

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ СОЦІАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ І ПСИХОЛОГІЇ
КАФЕДРА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

Л. О. Гринь

ТЕОРІЯ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Навчальний посібник
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра
спеціальності «Сценічне мистецтво»
освітньо-професійна програма «Театральне мистецтво»

Затверджено
вченою радою ЗНУ
Протокол № від

Запоріжжя
2024

УДК: 378.011:784(075.8)

Г 856

Гринь Л. О. Теорія вокальної педагогіки : навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Сценічне мистецтво» освітньо-професійна програма «Театральне мистецтво». Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. 135 с.

У навчальному посібнику «Теорія вокальної педагогіки» висвітлено зміст тем, запропоновано контрольні запитання для підготовки до екзамену, тестові завдання для самоконтролю, список рекомендованої літератури. Тлумачення базових термінів і понять дисципліни наведено в глосарії.

Видання сприятиме засвоєнню, узагальненню й систематизації відомостей щодо теоретичних знань з історії вокальної педагогіки, психології вокальної діяльності, будови голосового апарату вокального голосу майбутнього актора; набуттю навичок виконавської вокальної майстерності, артистизму, музичного смаку; усвідомлення значення психологічних категорій у формуванні вокального голосу актора й використання засобів музичної виразності під час роботи над розкриттям художнього образу вокального твору.

Для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Сценічне мистецтво» освітньо-професійної програми «Театральне мистецтво».

Рецензент

Г. В. Локарєва, д-р пед. наук, професор, завідувач кафедри акторської майстерності

Відповідальний за випуск

Г. В. Локарєва, д-р пед. наук, професор, завідувач кафедри акторської майстерності

ЗМІСТ

| | |
|------------|---|
| Вступ..... | 5 |
|------------|---|

Розділ 1. ВОКАЛЬНИЙ ГОЛОС І ЙОГО ЯКОСТІ

| | |
|---|----|
| Тема 1. Голос і його якості | 7 |
| Тема 2. Резонатори вокального голосу..... | 16 |
| Тема 3. Вокальне дихання..... | 18 |
| Тема 4. Одночасність і єдність розвитку всіх якостей співака..... | 21 |

Розділ 2. НЕЙРОФІЗІОЛОГІЯ ВОКАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

| | |
|--|----|
| Тема 5. Нейрофізіологічна роль органів звукоутворення та їхнє значення у вокальному процесі..... | 27 |
| Тема 6. Теорії звукоутворення..... | 35 |

Розділ 3. СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ШКІЛ ЄВРОПИ XVII–XX СТОЛІТЬ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЯВИЩЕ

| | |
|---|----|
| Тема 7. Становлення вокально-педагогічних шкіл Італії XVII–XIX століть..... | 43 |
| Тема 8. Формування вокально-педагогічної школи України XIX–XX століть..... | 50 |
| Тема 9. Європейські школи співу, основні положення. Винаходи..... | 57 |

Розділ 4. РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ ПІД ЧАС ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК

| | |
|---|----|
| Тема 10. Відчуття та сприйняття. | 64 |
| Тема 11. Роль свідомості при формуванні голосу. | 69 |
| Тема 12. Вокально-технічні вправи як засіб формування вокально-технічних навичок..... | 75 |

Розділ 5. ГІГІЄНА СПІВАКА-АКТОРА

| | |
|--|----|
| Тема 13. Основні правила особистої гігієни майбутнього співака | 85 |
| Тема 14. Профілактика захворювань органів звукоутворення..... | 89 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| ПЕРЕЛІК КОНТРОЛЬНИХ ЗАПИТАНЬ..... | 97 |
| ТЕСТИ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ..... | 98 |
| ГЛОСАРІЙ..... | 101 |
| ДОДАТКИ..... | 111 |
| ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА..... | 131 |
| РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА..... | 132 |

Позначки



теоретичні відомості



визначення



виконайте вправу



поняття



зверніть увагу (увага)



? запитання для самоконтролю

ВСТУП

Призначення вищої освіти полягає в підготовці професіоналів, здатних творчо, компетентно й відповідально вирішувати проблеми. У мистецтві зв'язок професіоналізму, творчості й соціальної відповідальності проявляється дуже чітко, адже мистецтво, насамперед театр, звертається до кращих почуттів людини, пробуджує в неї розум і совість, залучає до співтворчості. Зберігання належного рівня вищої театральної освіти – це і зберігання культури в цілому.

Специфіка діяльності актора музично-драматичного театру – це своєрідний «синтез видів мистецтв», а саме: мистецтва мовлення, акторської гри, співу, сценічної дії та хореографії. Тобто сучасний майбутній актор мусить пройти фахову підготовку й сформувати професійні навички зі сценічної мови, акторської майстерності, вокального мистецтва, основ сценічного руху та хореографії.

Кінцевою метою навчання в професійній підготовці актора музично-драматичного театру є оволодіння всіма вокально-технічними навичками, вміння користуватися співочим голосом під час виконання драматичних уривків, використання мелодекламаційних частин у сольних партіях з музично-драматичних вистав, оперет, мюзиклів тощо, донесення змісту й художнього образу при виконанні вокальних творів, розуміння стильових особливостей під час виконання різножанрових творів.

Загальні положення теорії розвитку вокальних умінь і навичок розглядає вокальна педагогіка – галузь знань про природу співочого голосу, використання його можливостей у музично-виконавській практиці, наука про навчання й виховання вокаліста. За своїми невичерпними можливостями співочий голос людини перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Але для того, щоб заблищати всіма барвами, він має бути якнайстаранніше опрацьований і сформований. Тому все багатство голосу може розкрити лише співак-музикант, співак-митець, співак-актор, який спроможний не тільки видобути з голосу потрібні виконавські засоби, а й здійснює весь вокальний процес свідомо на підставі певних теоретичних знань із методики вокалу, історії вокального мистецтва.

Курс «Теорія вокальної педагогіки» належить до циклу дисциплін вільного вибору студентів спеціальності «Сценічне мистецтво», які навчаються за освітньо-професійною програмою «Театральне мистецтво» спеціалізацією «Сольний спів: академічний та естрадний». Навчальна дисципліна «Теорія вокальної педагогіки» – одна з базових дисциплін спеціалізації «Сольний спів: академічний та естрадний».

Мета курсу: розширення теоретичних знань з історії вокальної педагогіки, психології вокальної діяльності, будови голосового апарату вокального голосу

майбутнього актора; здобуття практичних навичок із застосування засобів музичної виразності.

Завдання курсу: сприяння розвитку виконавської вокальної майстерності, артистизму, музичного смаку; усвідомлення значення психологічних категорій у формуванні вокального голосу майбутнього актора.

Заплановані робочою програмою результати навчання та компетентності:

- знати основи вокального мистецтва (змісту вокальної термінології, будови і принципів роботи голосового апарату, жанрів вокальної музики);
- володіти вокально-технічними навичками різних манер співу: академічного, народного, естрадного;
- володіння вокальним диханням, різними видами вокалізації - legato, non legato, staccato;
- вміти розкрити емоційно-художній образ твору, володіти вокальною артикуляцією та чіткою дикцією, навичками єдинорегістрового способу звукоутворення;
- використовувати набуті знання про музичну культуру, теорію музики у професійній діяльності;
- вміти диференціювати прекрасне (потворне), піднесене (нище), у творах мистецтва і в навколишній дійсності.

Сьогодні надзвичайно гостро постає проблема підготовки драматичного актора універсального типу – актора, який має не тільки проявляти акторські здібності під час дії, а й розкривати свою індивідуальність у процесі створення вокально-сценічного образу у виставі. Чим ефективнішою буде вокальна підготовка студента, тим якіснішою виявиться його вокальна діяльність, тому що підготовка студента і його майбутні професійна діяльність знаходяться в прямо пропорційному співвідношенні. Отже, професійна підготовка майбутнього актора в цілому й вокальна зокрема працює на виконання завдань професійної діяльності.

Розділ 1. ВОКАЛЬНИЙ ГОЛОС І ЙОГО ЯКОСТІ

Тема 1. Голос і його якості


Метою вивчення теми є ознайомлення з концептуальним підходом до визначення вокальної майстерності майбутнього актора, його вокально-виконавської діяльності, вокально-педагогічної школи й надання характеристики якостей вокального голосу.

Ключові слова: вокальна підготовка, вокальна майстерність, вокально-педагогічна школа, вокальний голос, голосовий апарат, фонація, тембр, регістр, діапазон.


План



1. Причинно-наслідкові зв'язки вокально-виконавської діяльності майбутнього актора.
2. Вокальний голос як «професійний інструмент» актора.
3. Якісні характеристики голосу майбутнього актора-вокаліста.

1. Причинно-наслідкові зв'язки вокально-виконавської діяльності майбутнього актора.

 Вокальне мистецтво (співацьке мистецтво, спів) – це виконання музики за допомогою голосу. Фізіологічною основою співу є голосовий апарат людини. Сучасний вокаліст має характеризуватися як своєю професійною компетентністю – бездоганим володінням вокальним голосом, вокальною технікою, використанням навичок різноманітних стилів світового музичного мистецтва, так і розумінням специфіки вокального мистецтва, ідейно-емоційного змісту вокального твору. Але для того, щоб досягти цієї мети, співаку необхідно пройти певний шлях становлення й професійної підготовки. Тому вокальне мистецтво – це багатоаспектний вид музичного мистецтва, а саме: **вокальне мистецтво = вокальний твір → вокальний голос → вокальна підготовка → вокальна майстерність.**

Ми виділяємо дефінітивний ряд складників вокального мистецтва, які мають взаємозалежність, послідовні причинно-наслідкові зв'язки в процесі вокально-виконавської діяльності (рис. 1.1).

Розглянемо сутність цих дефініцій.  *Вокальне мистецтво* – різновид музичного виконавського мистецтва, який, на відміну від інструментальної музики, передає художній зміст вокального твору засобами співацького голосу.

 *Вокальний твір* – це художній твір, що утворюється за допомогою музики й поетичного тексту.  *Вокальний голос* – виконавський інструмент, який

передає єдність музики й поетичного тексту музичної тканини твору; це засіб, за допомогою якого розкривається задум авторів. Вокальним творам властиві внутрішня завершеність і цілісність, індивідуалізованість змісту й форми, що визначена особистістю авторів і припускає мистецтво виконавської інтерпретації.

Вокальне мистецтво містить і вокальну майстерність виконавця як результат, що ґрунтується на сформованих знаннях, уміннях, навичках володіння вокальним голосом, а також віддзеркалює вокально-педагогічну школу викладача, тобто професійну вокальну підготовку співака.

Під *вокальною підготовкою* ми розуміємо процес становлення й удосконалення вокального голосу, оволодіння вокально-технічними навичками, формування вмінь передачі художньо-сценічного образу вокального твору. Для вдосконалення вокального голосу необхідно мати вокальний потенціал – голос, чисте інтонування мелодії та відчуття метроритму.

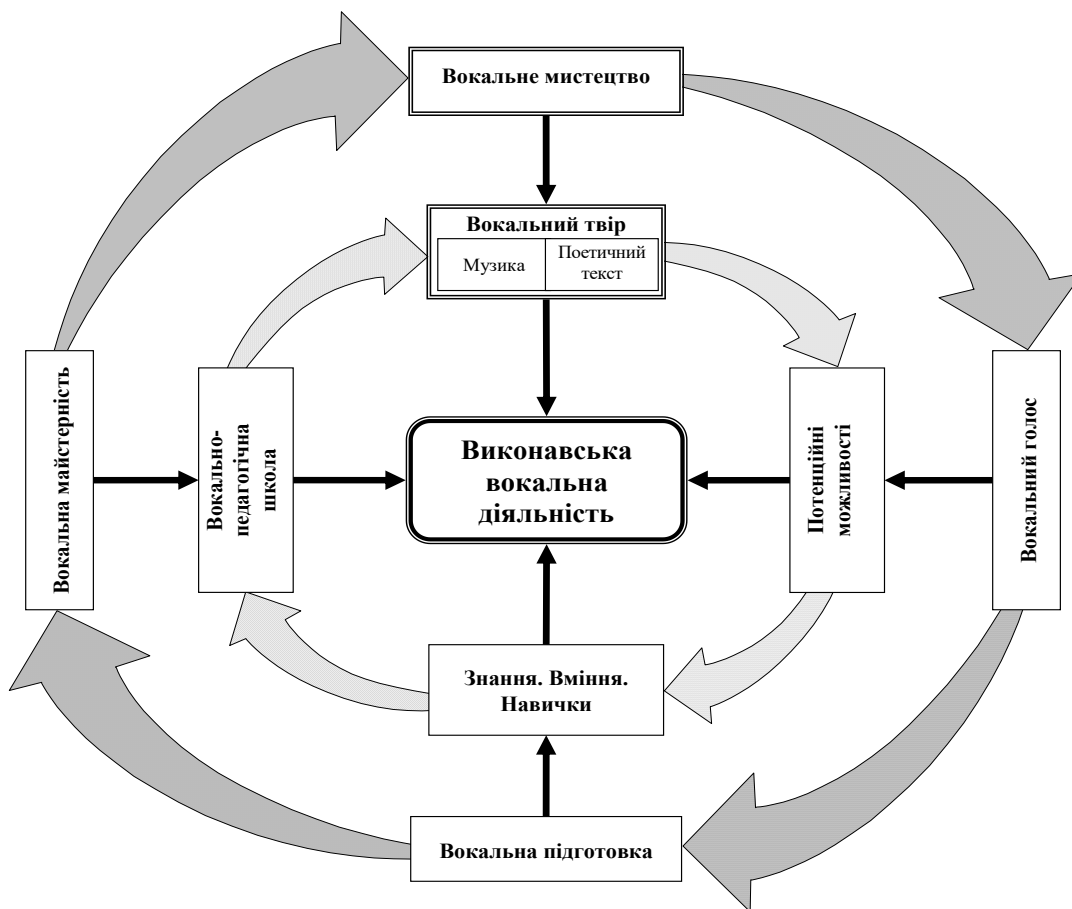


Рис. 1.1. Причинно-наслідкові зв'язки вокально-виконавської діяльності актора

Вокальна майстерність – це рівень досконалого володіння вокальним голосом, а саме: здатність голосом виражати найтонші почуття, емоційний стан шляхом застосування знань, умінь і навичок з вокального мистецтва; здатність передавати й розкривати художній образ вокального твору такими засобами виразності, як характер звуковедення, динамічні відтінки, вокальні штрихи, стильові особливості композиторської школи та жанру вокального твору.

Вокальний голос – це домінуючий складник у системі вокального мистецтва. Розвиток вокального голосу ґрунтується на методичних засадах

вітчизняної та зарубіжної вокальної педагогіки, глибокому вивченні музичних (вокальних) традицій українського народу.

2. Вокальний голос як «професійний інструмент» актора.




Вокальний голос актора – це насамперед «професійний інструмент», який має складний механізм. Проте він у процесі подальшого розвитку зазнає різних зовнішніх впливів (об'єктивних і суб'єктивних) у різні вікові періоди дозрівання організму й відповідно потребує застосування різноманітних спеціальних методичних прийомів для подолання психолого-фізіологічних чинників, що перешкоджають професійному становленню виконавця – актора-вокаліста.



Специфіка голосу актора як «професійного інструмента» полягає в тому, що він має два аспекти застосування: спів і сценічне мовлення. У музичному довіднику поняття «голос» (італ. voce) тлумачиться як «звуки, що утворюються голосовим апаратом людини й забезпечують спілкування людей і передачу думок звуковим шляхом. Залежно від характеру функціонування механізмів голосоутворення, людський голос поділяється на мовлення, спів та шепіт» [9]. Здатність голосу передавати найтонші відтінки почуттів і думок цінується й використовується в акторській діяльності. Так, наприклад, відомий актор Т. Сальвіні на запитання, що він вважає найголовнішим для актора, впевнено відповів: «Голос, голос і ще раз голос!» [6]. Голос і слово даровані людині природою для висловлення думок і почуттів. Отже, у роботі над вокальним голосом необхідним є розуміння органічної природи народження звуків. Для цього майбутньому актору музично-драматичного театру необхідно усвідомити сутність процесу утворення голосу (як під час мовлення, так і під час співу), вивчити будову голосового апарату та функції кожної його частини, з'ясувати взаємодію цих частин. Щоб зробити вокальний голос «керованим», досягти найкрасивішого співочого звуку, необхідна робота над точністю координації всіх частин голосового апарату й формуванням співочих навичок.

Г. Панюк у своїй праці «Мистецтво співу» наголошував: «Співочий голос – це інструмент, формування якого залежить від індивідуальних здібностей кожної людини, від різних органів людини, голос повинен бути виявленням душі та розуму справжнього артиста» [2].

Вперше правильне зображення м'язів гортані й голосових складок, а також опис їхньої дії в процесі мовлення та співу здійснив Леонардо да Вінчі в XVI столітті [6]. А вже в XIX ст. науковці змогли отримати найбільш достовірні факти стосовно будови голосового апарату й процесу звукоутворення. Праці таких учених, як М. Гарсія-сина, М. Грачова, Ф. Заседателева, І. Левідова, А. Музехольда, Л. Работнова, С. Ржевкіна, С. Сонкі, які займалися вивченням питань вокального мистецтва, створили наукове підґрунтя процесу постановки (формування) голосу, стали основою сучасної вокальної педагогіки.

 **Голосовий апарат** – це система органів, яка слугує для утворення голосу й мовлення. За О. Здановичем, цю систему становлять:

- 1) органи дихання, що утворюють тиск під голосовими м'язами (складками), – джерело звукової енергії;
- 2) гортань, що містить голосові складки, – джерело виникнення звукових коливань;
- 3) артикуляційний апарат, що слугує для утворення звуків чіткого вимовляння;
- 4) носова порожнина й порожнини, що знаходяться біля неї, – беруть участь у створенні деяких звуків [6].

Голосові складки (зв'язки) – це два парні м'язи, розташовані в гортані, покриті еластичною з'єднувальною тканиною та оболонкою. Звучання відбувається в тому випадку, коли голосові складки змикаються. Будова голосових складок дає змогу коливатися як повністю, так і окремими частинами, від чого залежить характер звучання голосу. Наприклад, при звучанні голосу в головному реєстрі голосові складки вібрують тільки краями, а в грудному реєстрі – коливаються всією масою [2].

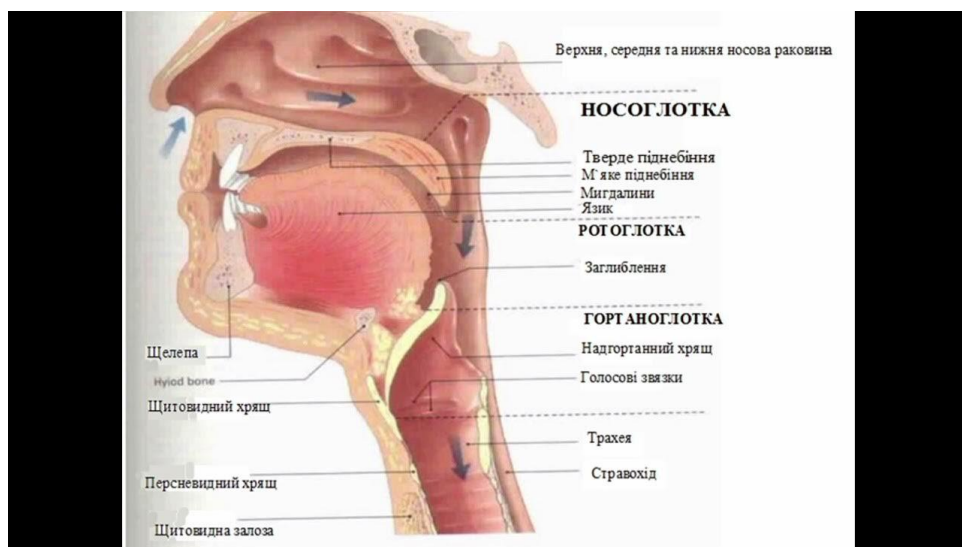



Рис. 1.2. Склад голосового апарату

Поставлений у академічній манері співу голос мусить мати гарний, правильно сформований співочий тембр, рівний двооктавний діапазон, достатню силу. Під постановкою голосу розуміють процес його пристосування й розвитку для професійного використання. Вокалісту необхідно виробити техніку рухливості й кантилену, досягти природного й виразного звучання слова, розвинути великі звуковисотні можливості, вібрато, красу вокального тембру, що робить процес звукоутворення плавним і рівним. У декого ці якості є природними. Такі голоси називаються «поставленими від природи». Професійне звучання співочого голосу, на думку фізіологів, є результатом спеціально знайденого характеру роботи голосового апарату, тобто встановлення певних рухових динамічних стереотипів [2; 3; 6].

Анатомічна будова голосового апарату дуже складна, але необхідна для розуміння актором процесу формування вокальних звуків. М'язи голосового апарату під час фонації знаходяться в певному взаємовідношенні. Цей процес має назву «координація голосу». Координація, тобто злагоджена робота м'язів голосового апарату й музичного слуху, спрямована на виконання технічних завдань (правильної інтонації співу), не завжди може бути більш чи менш досконалою. Тому координацію голосу слід вважати якісною характеристикою вокального звукоутворення.

Координація у співі пов'язується з м'язовими рухами в ділянці гортані, ротовою порожниною, органами слуху й диханням. Але самі по собі м'язи рухатись не можуть. Розглядаючи спів як одну з функцій організму людини, зазначимо, що він підпорядковується основним закономірностям діяльності нервової системи, яка керує життєдіяльністю всього організму. Ф. Заседателев зазначав, що «спів – це не лише функція гортані, а й складна інтегрована функція всього організму, у якій велику роль відіграють вищі функції центральної нервової системи» [2]. Механізм роботи мозку, що керує процесом співу, є механізмом утворення умовно-рефлекторних зв'язків і діяльності аналізаторів. Характеризуючи процеси фонації, Р. Юссон зазначає, що «фонація виникає як результат складних нервових і рухових процесів: руху м'язів гортані, установок рото-глоткових порожнин, особливих дихальних рухів» [6, с. 142].

На основі розгляду науково-методичної літератури ми дійшли висновку, що  «вокальний голос як професійний інструмент» актора – це складна психофізіологічна функція голосового апарату людини, результатом діяльності якого є виникнення музичних звуків, що мають такі акустичні властивості: тембральні характеристики (співоче вібрато), діапазон (звуковисотний об'єм), сила (динаміка), атака звуку (навички). Висота вокального голосу визначається частотою змикань голосових складок, у результаті чого виникають звукові хвилі певної довжини. Сила вокального голосу взаємозалежна з рівнем підкладкового тиску, який визначає амплітуду коливань голосових складок. Тембральні характеристики вокального голосу визначаються спектральним складом звуку, особливостями вокального вібрато. Зміна висоти й сили вокального звуку, дикція та артикуляція беруть участь у передачі змісту у співі. Якісні характеристики вокального голосу залежать від фізіологічних особливостей будови голосового апарату майбутнього актора музично-драматичного театру й цілеспрямованого педагогічного впливу на розвиток його голосу.

Конкретизуючи розуміння процесу розвитку вокального голосу, ми визначили, що основним завданням його формування як «професійного інструмента» актора є дисциплінування рухів м'язової системи голосового апарату, тобто набуття рухових навичок, що безпосередньо залежить від усвідомлення основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їхньої ролі в процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвитку навичок координування роботи голосового апарату за допомогою вокально-слухового контролю.

3. Якісні характеристики голосу майбутнього актора-вокаліста.



За визначенням учених і педагогів, постановка голосу полягає у виробленні правильної взаємодії всіх частин голосового апарату. Метою діяльності педагога-вокаліста є вдосконалення процесів координації цих рухів під час співу засобами розвитку вокально-технічних, слухових умінь і навичок студента. У процесі навчання співу й у подальшій професійній діяльності актор-співак за допомогою органів слуху має навчитися розрізняти всі тонкощі звучання свого голосу, розвивати слухові уявлення про нього, свідомо контролювати діяльність голосового апарату, а в умовах самостійної підготовки використовувати ці навички самоконтролю для відпрацювання необхідних якостей вокального голосу. Так, дослідник О. Зданович зазначав, що процес звукоутворення вокального голосу залежить як від роботи центральної нервової системи, так і від слухових уявлень, що виникають у процесі співу [6, с. 55]. Учений Л. Дмитрієв наголошував, що «саме звукові образи мають диктувати виконавські прийоми, технічні засоби для їх звукового втілення, тоді вся техніка буде побудована як вираження певних музично-виконавських завдань» [6, с. 234].


