвердили на посаді професора вищого навчального закладу, а у 1946-1947 рр., під час «чистки кадрів» С. Крушельницьку понизили в посаді та шукали привід для звільнення з роботи. Директор консерваторії Павлюченко та секретар парторганізації Шепітько подали у Львівський обком партії характеристику на С.Крушельницьку): «...как педагог потеряла необходимый для вузовского преподавателя уровень. На практике не осуществляет какую-либо методическую систему. Как воспитатель – аполитична. Желателен перевод на пенсию» [24, с. 161].

Наприкінці 1940-х рр. керівництво кафедрою сольного співу зазнало змін. Політичні реалії радянської доби 1940-1950-х років засвідчили помітні зміни у функціонуванні Львівської вокальної школи. Це обмеження контактів з осередками вокального мистецтва Західної Європи, скорочення кількості зарубіжних гастролей, відсутність можливості здобуття фахової освіти у європейських навчальних закладах, зміна педагогічного складу консерваторії та оперній трупі.

2.2. Видатні діячі вокального мистецтва – фундатори Львівської вокальної школи

Педагогічна діяльність Львівських вокалістів-педагогів має тісний зв'язок з їх творчим життям. Адже, майже кожен з них спочатку формувався як вокаліст-виконавець оперного та камерного репертуару. Майстри вокальної школи Львівської співи не були прихильниками тільки одного способу навчання, а однаково застосовували у своїй методиці і пояснення, і показ голосом, і вказували потрібні м'язові прийоми, і широко користувалися фонетичним методом, допомагали студентам з вибором необхідного музичного матеріалу. Це було дієвим тому, що найвизначніші представники львівської педагогічної школи - всебічно освічені музиканти, що мали ґрунтовні знання й досвід у галузі виконавської майстерності, теорії та методики вокального мистецтва, чудові знавці художнього й дидактичного матеріалу та його ролі у вихованні співака-музиканта [42, с. 114].

Діяльність високопрофесійних педагогів не могла не позначитися на розвитку вокальної культури і, безперечно, стимулювала піднесення вокального жанру.

Фундатором Львівської вокальної школи вважається Валерій Висоцький (1835-1907) - українсько-польський оперний співак, який понад тридцять років займався педагогічною практикою. Здобув освіту у Варшавській консерваторії. Пізніше навчався у Франческо Ламперті за класичною школою бельканто (на думку М. Жишкович ймовірно йдеться не про самого Ламперті, а про його метод навчання співи). Оперний дебют Висоцького відбувся в Одесі. Він з успіхом виступав на сценах Європи. Проте більше він прославився викладацькою діяльністю. У 1885 році він став професором Варшавської консерваторії. У Львові початок педагогічної діяльності Висоцького припадає XIX ст. Він відкрив власну «Школу співи». З 1875 року і майже до смерті був професором співи консерваторії Галицького музичного товариства. Виховав близько 200 співаків. Польська дослідниця А.

Солярська-Захута, зокрема, писала: «У кінці XIX століття в консерваторії Галицького музичного товариства існувала прекрасна школа співу під керівництвом Валерія Висоцького. Завдяки перейнятому від італійського співака Ламперті методу, що полягав у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висоцького здобували тріумфи на оперних сценах світу». Серед учнів Володимира Висоцького багато відомих вокалістів: Адам Дідур, Соломія Крушельницька, Хелена Рушковська-Збоїньська, Яніна Королевич-Вайдова, Олександр Мишуга, Модест Вітошинський та інші. Учням В. Висоцького аплодувала публіка найпрестижніших оперних театрів світу - Ковент-Гардена, Метрополітенопера, Ла Скала, Гранд-опера, театри Віденя, Кракова й Варшави. Всі вони володіли дворегістровою італійською школою, яка передбачала високе вміння округлено брати верхні ноти й успішно вправлятися з «перехідними» нотами в голосі [21, с. 86].

В. Висоцький не мав ні національних, ні соціальних упереджень. Визнавалась лише єдина «національність» - талант. Опрацьовані Л. Мазепою звіти консерваторії ГМТ, засвідчують, що переважну більшість учнів складали поляки, навчалися разом з ними і українці, і євреї, і німці (ймовірніше, австрійці) [41,с.32].

Не брався до уваги й соціальний статус студентів. В консерваторії навчались представники різних верств населення. Це дозволило сформувати у Львівській консерваторії потужні виконавські школи.

На жаль, Валерій Висоцький не залишив теоретичних праць щодо свого методу навчання співу, проте він є автором «Десяти заповідей для молодого співака», які сформульовані на основі великого практичного досвіду. «Заповіді» було знайдено Л. Мазепою у періодичній пресі того часу «Wiadomosci artystyczne»(1900р.) та вперше опубліковано у праці учня Валерія Висоцького Адама Дідура.

«Десять заповідей для молодого співака»:

1. Не вір іншим богам, як тільки в те, що: хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати.
2. Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідити і докладно не зрозумієш.
3. Пам'ятай, що відпочинок часом більше сил дає співакові, ніж надто форсована праця.
4. Поважай староіталійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу.
5. Не навантажуй себе виконанням творів, які перевершують твої сили і можливості.
6. Не заходь туди, де природа твого голосу відмовляє тобі у входженні, тобто, нехай голос басовий не співає баритонових творів, баритон нехай не шукає тенорових ефектів, ліричний тенор нехай не зриває голосу на героїчних партіях, а мецо-сопрано нехай не силкується стати драматичним сопрано; словом, не гвалтуй власної природи, не заходь до чужого господарства, а тримайся того типу голосу, яким тебе обдарувала природа - і уникнеш сумних розчарувань.
7. Вчися на добрих взірцях, але остерігайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, ніж найспритніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співацьких фокусів у інших не кради!
8. Не критикуй інших, але заглянь в самого себе і намагайся позбутися власних вад.
9. Не будь заздрісним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш.
10. Не жадай реклами.[21, с. 24].

Детальний аналіз «Десяти заповідей для молодого співака здійснила Мирослава Жишківч.

В першій заповіді акцентується увага на правильному диханні та володінні виразною вимовою. Висоцький використовував у своїй практиці

вправи для розвитку дихання, адже був вихованцем італійської вокальної школи Ламперті.

Друга заповідь присвячена слуху, хоча у В. Висоцького ми не зустрічаємо самого визначення. Початківці, як правило, не володіють досконалим слухом. Поступово, співак починає опрацьовувати техніку, завдяки чому формуються зв'язки між його слуховим уявленням і м'язовим відтворенням. Так виникає здатність м'язово відчувати роботу голосового апарата. Отже, вміння не тільки слухати звучання голосу, але й чітко собі уявляти роботу всіх частин голосового апарата під час співу - це і є вокальний слух. Четверта заповідь присвячена італійській школи *bel canto*, де головне- досконале володіння *legato* у поєднанні зі співочою кантиленою. У п'ятій заповіді Висоцького порада дотримуватися правил староіталійської школи: від легкого - до складного, від повільного - до швидшого. Морально-етичним нормам поведінки співака присвячено три заповіді. Він вказує на вади та недоліки, притаманні співакам-початківцям та радить, як їх подолати: «Не критикуй інших, але заглянь у самого себе і намагайся позбутися власних вад. Не будь заздрисним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш. Не жадай реклами, ні протекцій приятелів з галереї, ні невдалих потайних нашіптувань радників, ні жодного їхнього блага!» [23, с. 148-151].

