

В. О. Дорошенко

**Методичні рекомендації
з навчальної дисципліни
«СОЛЬНИЙ СПІВ»**

**«ВОКАЛІЗ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ
СТУДЕНТА – АКТОРА ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ»**



Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури України
Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського
Кафедра сценічної мови

ДОРОШЕНКО В. О.

Методичні рекомендації
з навчальної дисципліни «Сольний спів»
«Вокаліз у професійній підготовці
студента – актора театру анімації»
(спеціальність 6. 020201 «Театральне мистецтво»,
спеціалізація «Акторське мистецтво театру ляльок»,
стаціонар, заочне відділення)

Харків
ФОП Панов А. М.
2016

ББК 85.314.3
УДК 784.9
Д 55

Рекомендовано вченою радою Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 2 від 24 вересня 2015 р.)

Рецензенти:

Довлетова С. В. – доцент кафедри театру анімації та режисури, зам. декана театрального факультету Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського;
Хуторська Г. Й. – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Дорошенко В. О.

Д 55 Вокаліз у професійній підготовці студента – актора театру анімації: методичні рекомендації з навчальної дисципліни «Сольний спів». – Харків: ФОП Панов А. М., 2016. – 92 с.

ISBN 978-617-7293-61-2

119368

Методичні рекомендації «Вокаліз у професійній підготовці студента – актора театру анімації» з навчальної дисципліни «Сольний спів» висвітлюють специфіку опанування жанру вокалізу у системі професійної підготовки студента – актора театру анімації. Методичні рекомендації мають практичну спрямованість, що обумовлює їх призначеність педагогам, студентам і всім бажаючим оволодіти мистецтвом вокалу.

ББК 85.314.3

УДК 784.9

ISBN 978-617-7293-61-2

© Дорошенко В. О., 2016.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Вокаліз у контексті музичного мистецтва і вокальної підготовки студента актора анімаційного театру	7
1.1. Вокаліз в історії музичного мистецтва	7
1.2. Вокаліз у контексті вокальної педагогіки.....	9
1.3. Вокаліз у системі фахової підготовки студентів – акторів театру анімації.....	14
РОЗДІЛ 2. Методичні настанови використання вокалізу у процесі формування вокальних навичок у студентів – акторів театру анімації	19
2.1. Специфіка опанування вокалізів у 1 – 2 модулях.....	19
2.2. Особливості використання вокалізів у 3 – 4 модулях	24
2.3. Специфіка використання вокалізів у 5 – 6 модулях	29
РОЗДІЛ 3. Вокаліз як засіб урізномбарвлення співацької палітри в контексті вдосконалення вокальних навичок.....	35
3.1. Вокаліз як сфера ознайомлення зі специфікою народного співу	35

3.2. Вокаліз як площина ознайомлення зі специфікою естрадного співу	37
3.3. Вокалізи у самостійній роботі студента-актора театру анімації	39
ДОДАТКИ	42
ЛІТЕРАТУРА.....	90

ВСТУП

Культурні реалії сьогодення висувають нові вимоги до вищої школи, головним завданням якої стає формування генерації високоосвічених фахівців, здатних до професійного самовдосконалення та творення, утвердження, збереження та трансляції духовних цінностей. З огляду на це, великої значущості у процесі професійного виховання студента – актора анімаційного театру набуває навчальна дисципліна «Сольний спів», спрямована на набуття теоретичних знань, умінь і практичних навичок, котрі забезпечують процес розвитку творчої особистості та реалізацію креативного потенціалу.

Значення навчальної дисципліни «Сольний спів» зумовлена і синкретичною природою театру анімації, генеза, розвиток і сучасний стан якого утверджують невід’ємність музичної складової вистави і вимагають від актора певної універсальності, готовності до рішення різнопланових художніх завдань.

Значущою репертуарною складовою в контексті навчальної дисципліни «Сольний спів» для студентів-акторів анімаційного театру є жанр вокалізу. Його іманентні властивості постають як основа творчої реалізації професійних знань, умінь і навичок, інтегрування технічних і художніх завдань протягом всього терміну навчання, що забезпечує професійну компетентність і конкурентоспроможність актора за сучасних умов.

Співочий звук не існує поза голосних, яскравість звуковидобування котрих прямо пов’язана із яскравістю співочого голосу в цілому. Це висуває потребу у винятково пильній увазі протягом всього терміну навчання сольному співу до формування навичок ясного та чіткого виспівування голосних, збереження їх характерних звукових рис за умов різнорідних нюансів виконання. З одного боку, це є запорукою відпрацювання чіткості дикції, що в цілому суттєво впливає на професійний рівень актора, його здатність адекватно та в повному обсязі доносити думку. З іншого – сприяє природності та легкості виконання *cantare come parlare* (співати, як говорити).

Артикуляційна, дикційна робота – одна з найбільш керованих студентом у процесі навчання сольному співу (на відміну від керування гортанню, актом вдиху-видиху та ін.). Усвідомлення діяльності артикуляційного апарату при виконанні вокалізів створює підґрунтя для самостійного аналізу студентом рухів ротової порожнини, осмислення їх зв'язку зі звуковими ефектами, барвами звуку, розуміння зв'язку напруженості артикуляційного апарату з результатами звуковидобування та звуковедення.

Спів голосних і вокаліз як жанр, котрий атрибутивно постає на їх основі, концентровано відображають вокальні здібності співака, підкреслюючи як позитивні, так і негативні риси звуковидобування та звуковедення – затьмарення звуку, наявність додаткового забарвлення призвуків, недостатньої координованості роботи органів співацького апарату, невідпрацьованості навичок дихання.

Часта неправильна артикуляція голосних (інколи до повного спотворення їх звукової форми) використовується співаками-початківцями як засіб нівелювання дефектів у звуковидобуванні та звуковеденні. В подальшому це значно перешкоджає формуванню навичок академічного вокалу та професійних навичок в цілому. За умов специфіки театру анімації, що передбачає можливість чергування мовного та вокального звуковидобування, це створює загрози неправильної амортизації голосового апарату, його передчасного «зношування», стирання індивідуальності тембру та професійних захворювань. Робота над вокалізами постає як ефективний засіб запобігання таких загроз.

З огляду на потребу в методичному забезпеченні навчальної дисципліни «Сольний спів» автор у Додатках подає найбільш використовувані в педагогічній практиці вокалізи (у різних виданнях і редакціях).

Автор висловлює щирю подяку за всебічну підтримку та допомогу при підготовці даної роботи Заслуженій артистці України, завідувачу кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, професору Важньовій Л. А., кандидату мистецтвознавства, старшому викладачу кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Грицун Ю. М.

РОЗДІЛ 1.

Вокаліз у контексті музичного мистецтва і вокальної підготовки студента актора анімаційного театру

1.1. Вокаліз в історії музичного мистецтва

З метою формування інтелектуальної «аури» студентів-акторів, забезпечення усвідомленого процесу виконання вокального твору, відповідного до його характеру (особливостей емоційної атмосфери, нюансів змістовного навантаження, в деяких випадках – особливостей технічного характеру, манери викладення музичної думки) та історично-культурної приналежності навчальна дисципліна «Сольний спів» передбачає надання студентам відомостей щодо сутності та специфіки музичних жанрів, зокрема вокалізу.

Жанр вокалізу (від фр. Vocalize) – традиційно тлумачиться в 2 аспектах: як тренувальна вправа, що використовується у процесі професійної вокальної освіти для постановки голосу, та як вокальний твір без слів.

Джерела вокалізу сягають так званих «алілуйних» розспівів у багатьох творах духовної музики. У зв'язку з виникненням оперного жанру в музичній педагогіці на початку XVII ст. вперше виникла проблема виховання співака – соліста, який майстерно володів розмаїтістю прийомів співу. Особливої гостроти ця проблема набула за часів панування італійської опери. Однією з її атрибутивних ознак був спів бельканто, котрий передбачав виняткову майстерність співаків – блискуче володіння колоратурами та багатьма мелізматичними прикрасами. З огляду на це, перед вокальною педагогікою постала проблема створення невеличких вокальних вправ технічного спрямування, виконання яких мало метою тренування співочого голосу, вирівнювання звучання регістрів, відпрацювання плавності голосоведення, рухливості голосу, навичок дихання тощо. У цей час

виникають як трактати з мистецтва вокалу, так і складні вокалізи суто інструктивного характеру Дж. Каччині, Н. Порпора, Дж. Манчіні та ін.

У XVII – XVIII ст. уведення вокалізу в контекст вокальної педагогіки пов'язане з діяльністю таких композиторів і вокальних педагогів, як: Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Люллі, Дж. Перголезі, А. Скарлатті, Дж. Мартіні, П. Каффаро, Д. Чимароза, Дж. Б. Ламперті, Дж. Россіні, Г. Панофка, Ж. Дюпре, Г. Зейдлер, С. Маркесі, Ф. П. Тості, Б. Лютген, Дж. Агріле, Ф. Дуранте, Дж. Россіні, Л. Лео, Н. Цингареллі та багатьох інших.

У мистецтві романтизму поряд з традицією трактування вокалізів переважно з практично-педагогічної точки зору у творчості Дж. М. Бордоньї, Дж. Конконе, Н. Ваккаї склалося підґрунтя для надання жанру самостійності та художньої цінності. Втіленням цієї тенденції стали «Вправи для вдосконалення голосу» М. І. Глінки, написані для відомого співака О. А. Петрова, певною мірою – вокалізи Ф. Абта, М. Гарсія (сина).

XX ст. в історії розвитку жанру вокалізу позначилося функціональною диференціацією. З одного боку, стає наявною тенденція посилення його самостійності та самодостатності як високохудожньої складової професійного виховання співака. Це доводять вокалізи І. Вілінської, Р. Лісіціана, М. Донець-Тессейер, М. Єгоричевої, а також збірка вокалізів, створених М. Равелем, Ф. Пуленком, К. Шимановським, Г. Форє, О. Мессіаном для учнів видатного французького вокального педагога, професора Паризької консерваторії А. Геттіха (так звана «колекція А. Геттіха»), що передбачає виняткову технічну й художню майстерність виконавця. Проте у вокальній педагогіці зберігалася й тенденція звернення до вокалізів переважно технічного спрямування, що демонструють вокалізи Т. Камінської, В. Мордвинової та ін.

Статус вокалізу як повноцінного жанру музичного мистецтва (в якому втрачає значення первинні тренажність й інструктивність) засвідчує поява високохудожніх зразків (у різних варіантах синтезування вокалізу з ознаками пісні, арії, хабанери, блюзу тощо) у творчості С. Рахманінова («Вокаліз»), М. Равеля («Вокаліз-етюд у формі хабанери»), Р. Глієра (Концерт для голосу з

оркестром), Е. Вілла-Лобоса (арія з «Бразильської бахіани № 5»), С. Прокоф'єва («П'ять пісень без слів»), М. Метнера («Соната-вокаліз», «Сюїта-вокаліз»), С. Людкевича («Сумна пісня»), А. Гречанінова, М. Ракова, В. Мураделі, К. Молчанова, В. Калістратова («Концертний вокаліз»), К. Сорокіна («Арія-вокаліз»), Р. Бойка («Вокаліз-балада»), В. Губаренка («Вокаліз – поема» для голосу з камерним оркестром), В. Кікти («Вокаліз-билина», «Патетичний вокаліз»), а також Е. Боцци, І. Йонгена, М. Кастельнуово-Тедеско, Д. Мійо, Г. Пітталугі, Е. Поццоли, Дж. Маліп'єро, П. Дюка, А. Онеггера, Д. Северака та ін.