Як уже було зазначено вище, звук людського голосу є результатом руху ряду м'язів і зчленувань голосового апарату. Фактори, які беруть участь у відтворенні звуку, розрізняються залежно від тембру (забарвлення), діапазону (висоти звучання), інтонації звуку, сили (динаміки, інтенсивності), а також його атаки (початку співу). Усі ці складники є специфічними якісними характеристиками вокального голосу (Додаток, рис. 1.3).



Тембр голосу – забарвлення; терміном «забарвлення звуку» визначається якість сформованого звуку. Іноді кажуть, що «стиль – це людина», тому можна стверджувати й те, що забарвлення звуку або тембр – це сам співак. Слухачі, говорячи про певний голос, часто використовують такі епітети: світлий, м'який, різкий, оксамитовий, темний тощо. Зустрічаються випадки, коли співак має сильний голос, але дуже різкий і неприємний тембр. І навпаки, дуже часто виконавці зі слабкими голосами мають красивий вокальний звук завдяки м'якому й лагідному тембру голосу.


Розглянемо процес утворення тембру вокального звуку. Д. Люш визначав звук як періодичне коливання складної форми, яке завжди можна розкласти на прості гармонічні складові: загальний тон із частотою f і гармоніки з меншими частотами – $2f$, $3f$, $4f$ тощо. Тож кожен звук складається із загального тону й цілого послідовного ряду звуків більших частот, які мають назву «обертони». Ці обертони відіграють важливу роль у створенні характерного звучання кожного голосу. Так, група високочастотних обертонів робить голос дзвінким, летючим, яскраво відчутним на фоні оркестру. Група низькочастотних обертонів робить голос «глибоким», м'яким, міцним за звучанням. Механізм виникнення звукових коливань не простий, це результат складної форми коливання м'язів самих голосових складок у взаємовпливі з рухом гортанного апарату й діями резонаторних порожнин. Голосові зв'язки складаються з декількох шарів м'язів, у результаті чого вони можуть коливатися не тільки за всією довжиною голосової


щілини, а й окремими короткими частинами. Але помилковим буде погляд, що тембр звуку, який ми відчуваємо, створюється тільки безпосередньо голосовими зв'язками. Звучання музичної мови складається з голосних і приголосних звуків, а вони, у свою чергу, формуються в ротовій і носовій порожнинах; на завершальній стадії формування тембру голосу залучаються також резонаторні порожнини [8].

 У процесі розвитку голосу тембр може покращитись за рахунок згладжування різниці між голосними під час формування звуку та вміння користуватись резонаторами й регістрами. Уміння співака змінювати тембральне забарвлення голосу – відтворювати різні відтінки тембру – має велике значення у вокальному мистецтві для створення рельєфного художнього голосу. Цим умінням досконало володів російський майстер співу Ф. Шаляпін, який показав світові, яких висот може досягти емоційний окрас тембру, якщо застосовувати акторську майстерність у розкритті художнього образу; він продемонстрував досконалість виконання вокальних партій, насамперед арії Бориса Годунова з однойменної опери М. Мусоргського та арії Мельника з опери О. Даргомижського «Русалка».


Зважаючи на оцінку художнього значення тембрального окрасу вокального голосу, цікавим є визначення тембру, яке запропонував композитор Б. Асаф'єв: «Тембр – органічне явище забарвленості й експресії – об'єкт та інструмент художнього впливу, якості колориту, що входить у ідейно-образний світ музичної художності» [2].


Отже, тембр – це звукове забарвлення голосу, що залежить загалом від характеру коливань голосових складок, від обертонового складу звуку та його інтенсивності, взаємодії роботи резонаторів.

Показником тембру голосу, який суттєво впливає на його характеристику, є  «вібрато» – природна модуляція звуку за амплітудою і частотою. Якщо уважно прислухатись до звучання голосу професійного співака, то легко помітити, що він (голос) ледь вібує за тоном (частотою звукового коливання) і силою звуку (амплітудою звуку). Така природна вібрація голосу за частотою і силою називається «вібрато» (від італ. – *vibrato*) і є індивідуальною якістю голосу. Кожен голос характеризується притаманними лише для нього розмірами модуляції як за частотою, так і за амплітудою. Дитячі голоси мають мале вібрато (через свої фізіологічні особливості), тому це робить їх «холодними», мало емоційними. Вібрато великою мірою визначає тембр голосу, оскільки ускладнює форму звукового коливання, що сприяє появі в голосі обертонів [8].


 Гарне вібрато робить голос летючим і витривалим. Це важливий критерій якості голосу та його технічності. Характер вібрато може змінюватись у процесі співу залежно від теситури, типу голосної сили звучання, а також від психоемоційного тону виконавця й вокального твору. Зміни у вібрато можуть спостерігатись під час захворювань або при несприятливому режимі роботи голосового апарату. Наприклад, тривале форсування голосу (голосний спів)

призводить до так званого «качання» голосом або тремоляції. Для красивого звучання голосу важлива рівномірність вібрато. Поряд із іншими якостями голосу – діапазоном, силою звуку, тембром, технічністю – вібрато характеризує його вокальний стан. Відсутність вібрато – це наслідок неправильної роботи гортані – її напруженості, скованості під час співу.


Наступною якісною характеристикою вокального голосу є  *діапазон*. Професійні співаки-вокалісти зазвичай володіють голосом у діапазоні близько двох октав, чого достатньо для виконання творів різнопланового репертуару. Однак зустрічаються співаки з унікальними голосами, діапазон яких доходить до двох із половиною, трьох октав. До таких співаків належать солісти оперних театрів України, Росії, зарубіжні виконавці світової класики. Діапазон вільного звучання співаків-початківців, тим більше акторів, як правило, не перебільшує 8–9 тонів. Збільшення діапазону – справа тонка, яка потребує ретельної уваги й постійного контролю фахівця (викладача). На підставі відомої класифікації голосів пропонуємо умовний поділ голосів акторів музично-драматичного театру, представлений у рис. 1.3. Додаток В.


 *Сила звуку* – це якісна характеристика вокального голосу, яка є об'єктивною величиною і може бути замірjana спеціальними приборами як тиск звукової хвилі на одиницю площі. Сила звуку визначається енергією, що формується зовні й залежить від низки факторів:

- природних можливостей голосового апарату;
- величини підзв'язкового тиску;
- висоти тону звуку;
- заспіваної голосної.

 Силу звуку прийнято вимірювати у відносних одиницях – децибелах (скорочено дц). Вона показує не абсолютну величину звукового тиску, а відношення сили звуку до певного умовного нульового рівня. Заміри сили звучання не дають нам повної картини щодо якості звучання голосу. Часто можна спостерігати, що сильний голос, який показав на приладі дуже великий звуковий тиск, стає погано чутним у театральному або концертному залі (звук, що «не летить» у зал). І навпаки, слабкий голос, що показав на приладі значно менший звуковий тиск, у такому ж залі чутно дуже добре. Показником абсолютної сили звуку є його інтенсивність звучання, динаміка (динамічні відтінки). Інтенсивність звуку залежить від сили й енергії, із якою він утворюється, а його міцність становить основу для нюансування й динаміки співу. Сольний спів, позбавлений інтенсивності, стає монотонним і нездатним до художнього сприйняття. Тому для співака надзвичайно важливо бути в стані, у якому регулюються різні ступені інтенсивності звуку. Тут провідну роль відіграє рушійна сила, тобто стовп повітря, який накопичується в легенях. Співак не зможе оволодіти силою свого звучання, якщо не навчиться керувати диханням. Силу свого дихання потрібно розвивати також для того, щоб збільшити міцність і тривалість звучання співоного голосу. Динаміка звуку – це ступінь голосності виконання музичного

твору, яка позначається такими динамічними відтінками: *pp* (*pianissimo* – піаніссімо) – дуже тихо; *p* (*piano* – піано) – тихо; *mp* (*mezzo piano* – мецо-піано) – не дуже тихо; *mf* (*mezzo forte* – мецо-форте) – не дуже голосно; *f* (*forte* – форте) – голосно; *ff* (*fortissimo* – фортіссімо) – дуже голосно.

Якісна характеристика вокального голосу –  атака звуку – процес, у якому беруть участь певні органи людини: органи дихання (вдих, видих і подання звуку, що здійснюються у співака одночасно), органи слуху (правильне відтворення звуку – музичний слух, процес уявлення звуку – «внутрішній» слух), положення корпусу людини. Деякими з цих складових співаки керують цілком свідомо, наприклад, диханням, положенням голови, язиком, ротом. Але є й інші фактори, такі, наприклад, як натяжіння й посилення голосових складок при регулюванні атаки звуку, що приводяться в рух несвідомо й керуються виключно відчуттям співака.

 Показником атаки вокального звуку є технічність голосу, тобто напрацьовані вокальні вміння та навички. Однією з навичок є вимовляння слів під час співу, дикція, артикуляція. При навчанні велике значення приділяють роботі над дикцією – формуванню голосних і приголосних звуків, що, у свою чергу, залежить від правильної вимови складів, із яких утворюються слова.

Отже, за визначенням учених і педагогів О. Здановича та Л. Дмитрієва, процес формування вокального голосу полягає у виробленні правильної взаємодії всіх частин голосового апарату. Так, О. Зданович зауважував, що від характеру й сили нервових імпульсів виконавця залежить та чи інша якісна характеристика вокального голосу та звуку. Л. Дмитрієв наголошував, що саме «звукові образи» вокального звуку мають диктувати виконавські прийоми, технічні засоби для їхнього звукового втілення, тоді вся техніка буде побудована як вираження певних музично-виконавських завдань [6, с. 234].

? Запитання для самоконтролю

1. Надайте характеристику понять причинно-наслідкового ряду вокальної майстерності.
2. Розкрийте поняття вокальний голос як «професійний інструмент» актора.
3. Склад голосового апарату актора-вокаліста.
4. Дайте характеристику якостям вокального голосу майбутнього актора.

Практичні завдання

Вправа для покращення дикції

- встати перед дзеркалом, відкрити рот і висунути язик. Тепер потрібно постаратися дотягнутися до носа, підборіддя. Рухи язика можна змінювати рандомно або повторювати систематично. Головне – висувати його потрібно максимально;

- складіть губи «качечкою», після чого потрібно розтягнути їх в усмішці. Язиком – до слизової з одного боку і з іншого. Повторювати таку вправу потрібно до 20 разів;
- малюйте «годинникову стрілку» язиком в закритому роті. Рухати їм потрібно швидко, спочатку в одному напрямку, потім в іншому. Додатково можна сильно надувати щоки, але не розмикати губ;
- виразно прочитати літери П, К, Т, У, Р, Ч, С, Ф, Ш у глухому вигляді і з м'яким знаком. Повторити виконання завдання кілька разів. Вимовляти букви потрібно рандомно, намагаючись вимовляти їх чітко.

Рекомендована література: основна – 1, 5; додаткова – 3, 5.

Тема 2. Резонатори вокального голосу

Метою вивчення теми є - ознайомитися з поняттям «резонатор голосу», надати його визначення й характеристику, вміти розрізняти регістри чоловічого й жіночого голосів.

Ключові слова: голосовий апарат, голосові складки, регістр, резонатор, процес звукоутворення, гортань.

План

1. Склад голосового апарату.
2. Якості вокального голосу – резонатор, регістр.



Уперше правильне зображення м'язів гортані й голосових складок, а також опис їхньої дії в процесі мовлення та співу в XVI ст. здійснив Леонардо да Вінчі. А вже в XIX ст. науковці змогли отримати найбільш достовірні факти стосовно будови голосового апарату й процесу звукоутворення. Праці М. Гарсія-сина, М. Грачова, Ф. Заседателева, І. Левідова, А. Музехольда, Л. Работнова, С. Ржевкіна, С. Сонкі, які займалися вивченням питань вокального мистецтва, створили наукове підґрунтя процесу постановки (формування) голосу, стали основою сучасної вокальної педагогіки.

Голосовий апарат – це система органів, яка слугує для утворення голосу й мовлення. За О. Здановичем, цю систему становлять:


- 1) органи дихання, що утворюють тиск під голосовими м'язами (складками), – джерело звукової енергії;
- 2) гортань, що містить голосові складки, – джерело виникнення звукових коливань;
- 3) артикуляційний апарат, що слугує для утворення звуків чіткого вимовляння;

4) носова порожнина й порожнини, що знаходяться біля неї, – беруть участь у створенні деяких звуків [6].

Голосові складки (зв'язки) – це два парні м'язи, розташовані в гортані, покриті еластичною з'єднувальною тканиною і оболонкою. Звучання відбувається в тому випадку, коли голосові складки змикаються. Будова голосових складок дає їм змогу коливатися як повністю, так і окремими частинами, від чого залежить характер звучання голосу. Наприклад, при звучанні голосу в головному реєстрі голосові складки вібрують тільки краями, а в грудному реєстрі – коливаються всією масою.

☝ На думку Л. Дмитрієва, «Техніку співу потрібно розглядати як результат утворення численних зв'язків у мовноруховому аналізаторі, зв'язків, які виникають для здійснення певного виконавського завдання» [6]. Звук народжується в гортані на голосових зв'язках як результат їхньої взаємодії з видихуванням із легень повітрям. Однак цей звук ще не є остаточно сформованим. Видихуване повітря надходить до гортані знизу з легень, проходячи через бронхи й трахеї. Формування мовленнєвої фонації відбувається за допомогою артикуляційних органів: глотки, м'якого та твердого піднебіння, язика й губ. Співочий звук при фонації формується в розташованих над гортанню порожнинах, таких як глотка, носоглотка, порожнина рота. Під час видиху з ротового отвору звук голосу вже має закінчене забарвлення, формуючись у той чи інший голосний або приголосний звук. Вокалісти часто використовують термін «реєстр голосу», розуміючи під ним певну частину діапазону. Як правило, діапазон умовно поділяють на три частини – нижній, середній і верхній реєстри. При цьому зауважують, що між ними є «перехідні» ноти (зміна реєстрів), що становлять для співаків-початківців певні складнощі. У табл. 3.2. (Додаток В) подано діапазон розташування перехідних нот у загальних типах чоловічих і жіночих співочих голосів.

☝ Д. Люш наголошував на тому, що формування звуку визначається режимом роботи голосової щілини у зв'язку з відповідними резонаторами. При роботі зв'язок повною довжиною головну роль відіграє грудне резонування, яке в некваліфікованих співаків спостерігається на низьких і середніх нотах, тобто до перехідних нот [6].

Показником діапазону вокального голосу є  *реєстр і резонатор*. Реєстр голосу – це ряд послідовних за висотою звуків, утворених у результаті дії механізму голосового апарату. Згідно з аналізом наукових праць, усі співочі голоси мають два реєстри (грудний і головний) і три резонатори (грудний, середній (медіум) та головний). Розподіл жіночих голосів на три реєстри пояснюється тим, що кінцеві ноти верхнього реєстру утворюються головним резонуванням, тобто роботою головного резонатора. Усі вокальні голоси звучать по-різному. Навіть за однакових акустичних умов вони різні не тільки за тембром, а й за чутністю, дзвінкістю, особливо на фоні оркестру, ансамблю.

? *Запитання для самоконтролю*

1. Дайте характеристику складу голосового апарату актора-співака.
2. Назвіть відмінності між резонатором і регістром.
3. Скільки регістрів мають чоловічий, жіночий, дитячий голоси?

Практичні завдання

1. Проаналізувати власний голос, визначивши кількість регістрів і їхні кордони.
2. Чим визначається якісна характеристика резонатора співочого голосу? Продемонструвати на власному прикладі.

Рекомендована література: основна – 1, 5; додаткова – 3, 5.

Тема 3. Вокальне дихання

Метою вивчення теми є визначення теоретичного поняття «вокальне дихання», усвідомлення на практиці його застосування, набуття вміння розрізняти види співочого дихання.

Ключові слова: вокальне дихання, процес співочого дихання, діафрагма, органи дихання.

План


1. Типи вокального дихання.
2. Діафрагма й вокальне дихання: основи для успішної вокальної техніки.


1. Типи вокального дихання.




Вокальне дихання – це техніка дихання, яка використовується співаками для підтримки потужного звучання й контролю голосу. Вона передбачає повне наповнення легенів повітрям, використовуючи діафрагмальне дихання й контролюючи видих за допомогою діафрагми.

Якість вокалу безпосередньо залежить від правильно поставленого співочого дихання. Розглянемо типи вокального дихання.

 **Грудне** (*ключичне або верхньогрудне*) – таким диханням ми користуємось у звичайному житті, коли при вдиху відбувається розширення грудної клітки у верхній частині дихального апарату, живіт трохи втягується і спостерігається легке підняття ключиць і плечей.

 **Костоабдомінальне** – включаються в роботу грудна клітка, діафрагма й черевна порожнина.

 **Діафрагмальне** – задіюється діафрагма, активно скорочуються та розширюються м'язи діафрагми й черевної порожнини, спостерігається невелике висування живота вперед. Специфіка діафрагмального дихання залежить від статі вокаліста: жінки дихають більше діафрагмою, а чоловіки – животом.

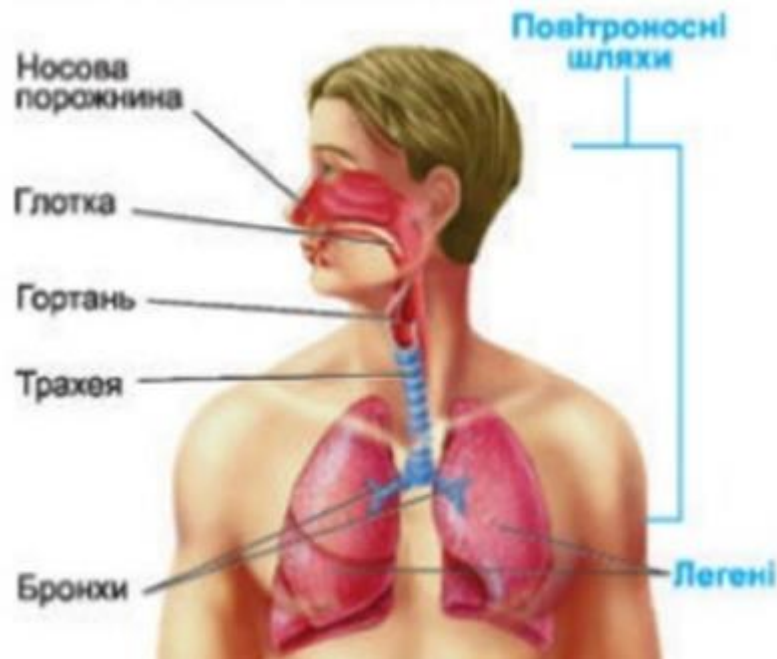


Рис. 1.4. Органи дихання співака-актора

Дихання потрібно брати в розслабленому стані, без напруження, бо якщо дихання виробляється в напруженому стані, відбудеться «затиск» гортані, що згодом призведе до вузького, «затиснутого» звуку без тембрального забарвлення. При такому стані верхні ноти й правильна вокальна техніка неможливі, це також недобре для голосу. Перед складною фразою або високою нотою потрібно вміти відпускати всю напругу й починати співати в стані фізичної свободи.

Поради щодо співочого дихання:

- коли співаєте й берете дихання, потрібно стояти прямо, розслаблено, відчувати опору в ногах – це запорука успіху правильного дихання;
- не треба набирати забагато повітря, слід навчитися брати стільки повітря, скільки потрібно для тієї або іншої фрази;
- навчіться віддавати дихання поступово, плавно і дбайливо видихаючи звук без поштовхів, не форсуючи видих;
- запам'ятайте, що на вдиху мають розсуватися нижні ребра, повітря при цьому йде вниз не тільки в діафрагму, а й у живіт, спину, боки й поперекову частину, навколо всього тіла; при такому взятті дихання заповнюється нижня частина легень.

Діафрагма й вокальне дихання є ключовими елементами успішної вокальної техніки. Вони допомагають співакові контролювати свій голос і досягати максимального потенціалу вокальної виконавської майстерності.

2. Діафрагма й вокальне дихання: основи для успішної вокальної техніки.



Що таке діафрагма? Діафрагма – це м'яз, що розділяє грудну й черевну порожнини. Вона є ключовим елементом вокальної техніки, оскільки контролює обсяг повітря, що виходить із легенів під час співу. Правильне використання діафрагми може допомогти співакові досягнути глибокого, потужного звучання та контролювати тонус голосових зв'язок.

Як правильно використовувати діафрагму під час співу?

Правильне використання діафрагми вимагає правильного вдиху й видиху. Під час вдиху потрібно зосередитися на тому, щоби повітря входило глибоко в легені й наповнювало їх повністю. Під час видиху діафрагма повинна контролювати вихід повітря з легенів, що допомагає співакові створити стійкий і довготривалий звук.

Ось кілька порад щодо використання діафрагми під час співу.

1. Дихайте через ніс. Намагайтеся дихати через ніс, коли співаєте. Це допоможе зволожити повітря та зменшити ризик пересихань.

2. Розслаблення діафрагми. Спробуйте розслабити діафрагму, не напружуючись. Натомість зосередьтеся на довгому й рівному видиху, щоб контролювати потік повітря.

3. Використання діафрагми для контролю висоти тону. При виконанні низьких нот збільшуйте опору в діафрагмі. Це допоможе збільшити потік повітря й забезпечити потрібний тиск для створення глибоких звуків. На високих нотах знизьте опір у діафрагмі, щоб забезпечити легший потік повітря й контролювати висоту звуку.

4. Практика з різними мелодіями. Спробуйте виконувати різноманітні мелодії і розвивайте свою здатність контролювати діафрагму. Це допоможе вам звучати більш динамічно й краще контролювати свій голос.

Як правильно використовувати вокальне дихання під час співу?

Правильне використання вокального дихання вимагає зосередженості на ньому, що дає співакові змогу наповнити легені повітрям і створити потужний звук. Співак має зосередитися на тому, щоб дихати глибоко й спокійно, із використанням діафрагмального дихання. Після вдиху співак мусить зосередитися на тому, щоб контролювати видих через діафрагму, що дає йому змогу створювати потужний, стійкий і довготривалий звук.

Також важливо звернути увагу на позицію тіла під час співу. Співак має стояти прямо, із розслабленими плечима й розкритим грудним відділом, що дає змогу діафрагмі працювати на повну потужність.

? Запитання для самоконтролю

1. Назвіть основні види вокального дихання, дайте їм характеристику.
2. Що таке діафрагма, для чого вона служить?
3. Алгоритм процесу дихання під час співу.

Практичні завдання

Вправи, що укріплюють органи дихання виконавця

Вправа 1. Тренування діафрагми.

Станьте прямо, ноги поставте на ширині плечей. Почніть присідати, зробіть глибокий видих і, не вдихаючи, станьте, трохи нахилившись уперед і поклавши руки на верхню частину стегон. У цьому положенні енергійно вдихніть, а потім розслабте передню частину живота. Затримайте видих, повторіть попередній рух декілька разів, доки не виникне потреба зробити вдих. Тепер вдихніть і станьте прямо. Повторіть вправу 4–5 разів.

Вправа 2. Тренування правильного співочого вдиху.

Станьте прямо, зробіть видих. Підніміть руки догори долонями, зчепленими в замок над головою, і повільно, глибоко вдихніть (наче вдихаєте аромат квітки) через ніс і рот «у спину». Під словами «у спину» ми розуміємо вдих, який характеризує нижньореберний тип дихання. Плавний перехід до співочого видиху і його виконання можливі лише за умови відчуття виконавцем відсутності навантаження й затиснення міжреберних м'язів і м'язів пресу. Ступінь навантаження м'язів при такому видиху, а також ступінь розширення грудної клітки під час вдиху аналогічні відчуттям, що виникають під час вдиху й видиху в людини, яка лежить у воді. Тепер повільно видихайте, склавши губи «у трубочку» і плавно опускаючи руки донизу. Повторіть вправу 5–8 разів.

Рекомендована література: основна – 1, 5; додаткова – 3, 5.

Тема 4. Одночасність і єдність розвитку всіх якостей співака


Метою вивчення теми є визначення організації навчального творчого середовища, усвідомлення процесу позитивного психологічного мікроклімату на занятті, розуміння рівночасності розвитку всіх якостей вокального голосу.

Ключові слова: творче середовище, позитивний психологічний мікроклімат, непряме керівництво, принцип одночасності та єдності, якості вокального голосу.

План

1. Організація навчального творчого середовища.
2. Принцип одночасності та єдності якостей вокального голосу.

1. Організація навчального творчого середовища.