Заповіді перейняті його учнями, передусім Олександром Мишугою, та передані наступному поколінню співаків.

Валерій Висоцький помітив педагогічний талант Олександра Мишуги. Коли він був студентом Львівської консерваторії, професор доручав йому вести клас учнів-початківців. Мишуга не залишав педагогічної практики й тоді, коли став знаменитим співаком. Багато його учнів згодом стали дуже відомими оперними співаками. Про успіхи Олександра Мишуги на педагогічній ниві лунала слава по всій Галичині й Польщі, а пізніше, коли він переїхав до Києва та став вести клас сольного співу в Музично-драматичній

школі Миколи Лисенка, ця слава поширилася на Україну й Росію, а потім - на Італію й Швецію [50, с. 226].

Педагогічна школа О. Мишуги є першою науковою школою, бо «...значення О. Мишуги як професора співу в тому й полягає, що він зумів поставити викладання вокалу на строго наукову основу... Він ненавидів ремісників від мистецтва, які, демонструючи силу й міць свого голосу, забували про високі завдання мистецтва» [50, с. 128].

О. Мишуга дуже часто говорив своїм учням: «Моя школа вимагає постійного самовдосконалення, постійної роботи над собою. Я сам, якби так не працював над собою, не лише не став би артистом, а був би таким безголосим, як усі оті, що просто ходять по вулиці» [49, с. 29].

Він не раз підкреслював, що людський голос - це найдосконаліший музичний інструмент, що навіть найкращий симфонічний оркестр не зможе дати стільки змін тембру, стільки відтінків тону, як це може людський голос.

Соломія Крушельницька (1872-1952) - оперна і камерна співачка світової слави (лірико-драматичне сопрано), педагог, професор, заслужений діяч мистецтв України. С. Крушельницька навчалася у Консерваторії ГМТ співу у проф. В. Висоцького. У 1893 р. співачка дебютувала на сцені Львівської опери і того ж року виїхала до Італії, де продовжила навчання. У 1895 р. відбувся дебют С.Крушельницької на італійській сцені в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні. У 1904 р. співачка рятувала від провалу оперу Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй», що стало сенсацією у музичному житті на поч. ХХ століття. Майже сорок років співачка жила та працювала за кордоном, переважно в Італії. Вона мала дивовижний репертуар, а партії в операх Р. Штрауса «Саломея» та «Електра» стали вершиною її слави. С. Крушельницька багато гастролювала з камерними концертами, які часто закінчувала в Галичині. У 1939 р. вона залишилася в Україні назавжди, оскільки тут її застала Друга світова війна. Після війни Крушельницька радянська влада націоналізувала її будинок та заборонила виїзд за межі СРСР. Педагогічною практикою співачка почала займатися у поважному віці.

Соломія Крушельницька не залишила після себе методичних праць, в яких теоретично обґрунтувала б свій метод викладання вокалу. Її методика була висвітлена в статтях, рецензіях на її виступи, в спогадах, особливо її учнів, що були зібрані та упорядковані Михайлом Головащенко. Найдокладніше засади, яких дотримувалась С. Крушельницька, були узагальненні її племінницею та ученицею Одаркою Бандрівською, яка згадувала про метод викладання співачки, як про емпіричний метод, який застосовувався насамперед у вокальній педагогіці італійської школи. [9, с.27].

С. Крушельницька не любила мовних пояснень, а на практиці показувала, як потрібно співати. Часто для виявлення помилок імітувала неправильний спів. На думку О.Бандрівської, цей метод «був надзвичайно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що досягають цього» [9, с.18].

Крушельницька вважала важливим виховання у майбутніх співаків відчуття міри виразовості, яка залежить від характеру твору, епохи, автора, стилю, умілого фразування. Чинник виразовості часто поєднується з віддихом, який треба уміло використовувати. Крушельницька звертала увагу на гігієну голосу, аби зберегти до поважного віку. Соломія Амвросіївна була противником байдужості в співі. «Ноти, - говорила вона, - це мовчазні знаки на папері, які ще нічого не говорять про свою величезну художню силу. І треба дуже багато докласти зусиль, праці, часу, щоб твір ожив під пальцями піаніста, під смичком скрипаля або в голосі співака і по-справжньому схвилював слухача. Якщо ж твір не хвилює - виконавець не досяг мети, твір недороблений» [7, с. 34].

Як педагог вона наполягала, щоб у кожен ноту, в кожен фразу, в кожне слово студент вкладав свою душу і власну думку, бо від цього залежить виконання твору. Від своїх учнів вона вимагала тієї ж відданості мистецтву, яким володіла сама.

Соломія Амвросіївна ніколи не нав'язувала свого розуміння твору, а прагнула, щоб студент самостійно вмів знайти головне і виділив його власними засобами. Вона була чудовим інтерпретатором. І коли вона інколи показувала, як треба співати ту чи іншу фразу або пісню, то здавалося, що саме так, а не інакше вона й має звучати.

Професор використовувала особливу форму проведення уроків вокалу - заняття-лекції, на яких співала сама, тим самим, виправляла помилки учнів своїм голосом, вважаючи що саме такий спосіб є найбільш ефективним у роботі педагога-вокаліста.

Як згадують вихованці С. Крушельницької: після закінчення заняття, вона під власний акомпанемент виконувала для них вокальні твори. Сучасна вокальна педагогіка класифікує цей метод, як метод впливу на слухові уявлення вокаліста, через безпосередній показ педагога на занятті вокалу та визнає його найбільш ефективним у роботі з вокалістами-початківцями. Соломія Амвросіївна робила мало словесних зауважень, але вони завжди були влучними й доречними. Це дозволяло студентам швидко усувати недоліки. С. Крушельницька була дуже вимогливою у своїй викладацькій роботі. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності. Вміло пояснювала значення художньої виразності в кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті. Завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і детального розуміння художнього образу. Вона вважала, що в кожний твір треба вкласти свою душу, тоді він зазвучить по-справжньому та схвилює слухача.

Перш ніж розпочати вивчення твору, Соломія Амвросіївна докладно ознайомлювала учня з його змістом, вимагала правильно прочитати текст. Вона підкреслювала, що співати треба з любов'ю, умінням та знанням, що без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом.

Крушельницька прекрасно відчувала різні стилі музики, та все ж, у педагогічній практиці при інтерпретації пісні прагнула пояснити учневі, що

потрібно йти від поетичного тексту та шукати розкриття ідейного змісту саме в поезії.

Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Крушельницька широко використовувала свої надбання в педагогічній роботі. Дуже часто Соломія Амвросіївна розбирала вокальний твір разом з учнем. Вона намагалася спрямувати студента на правильний шлях розуміння твору, але ніколи не нав'язувала свого нюансування і своєї манери виконання.

С. Крушельницька зробила вагомий внесок у розвиток вітчизняної вокальної педагогіки, вихованці співачки з успіхом пропагували українське вокальне мистецтво у світі, виступали на оперних сценах, на концертних естрадах та займались активною педагогічною діяльністю.

