

Міністерство освіти і науки України  
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя  
Факультет педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв  
Кафедра вокально-хорової майстерності

*Галузь знань: 02 Культура і мистецтво*

*Спеціальність: 025 Музичне мистецтво*

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**  
на здобуття освітнього ступеня магістр

## **ВОКАЛЬНА ОРФОЕПІЯ: ТИПОЛОГІЧНИЙ ТА ПОРІВНЯЛЬНО-СПІВСТАВНИЙ АНАЛІЗ**

**ТИСЕВИЧ Маріанна Русланівна**



*Науковий керівник:*

кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри вокально-хорової  
майстерності

**Тетяна Віталіївна РАСТРУБА**

*Рецензенти:*

заслужена артистка України,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри вокального виконавства  
УДУ імені М. Драгоманова

**Ярослава Василівна РУДЕНКО;**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри вокально-хорової  
майстерності

НДУ імені Миколи Гоголя

**Любов Олексіївна ДОРОХІНА**

*Допущено до захисту:*

завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ **Людмила Юріївна ШУМСЬКА**

заслужений діяч мистецтв України,

професор

« \_\_\_\_\_ » 2023 р.

## АНОТАЦІЯ

*Тисевич М. Р.* «Вокальна орфоепія: типологічний та порівняльно-співставний аналіз» – кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Магістерська робота присвячена проблемі вокальної орфоепії, яка впливає на культуру мовлення у співі. Зроблено типологічний аналіз теоретичних питань дослідження: висвітлено концептуальні підходи до особливостей орфоепії у процесі співу; розкрито сутність основних дефініцій; виявлено специфіку вокально-фонаційного і вокально-мовного інтонування. За допомогою порівняльно-співставного аналізу визначено основні вокально-орфоепічні закономірності іншомовних текстів (українського, німецького, італійського) музичних творів на прикладі власного репертуару та запропоновано шляхи подолання труднощів при розучуванні даних творів.

**Ключові слова:** орфоепія, вокальна орфоепія, дикція, артикуляція, підхід, чинники.

## ABSTRACT

*Tysevych M. R.* «Vocal Orthoepy: Typological and Comparative Analysis» – qualifying work on manuscript rights.

The master's thesis is devoted to the problem of vocal orthoepy, which influences the speech culture in singing. A typological analysis of theoretical research questions has been conducted, highlighting conceptual approaches to the features of orthoepy in the singing process. The essence of basic definitions has been revealed, and the specificity of vocal-phonetic and vocal-linguistic intonation has been identified. Through comparative analysis, the main vocal-orthoepic regularities of foreign texts (Ukrainian, German, Italian) of musical works have been determined, using the example of one's own repertoire, and ways to overcome difficulties in learning these works have been proposed.

**Keywords:** orthoepy, vocal orthoepy, diction, articulation, approach, factors.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ I. ТИПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ</b> .....	9
1.1. До сутності поняття «вокальна орфоепія».....	9
1.2. Концептуальні підходи до особливостей орфоепії у процесі співу.....	17
1.3. Фізіологічний аспект вокальної орфоепії .....	27
Висновки до розділу 1.....	35
<b>РОЗДІЛ II. ПОРІВНЯЛЬНО-СПІВСТАВНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ</b> .....	37
2.1. Вокально-орфоепічні закономірності опрацювання музичних творів із різномовними текстами:	
2.1.1. Співоча орфоепія творів українською мовою.....	38
2.2.2. Орфоепії у виконанні німецькомовних вокальних творів...	45
2.2.3. Орфоепічні особливості італомовних вокальних зразків...	51
2.2. Основні чинники подолання труднощів при опрацюванні вокальних творів із українською, німецькою та італійською фонетикою .....	56.
Висновки до розділу 2.....	64
<b>ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ</b> .....	67
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	71
<b>ДОДАТКИ</b> .....	79

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Сучасний світ потребує вокаліста, який розуміє необхідність вигранувати свій співочий таланти, розвивати його не лише з технічного боку, але і збагачувати набором вузьких фахових компетенцій, формуючи, вибудовуючи високоосвіченого, ерудованого, високовмотивованого фахівця з навичкою та звичкою самоосвіти. З одного боку, високі стандарти та конкурентно-стимулюючий фактор професії завжди вимагали від співака бути майстерним у своїй справі, все ж наразі в умовах прискореного темпу життя, технологічно-розвиненої дійсності це є особливо актуальним.

У вже цілком уявному майбутньому процес діджиталізації, роботизації та штучний інтелект, ймовірно знизять попит на суто робочі професії, відбуватиметься трансформація сфер людського життя, які раніше потребували великої кількості фізичного ресурсу. На противагу цим процесам з'явиться тенденція популяризації творчих професій. Новим еволюційним ядром світу буде розвинутий до надвисокого рівня майстерності людський таланти, репрезентований у творчість. За таких умов мистецтво в глобальному сенсі та вокальне мистецтво, як один із домінантних творчих напрямків, набуде нового значення. Підвищений рівень конкуренції створить нові стандарти вокального мистецького ремесла, в контексті яких спектр вузьких професійних навичок співака розширюватиметься, інтегруючи до вдосконалення свого «вокального бренду» [88] інші суміжні галузі та науки.

Однією із галузей, яка із витоків вокального мистецтва була залучена у тісну взаємодію із ним, була мова (філологія). Ролі літературного слова надавалося значення у часи формування італійської вокальної школи, залишається воно вагомим у мистецтві співу і нині. Красивий спів – *bel canto* – потребував красивої мови (*bella discorso*). Через необхідність чітких методичних інструментів для виховання «красивого слова» у вокалістів, мистецький арсенал фахових співацьких інструментів був поповнений

знаннями вузької мовознавчої науки – орфоєпії, утворивши синтетичне поняття вокальної орфоєпії.

Нині вивчення вокальної орфоєпії рідної мови та найпоширеніших світових вокальних іноземних мов, володіння фонетичними знаннями та орфоєпічними вміннями у межах певних мовних систем є однією із фахових компетенцій співака, необхідних для якісного здійснення його професійної діяльності.

Сучасний освітній простір зазнає якісних змін. Євроінтеграційний вектор розвитку створює умови для вдосконалення освітніх мистецьких програм, зокрема вокальної освіти. Однією із суттєвих рис сучасного навчального процесу є «лінгвація» – орієнтованість на вивчення іноземних мов майбутніми професійними митцями. Отож, можемо стверджувати, що питання вивчення іноземних мов у рамках мистецької діяльності набуває актуальності. Прикладний аспект вивчення іноземної мови у контексті вокального мистецтва полягає у застосуванні знань фонетики та орфоєпії для якісного виконання зразків вокальних творів іноземною мовою.

Дослідженням фонетично-орфоєпічних особливостей мови з погляду взаємодії із вокальним виконавством займалися як іноземні музикознавці та мистецтвознавці (Е. Шафрот, Р. Кельдорфер, Л. Яньхуа, ін.), так і вітчизняні (В. Антонюк, О. Знаменська, А. Ковбасюк, Т. Мадішева, Б. Базиликут та ін.) У їхніх наукових публікаціях розглянуті особливості орфоєпії іноземних мов: італійської, англійської, німецької. Проте слід зазначити, що дана проблема залишається недостатньо вивченою та потребує додаткового вокально-контекстуального розгляду особливостей фонетичних систем деяких вокальних мов. Звідси актуальність, мистецька теоретична та практична значущість окресленої проблеми для вокальної освіти, її недостатнє висвітлення у науковій літературі зумовили вибір теми магістерської роботи: **«Вокальна орфоєпія: типологічний та порівняльно-співставний аналіз»**.

**Метою нашого дослідження є здійснення типологічного та порівняльно-співставного аналізу вокальної орфоєпії.**

**Об'єктом даного дослідження** є вокальне мистецтво.

**Предмет дослідження** – є вокальна орфоепія як одне із формуючих явищ співацької майстерності молодих виконавців.

Для досягнення мети зазначеного дослідження визначено наступні **завдання**:

- 1) Здійснити ґрунтовне дослідження сутності поняття «вокальна орфоепія» та охарактеризувати основні концептуальні підходи;
- 2) Висвітлити фізіологічний аспект вокальної орфоепії;
- 3) Охарактеризувати вокально-орфоепічні закономірності опрацювання музичних творів із різномовними текстами;
- 4) Виявити основні чинники подолання труднощів при опрацюванні вокальних творів із українською, німецькою та італійською фонетикою та створити план-рекомендацію опрацювання вокально-орфоепічної складової твору у контексті іноземних фонетичних систем.

Для виконання завдань використано наступні **методи**: семіотики, герменевтики, структурного аналізу, а також історичний, описово-аналітичний, музикознавчий, інтерв'ювання.

**Наукова новизна** магістерської роботи полягає в тому, що: введено у тезаурус вокального мистецтва терміни «синтетичний конструкт» та «вокальний конленг» з метою уточнення та поглиблення поняття «вокальна орфоепія»; уточнено поняття «вокально-артикуляційного апарату» та систематизовано понятійний вокабуляр (голосовий, артикуляційний, вокальний апарат); здійснено теоретичний аналіз концептуальних підходів до вивчення особливостей орфоепії у процесі співу та порівняльно-співставний аналіз орфоепічних особливостей вокальних творів з іншомовними текстами й запропоновано методичні рекомендації майбутнім вокалістам щодо подолання труднощів під час вивчення таких творів.

**Теоретичне значення роботи** визначається тим, що результати даного дослідження дають відповідь на запитання: «чому у рамках вокальної діяльності важливо окремо працювати над вокально-орфоепічною

складовою»; пропонують інструменти роботи та містять методичні поради щодо того, яким чином та в якому порядку здійснювати роботу над літературною частиною музичного твору. **Практичне значення** полягає у можливості використання результатів даної роботи молодими виконавцями у якості допоміжного матеріалу для фонетично-орфоепічної роботи над вокальними творами, написаними українською, італійською, німецькою мовами. Зокрема, запропонований поетапний план опрацювання літературної складової вокального твору – а саме, орфоепічних особливостей у контексті іноземних фонетичних систем.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження апробовано в доповідях і матеріалах науково-практичних конференцій:

- V Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця», м. Ніжин, 25.11.2022;
- Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Мистецтво та освіта в контексті європейського виміру» до 110-річчя Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, 02.11.2022;
- III Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Мистецтво та освіта: новації і перспективи», м. Чернігів, 08.12.2022; Всеукраїнська науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального виконавства» (присвячена 90-річчю з дня народження академіка О. С. Тимошенка), м. Ніжин, 13-14.12.2022;
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Феноменологічна парадигма хорового та вокального мистецтва» до 90-річчя з дня народження академіка О. С. Тимошенка (13.12.2022 р., м. Ніжин).
- VII Мистецько-педагогічні читання пам'яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України: гуманістичні моделі розвитку в умовах глобальних викликів», м. Ніжин, 14.03.2023;
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта та виконавство: традиції, сучасні домінанти, інноваційний розвиток» в межах

«XX Всеукраїнського юніорського конкурсу музично-виконавської майстерності імені академіка О. С. Тимошенка», м. Ніжин, 16.05.2023;

- Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція за участю здобувачів вищої освіти та молодих учених «Мистецтво та освіта в контексті національних традицій та сучасних трансформацій», м. Вінниця, 09.11.2023.

- VI Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця», м. Ніжин, 06.12.2023.

Результати дослідження відображено в **публікаціях**:

Тисевич М. Р., Раструба Т. В. Особливості вокальної орфоєпії німецькомовних вокальних творів. *Проблеми мистецької освіти та виконавства: збірник науково-методичних статей* / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2023. Вип. 13. С. 174–179.

Тисевич М. Р. Інтегрування методів вивчення іноземної фонетики до системи мистецької освіти вокалістів в умовах глобалізації та євроінтеграції: практичний аспект. *Мистецтво та освіта в контексті національних традицій та сучасних трансформацій. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції за участю здобувачів вищої освіти та молодих учених*. 09 листопада 2023 року : збірник наукових праць [Електронний ресурс]. Вінниця: ВДПУ, 2023. 205 с. (у друці)

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (88 позиції), 4 додатків. Загальна кількість сторінок – 94, основного тексту – 66.



## РОЗДІЛ І.

### ТИПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ

#### 1.1. До сутності поняття «вокальна орфоепія»

Вокальна орфоепія – вузька міжпредметна галузь знань, необхідна для здійснення практичної діяльності у вокальному мистецтві. На думку В. Антонюк [3, с. 29], «орфоепія» є одним із найважливіших аспектів освоєння вокальної техніки». Не можливо не погодитись з її визначенням у тому, що високопрофесійного вокаліста-музиканта формує не лише вокальна техніка, ази теорії, історії мистецтва співу; але й найціннішим є те, коли виконавець «по-справжньому пройнявся усім наявним мовно-вокальним досвідом», почув і сприйняв «всією душею співане слово». Тому ми запевняємося, що, власне, це і формує майбутнього фахівця – компетентного, ерудованого, висококультурного, конкурентоспроможного.

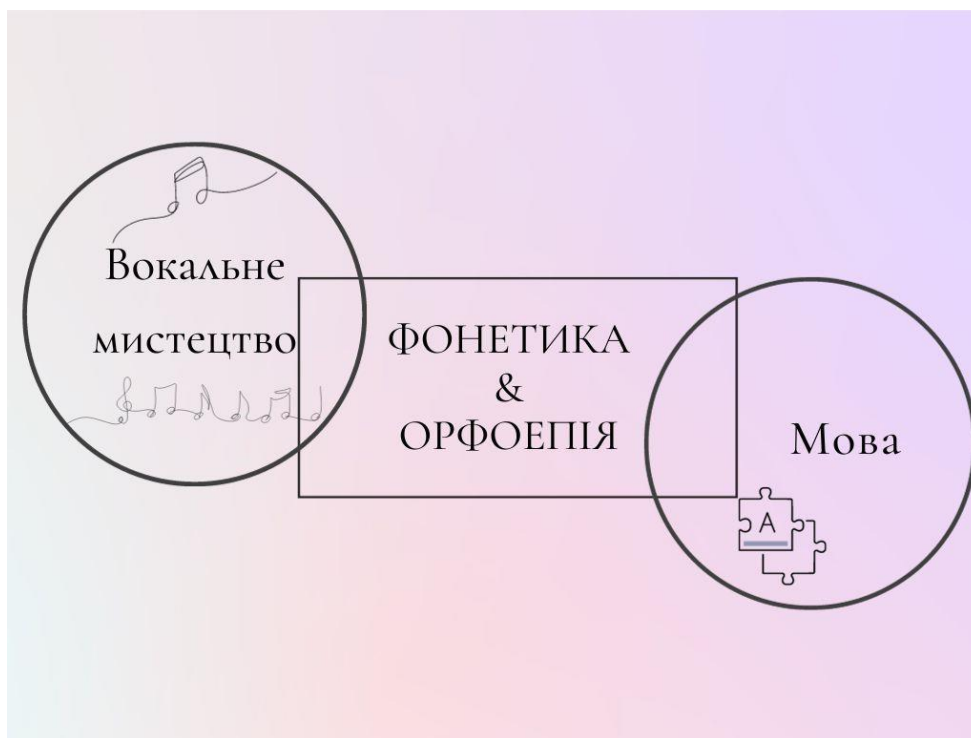
А. Гладишева [15] переконує, що ґрунтовне оволодіння мовою – її фонетикою, орфоепією –, розуміння її особливості у контексті вокального твору, в процесі співу має одну із головних ролей. Її думку розділяли й інші видатні митці, музиканти, музикознавці М. Донець-Тессейєр [12], Ю. Юцевич [75] та інші.

Отож, для розкриття предмету нашого дослідження доречно буде розглянути значення понять «орфоепія», «фонетика» та з'ясувати їх зв'язок із вокальним мистецтвом, дізнатися їх значення у вокальній діяльності співака; уточнити поняття «вокальної орфоепії».

У словнику української мови [42] дефініція «орфоепія» трактується як (грец. *орθος* – «правильний», грец. *επος* – «мова», «мовлення») розділ мовознавчої науки, що вивчає сукупність правил літературної вимови певної мови. Предметом орфоепії є фонетичні особливості мовлення з погляду його відповідності сучасним літературним нормам.

Нам видається логічним, що першочергово слід розтотожити поняття «фонетика» та «орфоепія», оскільки у вокальній літературі ці терміни часто

використовують як взаємозамінні, що не є коректним. Тож, фонетика (від гр. *φωνή* – звук, голос) – це «галузь мовознавства, що вивчає звукову будову мови, способи утворення звуків та їх акустичні властивості» [42]; фонетика мови трактується як основа орфоєпії. Таким чином, окремо говорити про «фонетику у співі» або про «вокальну орфоєпію» не є можливим. Додаємо ілюстрацію наших думок у вигляді рисунка 1.1.



*Рисунок 1.1. Перетин мови (філології) та вокального мистецтва у фонетично-орфоєпічному полі*

Ми розуміємо, що вокаліст послуговується у своїй вокальній вимові літературними нормами мови (орфоєпію), звертаючи увагу на звукові особливості конкретної мови (фонетику). Звідси, саме ж поняття «вокальна орфоєпія» полягає у сукупності правил вимови при вокальному виконанні. Тут йдеться про унікальний варіант мови у співі. З огляду на це, можемо стверджувати, що вокальна орфоєпія має свої особливості та дещо відрізняється від орфоєпії в усному мовленні, оскільки базується не тільки на

фонетичній вірності вимови, але й має звуковисотну темпо-ритмічну організацію. А, отже, погоджуючись із думками А. Ковбасюка [28, с. 117–122], по-перше «закони сценічної мови у спів автоматично перенесеними бути не можуть»; по-друге, беззаперечним є й інше його суміжне твердження про те, що «культура мови у співі ґрунтується на законах орфоепії, що є надважливою складовою виконавства. Тож, можемо сказати, що вокально-музична складова твору, звісно, створює певні рамки, у яких орфоепічний компонент може дещо видозмінюватись – наприклад інтонація або наголос –, але в більшості випадків взірцем вокальної мови є літературна вимова, що базується на фонетичній природі певної мови.

Подібні думки висловлює й А. Гладишева [15], котра стверджує, що вокальна вимова (як «висотно-тривалісно-темпово-регістрова» рамка) хоч і ґрунтується на законах орфоепії, обумовлює неможливість буквального перенесення ні сценічної (ораторське мистецтво) ні, тим паче, повсякденної мови у спів.

Наведемо приклад, коли в орфоепії української мови широко розповсюдженим є мовні явища милозвучності «спрощення» та «уподібнення» приголосних (випадання одного або кількох приголосних при їх нагромадженні, наближення за звучанням одного приголосного звука до іншого); вокальна ж мова вимагає виразно зартикульованих приголосних, дикційно чітких, в першу чергу з метою збереження «розбірливого слова» при подачі «на слухача». І, навпаки, стосовно голосних, які в мовленнєвому потоці розмовної мови можуть втрачати свою точність в ненаголошеній позиції, у вокальній техніці умисно може бути використано лише як технічний прийом – наближення «е» до «а», а «о» до «у» тощо.

Отож, уточнимо, що *«вокальна орфоепія» – це відтворення мови літературного тексту музичного твору, спираючись на її нормативний варіант вимови та унікальні фонетичні особливості за умови її реалізації у музично-художньому потоці.* Але підкреслимо, що це явище стає можливим до розгляду лише у процесі практичної вокальної діяльності. Тоді,

як під час аналізу написаного нотно-літературного тексту, звертаються до виявлення фонетичних особливостей. Тому, коли йдеться про живу реалізацію мови – мовлення, і, зокрема, у вокальному оформленні, говоримо про орфоепічні особливості. Коли ж аналізуємо певний звук (наприклад, акустичні особливості – шум, тон), досліджуємо-вивчаємо склад мови – завжди йдеться про фонетичні особливості.

Як влучно відмітила дослідниця Цюй Сяо Юй [61], питання формування вокально-орфоепічної культури вокаліста стосується не лише мов іноземних, але і співу мовою, яка для співака є рідною. Це пояснюється вище згаданими відмінними рисами вокальної мови від її літературної та побутової варіацій, необхідністю передати до слухацької аудиторії закодований у вербальному потоці художній сенс музичного твору.

На думку О. Знаменської [27], значний науковий доробок якої присвячений питанню культури мови у співі (зокрема особливостей рідної для нас української мови), головним завданням кожного вокаліста-виконавця, повинно бути оволодіння культурою мови, оскільки роль слова у співі, дійсно, велика. «Специфіка мови у співі полягає в умінні виразно, правильно, на вокальному звучанні передати музикальний образ твору», говорить науковиця [27, с. 3–5].