1.2. Вокаліз у контексті вокальної педагогіки

Вокальна педагогіка демонструє відсутність однозначного ставлення до вокалізу. З одного боку, традиційно цей жанр часто трактується як такий, що має суто технічне призначення і тому не є актуальним для співаків високого професійного рівня. Так, видатний український вокальний педагог і співак М. Микиша вважав недоцільним їх використання в цілому в системі вокальної освіти і доцільним лише для співаків високого рівня професійної – технічної та художньої майстерності. Негативним було ставлення до вокалізів і відомої співачки та педагога П. Віардо-Гарсія, навіть попри те, що нею було створено велику кількість зразків жанру для вирішення передусім педагогічних завдань.

На думку вокального педагога О. Ісаєвої вокалізи слугують саме для розвитку голосу та вдосконалення оволодіння технічними прийомами [див. 13, с. 253], як матеріал, що дозволяє перейти від вправ до виконання високохудожніх творів, вокалізи інтерпретував Л. Дмитрієв [див. 9, с. 328]. Певним підґрунтям такого ставлення можна вважати специфічні риси жанру вокалізу – притаманна йому «розмитість» жанрових «меж», відсутність чітко закріплених структури, палітри засобів виразності та канонів розвитку музичної думки, а також багатство функціонування (наявність і вокальних, і оркестрових версій).

З іншого боку, ще в XIX ст. складається тенденція трактування вокалізу як жанру, що має перманентну значущість у процесі набуття та творчого вдосконалення вокальних навичок. Про це свідчать «Вправи для вдосконалення голосу» М. І. Глінки, написані для відомого співака О. А. Петрова. У цих невеликих вокалізах увага приділялася вивченню рухів голосу по суміжним щаблям та в інтервалах в обсязі октави, опануванню мелізматики, у відповідності до теорії М. І. Глінки щодо концентричного розвитку голосових здібностей – також і максимальному розширенню діапазону голосу та укріпленню центрального регістру співочого голосу.

Великого значення вокалізам надавав О. І. Варламов у «Школі співу» (створена 1840 р.). На думку видатного композитора та автора сольфеджіо – вокалізів «Десять вправ», вони є незамінним засобом вдосконалення голосу. Як необхідний компонент голосової гімнастики, що укріплює голосові м'язи, репрезентував вокалізи автор книги «Вокальне мистецтво» К. Н. Крижанівський. Г. Ніссен – Саломан у «Школі співу» (1880 р.) акцентував надзвичайну значущість вокалізів у процесі формування красивого та шляхетного голосу, розвитку та укріпленні правильної інтонації та дихання.

Перехідним щаблем від співу вправ до співу зі словами, що є корисним і плідним на всіх етапах навчання співу, вважала вокалізи О. М. Благовидова, акцентуючи їх значення у відпрацюванні широкої кантилени.

Виняткову увагу вокалізам приділяв видатний педагог професор П. В. Голубев, намагаючись підбирати вокалізи мелодійні та красиві, щоб студентові було не тільки корисно, а й приємно їх виконувати. Звичайно підбиралися вокалізи, котрі були близькими за характером до творів, що склали програму студента. Дієвим та ефективним вважав спів вокалізів за умов безумовного правильного інтонування та чіткого дотримання ритмічного малюнку відомий вітчизняний вокальний педагог і співак М. Кондратюк.

Великої значущості вокалізам у процесі професійної підготовки співака надавала А. Нежданова, висуваючи перед студентом при їх виконанні такі ж художні завдання, як і при виконанні арій та романсів.

Попри специфічне ставлення до вокалізів, їх незамінність у процесі формування навичок музичної виразності, правильного звукоутворення та звуковидобування підкреслював Л. Дмитрієв [9, с. 306-310].

Значущість вокалізів у вокальній педагогіці зумовлено синтезуванням при їх виконанні технічних і художніх завдань. При цьому рефлексорність голосоутворення єднається з відпрацюванням навичок керування голосу – з формуванням настанов вокальної техніки, що її відомий вокальний педагог Р. Юссон характеризував як «спосіб використання голосових органів на основі почуттєво-рухливого автоматизму, котрий відпрацьований вихованням і створює певну співацьку ефективність щодо діапазону, інтенсивності, тембру та невтомлюваності голосу» [26, с. 158].

Характерними ознаками жанру вокалізу, котрі створюють фундамент як для відпрацювання вокальних навичок, так і для самостійної творчої інтерпретації твору в контексті вокально-педагогічної практики є :

- на рівні мелодики: виразність, природність мелодії у переважно у середньому регістрі голосу із поступеним розширенням діапазону, повторюваність мелодичних оборотів, зокрема таких, що зумовлюють складнощі у виконанні (для відпрацювання навичок долання таких складнощів на рівні автоматизму), переважна спрямованість на своєрідне «перетікання» тонів, поступенеve заповнення стрибків тощо;
- на рівні ритміки: переважна простота та виразність ритмічного малюнку, повторюваність ритмічних фігур;
- на рівні дихання: «укладеність» етапів розгортання мелодики в природний акт «вдиху-видиху»;
- на рівні звуковидобування: переважна зосередженість на опануванні конкретним штрихом виконання або чергуванням 1 – 2 штрихів;
- на рівні акомпанементу: створення відчуття ансамблю із фортепіанним (інструментальним) супроводом, нескладна фактура з розвиненою гармонізацією, що не перекриває звучання голосу та водночас не дає співаку «заховатися» за акомпанементом;

– на художньому рівні: потенційна можливість розмаїтого емоційного та образного урізнобарвлення.

У системі вокального виховання вокалізи в цілому спрямовані передусім на досягнення таких завдань:

– формування фізіологічно правильного, вільного, красивого, рівного звуку зі збереженням індивідуальних тембрових якостей;

– формування відповідного до специфіки академічного вокалу сильного імпедансу – «зворотного акустичного опору, який відчують голосові складки з боку ротоглоткового каналу» [11, с. 51];

– формування у студентів єдиного принципу звукоутворення голосних – відпрацювання відчуття їх «єдиного місця» в ротовій порожнині по фонемі «о» [11, с. 54] та вертикального розкриття рота, характерного для академічного вокалу;

– формування прикритої манери звукоутворення;

– розвиток звуковисотного слуху;

– відпрацювання чистоти інтонації;

– формування атаки звуку;

– відпрацювання стабільного співочого дихання;

– відпрацювання активності діафрагми;

– формування канtilени [2, с. 23];

– розвиток артикуляції;

– відпрацювання навичок звуковидобування та звуковедення;

– відпрацювання рухливості та гнучкості голосу [2, с. 23];

– розширення діапазону; згладжування звучання голосу в різних регістрах [2, с. 23];

– опанування динамічних відтінків;

– відпрацювання елементів музичної виразності тощо.

Досвід відомих педагогів доводить плідність виконання вокалізів спочатку з назвою нот, тобто сольфеджування, з подальшим переходом до вокалізування

на голосну «а». Спів вокалізів на окремі голосні та склади дозволяє знайти примарні тони у звучанні голосу, закріпити «м'язове почуття» інтервалів, усвідомити та запам'ятати позицію голосу, в якій він набуває найбільш правильного та красивого звучання.

Особливе значення мають вокалізи у процесі формування свідомого процесу співу, оскільки зосередженість на «чистому вокалізмі», процесі звуковидобування, на правильному співочому диханні та «дотриманні» правильної інтонації створює підстави для творчого втілення набутих теоретичних знань і практичних навичок.

Зазначимо, що вокаліз, як правило, спрямований на вирішення одного технічного завдання, що потрібно враховувати під час занять. Так, вокалізи Б. Лютгена та М. Бордонї передбачають формування рухливості голосу, на формування та вдосконалення кантилени переважно спрямовані вокалізи Г. Зейдлера та Дж. Конконе.

У вирішенні означених завдань доцільно, звертаючись до накопиченого вітчизняною та зарубіжною вокальною педагогікою досвіду, дотримуватися таких методичних настанов:

- підбирати вокалізи, орієнтовані на долання чітко визначеної, конкретної технічної складнощі – поступового опанування *legato*, *staccato*, *portamento*, *ritenuto*, *crescendo*, *diminuendo* тощо;
- пропонувати для виконання вокалізи, які в комплексі дають можливість поступового розширення діапазону;
- пропонувати виконання вокалізів у різних темпах (від повільного до швидкого, з поступовим прискоренням та уповільненням виконання, з поступовим *staccando*, *diminuendo* від початку до кінця), слідкуючи за правильністю інтонації та дихання;
- виконання вокалізу в різних тональностях з метою розширення діапазону та вирівнювання звучання голосу в різних регістрах.

1.3. Вокаліз у системі фахової підготовки студентів – акторів театру анімації

Опанування навчальної дисципліни «Сольний спів» і вокалізів у системі фахової підготовки студентів – акторів театру анімації пов'язано з низкою особливостей. З одного боку, вони зумовлені винятковою концентрованою у вирішенні різнопланових задач, необхідністю одночасного вирішення технічних і художніх завдань, на що власне й спрямований жанр вокалізу. З іншого боку, ці особливості викликані переважною орієнтованістю студентів сучасну музичну культуру, малою значущістю класичної музичної спадщини в їх художніх пріоритетах, відсутністю адекватного уявлення щодо власних здібностей (музичних у цілому та вокальних зокрема) і справжнього звучання голосу, відсутністю навичок керування голосом і диханням, неявною тембровою визначеністю голосів, обмеженим діапазоном, частою спрямованістю на наслідування голосам популярних виконавців (найчастіше – естрадних і рок-співаків).

На старших курсах – водночас із відпрацюванням навичок академічного вокалу постає й загроза створення власного «співочого образу», який часто суперечить природним даним та акторському амплуа, перешкоджає розвитку професійних навичок і здібностей і містить у собі загрозу захворювань голосового апарату.

Вокалізи слугують одним із дієвих засобів долання таких загроз. Відсутність вербальної складової дає можливість адекватного виявлення рівня саме вокальних здібностей студента – чистоти інтонації, ступеня координації між слухом та голосом (особливо в юнаків), витривалості дихання, особливостей звучання голосу в різній динаміці тощо. Водночас виконання вокалізів дає й уявлення щодо справжнього тембру голосу та музично-сценічного амплуа студента, що в подальшому суттєво впливає на підбір репертуару, відповідного до специфіки його творчої особистості.

Значущість музики в театрі анімації, «мовно-співацька універсальність» актора детермінує не тільки високі вимоги до витривалості голосового апарату,

а й свідомого, професійно відпрацьованого диференціювання мовленнєвого та співацького артикулювання голосних. Робота над вокалізами є доцільною щодо усвідомлення специфіки саме вокального звуковидобування голосних, яке характеризується певною заокругленістю, «взаємоотяжінням» («а» тяжіє до «о», «о» – до «у», «є» – до «е») та водночас збереженням їх звукового «образу», дзвінкості, польотності тощо.

Особливості театру анімації пов'язані зокрема із необхідністю тісної комунікації з аудиторією, що досягається у тому числі й зверненням до неї з інтенсивним посиленням звуку. Відпрацюванню його яскравості, розбірливості також слугує вокаліз. Робота над голосними в цьому жанрі пов'язана із закріпленням відчуття специфічного посилення їх характерних рис, із посиленням резонування у ротоглотковій порожнині, інтенсифікацією резонування та формуванням навичок видобування «високого», «близького» та водночас «зібраного» звуку, без якого неможливе й донесення вербального тексту та думки в цілому.