Методику виховання співацького голосу вокалістів С. Крушельницької, з якої і сьогодні можна почерпнути багато корисного та трансформувати у власній педагогічній діяльності, досить широко використовують викладачі вокалу у сучасній вокально-педагогічній практиці. Їх застосування позитивно впливає на подальший розвиток не лише вокальних умінь, але й на становлення артистизму.

Особливе місце у вокальній культурі займають творчі принципи Одарки Бандрівської, - видатної української співачки (драматичне сопрано), піаністки, викладачки, яка працювала у 20–60-х роках ХХ ст. Вона була відомою виконавицею камерної лірики, виховала багатьох відомих співаків і створила власну вокальну школу на оригінальних методичних засадах та розробила власну концепцію камерного співу. Співачка впорядкувала архів своєї тітки С. Крушельницької для Меморіального музею у Львові. Серед учнів О. Бандрівської солісти: Віденської опери М. Антонович, Львівської опери Т. Дідик та П. Криницька, Л. Дороніна; Н. Чубарова; сестри Байко (Даніїла, Марія та Ніна); І.Я. Мацюк; М. Процев'ят; К. Маслій.

Вокально-педагогічна спадщина Одарки Бандрівської включає її теоретичні праці, практичні поради та аналіз вокальних творів, програми та

рекомендований список камерних творів для студентів консерваторій, власні вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки. Силами Музично-меморіального музею С. Крушельницької та Львівської державної музичної академії видана низка науково-методичних праць співачки з питань вокальної педагогіки та виконавства. Т. Дідик - випускниця класу Одарки Карлівни, надрукувала вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки на основі текстів О. Бандрівської.

Співачка народилася в 1902 р. у місті Грибів, поблизу Кракова, померла у віці 79 років у Львові. Знаменита Соломія Крушельницька - її тітка та викладачка співу. Фах піаністки Одарка Бандрівська здобула у Львові та Відні, вокалу навчалася в рідному місті та в Італії. Закінчила гуманітарний факультет Львівського університету, Вищий музичний інститут (клас фортепіано М. Криницької; сольний спів - клас С. Козловської), Консерваторію Польського Музичного Товариства, вокальне стажування завершила в Італії у С. Крушельницької у Мілані та Віа-Реджо. Як вокалістка гастролювала в Галичині, Польщі, Австрії. В репертуарі співачки були, переважно, камерно-вокальні твори українських і західноєвропейських композиторів: В. Барвінського, Й.С.Баха, Р. Вагнера, Г. Вольфа, М. Вербицького, Й. Гайдна, К. Дебюссі, М. Колеси, В. Косенка, С. Людкевича, Г. Малера В. Матюка, М. Мусоргського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, Д. Січинського, Я. Степового, К. Стеценка, Р. Штраусса, Ф. Шуберта. Таким чином, ґрунтовна освіта, мистецькі традиції родини та творче спілкування з видатними особистостями є складовими високої професійної культури виконавиці. Викладачі вокалу О. Бандрівської заклали також і міцний методичний фундамент її подальшій праці.

У 1931-1939 рр. вона викладає сольний спів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. З 1940 і до 1963 - доцент вокального факультету Львівської державної консерваторії.

Власна методика навчання співу сформувалась у виконавиці в середині 40-х років ХХ ст. і базується на практичному ґрунті: засадах

викладання та виконавського досвіду, на спостереженні та аналізуванні методичних надбань викладачів Одарки Бандрівської - С. Козловської та С. Крушельницької. Вона пише низку наукових праць: «Теоретичні основи правильного співу» (1945), «Нариси по вокальній методиці» (1954), де розглянуті питання будови голосового апарату, роботи акустичного механізму видобування звуку з урахуванням фонетичного методу виховання голосу. Важливе місце відводиться питанням дихання, опорі співацького голосу, поєднанню опори дихання й опори звуку у гармонійну м'язову співзвучність між черевним пресом і співацькою позицією звуку. На думку Одарки Бандрівської актуальними для викладача вокалу є відповідні знання з фізіології, психології та педагогіки, тонкий вокальний слух; теоретична ґрунтовна освіта; вільне володіння фортепіано. Особливо Одарка Бандрівська наголошувала на усвідомленні специфіки української вокальної культури, вокального виконавства. Так, обираючи з провідних європейських національних шкіл «якесь цінне зерно», основний акцент треба робити на знаних шедеврах української камерно-вокальної лірики, тобто - «на своєму ґрунті будувати свою музичну культуру» [8, с.61].

У зв'язку із цією тезою нею розв'язуються питання постановки голосу відповідно до мовної складової. Викриваючи зв'язок італійської вокальної школи як базової основи вокалу, Одарка Бандрівська доводить, що саме пристосування різнонаціональних вокальних традицій слугує запорукою створення нової української школи вокалу. На її погляд, цією системою досконало володіли Соломія Крушельницька та Олександр Мишуга: «Вони прийшли з італійської школи співу, але розвинули їхні прийоми, пристосували їх до специфічних вимог українських співаків» [8, с. 54].

У методичних працях авторка надає перевагу практичній основі у викладацькому процесі. Лише виконавець із багатим досвідом концертної діяльності може максимально розкрити здібності студента-вокаліста. Відповідно до власного природного обдарування, Одарка Бандрівська створює свою концепцію камерного співу. Основа концепції камерного співу

- єдність образно-сміслового та технічного компонентів виконання. В своїх працях педагог висвітлювала такі питання як виникнення та розвиток камерної музики Західної Європи та України; історико-стильові особливості романсів і солоспівів; огляд особливостей камерного співу. Значним внеском стало складання навчальних програм камерного співу, де був методично систематизований виконавський і навчальний репертуар. Зокрема, вона уклала систематизований список арій і романсів для жіночих голосів, упорядкувала «бібліографію українських солоспівів композиторів західних областей України». [7,с. 31].

Маловідомі на той час романси звучали на концертах співачки. Її виконання отримувало найвищі схвальні відгуки видатних особистостей.

Майстриня особливо наголошує на вияві індивідуальності при відборі репертуару камерних програм «... відповідно до свого естетичного відчуття, вміння, музикальності і до свого голосу. Дуже велике значення надається розумінню музичного стилю романсу, стилю композитора, взагалі камерного стилю виконання та, навіть, теоретичному обґрунтуванню іманентних рис і засобів виразності твору, що виконується» [17, с.38].

Важлива теза Одарки Бандрівської - про єдність образно-сміслового та віртуозно-технічного компонентів виконання камерної музики. Технологія виконавської майстерності у класі викладачки також має свою методичну базу. У процесі роботи зі студентом Одарка Бандрівська індивідуально підбирала вправи для розвитку техніки виконання. У рукопису Одарки Карлівни, який надрукувала та прокоментувала Т. Дідик, надано багатий матеріал для осмислення та аналізу цього важливого аспекту навчання. Так, музичний матеріал містить різноманітні вокальні вправи, що впорядковані за принципом зростання та розширення співацького діапазону, певного ускладнення мелодико-ритмічного параметрів. Епіграфом для кожної вправи є висловлювання Соломії Крушельницької - видатної вокалістки та викладачки самої Одарки Бандрівської. Відправним пунктом індивідуального підходу до розроблення вправ слугує твердження про індивідуальність

співака та його голосу: «Немає на цілому світі двох ідентично таких самих голосів. Як на дереві одному кожен листок подібний, але не ідентичний, значить, і кожен голос має свої прикмети і свої недоліки» [17, с. 6].