На наш погляд, зазначена мета у своєму втіленні – високохудожня, а уміння для її реалізації набувається як технічний навик, формується як повноцінний елемент співацької техніки вокально-орфоепічними вправами. І хоча техніка не здобувається заради техніки, це етап мовно-орфоепічної роботи, без якого мистецтво співу не може функціонувати. Ми знаходимо тут влучним твердження О. Знаменської, що «технічно непідготовлений співак не може дійти художньої вершини вокальної майстерності» [27]. Адже для професійного оволодіння мистецтвом вокалу, виконавцю окрім вокальних даних, сильного голосового апарату, високої музичності, творчого потенціалу необхідно сформувати, відкоригувати бездоганну вокальну вимову рідної мови та опанувати, набути навичок вокальної орфоепії іноземних вокальних

мов. Неуважне ж ставлення до вимови, до вірності артикуляції, чіткості дикції має високі ризики призвести до змін у загальному сприйнятті цільності твору, до викривлення художнього змісту, до неможливості розуміння проспіваного слова; спотворення іноземних текстів може щонайменше змінювати сенс (часто достатньо однієї фонемі – звука –, щоб прозвучало семантично зовсім інше слово); в гіршому випадку, в поганому сенсі «модернізований» недобросовісним виконавцем текст – спотворене іноземне слово – може сприйматися в кращому випадку поблажливо, а іноді ображати почуття слухача-носія мови. Усяка творча цінність у такому випадку втрачається.

Тож до питання співу мовою оригіналу потрібно ставитись украй відповідально; зразок твору повинен бути представлений із хорошою фонетично-орфоепічною якістю, максимальною достовірністю, точністю. Адже, між артикулюванням фонем, вокальним звучанням та кінцевим художнім образом існує тісний, нерозривний, взаємозумовлюючий корелятивний зв'язок.

Інакше кажучи, поглянемо на явище вокальної орфоепії як на міжкультурний «комунікативний місточок». Підсумуємо, що орфоепія – оформлена звукова єдність згідно стандарту національної мови, що утворилась історично, викристалізувалась еволюційно та стала еталоном літературній мові. Разом із цим наголосимо, що мова – явище, яке несе культурний характер, а в голосі виконавця, який у момент співу послуговується цією мовою – набуває, у зв'язку з цим, безпосереднього міжкультурного значення.

В англійській мові існує фразеологізм: «мова – одяг думки» (*language is a dress of thought*). Тому ми пропонуємо назвати **фонетику певної мови у співі – національним одягом вокального звука**. Пояснимо це тим, що коли вокаліст «вбирається» у цей одяг, щоб виконати музичний твір, він стає медіумом між слухачем та культурою, яку він транслює через «фонетичне убрання». На нашу думку, ця роль є надзвичайно відповідальною, адже від того, наскільки точний, добросовісний, скрупульозний є вокаліст, співаючи

мовою, яка для когось є рідною, залежить, чи буде втілений авторський задум митців, чи буде твір – а з ним і культура – донесені до слухача. Тому, виконання творів мовою оригіналу із дотриманням високого рівня фонетично-орфоепічної складової є свідченням високої фахової компетенції вокаліста.

*У ході нашої роботи для поглиблення розуміння поняття вокальної орфоєпії та можливості ілюстрування власного погляду на досліджуване нами питання, ми ввели кілька понять: **вокальна орфоєпія як «синтетичний конструкт»**; **співоча орфоєпія** – «вокальний конленг».*

Обґрунтуємо дану потребу. Вивчення феномену вокальної орфоєпії – багатогранний, багатоступінчастий процес дослідження **синтетичного конструкту** (від лат. *constructus* – від *construere* – зводити, з'єднувати), що виник у результаті корелятивного зв'язку мистецтва співу та мовознавчих наук: фонетики та орфоєпії. Досліджуючи явище вокальної орфоєпії, як унікальний варіант мови у співі, можемо апелювати до поняття своєрідного «**вокального конленгу**» (англ. *conlang*; скорочення від *constructed language* – «сконструйована мова») – так званої «**сконструйованої**» мови, яка побудована як **конструкт синтезу музичної мови та мови літературного тексту, із можливістю варіативності орфоєпічної складової під впливом музичних особливостей конкретного твору.**

Необхідність передачі художньо-мистецького задуму автора у варіанті єдності музики та слова робить вокальну орфоєпію тим «конленгом», який повинен бути якнайкраще донесений до потенційного слухача. Можливість фонетично точно передати літературний текст засобами мови, якою написаний твір, дозволяє досягнути максимального збереження культурної автентичності та втілення національного колориту.

Тож, **вокальна орфоєпія як синтетичний конструкт** – це кінцевий продукт синтезу складових:

- літературного тексту із вкладеним у нього художнім сенсом автора;

- поєднаного із музичною мовою, яка накладає свій відбиток, децю пом'якшуючи, підпорядковує собі орфоепічну рамку;
  - сформованих у фонетично-орфоепічному потоці певної мови з властивими їй національними рисами звучання;
- що, як результат, народжується **унікальним мистецьким явищем**, яке можливе лише за безпосередньої участі втілювача – співака.

Для зручності сприйняття вище викладеної інформації та можливості візуального сприйняття кореляції понять (залежних зв'язків) нами розроблений рисунок-схема 1.2.

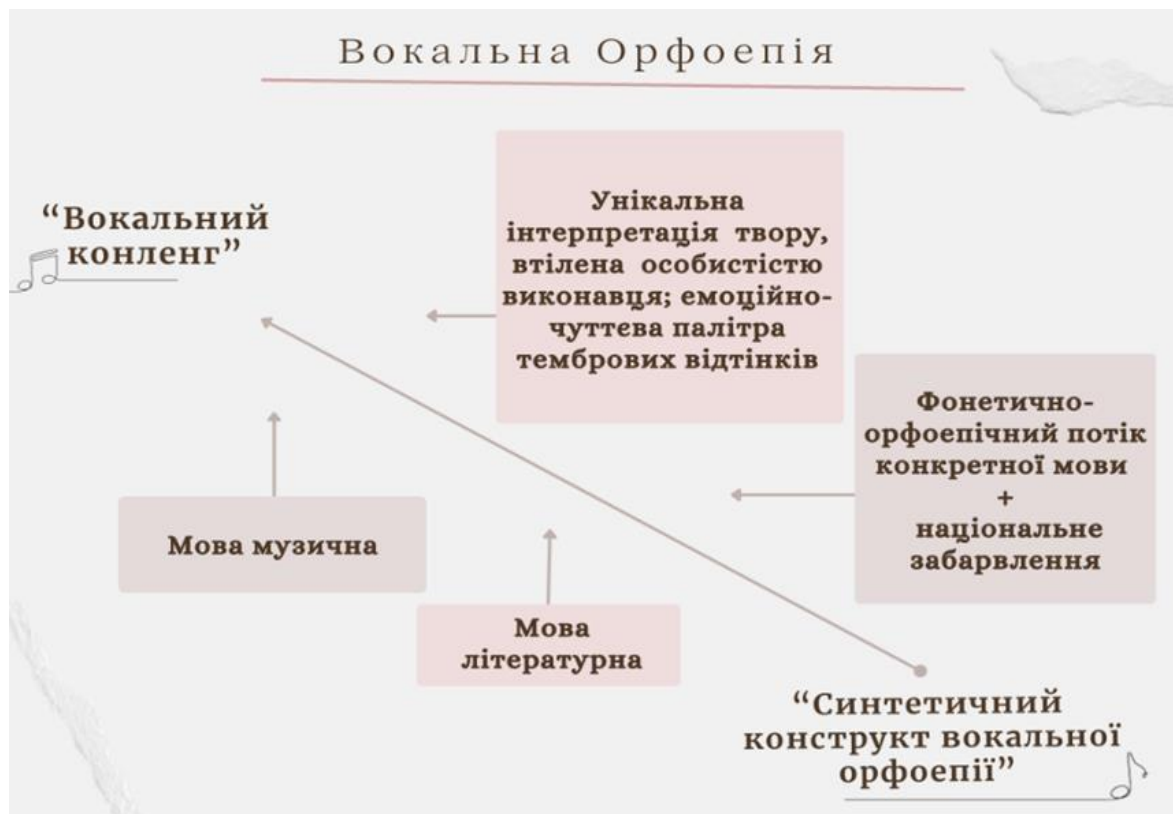


Рисунок 1.2. Концепція вокальної орфоепії як синтетичного конструкта – творця вокального конленгу

Цікавим є той факт, що дві складових – мова літературна та мова музична, будучи написаними у минулому продовжують здійснювати свій вплив на безпосередній процес «вокальної вимови» який можливий лише в

теперішньому часі, але не є можливим у відриві від двох попередніх. Окрім того, суттєву роль відіграє характер «вимовляння», що пов'язаний безпосередньо із особистістю виконавця, із тим, яким саме йому унікальним чином він втілює художній образ, із чуттєво-емоційною сферою, яка надає тембру голосу різних фарб і відтінків.

**«Вокальний конленг» – це, по суті, і є результатом синтетичного конструкту співочої орфоєпії.**

Отож, на основі здійсненого аналізу вивченості, дослідженні ступеня висвітленості поняття «вокальної орфоєпії», можемо стверджувати, що велика кількість науковців ґрунтовно описали специфіку та особливості цього мовновокального явища. На сьогоднішній день є значна кількість підручників, посібників, які присвячені аналізу орфоєпії у співі, розглянута та доведена її відмінність від побутового мовлення. Сучасні науковці все ж продовжують створювати нові наукові матеріали, статті, які присвячують методичним вказівкам роботи над фонетично-орфоєпічним аспектом. Це питання не втрачає актуальності. Напроти – виконання творів іноземною мовою (в оригіналі) набуває неабиякого значення, що піднімає вивчення питання «вокальної орфоєпії» на якісно новий рівень. Можемо без перебільшення сформулювати відслідковану тенденцію: **спів** творів різними **світовими вокальними мовами** сприймається наразі як ознака високої професійної компетентності співака; окрім того, варто зазначити, що це ще **один із формуючих елементів співацької техніки молодих виконавців.**

Під час роботи над фонетично-орфоєпічним аспектом виконавець може зустрічатись із певними труднощами. Зауважимо, що складність для вокаліста полягає у тому, що кожна мова світу, а саме її фонетична система має свої особливості, характерні риси та труднощі для артикулювання не мовцем (наприклад накопичення приголосних у слові або наявність специфічних голосних звуків, відмінних від рідної мови співака). Ці фонетичні особливості потребують вивчення, засвоєння та набуття орфоєпічного навика, що, власне, і є метою існування поняття вокальної орфоєпії.



У контексті написання нашої роботи ми вважаємо необхідним висвітлити еволюцію значення вокального слова в рамках історичної ретроспективи; розглянути ставлення різних вокальних шкіл – від надання пріоритетності виразному літературному тексту на вищоках вокального мистецтва, через періоди становлення вокальної техніки і переважання ролі вокального звуку навіть за рахунок «з'їдання дикційної виразності, до поступового розуміння нерозривності музичного та поетичного текстів – як єдності музично-художньої композиції, а, отже, необхідності залучення мовних наук фонетики та орфоєпії до вивчення вокального мистецтва і появи концептуально–нового явища вокальної орфоєпії. Про що ми й спробуємо розібратися у наступному підрозділі.

## **1.2. Концептуальні підходи до вивчення особливостей орфоєпії у процесі співу**

Поняття «вокальної орфоєпії» як термін, концепція й усвідомлене у науковому та виконавському середовищі явище формувалось поступово та є достатньо молодим. Від витоків вокального мистецтва і до сьогодні воно пройшло свій еволюційний шлях, відокремилось від понять дикції, артикуляції, інтонації, які у свій час були першими спробами відділити «співане» слово як окрему складову мистецтва співу. Разом із тим, розвиток науки філології та історична потреба появи відшліфованої літературної норми мови та опрацювання «промовленого» слова зумовили народження від «мови» поняття «вимови» (розділу мовознавчої науки – орфоєпії). А наукова взаємодія філологів-фонетистів та мистецтвознавців, дослідників вокального мистецтва посприяла проникненню та інтеграції у вокальне мистецтво та співацький вокабуляр терміну «вокальної орфоєпії».

Існує думка, що предмет чи явище, що набуло свого «ймення» – тобто те, що назване – половина проробленої роботи над ним. Проаналізувавши доступні до вивчення матеріали та здійснивши ґрунтовний аналіз джерел, ми, на жаль, не знайшли жодного підтвердження, що поняття «вокальна орфоєпія»

пов'язане із прізвищем якогось конкретного науковця; тож можемо зробити висновок, що **введенню означеного терміну** ми завдячуємо **колективній праці вчених**, які досліджували це явище. Проте можемо зазначити, що у другій половині ХХ століття активно почали формуватися ґрунтовні наукові та методичні праці, доробки мистецтвознавців, педагогічні посібники викладачів-методистів по всьому світу стосовно питання орфоєпії у співі, тож можемо зробити сміливе припущення, що поняття було сформульоване у цей час. Звідси, для нас становить істинний інтерес та наукову цінність виявлення генези даного явища в контексті нашого магістерського дослідження.

Прослідкуємо, який еволюційний шлях пройшло дане поняття, та як із розвитком вокального мистецтва та утворенням вокальних шкіл поступово формувалася та народжувалася концепція вокальної орфоєпії. У підручнику Б. Гнидь [17] «Історія вокального мистецтва» (перша україномовна праця з питань історії вокального мистецтва, що містить методичні концепції видатних вокальних педагогів) висвітлено історію формування та розвитку національних вокальних шкіл. Автор – український співак, соліст світових оперних сцен, автор численних публікацій про вокальне мистецтво, перекладів текстів арій та пісень із італійської мови українською. Його наукові напрацювання, у контексті нашої наукової розвідки, є особливо цінні через те, що вони сформовані на основі його безпосередньої виконавської діяльності.

Митець влучно сформулював значення, що історія вокального мистецтва – це, по суті, історія самого людства [17, с. 3]. Для нас це важливо розуміти, адже соціально-історичні умови, життя народів, розвиток культур знаходили своє відображення у літературі та поезії, а слово, поєднуючись із музикою, оформлювалось у зразках вокального мистецтва.

Підтвердженням цієї думки може слугувати вислів італійського мистецтвознавця ХVІІІ століття, письменника, поета доби Просвітництва, есеїста графа *Франческо Альгаротті*, який підкреслив у своїх працях, зокрема у «Нарисі про оперу» [77, с. 119] нерозривний зв'язок слова та музичної думки. *Головне завдання музики, на його погляд, – відкрити душу до сприйняття*

поезії, намагатись викликати ті почуття, які вкладені поетом і за допомогою музичних засобів виразності надати слову особливої сили, ще більшої енергії [77]. Тож вокальне слово, в даному випадку, може концептуально розглядатися як соціокультурний елемент.

Вище наведене висловлювання яскраво ілюструє, що зв'язок між вокальною музикою та літературним словом був помічений, вивчався, описувався, навіть коли поняття вокальної орфоєпії ще не було сформульованим. Тому апелюємо до суміжних понять – «мови», «слова», «дикційної виразності», «літературного тексту». Нашим першочерговим завданням є розглянути роль слова та ставлення до мовної виразності у певні історичні проміжки. Зазначимо, що на різних етапах розвитку вокального мистецтва зв'язок музики та мови мав індивідуальні риси, характерний певному історичному періоду ступінь взаємодії та прийшов шлях від переважання музики над мовою до надання особливого значення слову, вага якого не менша за музичний текст, а, надто, слово виразне та зрозуміле, як одна із провідних цілей, повинне бути донесене до слухача.

Нашу наукову розвідку почнемо з *італійської вокальної школи*. Саме тут зародилась ті основи мистецтва співу, через які Італію називають «колискою» вокального мистецтва; тут був сформований і типологічний базис (*термінологічний вокабуляр*), який використовується співаками усього світу. Італійську вокальну мову можна за правом вважати тим універсальним засобом комунікації, за допомогою якого можуть порозумітися виконавці із різних куточків земної кулі. Окрім цього італійську мову називають однією із найзручніших мов для співу, беручи до уваги її фонетичну «не складність» та орфоєпічну «зручність».

Із мистецької діяльності групи флорентійців (*Camerata Fiorentà*) та їх бажання відродити античну трагедію розпочалося зародження опери – нового виду синтетичного мистецтва. Новоутворений стиль (*stilà recitativo*) цілковито відштовхувався від слова. Вважалось, що основою музики є мова, а вже потім ритм, і вже тоді звук. Це нагадувало мелодекламацію. Згодом, пройшовши

шлях формування від XVII століття та викристалізувавшись до рівня еталону, італійське оперне вокальне мистецтво стало тим взірцем, на який рівнялись інші вокальні школи. Відомим кожному співакові є стиль виконання «бельканто» (від італ. *bel canto* – прекрасний спів) [59], якому характерна наспівність, кантиленність, вільне володіння диханням, надвисока технічність, легкість, наявність вокальних прикрас (фіоритур) та «віртуозних пасажів» (колоратур).

Що стосується вокального слова у період класичного бельканто – його роль постійно змінювалася: то набувала особливого значення, то відходила на другий план. Коли головним завданням було продемонструвати віртуозність співу, співаки змагались один із одним у технічності, все ж у консерваторіях «педагоги вважали вокально-технічну підготовку попереднім етапом у досягненні головного – виконання творів із текстом». Особливу увагу приділяли чіткості та ясності дикції. Майстри італійської школи вважали, що *«спів без чистої, ясної, благородної вимови – це звуки без думки і змісту»* [17, с. 29].

Період становлення класичного бельканто, представлений творчістю Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті та ін. збільшив значення вимовленого слова у співі. «Від співаків, поряд із досконалою технікою кантилени та колоратури вимагали майстерності показу почуттів персонажів» [17], де виразна мова стала необхідною ще й як інструмент акторської майстерності. Арії із опер Дж. Россіні (наприклад, «Арія Розіни», «Арія Фігаро» та ін.) вимагали надчіткої артикуляції та ясної дикції; не зважаючи на темп, характер та віртуозність з якою вони апріорі мали б виконуватися, глядачеві все ж необхідно було донести іскрометне дотепне слово.

Традиція «красивого співу» бельканто, хоч і дещо видозмінена, знаходила своє продовження у нових вокальних школах та індивідуальних методиках видатних співаків М. Кабальє, Л. Паваротті, М. Каллас, П. Домінго, Дж. Сазерланд, на наш суб'єктивний погляд, слухаючи записи яких, ми все ж

можемо переконатися у тому, що виразній вимові вони також надають значення.

Наступною вокальною школою, яка цікавить нас в контексті пошуку значення мовленнєвої складової у ній, є *«німецька школа»*. Основні її характеристики – інструментальність, точність, ритмічність, «пряме звучання» [17, с. 4]. На відміну від італійської, ця вокальна школа формувалась із лона церкви – виконання духовних хоралів –, що зумовило її стриманий, інструментальний характер; пізніше зміни пов'язані з постаттю Г. Шюца, який перейнявши досвід італійських майстрів, уніс із творами речитативного патетичного характеру декламаційну складову у тогочасне німецьке мистецтво співу.

Пізніше у XVIII столітті вже інший композитор – Р. Вагнер – створив революцію своїми новаторськими операми. Рішуча відмова від бельканто та надання особливої ролі нововведеним вокальним формам – діалогам, монологам, розповідям – «привело до декламаційного співу (*Sprechgesang*)» [17, с. 131]. (Основні положення були зафіксовані у праці У. Хіршфельд, К. Хайнріха Мюллера «Ріхард Вагнер та вокальна вимова німецькою XIX ст.»; переклад з німецької – Додаток Г).

Звернемось до першоджерела. *«Моя декламація – уже спів, а мій спів – досконала декламація»* (Р. Вагнер). З цього приводу Б. Гнидь дуже вдало формулює висновок, і ми погоджуємося із ним: «Мелодія сама повинна органічно виходити із мови» [17, с. 131].

У XVII – XVIII століттях розвивалась *французька вокальна школа* як «імпортний продукт» [17, с. 88], беручи за основу італійський досвід та основні риси техніки бельканто. Проте досить швидко вокально-педагогічна думка у Франції набула самостійного характеру, знайшовши своє втілення у вокально-методичних працях, значення яких вийшло за межі країни та зберігає свою актуальність до сьогодні. Видатними методистами, які писали праці, присвячені вокальному мистецтву були М. Марсенн і Ф. Басілі; вони досліджували фізіологію співу і сформулювали принципи французької

вокальної школи [17, с. 244]. Відомий композитор Ж. Люлі – основоположник французької національної класичної оперної та вокальної школи – залучав співаків до активної декламації лібрето. Він наділяв великим значенням декламаційно-речетативну складову та був різким противником спроб прикрасити вокальну партію колоратурою: «Ніяких прикрас! Тільки декламація» [17, с. 88].