 *Організація навчального творчого середовища* – це педагогічна умова, спрямована на активізацію творчого потенціалу особистості студента. Провідною ідеєю навчального процесу вокальної підготовки майбутнього актора є

організація творчого оточення, яке стимулює розвиток художньо-естетичної свідомості, смаку й активності студента, прояв ініціативи, налагодження творчих конструктивних стосунків, які виникають у системі суб'єкт-суб'єктних відносин.

Творче навчальне середовище має два аспекти: зовнішній і внутрішній. Перший, зовнішній, полягає в організації творчого оточення, до якого входять такі форми й методи навчального процесу: участь студентів у навчальному театрі, різних творчих заходах вищого навчального закладу, художньо-естетичний аналіз виступу (виконання) студента, бесіди. Другим аспектом навчального творчого середовища є організація внутрішнього стану особистості студента для виконавської діяльності, а саме: сприйняття художнього образу вокального твору, емпатія, процес уяви, перевтілення (внутрішній, особистий аспект).

Для того, щоб творче середовище було ефективним, необхідно створювати квазіситуації в процесі занять. Визначимо завдання, що стоять перед викладачем на заняттях із вокалу, вирішення яких сприятиме формуванню творчої особистості майбутніх акторів музично-драматичного театру:

- залучення студентів до всіх видів вокально-виконавської діяльності;
- задоволення їхніх потреб у самопізнанні, самовдосконаленні, самоактуалізації засобами вокального мистецтва;
- формування й розвиток у них вокально-технічних навичок;
- розвиток потреби у спілкуванні з високохудожніми зразками світової вокальної культури;
- виховання музичного смаку й емоційного відгуку на прекрасне.

Навчальний процес формування вокальної майстерності студентів-акторів має базуватися на «непрямому керівництві» їхньою творчістю, ефективність якого доведена практикою. Непряме керівництво реалізується за допомогою принципу «паралельної дії» (за А. Макаренком [14]), відповідно до якого вимога до вихованця ставиться не прямо, а через колектив, коли відповідальність за кожного члена покладається на колектив і його самоврядування. Так, використовуючи цей принцип, викладач у процесі заняття дає завдання не тільки конкретному студенту щодо формування вокальних навичок, а й усьому творчому колективу, ініціюючи творчу взаємодію «викладач ↔ студент ↔ колектив ↔ студент». «Паралельну дію» найдоцільніше використовувати на заняттях із «Вокального ансамблю» (за формою гуртовий спів), наприклад, коли ставиться завдання досягти «унісонного співу». У такий спосіб, впливаючи на розвиток умінь і навичок усього колективу (опосередковане керівництво), викладач допомагає сформувати вміння та навички одного студента (безпосереднє керівництво). «Непряме керівництво» творчістю сприяє пробудженню в студентів природного бажання й потреби у вокальній діяльності, особистісному самоствердженню та самовпевненості, досягненню захопленості й позитивного ставлення до творчої праці, підвищенню важливості продуктивної діяльності для особистості.



Створення позитивного психологічного мікроклімату визначено нами як педагогічну умову, що забезпечує емоційно-чуттєву складову використання

вокального мистецтва у професійній підготовці актора музично-драматичного театру. Психологічний мікроклімат – це таке оточення особистості, у якому гармонізується стан людини, нейтралізуються наслідки стресу, розвиваються творчі здібності, взаємовідносини із соціумом спрямовуються в конструктивне русло, полегшуються контакти зі власною сутністю, зі внутрішнім «я», збільшуються можливості включення до процесу творчої імпровізації, саморозвитку й цілеспрямованої творчої активності. Психологічний мікроклімат виконує соціально-терапевтичні функції, служить фундаментом школи життєвої самотворчості як закладу, що формує компетентність, інтелект, досвід, креативність і критичність мислення, відповідальність як регламентацію поведінки, способи та стратегії переосмислення творчої діяльності як особистісної життєдіяльності, самотворчості.

Сприятливого позитивного психологічного мікроклімату можна досягти завдяки постійним зусиллям педагогів зі встановлення дружніх і гуманних відносин у різних системах ділового спілкування: «студент ↔ викладач», «студент ↔ студент», «студент ↔ акомпаніатор», «студент ↔ викладач ↔ студент», «студент ↔ викладач ↔ акомпаніатор».

У процесі формування креативної особистості студента важливе місце займає створення ситуації, у яких він вільно демонструє власну вокальну діяльність (студент ↔ глядацька аудиторія). У цьому аспекті йдеться про керування психологічними процесами, що передбачає насамперед подолання емоції «страху сцени». У психології під поняттям «емоції» розуміють психічні процеси, що проходять у формі переживань і відображають особисту значущість і оцінку зовнішніх і внутрішніх ситуацій для життєздатності людини [12]. Страх – це негативний емоційний стан особистості, який з'являється при отриманні суб'єктом інформації про реальну чи уявну небезпеку. Із такою проблемою, як «страх сцени», стикається багато відомих людей, серед яких політики, музиканти, актори, спортсмени. Зазвичай під час вступної кампанії до вищого навчального закладу перевіряються не тільки професійні здібності майбутнього актора, а й така якість особистості, як уміння поводитися на сцені, вільна поведінка тощо. Але навіть за відсутності страху момент хвилювання перед виходом артиста на сцену наявний завжди, і завдання студента полягає в умілому подоланні відчуття страху, тому що хвилювання у творчому процесі є нормою, а страх – патологією.

Отже, створення позитивного психологічного мікроклімату у творчому навчальному середовищі дає змогу студентам на власному досвіді отримати уявлення про ефективність використання вокальної діяльності з максимально можливою самореалізацією, осмислення й визначення власних можливостей і професійних завдань.

2. Принцип одночасності та єдності якостей вокального голосу.



Принцип одночасності та єдності розвитку якостей вокального голосу актора-співака тісно пов'язаний із принципом систематичності й послідовності навчального процесу. Він спирається не тільки на дидактичні

принципи (свідомості, активності й самостійності, мотивації навчально-пізнавальної діяльності), а й на принципи фундаментальної вокальної підготовки класичного вокалу (єдності художнього й технічного розвитку співака та вдосконалення професійної майстерності). Сутність цього принципу полягає в тому, що спів – це складний комплекс функцій голосового апарату й психіки людини, пов'язаних між собою. Для того, щоб не порушувати органічного взаємозв'язку цього комплексу, необхідно розвивати всі якості вокального голосу одночасно й з урахуванням потенційних психологічних і фізичних можливостей студента. У підрозділі 1.2 ми дали повну характеристику якостей вокального голосу майбутнього актора й визначили такі його характеристики: тембр, діапазон, сила звуку, технічність. Усі вони розвиваються паралельно та пов'язані між собою. А значить вокальна підготовка майбутнього актора цілком залежить від розвитку цих якісних характеристик вокального голосу.

Реалізація принципу рівночасності розвитку якостей вокального голосу, на нашу думку, передбачає:

- зацікавлення студентів у результатах своєї роботи;
- стимулювання студента до власного виступу як процесу демонстрації вмінь і навичок для досягнення успіху у власній вокальній діяльності;
- організація самостійної роботи студента над трансформацією вокальної техніки з рівня вмінь у навички;
- визначення форм і методів обговорення помилок студента з викладачем і процес їхнього виправлення;
- робота викладача на занятті зі студентом має становити 90% часу, студента – 10%, самостійна (позааудиторна) робота студента – 90%, викладача – 10%.

Говорячи про рівночасність розвитку всіх якостей вокального голосу актора-співака, слід розрізняти два аспекти (паралельний і синкретичний) цього питання. Перший аспект – паралельний – передбачає одночасний розвиток усіх якостей вокального голосу (тембру, діапазону, сили звуку, технічності); другий – синкретичний розвиток – демонструє нерозділеність всіх складників вокальної майстерності й загальної музичності виконавця. Так, розвиваючи гармонійний слух студента, ми одночасно вдосконалюємо правильну інтонацію виконання мелодії вокального твору; працюючи над розвитком дикційних особливостей, удосконалюємо розкриття художнього образу; такі технічні якості, як атака звуку та звукоутворення впливають на характер звуковедення й вокальні штрихи (художньо-виконавські якості); при відпрацюванні динамічних відтінків, рухливості й польотності голосу відбувається розвиток діапазону вокального голосу й резонаторів (табл. 3.1. Додаток В).

Рівночасність першого аспекту містить необхідність одночасного (паралельного) розвитку художньо-виконавських якостей і техніки володіння голосом.

Серед художньо-виконавських якостей вокального голосу ми виділили такі:

- характер звуковедення, вокальні штрихи;

- динамічні відтінки (польотність і рухливість голосу);
- створення й розкриття художнього образу шляхом перевтілення;
- відчуття стилю, жанру, композиторської школи вокального твору;
До технічних якостей вокального голосу актора належать:
- атака звуку, звукоутворення, формування звуку;
- розвиток діапазону, регістрів, застосування резонаторів;
- дикційні особливості (артикуляція, орфоепія);
- різнометровість виконання вокального твору.

Розвиток вокальної техніки реалізовується не тільки на вокальних вправах і вокалізах, а й на художньому матеріалі. І це є найбільш правильним шляхом для досягнення єдності в художньому й технічному розвитку співака. Робота над художнім твором сприяє як загальному творчому розвитку, так і формуванню вокальної техніки актора. Розвиток усіх якостей здійснюється одночасно, і всі вони взаємозалежні.

Водночас із розвитком технічної та художньої сторони вокального голосу слід розглядати другий аспект принципу рівночасності – синкретичний розвиток – постійне вдосконалення загальної музичності виконавця та його вокальної майстерності за принципом доступності й дохідливості викладання навчального матеріалу.

Паралельний і синкретичний розвиток якостей вокального голосу відбувається завдяки міжпредметним зв'язкам циклу фундаментальних і професійно орієнтованих дисциплін. Наприклад, у процесі вивчення курсів «Музична грамота», «Гра на музичному інструменті», «Сольфеджіо», «Теорія вокальної педагогіки» студенти здобувають такі теоретичні знання про технічні якості вокального голосу: розвиток діапазону, регістрів, резонаторів, атаки звуку, характер звуковедення, динамічні відтінки, вокальні штрихи. Під час занять на дисциплінах «Історія музики й музлітература», «Вокальний ансамбль» студенти отримують знання про такі художньо-виконавські якості вокального голосу, як відчуття стилю, жанру вокального твору, композиторської школи; а реалізують на практиці ці вміння на таких дисциплінах, як «Вокал», «Постановка голосу», «Сольний спів». У діяльності викладача реалізація принципу одночасного розвитку вокального голосу полягає у використанні таких форм і методів організації навчально-виховного процесу, які не тільки розвивають якості вокального голосу, а й стимулюють пізнавальну активність студентів, розвивають їхню ініціативність у процесі вдосконалення власної вокальної майстерності. Одночасний розвиток якостей вокального голосу майбутнього актора має здійснюватись із урахуванням індивідуальних можливостей актора-вокаліста.

? Запитання для самоконтролю

1. Наведіть приклад «паралельної дії»: творча взаємодія «викладач ↔ студент ↔ колектив ↔ студент».
2. Визначте засоби виразності вокальної виконавської діяльності.

3. У чому полягає суть принципу розвитку одночасності та єдності якостей вокального голосу?

✍ Практичні завдання

Вправи на розвиток артикуляції.

1. «Слухняний язичок». Усміхнутись, відкрити рот, покласти язик на нижню губу. Держати в цьому положенні, вимовляючи звук [i].
2. «Неслухняний язичок». Широкий язик покласти на нижню губу та промовляючи пе-пе-пе, неначе похлопувати його верхньою губою.
3. «Годинник». Висунути вузький язик. Рухати язиком з одного куточка рота в інший. Тягнутися язиком поперемінно праворуч - ліворуч в повільному темпі під лічбу.
4. «Гойдалка». Відкрити рот. Напруженим язиком торкатися по чергово до верхніх та нижніх зубів. Нижня щелепа нерухома.
5. «Смачне варення». Висунути широкий язик, облизати верхню губу (зверху вниз) та заховати язик за верхні зуби.
6. «Трубочка». Висунути широкий язик. Бокові краї язика завернути угору. Подмухати в отриману трубочку.

Рекомендована література: основна – 1, 5; додаткова – 3, 5.

Розділ 2. НЕЙРОФІЗІОЛОГІЯ ВОКАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Тема 5. Нейрофізіологічна роль органів звукоутворення та їхнє значення у вокальному процесі

Метою вивчення теми є усвідомлення того, що процес вокальної педагогіки неможливий без урахування психофізіологічних особливостей розвитку вокального голосу, будови голосового апарату, режиму його роботи.

Ключові слова: нейрофізіологічний фактор вокального процесу, теорії звукоутворення, система принципів вокальної підготовки, психофізіологічна діяльність голосового комплексу.

План

1. Нейрофізіологічний процес звукоформування.
2. Принципи розвитку вокального голосу майбутнього актора.
3. Фонація – процес народження звуку.
4. Фактори, що впливають на розвиток вокального голосу.

1. Нейрофізіологічний процес звукоформування.



Відомості з історії становлення вокально-педагогічних шкіл засвідчують, що процес вокальної педагогіки неможливий без урахування психофізіологічних особливостей розвитку вокального голосу, будови голосового апарату, режиму його роботи. Вивченням будови голосового апарату займалися ще лікарі в Стародавній Греції. Так, Гіппократ виявив, що верхні дихальні шляхи є джерелом виникнення звуку людського голосу. Описом анатомічної будови дихальних органів людини у II ст. н. е. займався римський лікар Гален. Досліджуючи роботу голосового апарату, він дійшов висновку, що сила видиху повітря впливає на інтенсивність звучання голосу людини, відзначив відмінності процесу голосоутворення в мовленні та під час співу.

Розкриваючи проблему формування вокального голосу, зазначимо, що в сучасній вокально-педагогічній школі виділяють три теорії природи голосоутворення. Однією з них є міоеластична (від *mio* – м'язова, *elastic* – пружний) теорія фонації (звукоутворення), згідно з якою звук людського голосу виникає внаслідок впливу повітряного тиску на пружні голосові складки та приведення їх у коливальний рух. У 50-х рр. XX ст. Р. Юссон розробив нейрохронаксічну теорію фонації, у якій доводив, що коливання голосових складок має церебральну (мозкову) природу, а не периферичну, як стверджувала міоеластична теорія. Провівши низку ґрунтовних наукових досліджень фізіологічних і акустичних даних процесу фонації, учені встановили, що у процесі голосоутворення беруть участь одразу два взаємопов'язані механізми – міоеластичний та нейрохронаксічний.

Також цікавою для вивчення є третя теорія голосоутворення російського вченого В. Морозова, визнана у вокальній педагогіці як резонансна теорія мистецтва співу. Її основу становить визначення провідної ролі резонансної системи голосового апарату в процесі формування високотехнічних якостей співацького звуку. Увага акцентується на психолого-рефлекторному сприйманні співоного звуку. Автор наголошує на захисній функції роботи голосових резонаторів у співі й виділяє захисні механізми процесу резонування.

Розглядаючи ці різні за своєю суттю теорії голосоутворення, приходимо до думки, що розвиток співоного голосу безпосередньо залежить від знань із фізіології голосового апарату: усвідомлення вокалістом сутності процесу звукоутворення, закономірностей резонування, специфіки вокального мовлення, артикуляції, дихальних рухів, їхньої ролі в процесі фонації.

Звичайний звук людського голосу є результатом руху м'язів і зчленувань голосового апарату. Під час співу ці рухи надзвичайно різноманітні; ними визначається сила, висота, темброві барви голосу, тривалість звуку, його динаміка й подача слова. Головним завданням вокальної підготовки актора є усвідомлення «дисциплінованого» руху м'язової системи голосового апарату, тобто розуміння відчуття процесу формування голосу під час співу.

Оскільки «дисциплінований» рух м'язової системи голосового апарату зі своїми фізіологічними механізмами є умовним рефлексом, то можна стверджувати, що загальні закони умовних рефлексів можуть бути застосовані й до вокально-технічних навичок. Постановка голосу актора (на заняттях із вокалу) – це процес встановлення правильного взаємозв'язку окремих частин голосового апарату. Процес співу здійснюється за допомогою системи периферичних механізмів, а саме: органів слуху та всього звукоутворювального рухомого апарату – легень, гортані, глотки, язика, губ. Уся їхня робота регулюється центральною нервовою системою та перебуває в тісному взаємозв'язку.

2. Принципи розвитку вокального голосу майбутнього актора.



Систему принципів вокальної підготовки майбутнього актора становлять положення й вимоги до організації та проведення навчально-виховного процесу, що визначають напрям, стратегію і зміст практичних дій викладача й студента [14]. Ці положення та вимоги мають характер вказівок, норм і правил. Під принципами вокальної підготовки слід розуміти конкретні правила щодо шляхів здобуття вокально-технічних навичок, розкриття художнього образу вокального твору, використання засобів виразності, стилістичних особливостей виконання певних жанрів вокального мистецтва, а також вимоги, що ставить перед собою викладач із вокалу стосовно організації індивідуального заняття зі студентом. Саме вони забезпечують зв'язок між теорією і практикою навчання майбутнього актора музично-драматичного театру.


Визначаючи систему принципів вокальної підготовки майбутніх акторів-співаків, слід означити загальноприйняті класифікації дидактичних принципів навчання Ю. Бабанського, І. Зязюна, В. Ягупова (І-й блок), а саме:

- принципи щодо всіх компонентів дидактичного процесу;
- принципи щодо методики викладання та взаємодії суб'єктів у навчальній діяльності;
- принципи щодо навчально-пізнавальної діяльності суб'єктів учіння [14].

До принципів, що стосуються всіх компонентів дидактичного процесу, його спрямованості на вирішення взаємопов'язаних завдань освіти, належать такі: принцип науковості; принцип системності й послідовності; принцип практичної спрямованості; принцип оптимізації навчання.

До принципів, що стосуються навчально-пізнавальної діяльності суб'єктів учіння, увійшли такі: принцип мотивації навчально-пізнавальної діяльності; принцип свідомості й активності, опори на самостійну роботу студентів.

До системи принципів вокальної підготовки майбутнього актора введено принципи фундаментальної підготовки академічної манери співу, які були розроблені викладачами різних вокальних шкіл: М. Гарсія, Ф. Ламперті, М. Глінкою, О. Варламовим, О. Муравйовою та іншими, а саме: єдність художнього й технічного розвитку співака; принцип поступовості, послідовності, системності в оволодінні майстерністю співу; урахування індивідуальних вокальних особливостей студента; урахування нейрофізіологічного фактора вокального процесу; удосконалення професійної майстерності [7].

Одним із найважливіших принципів вокальної підготовки майбутнього актора є принцип  *урахування нейрофізіологічного фактора вокального процесу*. Теоретичною основою цього принципу є такі загальнодидактичні принципи, як принцип науковості, принцип свідомості, активності й самостійності навчання та принцип доступності й дохідливості.

Для урахування нейрофізіологічного фактора вокального процесу (як вказано вище) слід дотримуватись такого правила, як добір і викладання навчального матеріалу із застосуванням останніх досягнень фізіології, психології, фоніатрії. Академік Л. Орбелі наголошував на тому, що спів є не тільки функцією гортані, а й складною інтегрованою функцією всього організму, у якій велике значення мають функції вищої центральної нервової системи. Він зазначав, що голосовий апарат – це «ідеальний» музичний інструмент, здатний створювати художні образи. Саме досконалість роботи й функціонування мозку забезпечує голосовому апарату якості ідеального музичного інструмента, рівного якому наука ще не створила. Викладач має наголошувати на тому, що завдяки складним біохімічним процесам мозку й периферійної нервової системи ноти, ритм, штрихи як схематичні умовні уявлення перетворюються співаком на реальне звучання голосу, на реальну музичну мову, художній образ [4].

Науковці В. Морозов, Р. Юссон, розробляючи питання утворення вокального звуку, стверджували, що особливістю солоспіву є діяльність нервової системи співака, яка піддається не тільки музично-виконавському навантаженню,

а й потребує постійного «налаштування» голосового апарату (музичного інструмента виконавця) [6; 7;]. Відповідно до цього викладач має постійно враховувати інтелектуальний потенціал студента, його фізіологічну розвиненість, допомагати підвищувати його співочий тонус, використовуючи для цього позитивний емоційний вплив, роблячи тим самим заняття доступними та зрозумілими. Водночас слід уникати всіх негативних подразників, які призводять до підвищеної втомлюваності, погіршення загального настрою студента. Недотримання цього правила впливає на кінцевий результат заняття – виникає скованість м'язової системи вокального апарату, голосом складно управляти, тембр голосу стає «тьмяним» тощо.



Діяльність центральної нервової системи є вищою формою фізіологічних процесів. Процес мислення, за словами І. Сеченова, супроводжується рефлекторним мускульним зусиллям [11]. Виходячи з цього вислову, ми можемо зробити висновок, що втома виникає спочатку у відповідних клітинах головного мозку, а не в м'язах. Це твердження пояснює ряд незрозумілих раніше явищ – погіршення звучання й навіть втрату голосу під час негативних емоцій, стресів тощо.

Яскравим прикладом рефлекторності психофізіологічної діяльності голосового комплексу слугує той факт, що під час слухання іншого співака власний голосовий апарат рефлекторно діє за ним, не усвідомлюючи цього процесу. Лише лікар-фоніатор за загальним станом голосових зв'язок може встановити той факт, що вони (зв'язки) активно працювали, хоча й без вокальної діяльності, тобто виконавець перебував у режимі пасивного співу, слухаючи виконання вокальних творів.

Сучасні знання з нейрофізіології дають змогу зрозуміти схему функціонування голосового комплексу й керувати його правильним розвитком не тільки на підставі суб'єктивних уявлень та інтуїції викладача, а й на основі наукових розробок. Здоровий голос керується й регулюється рефлекторно. Через це втручання в природний процес співу має бути дуже обережним. Часто ті технічні прийоми, які рекомендує виконувати викладач (поради з дихання, керування звуком тощо), студент не може повторити одразу через певні фізіологічні можливості його голосового апарату. Саме тому врахування нейрофізіологічного фактора вокального процесу й фізіологічних особливостей розвитку студента є обов'язковою вимогою на шляху успішного розвитку голосового апарату та художньо-виконавських якостей співака-актора.

Реалізація принципу врахування нейрофізіологічного фактора вокального процесу забезпечується трьома передумовами: розумінням студентами нейрофізіологічного процесу, свідомим ставленням до роботи на заняттях, активним формуванням пізнавальної активності. Правилами реалізації цього принципу в процесі здобуття вокально-технічних навичок є:

- забезпечення розуміння студентами потреби в теоретичних знаннях про нейрофізіологічний процес співу;

- формування пізнавальних мотивів до оволодіння актором вокальною майстерністю й активного їх використання в навчально-виховному процесі шляхом вивчення нейрофізіологічного фактора вокального процесу;
- залучення кожної особистості до активної пізнавальної діяльності з питань нейрофізіологічного фактора вокального процесу, всіляко заохочуючи щонайменші успіхи;
- створення умов для повсякденного застосування теоретичних знань із нейрофізіології процесу співу у власній вокальній практиці;
- урахування індивідуальних фізіологічних можливостей майбутнього актора в процесі розвитку вокального голосу.

3. Фонація – процес народження звуку.



Щоб зробити голос «керованим», перетворити його на слухняний інструмент, здатний передавати всі тонкощі емоційного світу людини, добитися виявлення найкрасивішого співочого звуку, необхідна копітка робота над формуванням співочих навичок, точністю координації всіх частин голосового апарату. Цю дивовижну здатність голосу передавати найтонші відтінки почуттів і думок варто розвивати тій людині, котра хоче опанувати вокальне мистецтво. Адже відгукуватись на внутрішнє духовне життя людини, відтворювати найменші часточки руху почуттів здатний лише сформований голосовий апарат.

Людина вимовляє слова, ми сприймаємо їх. Але скільки суті окрім слів приховує в собі звук голосу? Прислухайтесь до звуків мовлення незнайомої людини. Хіба тембр голосу, інтонації, манера вимови не розкажуть вам багато про її почуття й характер? Адже голос буває м'який та ніжний, понурий та грубий, наляканий та несміливий, радісний та впевнений, ехидний та підлесливий, твердий та жвавий, характеризуючись іще багатьма іншими різноманітними відтінками, котрі вказують на почуття людини, її настрій і навіть на її думки.