Таким чином, діагностика та психолого-фізіологічний аналіз здібностей студента передують процесу навчання, і викладач у кожному конкретному випадку використовує найдоцільніші варіанти вправ для виправлення існуючих недоліків. Одарка Бандрівська вказує: «Вправи треба завжди добирати індивідуально, не за шаблоном. Кожна з них має бути спрямована на досягнення певної мети: на виправлення недоліків чи опанування одним із різновидів вокального руху тощо. Для початківців вправи завжди мають бути простими, щоб не відволікати увагу учня у процесі їхнього виконання від правильного голосоведення. Вони побудовані за принципом зростання складності і за функціональним призначенням: спочатку - розспівки, потім технічні вправи, а наостанок – вокалізи».

Таким чином, проміжним і важливим музичним матеріалом від розспівок до художніх творів є вокалізи. Вивчаючи різні види техніки співу буває дуже корисно спробувати співати італійські вправи, а на пізнішому етапі - каденції, які відкривають співакові нові стильові можливості. Бездумно ж «ганяти» голос на вправах і каденціях скоріше шкідливо, ніж корисно; але й затягувати час також ні до чого. Комплекс вправ і вокалізів, підібраний педагогом індивідуально для кожного учня, є своєрідною гімнастикою, - кращим тренінгом для голосу, що використовується протягом усієї творчої кар'єри співака» [17, с. 23].

У підручниках з мистецтва сольного співу вказується, що вокалізи - це перехідний музичний матеріал від вправ до художніх творів, слово походить від франц. «vocalise», яке, у свою чергу повторює латину. «Vocalis» перекладається як «голосний звук», означає музичний твір для співу без слів на голосний звук. З однієї сторони, це звичайна технічна вправа для розвитку вокальної техніки, а з іншої - художній твір [17, с. 23].

Будучи вправою або етюдом для голосу без тексту, вокаліз виконується на голосний звук або методом сольмізації та призначається для розвитку виразності голосу і виконавської техніки співака. Вокалізи складали М. Глінка, А. Варламов, Дж. Конконе, Г. Панофка та багато інших композиторів і викладачів. Деякі вокалізи є концертними п'єсами (наприклад, «Вокаліз» Сергія Рахманінова, «Хабанера» Моріса Равеля, Концерт для голосу з оркестром Рейнгольда Глієра, інші твори). Вокалізи входять до екзаменаційних вимог упродовж перших декількох років навчання співака. На початковому етапі робота над вокалізами повинна передувати розучуванню твору з текстом.

Одарка Бандрівська у методичних посібниках підтримує ідеї італійської педагогіки та погоджується, що у професійній підготовці співака вокалізи відіграють дуже важливу роль. І разом із вправами вони є основою для формування професійного звучання голосу - не тільки оперного, але й камерного. Із самого початку навчання співаків велику увагу потрібно приділяти простим за мелодією і ритмом вокалізам із невеликим вокальним діапазоном, що в основному охоплюють середній регістр голосу. Так побудовані нею вокалізи №№ 1-8. Виняток може бути в тому випадку, якщо учень достатньо підготовлений - має великий діапазон, розвинені й згладжені регістри голосу, чисту інтонацію. Саме для підготовлених початківців розроблені нею вокалізи №№ 9-12 [8, с. 17-21].

Вивчати вокалізи необхідно для вироблення основних професійних навичок: вокального дихання; рівного, плавного, вільного звучання голосу (кантилени); злагодженості співацьких регістрів; для опрацювання зручностей у співі перехідних звуків; розвиненню рухливості, гнучкості голосу; поступового розширення діапазону; досягнення високої позиції звучання, вирівнювання голосних і т. д. Вокалізи є не тільки матеріалом для вироблення техніки в співі, але й основою для виявлення тембральних особливостей голосу, розвиненню вміння використовувати динаміку звучання, що особливо для камерного співака. Саме тому Одарка Бандрівська

ретельно виписує штрихи й динаміку. Надалі це підводить вокаліста до художньо-виразного співу творів із поетичним текстом. Вокалізи не лише допомагають розвинути співацькі навички, напрацювати правильну техніку дихання, а й допомагають краще відчувати свій голос (йдеться про вокалізи-вправи, а не про вокалізи-твори). «Вони повинні бути текстурно зручними, на відміну від реальних творів, де ніхто нічого в цьому плані не гарантує [8, с. 76].

Таким чином, Одарка Бандрівська на власному досвіді багаторічної плідної виконавської та педагогічної діяльності теоретично обґрунтувала оригінальну методику навчання співу, створила наукову концепцію камерного виконавства. Її вклад у скарбницю національної вокальної культури видається безцінним і потребує пропагування. Особливо вражає на записах платівок її інтерпретація української камерно-вокальної класики. Але, на жаль, і дотер актуально звучить її основне виконавське *credo*: «популяризувати, пропагувати наші солоспіви, які мають всесвітню цінність, бо ті твори представляють всенародну цінність, це солоспіви, якими ми можемо похвалитися перед іншими народами. А то буває у нас так, як каже польське прислів'я «*Zawsze chwal, nie znasz własnego, nie wiesz, co posiadasz*» - «Чуже хвалите, свого не знаєте, самі не відаєте, чим володієте» [4, с. 110].

Окрім наукових висновків, видатна вокалістка започаткувала виконавську традицію українського солоспіву широкого стилізового діапазону (від М. Лисенка - до В. Косенка). О. Бандрівська залишила цінний теоретичний спадок - наукові праці, що торкаються особливостей виконання камерно-вокальної лірики слов'янських, європейських композиторів, принципів вокальних шкіл різних століть. Співачка підбила підсумки практичних і теоретичних принципів італійської вокальної школи, узагальнила методичні настанови власних викладачів (С. Козловської та С. Крушельницької), що дозволило співачці осмислити власну методичну стратегію та теоретичну концепцію камерного співу. Навчальні методичні комплекси О. Бандрівської потребують подальшого дослідження та інтеграції

у виконавський процес. Особливо цікавим видається вивчення вправ і розспівок співачки з позиції творчого втілення нею італійських традицій вокальних шкіл.

2.3. Особливості педагогічної діяльності педагогів-вокалістів в контексті розвитку Львівської вокальної школи другої половини XX – XXI століття

У другій половині XX ст. помітно зріс естетичний і культурний рівень глядачів, що дозволило українським оперним театрам робити постановки, запрошуючи режисерів і диригентів європейського значення. Разом зі здобуттям Україною незалежності, з'явилась можливість гастролювати за кордоном. Сьогодні мистецтво українських співаків користується великим успіхом і має вплив на міжнародний розвиток оперної музики.

В наш час вокальна освіта України ґрунтується на поверненні до національно-культурної спадщини, її сучасному переосмисленні та використанні безцінного досвіду минулого, вагомий внесок у який здійснили вокалісти-практики.