Узагальнюючи вище викладені факти про деякі вокальні школи – італійську, німецьку, французьку –, можемо прослідкувати зв'язок надання рівня пріоритетності літературному слову залежно від того, про який характер звуковедення йдеться. Б. Гнидь дає визначення трьох основних вокальних стилів» [17, с. 6]; В. Антонюк типологізує їх як види вокалізації [3, с. 6], а ми все ж вважаємо більш точним формулювання визначення авторів у підручнику «Постановка голосу» [59, с. 81] *«види звуковедення»: кантилена, колоратура, декламація («речитатив») [59, с. 78, 82, 83, 92].*

Отож у вокальній музиці, основою якого є *кантилена* – «зв'язний» спів, основа італійського бельканто – переважатиме плавність, «перетікання» голосного звуку в звук і «акуратне» промовляння приголосного з чітким розрахунком, таким чином, щоб не порушити мелодичної лінії, не «смикнути» вільного струменю видихуваного повітря. У певні історичні періоди (становлення бельканто) характерне певне «вокалізування» надання переваги вокальній техніці, над словом. Незмінна константа кантилени – збереження плинності мелодії, і якщо іноді (скоріше як виключення) певною мірою «страждає» дикційна виразність – це відбувається цілком свідомо. Хоча є приклади майстрів вокального мистецтва, які поєднували у своєму співі бездоганне, ясне слово та співали при цьому у найкращих традиціях бельканто.

У творах із домінуванням **колоратури** основна увага спрямована на прикраси і фіоритури; це справжній плацдарм для віртуозного співу, якому характерна інструментальність. Іноді художнє слово для деяких композиторів переставало втрачати пріоритетність; зокрема у XVIII столітті колоратура із

засобу виразності переросла у самостійну вокальну партію, не маючи зв'язку ні зі змістом, ні із сенсом. «Слово і текст відійшли на задній план, остаточно загубившись у вихрі фіоритур» [17, с. 21]. Все ж нового життя колоратурним твори та слову в них надав талановитий композитор, співак Дж. Россіні. Його арії потребували не лише віртуозності та технічності, а й володіння виразною мовою. Виконавці ролей «россінівських героїв» заговорили хоч і швидко, проте дуже чітко, «дикційно відшліфовано» [17, с. 32], іскрометно та дотепно. Такий підхід до мовної складової залишається актуальним і для сучасного виконавця, який виконує колоратурний твір.

І наостанок проаналізуємо вокальну музику, у якій провідну роль грала **декламація та «речитатив»**.

Сконцентруємо свою увагу на двох історичних періодах (висвітлених у підручнику Б. Гнидь [17]):

- XVII століття – час зародження опери, як нового мистецького жанру, із декламаційного стилю;

- Час створення Неаполітанської вокальної школи та народження у ній двох видів опери – серйозної *opera seria* та комічної *opera buffa*. Речитатив відігравав тут роль «об'єднувача» арій та сюжету, сформувавшись у два види: речитатив-імпровізація *secco* (не мав ні тактової риси, ні чіткої форми; «співоча розмова») та речитатив *recitativo accompagnato*, що мав чітку музичну форму та велику художню цінність, будучи, як правило, кульмінацією сцени або акту [17, с. 16].

Підсумовуючи вище викладені факти, зазначимо, що у виконанні творів декламаційного характеру або зразків із речитативною складовою спостерігається максимальна близькість до сценічної мови (не до побутової), експресивність слова, емоційність, говоріння широко, «на розспів». Речитативу властиве закладене у характері цієї вокальної музики особливе значення мови, подача «на глядача», який повинен почути важливий сенс літературного тексту (авторові важливо поговорити із глядачем), отож якість

фонетично-орфоепічної складової тут мусить бути надвисокою, розрахована на сприйняття слухачем «до кожного звуку».

З часом відмінності між вокальними школами «стиралася», і хоч кожній із шкіл характерні притаманні їй риси, поступово відбулося зближення синтезувавшись у манеру виконання, яку нині називають «європейською» однією із ключових ознак якої є надання вже невід'ємної ролі мовній складовій. Сучасним показником високого вокального рівня виконавця, який співає у «європейській» манері вважається не тільки майстерне виконання творів свого народу, але і європейських зразків світової вокальної музики у характерній їм індивідуальній манері, зокрема володіння необхідним для цього достатнім рівнем фонетично-орфоепічних навичок.

Європейський досвід перейняла і *українська вокальна школа*, будучи сформованою на основі інших шкіл. Впродовж XVIII на початку XIX століття в українській вокальній педагогіці панував метод старої італійської школи співу. Індивідуальні риси (естетичні та вокально-технічні основи української академічної школи співу) утворені двома напрямками: народний спів і церковна вокальна музика, які вважають основними джерелами розвитку вокальної кантилени [17. с. 151]. Речитатив розвивався із народного *parlando* (швидкий спів, схожий на розмовний, із чіткою вимовою та легким інтонуванням з уважним дотриманням ритму) [3. с. 85].

Досвід італійської вокальної школи передавався як безпосередньо від видатних педагогів Камілло Еверарді, Мартін Петц, Рауль Пфенінг, Етторе Гандольфі, які викладали у Київській консерваторії на початку 20 ст., так і здобувався нашими співвітчизниками за кордоном у мистецьких подорожах, після стажувань у видатних майстрів співу і привезений в Україну. Так на основі європейського досвіду О. Філіппі-Мишугою були закладені методико-теоретичні основи української вокальної школи; справу вчителя успадкувала М. Донець-Тессеєр. Передане із рук у руки мистецтво – характерна риса української вокальної школи, багато з відомих представників



якої несли виразне театральне слово (Б. Гмиря, О. Кривченя, М. Литвиненко-Вольгемут).

Ми вважаємо логічним, перейти від дослідження вокальних шкіл та ролі слова у них – того, як зароджувалась диференціація мовної вимови як окремої складової мистецтва співу –, до персоналій та їх концептуальних підходів до вивчення поняття «вокальна орфоепія».

Наразі у світовій вокальній літературі сформований значний доробок науково-методичних праць, присвячених мовному аспекту розвитку вокального голосу. Почнемо від найдавніших наукових джерел, які вдалося виявити під час наших наукових пошуків; це праця Джуліо Каччіні «Нова музика» («*Le nouve musiche*»1602р.), присвячена питанням фонетики, дикції, артикуляції, в яких він описував роль слова та особливості поєднання голосних і приголосних у вокальних вправах, пасажах. Окрім цього, особливою увагою можемо наділити книгу автора – представника великої Болонської школи – XVII століття П. Тозі «Міркування співаків старовинних та сучасних, або спостереження над віртуозним співом» [17], в якій обґрунтовано значення дикції та висвітлено роль речитативу.

Ще одним значущим науковим доробком, який ми вважаємо необхідним згадати, є праця 1803р., яка утворилась як результат творчо-наукової взаємодії композиторів Паризької консерваторії Л. Керубіні, Є. Мегюля, Ф. Госсєка і педагогів П. Гара та Б. Менгоцці «Метод співу музичної консерваторії» [17, с.105] . У ній узагальнена вся на той час відома методологія принципів і прийомів навчання співу, що створила значний прорив у розвитку вокального мистецтва Європи. Основні її показники полягали в тому, що виконавцям пропонувались вправи на проспівування голосних італійських «А» і «Е»; у речитативах не допускалося ніяких прикрас або пасажів, а лише строге і точне виконання [17, с. 105].

Водночас, на нашу думку, важливим з погляду вивчення вокальної орфоєпії історичним етапом є поява у Німеччині та Франції фонетичних шкіл співу (*Phoniatische Gesangspädagogik*), які з'явилася в Німеччині в середині

XX століття. Вони виникли як спроба поєднати медичні та фонетичні аспекти вокальної педагогіки з метою покращити техніку співу та зберегти співацький інструмент / голос співака здоровим. Фонетична школа співу дала початок дослідженням функцій голосових зв'язок, дихання та розмовного апарату, що стало важливою частиною сучасного вокального навчання.

Із розвитком вокальної педагогіки та науки (фізики та акустики, медицини та фізіології), були отримані нові знання про будову та функціонування співацького голосу, який розглядають з точки зору фізіології та акустики. З появою більш досконалішої апаратури для дослідження явищ фонації з'являються ряд праць видатних вчених, з поміж яких особливо важливою для розкриття теми нашого дослідження є накова робота Р. Юсона [85] «Le voix chantée» («Співацький голос»). У ній автор описує цілий ряд нових знань та явищ, що виникають при мові та співі, називаючи найважливішим чинником голосоутворення центральну нервову систему.

Не менш вагомими є праці наших сучасників, які плекають досвід та продовжують справу попередників у дослідженнях фізіологічних особливостей та фонетичного впливу на процес співу (окремо виділяючи ще й психологічний аспект). Це наукові напрацювання О. Знаменської [27], В. Антонюк [2; 3; 4], В. Вотріної [12], Д. Євтушенко [23; 24], О. Лисенко [35], Т. Мадішевої [36], А. Ковбасюка [28], Б. Базиликот[6] та ін. Однією із провідною тем, яку вони розглядають, є навчання вокальній орфоєпії як складовій виховання компетентного співака-виконавця. Особливе значення науковці вбачають у залученні до вокального репертуару світових мистецьких зразків мовою оригіналу та навчання вірній фонетично-орфоєпічній роботі з ними.

Отож, резюмуємо, що становлення поняття «вокальної орфоєпії» відбувалося поступово. Витоки цього явища ми знайшли, досліджуючи світові вокальні школи. Перш ніж з'явитись у вокабулярі сучасного виконавця, це поняття «відчувалося» вокалістами і вокальними педагогами інтуїтивно: вони розуміли та зауважували, що існує кореляція між словом і музикою,

зауважували, що роль виразної мови у співі визначальна. Спершу, ще не будучи сформульованим, це явище описувалось із позиції особистісних відчуттів та власних спостережень, які ми можемо назвати «передконцептуальними підходами». Пізніше, вже на базі наукових відкриттів та у взаємодії із мовознавством, була сформульована концепція вокальної орфоєпії. З'явилась численна кількість наукових праць із концептуальними підходами авторів, які з одного боку обґрунтовують, що голосоутворення тісно пов'язано з природою елементів мови, з іншого боку пропонують власні методики роботи із фонетично-орфоєпічним аспектом вокальних творів.

### **1.3. Фізіологічний аспект вокальної орфоєпії**

Вокальне мистецтво є винятковим синтетичним жанром, який майже завжди поєднує в собі мистецтво співу та мистецтво слова та одночасно втілюється унікальним музичним інструментом – голосом вокаліста; який, у свою чергу, виконує подвійну місію, передаючи довершене творіння синтезу двох мов: музичної мови та мови літературного тексту, задуманих творцями.

Особливості вокальної орфоєпії описують через призму вокального та артикуляційного апаратів співака, які в контексті нашого дослідження ми вважаємо важливим розглянути – заглибитись у їх функціонування з фізіологічної точки зору. Нашим завданням є порівняти та з'ясувати відмінності роботи виключно мовного (артикуляційного) та голосового (вокального) апаратів, розкрити поняття «вокально-артикуляційного» апарату, дати визначення термінам «артикуляції» та «дикції» висвітлити їх роль та кореляцію із співочою у співі.

Зазначимо, що орфоєпічну складову у співі з точки зору фізичних, психо-фізіологічних, фоніатричних умов досліджувала плеяда вчених. Окремі аспекти, що стосуються фонетичної природи вокальної мови, аналізуються в спеціальній літературі з орфоєпії та дикції (Г. Стасько, О. Шуляр, М. Сливоцький [18] та ін.) в роботах мистецтвознавців (О. Данильчук [21]). Питанням вокальної артикуляції приділяється значна увага в працях з

вокальної методики (О. Стахевич[53], А. Попова[45]), глибокий аналіз загальних проблем музичної артикуляції у виконавстві, у тому числі й у вокальному, міститься в працях таких мовознавців, як О. Сокол [49;50], С. Шип [67; 68; 69;70;71].

В. Антонюк наголошує на необхідності вокаліста не лише у механічному отриманні знань орфоєпії (наприклад, «зазубрюванні» вірної вимови певного вокального твору), але також на глибокому комплексному лінгвістичновокальному підході, при якому вивчення необхідної фонологічної термінології, набуття лінгвістичного професійного вокабуляру вокаліста є необхідністю професійного становлення сучасного компетентного фахівця. Ми вважаємо цю думку надзвичайно влучною, отож застосуємо *комплексний вокально-лінгвістичний підхід* до дослідження фізіологічного аспекту вокальної орфоєпії. На наш погляд, висвітлення цього питання варто почати із визначення мовного (*артикуляційного*) та голосового (*вокального*) апаратів та їх складових.

**Голосовий апарат** – це система органів, яка слугує для утворення звуків голосу та мовлення, до якої входять органи дихання, гортань із голосовими складками, артикуляційний апарат, носова та придаткові порожнини (резонатори) [59, с. 76].

**Артикуляційний апарат** – це «система органів, які забезпечують формування звуків мови. До них належать: язик, губи, м'яке піднебіння, нижня щелепа (активні органи); зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи)» [59, с. 70].

На основі опрацьованих нами численних праць [59; 36; 18; 10] можемо зробити висновок, що два вище визначених терміни є найрозповсюдженішими, які використовуються у вокальній науковій та методичній літературі у контексті фізіології. З огляду на вузьку направленість сфери, яку ми вивчаємо – фізіологічний аспект вокального вимови –, пропонуємо уточнити з нею пов'язаний понятійний вокабуляр. Для наочності нами був розроблений рисунок-схема 1.3., на якому ми демонструємо

кореляцію понять «голосового» та «артикуляційного» апаратів; виокремлюємо термін «вокальний апарат», та аргументуємо необхідність використання сформульованого поняття «вокально-артикуляційного» апарату.



*Рисунок 1.3. «Вокально-мовна теорема» існування поняття «вокально-артикуляційного апарату»*

Згідно назви рисунка 1.3., ми вбачаємо своїм завданням здійснити доведення своєрідної «мовно-вокальної теорема», яка обґрунтовує існування явища вокально-артикуляційного апарату та доцільності використання його у контексті вивчення сфери вокальної орфоєпії:

1. У першу чергу, зазначимо, що відповідно до визначення «голосовий апарат» складається із: 1 – систем органів творення звукової мови; 2 – систем органів творення звуків голосу.

Звернемо увагу на те, що конкретно про вокальний голос у визначенні не йдеться, а голос може розглядається як джерело творення звуку із різними акустичними властивостями: і плач, і крик, і мовлення, і, зокрема, спів.

2. Визначення поняття «артикуляційного апарату» співпадає із першою складовою визначення голосового апарату; тобто, по суті, є його частиною.

3. У свою чергу, голосовий апарат (із усіма його складовими), який працює за умов фонації у процесі співу) – **вокальний апарат**. Отож, коли ми говоримо про спів, більш коректним, на наш погляд, буде вживання терміну саме «вокального апарату».

4. І, наостанок, аргументуємо, чому ми вбачаємо доцільним формулювання терміну «**вокально-артикуляційний апарат**».

Зазначимо, що

а) складовою «вокально» ми уточнюємо, що йдеться не про розмовний чи ораторський голос, а саме про співочий;

б) вказуємо, що у контексті вокальної орфоєпії розглядаємо саме «артикуляційну» складову.

*Підсумуємо, що, досліджуючи фонетично-орфоєпічний аспект вокального мистецтва, ми концентруємося на артикулюванні фонем рідної або іноземної мови під час співу. Тому в даному дослідженні ми хотіли б запропонувати використання поняття вокально-артикуляційного апарату, коли йдеться про вокально-орфоєпічний компонент мистецтва співу.*

Отож, наступним етапом, який ми вбачаємо необхідним висвітлити, що логічно випливає із попереднього, є виявлення особливостей та відмінних рис роботи апарату вокально-артикуляційного у порівнянні із мовноартикуляційним.

Вивчаючи літературні джерела, ми знайшли афоризм «*Parlare come cantare, cantare come parlare*». Цей вислів використовують для образного підтвердження думки, що спів – подовжений варіант мови. Ми хотіли б

скористатися даною думкою, хоча б через те, що дослівне значення цього італійськомовного вислову означає: «говори як співаєш, співай як говориш». Сенс цього афоризму, на наш погляд, криється у тому, щоб закцентувати увагу на спільному: на тому, що певні характерні риси мовлення можуть та повинні бути екстрапольовані до вимови у співі, щоб надати йому такої виразності та ясності, як у розмовній мові. Але розглянемо риси відмінності, які доводять що спів – це не лише «подовжена мова»:

✓ Спів пов'язаний з утворенням голосовим апаратом людини унікального вокального звука не лише як результату змикання зв'язок та роботи інших органів мовного апарату, але й твориться під впливом *«висотно-тривалісно-темпової» рамки музичної мови*. За вокальних умов *координація складових голосотворчого механізму – дихання, гортані, резонаторів, інших органів артикуляції – буде іншою*.

✓ Вокальній мові, порівнюючи із розмовною, характерна *більша гучність, динамічна експресія, наявність vibrato (що надає вокальній мові особливої плавності), особливості звучання співацького тембру* (часто у співака спостерігається феномен зміни тембральних фарб при переході від розмовної мови до співу).

✓ Відмінною рисою вокального голосу є – *висока та низька співацька форманти* [59, с. 96], які є однією з ознак вірного функціонування вокально-артикуляційного апарату (їх наявність забезпечує тембральну рівність усього діапазону).

✓ Мелодика мови розмовної твориться висхідними та низхідними інтонаційними «перекатами»: звуки, ковзаючи по звуковисотній шкалі, підпорядковані мовній інтонації, швидко змінюють один одного, в співі ж висота залишається сталою для кожного звука відповідно до мелодії [3, с. 7].

✓ Довгота звучання голосних у мові залежить від позиції наголошеної чи ненаголошеної, того закритий чи відкритий склад. Довгота ж голосних у співі цілком і повністю підпорядковується мелодичній лінії, часто

ігноруючи орфоепічні норми наголосів (для мови це порушення норми, для вокалу – розповсюджена практика).

✓ У мовній орфоепії є явища асиміляції та акомодатії звуків, спрощення, уподібнення, редукції, вокалізації приголосних, наближення голосних у ненаголошеній позиції за звучанням до інших. У вокальній орфоепії за основу береться установлена норма вимови, але вимова усіх звуків, особливо приголосних буде чіткою, голосні «наближатимуться у звучанні до інших лише як технічний прийом», з метою згладжування «фонетичних нерівностей». Складність завдання для вокально-артикуляційного апарату щодо вимови приголосних полягатиме у тому, щоб зберегти «ясність слова» та сказати їх максимально компактно, щоб це не завадило вокалотехнічному завданню, не порушувало кантиленності співу. У деяких мовах (німецька) задля збереження розбірливості мови, тривалість артикульованих приголосних займає половину звучання на рівні із голосними.

Отож, можемо зробити висновок, що робота вокально-артикуляційного апарату має свої унікальні риси та суттєві відмінності від того, як функціонує мовленнєвий апарат.

Оскільки предметом нашої уваги є вокальні мови, які для виконавців є іноземними, логічним буде зробити припущення, що не характерні фонемні для артикуляційного апарату не мовця, порівняно із звичною фонетичною системою рідної мови, становитимуть певну складність. Існують методичні розробки, посібники, які спрямовані на навчання фонетичних азів іноземних вокальних мов, на покращення вокальної артикуляції та дикції (Б. Базиликут [6], Мадішева [36] та ін.). При чому безпосереднє досконале вивчення іноземної мови за класичним зразком із зануренням у граматику не є обов'язковим.

Доказом можливості успішного виконання вокальної музики є вокалісти-«поліглоти», які хоча й не володіють усіма мовами, якими співають (Дмитро Гмиря, Пласідо Домінго, Монсерат Кабальє, Барбара Зубанович та



ін.), проте, у репертуарі яких твори іноземною мовою звучать достатньо наближено до фонетичного взірця виконавців-носіїв мови: із дотриманням стильової рамки, відображаючи національну традицію. Звідси можемо зробити висновок, що йдеться про певний **фонетично-орфоепічний навик**, який може бути сформований та натренований, відпрацьований до автоматизму вокально-артикуляційним апаратом.

Є два взаємодоповнюючих поняття, які формують вокально-орфоепічний навик співака: *артикуляція* та *дикція*. **Артикуляція** – (від лат. *Articulo* – розділяю) – робота органів мовлення, необхідна для утворення звуків [59, с. 70]. Артикуляція відповідає за «точність місця» формування необхідних для продукування звуків та активну задіяність м'язів артикуляційного апарату при цьому. У вокальних методиках вживається словосполучення «внутрішня артикуляція», яка передбачає мінімальне залучення зовнішніх рухів – уся основна робота виконується за рахунок активної вимови головним мовотворчим органом – язиком, а, точніше, його спинко-кореневою частиною.

Поняття «**дикції**» (від лат. *diktio* – вимова) – манера вимовляння слів, складів і звуків у співі, розмові, декламації – чітко, зрозуміло [59, с. 78]. На наш погляд, дикція у вокалі – якісний показник виразності артикуляції, основна умова розбірливості співаного тексту.