У професійній діяльності актора однією із головних характеристик є унікальність творчого образу. Багато в чому вона пов'язана із тембром голосу, який у деяких випадках стає «акторською родзинкою», визначальною щодо акторського амплуа. Неправильна мовленнєва і вокальна артикуляція голосних суттєво перешкоджає володінню голосу під час творчого акту, негативно позначається на тембрі і створює загрозу збереженню амплуа. Вокаліз тому може розглядатися як один із засобів збереження творчої індивідуальності майбутнього актора.

У системі фахової підготовки студента – актора важливість вокалізів детермінована також і винятковою варіативністю, індивідуалізованістю процесу навчання в силу значущості сценічного амплуа. Відсутність тексту надає можливостей як максимального його виявлення, так і інтерпретування одних і тих же вокалізів у контексті різних сценічних амплуа.

З огляду на фахову специфіку акторів анімаційного театру важливо, щоб вокально-технічні навички завжди були пов'язані з психологічною задачею, з музичним переживанням. Атрибутивні якості жанру вокалізу надають безмежні

можливості вирішення таких завдань, оскільки уможлиблюють створення варіативної емоційної палітри одночасно із вдосконаленням вокальних навичок.

Водночас із цим вокалізи створюють і підґрунтя для можливого різнопланового пластичного урізноманітнення процесу виконання, уведення хореографічної складової у відповідності до творчого завдання, що поставлене педагогом із урахуванням особливостей сценічного амплуа студента.

Специфіка анімаційного театру вимагає від студента навичок тривалої роботи з піднятими догори руками, з нахилом тулуба, що суттєво перешкоджає правильному звуковидобуванню, звуковеденню, чистоті інтонації, диханню. Виконання вокалізів із лялькою (різних систем) не тільки створює підстави для вдосконалення вказаних вокальних навичок, а й слугує максимальній реалізації акторського потенціалу та є дієвим тренінгом для подальшого вирішення професійних завдань.

У силу особливостей анімаційного театру акторам часто доводиться звертатися до неприродного, штучно «дитячого» звуковидобування, створювати відповідну до характеру персонажу тембральну забарвленість його голосу. Своєрідна образно-емоційна свобода вокалізів надає найкращі можливості для такого образного урізноманітнення їх виконання.

Особливо слід наголосити на суттєвих відмінностях у рівні вокального потенціалу студентів-акторів і доволі різних темпах опанування сольного співу. З огляду на це, виникають значні розбіжності у рівні складності репертуару, зокрема вокалізів, запропонованих студентам однієї групи.

Відзначимо, що робота вокалізами значно ускладнюється й в силу обмеженості палітри вокалізів, використовуваних у педагогічній практиці. Переважно низький рівень вокальних здібностей студентів – акторів театру анімації дозволяє орієнтуватися на нечисленні вокалізи для співаків-початківців – «класичний доробок» у цій царині Ф. Абта, Дж. Конконе, Н. Татарінової. Відчутним є брак сучасних вокалізів, призначених саме для початківців, зокрема таких, що враховують як сучасну музичну «лексику», так і національну. На жаль, це спричиняє штучне скорочення відомих вокалізів (в силу їх масштабності, яка не

є адекватною вокальним здібностям студентів-акторів), відносність пропозицій щодо виконання певних вокалізів на певних етапах навчання, допустимість транспонування вокалізів [2, с. 23] у зручну для студента тональність тощо.

Базове значення у методиці опанування вокалізів студентами-акторами театру анімації на всіх етапах навчання сольному співу мають принципи:

– креативності. Цей принцип спонукає студента до розуміння творчості як фіксуючого якісного змісту активності, позначеного на світоглядному рівні такими ознаками, як опредметненість, цілеспрямованість і свобода [див. 7, с. 141] та осягнення кожного виконавського акту як унікального;

– особистісної орієнтованості, котрій має підґрунтям урахування особливостей голосового апарату (зокрема його витривалості), рівня музичного (зокрема вокального) слуху, темпераменту, сценічного амплуа студента, його загального інтелектуального рівня, а також особливостей професійного становлення, що зумовлює індивідуалізацію у процесі підбору репертуару та вибору засобів додання технічних труднощів;

– варіативності, що дозволяє враховувати динаміку професійного розвитку конкретного студента;

– одночасності, що спрямований на одночасний розвиток усіх вокальних і музичних якостей студента, на розвиток його інтелектуального тезаурусу, культури особистості в цілому [22, с. 7];

– спадкоємності, що зумовлює поступове ускладнення завдань, котрі висуваються перед студентом;

– універсальності, що детермінує обов'язковість урахування сценічного амплуа студента, досягнень в опануванні інших дисциплін («Сценічне мовлення», «Сценічний рух», «Танок» тощо), виконання ним певних ролей у конкретних студентських виставах;

– мотиваційний, згідно з яким виконання вокалізів постає як імпульс до вдосконалення реалізації набутих навичок на пісенному, романсовому матеріалі, у піснях із кінофільмів, анімаційних фільмів тощо;

– самопрезентаційний, відповідно до якого вокаліз стає однією з площин творчого самовираження студента, котре на іншому вокальному матеріалі має обмежуватися вербальним текстом;

– стимуляційний, завдяки якому здобуття вокальних навичок при виконанні вокалізів спонукають до подальшого перенесення їх на інший репертуар;

– інтерактивний, що спонукає до плідного обміну думками, задумами між педагогом і студентом, активізує креативність мислення, забезпечує творчий підхід до вирішення як вокально-педагогічних, так і вокально-виконавських завдань.

РОЗДІЛ 2.

Методичні настанови використання вокалізу у процесі формування вокальних навичок у студентів – акторів театру анімації

2.1. Специфіка опанування вокалізів у 1 – 2 модулях

Накопичений вітчизняною та зарубіжною педагогікою досвід дозволяє вбачати головними завданням використання вокалізів на перших етапах опанування навчальної дисципліни «Сольний спів»:

- долання скутості співацького апарату;
- формування сильного імпедансу;
- формування дихання на опорі;
- формування навичок керування гортанню;
- формування навичок плавного голосоведіння;
- формування навичок м'якої та точної атаки звуку;
- усвідомлення специфіки головного та грудного резонування (у тому числі й завдяки співу вокалізів із закритим ротом);
- відпрацювання навичок витримки звуків та їх легатного поєднання в обсязі до однієї октави в низхідному та висхідному напрямках.

Особливості опанування вокалізів у 1 і 2 модулях (1 курс, 2 семестр навчання) найчастіше пов'язані із необхідністю формування елементарних навичок сольного співу, для чого найбільш корисними є вокалізи Н. Татарінової.

Роботу на вокалізом № 1 потрібно починати із загострення уваги на хвилеподібній логіці мелодичного руху, в якому висхідні поступеневі інтонації «компенсуються» низхідним рухом. Потрібно акцентувати необхідність точного дотримання великих тривалостей наприкінці 1 та 2 тактів (котрі не повинні перетворюватися в зупинки) та витримки дихання протягом фрази. Це надасть можливість об'єднати мотиви і створити «локальну кульмінацію», логічно

пов'язану із низхідним закінченням фрази. Поступеневі інтонації дають можливість відпрацювання правильної, чіткої співочої інтонації, плавності голосоведення тощо. Кінець фрази має бути проспіваний таким чином, щоб створювалася потенційна можливість подальшого розгортання мелодики.

Репризне повторення першої фрази може бути урізноманітнено за допомогою динаміки. Доцільно також спрямувати студента на правильний, економний розподіл дихання для створення єдності фрази, зокрема при зміні динамічних відтінків.

У серединній фразі важливо зосередити увагу на «подрібненні» мелодики та ритміки, які потребують особливо чіткої дикції за умов пришвидшення руху. З цією метою доцільно декілька разів за достатньої швидкості «проговорити» назви нот у відповідному ритмі.

Серединна фраза закінчується ферматою. Це створює загрозу того, що студент, не маючи досвіду агогічного урізномбарвлення виконання, буде пристосовуватися до концертмейстера. Для запобігання цьому слід наголосити на необхідності гармонії вокаліста та концертмейстера, точного розрахунку сил студента, розподілу його дихання, що надасть можливість природного, м'якого закінчення фрази із відчуттям потенційного продовження руху. При цьому велику роль відіграє акцентування осмисленості співу – останній звук серединної фрази має бути досягнутий студентом як перехід до фінального етапу розгортання музичної думки.

З огляду на точність репризи, виникає потреба в певному урізноманітненні виконання фінальної фрази. Для формування навичок побудування певної логіки розгортання образу, винайдення відповідних до неї барв доцільно запропонувати студенту самостійно створити динамічну лінію та емоційно-образну трансформацію музичної думки.

У 1 та 2 модулях доцільним є сольфеджування вокалізів. Це дозволяє не тільки закріпити свідоме відчуття висоти певного тону, а й відпрацювати дикцію. До співу на голосні слід переходити за умови точного оволодіння мелодикою та ритмікою твору.

У вокалізі № 1 Н. Татарінової перехід від сольфеджування до вокалізації може бути трактований як один із засобів утворення драматургічної лінії, який надасть виконанню певної експресії, створить більш високий емоційний тонус.

Вокаліз № 2 є особливо доцільним у роботі над точністю інтонації, плавним голосоведінням, відпрацюванням навичок широкого дихання, економного розподілу дихання протягом фрази. Невеликий діапазон мелодії дозволяє зосередитися на вдосконаленні звучання голосу в середньому регістрі. Секвенційні звороти в мелодиці спрямовані на формування відчуття руху, який може бути динамічно підкресленим.

Вокаліз № 3 може бути рекомендований для вдосконалення навичок довгої витримки звуку в одній позиції та динаміці, м'якого «зняття» звуку при завершенні мотивів і фраз (зокрема в низхідному русі). З огляду на тривалість фраз цей вокаліз є доцільним щодо вдосконалення навичок розподілу дихання.

Інтенсивний поступеневий мелодичний рух у невеликому діапазоні у вокалізі № 4 сприяє відпрацюванню точної інтонації, «інструментальності» звучання голосу, дикції тощо. Дрібні секвенційні звороти із загальним пониженням інтонаційного рівня потребують звернення уваги студента на необхідність витримування загальної єдиної позиції звучання голосу протягом всього вокалізу.

Вокаліз № 5 Н. Татарінової, з огляду на чергування терцового та поступеневого руху мелодії, доцільно використовувати для вдосконалення навичок плавного голосоведення у доволі швидкому темпі. Голоси студентів – акторів театру анімації мають у переважній більшості обмежений діапазон, особливо це стосується верхнього регістру. Даний вокаліз, котрий розпочинається з інтонаційної вершини, надає можливості розширення саме верхньої межі діапазону голосів і водночас потребує навичок осмисленого співу.

Інтонаційна вершина постає протягом вокалізу як домінуючий тон – пункт інтонаційного тяжіння, що зумовлює особливу увагу до її точного звуковисотного відтворення та відчуття спрямованості руху. З цією метою слід орієнтува-

ти студента на незначне (скоріше смислове) акцентування звуків, з яких починаються 1 і 2 такти та полегшене виконання подальших звуків.