Принципових змін мистецьке життя краю зазнало у роки «хрущовської відлиги». У 1950-1980-х роках спів на кафедрі викладали: Павло Кармалюк, Микола Шелюжко, Остап Дарчук, Марія Байко, Валентина Підорина-Бринза, Марія Сіверіна, Тетяна Карпатська, Віктор Лужецький, Людмила Жилкіна, Костянтин Голубничий, Олексій Федина, Любов Дороніна, Маргарита Хмельницька, Степан Степан, Олександр Врабель, Павлина Криницька, збагативши методичні позиції новими здобутками.

Важливим кроком фахової підготовки стало відкриття оперної студії при консерваторії яка стала важливою складовою культурного життя міста, здійснюючи історичні реконструкції шедеврів оперного мистецтва, регіональні прем'єри, посилюючи склад оперного театру у масштабних масових проектах.

До яскравих постатей, які долучилися до активного формування Львівської вокальної школи другої половини ХХ століття належить народний артист СРСР Павло Кармалюк (1907 - 1986) - оперний і концертний співак (баритон) - володар потужного голосу широкого діапазону, викладач, професор. Слава П. Кармалюка як камерного співака не менша, ніж оперного, а його виконання народних пісень – це визначне явище в українському мистецтві. Близьким для співака було виконання партій з опер італійських композиторів. Це арії Амонасро («Аїда»), Ренато («Бал-маскарад»), Родріго («Дон Карлос»), Жермон («Травіата»), Граф ді Луна («Трубадур»). Але творчість Джузеппе Верді за своїми реалістичними принципами, глибиною драматизму та мелодичною насиченістю була найбільш близька співакові.

Вершиною в оперній творчості співака стала партія Ріголетто, яку він почав виконувати з 1946 року. У 1978 році з нагоди 70-річного ювілею П.Кармалюка у Львівській опері звучала музика «Ріголетто». У головній ролі – П. Кармалюк, а поруч – його випускники – партнери по сцені. «Для ювілейної імпрези митець обрав чи не найулюбленішу партію – Ріголетто... Професор Львівської консерваторії вирішив здивувати на лише своїх шанувальників, усіх, хто заповнив «по вінця» зал Львівської опери. Професор перевершив сподівання і своїх вихованців, які співали з ним у виставі. Ріголетто Кармалюка «звучав», як у молодості. Блискуче! Напевне, надихали й колишні його учні: неперевершена Джільда – Володимира Чайка, Герцог – Володимир Федотов, який... приїхав з Києва, Спарафучіле – майстра високої артистичної і вокальної культури Віктора Лужецького, Монтероне – Олександра Громиша, Марульо – Олександра Чепурного» [52, с.37].

Паралельно з виконавською співак займався педагогічною діяльністю у стінах Львівської державної консерваторії. З 1967 до 1985 р. він обіймав посаду завідувача кафедри сольного співу. У 1970 р. йому було присвоєно звання професора. У Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка професор П.

Кармалюк випустив ціле покоління обдарованих вокалістів. Його методичні установки базувались на багатому сценічному досвіді талановитого співака. Як викладач він завжди ставив перед студентами «перфекціоністські» завдання. Концептуальна основа його індивідуального викладацького стилю - вокально - сценічна драматургія інтерпретації творів.

Створений Кармалюком власний виконавський стиль ґрунтувався на поєднанні природних голосових даних, досконалому оволодінні навиками вокальної школи, вивченні досвіду видатних співаків і акторів, ознайомленні з принципами акторської майстерності, де вокально-музична канва підпорядковується правдивості драматургії і утворює «синтез художньої єдності». В основу органічного трактування співак закладав психологічну концепцію образу, глибоке проникнення у внутрішній світ героїв [30,с.87].

Також П. Кармалюк приділяв багато уваги музичному тексту. На його переконання у виконавця є широкі можливості для прочитання тексту за допомогою художніх засобів виразності: інтонації, динаміки, артикуляції, фразування тощо. Творчій індивідуальності Кармалюка характерне підкреслення мелодійного начала, широка наспівність, м'якість у інтонуванні інтервалів, тяжіння до стриманості у темпах і темпових відхиленнях, часом невеликі сповільнення, продовження опорних звуків, уникнення зловживання «форте».

Провідне місце в оперній трупі 70-90 р. займають вихованці львівської вокальної школи, багато з яких поповнили когорту педагогів, подаючи власний приклад та передаючи молодому поколінню практичний досвід. Серед яких: Тамара Дідик, Людмила Жилкіна, Олександр Врабель, Олексій Федина, Любов Дороніна, Ніна Чубарова-Гаєвська, Маргарита Хмельницька, Тетяна Карпатська, Павлина Криницька, Марія Байко, Володимир Ігнатенко, Володимира Чайка, Ігор Кушплер .

Особлива роль серед педагогів-виконавців належить народному артистові України, професору Олександру Врабелю. Випускник Львівської консерваторії підкорив сцени театрів Польщі, Німеччини, Угорщини,

Болгарії, Фінляндії, Індії, Канади, США. Ще під час навчання став солістом Львівського театру опери та балету ім. І. Франка. Учень Л. Улуханової, П. Кармалюка, Олександра Карпатського. Його становлення певною мірою відбувалося у руслі методичних настанов О. Мишуги, який був автором власної методичної концепції, орієнтованою на традиції *bel canto*.

У 1959 році молодий співак став лауреатом I Всеукраїнського конкурсу вокалістів, у 1962р - дипломантом Всесоюзного конкурсу ім. М. Глінки, а в наступному - лауреатом Міжнародного конкурсу молодих оперних співаків у Софії (Болгарія). Понад 35 років співак віддав Львівському театру опери і балету. На його сцені створив близько 60-ти різнохарактерних образів з українського та світового оперного репертуару.

З 1978 року О. Врабель успішно поєднував сценічні виступи із викладацькою роботою на кафедрі сольного співу Львівської консерваторії, а від 1993 – повністю віддав себе педагогічній праці.

Методичні засади Одарки Бандрівської активно впроваджувала у власному педагогічному процесі її учениця народна артистка України Т. Дідик. Продовжуючи дидактичну лінію у поєднанні з практичним виконавським та педагогічним досвідом доцент Львівської музичної академії ім. М. В. Лисенка Т. Дідик у 2004 році видала «Збірник вправ для постановки голосу і розвитку техніки з коментарями», присвятивши цю працю О. Бандрівської.

Успішну сценічну кар'єру та плідну педагогічну діяльність провадила випускниця класу П. Кармалюка – Володимира Чайка, народна артистка України, професор. Поряд з театральною і камерною концертною практикою, прагнучи зберегти та розкрити методичні засади свого педагога, Володимира Чайка випустила монографічно-мемуарну працю «Павло Кармалюк: Життя та творчість актора, співака, вчителя».