Артикуляція та дикція пов'язана зі звуками мови – приголосними та голосними. Як серед вокалістів-виконавців, так і науковців, і навіть педагогів є думка, що «музика живе лиш у голосних», а мистецтво співу – це безкінечне «перетягування» голосних звуків одного в інший. Ми із такою позицією погодитися не можемо, адже:

- слово, роль якого у вокалі має таке ж значення як і музична мова, можливо утворити лиш поєднанням «голосні – приголосні»;
- якщо б у вокальному мистецтві могли б обійтися без приголосних, можемо припустити, що вся історія вокального мистецтва звалася б до короткої історії вокалізів;

- вимова голосного безпосередньо прив'язана до попереднього сказаного приголосного (це – основа кантиленності). Невірна артикуляція приголосного – жорстка атака або не дуже «акуратна» вимова, незручність «промовляння» іноземного звуку через фонетичну «нерідність» (в дійсності, відсутність відпрацьованого навика) – тягне інтонацію униз, робить дикцію млявою. За таких передумов про зручне артикулювання голосного не йдеться, а досягнути об'ємного «політного» звуку із наявними у ньому високими обертонами не є можливим.

Отож, хоч і голосний – «океан», а приголосний – «берег», і вимова приголосного у кінцевому варіанті повинна бути якомога компактнішою, а атака звуку м'якою, щоб жоден приголосний «не виліз» із фонетичного потоку, все ж на початковому етапі (коли йдеться про молодих співаків-початківці) або ж особливо при роботі із іноземними текстами потрібно першочергово оволодіти фонетичним навиком як голосних, так і приголосних.

Як образне афористичне підтвердження висловленої вище думки, може слугувати визначення «дикції» О. Знаменської: «Вокальна дикція означає ступінь виразності мови в співі, підпорядкованої вокально-музикальним вимогам. Яке б хороше не було щодо голосового звучання й музичного фразування виконання вокального тексту, воно втрачає свою художню цінність і впливовість, якщо текст незрозумілий, «недонесений». Слово у співі тільки тоді набуває емоційної виразності, коли воно цілком доходить до слухача» [27, с.6].

До того ж, педагогиня зазначає, і ми погоджуємося з нею, що навик артикулювання – цілком керований (на відміну від, наприклад, гортані, робота якої менш піддається контролю), ним необхідно опанувати, як складовою вокальної техніки виконавця.

Складність завдання для вокаліста (з точки зору фізіології) полягає в тому, що вокально-орфоепічна рамка існує за умов фонації, а особливості фонетики та орфоепії певної мови безпосередньо мають вплив на процес звукоутворення, часто ускладнюючи технічну складову. Разом із тим,

неповторні фонетично-орфоепічні ознаки певної мови є, зокрема, і образотворчими, які відіграють роль у сприйнятті художньої цілісності твору; а це, варто зазначити, є можливим за вільного, природнього функціонування вокально-артикуляційного апарату, з легкістю, характерній мовленню.

### Висновки до першого розділу

Отож, підсумуємо наступні результати дослідження у межах розділу 1:

- ✓ Розтотожено поняття «фонетики» та «орфоепії»;
- ✓ Проілюстровано рисунком 1.1. – *«Перетин мови (філології) та вокального мистецтва у фонетично-орфоепічному полі»*.
- ✓ Сформульовано власне визначення «вокальної орфоепії»;
- ✓ Розглянуто явище **мови як «комунікативного місточка»**, що несе міжкультурний характер, а **роль виконавця**, який послуговується іноземною мовою у співі визначена як **міжнародна**.
- ✓ Залучено англomовний вислів *«Language is a dress of a thought»* – мова одяг думки; продовжено власним: **фонетика мови у співі – національний одяг вокального звука**.
- ✓ Запропоновані до введення поняття **«синтетичний конструкт»** та **«вокальний конленг»**, які розкривають сутність явища «вокальної орфоепії». Систематизовано у рисунку 1.2 *«Концепція вокальної орфоепії як синтетичного конструкта –творця вокального конленгу»*.
- ✓ Обґрунтовано твердження: *«спів світовими вокальними мовами – один із формуючих елементів співацької техніки молодих виконавців»*.
- ✓ Здійснено **наукові пошуки витоків терміна «вокальна орфоепія»**; прослідковано шлях формування концепції, та пов'язаних з ним понять із історичної ретроспективи у світових вокальних школах. Сформульовано висновок: авторство поняття вокальної орфоепії, яке б належало конкретній людині не виявлено. Висловлено припущення, що поява **поняття – результат колективної думки**, сформованої на основі спільної праці вчених мовознавців-фонетистів та вокальних педагогів.

- ✓ Проведено **аналіз надання пріоритетності вокальній вимові** у творах із різними видами звуковедення: *кантилена, колоратура, речитатив*.
- ✓ Розтотожено поняття «**голосовий апарат**», «**вокальний апарат**», «**артикуляційний апарат**». Сформульовано та обґрунтовано доцільність терміну «**вокально-артикуляційний апарат**». Систематизовано даний понятійний вокабуляр у **рисунку 3 «Вокально-мовна теорема» існування поняття «вокально-артикуляційного апарату»**.
- ✓ Розглянуто відмінності мови розмовної від мови вокальної. Спростовано твердження, що спів – подовжена мова.
- ✓ Визначено вокальну орфоепію як **фонетично-орфоепічний навик**.
- ✓ Висвітлено значення **голосних та приголосних** звуків у співі.
- ✓ Окреслено роль **дикції та артикуляції** як **важливих елементів орфоепії** у співі.

## РОЗДІЛ II.

### ПОРІВНЯЛЬНО-СПІВСТАВНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ

#### **2.1. Вокально-орфоепічні закономірності опрацювання музичних творів із різномовними текстами:**

У музичних творах, які поєднують музику і слово, важливу роль відіграють вокально-орфоепічні аспекти. Ці закономірності стосуються співвідношення музичних елементів та тексту, забезпечуючи взаємозв'язок між звуковим та вербальним вираженням. Основні аспекти цієї взаємодії вміщують:

✓ Інтонацію та мелодію: мелодійні лінії можуть взаємодіяти з інтонацією мовлення. Наприклад, підняття ноти може підкреслити важливі слова чи емоційні відтінки.

✓ Темп і ритм: темп та ритм музики мають корелювати з ритмікою мовлення. Варіації темпу можуть відобразити емоційний стан тексту.

✓ Артикуляцію слів і фраз: важливо враховувати ритміку мовлення при визначенні артикуляції музичних фраз. Це сприяє чіткості та зрозумілості тексту.

✓ Гармонію та акустичний фон: вибір гармоній та звукового фону має підтримувати атмосферу тексту, підкреслюючи його емоційні аспекти.

✓ Фонетику та вимову: співаки повинні бути уважні до фонетичних особливостей мови, щоб вірно передати звучання слів.

✓ Тональність і текстові акценти: вибір тональності може впливати на виразність тексту, а текстові акценти повинні відповідати музичним акцентам.

✓ Динаміку та інтенсивність: зміни динаміки й інтенсивності мають взаємодіяти з емоційним забарвленням слів.

Тож, узгодження цих елементів дозволить досягти взаємодії мовлення та музики, створюючи комплексне враження у слухача від співу виконавця.

Спробуємо розібратися з деякими вокально-орфоепічними особливостями української, німецької та італійської мов.

### **2.1.1. Співоча орфоепія творів українською мовою**

Українська вокальна орфоепія – однієї з трьох вокальних мов які ми розглядаємо та порівнюємо у контексті нашого дослідження (українська – італійська – німецька).

Орфоепія української мови у співі базується на усталеній мовній нормі української мови – однієї зі слов'янських мов. Через зібраний досвід представників мовознавчої думки та напрацьований практичний шлях видатних діячів вокальної школи – педагогів та виконавців – вироблено сукупність правил української вокальної орфоепії, знання яких фахово необхідне для тих співаків, для яких ця мова є іноземною, але й для тих, для кого українська є рідною. Дослідженням орфоепії у співі займалися О. Знаменська [27], Т. Мадішева [36], М. Базиликот [6], О. Шуляр [18; 72], В. Антонюк [3], чії монографії та підручники зберігають свою актуальність до сьогодні.

Ми переконані, що не можливо реалізувати правильно вимовлене українське слово у співі, не володіючи знаннями характерних рис фонетики української мови. Тож наше завдання – дослідження вокальної орфоепії української мови – міститиме наступні складові:

- з'ясувати які особливості має українська літературна вимова;
- дослідити, які відмінності під впливом музичної рамки та особливостей фонації у співі має продукування вокального слова;
- проілюструвати особливості вимови даної мови із залученням зразків українського вокального репертуару.

Отож, розглянемо та проаналізуємо фонетичні особливості української мови.

Будучи однією із наймилозвучніших мов світу поряд із французькою та італійською, українська мова вважається достатньо зручною для співу. Варто

підкреслити, що фонетичний склад української мови має близькі аналоги майже всіх звуків італійської мови (за виключенням, наприклад, [ŋ], [ʎ]), закономірним наслідком чого є достатньо легке опанування українським виконавцем італійськомовного пласта вокальної музики. Евфонічність, мелодійність, наспівність, відкритість нашої мови досягається за рахунок низки ознак та характерних особливостей, які важливо для нас розглянути і в контексті вокальної орфоєпії.

I. Фонетичний склад української мови містить *шість* голосних звуків: [i], [e], [и], [a], [o], [y], які є відкритими та чистими. За орфоєпічною нормою голосні майже завжди зберігають свої сталі акустичні властивості; виключення становить ненаголошена позиція, в якій три з них: [e], [и], та [o], можуть наближатись за звучанням до [и], [e], [y]: *мереживо* [e<sup>и</sup>], *стрибóк*[и<sup>e</sup>], *кожу́х*[o<sup>y</sup>]. Правилком встановлено (за О. Авраменком «Підручник української мови 10 клас»):

- ненаголошений [e] вимовляємо з наближенням до [и]: *серйóзний* [се<sup>и</sup>рйóзн<sup>и</sup>й], *менé* ме<sup>и</sup>не́];
- ненаголошений [и] вимовляємо з наближенням до [e]: *видáння* [ви<sup>e</sup>дáння], *крице́вий* [кри<sup>e</sup>це́в<sup>и</sup>й];
- ненаголошений [o] вимовляємо з наближенням до [y], якщо наступний склад має наголошені [i], [y]: *сопíлка* [со<sup>y</sup>пíлка], *кожу́х* [ко<sup>y</sup>жу́х];
- при положенні у кінцевому складі відбуватиметься наближення [e] до [и], [и] до [e].

Даних орфоєпічних вимог щодо вимови голосних із наближенням рекомендують дотримуватись й у співі (В. Антонюк, О. Знаменська, Т. Мадишева). Все ж зазначимо, що ми з цією думкою повністю не згодні.

Обґрунтуємо свою позицію.

На наш погляд, орфоєпічною нормою зафіксоване те явище, яке у мові має природне походження, що відбувається як феномен слухового сприйняття, а не результат «навмисної» вимови. Можемо припустити, що це відбувається через те, що у фонетичному потоці ми, артикулюючи, прагнемо до

наголошеного складу. Як наслідок, виникає явище «ненаголошеної позиції»: порівняно із виразним наголошеним звуком, ми чуємо не таку чітку вимову ненаголошених звуків, наш слух ідентифікує в них «наближення» до інших. Але це відбувається не через прагнення мовця умисно «наближати», а як слуховий ефект – природній наслідок менш виразно зартикульованих звуків.

Умисне прагнення «наблизити» якраз має ризики «штучного» звучання мови навіть у мовленні без співу. Щодо вокальної орфоєпії, якій характерна певна гіпертрофована ясність, підкреслено-увиразнений характер вимовляння та інші умови фонації у співі, то намагання дотриматись «наближення» у ненаголошеній позиції призведе до втрати природності, набуття характеру штучності, а в крайніх випадках буквальної підміни звучання одного голосного на інший.

Проілюструємо нашу думку прикладами із українських творів: (ненаголошений голосний із наближенням показуємо надрядковим символом)

✓ весняний [вe<sup>u</sup>с'н'áни<sup>e</sup>й], промінням [пpо<sup>y</sup>м'ín':ам] (О. Білаш «Озвуться птицями гаї»);

✓ сопілка [со<sup>y</sup>n'ілка], озеро [óзе<sup>u</sup>ро], легенда [ле<sup>u</sup>гéнда] (А. Кос-Анатольський «Лукашева сопілка»);

✓ висихає [ви<sup>e</sup>си<sup>e</sup>хáйє], розлúка [pо<sup>y</sup>злúка] (А. Кос-Анатольський «Ой візьму відерце чистої води»).

Здійснивши практичне дослідження, – проспівування за транскрипцією вище зазначених прикладів у контексті творів – можемо зробити висновок: *орфоєпічна вимова ненаголошених голосних буквально перенесеною у спів бути не може, адже призводить до значної зміни голосного та сприйняття слова в цілому*. Принаймні, ми вважаємо, що слід доцільно бути дуже уважним до того, в якій мірі дотримуватись орфоєпічної вимоги у вокальній вимові.

У ході нашої наукової розвідки ми взяли ряд інтерв'ю у оперних співаків з метою з'ясування, якої позиції щодо вимови голосних дотримуються сучасні виконавці. Так, український виконавець *Володимир Щур* (бас Національної



опери, автор курсу лекцій з вокальної орфоєпії) погодився із нами у доцільності чіткої вимови голосних у всіх позиціях у співі українською (Додаток В).

Підсумуємо, що вокальна орфоєпія української мови, зберігаючи чіткість, чистоту та акустичні властивості голосних у всіх позиціях, з одного боку створює кращі вокально-артикуляційні умови для співака, а з іншого – зберігає ясність, зрозумілість слова для слухача.

**II.** Нами були розглянуті й ті орфоєпічні норми, що стосуються вимови *приголосних*:

- у кінці слова дзвінкі приголосні зберігають дзвінкість, не оглушуються.

Приміром, у словах *гриб, репортаж* (не грип, репорташ). Це правило переноситься й у вокальну вимову.

Наприклад: «*а вже по водиці висихає слід*; *щобь ніхто розлуки у житті не знав* (А. Кос-Анатольський «Ой візьму відерце чистої води»). Але варто стежити, щоб під часу співу кінцевий приголосний промовлявся коротко, а не подовжувався за рахунок старанного вимовляння дзвінкого звука.

- шиплячі [ж], [ч], [ш], [дж] вимовляються твердо: що [*шчо*], щиро [*шчіро*], чисто [*чісто*], джміль [*джм'іл'*], а перед і, я, є, ю – пом'якшено, але не м'яко: очі [*оч'і*], обличчя [*облч: 'а*], щітка [*шч'ітка*]. У співі ці правила також зберігаються та потребують особливої уваги.

Наприклад: «*чом журавка*», «*що ти вже до мого двору*», «*засвічу тобі*» (О. Білаш «Журавка»), «*мов човен золотий*», «*в туманну далечинь*», «*летить вона щаслива*» (М. Жербін «Пливе моя душа»).

- у кінці слів та на межі складів [в] вимовляється як нескладове середнє між в та у: немов [не<sup>и</sup>мо́ў], сказав [сказа́ў].

Саме такої вимови радять дотримуватись у вокалі Б. Базиликот та В. Щур. Ми з цим погоджуємось лиш частково. Іноді, перед глухим приголосним вимова в як ў, дійсно, є чинником творення кантилени. Наприклад збіг приголосних *в* та *ч* у фразі «мов човен золотий» артикуляційно

зручніше «долати» за рахунок вимови [мо  $\hat{y}$  човén], хоча при цьому, нам видається, чіткість слова погіршується; проте, у цьому ж творі у фразі «чарівним співом» вказівка вимовляти [чарі $\hat{y}$ ним співом] є, як ми вважаємо, не є виправданою, адже перед сонорним н,  $\hat{y}$  звучить штучно, наближено до англомовного «w».

У вокальній літературі висвітлюються орфоепічна вимова звуків у контексті явищ асиміляції, оглушення, спрощення. Ми хочемо зазначити, що це глибокі і тонкі лінгвістичні нюанси, які є актуальними для вдосконалення рівня мовної вимови, проте потребують уточнення щодо перенесення у спів.

Ілюструємо нашу позицію.

Розглянемо на прикладі **асиміляції** (наближення одного звука до іншого) **приголосних**. Сполучення приголосних **тц-**’, **чц-**’ вимовляється за орфоепічною вимогою як [ц’:] – як подвійний аффрикат: дочці [доц’:]і], тітці [тіц’:]і]; аналогічна вимова пропонується у випадку сполуки **-ться**: дивиться [ди<sup>е</sup>віц’:]а]. У мові, на нашу думку, це схоже на описаний нами вище ефект «наближення» голосних.

Ці особливості звучання зумовлені тим, що українська мова – «мова складів», у якій слова поєднуються у єдиний потік, в якому наголошені склади звучать чітко, а у ненаголошених для сприйняття слухача відбуваються такі «метаморфози».

Спробуємо проаналізувати, яким чином ця орфоепічна норма існуватиме у вокалі.

Наприклад: «*мрія тайться кохана*» (Г. Алчевський, слова Х. Алчевської «Душа – се конвалія ніжна»; «*Озвуться птицями гаї* О. Білаш) – сполука «ться» у фразах при співі, вимовляється скоріше як швидке ковзання від [т’] до [с’]. Отож, пряме слідування транскрипції та відверте вимовляння [ц’:] [тайіц’:]а] має, на наш погляд, загрозу штучного звучання та може провокувати утворення плаского голосного після подвоєного м’якого [ц’].

Підсумовуючи вище розглянуті орфоепічні особливості вимови приголосних у вокалі, зазначимо, що є ті, які можуть бути предметом для

дискусій та обговорення, погляди на які можуть різнитися, бути діаметрально протилежними. Основа вокальної вимови все ж підпорядковуватиметься музичній складовій і повинна розглядатись у кожному конкретному випадку окремо. Проте, є орфоепічні закони, які беззаперечно переносяться у співацьку вимову і потребують нашої уваги, адже їх недотримання є грубими фонетичними порушеннями.

**III.** Музикознавиця Мирослава Зайко [26] у своїй інтернет-статті висвітлює помилкові та вірні варіанти вимови звуків у наступному ключі.

Тривалий час побутування та широке розповсюдження російської мови в українському просторі спричинили появу не лише суржику, але й низки **ПОМИЛОК ВИМОВИ**, які, на жаль, трапляються не лише у побутовому мовленні, але й були перенесені у вокальну вимову виконавців:

- «о» як «а» в ненаголошеній позиції: «поет» Шевченко ні в якому разі **не паєт** Шевченка».

**ПАМ'ЯТКА:** «а» до «о» в українській мові ніколи не наближається;

- «в» як «ф» у кінці слова, та в ненаголошеній позиції: любов**в**, музикант**ів**, **НЕ** любо**ф**, музикант**іф**.

**ПАМ'ЯТКА:** оглушення в кінцевій позиції в українській не відбувається;

- «і» замість «и» після к, х, г, та закінчення жіночих іменників у родовому відмінку: хлопчик**и**, трохи**и**, класик**и**, фабри**ки**, а **НЕ** хлопчик**і**, трохи**і**, класик**і**, фабри**кі**.

**ПАМ'ЯТКА:** вимова цих закінчень завжди тверда.

- «і» замість «и», «є» замість «е», «ю» замість «у» після Ч: вчитель, не вч**і**тель, червоний, не ч**є**рвоний, чужина не ч**ю**жина.

**ПАМ'ЯТКА:** «Ч» – приголосний звук української мови, який є твердим, може бути напівпом'якшеним, але якщо стоїть перед «і». А у вище наведених помилках це суто калька із російської мови.

Проілюструємо правильні варіанти вокальної вимови прикладами із торів нашого репертуару. Б. Янівський «Не забудь»: «Пливе, не тоне в цій ріці

*моя любов»*; «*не мовчи, о не мовчи, моє ім'я ти вічно шепочи*»; «*не забудь, сніги впадуть*».

IV. Зазначимо, що всі вище наведені орфоепічні особливості більшою мірою розраховані на уточнення у вокальній вимові мовцем, для кого українська є рідною і при володінні вокально-орфоепічними знаннями не становлять труднощів для вимовляння артикуляційним апаратом.

Проте для іноземного вокаліста – не мовця, який хоче мати у своєму репертуарі та виконувати твори українською, знайомство з мовою почнеться із фонетичного рівня, окремі звуки якого є унікальними для української фонетики, наприклад, проривний звук «г», що не є характерними для інших фонетичних систем, а, отже, можуть становити для нього певну складність.

Нам видається, що найкращі пояснення відбуваються через аналогії. Тому, приміром, для вокалістів, які знайомі із фонетичною системою німецької мови можна запропонувати «відштовхнутися» від вимови німецького гортанного «г» і зартикулювати у тому ж місці «глухий» «г» (але наголосимо, що це лиш спосіб «відчути» як вимовляється цей звук).