Навички осмисленого співу дозволяють студентам виконати доволі складне для них повторення інтонаційної вершини та подальший рух від неї дрібними тривалостями. Для цього корисно порадити студентові створити уявну лігу, що пов'яже виконання в єдине ціле, та точно розрахувати дихання, що в комплексі створить відчуття виняткової плавності, безперервності мелодики.

Повторність звуків зумовлює необхідність витримки однієї позиції гортані, створення ефекту уявного руху мелодики та водночас формування навичок опанування динамічними відтінками.

Для тренажу дихання доцільно запропонувати студенту охопити одним диханням спочатку мотиви, на які дробиться мелодія, потім фразу – за умов знання музичного тексту.

Витримка однієї позиції є необхідною і у фіналі вокалізу – низхідний стрибок потребує уявного спрямування звуку до кінчиків верхніх зубів.

Вокаліз № 6 є своєрідною стилізацією протяжної народної пісні. Специфічна непарність тактів у фразах спонукає студентів до вдосконалення навичок дихання, яким в ідеалі має бути охоплена фраза в цілому, та водночас – до розширення уявлення щодо структур вокального твору, ознайомлення з іншою логікою розгортання музичної думки. З огляду на простоту та природність мелодики та ритміки, при виконанні даного вокалізу доцільно зосередити увагу на вдосконаленні дикції – виконання на різних голосні. Спокійний темп також дає можливість виконання на різних складах.

Вокаліз № 7 надає можливість студентам ознайомитися зі специфікою побудови фраз, що розпочинаються із затакту, логікою ведення мелодії в них і логікою розставлення смислових акцентів. Наявність висхідних стрибків у мелодії з подальшим їх поступеним низхідним заповненням, а також доволі великих низхідних стрибків (в обсязі м. б) висуває – як основну – потребу у зосередженні уваги на точній витримці однієї високої позиції та прикритого звуку протягом усього вокалізу. Цей вокаліз також є корисним для розвитку певної

самостійності виконавця в силу відсутності дублювання мелодії у партії фортепіано. Велика тривалість звуків і фраз у даному вокалізі також сприяє відпрацюванню навичок фразування та економного розподілу дихання.

Модуляція в паралельний мінор у вокалізі № 8 сприяє розвитку звуковисотного та гармонічного слуху, як і альтерація звуків при поверненні в основну тональність, що примушує студентів до уважного слухання акомпанементу та миттєвого гармонічного «переналаштування». Відсутність пауз між мотивами спонукає до формування навичок легкого, непомітного вдиху, м'якої атаки та створення фраз великого дихання.

Вокаліз № 9 надає можливість опанування пунктирного ритму, котрий вимагає при виконанні особливої легкості, уникання додаткових акцентів та уважного фразування. Партія фортепіано дублює вокальну лінію, що детермінує потребу у відпрацюванні навичок злагодженого виконання з концертмейстером, особливо при виконанні пунктирних фігур.

Цей вокаліз також спрямований на поступове, природне розширення верхньої межі діапазону. Інтонаційна вершина вокалізу виникає як прохідний тон, що дозволяє не акцентувати увагу на ній та «подавати» в контексті загального інтонаційного руху, в поєднанні з іншими тонами. Низхідна спрямованість кожного з мотивів зумовлює також необхідність витримки єдиної співочої позиції співацького апарату для запобігання ефекту «інтонаційного пірнання».

Вокаліз № 10 може бути використаний для активізації свідомого самостійного створення драматургії виконання. Повторення мотивів спонукає до різного їх динамічного та образного наповнення, до створення різних принципів об'єднання за допомогою дихання та можливого переміщення логічних акцентів на початку та наприкінці твору. Вперше застосована авторська ремарка *ritenuto* слугує формуванню навичок агогіки, зокрема у чіткому співвідношенні зі звучанням акомпанементу.

На першому етапі навчання є важливим відпрацювання вокального резонування. На основі вокалізів це доцільно в силу їх невеликого діапазону та не-

тривалих композиційних структур, а також можливості їх проспівування з закритим ротом без шкоди для образно-емоційного аспекту твору.

Застосовуючи на основі вокалізів прийом «mormorando», котрий сприяє відпрацюванню інструментального звуку, видатні вокальні педагоги радять:

- акцентувати увагу на вільному диханні, що проходить в головні резонатори;
- слідкувати за дзвінкістю звуку;
- слідкувати за стабільністю гортані та водночас уникати її затискання;
- акцентувати необхідність свободи нижньої щелепи та глотки;
- слідкувати за тим, щоб зуби не змикалися, а губам було лоскотно [2, с. 19].

Для студентів, котрі демонструють високий рівень і швидкість засвоєння вокальних навичок, можливим є виконання вокалізів Ф. Абта («Школа співу», № 1 – 4).

Для формування уявлень про специфіку мелодики, ритміки, фразування народної пісні корисним на перших етапах навчання сольному співу є звернення до вокалізів О. Вороніна та Р. Вороніної, що ґрунтуються на фольклорному матеріалі (№ 1 – 5).

2.2. Особливості використання вокалізів у 3 – 4 модулях

Використання більш складних з технічної точки зору вокалізів у 3 – 4 модулях (2 курс, 1 семестр навчання) надає можливість:

- опанування виконанням стрибків;
- розвитку м'язової пам'яті;
- відпрацювання єдності тембру в різних регістрах;
- вдосконалення плавності голосоведіння;
- оволодіння динамічними нюансами;

- формування уявлень щодо штрихів виконання (*non legato, portamento, staccato*);
- формування уявлень щодо прийомів агогіки;
- розширення діапазону.

Методичні настанови використання вокалізів на даному етапі навчання можуть бути розглянутими на прикладі вокалізів Ф. Абта зі «Школи співу».

Виконання вокалізу № 1 сприяє формуванню навичок динамічного урізноманітнення та водночас точного дотримання авторського задуму. Точні авторські вказівки щодо динамічної палітри примушують зосередити увагу на акцентуванні тонів, виконанні *diminuendo* та *crescendo*.

Слід також спрямувати студента на точну витримку великих тривалостей у мелодиці та «вирівненість» ритмічного малюнку, які потребують великого дихання, м'якої атаки та м'якого закінчення фраз, котрі нададуть можливості подальшого розгортання мелодики.

Особливої уваги потребують довгі звуки наприкінці мотивів і повторення довгих звуків після пауз. Доцільно порадити студенту на рівні уяви продовжити їх звучання під час пауз. Витримка єдиної співочої позиції при цьому створить ефект єдності, «злитності» виконання від початку до кінця вокалізу.

Даний вокаліз є корисним щодо формування навичок самостійного ведення мелодики з огляду на фрагментарність підтримки вокаліста концертмейстером (це стосується і вокалізу № 2).

Особливості інтонаційної побудови даного вокалізу є сприятливими для відпрацювання навичок великого дихання (в обсязі мотивів), навичок легкого, миттєвого (проте достатнього для продовження фрази) вдиху, збереження високої співацької позиції при виконанні довгих тривалостей у низхідному русі.

Вокаліз № 2 спрямований на відпрацювання кантилени, плавного голосоведення за умов динамічних змін. Уваги потребує необхідність чіткого посилення звуку до кінчиків верхніх зубів з огляду на початок кожного мотиву зі звуків великої тривалості. Для цього потрібно акцентувати увагу студента на природному розкритті рота та униканні затискання нижньої щелепи.

Дроблення мелодики на мотиви (за вказівкою композитора) здійснюється зокрема за допомогою чітко вказаного дихання. При цьому слід звернути увагу студента на необхідність забезпечення плавності та нерозривності мелодичної лінії уявним відчуттям єдності фрази в цілому при дотриманні авторських вказівок.

Даний вокаліз є дуже доцільним для опанування динамічними нюансами – навичками варіювання динаміки при виконанні одного звуку.

Фермата наприкінці вокалізу спрямовує студента на точний розрахунок дихання та співвіднесеність виконання з партією фортепіано.

У цілому вокаліз № 3 може бути рекомендований для відпрацювання виконання низхідних і висхідних стрибків, котрі потребують дихання на опорі, уникання акцентів на нижніх тонах, м'якого зняття звуку.

У вокалізі № 3 великі інтервали та паузи між мотивами утворюють загрозу переривання мелодичної лінії. Це долається за допомогою уявного продовження та єднання звуків наприкінці та початку мотивів. Виконанню октавного висхідного стрибка у мелодиці допоможе нагадування студенту про м'язові відчуття, що виникали при такому ж інтонаційному ході у тренувальних вправах.

Даний вокаліз демонструє самостійність партій вокаліста та концертмейстера. Зміни типу акомпанементу також активізують формування у студента відчуття як творчої самостійності, так і творчого партнерства.

Вокаліз № 4 спрямований на відпрацювання навичок м'якої атаки, м'якого «зняття» звуку наприкінці мотивів і фраз, а також навичок варіювання динаміки при виконанні одного звуку та дрібних інтонаційних ходів. Яскрава жанрова основа – вальс – дає можливість активізувати емоційно-образну уяву студента, спрямувати його на створення певної палітри почуттів і уявного сюжету для урізноманітнення виконання.

Даний вокаліз можна застосовувати для ознайомлення зі штрихами виконання. Вказівка *con portamento* має бути виконана таким чином, щоб студент, не втрачаючи високої співочої позиції та чистоти інтонації, виконав секундний

хід саме з легким відчуттям ковзання від одного до іншого звуку, не перетворюючи цей хід у глісандо.

Вокаліз № 5 слугує розширенню діапазону, відпрацюванню навичок динамічного урізноманітнення, агогіки та довгого дихання при виконанні тривалих низхідних мотивів.

Вокаліз № 6 може бути рекомендований для відпрацювання навичок великого, тривалого та миттєвого, легкого дихання, посилення динаміки при виконанні висхідних стрибків, м'якого «зняття» звуку, опанування штрихів виконання – *legato* та *non legato*, а також їх чергування. Однією з труднощів стає сполучення протяжної мелодики з довго витриманими звуками та арпеджованого акомпанементу, що може спонукати студента до подрібнення дихання. В силу цього слід орієнтувати співака на точне дотримання звуковисотності та на дотримання власної партії.

Вокаліз № 7 спрямований на формування кантилени, відпрацювання навичок виконання середніх і великих стрибків, чергування їх із поступеним рухом, посилення та послаблення звучності при виконання висхідних і низхідних стрибків тощо.

Вокаліз № 8 є дуже корисним для роботи над динамікою, оскільки передбачає чергування *p*, *forte*, *mf*, *pp*, а також *crescendo* та *diminuendo*. Яскрава динамічна палітра даного вокалізу слугує дієвим імпульсом для активізації творчого усвідомлення твору – студенту корисно запропонувати наповнити його власним уявним сюжетом, контрастні динамічні нюанси можуть бути виконані з різним настроєм. Слід зосередити увагу і на точному виконанні альтерованих звуків, запам'ятовуванні м'язових відчуттів і осмисленні логіки гармонічних тяжінь.

Доволі масштабні фрази в даному творі формують потребу у відпрацюванні широкого та водночас економного дихання на опорі, точного розрахунку дихання та вміння його миттєвого «підхоплення».

Вокаліз № 9 висуває перед виконавцем необхідність одночасного вирішення декількох завдань. Передусім слід орієнтувати студента на точне дотри-

мання звуковисотності та високої співацької позиції при виконанні різнорідних стрибків. Зміна мінору мажором потребує від виконавця вміння змінювати фарби голосу та емоційний настрій. Даний вокаліз передбачає, з огляду на доволі значний масштаб, драматургічну значущість динаміки – *crescendo*, *diminuendo*, та особливо *p* і *f*. Їх безпосереднє співставлення вимагає суворої координації голосового апарату, «дозованості» звучності, що дозволить не переходити «на крик» та не втрачати звучність у цілому.