Варто звернути увагу на творчу постать Ігоря Кушплера, представника класів професора Павла Кармалюка та професора Остапа Дарчука. Співак, педагог, композитор, соліст та художній керівник оперного

театру, громадський діяч та організатор мистецького життя, ініціатор науково-дослідницьких проектів - основні напрямки його творчої діяльності. Як виконавець, він був не лише оперним співаком, але й солістом філармонії, багатогранним камерним виконавцем, брав участь в оперних фестивалях в Україні, Польщі, Росії, Угорщині, Іспанії, здійснив ряд концертних турне в містах Великої Британії, Аргентини, Бразилії, Канади, США. Його викладацька діяльність у стінах ЛНМА розпочалась у 1983 році. У 1999 р. І. Кушплер був відзначений дипломом «Кращий викладач». Він неодноразово був членом журі різноманітних конкурсів співаків, зокрема, III Міжнародного конкурсу ім. С. Крушельницької і II Міжнародного конкурсу ім. А. Дідура та проводив майстер-курси у музичних навчальних закладах Німеччини та Польщі. У класі сольного співу Ігор Федорович залучав кращі зразки вокального мистецтва до навчальної роботи зі студентами. Як зазначає М.А. Жишкович в одній зі своїх статей про Ігоря Кушплера, творче життя його класу ніколи не обмежувалося лише «плановими перевірками поточної та підсумкової успішності у вигляді академічних концертів та іспитів. Тут вагоме місце належало більш творчій формі закріплення технічних та виконавських навичок студента-співака. Це концерти студентів класу Ігоря Федоровича, кожен з яких - відкриття цікавої концертної драматургії і крок фахового сходження, а також і своєрідний мистецький звіт самого професора, який віддавав свій досвід прекрасній справі виховання молодих співаків» [22,с.24].

В наш час, зберігаючи традиції вокальної школи, більшість викладацького складу є випускниками львівських музичних закладів, які водночас- солісти театру. Сьогодні сольний спів викладають: Людмила Божко, Анна Дашак, Роман Вітошинський, Петро Ончул, Анатолій Липник, Наталія Свобода, Марія Галій-Моравська, Олег Цигилик, Мирослава Жишкович, Орест Сидір, Богдан Косопуд, Любов Качала, Олег Лихач, Наталя Романюк, Людмила Савчук, Світлана Мамчур, Руслана Калин.

Важливе значення для всебічного виховання співака має клас камерного співу Мирослава Логойда, Марія Процев'ят, Мирослава Жишкович, Лілія Коструба. Клас вокального ансамблю веде Остап Майчик. Коротко зупинимось на творчій та педагогічній діяльності деяких з них.

Людмила Божко (нар. 1941 р.) – оперна та концертно-камерна співачка (лірико-колоратурне сопрано), народна артистка України, професор. Закінчила Київську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського за фахом «сольний спів» у класі народної артистки, професора З.Гайдай (1965). У 1965-1968 рр. – солістка Львівської опери, де заспівала провідні партії в операх: Дж.Россіні «Севільський цирульник» (Розіна), Дж.Верді «Травіата» (Віолетта), «Ріголетто» (Джільда),

З 1985 р. Людмила Федорівна - викладач кафедри сольного співу Львівської державної консерваторії (тепер – Львівська національна академія). Серед її випускників лауреати міжнародних конкурсів: солістка Віденської камерної опери А.Ковалко, солістки львівського національного театру опери і балету ЮЛисенко та В.Коломіщева. Л.Божко видала педагогічний посібник «Український романс» для музичних навчальних закладів. За високохудожнє виконання духовної музики нагороджена орденом Святого Архистратига Михаїла .

Марія Галій-Моравська (нар. 1940 р.) - оперна та концертна співачка (сопрано), заслужена артистка України. Закінчила Львівську державну консерваторію ім. М.В. Лисенка. Після закінчення консерваторії була солісткою Львівської філармонії. Солістка Львівського академічного театру опери і балету ім. Івана Франка, де виконала понад 70 оперних партій. За сумісництвом 25 років працювала викладачем сольного співу у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси, у Львівському музичному училищі ім. С. Людкевича. З 2006 р. працює старшим викладачем кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Є автором статей та рецензій про багатьох виконавців та вчених, упорядником та музичним редактором збірника «Наша дума, наша пісня не

вмре, не загине», куди ввійшли думи, романси, авторські та народні пісні для голосу в супроводі бандури. Виховала багатьох лауреатів всеукраїнських та міжнародних конкурсів

Мирослава Жишкович (нар. 1957 р.) - концертно-камерна співачка (сопрано), доцент, кандидат мистецтвознавства. Музичну освіту здобула у Львівській музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької та Львівській державній консерваторії ім. М.В. Лисенка.. З 1990 року займається викладацькою діяльністю. Веде клас камерного, а і сольного співу, готуючи зі студентами цікаві концертні програми. Серед її випускників – лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів: І.Назаров, Н.Гринишин, О.Мельник, Н.Андріїв та В. Максим (дует); А.Шумаріна, Ван Сі.

Мирослава Жишкович займається дослідницькою діяльністю. Напрямок її наукових досліджень – вокальне виконавство та педагогіка, історія українського вокального мистецтва, зокрема галицького ХІХ – першої половини ХХ ст. Автор багатьох публікацій про співаків та педагогів: В.Висоцького, О.Мишугу, Ч.Зарембу, О.Бандрівську, М.Голинського, Б.Гмирю, О.Дарчука, І.Кушплера, О.Цигилика, А.Дашак, а також енциклопедичних статей присвячених В.Висоцькому, А.Діанні, З.Козловській, Ч.Зарембі («Енциклопедія Львова», Т.1, 2007; Т. 2, 2008).

Є автором низки програм, методичних розробок з історії вокального мистецтва та вокальної педагогіки, зокрема: «Збірник вокальних вправ: Для викладачів-початківців та студентів музичних навчальних закладів»; «Педагогічна практика: Програма для вокальних факультетів вищих навчальних закладів»; «Репертуарний додаток до програм вокальних факультетів музичних навчальних закладів»; «Контрольно-кваліфікаційні завдання з предмета „Основи вокальної методики та педагогіки”: Поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв ІІІ – ІV рівнів акредитації»; «Вокально-педагогічні принципи Валерія Висоцького»; «Основи вокально-педагогічних навиків: Методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів

культури і мистецтв III – IV рівнів акредитації» ; «Вокально-педагогічні принципи та виконавські поради Остапа Дарчука і Марії Сіверіної». Займається упорядкуванням наукових збірок кафедри сольного співу.

Орест Сидір (нар. 1961 р.) – оперний співак (баритон), заслужений артист України, лауреат Міжнародного конкурсу ім. С.Крушельницької, ст. викладач кафедри сольного співу. Випускник Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка (клас проф. І. Кушплера). Соліст Львівського оперного театру. У репертуарі співака велика кількість оперних партій. Серед них: Омар («Купало» А. Вахнянина), Ібрагім («Роксолана» Д. Січинського), Ріголетто, граф Ді Луна, Жермон, Ренато, Амонасро («Ріголетто», «Трубадур» «Травіата», «Бал-маскарад», «Аїда» Дж.Верді), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Онегін («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Роберт («Іоланта» П. Чайковського) та ін.

Старший викладач кафедри сольного співу Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Цікавими є поради О.Сидора як педагога.

В першу чергу потрібно, щоб все було злагоджено та правильно в голосовому апараті. Важливий професійний підхід до справи. Ніяких емоцій, лише холодний розум і правильність звуковедення. Важлива правильна робота апарату, чітка дикція, артикуляція, потрібно правильно розраховувати дихання. Поради щодо правильної експлуатації голосу: «Насамперед братися за складні партії тоді, коли є порядок з голосом. Розумієте, спів – це важка праця, в першу чергу розумова. Щоб співати довговічно, треба використовувати голосову техніку так, як в мові. Як утворюються голосні звуки, так і повинен зароджуватися природний звук у співака. Весь пін-код співу закладений в мові, треба лише відслідковувати що робиться з голосом, коли ми розмовляємо, те саме робити при співі. Я ставлю перед студентами конкретні завдання і вимагаю їх виконання. Добрий співак – це мисляча, ерудована людина, якій до всього ще Бог дав прекрасний голос і талант.