Здатність голосу передавати найтонші відтінки почуттів і думок з давніх-давен цінується й має величезну широту застосування в акторській діяльності. Так, наприклад, відомий актор Т. Сальвіні на запитання, що він вважає найголовнішим для актора, упевнено відповів: «Голос, голос, і ще раз голос!».

Чудесні властивості голосу висловлювати почуття й емоції найкраще проявляються в мистецтві співу. Спів – це передовсім музика. Але голосовий апарат людини – це не просто «музичний інструмент», а насамперед багатство тембру та здатність тонко відтворювати музичні відтінки, які проникають у свідомість людини й безпосередньо впливають на її почуття.

Голос і слово даровані людині природою для висловлення думок і почуттів, отже в роботі над голосом необхідно керуватись розумінням органічної природи народження звуків мовлення. Для цього слід уявити сутність процесу утворення голосу (як під час мовлення, так і під час співу), вивчити будову й функцію кожної його частини, з'ясувати взаємодії цих частин.

Уперше з наукової точки зору правильно сформулював процес утворення голосу італійський вокальний педагог, науковий винахідник Мануель Гарсія: «Вокальний процес – це результат коливань голосових зв'язок під впливом повітря, яке проходить через зімкнуті краї зв'язок». Йому належить винахід ларингоскопа (маленького круглого люстерка для нагляду за голосовими зв'язками людини); він є автором багатьох досліджень із фізіології голосу, які стали основою та підґрунтям таких доробок, як «Полный трактат об искусстве пения» (1847), «Заметки о человеческом голосе» (1840). Ці дослідження лягли в основу так званої міоеластичної теорії голосоутворення, яка панувала в науці понад 100 років.

Значення науки з часів М. Гарсія невимірно зросло, але й сьогодні ми можемо почути відголоски суперечок між науковцями й викладачами. «Серед співаків ще досі не зникла думка про те, що наука несумісна з мистецтвом і що наука відбирає в мистецтва фактор натхнення», – писав прогресивний вокальний викладач М. Л. Львов [6]. Якщо мова мистецтва – це мова емоцій, яскравих образних порівнянь і асоціацій, то мова науки – це мова сухих фактів і точних цифр.

Звук народжується в гортані за допомогою голосових зв'язок як результат їхньої взаємодії з видихуванням із легень повітрям. Але цей звук ще не є остаточно сформованим. Видихуване повітря надходить до гортані знизу з легень, проходячи через бронхи та трахею. Формування мовної фонації відбувається за допомогою артикуляційних органів: глотки, м'якого й твердого піднебіння, язика й губ.

Формування звуку голосу при фонації відбувається в розташованих над гортанню порожнинах: глотка, носоглотка, порожнина рота. Під час видиху з ротового отвору звук голосу вже має закінчене забарвлення, формуючись у той чи інший голосний або приголосний.

Тож у фонації беруть участь такі органи: гортань із її внутрішніми й зовнішніми м'язами – орган генерації (народження звуку); глотка, носоглотка, порожнина рота – резонатори звуку; дихальний апарат (дихальні м'язи грудної клітки й живота та діафрагма) – джерело певної енергії для виникнення звуку. Такий погляд на функцію голосових органів значною мірою відповідає сучасним науковим даним. Звідси виникає основний принцип роботи над розвитком голосового апарату. Цей принцип передбачає підпорядкування всіх елементів техніки звучання голосу сценічній дії.

4. Фактори, що впливають на розвиток вокального голосу.



Безпосередній зв'язок голосового апарату з внутрішнім життям, прості сценічні дії здійснюють безпосередній вплив на узгоджену роботу всіх частин голосового й мовного апаратів. Рефлекторна, автоматична діяльність усіх систем організму під час мовлення – це і є те головне, до чого потрібно прагнути в процесі розвитку голосу. Під час певного впливу на роботу голосоутворювальних органів ми через усі органи чуття (зір, органи нюху, дотику, слух) звертаємося до

образного уявлення студента: «Уяви собі, що ти вдихаєш аромат квітки!», «Як би ти заколисував дитину, наспівуючи закритим ротом колискову?», «Уяви, що кладеш звук все вище й вище на наступну сходинку, поверх!».

Аналіз багатьох досліджень і публікацій дає підстави сказати, що при формуванні професійного голосу актора треба враховувати багато факторів:

- фонаційне дихання;
- свобода звучання – свобода фонаційних шляхів, перехід до мовного засобу висловлення;
- свобода нижньої щелепи;
- роль голосних і приголосних у тренінгу;
- розвиток діапазону голосу;
- темпоритм мовлення;
- образне мислення, уявлення.

Вокаліст має співати природно без усіляких навантажень. Тут потрібно звернути увагу на два фактори: зовнішній і внутрішній. Внутрішній фактор стосується м'язів шії, які діють у погодженні зі м'язами обличчя; зовнішній – враховує положення тулуба, яке приймає співак під час відтворення звуку. У процесі виконання вправ співак не має порушувати спокійного виразу обличчя, оскільки будь яке скорочення м'язів обличчя діє на м'язи шії. У свою чергу судорожне скорочення м'язів шії є причиною стисненого, позбавленого дихальної опори звуку, який ніколи не буде звучати інтонаційно чисто й насичено.

Навіть дуже гарний природний голос потрібно розвивати не тільки для співу, а й для мовлення, підкреслював К. С. Станіславський. І це дійсно так. Дуже часто ми зустрічаємося з таким явищем, коли актор має чудовий голос, а в його розмові відсутні мелодія, інтонація, паузи, темпоритм – таку мову неможливо зрозуміти, і вона образно не впливає на слухача. Основні причини невірної звучання голосу актора слід шукати найперше в неправильному використанні мовного дихання, у зайвому перенапруженні тих чи інших м'язів голосового й мовного апаратів. Правильно розвинути голос можна тільки після того, як буде засвоєне мовне дихання й досягнута м'язова свобода фонаційних шляхів. Тому робота над голосом починається з розуміння функції дихання у створенні голосу, з того, як правильно використовувати дихання під час фонації – звучання. Велику роль в розвитку дихання в будь-якій діяльності, особливо в розмовній, відіграє глибокий зв'язок між фізіологічними й психологічними процесами людини. Адже дихальний апарат, вся його мускулатура «живе» разом із людиною, «дивиться», «сприймає», «думає», «відчуває», «народжує» звук і голос.

Неприродний рух тіла, надмірне закидання голови під час співу й занадто навантажене положення грудей будуть постійно заважати вільному виділенню звуку. Для того, щоб легше відчувати роботу дихальних м'язів, потрібно знайти правильне положення тіла: стати рівно, згорбитись, послабити всі м'язи спини, плечей. Потім поступово підняти своє тіло, відкинувши його назад і донизу, нібито «вдягнути» тіло на хребет як пальто на тремпель. Тулуб став прямий,

міцний, руки, шия, плечі – вільні, легкі, голова – дивиться прямо. Таке положення, за К. С. Станіславським, має стати звичним, природним не тільки під час роботи над диханням, голосом, а й загалом у житті.

Фактори, що відносяться до відтворення звуку, розрізняються залежно від його атаки, насиченості, забарвлення. Головна умова, без виконання якої звук не зможе нас задовольнити – це видих і подання звуку, атака звуку, що здійснюються у співака одночасно. У цьому й полягає секрет красивого музичного звуку. Деякими з цих факторів співаки керують цілком свідомо, наприклад, диханням, положенням голови, язиком, ротом тощо. Але є й інші фактори (натяжіння й посилення голосових складок при регулюванні атаки звуку), що приводяться в рух несвідомо й керуються виключно відчуттям співака.

Інтенсивність звуку залежить від сили та енергії, з якою звук утворюється, а міцність його складає основу для нюансування й динаміки співу. Солоспів, позбавлений інтенсивності, стає монотонним і нездатним до художнього сприйняття. Тому для співака надзвичайно важливо перебувати в стані, у якому регулюються різні ступені інтенсивності звуку. Тут провідну роль відіграє рушійна сила, тобто стовбур повітря, який накопичується в легенях. Співак не зможе оволодіти силою свого звучання, якщо він не навчиться керувати диханням. Силу свого дихання потрібно розвивати також для того, щоб збільшити міцність звучання.

Після атаки звуку та його інтенсивності нам залишається ще третій фактор формування звуку – забарвлення, тобто тембр, яким визначається якість сформованого звуку. Якість звуку переважно залежить від загального голосового апарату, яким природа наділила співака.

Властивості голосу (тембр, висота, діапазон, сила) пов'язані з мовленням, знаходяться в органічній єдності та спільно тренуються. Методика занять будується на розумінні єдності всіх якостей голосу. Займаючись вправами для дихання, необхідно включати вправи для народження вільного звучання, додаючи озвучування голосних і приголосних. Коли знайдено «центр» голосу й досягнута свобода фонаційних шляхів, тобто голосовий апарат підготовлений до майбутнього розвитку, тоді розпочинається робота над діапазоном, силою голосу, темпоритмом мовлення. Освоюючи нові вправи, необхідно постійно повертатись до старих, адже навички звучання – це складний комплекс умовних рефлексів, які утворюються шляхом повторних сполучень умовних сигналів із відповідними реакціями організму. Потрібно постійно відпрацьовувати вправи, змінюючи їх, знаходячи різні внутрішні застосування, які будуть викликати емоційну реакцію організму.

Під час занять з голосового тренінгу особливу увагу слід приділяти м'язовій свободі фонаційних шляхів, м'якій атаці звуку, узгодженим діям дихального апарату з голосовим і артикуляційним апаратами. Роботу над силою звуку слід розпочинати після того, як актор здобув певні навички в комплексі занять зі сценічної мови, уникаючи форсування голосу, навантаження голосового апарату. Не слід захоплюватись передчасним збільшенням діапазону голосу, всі вправи

потрібно робити повільно, поступово, зберігаючи автоматичну рефлекторну роботу всіх голосоутворювальних органів.

Отже, під час роботи над голосом актор має виховувати в собі такі якості характеру, як терпіння, копітка щоденна робота; заняття з розвитку голосом прості та складні водночас, і ця робота з удосконалення голосу триває все життя.

? Запитання для самоконтролю

1. Яким чином відбувається процес фонації під час мовлення й під час співу?
2. Назвіть фактори, що допомагають формуванню вокального процесу.
3. Які органи беруть участь у фонації?
4. Назвіть відмінності та подібності в теоріях звукоутворення.
5. Перерахуйте педагогічні принципи, що входять до системи принципів вокальної підготовки.

✍ Практичні завдання

Вправи для чіткої дикції

- вимовляти чітко складні слова. Наприклад: «бройлер, брендспойт, ар'єргард, філософствувати, надстривожений, контрпрорив, розбурхати». Слів може бути й більше, у залежності від рівня складності;
- вимовляти чітко і швидко в різній послідовності букви «к», «г», «х» або слова з ними (хрюша, дах і ін.);
- відпрацювання вимови букви «Р». Гаркавість нікого не прикрашає, тому потрібно постаратися від неї позбутися. Домогтися чіткого звуку можна за допомогою тренувань. Потрібно старанно читати скоромовки з буквою Р, підбирати слова і звуки з цією буквою для вимови;
- відпрацювання звуків «з» і «ж». Теж вдаються до скоромовок, які потрібно вимовляти чітко, швидко й не ковтаючи закінчення;
- тренування вимови «с» і «ш». Знову використовують скоромовки, але вже з іншим набором літер.

Рекомендована література: основна – 1, 5, 6, 8; додаткова – 3, 5.

Тема 6. Теорії звукоутворення.

Метою вивчення теми є дослідження складу органів звукоутворення, усвідомлення процесу фонації, механізму роботи голосових складок і всього голосового апарату.

Ключові слова: вокальний процес, голосові складки, фонація, гортань, дихальні органи.


План

1. Міоеластична та нейрохронаксична теорії звукоформування.
2. Анатомія гортані й голосоутворення.

1. Міоеластична та нейрохронаксична теорії звукоформування.



До останнього десятиліття загальноприйнятою теорією голосоутворення була м'язова міоеластична теорія, за якою голосовим зв'язкам відводилася роль пружних еластичних тяжів, які коливаються в струмені повітря завдяки своїй пружності. За цією теорією для голосоутворення достатньо пружного зближення зв'язок і підняття повітряного тиску під ними. Підзв'язковий тиск своєю силою розмикає зімкнуті голосові зв'язки, які після прориву порції повітря у фазі розмикання змикаються знову завдяки своїй пружності. Коливання голосових зв'язок за цією теорією здійснюється під впливом двох сил: сили тиску повітря й сили пружності напружених і зімкнутих голосових зв'язок. Для того, щоб виник звук, треба тільки надати зв'язкам певного тону й зблизити їх; саме ж коливання здійснюється пасивно, автоматично, під впливом підзв'язкового тиску. Частота коливань і їхня амплітуда також регулюються цими двома силами. Цикл розмикання змінюється на зімкнення автоматично, оскільки в період розмикання частина повітря проривається через зв'язки й тим самим знижується. Підзв'язковий тиск знову підвищується, як тільки голосові зв'язки змикаються завдяки своїй еластичності. Отже, за м'язово-еластичною теорією періодичність фаз управляється за автоколивальним принципом, коли зміна фаз регулюється в самій коливальній системі – у голосовій щілині. Однак у м'язово-еластичну теорію фонації не вкладалися численні факти, які спостерігалися в житті. Так, наприклад, дуже важко з точки зору цієї теорії пояснити спів ріано на верхніх нотах діапазону, коли зв'язки максимально напружені, натягнуті, і підзв'язковий тиск має бути настільки ж великим, щоб розімкнути ці максимально напружені зв'язки. Також у рамках цієї теорії неможливо було пояснити, чому в деяких хворих за умови хорошого змикання й розмикання зв'язок не відбувалося їхнього коливання.

Ці, як і багато інших фактів, які була не в силах пояснити міоеластична теорія, спонукали вчених до пошуку розгадки механізму звукоутворення за допомогою сучасних фізіологічних методів дослідження. Найвагоміші дослідження в цьому напрямі проведені французькими авторами. У 1951 році працівник лабораторії нормальної фізіології Сорбонни (Паризький університет) Рауль Юссон опублікував роботу, яка чітко показувала, що голосові зв'язки активно скорочуються в кожному циклі їхнього коливання, і що ці коливання є відповіддю на серію швидкоплинних (зі звуковою частотою) імпульсів, які надходять по руховому нерву гортані – поворотному нерву. Ця, так звана нейрохронаксична, теорія  фонації зовсім по-новому поставила питання

утворення висоти, сили й тембру голосу, змусила по-іншому поглянути на діяльність гортанного сфінктера.

Сам Рауль Юссон, за освітою математик, навчався співу й виступав як драматичний баритон, звідки й походить його особливий інтерес до питань теорії співочої фонації. Його перші роботи були написані ще до початку 30-х років ХХ ст. Завдяки невпинним експериментам і узагальненню здобутків світової наукової спільноти в галузі співочої фонації йому вдалося серйозно, науково обґрунтувати нейрохронаксічну теорію голосоутворення. Роботи Р. Юссона стимулювали численні дослідження в багатьох лабораторіях світу. Вони привернули увагу вчених до проблем голосоутворення, у результаті чого було виявлено багато надзвичайно цікавих фактів щодо роботи гортані під час звукоутворення взагалі та співу зокрема. У цій роботі ми не маємо можливості викласти все те, що стало відомо про роботу гортані у співі. Ми торкнемося лише принципових положень нейрохронаксічної теорії фонації.

Відповідно до цієї теорії коливання голосових зв'язок є абсолютно самостійною функцією гортані (третьою функцією, за термінологією Р. Юссона), що не має відношення до функції змикання й розмикання (перша й друга функції гортані, за Р. Юссоном). Коливання голосових зв'язок не можна розглядати як результат серії звичайних змикання і розмикань, які відбуваються з великою частотою під напором повітряного струменя. Коливальна функція голосових зв'язок обумовлюється особливими нервовими впливами і є феноменом цілком центрального походження. До частоти утворюваних коливань дихання не має жодного стосунку.

За нейрохронаксічною теорією фонації, відповідно до запиту про висоту тону, який слід видати, кора головного мозку через свої рухові центри посиляє до голосових м'язів серію частих імпульсів, кожен із яких викликає скорочення голосових м'язів, що активно розкривають голосову щілину. Тож скільки імпульсів за секунду підійшло до голосових м'язів, стільки ж разів розімкнеться голосова щілина.

У голосовому м'язі знаходяться дві потужні системи косих волокон, які вплітаються у сполучнотканинний край голосових зв'язок. При їхньому скороченні край відтягується назовні й голосова щілина відкривається. Значить косі системи голосових м'язів працюють на розмикання голосової щілини, а не на змикання, як думали раніше. Повітря проривається через хиткі голосові зв'язки зі звуковою частотою не тому, що воно їх розмикає в кожному циклі вібрації, а тому, що голосова щілина активно розкривається й дає порції підзв'язкового повітря змогу пройти через голосовий затвір. За механізмом дії, говорить Р. Юссон, голосову щілину можна порівняти з механізмом сирени, і аж ніяк не з язичковим духовим інструментом, як це зазвичай робили раніше.

Для того, щоб гортань могла народжувати звук так само, треба було перевірити можливість проведення поворотним нервом імпульсів зі звуковою частотою, а також здатність голосових м'язів до таких же частих скорочень. Обидва ці питання були успішно вирішені в експериментальних дослідженнях. Виявилось, що поворотний нерв може провести величезну кількість імпульсів за

секунду. Коли ж настає межа фізіологічних можливостей кожного окремого волокна, то нерв починає працювати за фазами: коли одні його волокна проводять імпульси, інші спокійні. Сумарно ж нерв проводить потрібне число імпульсів.

Вокальні м'язи, як було з'ясовано, також здатні скорочуватися зі звуковою частотою. За своїм походженням, обміном речовин, функціональними можливостями вони не схожі на інші м'язи гортані й спеціалізовані абсолютно особливим чином для здійснення вокальної функції. У такий спосіб виявилось, що нерв може провести, а голосові м'язи виконати ті звуковисотні завдання, ту частоту імпульсів, яку посилають рухові відділи мозку відповідно до запиту про потрібну висоту звуку.

Найбільш переконливими експериментами, що довели правильність нового погляду на відпрацювання голосової щілини, були експерименти Піке й Декруа, які при проведенні операції з видалення гортані зафіксували коливання голосових зв'язок зі звуковою частотою в умовах повної відсутності струму повітря через гортань. Це переконливо доводить, що для того, щоб голосові зв'язки завібрували, достатньо лише відповідних рухових наказів із центрів, а дихання не має жодного стосунку до частоти коливань зв'язок.

Якщо в народженні висоти звуку дихання за нейрохронаксічною теорією не відіграє ніякої ролі, то вся звукова енергія, сила звуку цілком залежить саме від дихання. В експерименті Піке й Декруа були зафіксовані на кіноплівці лише коливання зв'язок, але звуку при цьому не виникало. Енергії коливань самих зв'язок замало для виникнення звуку. Її вистачає лише на те, щоб відкривати голосову щілину зі звуковою частотою. Тільки коли через ці періодичні активні відкриття голосової щілини починають проходити порції повітря (згущення), народжується звук голосу. Інтенсивність звуку при цьому залежить від сили виштовхуваного повітря. У такий спосіб сила дихання дає силу звуку голосу, що виникає в голосовій щілині. Підзв'язковий тиск і повітряний струмінь, який проходить через голосову щілину, активізують діяльність гортанного сфінктера по нервових шляхах; також вони можуть «довідкрити» голосову щілину, яка починає своє розмикання. Отже, значення дихання в розвитку співочого голосу продовжує залишатися таким же великим, якої б теорії фонації ми не дотримувались.

Наскільки правильною є нейрохронаксічна теорія, і чи заперечує вона міоеластичну, ми тут вирішувати не будемо. Ми думаємо, що обидві теорії можуть бути певною мірою об'єднані. Ми не сумніваємось у фактах, здобутих у точних експериментах, які показують, що розкриття голосової щілини – активний акт голосових м'язів, які відтягують назовні краї голосової щілини. Навряд чи можна сумніватися в тому, що це активне відкриття голосової щілини відбувається під впливом серії імпульсів, які йдуть по зворотному нерву до гортані. Однак якщо голосові зв'язки активно розімкнулися, то за рахунок якого зусилля вони знову замикаються? Найімовірніше за рахунок еластичності напружених голосових м'язів. Якби змикання голосових зв'язок також було актом активним, то число імпульсів, що біжать по зворотному нерву, було б удвічі більшим за число коливань голосових зв'язок; під впливом одного імпульсу

голосова щілина розкривалася б, а під впливом іншого – закривалася. Однак такого положення немає. У проведених експериментах число рухових імпульсів точно відповідало числу розмикань голосових зв'язок. Очевидно їхнє змикання здійснюється еластичною силою напружених голосових зв'язок.

Отже, нейрохронаксична та міоеластична теорії – цілком взаємовиключні концепції фонації. І ймовірно один механізм доповнює інший. Із практичної точки зору важливо розуміти, що в голосовій щілині народжуються висота, сила й вихідний тембр співочого голосу, і що в цьому процесі беруть участь не тільки внутрішні м'язи гортані, що відповідають за вібраційну діяльність голосових зв'язок, але й дихання. Треба пам'ятати також, що на роботу голосової щілини дуже впливає імпеданс, утворений системою порожнин надставної трубки. Усі ці фактори дозволяють впливати на голосову щілину, тобто організовувати її роботу в потрібному напрямі, змінювати характер її змикання, тривалість фази її закриття й розкриття, здійснювати включення у вібраційну роботу всієї маси зв'язок або її частин і т. п. Словом, голосова щілина може нескінченно варіювати характер, форму й інтенсивність своїх вібрацій, а також тембр, силу та інші властивості голосу. Цей факт суттєвий для педагогіки. Він показує, що можливі різні шляхи для зміни роботи голосової щілини: через дихання, через зміну імпедансу, через роботу апарату артикуляції (фонетичний метод), і безпосередньо через гортань.

2. Анатомія гортані й голосоутворення.



У цьому розділі ми торкнемося питання про безпосередній вплив на функцію голосової щілини через зміну роботи гортанних м'язів. Однак спочатку зупинимося на тих індивідуальних особливостях будови й функцій гортані, які завжди мають місце і значною мірою визначають вокальні можливості співаків.

Подібно до того, як немає однакових особистостей, немає і однакових гортаней. Кожна людина має істотні відмінності в побудові, взаєморозташуванні й формі хрящів гортані. Це буває видно навіть неозброєним оком у чоловіків. В одних кадик виступає сильно, в інших його майже не видно; в одних кут сходження пластин щитовидного хряща гострий, у інших – більш тупий тощо. Так само різною є і форма хрящів і надгортанника: у одних вся гортань витягнута в довжину, у інших вона коротка й широка. По-різному відбувається також розвиток мускулатури гортані та спосіб її прикріплення до хрящів. Так, Є. М. Малютін відзначав різний характер прикріплення голосових зв'язок до хрящів. Сильно варіюють за розмірами морганієві шлуночки, розташовані між справжніми й несправжніми голосовими зв'язками. За сучасними рентгенологічними даними, у одних вони майже зовсім не виражені під час співу, а в інших вони являють значні порожнини.

У зв'язку з підвищеною увагою до досліджень Р. Юссона щодо функцій гортані, було проведено багато наукових пошуків із її анатомії. Вони засвідчили індивідуальні варіації у внутрішній будові голосових зв'язок. Цікаві дані щодо цього отримані зокрема М. С. Грачовою. Як з'ясувалося в процесі її анатомічних досліджень, і еластичної конус гортані, і розташування м'язових волокон у

вокальному м'язі схильні до великих варіацій. У одних людей у еластичному конусі більше звичайних сполучнотканинних волокон, у інших превалюють еластичні. Сам конус також може бути по-різному розвинений: варіює товщина його верхнього й внутрішнього краю, що становить внутрішню поверхню голосових зв'язок, які «труться». Однак у всіх людей цей відділ конуса потовщений, оскільки тут необхідна велика міцність голосової зв'язки.

М. С. Грачова виявила, що волокна голосових м'язів дійсно вплітаються в сполучнотканинний край голосових зв'язок. Однак це вплетення здійснюється в різних людей по-різному. Із двох порцій голосового м'яза, які складають його товщу, у жінок потужніше представлені волокна, що йдуть до краю зв'язки від щитовидного хряща (щито-зв'язкові волокна); натомість у чоловіків сильнішими є волокна, що йдуть від хрящів. Цікаво, що в 60% людей у голосовому м'язі є також системи волокон, паралельних до краю зв'язки. До того ж вони по-різному вплітаються у її сполучнотканинний край: у одних по всіх довжині зв'язки, у інших – переважно в тій чи іншій її частині. Заслуговує на увагу й той факт, що в деяких людей майже всі м'язові волокна довгі, йдуть паралельно краю зв'язки й мало в нього вплетені, водночас у інших вони виконані у вигляді коротких пучків, кожен із яких вплетений у край голосової зв'язки по всій її довжині.