При виконанні коротких мотивів, зокрема для досягнення передбаченого автором акцентування їх останніх звуків, слід спрямувати виконавця на їх скорочення (скоріше уявне, аніж дійсне) та створення своєрідного секвенційного ланцюгу за допомогою миттєвого «підхоплення» дихання. Можливим є й варіант виконання, в якому ці інтонаційні побудови будуть поєднані одним диханням – у такому разі слід наголосити на необхідності дуже точного його розрахунку.

Вокалізи Ф. Абта в цілому скомпоновані за принципом поступового розширення діапазону. В даному вокалізі виникає нова верхня межа голосу – д другої октави, що потребує закріплення відповідних м'язових відчуттів, позиції співацького апарату при її досягненні.

Вокаліз № 10 є доцільним для відпрацювання чистоти інтонації за умов доволі інтенсивної хроматизації мелодики, насиченої стрибками. Це вимагає винятково точної звуковисотності при дотриманні єдиної співочої позиції. Для полегшення виконання альтерованих звуків слід звернути увагу на загострення гармонічних тяжінь.

Даний вокаліз слугує розширенню палітри штрихів виконання і формуванню навичок їх чергування (зокрема *legato* та *staccato*), а також швидкої зміни динамічних відтінків (*f* та *pp*).

Доцільними для вдосконалення набутих навичок на цьому навчання є вокалізи О. Вороніна та Р. Вороніної (№ 7, 9, 10, 11, 13).

У 3 – 4 модулях можливе й використання вокалізів Г. Зейдлера з «Мистецтва співу» (№ 1, 2, 3, 5, 6).

2.3. Специфіка використання вокалізів у 5 – 6 модулях

На даному етапі навчання сольному співу (2 курс, 2 семестр) вокалізи стають плідним матеріалом для подальшого:

- розвитку рухливості голосу;
- відпрацювання легкості голосу;
- вирівнювання звучання «перехідних» нот;
- вдосконалення виконання пасажів;
- вдосконалення навичок звуковедення, у тому числі й чергування legato, portamento, staccato.

Також на даному етапі навчання сольному співу вокалізи розраховані на:

- формування навичок філірування голосу;
- формування навичок динамічного урізноманітнення виконання;
- вдосконалення емоційно-образного урізнобарвлення виконання.

На даному етапі навчання корисними є вокалізи Ф. Абта № 11, 13 – 17.

Вокаліз № 11 є доцільним щодо вдосконалення навичок фразування, широкого, економного дихання на опорі в широких фразах і його чергування з «коротким диханням» – специфіка інтонаційних побудов твору передбачає потребу в миттєвому, непомітному вдиху, який не перериває загальний плин мелодії.

Вокаліз також спрямований на розвиток звуковисотного слуху – альтеровані звуки, чергування інтонацій м. 2. та в. 2 вимагають винятково точного інтонування. Виконання складного прийому акцентування короткого звуку перед довгим у низхідному поступеновому русі мелодики можна полегшити, порадивши студенту на рівні уяви скоротити довгий звук, щоб не створювати додатковий акцент.

Виконання великого стрибку в мелодиці (в обсязі м. 7) водночас із посиленням динаміки має бути добре підготовленим на рівні дихання, особливо з огляду на подальший рух, котрий потребує швидкого, проте опорного вдиху.

Авторська вказівка *ritenuto* зумовлює необхідність акцентування уваги на особливостях виконання прийомів агогіки, які потребують ошадливого дихання, його точного розрахунку до кінця фрази, особливо з огляду на напівтоновий рух мелодії.

Однією з труднощів виконання даного вокалізу є фактично повна самотійність вокальної мелодики – співак позбавлений підтримки партією фортепіано. Це зумовлює особливу важливість відпрацювання навичок творчого партнерства, відчуття гармонічного єднання вокального та інструментального шарів творів.

Студенти – актори мають у переважній більшості «проміжні голоси» з обмеженим діапазоном, не завжди благозвучним звучанням перехідних звуків між регістрами та суттєвими відмінностями фарби звучання в різних регістрах. Виконання вокалізу № 13 сприяє відпрацюванню єдності звучання голосу в різних регістрах і створенню однієї його фарби на перехідних нотах. Для цього передусім слід зорієнтувати студента на притаманне академічному вокалу вирівнювання звучання по фонемі «о» для запобігання «строкатості» та появи «розплас-таного» звуку.

Даний вокаліз також сприяє розширенню діапазону (у висхідному та низхідному напрямках). Високі звуки також слід дикційно округлювати та виконувати як «прохідні», не акцентуючи.

Особливо урочистий характер даного вокалізу та обмеженість вказівок щодо динаміки у 2-й частині спонукає студента до активізації творчої уяви. Доцільним буде запропонувати співаку наповнити виконання власно вибудованим сюжетом із активним розвитком образності.

Партія фортепіано, особливо у фінальних побудовах, віддає ініціативу виконання саме співаку. Це потребує від нього суворої витримки загального тем-

пу, осмислення своєї домінуючої ролі та водночас відчуття партнерства, уміння координувати свою діяльність із концертмейстером.

Вокаліз № 14 з огляду його великого масштабу може бути рекомендований для відпрацювання витривалості голосу. Збереженню «вокальних сил» студента у даному випадку сприяє, з одного боку, повторюваність фраз (із незначним їх варіюванням) і репризність, з іншого боку – фактична відсутність позначок щодо динаміки. Це дозволяє, використовуючи інтерактивний принцип, спільно зі студентом розробити індивідуальну динамічну палітру виконання від початку до кінця вокалізу, що забезпечить точний розрахунок зусиль співака.

Також можна, застосовуючи принцип універсальності, запропонувати студенту при виконанні спиратися на певні асоціації з танцювальними рухами, опанованими у контексті навчальної дисципліни «Танець». Це створить підстави для полегшеного та водночас повного дихання на опорі, відчуття єдності руху від початку до кінця.

Даний вокаліз є важливим у процесі вдосконалення відчуття ритму. Синкопований ритм зберігається протягом усього твору, тому слід акцентувати необхідність точного виконання саме синкопи, яка не повинна перетворюватися в затакт. Доцільним буде при цьому звертатися до вимовляння або проплескування ритму із дотриманням його специфіки та відзначеного автором акцентування слабкої долі, а також до точного відпрацювання співвідношення вокальної та фортепіанної партій.

Вокаліз № 14 побудований на великих стрибках у мелодиці, що зумовлює загрозу «різнобарвності» звучання. Для уникання тембрової «строкатості» слід порадити студенту звернути увагу на положення гортані під час проспівування тонів різних регістрів, їх легатне поєднання (в деяких випадках – уявне), що забезпечить їх зв'язок і витримку відносно єдиної позиції гортані.

Даний вокаліз дозволяє повною мірою реалізувати принцип одночасності, оскільки, окрім зазначених труднощів, він також орієнтує студента на опанування штрихів виконання – *non legato* та *staccato*. Це дозволяє протягом вокалізу звертатися до відпрацювання твердої атаки звуку та її чергування з м'якою.

Вокаліз № 15 спрямований на відпрацювання навичок кантилені, навичок виконання без акомпанементу та, у зв'язку з цим, дотримання точної звуковисотності, єдиного загального інтонаційного рівня (без його підвищення або пониження).

Для виконання повторюваних акцентованих звуків доцільно спрямувати студента на тонке варіювання інтенсивності видихання. Після взяття звуку воно повинно послаблюватися, посилюватися перед наступним акцентом і не повинно перериватися в цілому.

Великі мотиви єдиної побудови зумовлюють активізацію навичок широкого, повного дихання на опорі з одночасним посиленням динаміки на одному звуці, що може бути досягнуто посиленням інтенсивності звуковидобування.

У вокалізах Ф. Абта від № 14 до № 16 складається тенденція посилення самостійності співака щодо партії концертмейстера. У вокалізі № 16 акомпанемент є фактично самостійною площиною вокального твору. Тому, з огляду на значущість принципу креативності у процесі навчання сольному співу та активізації творчого потенціалу студентів, потрібно акцентувати досягнення ним своєї домінуючої ролі в ансамблі, спрямувати на винятково точне, осмислене та емоційно наповнене дотримання звуковисотності та специфіки ритмічного малюнку.

Інтенсивна хроматизація мелодики при цьому сприяє розвитку гармонічного слуху. Для виконання напівтонових інтонацій студента слід зорієнтувати на збереження єдиної високої позиції гортані та водночас на створення відчуття гармонічного тяжіння до тоніки.

Вокаліз № 17 спрямований на вдосконалення виконання пунктирного ритму. Для точного його виконання можна в началі роботи запропонувати студенту «невокальні» форми – «проговорити» назви нот із відповідним ритмом, проплескати ритм тощо. Широкі інтервальні ходи, великі стрибки мають бути попередньо відпрацьовані як вправи. Створити єдину лінію звучання в даному випадку студенту допоможе нагадування про необхідність прикриття звуку та його округлення по фонемі «о».

Даний вокаліз надає можливості креативного урізноманітнення виконання та укріплення відчуття творчого діалогу з концертмейстером з огляду на фактичну самотійність вокальної лінії.

Вокалізи Г. Зейдлера спрямовані на вдосконалення набутих навичок, що забезпечує реалізацію принципу спадкоємності у методиці навчання сольному співу.

Вокаліз № 1 спрямований на укріплення діапазону та навичок тривалого дихання при посиленні та послабленні звучності. Для досягнення передбаченого автором результату при цьому слід передусім акцентувати увагу студента на необхідність дихання на опорі, чіткого його розрахунку до кінця фрази, певного утримування видихання на початку фрази, інтенсифікації звуковидобування на *crescendo* та економного витрачання на *diminuendo*.

Даний вокаліз також доцільно використовувати для відпрацювання навичок комбінування різних типів вдиху – за термінологією Г. Зейдлера «повного» та «напівдихання». Вдосконалюючи таке «напівдихання», або швидке дихання, слід наголосити на його безшумності, опорності, униканні підняття плечей і збереженні позиції діафрагми, відповідної до повного дихання.

Вокаліз № 2 є корисним для вдосконалення різних типів звуковедення: чергування широкої розспівності *legato* та акцентованого *non legato*, а також виконання різних типів ритмічного малюнку – вирівняного та пунктирного.

Даний вокаліз передбачає самотійність співака у відтворенні мелодичної лінії, що активізує креативний потенціал студента, спрямований також і на індивідуалізацію динамічної палітри.

Вокаліз № 2 сприяє закріпленню м'язової пам'яті. Виконання кульмінації – інтонаційної вершини створює доволі значні складнощі. Для їх долання студенту слід запам'ятати м'язові відчуття при досягненні цього найвищого тону, котрий декілька разів «передбачається» в інтонаційному русі.

Вокаліз № 3 спрямований на вдосконалення кантилени, широкого дихання типів звуковедення – *legato* та *staccato* – та їх чергування. Особливої уваги потребує чергування великих висхідних і низхідних фраз. Для їх виконання студенту

нта потрібно спрямувати на створення відчуття єдності руху та його спрямованості до кінця фрази, що забезпечується зокрема й широким диханням на опорі.