I, наостанок, ми хотіли б звернути свою увагу на особливість, яка є характерною українській орфоепії, це – *рухомий наголос*. Отож, вокалісту-іноземцю варто перевіряти всі слова за орфоепічними довідниками, і, хоча у вокальній вимові часто переважає музичний наголос, без знання мовного побудувати музичну фразу якісно, зі збереженням сенсу літературного тексту, не є можливим.

Отже, проаналізувавши деякі фонетично-орфоепічні особливості української мови та прослідкувавши їх реалізацію у співі, можемо стверджувати, що це питання ми вважаємо актуальним до вивчення; таким, що потребує активних дискусій, свіжих поглядів та, як наслідок, нововведень до сучасних освітніх програм вокальної освіти. Адже, володіти орфоепією рідної мови для сучасного українського співака – достойно носити національний одяг вокального звука не тільки у своїй країні, а й за її межами.

## **2.1.2. Орфоепічні особливості виконання німецькомовних вокальних творів**

У масштабах світової вокальної музики німецька вокальна школа відіграє одну з провідних ролей, що репрезентовано в репертуарі зірок світової оперної сцени. Як правило, присутність німецькомовних творів, безперечно, є ознакою високого професійного рівня співака, адже для їх якісного виконання необхідно володіти знаннями фонетичних та вокально-орфоепічних мовних особливостей.

Одне із завдань нашого дослідження полягає у додатковому вокально-контекстуальному розгляді особливостей фонетики іноземної мови – зокрема німецької – та з'ясуванні основних складнощів вокальної орфоепії німецькомовних вокальних творів.

Німецька звукова система має унікальні, притаманні саме їй риси, вирізняється своєю складністю для тих мовців, для кого вона є іноземною. Стосовно погляду на німецьку фонетику у вокальному виконавстві серед музикознавців (В. Антонюк, Т. Мадисевої та ін.) існують стереотип про її «невокальність», незручність, так звану «різкість» звучання. Проте нам видається доцільним звернутися до досліджень мовознавців (К. Шперлінг, Ф. Конрад, М. Кочерган, М. Чорна та ін.).

Зокрема у доповіді Франсуа Конрада[81], який є носієм німецької мови, проаналізовано, які саме мовні чинники зумовлюють «різкість сприйняття німецької мови. Науковець пропонує п'ять особливостей німецької фонетики: співвідношення приголосних та голосних звуків у слові; велика кількість фрикативних приголосних (специфічних за звучанням шиплячих і свистячих звуків); наявність «твердої атаки» слів, що починаються з голосного звука; оглушення приголосних в кінці слова; характерний німецькій мові наголос на першому складі.

Згідно вокально-орфоепічної роботи, розглянемо кожну із названих фонетичних особливостей окремо:

### **1. Співвідношення приголосних та голосних звуків у слові.**

Однією з основних складнощів у роботі над німецькомовними вокальними творами становить нагромадження приголосних звуків (нім. *Konsonantencluster*), яких у слові часто більше ніж голосних.

Наприклад, у слові *flüsternd* [*'flystənt*] – шепочучи – на два голосних припадає сім приголосних, а в *zerspringen* [*tʰɛŋ'ʃpʁɪŋən*] – розбиватися в друзки – три голосних на вісім приголосних; у слові *schrumpfst* [*ʃkʊmpfst*] – зменшуєшся – є лише один голосний та сім приголосних.

Оскільки згідно загальних правил співу вокальну кантилену забезпечує максимальна протяжність голосних та швидка чітка вимова приголосних, то, відповідно, першочерговим завданням для вокаліста та запорукою успішного виконання твору німецькою мовою стає виразна артикуляція та надчітка дикція.

**2. Велика кількість фрикативних приголосних** (специфічних за звучанням шиплячих і свистячих звуків).

Фонетичний склад німецької мови має велику кількість специфічних за звучанням шиплячих і свистячих приголосних звуків, складних для вимови не мовця. Приміром, [*pf*], [*ts*], [*tʃ*], [*t*], [*s*], [*ʃ*], [*ç*], [*x*], [*h*] і т. д. – це так звані фрикативні приголосні (нім. *Reibegeräusche*), фрикативи (лат. *fricativi*, від *fricō* «я труся»), спіранти (лат. *spirantes*, від *spiro* – «дихаю») або щілинні приголосні – протисні приголосні, що виникають тертям видихуваного струменя повітря в якомусь звуженні артикуляційних органів мови (губ, зубів, ясен, язика, поверхні гортані, голосових зв'язок) [2].

Під час співу ці звуки вимагають від вокаліста особливого контролю вокального дихання, твердої атаки та чіткої дикції. Приміром: *Rosenpfad* [*ʁoʒən'pʁa:t*] – трояндовий шлях; *Herzen* [*'hɛʁtsən*] – серця; *Thron* [*tʁo:n*] – трон; *Schranken* [*'ʃvaŋkŋ*] – межі, *Reich* [*ʁaɪç*] – царство; *Zepter* [*tʰɛptɐ*] – скипетр.

Для подолання цієї орфоепічної складності для співака не-мовця, заручимося методичною вказівкою (Додаток В1) німецької мецо-сопрано Барбари Зубанович (полячка за походженням) із великим досвідом виконання різномовної музики, зокрема, німецькою. У своєму фахово-дидактичному

концепті вона зазначає (підкреслюючи, що рекомендація стосується слов'яномовних виконавців), що, не зважаючи на загальновідоме у вокалі правило «приголосний клеїться до наступного голосного, у співі німецькою наступний приголосний повинен артикулювати досить рано. До того ж потрібно бути уважним до того, щоб не викривляти (не видозмінювати) мову. Наприклад, короткий голосний не можна змінювати на довгий. І ми погоджуємося із цією думкою.

### **3. Наявність «твердої атаки» слів, що починаються з голосного звука.**

Особливістю німецької мови є тверда атака звуку (нім. *Knacklaut*), коли голосові складки відкриваються і короткочасно закриваються. Ця гортанна зупинка зустрічається в словах, що починаються з голосного, а також може траплятись у середині слова. У контексті фраз можемо побачити цей фонетичний феномен особливо виразно.

Наприклад, *Ich soll zu Ihm* [ɪç], [i:m] – я мушу до нього; *Und trennt uns heut* ‘auch Raum und Zeit [ʊnt], [ʊns], [aʊx] – і відділяє нас і простір, і час.

Ці звуки під час співу вимагають підвищеної уваги співака, оскільки неправильна їх вимова може призвести до інтонаційних неточностей.

### **4. Оглушення приголосних в кінці слова.**

Часто у німецьких словах дзвінкі приголосні [b], [d], [g] у кінцевій позиції, або в середині слова на межі двох складів оглушуються і вимовляються як [p], [t], [k].

Таким чином, вокаліст повинен вимовляти ці звуки достатньо чітко для того, щоб не втрачався зміст і слухач вільно сприймав літературний текст. Таке явище можемо спостерігати у наступних прикладах: *Liebchen* ['li:pçən] – коханячко, *bebend* ['be:bɪnt] – трепетний, *Sieg* [zi:k] – перемога.

### **5. Характерний німецькій мові наголос на першому складі.**

Особливим для німецької мови є і наголос. У більшості мов він падає на другий склад, що створює красиве хвилеподібне звучання. Тоді як у німецькій мові наголос падає на кореневий склад (зазвичай, перший), що робить

звучання слів прямим. Приміром, у фразі *Leise flehen meine Lieder* [*'laɪzə*] [*'fle:ən*] [*'maɪnə*] [*'li:də*] – тихо благають мої пісні – всі слова мають наголос на першому складі.

У складних словах наголошується головне слово, як, наприклад, у слові *Liebeschmerz* [*'li:bəs\_ʃmɛʁts*] наголошується *-schmerz*. У словах із відділюваними префіксами наголошується префікс.

Наприклад: *wiedersehen* [*'vi:də\_ze:ən*] – знову побачитися. Варто зазначити, що іноді текст музичної фрази може містити музичні акценти, і мовний наголос у такому разі може зміщуватися. З огляду на ці особливості, співак повинен дуже ретельно перевіряти наголоси слів, щоб уникати спотворювання змісту.

Отже, проаналізувавши п'ять виразних рис німецької фонетики, запропонованих Ф. Конрадом (застосовуючи приклади із німецького вокального репертуару нашої творчості), можемо стверджувати, що певні «незручності» в орфоепічній роботі співака вони можуть спричиняти; але знання цих особливостей та розуміння, як із ними працювати, суттєво полегшить процес опрацювання мовної складової твору та підніме на інший рівень орфоепічні вміння виконавця.

Наголосимо, що окрім цих фонетичних особливостей є й інші, на які виконавцю варто звернути увагу в процесі вокально-орфоепічної роботи.

Розглянемо окремі фонемні німецької мови на прикладі творів Ф. Шуберта («*Serenade*»), Й. Штрауса («*Арія Марії*» – «*Ich soll zu ihm*» із оперети «*Карнавал у Римі*»), Р. Штольца («*Du sollst der Kaiser meiner Seele sein*»).

Серед приголосних звуків німецької мови є як тверді, так і напівм'які. У вітчизняній літературі [3; 36] в ході нашого дослідження було виявлене твердження про те, що приголосні звуки німецької мови завжди вимовляються твердо, не пом'якшуючись навіть перед голосними. Проте глибинне дослідження нашої проблеми доводить, що дане твердження є не досить коректним. Дійсно, у фонетичній системі німецької мови відсутня типологічна



характеристика розрізнення звучання приголосних за м'якістю та твердістю, оскільки це явище не є настільки помітним і вагомим, як, наприклад, в українській мові, але все ж палаталізація (пом'якшення) приголосних у мові існує.

Обґрунтуємо наш висновок, опираючись на приклади:

- дентальний сонорний приголосний [l] (середній між твердим «л» української мови та м'яким) є в німецькій фонетиці завжди напівпом'якшеним: *leise* ['laɪzə] – тихі, *Liebe* ['li:bə] – любов, *gilt* [gɪlt] – слугує;
- також приголосні у позиції перед голосним [i] та умлаутами [ü], [ö] стають напівпом'якшеними (нім. *stellungsbedingte Palatalisierung* – позиційна палаталізація): *Wipfel* ['vɪpfəl] – верхівка, *Silbertönen* ['zɪlbɐˌtø:nən] – сріблясті звуки; *Wünsche* ['vʏnʃə] – бажання;
- глухий палаталізований приголосний звук «Ich-Laut» [ɪçlaʊt] (вимовляється як «хь» або глухий «й» в українській мові) – звукосполучення «ch» завжди вимовляється, як пом'якшений звук [ç] у позиціях після голосних [e], [i] в суфіксах «-chen» та «-lich»: *feindlich* ['faɪntlɪç], *mich* [mɪç] – мене, *ich* [ɪç] – я, та ін.

Проаналізувавши вищенаведені приклади ми можемо стверджувати, що німецька фонетика все ж таки має варіанти як твердої, так і напівм'якої вимови приголосних.

У ході нашої наукової розвідки ми вважаємо доцільним приділити окрему увагу **приголосному звуку «r»** німецької фонетики з огляду на його варіативну складову, на відміну від української мови. В усному мовленні цей звук має **три варіанти вимови**:

- може вимовлятися як **увулярний** – найбільш характерний для німецької мови –, утворений за рахунок вібрації маленького язичка (на кшталт французького «r»), але з меншою кількістю коливальних ударів): *Traum* [tʁaʊm] – мрія, *rühren* ['vʏ:ʁən] – розчулювати;

- як **редукований** (вокалізований) «r» в ненаголошених складах, та в кінці слова: *dir* [di:ɾ] – тобі, *hernieder* [hɛɾ 'ni:dɛ] – зверху донизу, *zerspringen* [tsɛɾ 'ʃpɪŋən] – луснути ;

- як **передьогоязиковий альвеолярний «r»** (схожий на звук «p» української мови, але слабший).

Варто зазначити, що у вокалі задля уникнення неясності літературного тексту «r» вимовляється майже завжди чітко, за передньоязиковим, альвеолярним типом. Виключення становлять тільки випадки, у яких «r» зберігає свою увулярну природу з метою художньої виразності. Однак, ризики становить і занадто «різка» вимова, оскільки може спричиняти сильний акцент.

*Отож, у вокальній вимові звука «r» важливим для співака є знайти баланс.*

У ході нашого дослідження ми прослухали зразки вокальних творів у виконанні Джессі Норман, Барбари Зубанович, Лізолетти Лош та ін. Відповідно, можемо зробити висновок, що вони слідують переважно чіткій вимові «r», однак іноді вдаються, як нам здається, до навмисної увулярної вимови, використовуючи її як художній засіб. Редукований (вокалізований) «r» у співі можна почути рідше

Для підтвердження окреслених нами вокальних особливостей німецької фонетики та здійснення наукового обговорення нюансів їх функціонування у співі, ми звернулися за онлайн-консультацією до мовознавиці-фонетиста Міхаелли Фрьоліх. (автор інтернет-сайта та ютуб каналу [83], присвяченому фонетичній тематиці, де нами, зокрема, була з'ясована вимова унікальних звуків *Ü, Ö* (умлаутів) та триваріантне *r*). Вона погодилась із нашими думками та вказала на ще одну рису німецької вимови – округлення звуків з витягнутими трохи уперед губами. Тут ми вважаємо необхідним зазначити, що у співі виконавець слідуватиме задньоязиковій вимові і навпаки уникатиме вимови губами.

Підсумовуючи вищевказане, можемо зазначити наступне: *для успішного виконання вокальних творів німецьких композиторів мовою оригіналу необхідно опанування вокально-орфоепічним навиком, здобуття якого потребує зусиль, уважності, часу для звикання артикуляційного апарату до запропонованих фонетичних умов та підвищеного рівня інтенсивності вимови.*

### **2.1.3. Орфоепічні особливості італійськомовних вокальних зразків**

Італійська мова – це мова батьківщини оперного мистецтва і її великих митців. Це інтернаціональна музична мова, за допомогою якої можуть порозумітися музиканти, співаки з усього світу (сам термінологічний музичний базис може слугувати потужним комунікативним компонентом).

Італійська мова – гарно знайома кожному вокалісту, який співає в академічній манері. Виконання старовинних італійських арій та неаполітанських пісень – невід’ємна складова освітнього процесу співаків у музичних освітніх закладах – школах, університетах, академіях.

Отож, вивчення основ італійської фонетики та орфоепії часто включені до освітніх програм і ґрунтовно опановуються вокалістами. Відповідно, фонетично-орфоепічні особливості італійської мови були висвітлені у низці праць вітчизняних педагогів (Т. Мадішева, В. Антонюк та ін.), але питання продовжує бути актуальним, а знання затребуваними. Тому з’являються й нові видання, наприклад, фаховий посібник для студентів вокальних спеціальностей «Фонетика італійської мови. Теорія та практика» Т. Боровенської [7]. Іноземні науковці, музиканти також пропонують нові підходи до навчання вокальному слову італійською (Ferdinand Sieber [79], Walther Dürr [81]).

Оскільки італійська – найпоширеніша вокальна мова, то до її орфоепічної точності співу висуваються високі вимоги. Але, враховуючи простоту фонетичного складу мови, легкість вимови голосних та приголосних,

наявність незначної кількості фрикативних звуків та кількох легких до засвоєння фонетичних особливостей, набуття орфоепічного навика у співі італійською є, на наш суб'єктивний погляд, відносно не складним завданням. (*Останнє, між іншим, може слугувати логічним поясненням та умовою, чому італійська стала найрозповсюдженішою вокальною мовою*).

Отож, нашим завданням є з'ясувати основні фонетично-орфоепічні особливості італійської мови та прослідкувати їх функціонування з погляду вокальної орфоєпії.

### **Фонетично-орфоепічні особливостей італійської мови у співі:**

- *мелодійність та орфоепічна відносна не складність*, які зумовлені її будовою: *склади* формуються переважно за *формулою* «приголосний + голосний»; якщо є певна кількість поряд розташованих приголосних, то це компенсується переважанням відкритих складів (ті, що закінчуються на голосний звук). У цьому є її схожість до української.

Наприклад: *una voce roso fa* [úna vóʃe róko fá] – *голос щойно* (твір із власного репертуару Дж. Россіні «Арія Розіни»);

- *голосні звуки італійської фонетики «і», «е», «а», «о», «и», у всіх позиціях вимовляються чітко, чисто, без жодних асиміляцій та редукцій* (хоч, на відміну від української, можуть бути закритими/відкритими, довгими та короткими).

- однією із властивостей італійських голосних є їх *довгота*: (*lunghezza*):

- голосні у відкритому складі вимовляються довгими;
- наголошені в закритому – короткими.

Наведемо приклад із твору, який ми виконуємо – «Арія «Son come navicella» – [son kóme nnavítʃella] (Ф. Гендель).

Наголосимо, що у вокальній орфоєпії тривалість голосного визначається нотною тривалістю, тож тут спостерігаємо наявність відхилень від

орфоепічної мовної норми. Тому, у вище наведеному прикладі обидва звуки – закритий і відкритий – співатимуться як рівні «вісімки».

Особливістю фонетики італійської мови, є наявність **дифтонгів**, **трифтонгів** та **зяння**. У контексті вокальної орфоепії, правила їх вимови необхідно обов'язково знати, адже вони мають специфічний безпосередній вплив на спів:

- **дифтонги** (*Dittonghi*) – здвоєні голосні, яким характерний висхідний та низхідний рух. Кілька з них розглянемо на прикладах. Дифтонг **іо**. Приміром: «*Io sono docile*» [↓jɔ] – я слухняна («Арія Розіни» Дж. Россіні); дифтонг **ої**. Наприклад: «*voi che sapete*» [vɔi↓] – ти, хто знає.

- **трифтонги** (*Trittonghi*) – сполучення трьох звуків. Приміром: **ієі** – *miei* [mjɛi] – мої.

- **Зяння** (*Iato*) – окремо вимова двох голосних у одному слові або на межі сполучення слів: **ае** – *cosa é amor* [kɔza e amɔr] – що таке любов»; **оє** – *gelo e poi sento* ['dʒɛlo e 'pɔi] – завмираю, а потім відчуваю.

Усі вище наведені приклади взяті із тексту «Арії Керубіно» з опери «Весілля Фігаро» В. Моцарта; **Наголос** в італійській мові рухомий, тож, радимо перевіряти його за орфоепічним словником. Проте підкреслимо, що у вокальних творах (частіше з колоратурним характером звуковедення) він не рідко поступається музичному наголосу, утвореному мелодією. Крім того, у італійській фонетиці є *звуки, які не мають відповідників в українській мові*, на які ми вважаємо слушним звернути свою увагу:

- звук [ɲ], який орфографічно передається буквосполученням *gn*, вимовляється схоже до фонемі української мови [н'] (але якщо в українській він альвеолярний, то в італійській вимовляється за рахунок дотику середини язика до твердого піднебіння, а його кінчик впирається у коріння передніх нижніх зубів).

Наприклад у творах, які ми виконуємо: «*io l'indegno aguzzera*» [indɛɲno] – я мучитиму негідника – у «Арії Розіни» («Севільський цирюльник»

В. Моцарта); «*ch'ogn'ora vi chiama*» [kɔŋnɔra] – що кличе тебе щогодини – «Арія Клеопатри «*V'adogo, pupile*» («Юлій Цезар» Ф. Генделя).

Задля уникнення акценту співакові необхідно зважати на цю фонему та її орфоепічні особливості у своїй вокальній вимові.

- звук [ʎ], який на письмі позначається буквосполукою «gli», потребує схожих артикуляційних умов, як [ŋ] – язик впирається в коріння передніх зубів кінчиком, середина торкається твердого піднебіння. Звук [ʎ] має схожість до м'якого [л'] української фонетичної системи, але останній формується як альвеолярний приголосний переднього ряду, тому потрібно розуміти, що це лиш схожа, але не еквівалентна фонема.

До прикладу з нашого репертуару:

- «*tu accog<sup>l</sup>ila, o Dio!*» [akkóʎʎila] – вітай її, Боже! – «Арія Віолетти» («Травіата» Дж. Верді);

- «*che non vede il suo perigli<sup>o</sup>*» – («Semplicetta Tortorella» – вправа 2 зі збірника Н. Ваккаї).

- одним із вагомих чинників милозвучності італійської мови, що створює зручні орфоепічні умови для вокального виконання є **кількість фрикативних звуків**. Серед італійських приголосних звуків їх лише **5**. (Для порівняння, в українській 8, у німецькій – 11). Розглянемо ці «звуки-шуми» із залученням прикладів.

- [s] *Siena* [sjéna] – Сієна;
- [z] *rosa* [róza] – роза;
- [v] *vino* [víno] – вино;
- [f] *fantastico* [fantástiko] – фантастично;
- [ʃ] *scirocco* [ʃirókkɔ] – сироко (сильний теплий вітер) та ін.