Висновки

Таким чином, на підставі вищезазначеного ми можемо зробити висновок, що становлення та розвиток Львівської вокальної школи мало послідовний та систематичний характер, беручи свій початок від італійської національної школи співу та доповнюючи її особливостями індивідуального стилю видатних українських педагогів.

Мистецтво співу, має не тільки живий досвід, але й свої теоретичні засади, які разом створюють «вокальну школу». Поняття «вокально-педагогічна школа» має низку спільних рис головною з яких є спільність виконавської моделі, що базується на емпіричному досвіді та загальних методичних засадах. Першою європейською школою вокального мистецтва вважається італійська національна школа співу, яка і сьогодні залишається школою вокально-технічної досконалості. Саме вона вплинула на формування й розвиток інших національних шкіл: французьку, німецьку, російську. У межах італійської співочої традиції було вироблено еталон класичного звучання голосу, завдяки чому італійська школа традиційно вважалася однією з найкращих у світі. На теоретичних та методичних засадах західноєвропейських вокально-педагогічних шкіл базуються вокальні школи України. Спирання на різні національні школи у різні історичні періоди можна обґрунтувати обставинами культурного буття та історичного прогресу.

Вербальний компонент, який суттєво впливає на специфіку вокального інтонування є ще одною специфічною ознакою вокальної школи. Співучість української та італійської мов природно настроюють голос на однакову манеру співу, тому вплив саме італійської вокальної традиції на українську школу співу є провідним. Глибинні причини близького до італійського стилю в подібній співучості української та італійської пісенності, а відтак інтонування домінує у вокальному виконавстві. В даній

роботі особлива увага направлена на роль італійських впливів, що за умовами культурного становлення Львову виявилися найсуттєвішими.

В роботі висвітленні основні етапи формування та розвитку вокально-виконавського стилю «bel canto», визначенні провідні напрямки розвитку італійської вокальної школи для актуалізації головного завдання сучасної музичної освіти - відновлення кращих вокальних традицій всесвітньої культурної спадщини. Формуванню національної італійської вокальної школи передував тривалий шлях розвитку, що завершився народженням нового жанру, - опери . Надалі цей стиль поширився по всій Європі.

Безперечно, особливої уваги заслуговує педагогічна діяльність італійського маестро Ф. Ламперті, яка мала великий вплив на українську вокальну педагогіку, знайшла тут плідотворний ґрунтта була реалізованою українсько-польським митцем Валерієм Висоцьким.

Італійські маестро підготували цілу плеяду талановитих співаків, які пізніше стали провідними педагогами в музичних закладах Львова, де професійний спів супроводжувався поєднанням національно-пісенних традицій зі школою бельканто. Це призвело до започаткування власної мистецької школи вокалу та сприяло вихованню плеяди талановитих українських оперних співаків, які прославили батьківщину далеко за її межами. В роботі проаналізовані витоки української вокальної педагогіки та її взаємозв'язки з італійською школою бельканто на прикладі аналізу творчої та педагогічної діяльності видатних митців.

Львівська вокальна школа пройшла довгий шлях становлення, починаючи з кінця XVIII ст. Важливою подією стало заснування Галицького Музичного Товариства, з яким тісно пов'язаний розвиток професійного вокального мистецтва у Львові та відкриття консерваторії.

В останніх десятиріччях XIX - на початку XX ст. відбувся якісний підйом в підготовці співаків, зумовлений успішною викладацькою практикою професора Валерія Висоцького - засновника львівської

професійної вокальної школи, та його учня О. Мишуги. Методичні засади О. Мишуги та С.Крушельницької активно впроваджувала у власному педагогічному процесі Одарка Бандрівська. У ході дослідження була розглянута педагогічна спадщина співачки та її теоретична концепція камерного співу.

Вибірковий огляд особливостей формування Львівської вокальної школи другої половини ХХ століття демонструє перевагу серед її представників вихованців львівських учбових закладів. Актуальними залишаються питання усвідомлення, популяризації та плекання методичних засад видатних наставників попередніх поколінь, їх життєздатність в умовах соціокультурних запитів сьогодення. Помітним є й творче засвоєння надбань представників школи з її спрямованістю на італійську виконавську традицію. Водночас, провідні представники школи досліджуваного періоду поєднують педагогічну діяльність з практичним театральним та камерно-концертним досвідом, демонструють послідовну дослідницьку, просвітницьку позицію, скеровані на виховання молодого покоління. Матеріал дозволяє простежити спадкоємність львівської вокальної школи: Франческо Ламперті - Валерій Висоцький - Соломія Крушельницька - Одарка Бандрівська - сучасний етап підготовки співаків у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка.

Сучасна практика вокалу потребує використання співаками теоретичних знань для забезпечення відповідного рівня професіоналізму. Роль вокального педагога, визначається необхідністю допомоги в опануванні технікою співу та музичним матеріалом. Так, вокальна практика майстрів ХХ століття містять безцінний досвід, збагачений мистецькими здобутками та піднімає його традиції на високій рівень. Вокально-технічні прийоми українських викладачів перш за все направлені на виховання особистості співака, який має оволодіти теоретичними знаннями з вокальної педагогіки, бути обізнаним в питаннях історії музичної та вокальної літератури, знати будову і функції голосоутворюючого апарату.

Список використаних джерел:

1. Азарова, Л. (2012). Методичні принципи формування співучого голосу видатного педагога Ф. Ламперті. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. № 11. С.44-53.
2. Антонюк, В.Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. К.: Віпол. 174с.
3. Антонюк, В.Г. (1999). *Становлення вокально-професійної освіти в Україні: проблема поліетнічності*. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К.: Українська ідея. 29 с.
4. Антонюк, В. (2001). *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект*: монографія. К.: Українська ідея. 144 с.
5. Антонюк, В.Г (1999). *Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект*. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К.: Українська ідея. 24с.
6. Аспелунд, Д.(1956). *Развитие певца и его голоса*. Л. : Музгиз.192 с.
7. Бандрівська, О. (2002). Нариси по вокальній методиці. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Вип. 6. Львів: Вид-во «Апріорі».С. 25–61.
8. Бандрівська, О. (2002). Особливості виконання вокально-камерних музичних творів :науково-методичні праці, статті, рецензії. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Вип.6. Львів :Вид-во «Апріорі».С.61-89.
9. Бандрівська, О. (2002). Теоретичні основи правильного співу: *Науково-методичні праці, статті, рецензії. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Вип.6. Львів: Вид-во «Апріорі». С. 14-25.
11. Бельканто. *Музыкальная энциклопедия* (1981). М.: Советская энциклопедия. С. 13.
12. Бойко, А. (2015). Вокальний стиль «bel canto» як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Вип. 139. С. 221-224.