Доцільними для вдосконалення набутих навичок на цьому етапі є вокалізи О. Вороніна та Р. Вороніної (№ 14 – 16, 18, 20, 21, 23, 24, 25, для студентів з високим рівнем розвитку співочих навичок – № 26 – 40).

Для студентів, що досягли високого рівня розвитку вокальних навичок може бути рекомендований вокаліз № 65 І. Вілінської.

РОЗДІЛ 3.

Вокаліз як засіб урізнобарвлення співацької палітри в контексті вдосконалення вокальних навичок

3.1. Вокаліз як сфера ознайомлення зі специфікою народного співу

Сучасний культурний простір України демонструє актуалізацію національного начала, що в художній площині відображається у багаторазовому посиленні значущості національних традицій, національної тематики. У царині театального мистецтва це зумовлює як відродження старовинних форм – зокрема вертепу, уведення обрядовості у вистави, так і насиченість музичної складової вистави українською пісенністю [див. 19, с. 64].

Навчальна дисципліна «Сольний спів» передбачає наявність народних українських пісень як репертуарної складової, виконавською основою якої є принципи академічного вокалу. Проте відзначені тенденції розвою вітчизняного театру формують нові вимоги до майбутнього актора – наявності знань щодо специфіки народного співу та навичок їх адекватного, природного діяльнісного втілення, які постають водночас як запорука збагачення професійної акторської «палітри» та багатогранності творчої індивідуальності, готовності до вирішення різнопланових творчих завдань і подальшого самостійного творчого самовдосконалення.

Підґрунтям для вирішення цих завдань, на наш погляд, можуть бути вокалізи. Відсутність вербальної складової, що детермінує повне зосередження на власне вокалізації, уможливорює її інтерпретування у виконавській стилістиці народного співу.

Наголосимо, що творче урізноманітнення палітри вокальних навичок за допомогою народної «модуляції» у виконанні вокалізів з методичної точки зору приховує в собі чимало складнощів. Потрібно враховувати, що з огляду на відсутність вокальної підготовки студентів (у переважній кількості випадків) та на часту їх спрямованість на наслідування творчих манер виконавства відомими

співаками, у тому числі й професійними виконавцями народної пісні, виникає загроза спотвореного відтворення народного співу. Спрямованість навчальної дисципліни «Сольний спів» на оволодіння саме навичками академічного вокалу створює певний методичний дисонанс, який може бути подоланий адекватним співвіднесенням використання прийомів власне народного співу у кожному конкретному випадку.

Інтерпретація вокалізів у стилістиці народного співу передбачає передусім ознайомлення студентів із його особливостями. Це дозволить урізноманітнити вокальну палітру вистав, котрі ґрунтується на українській народній обрядовості (зокрема. «Коза-дереза», «Вертеп», «Щедрий вечір») і скласти підґрунтя для вирішення розмаїтих творчих завдань у подальшій професійній діяльності.

Серед ознак стилістики народного співу, котрі дослідники вважають атрибутивними, за умов підготовленості студентів до виконання таких творчих завдань та адекватності подібної інтерпретації музичному матеріалу, у виконанні вокалізів у контексті навчальної дисципліни «Сольний спів» можуть враховані такі:

- природність тембру та відсутність вібрації – так званий «білий звук»;
- природно-мовний стан вокального апарату;
- середній рівень співочої форманти, пов'язаний з відсутністю локального резонатора (надгортанної порожнини);
- відкрите звукоутворення;
- проміжний тип імпедансу;
- горизонтальне розкривання рота (так звана «посмішка при співі»), що утворює специфічну фонацію;
- орієнтування співу по фонемі «і»;
- польотність голосу, його «посилання» у віддалену перспективу, відповідне до народного виконання просто неба;
- речитативне, в деяких випадках – скандоване звуковедення;
- гнучкість, свобода інтонування;

- підвищена інтенсивність подачі звуку;
- особлива вільність дихання, що зумовлює можливість довільного переривання мелодичної лінії;
- імпровізаційність виконання, особливо виявлена у трансформаціях ритмічного малюнку та насиченні виконання мелізматичними прикрасами;
- щирість і експресивність виконання;
- формування єдності з аудиторією (що складається зокрема завдяки особливим поставі, пластиці та міміці) – своєрідне «життя у пісні»;
- наявність специфічних виконавських засобів (глісандування, надмірна тривалість останнього звуку, імпровізаційність, вигуки тощо).

Опанування рисами народного співу є важливим не тільки в аспекті реалізації творчих завдань, а й у процесі креативного становлення та виховання студента – актора як особистості, гармонійно прилученої до національного культурного надбання, до царини національної культури в цілому.

3.2. Вокаліз як площина ознайомлення зі специфікою естрадного співу

Характерними тенденціями розвитку сучасного анімаційного театру (як вітчизняного, так і зарубіжного) є максимальне розширення палітри засобів виразності, зокрема в результаті насичення естрадною, поп- і рок музикою, створення «осучаснених» версій хрестоматійного репертуару, у тому числі й за рахунок музичної складової, «вбирання» ознак шоу, мюзиклу, рок-опери, ревію [див. 19, с. 63]. Це формує комплекс вимог до актора, як творчої особистості, здатної до досконалого утілення творчого потенціалу, зокрема реалізації вокальних навичок, здобутих у процесі фахової освіти, у контексті «позаакадемічного» художнього простору, у контексті естрадного вокального мистецтва тощо.

Потрібно враховувати, що сучасні культурні реалії детермінують і здатність актора (у тому числі й театру анімації) до миттєвої зміни мовного простору в естрадному контексті. Виконання ролі в цілому або вокальних епізодів у її

межах іноземною мовою (мовами) потребує адекватних змін звукових характеристик голосних. Вокалізи тому можуть слугувати плідним засобом відпрацювання певної мовної мобільності майбутнього актора, як чинника створення відповідної культурної атмосфери та успішної реалізації концепції вистави та задуму режисера.

З огляду на це, для студентів старших курсів можливе ознайомлення зі специфікою естрадного співу саме на ґрунті вокалізів із метою можливого подальшого розширення репертуарних меж уведенням творів естрадного спрямування.

При виконанні вокалізів студентами старших курсів за наявності відповідного рівня розвитку вокальних навичок, здатності до їх свідомого самовдосконалення та водночас відсутності спрямованості на копіювання манер естрадних співаків можуть бути враховані такі ознаки стилістики естрадного виконавства:

- близька вокальна позиція;
- слабкий і дуже слабкий тип імпедансу;
- орієнтування звукоутворення по фонемі «е»;
- заокруглено-відкрита манера звукоутворення;
- нижчий (порівняно з академічним вокалом) рівень високої співочої форманти, зумовлений відсутністю локального резонатора (надгортанної порожнини);
- переважно горизонтальне відкриття рота і спів із губами, притиснутими до зубів, що близьке до співу «на посмішці»;
- тембральна своєрідність;
- фактично обов'язкове застосування засобів підсилення звуку, що висуває необхідність опанування техніки співу з мікрофоном;
- індивідуалізація артикуляції;
- залучення позамузичних засобів виразності – індивідуалізованих постави, міміки, котрі слугують яскравим засобом репрезентації творчої унікальності виконавця;

- активна пластика, котра створює загрозу порушення дихання, впливає на дикцію та звуковедення і зумовлює необхідність опанування прийомів керування черевним пресом, діафрагмою та резонаторами;
- застосування специфічних прийомів звукоутворення (ричання, фальцет та ін.) та звуковедення (глісандування тощо), а також скету;
- створення атмосфери виконання, в якій відсутня диференціація на виконавця та аудиторію.

Як творчий експеримент для студентів з особливо високим рівнем вокальної підготовки може бути запропоновано виконання вокалізу з чергуванням різних виконавських стилістик, що можуть поставати як діалог уявних виконавців або вокальне відтворення певного сюжету.

3.3. Вокалізи у самостійній роботі студента-актора театру анімації

Завдяки особливостям мелодики і ритміки, відсутності вербальної складової та потенційній варіативності емоційно-образного наповнення вокалізи є одним із найбільш доцільних засобів творчого самовдосконалення.

При самостійній роботі студентам-початківцям потрібно при виконанні вокалізів зосередитися на формуванні навичок відчуття високої співочої позиції, автоматизації м'язових відчуттів «позіхання» при співі, а також пошуку примарних тонів звучання власного голосу, відпрацюванні правильності інтонації та звукоутворення в середньому регістрі.

Для студентів-початківців великою проблемою часто є відсутність музичної пам'яті та закріпленості м'язових відчуттів співацького апарату при виконанні звуків певної висоти. Сольфеджування вокалізів дозволить досягти автоматизму у співвіднесенні певних положень співацького апарату із звуками певної висоти і завдяки цьому зосередитися в подальшому на вирішенні більш складних технічних і художніх завдань.

Спів вокалізів із закритим ротом і на різні голосні дозволить сформувати відчуття резонування (головного та грудного), вібратність голосу та вдосконалити артикуляцію, відчутти зумовленість інтонації звучанням певних голосних, сформувати навички співочого дихання.

Самостійна робота студентів при виконанні вокалізів у подальшому доцільно спрямовувати на вдосконалення навичок співочого дихання – його витривалості, рівності, швидкості та природності вдиху та видиху. З огляду на часту обмеженість діапазону голосів студентів-акторів і потребу в його розширенні при збереженні тембрової унікальності голосу кожного учня, необхідним є виконання із закритим ротом тих вокалізів, що спрямовані на розширення діапазону.

Особливо слід наголосити на необхідність виконання вокалізів на різні голосні. Кожна з них має свою звукову форму, що відображається у відповідній формі та налаштованості співацького апарату. Спів вокалізів винятково на голосну «а» може спричинити тенденцію до вирівнювання звучання по формі співацького апарату, орієнтованого тільки на фонему «а», що приховує загрозу спотворення інших голосних і закріплення дефектів дикції. Чергування голосних при співі вокалізів – дієвий засіб зміцнення м'язів співацького апарату та водночас вдосконалення його еластичності, мобільності, здатності і до миттєвого «переналаштування».

З огляду на фахову специфіку студентів-акторів анімаційного театру питання тембрової унікальності, відповідності звучання співочого голосу до певного акторського амплуа є одним із нагальних. Вокалізи надають можливості студентам сягнути своєрідність свого тембру, зберегти його у всіх ділянках діапазону.

Для студентів-акторів актуальним є питання щодо виконання вокальних епізодів у виставах. Питання «вписаності» звучання голосу в їх драматургію нерозривно пов'язано із відпрацюванням атаки звуку. Сфера вокалізів дає можливість на рівні м'язових відчуттів досягнути різні вокальні атаки – тверду, м'яку, придихову, довести до автоматизму їх використання

«Атекстуальність» вокалізів, зосередженість на чистій фонації у вокалізах стає підставою для інтерпретування їх у самостійній роботі студентів як засобу вдоско-

налення фразування та усвідомлення його драматургічної значущості завдяки варіативному розставленню смислових і динамічних акцентів, а також як засобу осмислення логіки ведення мелодії тощо.

Робота на сцені вимагає особливої уваги до організації опори звуку та артикуляції. З огляду на це, виконання вокалізів у самостійній роботі студента також може поставати як засіб активізації артикулювання, вдосконалення округлення голосних, що водночас автоматизує відчуття високо округлої гортані. З цією метою корисними є практиковані багатьма сучасними вокальними педагогами заняття студента перед дзеркалом – єднання візуального «образу» певної голосної та певних м'язових відчуттів сприяє закріпленню правильного положення гортані при співі, його осмисленості та водночас автоматизації навичок.