Така різноманітність індивідуальної анатомічної структури голосових зв'язок спричиняє у співаків абсолютно різні можливості роботи голосової щілини. У одних якісний співочий голос буде виникати легко, в інших – ні. Не можна від кожної гортані вимагати одних і тих же пристосувань, вони щоразу диктуватимуться індивідуальними особливостями структури. Якщо їх не враховувати, то можна завдати шкоди голосовому апарату.

Багато думок у цьому напрямі збуджують і дані про закладення та розвиток вокальних м'язів. Як відомо, за біологічним законом кожен організм у процесі свого індивідуального розвитку повторює всі ті стадії, через які пройшли в процесі еволюції його предки. Так, наприклад, у ранньому періоді внутрішньоутробного розвитку в людського плода є зябра, хвіст тощо. Найбільш пізні утворення відповідно формуються в останню чергу. Голосовий м'яз людини – вокальний м'яз (або, як він іще називається за місцем свого прикріплення, внутрішній щито-черпакуватий м'яз) – у новонародженого ще відсутній. Тільки поступово, після року, у тому місці, де в майбутньому буде вокальний м'яз, починають з'являтися окремі м'язові волокна. Формування вокального м'яза починається в семирічному віці. До одинадцяти років м'язові волокна входять у сполучнотканинний край зв'язки, а вже в 11–13 років м'яз виглядає як у дорослої людини.

Цей факт свідчить про те, що вокальний м'яз – пізніше надбання людського організму, і в тому вигляді, у якому він присутній у людини, зустрічається вкрай рідко в представників тваринного світу.

Очевидно, що довжина голосових зв'язок і їхня товщина, маса відіграють суттєву роль у фізіологічних можливостях як діапазону голосу, так і його тембру.

Р. Юссон у своїй книзі «Співочий голос» наводить випадок гігантизму гортані, описаний Паньіні. У суб'єкта була ненормально велика гортань із

голосовими зв'язками завдовжки 4 см, замість 2–2,5 см, типових для чоловіків. При спробі визначити його співочий голос було відзначено, що він тенор. На цій підставі Р. Юссон намагався зовсім відкинути значення довжини голосових зв'язок у формуванні типу голосу, перекладаючи все на властивості поворотного нерва.

Проте цей випадок непереконливий. Суб'єкт не був співаком, не володів вираженим співочим голосом, а просто був прослуханий комісією, що відзначила тенорове звучання його голосу. Однак саме по собі тенорове звучання аж ніяк не свідчить про те, що в нього дійсно теноровий голос. Ми знаємо багато випадків, коли людина користується не тим тембром, який їй справді притаманний. Гортань має багаті можливості для пристосування. Згадаймо, наприклад, випадок фальцетного, високого звучання голосу в дорослого чоловіка, описаний Є. М. Малютіним. виправлення дефектної форми піднебіння в цієї людини за допомогою піднебінної пластинки-протеза змусило чоловіка знайти свій природний голос. Можливо й у випадку ненормально великої гортані її володар користувався теноровим пристосуванням гортані в мові та співі (піднята гортань, неповне, фальцетне включення в роботу голосових зв'язок), що й надавало голосу тенорового характеру звучання. Подібні випадки не можуть бути переконливими. Дослідження професійних співаків показують наявність чіткої залежності між розмірами гортані й голосових зв'язок з одного боку, і типом голосу – з іншого. У тих співаків, які мають невідповідність довжини зв'язок і типу голосу, завжди є труднощі в розвитку співочого голосу.

Жіноча гортань не тільки менша за чоловічу за загальними габаритами, але й відрізняється за формою. Кут сходження пластин щитоподібного хряща в жінок тупий, і кадик не виражений. Чоловіча гортань у порівнянні з жіночою витягнута вперед, а кут сходження пластин щитоподібного хряща гострий. Відповідно й голосові зв'язки в жінок мають відмінності не тільки за своєю довжиною, але й за загальним співвідношенням із хрящовим кістяком гортані. Як ми також пам'ятаємо, у них сильніше виражена щито-зв'язкова частина вокального м'яза. Природно, що й у функціональному відношенні властивості жіночих і чоловічих зв'язок будуть дещо різнитися. Це позначається не тільки на можливостях діапазону тих чи інших голосів, але й на реєстрових особливостях звучання чоловічого й жіночого голосу.

Ми розглянули питання значення структури гортані у співочих проявах, але звернули недостатньо уваги на інші фактори, що впливають на співочу функцію.

Значення нейро-ендокринної конституції в прояві голосу. Як виявилось, великими оперними голосами володіють лише люди певної нейро-ендокринної конституції. Гортань є органом, на який суттєво впливає діяльність ендокринної системи, залоз внутрішньої секреції. Р. Юссон вважає, що гортань – орган, який функціонує під безпосереднім впливом таких залоз, як щитоподібна, надниркові залози, статеві залози. Гортань надзвичайно чутлива до гормональних впливів. Голос проявляється на повну силу тільки після статевого дозрівання і «в'яне» з настанням клімактеричного періоду. Якщо в оперного співака видаляють основну частину щитоподібної залози через захворювання, то водночас втрачається й

професійний співочий голос, хоча гортань при цьому залишається абсолютно неушкодженою. Брак гормонів щитоподібної залози не дає можливості голосовим м'язам функціонувати з колишньою інтенсивністю. Для того, щоб співати з великою потужністю, чого вимагає оперна сцена, необхідно також мати досить хороший м'язовий тонус, низьку втомлюваність. Усі ці особливості стосуються людей із певною нейро-ендокринною конституцією.

Як ми бачимо, формування великого оперного співочого голосу пов'язане з цілою низкою чинників анатомічного й конституційного характеру. У вокальній практиці педагог завжди стикатиметься з дуже різними за будовою гортанями, що мають неоднакові можливості щодо діапазону, сили й тембру. Слух і досвід педагога мають підказати йому правильні прийоми та методи роботи для кожного конкретного учня. Викладені відомості щодо будови та функцій гортані свідчать про те, що застосування одних і тих же прийомів для всіх не може бути успішним.

Ми розібрали ряд теоретичних положень, пов'язаних із будовою гортані, її розвитком і функціями.

? Запитання для самоконтролю

1. Охарактеризуйте міоеластичну теорію співу.
2. Назвіть відмінності нейрохронаксичної теорії звукоутворення.
3. Надайте характеристику ларингоскопа, для чого його застосовують.
4. Дайте характеристику механізму роботи голосових зв'язок і всього співочого апарату.
5. Проаналізуйте, як величина голосових зв'язок і гортані впливає на якість формування голосу. Наведіть приклади.

Практичні завдання

1. Зробити розспівування на різних видах положення гортані (вокальні вправи).
2. Продемонструвати на вокальних вправах різні теорії фонації.
3. Розробити розспівки для різних типів голосів, різнорегістрові та резонаторні.

Рекомендована література: основна – 1, 5, 6, 8; додаткова – 3, 5.

Розділ 3. СТАНОВЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ШКІЛ ЄВРОПИ XVII–XX СТОЛІТЬ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЯВИЩЕ

Тема 7. Становлення вокально-педагогічних шкіл Італії XVII–XIX століть

Метою вивчення теми є ознайомлення з процесом формування вокально-педагогічних шкіл Італії в XI–XIX століттях, визначення основних положень і вимог кожного з представників.

Ключові слова: вокально-педагогічна школа, колоратурний стиль, декламація, bell canto.

План

1. Історичні передумови формування вокально-педагогічної школи як соціокультурного явища. Представники та їхні положення.

2. Основні положення й вимоги вокально-педагогічної та композиторської школи Дж. Верді.

1. Історичні передумови формування вокально-педагогічної школи як соціокультурного явища. Представники та їхні положення.



Вокальне мистецтво за своєю природою синтетичне й складається з нерозривної єдності декількох елементів: музики (акомпанімент, гра на музичних інструментах), співу (вокал, оперний жанр), слова (поезія, п'єса, сценічна майстерність). Як визначає дослідник і викладач із вокалу Б. Гнидь, «музика сама по собі є могутнім засобом емоційного впливу на слухачів; слово у співі, його інтонація, змістовний та емоційний підтекст також підсилюють вплив на слухача; в оперному жанрі – драматична гра, голос співака, його тембр, манера виконання, вокально-технічна майстерність, пластика, костюм, грим, міміка, жест – усе, що складає арсенал майстерності актора, також вражає великою силою впливу на глядача. Цей синтез усіх якостей в одному цілому, в органічній єдності, визначає вокальне мистецтво як явище» [6].

Визначення поняття «вокальної школи» в широкому значенні дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Д. Аспелунд у своїй роботі «Розвиток співака та його голос»: «вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків і педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [6]. Також у процесі навчання співу важливе місце приділяється манері вокального виконавства, яку в теперішній час називають «європейською академічною оперно-концертною манерою співу». Манера вокального виконавства пройшла певний шлях становлення й розвитку й була заснована на конкретних способах співу. Виділяють три основні способи співу або вокальні стилі: співочий, декламаційний і колоратурний.

Співочий стиль становить основу класичного вокального мистецтва. У цьому стилі написані, наприклад, арії Дж. Верді, М. Глінки, П. Чайковського,

С. Рахманінова. Декламаційний стиль наближається до інтонації мовлення («речитатив»). До цього стилю належить деякі арії М. Мусоргського, С. Прокоф'єва, арії, дуети з оперет, мюзиклів. У колоратурному стилі тією чи іншою мірою втрачається зв'язок із текстом, і спів за характером наближається до гри на музичному інструменті. Цей стиль характеризується багатством вокальних прикрас, пасажів, які виконуються у швидкому темпі з розбивкою на окремі склади або голосні. Це арії Дж. Россіні, а також каватина Людмили з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки. Різноманітні вокальні стилі часто використовуються в одному творі. Застосування стилів, жанрів, засобів виразності вокального мистецтва, стильових особливостей композитора визначають вокально-педагогічну школу, яка має культурологічне призначення та несе духовну цінність у становленні особистості.

Першою європейською школою вокального мистецтва, що історично виникла на початку XVII ст., була Італійська національна школа співу, яка складалася з Венеціанської та Неаполітанської оперних шкіл. Венеціанська оперна школа, очолювана Клаудіо Монтеверді (1567–1643 рр.), стала головним підґрунтям у формуванні італійської вокальної школи «bel canto», що в перекладі означає плавний, широкий, гарний спів, в основі якого лежить кантілена. Саме в Італійській школі започатковані всі вокальні терміни й поняття, основні елементи технології оперного співу, які застосовуються у вокальному мистецтві всього світу й сьогодні.

Майстерності співака відкривалися широкі можливості, у яких його індивідуальні якості, голос, техніка й художні здібності могли всебічно розвиватись. Будучи школою вокально-технічної досконалості, італійське мистецтво вплинуло на формування та розвиток інших національних шкіл. Представниками цієї школи були композитори й водночас вокальні педагоги К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі, Дж. Россіні, Г. Доницетті та В. Белліні.

К. Монтеверді як вокальний педагог вимагав від учнів не тільки гарного співочого тону, але й виразних інтонацій, здатних передавати різний емоційний стан, чіткість і ясність тексту. Він здійснив стилістичне розмежування тексту, що передає зміст п'єси та внутрішній стан. У сольному співі, у мелодійній фразі він досяг надзвичайно драматичної виразності конкретного характеру, пристрасті, сильного внутрішнього хвилювання. Гостроті й силі виразності, досягнутій К. Монтеверді в сольному співі, суттєво допомагає тісний зв'язок співу з інструментальним супроводом. Він уперше використовує групу струнних інструментів як основну в оркестрі, поруч зі старовинними, підсилюючи їх духовими. Інструментування досягло, як на ті часи, надзвичайної сили звучання й різноманітності. Прагнучи виділити співочий голос у вокальному ансамблі, К. Монтеверді виставляє його (оркестр) як самостійну художню силу.

Незважаючи на еволюцію опери у творчості К. Монтеверді та інших венеціанців (Ф. Каваллі, М. Честі), вокальні партії залишаються в діапазоні октави, не часто виходячи за її межі. У них переважають повторювані звуки, вузькі інтервальні співвідношення, використовуються переважно середні ділянки діапазону, у якому голос звучить спокійно, ненапружено, у натуральному

грудному регістрі. Стиль венеціанської опери вимагав від співака не тільки володіння кантиленою, а й співу плавним, нефорсованим голосом, який би виразними інтонаціями передавав емоційний стан.

Паралельно з венеціанською школою співу існувала не менш відома Неаполітанська оперна школа, сформована в другій половині XVII ст., що виробила свій, надзвичайно багатий за мелодійним змістом, стиль. Різноманітні жанри оперної музики – арії, речитативи, ансамблі, інструментальні симфонії – розкрились у неаполітанській опері в усій красі. На чолі неаполітанської оперної школи стояв Алессандро Скарлатті, який у своїй творчості мистецьки втілював гарний мелодійний спів, що передає різні відтінки почуття. Мелодика А. Скарлатті емоційно відкрита, солодкозвучна, плавно ллється на широкому диханні. Безперечна заслуга А. Скарлатті полягає у створенні широкої вокальної кантилени бравурного типу.

Разом із появою перших вокальних шкіл, сольний спів стає самостійним видом діяльності й вимагає від виконавця «виховання» голосу, удосконалення вокальної техніки, а від педагога – створення педагогічної методики підготовки оперних співаків. Центрами вокального виховання й навчання в Італії XVII–XVIII століть стають консерваторії, перша з яких відкрилась у Неаполі в 1537 р. У консерваторіях навчання співу відбувалося паралельно із загальною музичною освітою; до обов'язків викладачів входило не тільки загальне й музичне виховання, але й піклування про учнів (*conservare* (італ.) – охороняти, зберігати, звідси й *conservatorio*). Ці навчальні заклади утримувалися на добровільні пожертви й благодійні внески. Використовуючи емпіричний метод навчання, критерієм правильного звучання вокального голосу педагога з вокалу вважали музичний слух викладача, а єдиним орієнтиром у процесі навчання – його особистий досвід. У такий спосіб традиції вокального мистецтва переходили від одного видатного співака до іншого під час практичного навчання й передавалися з покоління в покоління.

На думку італійських маестро того часу, як свідчать літературні джерела, до викладача співу мали ставитися високі вимоги. Він повинен був, насамперед, сам добре співати (обов'язкова умова), мати музичну освіту, володіти системою знань, які б дозволяли навчати співу, уміти визначити талант учня, тип його голосу. Також викладач мав бути доброзичливим, вимогливим, уміти заохотити до навчання. Високі вимоги ставились і до учнів. Крім голосу вони мали володіти здатністю миттєво сприймати поданий учителем матеріал, жертвувати власним дозвіллям, уміти слухати інших співаків, тренуватися перед дзеркалом, виховувати в собі волю, створювати собі добрий настрій тощо [6; 9].

У процесі навчання не останню роль відіграв режим занять учня. Рекомендувалося чергувати систематичні заняття співу з відпочинком. Особливо наголошувалося на тому, що позитивного результату можна досягти завдяки дотриманню такої умови: «важливо не те, скільки співати, а як співати». Вважалося, що максимальний час співу не має перевищувати двох годин на день. Заняття рекомендувалося проводити зранку: спочатку в середньому регістрі голосу, потім у нижньому, і тільки після того, як голос вважався «розігрітим»,

переходити до занять у верхньому регістрі.

З умінням правильно відкривати рот у співі пов'язувалися особливості голосу, характер звуку, який мав бути яскравим, чистим, дзвінким. Науковець Б. Гнидь зазначає, що положення язика у співі класично визначене Дж. Манчіні: язик лежить плоско, торкаючись кінчиком корінців нижніх зубів. Сольфеджування передувало вокалізації, навчання відбувалося за сольмізаційною системою. Основна голосна, на яку велось навчання, – «а», за нею відкриті «е» та «о». Початок звуку (атака) мала бути легкою, спокійною, вільною. Залежно від характеру твору, допускалися тверда, м'яка, придихальна атаки звуку, але так звані «під'їзди» до ноти не допускались [51].

У працях дослідників Д. Аспелунда, Б. Гнидя, Л. Дмитрієва, Д. Євтушенка, А. Менабені знаходимо, що співоче дихання називали «хитрістю у співі», підкреслюючи його специфічність: регуляція фонаційного вдихання й видихання залежала від грудної клітки, яка під час вдихання мала розширюватись і підніматись, а під час видихання – повертатись у попередній стан. Такий тип дихання називали грудним, він забезпечував довге фонаційне видихання, велике наповнення легенів повітрям, високе підв'язковий тиск, тобто значну інтенсивність звучання. Мистецтво філіровки звуку – одне з виразних засобів того часу – було можливе завдяки саме досягненню бездоганної техніки дихання. Насамперед слід було опанувати мистецтво зберігати, затримувати й підсилювати дихання.


У Неаполітанській оперній школі розрізняли два регістри голосу: грудний і фальцетний. У всіх тогочасних теоретичних працях із вокальної педагогіки наполегливо наголошується на важливості однорідного звучання голосу на всьому діапазоні, уміння з'єднувати грудний і фальцетний регістри. Принципами роботи над удосконаленням вокального голосу були такі педагогічні правила: від легкого до складного, від повільного до швидкого. Заняття проводились на повний голос, але до верхніх нот підходили з великою обережністю. За рекомендацією Дж. Каччіні для натурального вільного звучання голосу арії транспонувались у зручнішу для голосу тональність. Основною формою звуковедення був протяжний спів, тісно пов'язаний із вокальною кантиленою – *legato* (найсуттєвіша риса школи *bel canto*). Обов'язковим для всіх вокалістів було оволодіння мистецтвом колоратури (розвиток гнучкості голосу) як засобом виразності й методом обробки голосу. Усі педагоги Венеціанської та Неаполітанської шкіл вважали вокально-технічну підготовку попереднім необхідним етапом у досягненні головного – виконання творів із текстом. Чіткість і ясність дикції були на першому плані. Під час співу рекомендувалося вимовляти слова величально і благородно, голосні ніби нанизувалися на вокальний звук [6].

Італійська школа співу *bel canto*, яка досягла значного розквіту в XVII–XVIII століттях, дійшла до найвищого ступеня віртуозності й суттєво вплинула на розвиток вокального мистецтва всієї Європи. Нові напрями у вокальній музиці, нові вимоги до вокального мистецтва породили й нові методи викладання та виконання, що привели до розквіту італійське вокальне мистецтво на початку XIX ст.

Мистецтво видатного італійського композитора Джоаккіно Россіні (1792–1868 рр.) відкрило нову епоху в історії італійського *bel canto*. Самого лише «прекрасного співу» (у розумінні майстерного володіння голосом і віртуозної вокальної майстерності) ставало недостатньо. Потрібно було думати про створення й розвиток музично-сценічного образу. Перед співаками-виконавцями вокальних партій поставали нові багатопланові завдання. Вони мали вміти використовувати різні засоби виразності, щоб створювати правдиві музично-сценічні образи.

Творчість Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті обумовила пишний розквіт італійського вокального мистецтва в першій половині ХІХ ст. й закріпила славу італійської опери на всіх європейських сценах. Досягнення Дж. Россіні в галузі оперного мистецтва підготували початок епохи класичного *bel canto*, найвизначнішими представниками якого в ХІХ ст. стали М. Малібран, Дж. Пасту, Дж. Рубіні, П. Віардо та ін. Їхня творчість сприяла формуванню сучасного поняття про співака-художника, про вокально-драматичне мистецтво як визначальний жанр музичного виконавства.

2. Основні положення й вимоги вокально-педагогічної та композиторської школи Дж. Верді.

 Кінець епохи класичного *bel canto* пов'язаний із появою опер Джузеппе Верді (1813–1801 рр.). Вокальний стиль молодого композитора був позначений впливом мистецтва В. Белліні й Г. Доніцетті. Дж. Верді висував до співаків нові серйозні вимоги. Він вимагав насиченого звучання, упевненої верхньої ділянки діапазону співочого голосу; фальцетне звучання назавжди змінилося на так зване «прикрите», у класифікації співочого голосу з'явилася нова характеристика – «вердівський баритон». Першим співаком такого типу став Джорджо Ронконі (1810–1890 рр.), виконавець партії Навуходносора з опери «Набуко». Епоха італійського *bel canto*, включаючи Дж. Россіні, не знала баритонів. На той час існували дві класифікації чоловічих голосів: бас і тенор. Дж. Верді вперше надав перевагу саме баритону, оскільки він найкраще звучить у діапазоні «ре–соль» першої октави. Вердівські співаки пройшли великий шлях – від співака-віртуоза, який своїм голосом «дописував» вокальну партію, до співака, сповненого ідей, емоцій, задумів композитора.

Вердівська музична драма породила нову школу вокального виконавства й відкрила нові перспективи для постановки музичної вистави. Співаки у Верді – це, насамперед, вокалісти-актори, покликані великим маестро до реалізації нових естетичних завдань виконавства. Серед тих, хто першим втілював опери Дж. Верді на різних сценах, слід відзначити Ф. Таманьо (Отелло), В. Мореля (Яго, Фальстаф), М. Пікколони (Віолетта), Р. Панталеоні (Дездемона), Дж. Ронконі (Навуходносор). У плеяді вердівських співаків особливо виділяються «королі баритонів» М. Баттістіні, О. Бончі, Ф. Марконі, які вдавалися до синтезу художніх тенденцій, характерних і для класичного бельканто, і для вердівського стилю.

Найвидатнішим вокальним педагогом ХІХ ст. вважався Франческо Ламперті (1813–1892 рр.). Його праці в галузі вокального мистецтва («Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», «Теоретично-практичний початковий посібник для вивчення співу», «Мистецтво співу») дозволяють і в сучасній вокальній практиці вивчати й використовувати методичні установки прославленого педагога.

За Ф. Ламперті, учень мусить мати голос насиченого тембру, музичність, артистизм, високий інтелект, міцне здоров'я. Навчання професіональному співу можливе з 18-ти років для дівчат і з 20-ти років для юнаків. Навіть найкращий голос вимагає планомірного, систематичного тренування з удосконалення співочих якостей. «Поставлений» вокальний голос – це цілеспрямована й скоординована робота всього голосового апарату.

Видатний вокальний педагог підкреслював велике значення дихання у співі. За його словами, школа дихання – це спеціальне мистецтво; афористичний вислів «школа співу – це школа дихання» не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Найкращим типом дихання, у якому беруть участь не лише грудна клітка, а й діафрагма, Ф. Ламперті вважав грудо-діафрагмальний, що може забезпечити широкий діапазон сили звуку.

Чимало уваги Ф. Ламперті приділяв роботі над удосконаленням окремих елементів вокальної техніки. Наприклад, філіровку звуку він радив виконувати на голосну «а», інколи на «е» із запасом дихання, ніби продовжуючи співати. Цінні поради видатний педагог висував і щодо інтенсивності внутрішнього напруження. Спів вимагає енергії як у вправах, так і у виконанні творів драматичного й ліричного характеру на *forte* і на *piano* [9].

Узагальнюючи поради, які давав молодим співакам Ф. Ламперті, можемо виділити основні з них:

- уникати крику, бо він – ворог співу;
- слухати кращих співаків-артистів;
- виконувати твори, які відповідають голосовим можливостям співака;
- пам'ятати, що основою виразності у співі є вираз очей, а не надзвичайні жести;
- не співати в тональностях і теситурі, які не відповідають голосу;
- співати на репетиції з оркестром на повний голос, це допоможе уникнути помилок і страху на сцені;
- не намагатися збільшувати об'єм голосу у великих приміщеннях, а думати про його опору;
- не співати хворим чи при поганому самопочутті.

Італія кінця ХІХ ст. багата на імена вокальних педагогів, серед яких Л. Аверса, Б. Кареллі, Дж. Сільва та ін. Для нашого дослідження цікавими є погляди Дж. Сільви, який вважав, що для підготовки педагогів-вокалістів необхідно створювати педагогічні інститути, які дали б їм змогу набувати необхідних знань і навичок у галузі професійного співу, а також у галузі таких дисциплін, як фонетика, декламація, педагогіка, література. У своїй праці

«Учитель» він звертає увагу на два важливі фактори, які впливають на процес навчання: здійснення педагогом різних видів контролю (слухового, візуального, мускульного), а також вокальні здібності учня, які дають йому змогу в процесі навчання закріплювати здобуті навички.