Співставляючи із вимовою в українській, робота артикуляційного апарату в умовах італійської фонетики відрізняється більшим напруженням, у співі ця тенденція також зберігається. Можемо прослідкувати у створених

парах схожі за звучанням слова української мови та італійськомовні: сіно – *siena*, роза – *rosa*, вино – *vino*, фантастика – *fantastico*, широко – *sciocco* тощо.

- розглянемо наостанок подвоєння приголосних як ще одну особливість італійської фонетики. Такі фонемні вимовляються як один «концентрований» приголосний як у мовній орфоєпії, так і за вокальної рамки. Наведемо приклади: *donne* [*dónne*] – жінки; *quello* [*kwéllò*] – що; *affetto* [*affétto*] – прихильність (В. Моцарт «*Voi che sapete*» «Арія Керубіно»).

Отже, дослідивши основні риси італійської фонетики, переконуємось у тому, що вона, дійсно, створює сприятливі умови для співу; погоджуємось із афористичним означенням Франсуа Конрада [80]: «*Das singende Lautsystem*» – «співоча» звукова система.

Окремо хочемо окреслити практичний аспект використання італійськомовних вокальних зразків. Зазначимо, що спираючись на зручність вимови та вокальну фонетичну природу голосних звуків італійської мови, педагоги-вокалісти часто починають навчання співаків-початківців саме із співу розспівок «на голосні», залучають вправи та вокалізи. Серед найвідоміших є вправи Ніколи Ваккаї (*Vaccai*) [86], написані як вокалізи, проте, із залученням простих слів-складів італійської мови, спрямовані на розвиток співацької техніки.

Одна із вокальних викладачів, яка використовує у своїй методиці ці вправи, є Барбара Зубанович (німецька оперна співачка з міжнародним сценічним досвідом), з якою у рамках нашого дослідження було проведено інтерв'ю, де вона також поділялась своїм фахово-дидактичним концептом (Додаток В1).

На її погляд, поспівки Ваккаї – вправи на «вирівнювання голосних», «які вчать долати технічні труднощі», «сприймати інтервали як мелодію, а не як інструментальні інтервали; а також тому, що інтервали пов'язує у мелодію мова».

Ми вважаємо дане формулювання дуже точним, і хотіли б доповнити власним спостереженням: *вправи Vaccai допомагають відитовхнутись від*

*зручної природи італійських голосних, навчають формувати зв'язку «голосний – приголосний», поступово вибудовуючи складнішу мелодичну лінію у вправах із підвищеним рівнем технічних вокальних завдань.*

Невелика кількість фрикативних приголосних італійської (але все ж їх наявність), як і голосні дифтонги, трифтонги м'яко тренують вокально-артикуляційний апарат, а також розвивають вокальний інтелект. Отож, можемо сказати, що італійська фонетична система створює досить зручні умови для навчання співу.

## **2.2. Основні чинники подолання труднощів при опрацюванні вокальних творів із українською, німецькою та італійською фонетикою**

*Kunst ist schön – macht aber viel Arbeit*  
(Мистецтво прекрасна річ, але потребує праці)  
**Карл Валентин**  
(кінорежисер, автор скетчів, куплетів)

Як герой науково-публіцистичної книги Франсуа Конрада «Чому німецька гуркотить, а французька муркотить» [80] («Warum Deutsch bellt und Französisch schnurrt» – видавництво «Duden», яке спеціалізується на фаховій лінгвістичній літературі), який відправився у лінгвістичний тур країнами Європи за пошуками відповіді, чому рідна йому німецька мова звучить так різко; так і ми здійснили вокально-лінгвістичну «подорож», досліджуючи орфоепічні особливості трьох вокальних мов: *української, німецької та італійської.*

Нашою метою було з'ясувати унікальні фонетичні особливості кожної із вокальних мов, дослідити, як вони функціонують у співі, знайти ті фонетично-орфоепічні аспекти, які можуть становити складність для вокаліста (зокрема не мовця), запропонувати, яким чином ці звуки можна зробити «зручними». Як один із результатів нашого дослідження вважаємо цікавими представити



власні висновки щодо комфортності, легкості співу кожною із досліджуваних мов.

Порівнюючи орфоєпії української, німецької та італійської ми вважаємо за потрібне висловити свою думку з приводу того, які чинники впливають на те, що мова може бути зручною / не зручною для вокально-артикуляційного апарату співака.

Одним із головних **чинників є природа будови мови:**

- мова складів (Silbensprache),
- мова слів (Wortsprache).

Українська та італійська та мова належать, до мов складів –, інакше сказавши, мовцецентричних, побудованих таким чином, що є досить легкими для вимовляння, артикуляційно «не витратними», але для розрізнення слів слухачем – не такими простими; потрібно гарно володіти мовою, щоб вичленовувати слова із загального потоку. Німецька ж – мова слухацькоцентрична. Вона є зрозумілою, чіткою, і хоч менш мелодичною для вух слухача, проте слова у німецькій мові, будучи «ізольованим» один від одного фонетичною будовою, дуже гарно розрізняються у мовному потоці. Але складність мови полягає у тому, що артикуляційний апарат повинен працювати набагато активніше. Мови складів легко вимовляти, проте складно розуміти, а мови слів легко розуміти, проте складно вимовляти.

Отож, співакові у вокальній орфоєпії належить урівноважити ці мовні особливості, напрацьовуючи орфоєпічний навик кожною з мов. Адже його метою є зробити слово зрозумілим для слухача і зручним для себе. Працюючи над мовами зі складовою природою – українською, італійською – потрібно дбати про особливу ясність вимови, виразність артикуляції, чіткість дикції; а у роботі над творами, природа мови яких словоцентрична, потрібно підлаштовуватись під ці особливості у співі і, опрацьовуючи зокрема німецькомовні вокальні твори, тренувати свій артикуляційний апарат до вимови великої кількості не зручних приголосних, але зв'язуючи, надаючи тієї природної особливості, якими володіють українська та італійська (кожен

приголосний попереднього складу «клеїться» до наступного складу як основний кантиленотворчий вокальний закон).

Іншим **чинником**, який впливає на зручність артикуляції є **фонетичний склад мови**:

- співвідношення у мові голосних та приголосних (наявність кількості фрикативних приголосних – звуків, утворених шумом).

Франсуа Конрад [80] проводить у своїй книзі чудову аналогію, яку ми хочемо використати для пояснення того, яким чином мови із різним складом звуків голосних та приголосних (зокрема фрикативних) можуть впливати на зручність вокальної вимови.

Уявімо, що видихуваний співаком-мовцем струмінь повітря – струмок. Коли ми вимовляємо голосні, наш струмок тече безперешкодно та легко. Це можемо відчувати, вимовляючи «а», так само «і», «е», «о», «и». Коли ми вимовляємо ці звуки, повітря легко, безбар'єрно залишає ротову порожнину.

Що ж трапляється, коли ми покладемо великий камінь у струмок? Вода не може більше текти вільно, навпроти, повинна оминати – обтікати камінь. При цьому виникає коловорот. І від того, наскільки великий камінь, і в якому місці струмка він розташовується, виникають різні види коловоротів. Цей камінь, насправді, – наш язик, коли ми вимовляємо фрикативні приголосні. Струмінь видихуваного повітря (вода) мусить пройти скрізь язик (камінь) і утворити коловорот. У залежності від того, де він виникає у ротовій порожнині – як «s» за зубами або «ich» у зоні м'якого піднебіння –, розрізняється звучання фрикативних приголосних. Що можна сказати цілком точно, це те, що вони звучать однозначно більш різко, ніж голосні, або приголосні, при вимові яких потік повітря виходить безперешкодно [80].

Ми знаходимо цю аналогію надзвичайно образною та ілюстративною для опису одного із чинників, які впливають на зручність вимови. Отож, можемо зробити висновок про те, скільки ж фрикативних приголосних («каменів спотикання» за концепцією Ф. Конрада) є у досліджуваних нами мовах:

- **5 в італійській** (*f, v, s, z, f*),
- **11 в німецькій** (*f, v, s, z, f, z, z, x, x, h*),
- **8 в українській** (*ф, в, с, з, ш, ч, ж, х*).

Зважаючи на цю порівняльну характеристику можемо зазначити, що італійська є значно простішою та легшою для вимови у співі; особливості української звукової системи не такі складні, як у німецькій, але їх теж треба враховувати; німецька ж орфоєпія потребує більших зусиль вокаліста та потребує натренованості артикуляційного апарату до вокально-орфоєпічної роботи у цій звуковій системі.

Але поряд із цим хочемо розвінчати міф про вокальність / не вокальність певних мов. Ми переконані, що мов не вокальних не існує, є мови, із відмінними фонемами від рідної мови виконавця та особливостями орфоєпії, погано опанованими ним. Кожна мова мусить, як наслідок, стати зручною для співака після набуття ним вокально-орфоєпічного навика.

Вважаємо слушним згадати тут думку Франсуа Конрада про те, що «кожна мова, це оркестр» («*Jede Sprache ist wie ein Orchester*») [80], де інструментами в ньому є окремі звуки – голосні та приголосні.

Розглянемо, які **інструменти** виділяє автор у складі «**мовного оркестру**»:

- ✓ **Фрикативні приголосні** «*s*», «*f*», «*z*» у ньому – **дерев'яні духові інструменти** (як гобой, кларнет або фагот); у німецькій їх велика кількість.
- ✓ **Плозивні** (проривні) звуки «*p*», «*t*», «*k*» – «*b*», «*d*», «*g*» – **духові** (як труба, тромбон, туба).
- ✓ **Твердий приступ** (*Knacklaut*) міг би бути **трикутником** – непомітним, проте важливим.
- ✓ **Назальні приголосні** та решта «*m*», «*n*», «*l*», «*r*» – **клавішні** (фортепіано, акордеон).
- ✓ **Голосні** – це **струнні інструменти**, які тримають мелодію та відіграють у кожній мові визначну роль.

Музиканти, звісно мають знати, що вони грають, оскільки потребують партитури із записом, у якому порядку написані ноти, яким чином комбінуються інструменти.

✓ Такою *партитурою у мові*, вважає автор [80], є **структура складів**. І у кожній мові інструменти розташовують по-різному. В італійській, наприклад, струнні (голосні звуки) – на першому плані, у німецькій – духові (плозивні-проривні приголосні), у інших мовах – клавішні (назальні та ін. звуки).

Зауважимо, що у партитурі значиться також **тактовий розмір**, який ділить загальну мелодію мови на маленькі «порції» і дає базове відчуття ритму.

✓ Німецьку, наприклад, можна віднести до скомпонованої у чотиричвертному розмірі: ясна, організована через сигнали кордонів слів (твердий приступ або оглушення кінцевого дзвінкого приголосного) зрозуміла послідовність.

І, звісно, що кожен твір написаний у певному **основному темпі** (приміром *adagio* чи *lento*); у мові темп твориться за рахунок **наголосу** у словах.

✓ У нашому мовному оркестрі наголос може мати місце **литавр** або **барабана**.

З цієї точки зору, Ф. Конрад визначає **італійську** мовою такою, що звучить у темпі *vivace*, вкладаючи у цю аналогію ще й характер звучання – живість, рухливість; а **німецьку** характеризує як мову у темпі *moderato*, підкреслюючи помірність, розважливість у русі [80].

Ми ж, характеризуючи у нашій дослідницькій роботі ще й **українську** мову, хочемо припустити, що для неї у даній концепції могла б бути влучною атрибуція «мова в темпі **allegretto**». На наш суб`єктивний погляд українська мова – не надто швидка, але й не повільна, проте в ній присутня оживленість, хоч і менш виражена ніж в італійській.

Нам імпонують думки Франсуа Конрад про те, що коли увесь «оркестр» у зборі, для того, щоб привести увесь механізм у рух потрібна ключова фігура – диригент, роль якого у мові відіграє мовець. Кожен мовець веде свій власний оркестр, надаючи нюансування, індивідуальних фарб та інтонацій; він зрештою є відповідальним за те, чи зрозуміє слухач, чи вірно інтерпретує. Тому, кожен мовець – це композитор своєї мови, стверджує науковець, і ми погоджуємося з ним.

*Залучаючи аналогію «мовного оркестру» для висвітлення питання орфоеній вокальних мов ми можемо припустити, якою унікальною і складною є фонетична складова кожної мови, яку важливу роль відіграє в ній кожен звук, яка безпосередня роль вокаліста-мовця у ній. Зважаючи на це, переконуємось, чому необхідно ретельно та якісно у рамках вокальної діяльності окремо працювати над вокально-орфоенічною складовою творів.*

У контексті вище зазначеного, ми хочемо запропонувати власне бачення вокально-орфоенічної роботи над творами у вигляді *поетапного плану*.

## **ЕТАПИ РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНО-ОРФОЕНІЧНОЮ СКЛАДОВОЮ: СЕМАНТИЧНИЙ, ФОНЕТИЧНО-ОРФОЕНІЧНИЙ, ВОКАЛЬНО- ОРФОЕНІЧНИЙ**

**1. Переклад, розуміння лексичного значення кожного слова – семантичний.**

Першочерговим етапом та необхідною умовою якісної роботи над іншомовним текстом вокального твору є розуміння кожного слова. Тому створюємо спеціальну партитуру зі своїми авторськими позначками. (переклад може бути написаний акуратно прямо над літературним текстом у партитурі або на окремому аркуші та прикріплений до нот, щоб співак завжди міг звернутися до нього).

Цей етап – підготовка до художнього виконання твору, адже тільки щомоментно знаючи, про що співаєш та розуміючи яке смислове

навантаження несе кожне конкретне слово, можна доносити до слухача сенс вкладеного у літературний текст; що має безпосередній вплив на тембр, фарби якого змінюються під впливом лексичного значення слова.

## **2. З'ясування фонетично вірної вимови – фонетично-орфоепічний.**

Використання орфоепічного словника, сучасних додатків із транскрипцією та можливістю прослухати запис орфоепічно-вірної вимови полегшують роботу вокалістів сьогодні. Ми вважаємо, що при занотовуванні вірної вимови слів (або в партитурі, або на окремому аркуші) краще користуватися фонетичною транскрипцією, аніж записувати транслітерацію рідною мовою. Так ми частково уникаємо буквального зачитування іноземних слів засобами фонетичної системи рідної мови. Наголосимо, що важливо фіксувати наголоси слів.

## **3. Виділення окремих фонем – схожих та відмінних від фонетичного складу рідної мови.**

На цьому етапі роботи ми пропрацюємо кілька складових:

- вчимося вимовляти відсутні в рідній мові фонемі;
- з'ясуємо нюанси вимови схожих звуків у мові твору та рідній

для виконавця мови.

*ПРИМІТКА: Виконуючи таку дослідницьку роботу та формуючи нотатки про звуки різних вокальних мов, співак формує багаж знань, який можна екстраполювати на інші твори, написані цією ж мовою.*

## **4. Відпрацювання вимови слів із визначеними у попередньому пункті фонемами. Набуття артикуляційного навика.**

На цьому етапі ми адаптуємо свій артикуляційний апарат до чужих «фонем», робимо «незручні» звуки «зручними», і слідкуємо, щоб схожі фонемі рідної мови не заміняли фонемі іноземної, таким чином частково запобігаємо акценту.

*ПРИМІТКА: Для безакцентного співу іноземною мовою необхідно довго і старанно відточувати фонетичні знання та орфоепічні вміння; значно*

*гіршим явищем, на наш погляд, є відверті орфоепічні помилки у вокальному виконанні.*

Зауважимо, що для виконання пунктів 2, 3, 4, якщо йдеться про твір іноземною мовою із фонетикою якої виконавець зустрічається вперше, важливо звернутись за консультацією до філолога-фонетиста, з'ясувати фонетичні особливості мови в цілому (інвестиція у фонетичні знання для майбутніх творів) та відпрацювати вірну вимову конкретного твору.

#### **5. Декламація літературної частини твору.**

На даному етапі здійснюється виразне промовляння – художнє читання літературного тексту – поезії чи прози. На цьому етапі важливим є виразне фонетично вірне промовляння тексту для тренування артикуляційного апарату без ускладнених умов наявністю музичної рамки.

*ПРИМІТКА: Для наслідування вірної вимови корисно знайти записи акторів/декламаторів – носіїв мови, щоб мати можливість зануритись у фонетичний потік, та мати зразок для запам'ятовування внутрішнім слухом.*

#### **6. Порівняння музичної фрази із фразою літературного тексту.**

Із цього етапу власне починається вокально-орфоепічна робота, коли виконавець співставляє мову літературного тексту із мовою музичною з метою виявлення можливих розбіжностей музичної інтонації та інтонації мовної, зокрема логічних музичних наголосів та наголосів у словах (зафіксованих у пункті 2).

#### **7. Вспівування твору.**

На цьому етапі відбувається узгодження співпадіння технічних вокальних та орфоепічних складнощів. Незмінним орієнтиром є літературна вимова, але іноді можливий компроміс, якщо від певних особливостей вимови «страждає» вокальний звук.

#### **8. Художнє виконання із відпрацьованою вокально-орфоепічною складовою.**

Це передконцертний та концертний етап, яким характерне осмислене виконання композиції як мистецької цілісності музичного та літературного текстів.

Підсумовуючи, хочемо зазначити, що опрацювання вокального твору, написаного іноземною мовою – складний, кропіткий процес, який потребує від вокаліста точності, скрупульозності та відповідальності. За умови якісного пропрацювання кожного із запропонованих нами етапів відточуватиметься вокально-орфоепічний навик, відбудуватиметься акумулювання у вокально-фонетичній пам'яті особливостей певної мови, унікальних, притаманних лише конкретній фонетичній системі ознак.

Безумовно, значення виконання творів у первозданному вигляді важко переоцінити, а спів іноземною мовою є ознакою високого професійного рівня вокаліста, проте фонетичні знання та орфоепічні навички у рамках виконуваного твору мовою оригіналу мусять бути на високому рівні. Водночас, відсутність орфоепічних помилок та розуміння слухачем, який є носієм мови є однакою компетентності співака; відсутність акценту та фонетичної відмінності вимови від вокаліста, для якого конкретна мова є рідною – вокальна майстерність.

Досягаючи саме майстерного рівня володіння вокально-орфоепічною складовою, співак може якнайкраще втілити задум автора, передати всі тонкощі стилю, підкреслити нюанси епохи та відтворити національно-культурний колорит. Тільки за таких умов можна зберегти ту особливу, невловиму магію, яка, на жаль, втрачається при співі перекладеного тексту.

### **Висновки до другого розділу**

Отож, підсумуємо наступні результати дослідження у межах другого розділу:

✓ Означено **вокально-орфоепічні закономірності** музичних творів із різномовними текстами;



✓ Висвітлено основні **фонетично-орфоепічні особливості української мови**, досліджено їх функціонування за існування вокальної рамки, виявлено відмінності та проілюстровано прикладами із власного україномовного репертуару.

✓ Проведено **інтерв'ю із елементами дискусії** із сучасним виконавцем **В. Щуром** (бас Національної опери, автор курсу лекцій із вокальної орфоєпії) на предмет реалізації орфоепічних мовних нюансів української у співі (**Додаток Б**).

✓ Досліджено виразні риси **італійської фонетично-орфоєпічної системи** («співочої» за Ф. Конрадом – «*das singende Lautsystem*») та прослідковано їх реалізацію у співі. Для наочності запропоновані приклади функціонування фонем у словах із власного італійськомовного репертуару.

✓ Окреслено **практичний аспект** використання **вокального матеріалу італійською мовою** з метою навчання **співаків-початківців**; як приклад розглянуто **збірник вправ та вокалізів Ніколи Ваккаї** (Vaccari).

✓ Залучено багатомовний виконавський та інтернаціональний викладацький досвід німецької оперної співачки польського походження **Барбари Зубанович** (інтерв'ю та переклад «**фахово-дидактичного концепту**» розміщено у **Додатку В**).

✓ Розглянуто основні риси та відмінності **німецької фонетичної системи** для іншомовного вокаліста. Визначено ключові фактори у орфоєпії німецької мови, які створюють стереотип про її «не вокальність»; залучено відеоджерело-доповідь мовознавця Ф. Конрада «Чому німецька звучить так різко?» («*Warum Deutsch klingt so hart*»). Запропоновані шляхи вирішення труднощів у співі німецькомовних зразків із залученням прикладів із власного репертуару.

✓ Здійснено **онлайн-консультацію** із мовознавицею – фонетистом **Міхаелою Фрьоліх** для підтвердження вірності наших висновків щодо фонетично-орфоєпічних особливостей німецької мови, зокрема, у ракурсі їх реалізації у співі.

✓ Висвітлено результати **співставного аналізу** різномовних фонетик – *української, німецької та італійської* вокальних мов. З'ясовано **чинники зручності / не зручності** для вокально-артикуляційного апарату співака;

✓ Залучено **аналогію** афористичного образу «**мовного оркестру**», в якому звуки – інструменти, диригент – мовець (за Ф. Конрадом) для **висвітлення унікальності** кожної **вокальної мови** та **підкреслення ролі виконавця**, що співає, послуговуючись іноземною фонетикою.