Варіювання темпу виконання вокалізів може бути запропоновано студентам у самостійній роботі для вдосконалення рухливості голосу та звучання перехідних звуків, автоматизації навичок виконання у різних темпах.

Надзвичайне значення мають вокалізи для самостійного вдосконалення навичок філірування звуку, динамічного урізномбарвлення виконання, стилістичної імпровізації, що створює міцний фундамент для подальшого професійного розвитку.

ДОДАТКИ

ИЗБРАННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Ф.АБТ
Ф.АВТ
(1819-1885)

1

Moderato

Менцо-сопрано

Баритон
и
Бас

Ф-но

Moderato

Ми ре до ре ми фа ми соль ля си
Mi re do re mi fa mi sol la si

ля соль фа соль соль ля си до си ля соль фа ми
la sol fa sol sol la si do si la sol fa mi

ми ре ми фа соль соль фа ми ре до
mi re mi fa sol sol fa mi re do

Moderato

фа соль ля си си ля соль фа ми фа ми ре
 fa sol la si si la sol fa mi fa mi re

Moderato

до ре ми фа фа соль ля си си
 do re mi fa fa sol la si si

до си ля соль фа соль фа ми фа ми ре ми ре до ре си
 do si la sol fa sol fa mi fa mi re mi re do re si

Andantino

мн ре ми фа ми си соль фа соль ля соль ми си ми соль фа си ми
 mi re mi fa mi si sol fa sol la sol mi si mi sol fa si mi

Andantino

ре до си си ля соль ля фа ля ми фа соль ми фа ми до
 re do si si la sol la fa la mi fa sol mi fa mi do

си си до фа ля соль фа ми до си до ре ми соль до си ре ми
 si si do fa la sol fa mi do si do re mi sol do si re mi

Molto moderato, con portamento

фа ми соль фа ля соль фа ми ре до
fa mi sol fa la sol fa mi re do

Molto moderato, con portamento

до ре ми фа фа соль ля соль ля си до
do re mi fa fa sol la sol la si do

до си ля ля соль фа фа ми ре до до ре ми фа
do si la la sol fa fa mi re do do re mi fa

Andante

до си ля соль ми соль фа ми ре до ми ре ми фа ре
do si la sol mi sol fa mi re do mi re mi fa re

Andante

ми фа соль соль ля си до до си до ре си до ре до си ля соль ми
mi fa sol sol la si do do si do re si do re do si la sol mi

соль фа ми ре до ми фа соль ля ля соль фа ми ми фа соль ля си до
sol fa mi re do mi fa sol la la sol fa mi mi fa sol la si do

11 *rit.*

11 *rit.*

Moderato

фа ля со-ль со-ль си ля ре до
fa la sol sol si la re do

Moderato

си ля со-ль ми ре до со-ль до
si la sol mi re do sol do

фа ре ре до си ля до си ре со-ль фа ля со-ль фа
fa re re do si la do si re sol fa la sol fa

Andantino

СИ ЛЯ СИ ЛЯ СОЛЬ РЕ ДО СИ ДО СИ ЛЯ СИ ЛЯ СИ ЛЯ СОЛЬ МИ ЛЯ МИ ФА МИ
 si la si la sol re do si do si la si la si la sol mi la mi fa mi

pe re pe re ЛЯ СОЛЬ ФА СОЛЬ МИ СИ ЛЯ СОЛЬ ЛЯ ДО МИ МИ
 re re la sol fa sol mi si la sol la do mi mi

ре соль фа соль ля си до ми ми ре си ля ми фа соль
 re sol fa sol la si do mi mi re si la mi fa sol

Moderato sempre legato

p

ре си ре до ре ми фа ми ре ми фа соль ми соль
 re si re do re mi fa mi re mi fa sol mi sol

Moderato sempre legato

p

f *p*

фа соль ля си ля соль ля си ре до си ля соль ля соль
 fa sol la si la sol la si re do si la sol la sol

f *p*

mf *pp*

фа соль фа ми ре до ре до си
 fa sol fa mi re do re do si

mf *pp*

Andantino

p *росо а росо cresc.*

до ми ре ре фа соль до ми соль до
do mi re re fa sol do mi sol do

Andantino

p

до ре ми ре до соль ля соль ре до
do re mi re do sol la sol re do

до соль си ля ля ми ре соль ми до ми
do sol si la la mi re sol mi do mi

dim.

16 poco rit. a tempo

re ре ми соль до си ля соль ля соль фа соль фа ми соль
re re mi sol do si la sol la sol fa sol fa mi sol

16 poco rit. a tempo

21

ми соль до соль фа ми ре ре ми соль до до
si sol do sol fa mi re re mi sol do do

21

27 *f* *p* *dim.*

ре до соль ля си ля ля ре до си ля соль ля соль фа ми ре ми до
re do sol la si la la re do si la sol la sol fa mi re mi do

27 *f* *p* *dim.*

Andantino con espressione

ми фа соль ре ми фа соль ля ми фа соль си ми си до си
 mi fa sol re mi fa sol la mi fa sol si mi si do si

Andantino con espressione

фа си ля соль ля си си ре до соль ля соль си ля ми фа
 fa si la sol la si si re do sol la sol si la mi fa

ми ми до ля соль фа ми фа ми
 mi mi do la sol fa mi fa mi

Allegro moderato

до ля фа ми фа соль ля соль ля си си
do la fa mi fa sol la sol la si si

Allegro moderato

до ля фа ми ля до си фа соль ми
do la fa mi la do si fa sol mi

ми ре до си ля соль фа ми фа ми фа ми си ми
mi re do si la sol fa mi fa mi fa mi si mi

13 *dim.*

ми ре до си ля соль ля до ре
 mi re do si la sol la do re

dim.

16 *rit.* *a tempo*

ми ми фа соль ля си до ля фа ми фа соль ля ля
 mi mi fa sol la si do la fa mi fa sol la la

rit. *a tempo*

20 *rit.*

си ре до си фа си ля соль фа ми ре ми ми фа фа соль ля
 si re do si fa si la sol fa mi re mi mi fa fa sol la

rit.

Andante maestoso

mf *p*

фа ля соль фа ми фа ми соль фа ми ре до до ми соль си ля фа
 fa la sol fa mi fa mi sol fa mi re do do mi sol si la fa

Andante maestoso

mf *p*

mf *mf*

фа ля до ми ре си си соль ля си фа до до ми соль ля до ля соль си соль
 fa la do mi re si si sol la si fa do do mi sol la do la sol si sol

mf *mf*

rit.

фа ля фа ми фа соль ля до ля соль си соль фа ля фа ми до ре до фа
 fa la fa mi fa sol la do la sol si sol fa la fa mi do re do fa

rit.

Allegretto

do фа соль ля ре до соль ре до — ля фа до фа соль ля ре до соль ре до фа
do fa sol la re do sol re do — la fa do fa sol la re do sol re do fa

Allegretto

соль до си ля до до си до си ля си ля соль ми до соль до си ля до до си соль ре
sol do si la do do si do si la si la sol mi do sol do si la do do si sol re

do — do ре do do фа соль ля ре до соль ре до — ля фа фа ля до ре си ре
do — do re do do fa sol la re do sol re do — la fa fa la do re si re

rit. a tempo

16 a tempo

28

до си ля соль ля соль фа фа си ре си фа ре фа ми фа ля
do si la sol la sol fa fa si re si fa re fa mi fa la

29

30

до ля фа до ми ре си си си си ре до ля фа си ре
do la fa do mi re si si si si re do la fa si re

30

35 rit. *p* a tempo

до соль фа до си до до фа соль ля ре до соль ре до ля фа до фа соль
do sol fa do si do do fa sol la re do sol re do la fa do fa sol

rit. *p* a tempo

35

46

ля ре до соль ре до фа соль до ре ля до до си до си ля си ля соль ми до
la re do sol re do fa sol do si la do do si do si la si la sol mi do

51

соль до си ля до до си соль ре до до ре до до фа соль ля ре до соль ре до до фа
sol do si la do do si sol re do do re do do fa sol la re do sol re do do la fa

rit. a tempo

53

58

фа ля до ре си ре до си ля соль ля соль фа
fa la do re si re do si la sol la sol fa

61

Poco moderato

cresc.

до ми соль фа ре до ми ре ми соль до си соль
do mi sol fa re do mi re mi sol do si sol

cresc.

Poco moderato

p

ля ре соль ре ми фа соль ля соль до ми соль фа ля ре фа
la re sol re mi fa sol la sol do mi sol fa la re fa

p

p *f*

ми соль до до до до до до ре до си ля соль фа ми соль соль соль си до соль ми до
mi sol do do do do do do re do si la sol fa mi sol sol sol si do sol mi do

p *f*

p

Andante

ля со-ль фа-ля со-ль до си-ля со-ль си-ля фа до-ля фа-ля со-ль ми со-ль фа ре-ля до
la sol fa la sol do si la sol si la fa do la fa la sol mi sol fa re mi do

Andante

со-ль до фа со-ль-ля ля ре со-ль-ля си ре ре до ля фа ми фа со-ль-ля си до ля
sol do fa sol la la re sol la si re re do la fa mi fa sol la si do la

ля ре до ми со-ль си до ре фа-ля-ля си до-ля со-ль фа ми ре до си ре ми фа
la re do mi sol si do re fa la la si do la sol fa mi re do si re mi fa

Allegro marcato

си ля си до си соль ми фа ми фа соль фа ре си ми ре ми фа соль ми ре фа си ре
 si la si do si sol mi fa mi fa sol fa re si mi re mi fa sol mi re fa si re

Allegro marcato

ми до ля фа ми до си си ре фа ля соль фа ми соль до ля си ре си соль ми фа соль
 mi do la fa mi do si si re fa la sol fa mi sol do la si re si sol mi fa sol

си ля ми до ми ре до си ля соль фа ми соль си си ре до си ля соль фа ми
 si la mi do mi re do si la sol fa mi sol si si re do si la sol fa mi

ИСКУССТВО ПЕНИЯ

40 мелодий

ЧАСТЬ I

1

Г.Зейдлер

Andante

Пение

Ф-п

p *f*

6

12

18

24

Andante

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Andante".

- System 1 (Measures 1-5):** The treble staff begins with a melodic line marked "legato". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with half-note chords in the left hand.
- System 2 (Measures 6-10):** The treble staff continues the melodic line, marked with a "cresc." (crescendo) dynamic. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 11-15):** The treble staff concludes with a melodic phrase marked with accents (>). The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

17

p

p

23

29

35

Allegretto mosso

Musical notation for measures 1-11. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *p* dynamic, followed by *sempre legato cresc.*, *ff*, *p*, *p*, *pp*, and *p*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for measures 12-21. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *ff*, *p*, *pp*, *pp*, *ff*, and *p*. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for measures 22-30. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *pp* and *ff*. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for measures 31-40. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *pp* and *f*. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

Largo

The musical score is written for voice and piano. It consists of six systems of staves. The voice part is on a single treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Largo'. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), *ppp* (pianississimo), *smorz.* (ritardando), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). The piano part features intricate textures, including sixteenth-note runs and dense chordal passages. The voice part is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties. Measure numbers 11, 15, 20, 25, and 27 are indicated at the beginning of their respective systems.