Розглянувши основні методичні положення італійської вокальної школи, яку досліджував Б. Гнидь, ми робимо висновок про існування конкретної системи підготовки співака, яка висувала певні вимоги до вокального навчання, а саме:

- учителем співу може бути не тільки співак, але й музикант, який добре відчуває специфіку вокального мистецтва;
- навчання співу слід починати з 18-ти років для дівчат і з 20-ти років для юнаків;
- найкращим типом співочого дихання визнається грудо-діафрагмальне;
- фальцетне звучання верхньої ділянки діапазону чоловічого голосу має змінитися на «прикрите»;
- у роботі з чоловічими голосами необхідним є вироблення змішаних регістрів: грудного – змішаного середнього – прикритого головного;
- атака звуку має бути твердою;
- тренуватися слід на прикриті голосні «а», «е», рідше «і»;
- спів вокалізів (вокалізація) виступає на перший план порівняно зі сольфеджуванням;
- засобом збереження голосу вважається висока техніка його рухливості.

? Запитання для самоконтролю

1. Надайте характеристику передумовам, що склалися для створення вокально-педагогічних шкіл Італії.
2. Педагогічні вимоги до навчального процесу в перших освітніх закладах.
3. Вокальний стиль італійських класиків.
4. Поняття «вердівський баритон».

✍ Практичні завдання

Вправи для відновлювання голосу

Нейропсихологічний комплекс.

Нейропсихологічний комплекс передбачає роботу з тілом.

У процесі занять забезпечується загальна активація енергетичного фону, на якому розігруються всі психічні процеси. Мета занять – активізувати підкіркову структуру головного мозку. Для цього використовуються дихальні вправи, які стимулюють динамічні процеси.

Нейропсихологічні вправи спрямовані на розвиток можливостей довільно (цілеспрямовано) планувати, регулювати й контролювати свої дії. Також вони дозволяють поліпшити концентрацію і розподіл уваги. Вони рекомендовані людям, схильним до імпульсивних, випадкових реакцій, людям, які відчувають труднощі в засвоєнні інструкцій і правил, часто відволікаються й не утримують

увагу, «застрягають» і не можуть переключитися з одного виду діяльності на інший. Один із важливих способів боротьби з такими проблемами – розвиток у пацієнтів мовної регуляції своїх дій. За допомогою промовляння вголос педагога краще справляються з імпульсивністю, легше помічають і контролюють свої помилки.

Кільце. Почергово якнайшвидше перебирайте пальці рук, з'єднуючи в кільце з великим пальцем послідовно вказівний, середній і т.д. Проба виконується в прямому (від вказівного пальця до мізинця) і у зворотному (від мізинця до вказівного пальця) порядку. Спочатку вправа виконується кожною рукою окремо, потім разом.

Кулак-ребро-долоня. Три положення руки на площині столу послідовно змінюють один одного. Долоня на площині, стиснута в кулак долоня, долоня ребром на площині столу, розпрямлення долоні на площині столу. Виконується спочатку правою рукою, потім – лівою, потім – двома руками водночас. Кількість повторень – по 8–10 разів. При засвоєнні програми або при виникненні труднощів у виконанні допомагайте собі командами («кулак–ребро–долоня»), вимовляючи їх уголос або про себе.

Лезгинка. Ліву руку складіть у кулак, великий палець відставте в сторону, кулак розгорніть пальцями до себе. Правою рукою прямою долонею в горизонтальному положенні доторкніться до мізинця лівої. Після цього одночасно змініть положення правої і лівої рук. Повторіть 6–8 разів, прагнучи досягти високої швидкості зміни положень.

Рекомендована література: основна – 4, 5, 7; додаткова – 6, 7, 8.

Тема 8. Формування вокально-педагогічної школи України XVIII–XX століть

Метою вивчення теми є здобуття знань про формування та становлення української національної вокально-педагогічної школи.

Ключові слова: вокальні методи.

План

1. Заснування музично-драматичної школи М. Лисенка.
2. Педагогічні методи вокальної підготовки в Україні у XX столітті.
3. Особливості виконавства сучасного вокального мистецтва.

1. Заснування музично-драматичної школи М. Лисенка.



Неможливо переоцінити внесок у міжнаціональну та європейську культуру українського вокального мистецтва, справжнім скарбом якого є народна пісня, що базується на кантиленному співі й виразності слова й завжди була джерелом натхнення для великих виконавців. У формуванні української академічної школи співу неоціненний внесок належить основоположнику української музичної класики Миколі Лисенку. Він був першим серед тих, для

кого музична діяльність стала професією.

Так, у 1904 р. в Києві була відкрита музично-драматична школа М. Лисенка. Вона давала змогу отримати вищу мистецьку освіту, а навчальні програми музичних дисциплін у ній відповідали програмам консерваторії. Предмети, що викладались у школі, поділялися на спеціальні й допоміжні. До спеціальних належали гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, оркестрових інструментах, сольний спів, теорія музики й композиції, диригування (оркестрове й хорове), сценічна гра, декламація. Допоміжними були музично-теоретичні дисципліни (елементарна теорія музики, гармонія, сольфеджіо), камерний ансамбль, фехтування, хореографія та ряд історико-гуманітарних предметів (історія музики, драми, культури й літератури, естетика, італійська мова), хоровий спів, оперні класи, міміка.

Першим українським митцем, який розробляв наукові основи вокальної педагогіки, прагнучи вивести її зі сфери емпіричності й «секретності», був видатний співак Олександр Мишуга (1853–1922 рр.). Як вокальний педагог він працював у Києві (Музично-драматична школа М. Лисенка, 1905–1911 рр.), Варшаві (Вищий музичний інститут, 1911–1914 рр.), Римі та Мілані (1914–1918 рр.), Стокгольмі (1918 р.). О. Мишуга не приховував свого методу постановки голосу, а хотів, щоб його опанували всі, хто став на нелегку дорогу вокального мистецтва. Ідея його педагогічного методу полягала в упевненості в тому, що спів – це подовжена мова, а звук має формуватися в «резонансовій точці» [51]. Навчання О. Мишуга вів, за його словами, «на п'яти нотних лінійках»: для тенора й сопрано не вище «фа»–«фа-дієза»; для баса, баритона й меццо-сопрано не вище «ля»–«до»–«ре» з укріпленням центру голосу. Цей процес тривав протягом одного-двох років. У своїх вправах О. Мишуга використовував склади з приголосною «н», які звучали «по-французьки», тобто з носовим призвучком.

О. Мишуга вважав, що одного лише голосу для того, щоб стати професійним співаком, недостатньо. За його словами, «треба мати розум, гаряче серце й залізну волю, а вже потім – голос» [6, с. 261]. Таку ж позицію займав і італійський баритон Т. Руффо, який у своїй автобіографічній книзі «Парабола мого життя» писав: «Я швидше віддам перевагу розумному співакові-акторові з посереднім голосом, аніж досконалому вокалістові без пломеню розуму» [6, с. 261].

2. Педагогічні методи вокальної підготовки в Україні у ХХ столітті.



Велике історичне значення для розвитку української музичної культури мав перший в Україні музично-драматичний театр Садовського, який пропагував національну та світову культуру. З початку ХХ ст. в цьому театрі розпочала працювати викладачем-вокалістом Олена Муравйова (у минулому оперна співачка), яка зробила вагомий внесок у розвиток національної української вокальної школи.

Про вокально-педагогічний метод О. Муравйової довідуємося зі спогадів її учнів, із «Пам'ятного зошита», написаного нею для драматичного сопрано

О. Бишевської та тенора Б. Бобкова (Москва, 1936 р.), а також із друкованих матеріалів педагога з питань вокального мистецтва. Кредом О. Муравйової була єдність ідейно-художнього й вокально-технічного образу виконавця, тобто співака-музиканта.

Вокально-методичні принципи О. Муравйової, які досліджували такі науковці й викладачі, як В. Антонюк, І. Колодуб, О. Стахевич, Ю. Юцевич, увібрали в себе такі постулати:

- кожен студент – індивідуальність і вимагає індивідуального підходу;
- спів – це психофізичний процес;
- дихання у співі має бути глибоким;
- положення гортані – фіксоване понижене;
- перехідною нотою для драматичного сопрано й тенора слід вважати ноту «ре-бемоль»;
- особливу увагу слід звертати на ноту «до-дієз», яку треба штучно підвищувати;
- при поєднанні регістрів (грудного й головного) слід піднімати (скорочувати) завіску піднебіння при кожній наступній вищій ноті [2; 9; 12; 13].

Особливий внесок у розвиток української вокальної школи здійснили корифеї оперної сцени І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря. Вокальна майстерність і професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні, вражало їхнє звуковедення й виразність, краса та пластичність звуку. Вони демонстрували глядачам трепетне ставлення до музичного матеріалу, поєднуючи у своєму виступі досконалу гру драматичного актора й вокал оперного співака.

У педагогічній діяльності митці ставили перед собою завдання допомогти учню «пережити» поетичний і музичний матеріал вокального твору й продемонструвати це під час власного виконання. Але вміння ставити перед собою велике творче завдання – це тільки привід для початку роботи. Адже мало лише відчувати музику, потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, уміти передавати своє розуміння образу, власні думки й почуття. Цієї ж думки дотримувався видатний російський співак Ф. Шаляпін, за словами якого, «Актор, який співає на сцені, ніби ділиться на дві людини: одна співає, «живе» на сцені в образі, а інша уважно слідкує та контролює кожен проспіваний звук, кожну зміну стану й перевтілення. Тільки за цієї умови можна створити на сцені художній образ» [6, с. 98].

Сьогодні в Україні функціонують Національна музична академія (до 1995 р. – Київська державна консерваторія), Одеська консерваторія, Харківський, Львівський інститути мистецтв. Вокальні факультети консерваторій готують фахівців співу, які після закінчення навчання отримують кваліфікацію оперного або концертного співака. Основними вимогами до абітурієнтів, які вступають на вокальний факультет, є такі: наявність вокальних здібностей, насамперед гарного за тембром голосу, повного діапазону, достатньої сили звуку, здорового

голосового апарату; знання вокальної літератури в обов'язі музичного училища; уміння самостійно розбирати вокальну партію в музичних творах середньої складності (пісня, романс).

Вокально-технічні прийоми сучасної української вокальної педагогіки базуються на основних положеннях європейських вокально-педагогічних шкіл XVII–початку XX ст., а саме: тип дихання для всіх голосів має бути грудно-діафрагмальним; атака звуку використовується як м'яка, так і тверда; всі голоси використовують три регістри (грудний, мішаний і головний). Сценічна майстерність стає надбанням тоді, коли теоретичне засвоєння основних законів акторської техніки й практичні заняття під наглядом досвідчених викладачів набувають системного характеру. Практика показує, що надбання сценічних навичок має відбуватись одночасно з роботою над удосконаленням голосу. Вільний жест, виразна міміка, уміння невимушено поводитись, пластичність і ритмічність рухів, пов'язаних із музикою, потребують великої попередньої усвідомленої роботи. Представники української вокально-педагогічної школи прагнуть до виконання складних завдань сучасної педагогіки, спираючись на минулий досвід і успіхи.

Як уже зазначалося, першочергову роль у вокально-виконавській діяльності відіграє особистість співака. Саме спосіб самовираження визначає мету й завдання реалізації вокальних образів. Вокальне мистецтво – це мистецтво особистості, у якому вона виступає не тільки як виконавець, а і як інтерпретатор, здатний усвідомлювати й розкривати авторський текст, перетворювати нотні звуки на звуки голосу й надавати їм художньої змістовності. У такому втіленні кожен новий твір набуває особливої вокально-художньої та естетичної цінності.

Отже, проаналізувавши наукові джерела з вокального мистецтва, можемо зробити висновок, що кожна вокально-педагогічна школа – це системне явище, яке складається із синтезу знань про сутність, закономірності виховання особистості співака, розвиток і формування його вокального голосу і має історичне значення. На підставі здобутків вітчизняних і зарубіжних педагогів, визначено методичні основи й загальнопедагогічні положення різних вокально-педагогічних шкіл, на яких зароджувалось, розвивалось і продовжує вдосконалюватись мистецтво співу. Традиції вокальної педагогіки спираються на методи формування виконавського рівня співочого мистецтва, відшліфовані багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних рис народу й утверджені через стилістичні особливості й напрями епохи.

3. Особливості виконавства сучасного вокального мистецтва.

Сучасне вокальне виконавство – явище надзвичайно поширене та популярне, динаміка його постійно зростає. Незважаючи на відносно невеликий історичний шлях розвитку, воно сформувалось у світовому просторі музичної творчості як унікальне художнє явище, що відрізняється своєю єдиною стилістикою, естетикою, поетикою.

Сучасний естрадний вокаліст має характеризуватися як своєю професійністю, насамперед бездоганним володінням голосовим апаратом,

вокальною технікою, володінням різноманітними стилями світового музичного мистецтва, так і розумінням того, про що він співає. Уміння переживати пісню кожного разу по-іншому, проникнутись її душею – саме це робить зі співака кумира багатьох поколінь.

На формування й розвиток сучасного професійного вокального виконавця суттєво впливають традиції та досвід вокально-педагогічних шкіл класичного італійського мистецтва. Співаки-початківці часто володіють тільки голосовим потенціалом, який лише за умов плідної праці допоможе здобути професійні знання й навички, необхідні для розкриття того чи іншого художнього образу вокального твору. Саме цьому сприяє італійська школа «belcanto», що означає «гарний спів». Це блискучий, легкий і вишуканий стиль співу, вироблення ідеальної кантилени, що передбачає також міцне діафрагмальне дихання, досконалу артикуляцію, бездоганний естетичний смак. Сучасне італійське естрадне мистецтво – це красива мелодика, багата гармонійна фактура, чудова дикція. Але голос служить тільки інструментом, саме ж мистецтво співу набагато складніше за просте звуковедення.

Вітчизняні й зарубіжні виконавці рекомендують використовувати у своєму репертуарі вокальні твори різних жанрів і стилів, оскільки мистецтво співу, як і будь-який інший вид мистецтва, має не лише досвід, а і свою теорію.

Сучасний естрадний спів давно відійшов від канонічних принципів співу й у своєму розвитку з величезною швидкістю рухається вперед. Зараз вокалісти збагачують свій тембр голосу за допомогою вокальних прийомів. Зазначимо основні з них.

Twang («вокальний ніс») додає голосу дзвінкого металевого звучання, завдяки чому голос звучить потужно й щільно. Не варто плутати гугнявість і twang, оскільки це абсолютно різні поняття. Є спеціальні вправи на букву «н» або «м» для відчуття близького носового звуку, що допоможуть навчитися користуватися цим прийомом без призвуку гнусавості. Виконання цих вправ вимагає від вокаліста володіння дихальним апаратом і контролю стану м'якого піднебіння й гортані.

Вокальний прийом rattle («гарчання») в естрадному співі зустрічається досить часто. Додаючи його до свого репертуару, необхідно звернути увагу на правильне звуковидобування й опору звуку. Він робиться за допомогою грудного резонатора, а не зв'язок. Рик відчувається в грудях, завдяки чому звучить щільніше.

Йодль – це різка зміна регістрів. А свистковий йодль – різкий перехід у високу теситуру, що знаходиться вище фальцету. За звучанням нагадує свист, через що й отримав свою назву. Оскільки це надзвичайно високі ноти, їх виконують на зручну голосну. Для переходу у свистковий регістр виконавцю необхідно мати хорошу еластичність голосових зв'язок і володіти фальцетом.

Техніка vocal fry («фрай») додає до звучання голосу легкий хрип, що нагадує шкварчання олії на пательні. Його принцип полягає в координуванні голосового апарату, зокрема зв'язок, при якому відбувається перехід із робочого режиму в режим розслаблення. Не плутайте vocal fry із затиском м'язів горла.

Вокальний прийом *belting* застосовується більшістю естрадних співаків при співі високих нот. Він характеризується змішуванням у правильних пропорціях нижніх і верхніх резонаторів, направленням потоку повітря у тверде піднебіння. Для того, щоб навчитися цього прийому, необхідно добре володіти опорою звуку й координованим видихом. Найчастіше ним користуються в поєднанні з іншими вокальними прийомами.

Важливо пам'ятати, що тренувати вищенаведені прийоми необхідно під пильним наглядом фахівця, щоб уникнути проблем із голосом у майбутньому.

Надзвичайно актуальним для сучасного виконавця є використання у своєму репертуарі джазових вокальних творів, оскільки джаз має велику технічну цінність для формування естрадного співу й характеризується цілою низкою особливостей: складний ритм (синкопованість, поліритмія); використання «некласичної» гармонії (переважання септакордів, нонакордів, акордів із дисонуючими інтервалами, характерні гармонічні послідовності); ладові особливості (наприклад, заниження третьої ступені ладу); застосування тембрової палітри акомпанементу за допомогою різних інструментів; художній стиль та багатий художньо-емоційний зміст.

Професійним є той співак, який вільно співає багатьма мовами. Адже кожна мова характеризується своїми фонетичними складностями, своєю ритмікою мовлення, фонетикою.

Не менш значущим у сучасному естрадному виконавстві є вплив співочого навантаження на стан здоров'я співака. Спів – це складний психофізіологічний процес, у якому задіяні всі життєво важливі системи організму. Під час співу окрім органів, які беруть участь у процесі формування вокального звуку, на загальний стан виконавця реагує також серцево-судинна й нейроендокринна системи, що відповідають на спів зміною пульсу, артеріального тиску, температури тіла. При правильному співочому навантаженні ці зміни незначні й безпечні для організму. Більше того, систематичні заняття співом при постійному контролі педагога можуть відігравати оздоровлюючу роль, а саме: поліпшується дихання і кровообіг, знижується внутрішньочерепний тиск, покращується самопочуття.

Отже, для сучасного естрадного співака необхідно мати не лише вокальний потенціал, а й знати всі кращі традиції та досвід вітчизняних і світових вокально-педагогічних шкіл і застосовувати їх у своїй вокальній діяльності.

? Запитання для самоконтролю

1. Хто є засновником музично-драматичної школи в Україні? Які дисципліни викладались у школі?
2. Порівняйте педагогічні методи підготовки італійської та української вокальних шкіл.
3. Надайте характеристику сучасним прийомам виконавства естрадного співу.

✍ Практичні завдання

Вправи для зняття емоційної напруги

В основу описаних методів психологічної саморегуляції покладено роботу з образами уяви для регуляції емоційного стану людини. Адже свідомо створені образи впливають на організм людини майже так само, як і реальний досвід.

Вправа «Стирання інформації».

Розслабтеся, заплющте очі, уявіть, що перед вами лежить чистий аркуш паперу, олівці, гумка. Подумки намалюйте на аркуші негативну ситуацію, яку б вам хотілося забути. Це може бути реальна картинка, образна ситуація. Подумки візьміть гумку й послідовно «втирайте» з аркуша цю негативну інформацію, доки не зникне сама картинка. Знову заплющте очі й уявіть собі той самий аркуш паперу. Якщо картинка не зникла, знову візьміть гумку й «втирайте» її до повного зникнення.

Такі методи використовують також задля зниження концентрації уваги на стресогенному чиннику.

Вправа «Ворона на шафі».

Якщо певна людина викликає у вас негативні емоції, а вам доводиться взаємодіяти з нею, можна зменшити своє напруження, подумки домальовуючи реальну картину ситуації. Наприклад, уявіть цю людину дуже маленькою, у смішному вбранні або розташуйте її на значній відстані від себе, у дивному місці, змініть в уяві тембр її голосу тощо. Тобто віднайдіть такі доповнення до психотравмуючої ситуації, що зроблять її кумедною або незначущою для вас.

Вправа «Настрій».

Уявіть, що кілька хвилин тому ви почули погану новину чи закінчилася неприємна розмова. Як зняти неприємний осад? Візьміть фломастери. Розслаблено, лівою рукою намалюйте абстрактний малюнок: кольорові нитки, лінії-сюжети, фігури. Важливо при цьому повністю зануритись у свої переживання, вибрати колір і провести лінії так, як вам би хотілося, щоб вони цілком збігалися з вашим настроєм.

Намагайтеся уявити собі, що ви переносите свій сумний настрій на папір. Закінчили малюнок? А тепер перегорніть аркуш і на звороті напишіть 5–7 слів, які відображають ваш настрій, ваші почуття. Довго не думайте й не намагайтеся бути ввічливими: необхідно, щоб слова виникали спонтанно, без спеціального контролю.

Після цього ще раз погляньте на ваш малюнок, ніби заново переживаючи свій настрій; перечитайте слова, і з задоволенням, емоційно розірвіть аркуш, викиньте його в кошик.

Ви помітили? Усього 5 хвилин, а ваш зіпсований настрій уже зник, він перейшов у малюнок і був знищений.

Рекомендована література: основна – 1, 2, 5, 7; додаткова – 7, 8.

Тема 9. Європейські школи співу, основні положення. Винаходи

Метою вивчення теми є ознайомлення з педагогічними прийомами й вокальними техніками підготовки різних європейських шкіл, основні положення та принципи.

Ключові слова: вокальні методи та принципи, положення й умови вокальної підготовки, винаходи, ларингоскоп.

План

1. Французька національна вокальна школа.
2. Представники німецької національної вокальної школи.
3. Педагогічні принципи вокального співу М. Глінки й О. Варламова.

1. Французька національна вокальна школа.



Іншим напрямом вокальної підготовки серед європейських шкіл стало французьке вокальне мистецтво, яке склалось як національне явище у другій половині XVII століття. Поряд із діяльністю та розвитком італійських вокальних шкіл існувала також не менш значна і прогресивна Французька національна вокальна школа, яка сформувалася в епоху класицизму завдяки діяльності таких композиторів, як Ж. Люллі, Дж. Перголезі, Дж. Россіні, Г. Доницетті. Цей стиль суттєво вплинув на художню культуру інших країн, його вважали «ідеальною моделлю» класицизму взагалі. Особливо широко класицизм розкрився в театральній драматургії та акторському мистецтві, зокрема в трагедії.

Класицизм визначив стиль акторського мистецтва у Франції XVII–XVIII століть, який у свою чергу вплинув на становлення національної вокальної школи. Творцем французької класичної опери став флорентієць Жан Б. Люллі (1632–1687 рр.), основу музичного стилю якого становили речитатив і декламація. Зразки для свого речитативу композитор знаходив у французькій трагедії. Він залучав драматичних акторів декламувати лібрето майбутньої опери. У своїй роботі зі співаками Ж. Люллі прагнув підготувати не лише гарного співака, а й відмінного актора.

Першою вокальною працею у Франції, присвяченою виключно вокальній методиці, була книга співака й педагога М. Басілля (1625–1692 рр.) «Коментарі до мистецтва співу» (1668 р.). У ній автор приділяв особливу увагу розвитку музичного слуху, завдяки якому може покращитись голос. Як і всі педагоги XVII ст., М. Басілля радив тренуватись у фальцетному регістрі щоденно по дві години з перервою, що давало змогу розширювати діапазон голосу й здобувати легкість у колоратурному співі.

Погляди французьких педагогів XVIII ст. акумулювала робота оперного співака, музиканта й педагога Ж. Берара (1710–1772 рр.) «Мистецтво співу» (1755 р.), який звертав увагу на роль дихання під час співу. Зазначимо, що це надзвичайно важлива методична установка, адже автор вперше у вокально-

педагогічній літературі вказав на використання діафрагмального типу дихання, яке було «узаконене» лише через понад сто років у працях Ф. Ламперті (Італія) та М. Гарсія (Франція).

У 1795 р. в Парижі диригентом національної гвардії Б. Сарретом було відкрито перший вищий французький музичний навчальний заклад, який мав назву «Консерваторія музики й декламації» (далі – Паризька консерваторія). Педагоги-вокалісти Паризької консерваторії дотримувалися різних поглядів на методи формування співочого голосу: одні послуговувались традиціями декламаційної школи Ж. Люллі, інші – наслідували італійську школу. У 1803 р. за ініціативи директора консерваторії спеціальна комісія у складі викладачів-вокалістів розробила посібник під назвою «Метод Паризької консерваторії», який був впроваджений як обов'язковий для викладачів сольного співу. Автори посібника дотримувалися методичних принципів старої італійської школи XVII–XVIII століть, в основі яких лежало грудне дихання. Для формування головного регістру жіночого голосу вважалося за потрібне спрямовувати звук у носові й лобні пазухи, хоча така порада в італійській методиці була відсутня. Очевидно в цьому випадку свої корективи в підготовку вокалістів внесла специфіка французької мови. Вправи проводилися на італійські голосні «а» й «е» у співі гами, кожен звук якої філірувався. Спочатку необхідно було опанувати діатонічну гаму у співі, а згодом переходити до хроматичної, яку слід було засвоювати в повільному темпі на *legato* й *staccato* [7].