✓ Запропоновано власне бачення **вокально-орфоепічної роботи** над іншомовними творами у вигляді **ПОКРОКОВОГО ПЛАНУ** (що містить *семантичний, фонетично-орфоепічний, вокально-орфоепічний* етапи).

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Наше магістерське дослідження дає відповідь на запитання: «чому у рамках вокальної діяльності важливо окремо працювати над вокально-орфоепічною складовою» та дає безапеляційні аргументи переваги співу мовою оригіналу над перекладеним аналогом. У даній роботі запропоновані інструменти та методичні поради щодо того, яким чином та в якому порядку здійснювати роботу над літературною частиною музичного твору.

Результати дослідження засвідчили досягнення мети, розв'язання завдань і дали підставу для таких **висновків**:

1. На основі опрацьованих джерел вокально-методичної, мистецтвознавчої та мовознавчої літератури нами здійснено ґрунтовне дослідження сутності поняття «вокальна орфоепія», яке ми уточнюємо як *відтворення мови літературного тексту музичного твору, спираючись на її нормативний варіант вимови та унікальні фонетичні особливості за умови її реалізації у музично-художньому потоці*, розтотожено поняття «фонетики» та «орфоепії»; рисунком-схемою 1.1. (с. 10) висвітлено перетин мови (філології) та вокального мистецтва у фонетично-орфоепічному полі.

У ході нашої роботи для поглиблення розуміння сутності вокальної орфоепії нами було введено кілька понять: вокальна орфоепія як *«синтетичний конструкт»*; співоча орфоепія – *«вокальний конленг»*. Визначено *«синтетичний конструкт» вокальної орфоепії (від лат. Constructus – від construere – зводити, з'єднувати) – як результат корелятивного зв'язку мистецтва співу та розділів мовознавчих наук: фонетики та орфоепії. «Вокальний конленг» (англ. coplang; скорочення від constructed language – «сконструйована мова») – так звана «сконструйована» мова, яка побудована як конструкт синтезу музичної мови та мови літературного тексту, із можливістю варіативності орфоепічної складової під впливом музичних особливостей конкретного твору.* Для візуалізації введених нами понять та корелятивних зав'язків між

ними нами розроблений рисунок-схема 1.2. «*Концепція вокальної орфоєпії як синтетичного конструкта – творця вокального конленгу*» (с. 15).

У дослідженні охарактеризовано основні концептуальні підходи; здійснені наукові пошуки авторства концепції «вокальна орфоєпія», у результаті яких не виявлено жодного підтвердження, що термін «вокальна орфоєпія» пов'язаний із прізвищем конкретного науковця; тож, як висновок, нами було висунуто припущення, що введенню означеного поняття ми завдячуємо колективній праці вчених, які досліджували це явище. Зокрема, у нашій роботі прослідковано еволюцію значення вокального слова в рамках історичної ретроспективи; розглянуто *ставлення різних вокальних шкіл щодо надання пріоритетності мовній складовій співочих творів із різним характером звуковедення: кантилена, колоратура, речитатив.*

2. Висвітлено фізіологічний аспект вокальної орфоєпії; систематизовано **понятійний вокабуляр** (*голосовий, артикуляційний, вокальний апарат*) та уточнено поняття «вокально-артикуляційного апарату» (рисунок 1.3 «*Вокально-мовна теорема*» існування поняття «вокально-артикуляційного апарату», с. 29) сформульовано та обґрунтовано доцільність використання зазначеного терміну. У роботі розглянуто відмінності мови розмовної від мови вокальної; як висновок, спростовано твердження, що спів – подовжена мова; визначено вокальну орфоєпію як *фонетично-орфоєпічний навик*; висвітлено значення голосних та приголосних звуків у співі; окреслено роль *дикції* та *артикуляції* як важливих елементів орфоєпії у співі.

3. Охарактеризовано вокально-орфоєпічні закономірності музичних творів із різномовними текстами; висвітлено *основні фонетично-орфоєпічні особливості української, німецької, італійської мов*, досліджено їх *функціонування за існування вокальної рамки*, запропоновані шляхи подолання орфоєпічних труднощів для виконавців не мовців. Для ілюстрування фонетичних прикладів залучено твори із власного репертуару.

Для досягнення поставлених завдань нашої магістерської роботи проведено ряд інтерв'ю із сучасними оперними співаками *Барбарою*

*Зубанович та Володимиром Щуром*, виконавський та викладацький досвід яких допомагає розібратись із досліджуваними нами питаннями вимови у співі різними мовами. Окрім того, здійснено консультацію із мовознавицею-фонетистом *Міхаелою Фрьоліх* для уточнення визначених нами фонетично-орфоепічних особливостей німецької мови, зокрема, у співі.

4. Виявлено основні чинники *зручності / не зручності* фонетичних систем співочих мов для вокально-артикуляційного апарату співака; залучено аналогію афористичного образу «мовного оркестру», в якому звуки – інструменти, диригент – мовець (за Ф. Конрадом) для висвітлення унікальності кожної вокальної мови та підкреслення ролі виконавця, що співає, послуговуючись іноземною фонетикою. На основі отриманої характеристики кожної із вокальних мов української, німецької та італійської, нами проведено співставний аналіз різномовних фонетично-орфоепічних систем.

Як один із результатів нашої наукової роботи створено *«план-рекомендацію»* (с. 61) опрацювання вокально-орфоепічної складової твору у контексті іноземних фонетичних систем. Зазначений план має виражене *практичне значення* та полягає у можливості використання як допоміжного *інформаційно-навчального матеріалу* для фонетично-орфоепічної роботи над вокальними творами, написаними українською, італійською, німецькою мовами. Зокрема, наші рекомендації покликані систематизувати та спростити підхід до опрацювання літературної складової вокального твору та націлені на формування стійкого вокально-орфоепічного навика виконавця.

Спираючись на результати досліджуваного нами питання орфоепії вокальних мов у співі, зазначимо, що ми вважаємо цю тему особливо актуальною до вивчення в умовах сьогодення у контексті мистецької діяльності сучасного виконавця (тенденція підвищення попиту співу оригінальних текстів формує потребу володіння якісним вокально-орфоепічним навиком).

З огляду на виявлені нами питання до реалізації мовної орфоєпії у вокалі (зокрема, українська орфоєпія) вважаємо, що це проблема, яка потребує свіжих поглядів, думок та залучення до інтернованої роботи філологів-фонетистів та вокальних педагогів для здійснення ними філологічно-вокальних досліджень та створення на їх основі посібників методичного характеру, які висвітлюватимуть чіткі положення опрацювання унікального варіанту мови – вокальної (як ми зазначаємо, «вокального конленгу»).

Розвиток власної наукової думки вбачаємо у продовженні вивчення світових співочих мов. Вокально-орфоєпічні особливості англійської та французької становитимуть науковий інтерес для порівняння із вже знайомими для нас орфоєпічними тонкощами реалізації у співі італійської та німецької. Для кращого розуміння функціонування орфоєпічних основ слов'янських мов у співі та можливого пошуку вирішення існуючих питань вокальної орфоєпії української мови, вважаємо доцільним вивчити основи чеської фонетики та її вокальний варіант.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко О. Українська мова (рівень стандарту) : підруч. для 10 кл. закл. загальн. середн. Освіти. Київ : Грамота, 2018. 208 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 2-ге вид. Київ: LAT & K, 2012. 192 с.
3. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка: сольний спів. Вид. 3-тє, доп. і перероб. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
4. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. *Часопис Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського*. До 95-річчя Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал, 2008. № 1. С. 29–41.
5. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект: монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
6. Базиликут Б. Орфоепія в співі. Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 135 с.
7. Боровенська Т. О. Навчально-методичний посібник з італійської мови для студентів I-II курсів. Боровенська. Харків., 2022. 125 с.
8. Боровенська Т. О. Фонетика італійської мови. Теорія та практика. Методичні рекомендації для студентів музичних закладів вищої освіти. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2022. 54 с.
9. Варварцев М. М. АЛЬГАРОТТИ Франческо [Електронний ресурс]. *Енциклопедія історії України*: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2003. 688 с.
10. Вишневська С. В. Основні дикційно-артикуляційні проблеми у вокальному виконавстві : методичні рекомендації до дисципліни “Сольний спів” для студентів вищих музичних навчальних закладів III-IV рівнів акредитації напряму підготовки “Музичне мистецтво”. Коломия: Вік, 2015. 36 с.

11. Власова С. Орфоепічні закономірності української літературної мови у співацькій практиці. *Калейдоскоп мов*. Київ: Імідж «Сучасна педагогіка». № 4 (187). 2019. С. 73–76.
12. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ, 2001. 272 с.
13. Гавриленко Л. М. Вокально-методичні принципи навчання співу. Педагогічна освіта: теорія і практика. Київ. 2012. Вип. 12. С. 310–313.
14. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці. *Українське музикознавство*. Вип. 13. - К.: Муз. Україна, 1978. С. 84–99.
15. Гладишева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність: Навчальний посібник. Київ : ООО «Червона Рута – Турс», 2007. 264 с.
16. Гнидь Б. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
17. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
18. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія [Г. Стасько, О. Шуляр, М. Сливоцький та ін.]. Івано-Франківськ: видавництво Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, 2010. 236 с.
19. Грицан Н. В. Техніка сценічного мовлення. Івано-Франківськ, 2004. 238 с.
20. Грицан Н. В. Техніка сценічного мовлення: навч.-методичний посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с.
21. Данильчук О. Я. Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця. *Мистецтвознавство*. «Young Scientist». № 10 (74). October, 2019. С. 53–56.
22. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025



«Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» / Харк. нац. унів. мистецтв. Харків : Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.

23. Євтушенко Д. Г., Михайлов-Сидоров М. І. Питання вокальної педагогіки. Київ : Мистецтво, 1963. 339 с.

24. Єрошенко О. В. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники. *Культура України*: зб. наук. пр. Вип. 36; М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2012. С. 252–261.

25. Жуковська Т. Б. Граматика італійської мови в таблицях і схемах. Тернопіль: ТАНГ, 2001. 61 с.

26. Зайко М. Український лексикон: естетичні, мистецькі, лінгвістичні таблиці співзвучних слів різного значення і змісту, усіх частин мови, різних відмінків і дієвідмін у всіх особах, різних форм і акцентів. Тернопіль: Видавництво «Терно-Граф», 2013. 443 с.

27. Знаменська О. В. Культура мови в співі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Одеса, 1959. 23 с.

28. Ковбасюк А. Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2012. Вип. 11. С. 117–122.

29. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку [Текст] : дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2001. 398 с.

30. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови [Текст] / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський ; Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Львів: [б.в.], 2000. 286 с.

31. Комісаров О. В. Фонетичний метод у формуванні вокально-артикуляційних навичок у учнів молодших класів. Київ : Видання автора. 2000. 241 с.

32. Комісаров О. В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. Київ : ІСДО, 1995. 88 с.

33. Кушка Я. С. Методика навчання співу : Посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2013. 288 с.
34. Кушнерик В. Фонетичні універсалиї та їх функціонування в германських і слов'янських мовах. *Науковий вісник Чернівецького університету* : зб. наук. пр. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 407: Германська філологія. С. 147–154.
35. Лисенко О. В. Категорія «Виконання» у призмі мовленнєвої парадигми музично виконавської діяльності. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. Вип. 2(3). С. 212–216.
36. Мадишева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія і практика) [навчальний посібник]. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
37. Мельник І. А. Фонетика і лексикологія української мови : Навчально-методичні рекомендації. до виконання практичних завдань і самостійної роботи. Луцьк : Надстир'я, 2021. 112 с.
38. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ: Музична Україна, 1985. 88 с.
39. Мишуга О. : спогади, матеріали, листи / упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та примітки М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1971. 779 с.
40. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу : навч. посіб. Луцьк: Волиньполіграф, 2017. 125 с.
41. Мурзіна О. Про принципи мелодичної декламації. Київ : Музична Україна, 1972. 66 с.
42. Новий словник іншомовних слів : близько 40 000 сл. І словосполучень / за ред. Л. І. Шевченка. Київ : АРІЙ, 2008. 672 с.
43. Овчиннікова А. П. П'ять кроків до гарної мови. Одеса: ОКФА, 1997. 184 с.
44. Орфоепічний словник української мови: В 2 т.: Близько 140 000 слів / За ред М. М. Пещак, В. М. Русанівського; Уклад.: М. М. Пещак та ін.; НАН України; Український мовно-інформаційний фонд; Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ: Довіра, 2001–2003. 917 с.

45. Попова А. Б. Особливості орфоєпії та її роль у вихованні майбутнього артиста-вокаліста. *Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти*. 2015. Вип. 11. С. 239–242.

46. Система універсальних вокальних розспіванок і практична підготовка їх гри в класі фортепіано: навч.-метод. посібник для здобувачів першого, освітньо-професійного рівня вищої освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво / укладач: К. Ю. Краснощок. Харків, 2022. 48 с.

47. Словник музичної термінології. Київ Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. 112 с.

48. Словник-довідник співака : Навчальний посібник [Інформаційнодовідкове видання] / Уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, видання друге. Умань : РВЦ «Софія», 2015. 108 с.

49. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.

50. Сокол О. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки: Автореф. Дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1996. 27 с.

51. Стасько Г. Психотехніка співу у вокальній педагогіці. ІвФранківськ : ПНУ ім. В. Стефаніка, 2011. 174 с.

52. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 176 с.

53. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки: Природно-наукові теорії сольного співу. Курс лекцій : навч. посібник для студ. дир.-хор. фак. муз.та пед. Вузів. Харків – Суми : ХДАК-СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 92 с.

54. Стахевич О. Мистецтво bel canto в італійській опері XVII – XVIII століття. Монографія. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 200 с.

55. Ткаченко Т. В. Теоретико-методичні основи формування вокально-звукової культури майбутнього вчителя музики у процесі

професійної підготовки : автореф. дис. ... д-ра пед. Наук. 13.00.04. Київ, 2010. 43 с.

56. Тлумачний словник української мови / За ред Т. О. Бойко. 2-е вид., перероб. і доп. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1986. 754 с.

57. Українські співаки Х-ХVIII ст. [Текст] : енцикл. слов. / Іван Лисенко. Київ : Рута, 2015. 142 с.

58. Українські співаки у спогадах сучасників [Текст] / автор-упорядник І. Лисенко. Київ : Рада ; Львів ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2003. 779 с.

59. Хоменко А. Б. Коробка В. І., Крутько Н. В., Курсон В. М. Постановка голосу. Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів і вчителів музики шкіл різного типу. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 44 с.

60. Царук С. Втілення педагогічних засад Олександра Мишуги у діяльності М. Е. Донець-Тессейр. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 37 : Етномузикологія. Львів, 2015. С. 125–142.

61. Цюй Сяо Юй. Синтез музики і слова у методиці виразного співу. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції*: теоретичні та методичні засади розвитку мистецької освіти в контексті європейської інтеграції : матеріали II Міжнародної наукової конференції (28-30 вересня 2010 р.) / Сумський держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми, 2010. С. 200–201.

62. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені: навч. посібник. Київ: Вища школа, 1989. 327 с.

63. Черкашин Р. О. Художнє читання. Техніка та логіка мови: методичний посібник. Київ: Мистецтво, 1955. 127 с.

64. Чумак О. Є. Спів мовою оригіналу в оперно-хоровому виконавстві: з практичного досвіду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 67. С. 107–120.

65. Швидків Г. Ретроспективний аналіз становлення вокальної педагогіки в Україні на прикладі київської вокальної школи. *Нова педагогічна думка*. 2013. №2. 149–152.
66. Швидків М. Л. Художня виразність мовлення як основа оволодіння технікою співу. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. №1. С. 145–150.
67. Шип С. В. Музична герменевтика : Монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 137 с.
68. Шип С. В. Як передати словами зміст музики (методологічні зауваження до вічного питання педагогіки мистецтва). *Мистецтво та освіта*, 2001. №2. С. 8–12.
69. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. Дис...д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2002. 42 с.
70. Шип С. Музична мова та мова музики (теоретичне дослідження) [Текст]. Одеса: Видавництво Одеської держ. консерваторії ім. А.В.Нежданової, 2001. 296 с.
71. Шип С. Розуміння музичного тексту як семіотична основа музичної герменевтики. *Київське музикознавство*. Збірка статей / Упорядники Ю. Зільберман, С. Тишко. Вип. 21. Київ, 2007. С. 28–44.
72. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва: I ч. Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. Івано-Франківськ, 2014. 391 с.
73. Щербина С. В. Деякі методичні аспекти навчання читанню іноземною мовою. *Наукові записки* / Ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Випуск 188. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2020. С. 164–170.
74. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: «Навчальна книга–Богдан», 2003. 404 с.
75. Юцевич Ю. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посібник. Київ, 1998. 155 с.

76. Bloomfield L. Linguistic aspects of science. Chicago: University of Chicago Press. 1939.
77. Bonora E. ALGAROTTI Francesco. Dizionario Biografico degli Italiani (итал.) 1960. Vol. 2.
78. Brioschi D., Martini-Merschmann. L'italiano nell'aria 1. Corso di italiano per cantanti lirici e amanti dell'opera. Edilingua., 2015. 196 с.
79. Ferdinand Sieber. Die Aussprache Des Italienischen Im Gesange: Ein Leitfaden Für Den Deutschen Sänger, Gesanglehrer Und Musiker.. 2023, 38 с.
80. François Conrad. Warum Deutsch bellt und Französisch schnurrt: Eine klangvolle Reise durch die Sprachen Europas“. Dudenverlag. Berlin, 2020, 144с.
81. François Conrad. Science Slam. Warum klingt das Deutsche so schön(hart) [Электронный ресурс].
82. Latino A., Muscolino M. Una grammatica italiana per tutti 1. Regole d'uso, esercizi e chiavi per studenti stranieri. Edilingua, 2014. 204 с.
83. Michaela Fröhlich. Fröhlich Deutsch [Электронный ресурс].
84. Ursula Hirschfeld, Kai Hinrich Müller –Richard Wagner und die (Gesangs-) Aussprache des Deutschen im 19. Jahrhundert[Электронный ресурс].
85. Raoul Husson. Le voix chantée Gauthier-Villars, 1960. 205 с.
86. Vaccai N. Metodo pratico di Canto Italiano – mittlere Stimme für Gesang und Klavier: Italienisch / Deutsch, Ausgabe für Mittlere Stimme 2002. 39 с.
87. Walther Dürr Sprache und Musik Geschichte – Gattungen – Analysemodelle Bärenreiter Studienbücher Musik. 2002. 280 с.
88. Karen Kang. BrandingPays: The Five-Step System to Reinvent Your Personal Brand. BrandingPays Media. 2013. 207 p. («Branding Pays: п'ятиступенева система створення персонального бренду»).

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

### Апробація магістерського дослідження:

### сертифікати конференцій



V Всеукраїнська студентська науково-практична конференція «Мистецька освіта очима молодого науковця», м. Ніжин, 25.11.2022.



Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Мистецтво та освіта в контексті європейського виміру» до 110-річчя Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, 02.11.2022.



III Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Мистецтво та освіта: новації і перспективи», м. Чернігів, 08.12.2022.



Всеукраїнська науково-практична конференція  
«Феноменологічна парадигма хорового та  
вокального виконавства» (присвячена 90-річчю  
з дня народження академіка О. С. Тимошенка),  
м. Ніжин, 13-14.12.2022.



VII Мистецько-педагогічні читання пам'яті  
професора О. Я. Ростовського «Мистецька  
освіта України: гуманістичні моделі розвитку в  
умовах глобальних викликів», м. Ніжин,  
14.03.2023.





Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта та виконавство: традиції, сучасні домінанти, інноваційний розвиток» в межах «XX Всеукраїнського юніорського конкурсу музично-виконавської майстерності імені академіка О. С. Тимошенка», м. Ніжин, 16.05.2023;



Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція за участю здобувачів вищої освіти та молодих учених «Мистецтво та освіта в контексті національних традицій та сучасних трансформацій», м. Вінниця, 09.11.2023.

# Участь у конкурсах та майстер-класах



RENDEKUNFTSSTIFT  
ADMONT  
Krippenlied  
A. 1913 Admont

**Kirchenmusik zum Festgottesdienst am Christtag, 25.12.2023**  
Stiftskirche Admont 10 Uhr

Leopold Höllezeder: Admonter Krippenlied  
Josef Schnabel: „Transeamus“  
Wolfgang Amadeus Mozart: Missa in B-dur, KV 275

Elisabeth Ehrenfellner: Sopran  
Marianna Tysevych: Alt  
Reinhard Schöllhammer: Tenor  
John Sweeney: Bass

Chor und Orchester des Stiftes Admont  
Leitung: Albert Wonaschütz  
Orgel: Thomas Zala

Admont, 28.11.2023

RENDEKUNFTSSTIFT  
ADMONT  
Krippenlied  
A. 1913 Admont

Hiermit bestätige ich, dass Frau **Marianna Tysevych** an den Festgottesdiensten am 25.12.2023 und am 6.1.2024 als Alt-Solistin mitwirken wird.