13. Булка, Ю. (1992). *Музична культура Західної України. Історія української музики в 6 т. т.4.* К.С. 545-589.
14. Волков, С.М. (2006). *Мистецька освіта в культурі України 90-х рр. XX століття.* К.: Наукова думка. 207с.
15. Гнидь, Б. (1997). *Історія вокального мистецтва: Підручник.* К.: НМАУ. 320 с.
16. Гринь, Л.(2012). Історичний аспект розвитку української вокальної школи XX сторіччя. *Вісник Запорізького національного університету. Запоріжжя* . Вип. С. 45–49.
17. Гобби, Т. (1989). *Мир итальянской оперы.* М.: Радуга. 320 с.
18. Дідик, Т. (2004). *Вправи для постановки голосу і розвитку вокальної техніки* .Львів: Вид-во «Край». 59 с.
19. Драч, І. (2006) Феномен класичного бельканто в італійській опері. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* №17. С. 166–175.
20. Друскін, М. (1976). *История зарубежной музыки.* Вып. 4. М.: Музыка. с.28.
21. Дудар, В. (2009). Слово як основа виразності у вокальному виконавстві. *Педагогіка і психологія проф. освіти.* №5. С.127-136.
22. Зейдлер, Г. (2011). *Валерий Высоцкий и его педагогическая школа в Польше и Украине.* М. : Музыка .116 с.
23. Жишкович, М. (2014). Ігор Кушплер. Творча постать оперного співака крізь призму сценічних виступів та рецензій. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* №3. Тернопіль. С. 20–26.
24. Жишкович, М.(2006). *Львівська вокальна школа другої пол. XIX -першої пол. XX століття:* дис. канд. мистецтвознавства. М. Жишкович. Львів. 246с.
25. Кавун, В. (2017). *Історико-теоретичні аспекти становлення вокального мистецтва* .К.: Музикознавство. Вип.1.С.160-164

26. Каган, М.С. (1987). *Искусство как феномен культуры. Искусство в системе культуры*. М.: Наука. С.6-22.
27. Калинин, Р. (2012). Вокальна школа як ментальний феномен. *Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка. Тернопіль, №2*. С. 114–121.
28. Кирилина, Л. (1996). *Классический стиль в музыке XVIII начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика*. М. : Моск. гос. консерватория. 192 с.
29. Кияновська, Л. (2011). Львівська вокальна школа та її міжнародні зв'язки. *Солоспів. №1*. С. 2.
30. Кияновська, Л. (2000). *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.*: Монографія. / Любов Кияновська. Тернопіль: Астон. 339 с.
31. Ковбасюк, А.(2013). Педагогічна діяльність співаків другої половини XX ст. в контексті розвитку львівської вокальної школи. *Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка. №10. Ч. I*. С. 87.
32. Кулиева, А.Я. (2000). Одесская вокальная школа в её связях с итальянской и немецкой певческими традициями. *Музичне мистецтво і культура*. Вип.5. Одесса: Астропринт. С. 357-364.
33. Ластовецька-Соланська, З. (2007) *Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів. 20 с.
34. Луцкер, П., Сусидко, И. (2000). *века Итальянская опера XVIII*. Ч. 2. М.: Классика. 76 с.
35. Людкевич, С. (2000). *Дослідження, статті, рецензії, виступи*: В 2-х т.-Л.: Дивосвіт. Т. 2.С. 34-49.
36. Маслова, Ю. (2012). *Українська вокальна школа в контексті музичної культури України*: автореф. дис. канд. мистецтвознав. Київ. 16 с.
37. Микиша, М. (1971). *Практичні основи вокального мистецтва*. К. с.90.

38. Носова, Г. (2014). Львівська вокальна школа та її вплив на творче становлення провідних солістів львівської опери у другій половині ХХ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 32. С. 24-32.
39. Оленюк, Д. *Західноєвропейська вокальна традиція та її вплив на українську культуру оперного співу (XIX – початок ХХ століття)*. с.-40-45.
40. Опенько, В. В. (2017). Вокальна школа Франческо Ламперті та її значення для становлення української мистецької педагогіки. *Молодий вчений*. № 8. С. 43-46.
41. Ростовський, О.Я. (2007). *Актуальні проблеми сучасної музично-педагогічної освіти. Теоретичні та методичні засади неперервної мистецької освіти*: зб. матеріалів науково-методологічного семінару. Чернівці: Зелена Буковина. С. 16-21.
42. Ростовський, О.Я. (2000). Українська музична педагогіка: стан і перспективи. *Рідна школа*. №8. С.12-14.
43. Рудницька, О.П. (1998). *Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти*: навч. посібник. К.: ІЗМН. 248с.
44. Рудницька, О.П. (2006). *Психолого -педагогічні проблеми загальної та мистецької освіти. Мистецтво у розвитку особистості*: монографія. Чернівці: Зелена Буковина. 134с.
45. Сладкопеев, Р. (2013). Бренд «бельканто» в італійській вокальній школі. *Вестник МГУКИ*. №4. с.156-201.
46. *Соломія Крушельницька: Спогади, матеріали, листування: У двох томах.* (1979). Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. Київ. Т. 2. 94 с.
47. Стахевич, О. (2002). *Основи вокальної педагогіки*. Суми : Сум. ДПУ ім. А. С. Макаренка. 41 с.
48. Танько, Т.П. (1998). *Музично-педагогічна освіта в Україні*: монографія. Х.: Основа. 192с.

49. Тоцька, Л.(2012).» Вокально-виконавський стиль «bel canto історико – теоретичний аспект. *Педагогічні науки*. № 107. С.208-216.
50. Царук, С. (2015). Роль львівської вокальної школи у формуванні методичних принципів Олександра Мишуги. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Вип. 18. С. 282-288.
51. Цебрій, І. (2013). Взаємодія італійської та національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги. *Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи*. Львів. Вип. 7. С. 314–322.
52. Цюпа, Н. (2018). Вплив музичного світогляду ХХ століття на роботу вокалістів. *Молодий вчений*. №3.С. 510-511.
53. Чайка, В.(2002). *Павло Кармалюк: Життя та творчість актора, співака, вчителя*. Львів: В-во Отців Василіян «Місіонер».137 с.
54. Шамаева, К.И. (1992). *Музыкальное образование на Украине в первой половине XIX века*. М.: Наука. 187 с.
55. Швачко, Т. (1983). Вокальна школа: Традиції і сучасність. *Музика*. №2. С. 28-49.
56. Швидків, Г. (2013). Значення педагогічних та морально-етичних принципів професора Валерія Висоцького для розвитку сучасної львівської вокальної школи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. № 2. С. 116-120.
57. Шуневич, Є. (2003). Етапи становлення і формування української національної вокальної школи. *Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль-Київ. №2. С. 52–58.
58. Юцевич, Ю. (2003) *Музика : словник-довідник*. Тернопіль : Навчальна книга.С.23.
59. Ярмаченко, М.Д. (1998). Основні педагогічні категорії. *Педагогіка і психологія*. №4. С.5-6.

Інтернет ресурси:

60. <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/academic-singing-department/history-of-academic-singing-department/>
61. <http://www.library.tnpu.edu.ua/index.php/exhibitions/1844-krywelnuckahttp://eprints.zu.edu.ua/26733/1/%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf>
62. <http://eprints.zu.edu.ua/26733/1/%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf>
63. http://old.kultart.lnu.edu.ua/Visnyk_Cult-Arts/2012_11/15.pdf