Вокальну педагогіку Франції XIX ст. визначає передовсім діяльність трьох найвидатніших представників вокального мистецтва: співака-реформатора Жільбера Луї Дюпре (1806–1896 рр.), вченого Мануеля Гарсія-сина (1805–1906 рр.) й оперного співака, професора Паризької консерваторії Жана Баттиста Фора (1830–1914 рр.).

В історію вокального мистецтва Ж. Дюпре увійшов як реформатор техніки співу. Основна його праця «Мистецтво співу» (1846 р.), присвячена геніальному Дж. Россіні, стала етапною для тогочасної вокальної педагогіки.

Через усю книгу проходить ідея утвердження необхідності формування змішаного регістру співочого голосу. Для реалізації поставленої мети, як зазначає дослідник Б. Гнидь, Ж. Дюпре давав такі рекомендації:

- співати вправи закритим ротом на голосний звук «а»;
- виконувати ці вправи повним голосом, але без форсування звуку;
- початкові вправи мають складатись із довгих нот (діатонічна гама цілими нотами);
- з перших занять потрібно навчати учня вмінню роботи вдих, затримувати й економно витратити набраний об'єм повітря;
- не форсувати ноти в нижньому регістрі діапазону голосу при співі об'ємних інтервалів;
- навчатися уявному співу: відчувати звук, який необхідно заспівати;
- розширювати межі звучання грудного регістру голосу [6].

Значення роботи «Мистецтво співу» Ж. Дюпре полягало в тому, що вперше

в історії педагогіки вокального мистецтва була обґрунтована необхідність виховання однорідного (двооктавного) діапазону співочого голосу. Механізм досягнення цього полягав у використанні змішаного регістру й прикриття (затемнення) звуку (тембру) у верхній частині діапазону чоловічого голосу. Саме тому Ж. Дюпре увійшов у історію як реформатор вокального мистецтва.

Видатним вокальним педагогом XIX ст. вважається Мануель Гарсія-син. Він створив методика, на принципах якої виховувались і досі виховуються співаки й педагоги всього світу. У 1847 р. вийшла його праця «Повний трактат про мистецтво співу» (далі – «Трактат»), в основу якої автор поклав свою ж роботу «Замітки про співочий голос» (1840 р.). А вже в 1855 р. М. Гарсія-син винайшов ларингоскоп і почав його використовувати на практиці. У 1856 р. «Трактат» було перевидано з деякими змінами й доповненнями. «Трактат» – підсумкова робота з вокальної педагогіки, у якій найбільш яскраво й повно відображені принципи старої італійської та нової французької (після Ж. Дюпре) вокальних шкіл і збережені традиції вокального виконавства кінця XVIII–початку й середини XIX ст. Він складається з двох частин: у першій розглядаються питання фізіології голосу й методики викладання співу, у другій порушуються проблеми виконавства, серед яких аналіз музичного твору, характер виконання, вміння налаштуватись на правильний тон тощо.

Ще одним представником французької вокальної школи другої половини XIX ст. був провідний виконавець баритонових партій, популярний співак із винятковим артистичним даром, соліст театрів «Опера комік» і «Гранд Опера» Жан Баттист Фор (1830–1914 рр.). Основою педагогічної дії Ж. Фор вважав бережливе ставлення до індивідуальних якостей голосу учня. Він стверджував, що під час навчання співу найперше необхідно диференціювати індивідуальні властивості голосу, пов'язані з анатомо-фізіологічними особливостями, та виокремити недоліки, набуті внаслідок тих чи інших помилок у заняттях. Ж. Фор рекомендував систему відкритих занять у консерваторіях, які б надавали змогу познайомитись із педагогічними принципами й методами кожного педагога, і дали нагоду учням відібрати для себе найраціональніші прийоми навчання. Присутність студента на таких заняттях має проходити під наглядом провідного професора.

У роботі Ж. Фора «Голос і спів» (1886 р.) увага акцентується на доцільності навчання співу з дитячого віку. Основні методичні положення автора зводяться до використання глибокого дихання, яке має назву абдомінальне (черевне), застосування низького положення гортані (таку ж техніку використовував Е. Карузо), досягнення твердої (миттевої) атаки звуку.

Оперне мистецтво Франції XX ст. ознаменувалося новими напрямками музичної культури. Композитором, який започаткував нові тенденції у французькому вокальному виконавстві й педагогіці, став Клод Дебюссі (1862–1918 рр.) – засновник імпресіонізму в музиці (*impression* – враження). Новаторство К. Дебюссі полягало в бездоганній вокально-музичній декламації, чуйності до внутрішнього відчуття слова, стриманості у виявленні почуттів, рафінованому звучанні голосу, тонких психологічних тембрах, що сприяло ще більшому

розширенню виконавських можливостей співака [161].

2. Представники німецької національної вокальної школи.



Інструментальний стиль виконання, що характеризує німецьку школу співу, має давню історію. Родоначальником інструментального вокального виконавського стилю є композитор Й. Бах, який своєю творчістю трактує людський (співочий) голос як довершений інструмент. Становлення національної вокальної німецької школи пов'язане з іменем композитора-новатора Ріхарда Вагнера.

Основоположником німецької національної школи співу, що отримала назву «школа прімарного тону», був Фрідріх Шмітт (1812–1884 рр.). Критикуючи італійський метод викладання як непридатний для навчання німецьких співаків (з огляду на фонетику німецької мови), Ф. Шмітт повністю вилучав вправи й методи, характерні для італійської методики, і пропонував власні, які були правильними з його точки зору для викладання сольного співу. Свої положення Ф. Шмітт виклав у роботах «Вокальна школа Німеччини» (1854 р.) та «Пошуки змішаного голосу» (1868 р.). Головна ідея, що розкривається в останній праці, має назву «школа прімарного тону» й походить від італійського слова «prima», що означає перший, первинний, тобто найкращий тон голосу. Цей метод полягає в пошуку правильного тону голосу, і має бути використаний на всьому діапазоні.

Цей «прімарний» тон можна виявити на середньому діапазоні співочого голосу за певних умов звукоутворення, а саме:

- широко відкритий рот;
- плаский язик;
- вдих грудьми при підтягнутому животі;
- вільний спів на склад «ля» з направленням звуку в «ділянки кісток голови»;
- досягнення вібраційного відчуття у верхній частині обличчя;
- при відсутності вібраційного відчуття, спів має бути на інший склад, наприклад «нанн», «манн» тощо;
- звук не має бути «носовим», бо це призводить до обмеження діапазону;
- активізація вібраційного відчуття досягається за допомогою свободи звукоутворення й міцності тембру [6].

Аналізуючи літературу з німецької вокальної педагогіки, необхідно зупинитись на методі Юліуса Штокгаузена (учень Мануеля Гарсія-сина). Він розглядає співочий голос як результат взаємодії факторів голосоутворення, підкреслюючи зв'язок між дією органів голосоутворення та якість голосу. Так, наприклад, сила голосу залежить від роботи дихальної системи, висота звуку – від функцій гортані, а всі модифікації тембру – від змін підставної труби гортані. Виходячи з фонетичних особливостей і складнощів німецької мови, Ю. Штокгаузен рекомендує вправи на закриті голосні, які сприяють низькому положенню гортані, установка якої необхідна для всіх типів голосів.

Аналізуючи теоретичний і методичний аспекти становлення й розвитку західноєвропейських вокально-педагогічних шкіл – італійської, французької,

німецької – як культурологічного явища, розглянемо ті методичні положення, на яких базувалися вокальні школи Росії та України. Із другої половини XVIII ст. зацікавлення російських музикантів музичною культурою Італії стає більш предметним і глибоким. Петербурзький «великий світ» відвідує італійську оперу лише тому, що це диктує мода, а російські музиканти-професіонали й просвітницькі меломани прагнуть розібратися, які враження вони отримують після вистав і концертів за участю італійських співаків-солістів. Вони намагаються усвідомити особливості співочої школи, розтлумачити секрети *bel canto*, простежити його зв'язки з національною музикою італійського народу.

У перших десятиліттях XIX ст. зростає інтерес російських композиторів і співаків до італійського оперного театру. Цьому сприяє творчість Д. Россіні, В. Белліні й Г. Доницетті. Недаремно засновник російської школи співу М. Глінка практично після спілкування з італійськими професійними співаками (під час подорожі в Італію у 1830 р.) познайомився «...з вередливим і складним мистецтвом керувати голосом і справно писати для нього» [6, с. 68].

3. Педагогічні принципи вокального співу М. Глінки й О. Варламова.



Російський композитор, співак і викладач співу М. Глінка у своїх безсмертних піснях, романсах і операх, у цінних вправах для розвитку голосу (побудованих на інтонаціях, близьких російській народній музиці), у змістовних вокально-методичних вказівках відобразив і відзначив найважливіші принципи російської вокальної школи, які набули подальшого розвитку у творчості його талановитих учнів Ф. Шаляпіна, С. Собінова, Н. Нежданової та ін. Досконало оволодівши вокальним мистецтвом, М. Глінка залюбки передавав свої знання. Окрім практичної роботи зі співаками він приділяв велику увагу питанням розробки нової методики постановки голосу та складанню вокально-технічних вправ. Його «Вправи для вирівнювання та вдосконалення голосу», написані для видатного російського оперного співака О. Петрова, набули професійного значення для багатьох майбутніх співаків.

Досконало оволодівши вокальним мистецтвом, М. Глінка залюбки передавав свої знання іншим. Окрім практичної роботи зі співаками, він приділяє велику увагу питанням розробки нової методики постановки голосу та складанню вокально-технічних вправ. Нам відомі «Вправи для вдосконалення гнучкості голосу», які були написані для видатного російського оперного співака О. Петрова.

Метод М. Глінки полягав у першочерговому вдосконаленні натуральних тонів (тобто тих, які виникають без підсилювання), «...тільки після цього поступово можна обробити й довести до вдосконалення й інші звуки» [9]. Його можна назвати вокально-концентричним, оскільки вправи розвиваються від тонів натуральних (центру голосу), на яких тримається спокійне мовлення людини, до тонів, які оточують центр голосу. Основу цього методу становить принцип розвитку співочого голосу від кращих звуків центрального регістру до поступового їх закріплення на всьому діапазоні. Перебуваючи за кордоном,

М. Глінка завжди цікавився питаннями вокальної методики, давав уроки співу в Парижі (1853 р.) французьким співачкам, у Берліні – німецьким вокалісткам (сопрано й контральто), а також російській співачці А. Кашперовій (сопрано). Відмінність «вокального методу» (як його визначають сучасні педагоги) М. Глінки полягала в природному поступовому розвитку голосу, на протигагу механічному витягуванню діапазону голосу західними педагогами.

Дослідник Б. Гнидь описує основні установки М. Глінки як педагога.

- Співати вправи на літеру «а» італійську, тобто оформлену, округлу, а не таку відкриту голосну, як у розмові.
- Співати не дуже голосно й не дуже тихо, а «вільно», тобто співати своїм повним голосом, не форсуючи.
- «Прямо попадати на ноту, пов'язувати, не тягнути при переході з одної ноти на іншу», тобто досягати чіткої, твердої атаки звуку».
- Співати вправи, особливо гами, без крещендо, у рівній силі звучання, що значно складніше й корисніше; співати без виділення жодного звуку.
- Не відкривати занадто широко рот, оскільки таке положення затискає глотку й заважає вокалізації.
- Враховувати міміку обличчя, а також різні форми відкривання рота, що впливають на забарвлення звуку.
- Уникати легкої вокалізації, натомість проводити вокальні заняття не за рахунок легкості, а за рахунок правильності вокально-технічних прийомів [6].

Після праці «Вокальні вправи й методичні пояснення до них» М. Глінки, робота А. Варламова «Школа співу» посідає в російській вокально-педагогічній літературі одне з почесних місць. На особливу увагу заслуговує третя частина книги – «Десять вправ». Вони є чудовим навчальним матеріалом для розвитку музичності й досконалої гнучкості голосу. У «Школі співу», відповідаючи на запитання щодо того, хто має право бути вчителем співу, О. Варламов зазначав, що ним може бути лише співак, здатний продемонструвати учневі мистецтво співу «живим голосом», щоб той міг перейняти від учителя «різні прийоми», наслідуючи його [9].

Відомо, що кращі представники російської вокальної школи навчалися в італійських викладачів. Так, у Московській консерваторії до революції працював уславлений Умберто Мазетті, у якого навчалася ціла плеяда російських співаків: Ф. Шаляпін, Л. Собінов, М. Рейзен, П. Лісіціан та інші. Кантиленний спів італійців близький і зрозумілий росіянам, оскільки обидві ці школи мають спільне підґрунтя та прагнення поєднати прекрасний вокал і щирі гру драматичного актора. Відповідно до цього, найважливішим завданням викладачів-вокалістів була копітка індивідуальна робота з тими, хто розпочинав курс навчання вокальному мистецтву.

? Запитання для самоконтролю

1. Надайте характеристику педагогічним методам і вокальним прийомам у французьких вокальних школах.
2. Який винахід зробив М. Гарсія-син, його значення для майбутньої школи співу?
3. Надайте характеристику педагогічним принципам М. Глінки та О. Варламова.

✍ Практичні завдання

Вправи для відновлювання голосу

Нейропсихологічний комплекс

Нейропсихологічний комплекс передбачає роботу з тілом.

У процесі занять забезпечується загальна активація енергетичного фону, на якому розігруються всі психічні процеси. Мета занять – активізувати підкіркову структуру головного мозку. Для цього використовуються дихальні вправи, які стимулюють динамічні процеси.

Нейропсихологічні вправи спрямовані на розвиток можливостей довільно (цілеспрямовано) планувати, регулювати й контролювати свої дії. Також вони дозволяють поліпшити концентрацію і розподіл уваги. Вони рекомендовані людям, які схильні до імпульсивних, випадкових реакцій, людям, які відчувають труднощі в засвоєнні інструкцій і правил, часто відволікаються й не утримують увагу, «застрягають» і не можуть переключитися з одного виду діяльності на інший. Один із важливих способів боротьби з такими проблемами – розвиток мовної регуляції своїх дій. За допомогою промовляння вголос педагога краще справляються з імпульсивністю, легше помічають і контролюють свої помилки.

Дзеркальне малювання. Покладіть на стіл чистий аркуш паперу. Візьміть в обидві руки по олівцю або фломастеру. Почніть малювати одночасно обома руками дзеркально-симетричні малюнки, літери. При виконанні цієї вправи ви відчуєте, як розслабляються очі та руки. Коли діяльність обох півкуль синхронізується, помітно збільшиться ефективність роботи всього мозку.

Вухо–ніс. Лівою рукою візьміться за кінчик носа, а правою рукою – за протилежне вухо. Одночасно відпустіть вухо і ніс, лясніть у долоні, поміняйте положення рук «з точністю до навпаки».

Змійка. Схрестіть руки долонями одна до одної, зчепіть пальці в замок, виверніть руки до себе. Рухайте пальцем, на який вкаже ведучий. Палець мусить рухатися точно й чітко, не допускаючи синкінезій (рухи співдружності). Торкатися до пальця не можна. Послідовно у вправі мають брати участь всі пальці обох рук.

Рекомендована література: основна – 2, 6, 8; додаткова – 7, 8.

Розділ 4. РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ ПІД ЧАС ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК

Тема 10. Відчуття та сприйняття

Метою вивчення теми є усвідомлення індивідуальних розбіжностей кожного студента у сприйнятті та виконанні завдань під час формування вокально-технічних навичок; взаємодія психічних процесів і вплив темпераменту людини на розкриття художнього образу вокального твору.

Ключові слова: психологічний процес, відчуття, сприйняття, нервова система, темперамент.

План

1. Взаємодія психологічних процесів під час формування вокального голосу.
2. Вплив темпераменту людини на процес засвоєння вокально-технічних навичок.

1. Взаємодія психологічних процесів під час формування вокального голосу.



Під час формування вокальних навичок у студентів спостерігається велика різниця у сприйнятті завдань, засвоєнні нового матеріалу, насамперед у тому, як скоро відпрацьовуються вокальні навички, наскільки міцно вони закріплюються, як досягають досконалості різні студенти. Ці індивідуальні розбіжності у сприйнятті завдань, осмисленні й виконанні їх студентами є відображенням не тільки умов навчання, а й особливостей перебігу ряду психічних процесів, які науковець О. Зданович розподіляє на три групи:

- інтелектуальні, пов'язані з пізнавальною діяльністю;
- емоційні, у яких у особливій формі (співчуття) виражається ставлення до себе, оточуючих людей і явищ;
- вольові, що виражаються в певному зусиллі, спрямованому на досягнення свідомо поставлених перед собою завдань [2].

Особливого значення під час оволодіння вокально-технічними навичками набувають слухові відчуття, які є першопричиною виникнення слухових уявлень і розвитку музичного мислення. У процесі втілення голосом музичних думок виникають численні відчуття м'язового й вібраційного характеру. Супроводжуючи спів, вони є для нервової системи важливими сигналами-стимулами, завдяки яким здійснюється контроль за звукоутворенням. Східні філософи з давніх-давен дійшли висновку, що слово є недосконалою формою передачі інформації, і особливо ця недосконалість проявляється в тих випадках, коли за допомогою слів прагнуть описати почуття. Значно повніше про почуття може розповісти музика.

«Почуття виникають, наростають, доходять до якоїсь кульмінаційної фази, розв'язуються, течуть у часі. Усе це добре передає музична форма повідомлення, де кожен звук, пауза, зміна гармонії свідчать про емоційні переживання. Музичне повідомлення – це обмін емоціями, і воно розраховане на емоційне сприймання. Природно, що виконавець має добре розуміти цю мову й уміти передавати емоційні повідомлення» [6, с. 314].

Як відомо, театр – одна з найбільш наглядних форм художнього відображення життя, заснована на сприйнятті світу за допомогою образів. Специфічним засобом вираження сенсу й змісту в театрі є сценічна дія, яка виникає в процесі взаємодії акторів. Однак у галузі навчальної музичної освіти музично-театральна діяльність є найменш опрацьованим напрямом, тоді як ефективність її очевидна, про що свідчать психолого-педагогічні дослідження.

Якщо ставити за мету формування творчої особистості, то в навчально-виховному процесі музика має відігравати більш значну роль у збагаченні почуттів. Адже саме в музиці закладено найрізноманітніші емоційні стани людини – від відчуття тяжкої втрати до найвищої світлої радості.

Актор-вокаліст має змогу проявити свої акторські здібності за допомогою музики, передати розвиток почуттів, поступове їхнє зростання від ледь-ледь помітних, до бурхливих і непереборних.

Творча діяльність завжди зростає разом із особистісним зростанням актора і пов'язана з поступовим накопиченням уявлень, вражень, художніх образів, знань, умінь, навичок, особистого досвіду. Цей процес сприяє аналізу існуючих форм, стилів і прагненню запропонувати оточуючим власне світобачення.

Процес опрацювання музичного твору по-своєму впливає на формування особистих психологічних якостей майбутнього актора-вокаліста, а саме: під час вивчення вокальної композиції майбутній фахівець у процесі перевтілення образу й максимальних акторських пристосувань може відчувати емоції, які раніше йому не доводилося проживати. Процес втілення в ту чи іншу роль завжди залишає певний «відбиток» на акторові, виконавець частково переймає для себе деякі психологічні якості головного героя вокального твору (сентиментальність, бунтарство тощо).

Беручи до уваги ряд психологічних досліджень, можна сказати, що кожен актор є особистістю й по-особливому сприймає та виконує вказівки, пояснення й демонстрації викладача; не всі однаково оцінюють свої досягнення й помічають недоліки. Деякі студенти швидко засвоюють співочі навички, інші – повільно; одні студенти дуже уважні, зосереджені, інші – розгублені; одні швидко запам'ятовують, інші – довго не можуть зрозуміти, чого від них хочуть. Усе це безумовно відображається на процесі навчання та процесі опрацьованості твору.

Під час формування вокальних навичок психологічні здібності виконавця (пізнавальні, чуттєві, вольові) знаходяться у взаємозв'язку, обумовлюють одне одного й відіграють дуже важливу роль як у вихованні й навчанні актора-співака, так і в розвитку його голосової техніки. Усе навчання майбутнього фахівця пов'язане з удосконаленням ряду психічних процесів: відчуття, сприйняття, емоцій, темпераменту, волі, уваги, пам'яті тощо. Далі ми детальніше розглянемо

ті психічні процеси, які впливають на формування вокального голосу, вокально-технічних навичок актора. Їх не слід розглядати як щось окреме від фізіологічних процесів; ще І. Павлов вбачав у них фізіологічну основу психічних явищ. Доводячи, що психічні процеси мають умовно-рефлекторну природу, видатний учений наголошував на проблемі злиття суб'єктивного й об'єктивного, психічного й фізіологічного. Через це правильно пояснити психічні процеси можна, лише маючи певні знання про нервові процеси та їхні закономірності [5, с. 269].

2. Вплив темпераменту людини на процес засвоєння вокально-технічних навичок.



У вокальній педагогіці спостерігається велика різниця між тим, як швидко відпрацьовуються вокальні навички, наскільки міцно вони закріплюються і якою мірою досягають досконалості в різних студентів. Вивчення цих відмінностей дає підстави зробити висновок про те, що в основі індивідуальних розбіжностей лежать типи темпераменту особистості.

Пояснюючи темперамент фізіологічними властивостями нервової системи, І. Павлов визначав його як загальну характеристику окремої людини, учений наголошував на тому, що «загальна характеристика нервової системи надає певних обрисів всій діяльності кожного індивідуума» [5].

Визначають чотири основних типи темпераменту людини: холеричний, сангвінічний, флегматичний і меланхолічний. Розглянемо детальніше їхнє значення в процесі навчання співу.




Холерик. Оскільки в холерика процеси збудження переважають над процесами гальмування, то його вокальна підготовка має відбуватись у двох напрямках.

Відповідно до одного напрямку, на перших етапах навчання репертуар не має викликати надмірних емоцій. Тому в навчальний репертуар ми включали твори ліричного й епічного характеру, а саме: музика А. Петрова, слова Е. Рязанова Пісня про погоду з кінофільму «Служебный роман»; музика Б. Мокроусова, слова В. Малкова «Я за реченьку гляжу»; українська народна пісня «Лугом іду, коня веду», обробка М. Лисенка; українська народна пісня «Чи я в лузі не калина була», обробка А. Єдлички; музика К. Стеценка, слова Лесі Українки «Стояла я і слухала весну».


За другим напрямом, вокально-технічні вправи мають бути системними, із чітким ритмом. Це сприятиме вихованню в студентів стриманості, закріплюватиме процеси гальмування. Для цього слід використовувати гами за напрямом згори донизу, вузьке розташування інтервалів, мінорні тризвуки та гами, що сприятимуть відносно більшому спокою. Вправи в повільнішому темпі будуть більш корисними, ніж у швидкому. Наприклад, І. Вілінська Вокаліз № 3; І. Вілінська Вокаліз № 4; І. Вілінська Вокаліз № 7.

Велику увагу в роботі зі студентами холеричного типу темпераменту необхідно приділяти їхнім публічним виступам (майстер-класи, відкриті заняття,

концертні виступи на заходах факультету, університету, конкурсах). У процесі виступів відпрацьовувався той «творчий спокій», без якого виконання не має якостей художнього дійства.


 *Сангвінік.* Життєрадісний сангвінік, який характеризується більшою рухливістю, заглибленістю у власні особистісні переживання, поспішно приймає рішення, мало над ними міркує, швидко забуває негаразди, печалі та радість, образи, добре піддається вихованню й перевихованню, якщо його вдається зацікавити процесом навчання. Зацікавленість може бути пов'язана як із популярними вокальними творами, так і з творами, для виконання яких потрібне застосування складніших вокально-технічних умінь і навичок. Наприклад, пісні з популярних кінофільмів і мюзиклів, які виконувались естрадними зірками й зірками телеекрану: музика Ф. Шуберта, слова Л. Рельштаба, переклад М. Огарьова «Серенада»; музика Ф. Шуберта «Ave Maria»; музика М. Дунаєвського «Гадалка» з кінофільму «Ах, водевиль, водевиль»; музика М. Таривердієва, слова М. Добронравова «Маленький принц» із кінофільму «Пасажир с екватора»; музика М. Дунаєвського, слова Л. Дербеньова «Все пройдет»; музика Є. Крилатова, слова Ю. Ентіна «Прекрасное далеко»; музика М. Дунаєвського, слова М. Олева «Тридцять три коровы» з кінофільму «Мэри Поппинс, до свидания!».