Mag. Albert Wonaschütz  
Leiter des stiftlichen Kirchenchores in Admont

## ПРОГРАМА ТВОРІВ КОНЦЕРТУ - АПРОБАЦІЇ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

1. А. Кос-Анатольський «**Ой візьму відерце чистої води**»
2. Христина Алчевська та Григорій Алчевський «**Душа-се конвалія ніжна**»
3. Дж. Россіні Арія Розіни «**Una voce poco fa**» (із оперети «Севільський Цирюльник»)
4. Р. Штольц «**Du sollst der Kaiser meiner Seele sein**»
5. К. Целлер дует «**Schenkt man sich Rosen in Tirol**» із оперети «Der Vögelhändler»
6. Й. Штраус арія Марії «**Ich soll zu ihm**» із оперети «Карнавал у Римі»
7. Дж. Перголезі арія «**Vidit Suum**» («Stabat Mater»)
8. А. Дворжак арія Русалки «**Měsíčku na nebi hlubokém**» із опери «Русалка»
9. Б. Янівський дует «**Не забудь**»
10. М. Жербін «**Мов човен золотий пливе моя душа**»
11. Р. Штольц «**Drei Rosen**».



Мінстерство освіти і науки України  
Ніжинський державний університет  
ім. Миколи Гоголя  
Факультет педагогіки, психології,  
соціальної роботи та мистецтв  
Кафедра вокально-хорової майстерності

Апробація творчого проекту  
*Зелюв пташечий снів*  
*пливе моя душа*

Випускниці магістерської ОН О25  
"Музичне мистецтво"  
*Маріанни Тsvеткови*

Доцент Алла Хоменко  
Провідний концертмейстер  
Галина Брюзгіна

17.10.23 о 17:00  
Зал Тоголівського корпусу АДУ

## Інтерв'ю із Володимиром Щуром

(бас, співак Національної опери, автор курсу лекцій з вокальної орфоєпії)

## ЗАПИТАННЯ

## ЩОДО ОСНОВ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЄПІЇ

1. Дотримання яких основних мовних орфоєпічних норм у співі дійсно вимагають від співака викладачі в академіях? Є суто вимоги до виразності артикулювання та чіткості дикції, напевно, але є і фонетичні особливості української мови, на які варто орієнтуватися. Які саме фонетичні особливості озвучують, на які звертають увагу?

(\* Окрім нескладових у – в(ў) та і – й(ї), про які Ви говорили в лекції?)

- *Не можу сказати чи є залежність тієї чи іншої вокальної школи в наявності орфоєпічної культури викладання того чи іншого педагога. Еверарді наприклад надавав колосальну вагу слова: чисті, не змінені голосні, випуклі приголосні, за якими виходить звук; Волпі, у той же час, ніякої ролі не надавав, вважав, що це щось, що формується природним чином. Обидва італійці, а погляди на слово різні. Те ж саме і у вітчизняних виконавців. Одесит Олексій Кравчиня, до слова, на високому рівні виконував україномовні пісні, на рівні із Борисом Гмирею.*

*Олексій Кривченя, Борис Гмиря – вітчизняні баси, які мали слов'янську вокальну школу. Це – абсолютно театральне слово, чистий голосний випуклий приголосний.*

*Можу сказати, що одні педагоги приділяють увагу вимові, інші –ні. Зокрема, що стосується жіночих голосів, це – частіше явище, коли більше уваги приділяють пасажам, а не вимові. Те ж саме у низьких чоловічих голосів. Щоб домогтися звучання низьких нот, як прийом послабляється артикуляція, тоді чіткість вимови страждає. Все ж зараз увага слову приділяється. Оскільки йде криза сприйняття оперного мистецтва, люди*

*хочуть розуміти, про що йдеться, навіть якщо співається українською мовою.*

*Мій педагог Сергій Ковнір приділяє увагу слову, хоча особисто більше слідкує за чистотою італійської мови, концертмейстер відслідковує правильність французької, німецької мов. Щодо української – вимагають чистого прононсу, але не вдаючись в подробиці орфоєпії (не звертають уваги на м'який ч', на нескладовий в – [ʏ]).*

*Але сьогодні загалом тенденція хороша, за вимовою слідкують. Єдине, коли є технічні завдання, не виходить вокальний звук, тоді може ширитися голосний, а вимова ставати менш чіткою.*

2. Наскільки звертається увага на наступні нижчевикладені мовні особливості?

У більшості підручників із орфоєпії у співі (Антонюк, Знаменська, Мадишева) міститься значний список перерахованих орфоєпічних норм, які спираються на загальну літературну норму вимови (мовну орфоєпію) із тонкощами вимови які, на наш погляд, складно реалізується у співі. Мова йдеться про асиміляцію, спрощення, уподібнення. *Наприклад вимова голосних «е», «и», «о» у ненаголошених позиціях має наближення за звучанням до «и», «е», «у» як у словах мереживо, великий, дивитися, голубка.*

На наш погляд орфоєпічною нормою зафіксоване те явище, яке у мові має природне походження. Можемо припустити, що це відбувається через те, що у фонетичному потоці ми, артикулюючи, прагнемо до наголошеного складу. Як наслідок, виникає феномен «ненаголошеної позиції»: ми чуємо вимову цих звуків, наш слух ідентифікує в них «наближення» до інших, але не через прагнення мовця умисно «наближати», а саме як природній наслідок. Умисне прагнення наблизити якраз має ризики штучного звучання мови навіть у мовленні без співу. Щодо вокальної орфоєпії, якій характерна певна гіпертрофована ясність, підкреслено-увиражений характер вимовляння та інші умови фонації у співі, то намагання дотриматись «наближення» у ненаголошеній позиції призведе до втрати природності, набуття характеру

штучності, а в крайніх випадках буквальної підміни звучання одного голосного на інший. Отож, на наш погляд у вокальній вимові доцільно бути дуже уважним, принаймні, до того, в якій мірі дотримуватись цієї орфоепічної вимоги.

Якою є Ваша позиція щодо цього?

- **З приводу перенесення у спів класичної орфоєпії, абсолютно погоджуюсь у плані голосних, бо наближення і уподібнення у мові викликані лиш недовготривалістю того чи іншого голосного. У вокалі ж надзвичайно важливо співати у хорошому сенсі відвертий голосний. Якщо «е» -- то це «е», і немає там ніякого уподібнення.**

3. Ще одне питання стосується орфоєпічні норми, щодо вимоги *асиміляції та спрощення* приголосних. Сполучення приголосних тц-', чц-' вимовляється за орфоєпічною вимогою як [ц'ц'] - [ц':] (подвійний або подовжений африкат): дочці [доц':i], тітці [тіц':i]. Ми переконані, що вимовляння таким чином за вокального виконання призведе до «з'їдання» розбірливості тексту та є дещо складно реалізованим у співі. Промовляння подвійного м'якого африката ускладнює вільне формулювання голосного «і», який сам є технічно не найпростішим для фонації.

- ***Що стосується приголосних, зокрема наведеного Вами прикладу із «ц» у «тітці» тут я не погоджуюсь. Тут орфоєпія зберігається. Чітка вимова приголосного, яка робить рельєф звучання – це у німецькій, італійській, для цих мов вона характерна, але в українській, ми співаємо по іншому.***

❖ ***Пан Володимир демонструє проспівування, спочатку чітко вимовляючи всі приголосні: ТіТЦі, потім намагається слідувати транскрипції.***

➤ Я відмічаю, що якраз аналізуючи щойно продемонстрований зразок, ми не співаємо безпосередньо як у транскрипції. Це не було подвоєне ц, та ще й м'яке [ц':], а скоріше швидке ковзання від т' до ц'. Це відбувається природним чином. Адже у співі, де вимова концентрована і гіпертрофована,

ми не можемо зробити [ц':], а після нього сформувати і. Звучання провокується штучне, а голосний і – плаский.

- *Дійсно, що стосується м'якого подвоєного «ц'», тут я погоджуюся із Вами. У залежності від штриха, теситури це може трішки коливатися; в цілях нюансових, можливо, десь і доречно м'яке ц, але рідко де, Ви маєте рацію.*

4. Зазначимо, що є **фонетичні орфоепічні закони**, які беззаперечно переносяться у вокальну вимову і потребують нашої уваги, адже їх недотримання є грубими фонетичними порушеннями. Це пов'язана із широким розповсюдження російської мови у українському просторі **низка помилок вимови, які**, на жаль, трапляються не лише у побутовому мовленні, але й **були перенесені у вокальну вимову виконавців:**

Ненаголошене «о» як «а», «в» як «ф» у кінці слова, м'який «ч'». **Чи можете Ви погодитись із думкою, що базові знання української фонетичної системи та уникнення висвітлених у пункті 4 мовних помилок є пріоритетними для вокальної орфоєпії української мови?**

- *Часто зустрічався із ворожістю викладачів, щодо вимови твердого ч, бо, на їх погляд, є ризик або втрати кантилени, або заглибити голосний після твердої вимови цього приголосного, якщо вий буде сказаний не достатньо близько, не на зубах. І замість навчити вокаліста вимовляти правильно, часто «педалюється» тема із м'яким «ч».*

➤ *Уточнюю у розмові, що у поляків та чехів, у яких є тверде «ч», у них проблем із вокальною технікою такого характеру не виникає.*

- *Так. І коли ми переспіваємо всю чеську та німецьку музику ми прийдемо до цього. Бо, напевно, найліпше, що принесла війна, мені здається, це примусова потреба пошуку нового репертуару. Стали співати більше французької музики. І, напевне, потреба у знаннях вокальної орфоєпії нині зростає, бо вокаліст зобов'язаний знову бути у якомусь сенсі поліглотом, а якщо не поліглотом, то багатофункціональним «імітатором» вимови.*

**Із інтерв'ю із Барбарою Зубанович**

**Запитання як до оперної співачки**

(сценічний досвід більше 30 р):

1. Які мови Вам доводилось застосовувати у своєму вокально-виконавському досвіді?

- *Я співала польською (хоч і менше усього), італійською, німецькою, французькою, російською, англійською, португальською, чеською.*

2. Яка з поміж названих мов видається Вам найзручнішою, яка найменш зручною та чому?

- *Усі мови зручні, якщо вірно ними «користуватись». Французька, італійська – досить зручні; польська для мене була найскладніша для співу, хоч і є рідною для мене. Можливо, через те, що я мало співала польською.*

3. Чи у Вас був з поміж інших академічних предметів (у консерваторії Польщі та Німеччини) курс фонетики, вокальної орфоєпії ?

- *Ні, нічого подібного.*

4. Виходячи із Вашої останньої відповіді та того, що Ви співаєте іноземними мовами, наступне моє запитання полягає у тому, де Ви опановували фонетичні знання та вокальну орфоєпію цих мов?

- *Я володію німецькою, польською, італійською та англійською фонетиками, адже я розмовляю цими мовами. Стосовно співу іншими мовами, я зверталась завжди за допомогою до фонетистів.*

5. Що Ви могли б порадити молодим співакам, які співають іноземними мовами?

- *Співай, як говориш, це основна рекомендація. Слово має важливе значення. У вокалі однаково значимими є як мелодія, так і текст.*

Запитання як до педагога вокалу (викладацький досвід – більше 25 р.):



6. У Вас як педагога вокалу із великим досвідом викладацької діяльності є власна методика, яка побудована на близькості до вимови у мовленні.

Чи могли б Ви розповісти більше про цю методику?

- *Це не методика, це називається «справжній спів»! Говорити у співі там, де говориш у мові – ось увесь секрет.*

7. Яку вокальну літературу Ви, можливо, б порадили студентам?

- *Я не раджу своїм студентам читати вокальну літературу. Найнебезпечніше, що може зробити недосвідчений співак – почати читати про те, як співати.*

8. Які пов'язані із вимовою проблеми виникають у студентів під час виконання найчастіше?

- *Найчастіше це проблеми із акцентами у співі іноземною. Наприклад, студенти, чийми рідними мовами є слов'янські, часто співають італійське «ch» (chielo) пом'якшуючи. Або ж іще однією особливістю, над якою доводиться працювати є вимова «о», із надмірною артикуляцією губами, що звучить як «уо».*

*(Інтерв'юер та автор перекладу з німецької Маріанна Тисевич)*

**Фахово-дидактичний концепт Барбари Зубанович.****Деякі основні положення**

*(Fachdidaktisches Konzept von Dr. Barbara Zubanovic-Baranowska)*

*\*«Концепт» – це (лат. Conceptus – «поняття») – інноваційна ідея, що містить в собі творчий сенс.*

У цій роботі зібраний 20 річний досвід дидактичних досліджень на уроках співу. Зокрема цій темі присвячена значна частина докторської роботи «Технічна проблематика в інтерпретації ролі Єжибаби із опери Дворжака «Русалка».

- **Основні положення:** Ціллю моїх уроків є допомогти студентам на їх індивідуальному, природньому (і через це найздоровішому) шляху розвитку у вокалі. Йдеться, власне, про *прагнення розвинути природний голос у співацький*; щоб відчувати цю природу, *потрібно відштовхуватися від особливостей мовлення учня* при тому, *коли він розмовляє рідною мовою*. Я хочу навчити студентів навчитися самостійно користуватись своїм вокальним апаратом та засобами художньої виразності.

- Розвиток особистості митця, навчання різнобічного сприйняття власного співу, баланс мобільності (рухливості) тіла та голосу (особливо для колоратурних голосів) і підготовка до вступу у професійне життя так само важливі, як центральний мистецький фах.

- Взаємна довіра (студент-викладач) грає важливу роль у тому щоб втамувати внутрішнього критика, мати внутрішню рефлексію але все ж могли себе «відпустити».

- Мені подобається погляд зі спортивної психології, згідно з яким для оптимальної продуктивності необхідна внутрішня зосередженість, поєднана із зовнішнім сприйняттям. Концентрація, одночасна розслабленість та відкритість під час співу – основні принципи, до яких я прагну на своїх уроках.

- **Студенти – підхід, вимоги та хід заняття:** Важливо, щоб молоді співаки розвивали з часом свою «власну мову». Перш за все, тут йдеться про терміни, які описують відчуття під час співу, але потрібна також наукову(фізіологічно-акустична) термінологія, щоб мати змогу краще описати складний вокальний процес.

- Наприклад, якщо я кажу, що задня частина голови повинна бути завжди відкрита і *кожен голосний потребує більше місця позаду* або, що *кожен голосний повинен досягнути тон, а слово – мелодію*, то з часом учень мусить сам «перекласти» ці вказівки для себе, щоб мати змогу завжди до них звернутись.

- Заняття я починаю із розспівок – різноманітних вправ на дихання, «вирівнювання» голосних. У перший рік навчання працюю зі студентом над вправами «Ваккаї» поряд із піснями Моцарта, Брамса, Шуберта, Шумана. Вправи «Ваккаї» при цьому допомагають у навчанні технічних особливостей співу інтервалів (прими, секунди, терції...і до октави), колоратур, легких речетативів і допомагають знайти рівність у межах кожного регістру. Після них усі технічні труднощі при співі творів долаються значно легше. Молоді співаки вчаться при цьому сприймати інтервали як мелодію, а не як інструментальний інтервал; а також тому, що *інтервали пов'язує у мелодію мова*.

- *Завдяки інтенсивній роботі* спочатку *над передачею тексту* відбувається *відточування позиції голосних*. Із прогресивними студентами я працюю над різноманітними варіантами інтерпретації, поряд із пошуком рішень технічних завдань відбувається пошук власної інтерпретації. Тут важливим є точний зв'язок між текстом та музикою та пошук тембральних фарб голосу.

- **Дихання, голосні та приголосні: Спів «на диханні»** (*cantare sul fiato*) та важливість ніколи не втрачати зв'язок із ним – це є і моє спостереження також.

- **Голосні** вимовляються спинкою язика; Їх не слід вимовляти, конструюючи викривлену мускулатуру обличчя у «занадто широкий «і» або надто вузький «у»).

- Важливо, що **приголосні** використовують повітряний потік і звучання голосних; а також їх ширину. Голосні, у свою чергу, завжди мають вихідне природне місце формування (незалежно від висоти), звідти «тягнуться» вгору і несуть мелодію назвни. Так званий «**стречінг**» **голосного** вгору відбувається дуалістично з відкриттям нижньої щелепи вниз. Однак останній механізм не повинен бути самоціллю! Це просто реакція на потребу надати проспіваній голосній більше простору. «Розтягуючи» голосну вгору, ви повинні мислити ширше до потилиці, щоб також забезпечити простір вгору.

**Висота тонів** виникає з відкриття «верхня голова і нижня щелепа».

- Важливо, щоб завжди зберігалася напруга голосного, але не звука. **Голосний має відповідати тривалості звуку, приголосні «приклеюються» до голосного попереду.** (Дивіться першу вправу в «Практичному методі» Нікола Ваккаї («Manca sollecita»). **Практичне відкриття для драматичних слов'янських голосів!**

Під час співу німецького репертуару, не зважаючи на вище сформульоване правило, потрібно бути уважним до того, щоб не викривляти (не видозмінювати) мову. Наприклад, короткий голосний не можна змінювати на довгий; при цьому, наступний приголосний повинен артикулювати досить рано.

- Із розвитком фрази потрібно давати позаду все більше простору голосним. Я ретельно стежу за **балансом між** добре дозованим **вертикальним відкриттям спереду** та **горизонтальним у задній частині**, яке повинно зберігатися протягом усієї фрази.

➤ **Завданням своєї педагогічної вокальної діяльності** я вбачаю не просто навчання мистецтва співу, але й вважаю необхідним підтримувати людей на їх особистому мистецькому шляху; завжди шукаючи індивідуальний підхід.

**«РІХАРД ВАГНЕР ТА ВОКАЛЬНА ВИМОВА НІМЕЦЬКОЮ  
МОВОЮ ХІХ СТОЛІТТЯ»**

*Урсула Хіршфельд, Кай Хайнріх Мюллер – «Richard Wagner und  
(Gesangs) Aussprache des Deutschen 19. Jahrhundert» Ursula Hirschfeld, Kai  
Hinrich Müller [ 84].*

**Основні положення:**

- Дуже високий рівень точності артикуляції виникає тоді, коли швидкість мовлення сповільнюється, а ритм є відносно послідовним під час розмови та співу на сцені, під час декламування поезії у віршах. Тут можна спостерігати так звані «повні форми»; редукції, асиміляції та елізії трапляються лише зрідка [с. 8].

- Постає питання: що означає «чиста» вимова голосних звуків у вокальному мовленні. При співі не завжди дотримується як кількісна так і якісна відмінність, наприклад, довгі голосні співаються коротко, а короткі – довго, що погіршує розбірливість. Не менш важливу роль відіграє і акцентуація. Голосні є носіями наголосу в слові, при співі вони можуть втрачати цю функцію через зміщення наголосів або виникнення кількох однаково сильних наголосів у слові чи такті. Правда, композиторів завжди просять дотримуватися «декламації», тобто не «класти» довгі ноти на ненаголошені склади. Але це не завжди працює. У ХІХ столітті музичні особливості часто вимагали від співаків компенсувати помилки акцентуації, зроблені композиторами, щоб спів здавався близьким до мови. Проте композиційну архітектуру твору таким чином можна нівелювати лише обмежено [с. 19].

- Для Р. Вагнера тон слід брати з голосних, адже вони є основою співу, а при розмові «просто безтональне розтягування голосного або навіть приголосного» виглядає «непривабливим». Разом з тим, голосні, безумовно,

не слід віддаляти від мови, спотворювати їх кількість або якість. У свою чергу Т. Зібс робить подібну заяву, кажучи, що незважаючи на «мікроскопічне збільшення», яке вимагає точнішої артикуляції, він не хоче, щоб це впливало на тембр голосних. Потрібно взяти до уваги форму, в якій Р. Вагнер закликає до вирівнювання голосних. Імовірно, їх «чистота» не повинна бути спотворена надмірним наближенням, але це не означає, що композитор відкидав вирівнювання голосних. Проте свідчення про виконавця Дж. Тічака, творчість якого Р. Вагнер цінував, також може показати інший погляд на це питання. «Він був відомий не лише тим, що різко відокремлював окремі склади один від одного, а й тим, що співав «кожну голосну чітко». За таких умов, відповідно, страждала рівність тону, тобто голосні не вирівнювались. Хоч таке вимовляння й призвело до збільшення ясності, проте мало на погляд Вагнера суттєві недоліки. «Це створює надзвичайну ясність окремих тонів, вимови та подачі, але течія та мелодія, поезія пісні іноді затьмарюються цим» [ с. 19].

*(Перекладено з німецької: Маріанна ТИСЕВИЧ)*