Andante mosso

rall. a tempo

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-9) features a vocal line with dynamics *p legato*, *cresc.*, *p*, *cresc.*, *< f*, *f*, and *p*. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 10-17) has a vocal line with dynamics *p*, *p*, *cresc.*, *f*, and *legato*. The piano accompaniment continues with similar textures. The third system (measures 18-30) includes a vocal line with dynamics *f*, *p*, *p*, *p*, and *p*, and a *ten.* marking. The piano accompaniment features a *rall.* marking at measure 26. The score concludes with a double bar line at measure 30.

Andante melanconico

6

The musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked "Andante melanconico". The score is divided into systems, with measure numbers 6, 15, 22, and 29 indicated. Dynamics include *f* *sempre legato*, *p*, *f* *>*, *mf*, *p*, *cresc.*, *ff*, *pp*, *ppp*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *f*, *f*, *p*, *p*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *pp*, and *ppp*. Articulations include slurs and accents.

Andante

Musical notation for measures 1-8. The upper staff is a single melodic line with a *marcato* marking and a *p* dynamic. The lower staff is a piano accompaniment with a *secco* marking.

Musical notation for measures 9-16. The upper staff continues the melodic line with a *p* dynamic. The lower staff continues the piano accompaniment.

Musical notation for measures 17-23. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the piano accompaniment.

Musical notation for measures 24-30. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the piano accompaniment with a *p* dynamic.

31

31

35

38

45

45

51

51

rall.

Tempo moderato

cresc.

p

tratt

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score begins at measure 31. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The vocal line has long, flowing phrases. Performance markings include 'rall.' (ritardando) above measure 35, 'Tempo moderato' above measure 38, 'cresc.' (crescendo) above measure 40, and 'tratt' (trattando) above measure 50. A piano dynamic marking '*p*' is placed below the piano part at measure 38. The piece concludes with a double bar line at measure 51.

Mosso

First system of musical notation. The upper staff is a vocal line with notes and slurs. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p*, and *f*. The word *legato* is written above the first measure. The lower staff is a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Second system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with dynamics *p*, *p*, and *f*. The lower staff continues the piano accompaniment with dynamics *p* and *f*.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a *stent.* (staccato) marking and includes the instruction *in tempo*. The lower staff includes the instruction *col canto* (with the voice).

Fourth system of musical notation. The upper staff features three measures of notes, each marked with *f* (forte). The lower staff continues the piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

20

p *pp* *p* *f*

20

p *pp* *p* *f*

24

f *p* *pp* *p* *p* *p*

f *p* *p*

rall.

28

in tempo

28

33

33

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music. The first system (measures 20-23) features a vocal line with dynamics *p*, *pp*, *p*, and *f*, and a piano accompaniment with dynamics *p*, *pp*, *p*, and *f*. The second system (measures 24-27) has a vocal line with dynamics *f*, *p*, *pp*, *p*, *p*, and *p*, and a piano accompaniment with dynamics *f*, *p*, and *p*. The tempo marking 'rall.' is placed above the vocal line in measure 27. The third system (measures 28-33) is marked 'in tempo' and features a vocal line with accents and a piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics. The page concludes with a double bar line at the end of measure 33.

Largo

p *con espress.* *ppp* *p* *pp*

p *f* *p* *pp*

5

p *f* *p*

9

pp *pp*

p *p*

13

p *cresc.* *f* *p*

16

pp *p*

stent.

Allegretto

f legato *p* *p* *f*

f

p *p* *p cresc.* *f*

p *p cresc.* *pp* *rall.*

a tempo

p *p* *p* *p*

f

Упражнения для среднего и высокого голоса

Дж. КОНКОНЕ. Соч.9
(1810-1861)

Moderato

Голос

Ф-п

6

6

12

12

18

18

Moderato

Measures 1-7 of the piece. The score consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

Measures 8-13. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a half note G5. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with the right hand playing chords and the left hand playing eighth notes.

Measures 14-20. The vocal line features a half note G5, followed by quarter notes F5, E5, and D5. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and chords.

Measures 21-26. The vocal line begins with a half note D5, followed by quarter notes C5, B4, and A4. The piano accompaniment concludes the section with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Andante con moto

3

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in common time (C) and features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices. The tempo is marked 'Andante con moto'. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

20

Musical notation for measures 20-24. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

25

Musical notation for measures 25-30. The top staff continues the melody with some phrasing slurs. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

31

Musical notation for measures 31-35. The top staff has a long note with a slur. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

36

Musical notation for measures 36-40. The top staff continues with a melodic line. The piano accompaniment has a consistent rhythmic accompaniment.

Allegretto cantabile

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is in 3/4 time and features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line is in a lower register and includes various melodic phrases, some with slurs and dynamic markings. Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like > and <.

25

Musical notation for measures 25-30. The top staff is a single melodic line with a long slur. The bottom two staves are piano accompaniment with chords and some moving lines.

31

Musical notation for measures 31-36. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom two staves are piano accompaniment with rhythmic patterns.

36

Musical notation for measures 36-41. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom two staves are piano accompaniment with rhythmic patterns.

Moderato

p

5

9

13

17

17

Musical score for measures 17-20. The top staff shows a melodic line with a long slur. The middle and bottom staves show piano accompaniment with triplets in the right hand and chords in the left hand.

21

Musical score for measures 21-24. The top staff shows a melodic line with a long slur. The middle and bottom staves show piano accompaniment with triplets in the right hand and chords in the left hand.

25

Musical score for measures 25-28. The top staff shows a melodic line with a long slur. The middle and bottom staves show piano accompaniment with triplets in the right hand and chords in the left hand.

29

rall.

Musical score for measures 29-32. The top staff shows a melodic line with a long slur. The middle and bottom staves show piano accompaniment with triplets in the right hand and chords in the left hand. The tempo marking *rall.* is present above the top staff.

Andante sostenuto

8
16
24

27 *cresc. poco a poco*

31

39

47

55

63

Moderato cantabile

4

7

10

p

13

13

16

19

22

Andante sostenuto

Musical score for piano, measures 11-39. The score is in 3/4 time and features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The tempo is marked "Andante sostenuto".

Measures 11-19: The melody consists of a series of eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Measures 20-27: The melody continues with similar rhythmic patterns. The left hand accompaniment becomes more active, featuring sixteenth-note patterns.

Measures 28-36: The melody is marked *pp* (pianissimo) and includes dynamic markings *<* and *>*. The left hand accompaniment continues with sixteenth-note patterns.

Measures 37-39: The piece concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained chord in the left hand. A *dim.* (diminuendo) marking is present above the final measure.

Cantabile *Dolce*

8

15

23

This musical score consists of seven systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 30-31):** The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *fz* (forzando).
- System 2 (Measures 32-37):** The vocal line continues with a similar melodic structure. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the left hand while the right hand plays chords. A *fz* marking is present.
- System 3 (Measures 38-43):** The vocal line features a more complex melodic line with slurs. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.
- System 4 (Measures 44-52):** The vocal line has a melodic phrase with slurs. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.
- System 5 (Measures 53-60):** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.
- System 6 (Measures 61-67):** The vocal line concludes with a final melodic phrase. The piano accompaniment concludes with a final chord in the right hand and a final note in the left hand.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Виконавські форми сольного співу: до питання виховання різнопрофільних співацьких особистостей: Дослідницька праця / В. Антонюк. – К. : Українська ідея, 1999. – 24 с.
2. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник / В. Антонюк. – К. : ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.
3. Антонюк В. Культурологічний тезаурус українського вокального мистецтва / В. Антонюк // Культурологічні проблеми української музики. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002, вип. 16. – С. 178-186.
4. Антонюк В. Постановка голосу: навч. посіб. / В. Антонюк – К. : Українська ідея, 2000. – 68 с.
5. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогіки / В. Багадуров. – М. : Музгиз, 1956. – 268 с.
6. Голубев П. Советы молодым педагогам – вокалістам / П. Голубев. – М., 1958. – 86 с.
7. Гребенюк Н. Світоглядний аспект аналізу вокально-виконавської творчості у ракурсі музичної культури наприкінці другого тисячоліття / Н. С. Гребенюк // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: музикознавство, педагогіка та виконавство / Матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. – Х. : ХДІМ ім. І. П. Котляревського, 1999. – С. 140-146.
8. Гребенюк Н. Специфіка творчих здібностей у зв'язку з обраним аспектом вокальної діяльності (викладач сольного співу) / Н. С. Гребенюк // Наука і сучасність: зб. наук. пр. Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. – К. : ІЗМН, 1998. – Ч. 2. – С. 35-40.
9. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2000. – 368 с.
10. Дорошенко В. О. Сольний спів як засіб виховання студента-актора: навч. посіб. / В. О. Дорошенко. – Х. : Колегіум, 2010. – 152 с. (Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Лист МОНУ № 1/11 – 5547 від. 23. 06. 2010 р.).
11. Дрожжина Н. К вопросу методики исследования эстрадной техники пения / Н. К. Дрожжина // Вісник ХДАДМ, 2009, № 3. – С. 50-59.

12. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко, М. Михайлов-Сидоров. – К. : Мистецтво, 1963. – 339 с.
13. Исаева И. Эстрадное пение / И. О. Исаева. – М. : АСТ: Астрель, 2007. – 319 с.
14. Колодуб И. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы / И. Колодуб. – К. : Музична Україна, 1984. – 47 с.
15. Львов М. Из истории вокального исполнительства / М. Львов. – М. : Музыка, 1964. – 228 с.
16. Малышева Н. О пении / Н. Малышева. – М. : Советский композитор, 1988. – 134 с.
17. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 93 с.
18. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – К. : Музична Україна, 1971. – 90 с.
19. Мистецтво сучасної України: навч. посіб / За ред. Л. В. Анучиної, О. В. Уманець. – Х. : Нове слово, 2009. – 92 с.
20. Морозов В. Вокальный слух и голос / В. Морозов. – М.-Л. : Музыка, 1965. – 112 с.
21. Нестеренко Е. Размышления о профессии / Е. Нестеренко. – М. : Искусство, 1985. – 184 с.
22. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу / Т. М. Пляченко. – Кіровоград : КДПУ, 2005. – 80 с.
23. Прохорова Ю. До питання підготовки майбутніх фахівців вокально-естрадного співу / Ю. Прохорова // Наука і сучасність. Зб. наук. пр. Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Т. XXXIX. – К. : Логос, 2003. – С. 133-139.
24. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: навч. посіб. / Л. В. Прохорова. – Вінниця : Нова Книга, 2006. – 383 с.
25. Стахевич А. Г. Теоретические основы постановки голоса в вокальной педагогике / А. Г. Стахевич. – Сумы, 1990. – 43 с.
26. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений / Р. Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.
27. Яковлева А. Вопросы вокальной педагогики / А. Яковлева. – М., 1984. – Вып. 7. – 212 с.

Навчальне видання

Дорошенко Валентина Олександрівна

**Методичні рекомендації
з навчальної дисципліни «Сольний спів»
«Вокаліз у професійній підготовці
студента – актора театру анімації»**

Підп. до друку 16.12.2015

Формат 60×84 1/8. Друк цифровий. Гарнітура таймс
Умов. друк. арк. 10,69. Умов. вид. арк. 3,87. Тираж 300 прим. Зам. № 1279.

Видавець і виготовлювач – ФОП Панов А. М.,
м. Харків, 61002, вул. Раднаркомівська, 10, оф. 6.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № №4847 от 06.02.2015