Як і холерикам, на перших етапах навчання студентам потрібно пропонувати для виконання твори, які не мають великої емоційної насиченості. Вокально-технічні вправи бажано давати завжди в одній послідовності, і постійно розпочинати з однієї вправи. Це врівноважує процеси збудження та гальмування, тренує в студентів вокальну стійкість і зібраність.

 *Флегматик.* Флегматикам добре вдаються твори ліричного, світлого характеру, а на старших курсах, коли студенти достатньо володіють вокальною технікою, слід добирати твори емоційно насичені. Наприклад, музика М. Толстого, слова А. Толстої «Мы вышли в сад»; музика і слова М. Лістова «Старинный вальс»; музика Ф. Шуберта «Ave Maria»; музика О. Гурільова, слова М. Огарьова «Внутренняя музыка»; М. Глінка «Как сладко с тобою мне быть»; М. Глінка «Не искушай меня без нужды» та ін. Якщо на початку навчання слід застосовувати повільні темпи для вправ, то в подальшому навчанні вокальні вправи добираються у швидших темпах і зі складнішою технікою виконання (пунктирний ритм, дикція, хроматизми тощо). Наприклад, Дж. Конконе Вокаліз № 7, Дж. Конконе Вокаліз № 9; музика С. Рахманінова, слова Т. Шевченка, переклад О. Плещеева «Полюбила я на печаль свою»; музика О. Гурільова, слова Е. Губера «Сердце – грушка»; В. Моцарт Арія Керубіно з опери «Весілля Фігаро»; Ж. Бізе Хабанера з опери «Кармен»; П. Абрахам Пісенька Мадлен з оперети «Бал у Савойї»; українська народна пісня «Як поїхав мій миленький до млина», обробка Ж. Колодуб.

Студенти-флегматики дуже добре володіють собою під час публічних виступів, а в окремих випадках співають емоційніше та виразніше, ніж у класі.

Студентам із флегматичним типом темпераменту вдаються твори світлого, ліричного характеру, а тим із них, хто достатньо володіє вокальною технікою, слід добирати емоційно насичені твори. Флегматики дуже добре володіють собою під час публічних виступів, а в окремих випадках співають емоційніше й виразніше, ніж у класі.

 *Меланхолік.* У роботі з меланхоліками викладач має проявляти більшу чуйність, ніж із іншими студентами, підбадьорювати їх при невдачах, акцентувати їхню увагу на успіхах і досягненнях. Вокально-технічні вправи для цих студентів мають бути суворо систематизовані, відрізнятися емоційністю й виразністю для того, щоб збуджувати в меланхолійних студентів яскраві почуття.

Вивчаючи студентів, спілкуючись із ними під час занять, викладач мусить пам'ятати, що типи темпераменту в «чистому вигляді» зустрічаються рідко. До того ж «образ поведінки людини... обумовлений не тільки вродженими властивостями нервової системи, а й тим впливом, який надається під час виховання й навчання особистості. І поряд зі вказаними вище властивостями нервової системи безперервно виступає ще одна важлива властивість – найвища пластичність» [7,11,12]. Ця важлива думка І. Павлова зможе допомогти викладачу-вокалісту в пошуку конкретних прийомів для виховання студентів із різними типами темпераменту.

? Запитання для самоконтролю

1. Які психічні процеси впливають на формування вокального голосу майбутнього актора?
2. Назвіть приклади вокальних творів для розвитку вокально-технічних навичок студентів із різними типами темпераменту.
3. Яким чином відбувається процес засвоєння навчального матеріалу в студентів із різними типами темпераменту?

Практичні завдання

Вправи для покращення артикуляції

- 1.«Грибок». Відкрити рот. Присмоктати язик до піднебіння. Не відриваючи язик від піднебіння сильно відтягнути вниз нижню щелепу. Язик не повинен відриватися від піднебіння.
- 2.«Гармошка». Положення язика як у вправі «Грибок». Губи в усмішці. Не відриваючи язика від піднебіння відкривати і закривати рот.
3. «Малляр». Відкрити рот. Широким кінчиком язика виконуються рухи по піднебінню вперед – назад, як малляр білить щіткою стелю. Нижня щелепа не повинна рухатися.
4. «Конячка». Присмоктати язик до піднебіння, клацнути язиком. Клацати повільно, сильно. Розтягувати під'язикову зв'язку.

5. «Сховаємо цукерку». Напружений язик у закритому роті натискуємо то на одну щоку, то на другу.

6. « Чистимо зубки». Посміхнутися, відкрити рот і кінчиком язика «почистити» нижні зуби і потім верхні, спочатку із боку в бік, потім – знизу вгору. 1 вправа виконується 7-10 разів.

Рекомендована література: основна – 2, 6, 8; додаткова – 7, 8.

Тема 11. Роль свідомості при формуванні голосу


Метою вивчення теми є характеристика свідомості як головної ознаки при формуванні вокально-технічних навичок майбутнього актора, засвоєння її ролі та значення.

Ключові слова: вокальний процес, свідомість, вокально-технічні навички, стан людини, вокально-педагогічні принципи.

План

1. Свідомість – головна ознака формування вокально-технічних навичок.
2. Дидактичні вокально-педагогічні принципи видатних співаків.

1. Свідомість – головна ознака формування вокально-технічних навичок.

 Дати однозначне визначення поняттю «вокальне мистецтво» важко. За своєю природою воно синтетичне і складається з нерозривної єдності декількох специфічних елементів: музики, співу, слова (оперний жанр, оперета, акторська майстерність). Музика сама по собі є могутнім засобом емоційного впливу на слухачів; не менше впливає на слухача і спів, голос співака, його тембр, манера виконання, вокально-технічна майстерність. Слово у співі, його інтонація, смисловий і емоційний підтекст також мають великий вплив на слухача. В оперному жанрі (оперета, мюзикл) драматична гра, пластика, костюм, грим, міміка, жест – усе, що складає арсенал майстерності актора, також вражає великою силою впливу на глядача.

Отже, у художньому виконавстві співак має бути музикантом, виконавцем узагалі, володіти специфічною якістю вокаліста, декламатора, в оперному жанрі – драматичного актора. Синтез усіх цих якостей в органічній єдності визначає вокальне мистецтво як явище. Сольний спів, що утвердився як самостійний і основний вид вокального мистецтва на рубежі XVI–XVII століть, є вищою формою в розвитку природних і художніх здібностей окремої особи, а також вищою формою вираження індивідуальних переживань у співі.

Італійська школа співу *belcanto*, розквіт якої припав на XVII–XVIII століття, дійшла до найвищого ступеня віртуозності й суттєво вплинула на розвиток вокального мистецтва всієї Європи. Найвідомішими представниками

староіталійської школи XVII століття є видатні вчителі Пьетро Тозі, Джамбаттіста Манчіні; французької школи – Жан-Батист Берар, Жільбер Луї Дюпре, Мануель Гарсія (батько та син).

На думку всіх італійських маестро того часу, до викладача співу висувалися високі вимоги. Він мав насамперед сам добре співати (обов'язкова умова), мати музичну освіту, володіти системою знань, які б дозволили навчати співу, уміти визначити таланти учня, тип його голосу, перспективи розвитку тощо. Від учителя вимагалися такі якості, як доброзичливість, вимогливість, професійність, вміння заохотити до навчання. Високі вимоги висувались і до учнів. Окрім голосу, вони мали володіти здатністю миттєво сприймати поданий учителем матеріал, жертвувати власним дозвіллям, уміти слухати інших співаків, тренуватися перед дзеркалом, виховувати в собі волю, створювати собі добрий настрій тощо.

З другої половини XVIII ст. зацікавлення російських музикантів до музичної культури Італії стає більш глибоким і поважним. Якщо петербурзький «великий світ» відвідує італійську оперу лише як данину моді, то російські музиканти-професіонали й просвітницькі меломани прагнуть розібратися, які враження вони отримують після спектаклів й концертів за участю італійських співаків-солістів; вони намагаються усвідомити особливості співочої школи, розгадати секрети *belcanto*, простежити його зв'язки з національною музикою італійського народу.

Основною формою виконання у школі *belcanto* було *legato* – гарний спів, тісно пов'язаний із вокальною кантиленою. Це найсуттєвіша риса школи *belcanto*, дорогоцінний спадок старої італійської школи співу. Розвиток гнучкості голосу, оволодіння мистецтвом колоратури було обов'язковим для всіх вокалістів як засіб виразності й метод обробки голосу. Цей педагогічний прийом використовується й сьогодні.

2. Дидактичні вокально-педагогічні принципи видатних співаків.



У перших десятиліттях XIX ст. інтерес російських композиторів і співаків до італійського оперного театру росте й міцнішає. Цьому сприяє творчість таких композиторів, як Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті. Недаремно засновника російської школи співу М. Глінку після спілкування з італійськими професійними співаками (під час подорожі в Італію в 1830 р.) «...практично познайомили з вередливим і важким мистецтвом керувати голосом і вправно писати для нього» [2, с. 144].

Досконало оволодівши вокальним мистецтвом, М. Глінка залюбки передавав свої знання іншим. Окрім практичної роботи зі співаками, він приділяє велику увагу питанням розробки нової методики постановки голосу та складанню вокально-технічних вправ. Нам відомі «Вправи для вдосконалення гнучкості голосу», написані для видатного російського оперного співака О. Петрова.

Відомо, що кращі представники російської вокальної школи вчилися у чудових італійських викладачів. У Московській консерваторії до революції працював уславлений Умберто Мазетті, у якого вчилася велика плеяда російських

співаків (Ф. Шаляпін, Л. Собінов, М. Рейзен, П. Лісіціан та інші). Кантиленний спів італійців близький і зрозумілий росіянам, бо в цих шкільних однакове підґрунтя; російські співаки завжди прагнули поєднати прекрасний вокал і щирі драматичного актора. Тому найважливішим завданням викладачів-вокалістів є копітка індивідуальна робота з тими, хто розпочинає курс навчання вокальному мистецтву.

Неможливо переоцінити внесок українського вокального мистецтва в міжнародну та європейську культуру. Скарб української співочої культури – народна пісня – завжди була джерелом натхнення для великих виконавців. Вона базується на кантиленному співі й виразності слова. Велике історичне значення для розвитку української музичної культури має перший в Україні музично-драматичний театр М. Садовського, який пропагував національну та світову культуру. З початку ХХ ст. у цьому театрі почала свою роботу викладача-вокаліста О. Муравйова (у минулому оперна співачка, яка зробила великий вклад у розвиток національної української вокальної школи).

О. Муравйова виховала цілу плеяду надзвичайних оперних співаків. У Великому театрі співали прославлені І. Козловський, В. Златогорова, О. Бишевська; у Київському оперному театрі – З. Гайдай, Л. Руденко, Р. Разумова та інші. Послідовником О. Муравйової став її вихованець – видатний викладач із вокалу, випускник Київської державної консерваторії Дометій Євтушенко.

Важливий внесок у розвиток української вокальної школи зробили корифеї української оперної сцени І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря. Вокальна майстерність і професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні; їхнє звуковедення й виразність, краса та пластичність звуку вражали. Вони вправно поєднували талант драматичного актора й оперного співака, демонструючи перед глядачами тремтливе ставлення до музичного матеріалу.

Отже, видатні викладачі ставили перед собою завдання – допомогти виявити різні драматичні стани людини під час виконання музичного твору, виділити певні відчуття, «пережити» поетичний і музичний матеріал. Але вміння ставити перед собою велике творче завдання – це тільки привід для початку роботи. Недостатньо просто відчувати музику, мати про неї різноманітне уявлення. Потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, уміти передавати своє розуміння образу, власні думки та почуття. На згадку приходять слова Ф. Шаляпіна: «Актор, який співає на сцені, ніби втілює в собі дві особи: одна співає, знаходиться в образі, а друга – пильно контролює кожний заспіваний звук, кожний змінений стан і перетворення. Тільки за таких умов можливо створити на сцені художній образ» [2, с.144].

Спробуємо в загальних рисах сформулювати найважливіші методичні основи вокальної школи й ті загально-педагогічні принципи, на яких зароджувалось і розвивалось мистецтво співаків.

Перший – це принцип єдності художнього й технічного розвитку співака, загальне підпорядкування технічного розвитку художнім цілям. Потреба того чи іншого технічного прийому спонукається художніми завданнями; ними також

диктуються засоби роботи над цими прийомами. Музичний слух керує вокальною технікою. Тому розвиток художнього смаку, творчого уявлення, розвиток музичного слуху в загальному розумінні є підґрунтям музичної, насамперед вокальної, педагогіки.

Другий принцип – це принцип поступовості, послідовності, системності в оволодінні майстерності солоспіву. «Концентричний» метод розвитку голосу М. Глінки вимагає, щоб співаки не форсували розширення діапазону голосу передчасним використанням звуків, які не є вільними для їхнього природного діапазону. Російські викладачі не форсували також і розвиток сили голосу, дбали про його якість, красу й тембр. Вони вказували, що вправи, як і художній репертуар, необхідно ускладнювати поступово. При цьому вправи мають сприяти розвитку гнучкості й легкості голосу, природності та свободі звукодобування, розвитку вільного дихання, що керує голосом. Ці вправи мають бути скеровані на вирівнювання регістрів, плавні переходи з одного регістру в інший, на розвиток уміння користуватися різними відтінками голосу.

Третій принцип – принцип індивідуального підходу до учня. Недаремно М. Глінка у своїх «Вправах для вирівнювання й удосконалення голосу» підходив до кожного співака індивідуально та пропонував саме те, що було необхідним для конкретного артиста, конкретного голосу. Слід також розуміти, що російські композитори писали свої твори для конкретних виконавців, намагаючись урахувати індивідуальні особливості.

Нарешті четвертий принцип – це принцип постійного вдосконалення. Видатні російські співаки, які мали геніальні природні дані, безумовно розуміли, що обдарованість обумовлює тільки можливість досягнення успіхів, що шлях справжнього співака-артиста – це шлях постійного вдосконалення, роботи над собою. Чим більш талановитим був співак, тим більшим визнанням народу, більшим успіхом він користувався, і тим критичніше він ставився до себе, тим суворіше дотримувався свого фізичного й художнього режиму, тим більш завзятою і наполегливою була його праця.

При всій індивідуальності кожного з видатних представників італійських, російських, українських вокальних шкіл, усіх їх поєднують загальні естетичні принципи, загальна ідейно-художня направленість, а саме: глибока правдивість і щирість художнього трактування, уміння розкривати зміст твору й доносити його до масового слухача, яскрава переконливість і благородна простота виконання, справжнє творче розуміння виконавського процесу, повне підпорядкування досконалої техніки художнім цілям.

Вище вже йшлося про той вплив і значення, яке для справжнього артиста має вміння перейматися змістом твору й різними засобами артистичного впливу, уміння примушувати слухачів сприймати художню цінність твору. Цього можна досягти, якщо співак творчо налаштований і вміє передавати слухачам свої емоції (для цього не обов'язково мати великий діапазон і надзвичайні голосові здібності). Справжній артист, який володіє різноманітною акторською технікою, за якою прихована велика підготовча робота, завжди може досягти надзвичайної сили впливу на слухача.

Природньо, що співак впливає на глядача своїм звуком і самовираженням, мімікою та жестами, особливою акторською привабливістю. Тому яким би не був красивим і технічним голос співака, він має поєднувати такі якості, як музичність, гнучкість голосу, сценічну майстерність, культуру виконання твору. Сценічна майстерність стає надбанням тоді, коли теоретичне засвоєння основних законів акторської техніки й практичні заняття під наглядом досвідчених викладачів набувають системного характеру. Практика показує, що надбання сценічних навичок має відбуватись одночасно з роботою над удосконаленням голосу. Вільний жест, виразна міміка, уміння невимушено поводитись, пластичність і ритмічність рухів, пов'язаних із музикою, потребують великої попередньої усвідомленої роботи.

Різноманітні вокально-технічні вправи надаються з позиції певної вокальної школи, у традиціях оволодіння конкретними вокально-технічними навичками. При цьому вироблення цих навичок трактується не як вузька мета діяльності вокаліста, а як необхідний компонент його майстерності, що залежить від змісту й стилю музичного твору. Розглядаючи специфічні особливості вокального виконавства, корифеї як вокально-педагогічної (М. Гарсія, Л. Дмитрієв, В. Луканін, М. Донець-Тессейєр та ін.), так і вокально-виконавської творчості (Т. Руффо, П. Домінго, І. Архипова, О. Образцова, Є. Нестеренко) відводять особливу роль особистості виконавця як інтерпретатора вокального твору. Погляди цих педагогів і виконавців, а також власний виконавський і педагогічний досвід дають нагоду стверджувати, що творчість виконавця накладається на стилеві особливості музичного твору, які й обумовлюють конкретні цілі й завдання всієї вокально-виконавської творчості співака. У такий спосіб відбувається взаємовплив і взаємопроникнення загальних і специфічних властивостей вокально-виконавської діяльності.

Саме тому до специфічних особливостей вокально-виконавської діяльності слід віднести такі:

- особливу мову вокально-виконавського мистецтва, що має свої закономірності існування й розвитку;
- особливий спосіб узагальнення – загальний інтерпретаторський план вокального твору будується через індивідуально-особистісне відчуття співака;
- використання «вокально-художньої уяви» (при формуванні вокально-технічних і вокально-виконавських навичок);
- якісне визначення форми твору в усіх її виявах.

? Запитання для самоконтролю

1. Поясніть, чому свідомість є головною ознакою формування вокально-технічних навичок?
2. Яку функцію виконують пам'ять і сприйняття при формуванні навичок?
3. Надайте характеристику дидактичним вокальним принципам видатних виконавців. Наведіть приклади.

✍ Практичні завдання

Вправи для зняття стресу

Вправа «Піджак на вішалці».

Зняти напруження у м'язах можна не лише лежачи або сидячи, а й стоячи чи навіть ідучи. Для цього достатньо уявити себе «без кісток», зробленим ніби з гуми, або уявити своє тіло піджаком, що висить на вішалці. Порухайте тілом, яке наче вільно висить на хребті. Відчуйте, як вільно гойдаються руки, плечі, тазовий пояс, коли ви рухаєте хребтом.

Коли людина хвилюється, її дихання прискорюється і стає поверхневим. Щоб не допустити надмірної емоційної реакції під час стресових ситуацій, потрібно стежити за тим, щоб дихання залишилося глибоким і повільним.

Вправа «Ритмічне дихання».

Помітивши, що ви починаєте хвилюватися, напружуватися, обурюватися, починайте дихати за таким принципом: вдихаючи, рахуйте до трьох, видихаючи, також рахуйте до трьох. Потім спробуйте зробити видих іще тривалішим: видихаючи, рахуйте до п'яти, до семи тощо.

Вправа «Рахунок».

Цю вправу можна робити в будь-якому місці. Потрібно сісти зручніше, скласти руки на колінах, поставити ноги на землю й знайти очима предмет, на якому можна зосередити свою увагу.

1. Почніть рахувати від 10 до 1, на кожному рахунку роблячи вдих і повільний видих. (Видих має бути помітно довшим за вдих).

2. Заплющте очі. Знову порахуйте від 10 до 1, затримуючи подих на кожному рахунку. Повільно видихайте, уявляючи, як із кожним видихом зменшується й нарешті зникає напруження.

3. Не розплющуючи очей, рахуйте від 10 до 1. Цього разу уявіть, що видихуване вами повітря розфарбоване в теплі пастельні тони. З кожним видихом кольоровий туман стає густішим, перетворюється на хмари.

4. Пливить ласкавими хмарами доти, доки очі не розплющатся самі. Щоб знайти потрібний ритм рахунку, дихайте повільно й спокійно, відгороджуючись від усіляких хвилювань за допомогою уяви. Цей метод дуже добре послаблює стрес.

Через тиждень почніть рахувати від 20 до 1, ще через тиждень – від 30, і так до 50.

Рекомендована література: основна – 10, 11, 13; додаткова – 5, 7, 9.

Тема 12. Вокально-технічні вправи як засіб формування вокально-технічних навичок

Метою вивчення теми є визначення алгоритму процесу навчання, етапів розучування вокального твору; характеристика стереотипів співочого процесу та умов їхнього відпрацювання.

Ключові слова: алгоритм, етапи навчання, стереотип.

План

1. Алгоритм навчання. Етапи відпрацювання вокальних навичок.
2. Співочі стереотипи й умови, які сприяють їхньому виробленню.

1. Алгоритм навчання. Етапи відпрацювання вокальних навичок.



Використання алгоритмів навчання у формуванні вокально-технічних навичок актора-вокаліста – педагогічна умова, спрямована на структурно-послідовне виконання дій з використання вокального мистецтва у професійній підготовці актора музично-драматичного театру. Алгоритм у навчанні, як відомо, являє собою чіткий опис прийомів мислення або послідовності розумових операцій, спрямованих на розв'язання багатьох однорідних завдань. Г. Кирилова наголошує, що алгоритмічні приписи визначають найдоцільнішу послідовність розумових і практичних дій і цим самим привчають того, хто навчає, міркувати правильно й економно [9]. Прийом навчання «діяти за правилом» найдоцільніше використовувати, коли починається новий вид роботи. Основним методом має бути не багаторазове пояснення викладача, а привчання студентів користуватись алгоритмом під час виконання завдань. Спочатку під керівництвом педагога, а потім і самостійно студент виконує за алгоритмом аналогічні й нові завдання.

Ми прийшли до висновку, що для здійснення процесу вокальної підготовки майбутнього актора необхідні чіткі алгоритми, які й були розроблені нами в ході дослідження, а саме:

- алгоритм роботи викладача зі студентом над вокальним твором (алгоритм розбору вокального твору);
- алгоритм самостійної роботи студента з формування вокально-технічних навичок (алгоритм застосування правил самостійної роботи над вокальним твором).

Розглянемо ці алгоритми докладніше. Алгоритм роботи викладача зі студентом над вокальним твором складається з трьох етапів.

Перший етап. Робота над «технічною» частиною твору передбачає:

- розбір мелодії вокального твору, ритму, інтонації виконання;
- визначення складних епізодів ритмічного малюнка твору й проспівування мелодії із застосуванням збільшеного чи зменшеного ритмічного малюнка;
- розгляд дикційних особливостей і труднощів, окреслення шляхів їхнього подолання.

Другий етап. Робота над засобами вокальної виразності складається з таких елементів:

- визначення характеру звуковедення конкретної мелодії;
- застосування штрихів, динамічних відтінків;
- характеристика стильових особливостей виконання, за допомогою яких розкривається зміст, характер твору, задум композитора.

Третій етап. Застосування емоцій виконавця для розкриття художнього образу вокального твору передбачає:

- визначення певних емоцій для розкриття художнього образу вокального твору через поетичний текст;
- передачу емоційного змісту твору (послідовність змін почуттів) без контролю вокально-технічних навичок;
- аналіз впливу емоцій на якість виконання вокального твору;
- доведення виконання до «автоматизму»:
 - емоційне виконання вокального твору – контроль свідомості, вокально-технічні навички – автоматичне виконання;
 - вокально-технічне виконання – контроль свідомості, емоційність виконання вокального твору – автоматичне виконання.

Розкриття художнього образу вокального твору є складним процесом і складається з двох взаємозалежних аспектів, а саме: змістовне наповнення та емоційність виконання. Зміст твору викликає певні почуття та емоції в самого виконавця, які він намагається донести до слухача. Науковці В. Антонюк, О. Зданович, А. Менабені засвідчують, що змістовне наповнення твору залежить від емоційного співу вокаліста, тобто виконавець насамперед має емоційно відчувати кожне слово й намагатись максимально розкривати його зміст. Цей процес реалізується шляхом емоційного внутрішнього самонастроювання, який досягається методом уявлення, перевтілення в той чи інший художній образ вокального твору.

Алгоритм самостійної роботи студента з формування вокально-технічних навичок базується на попередньому алгоритмі, але має деякі відмінності.

Перший етап. Розучування вокального твору містить з такі складові:

- визначення тональності, розміру, ритмічного малюнка, діапазону вокального твору;
- проведення сольмізації, сольфеджування й усвідомлення інтервалів основної мелодії;
- визначення способів виконання складних інтервалів, звуків зі знаками альтерації певної мелодії (опора на акомпанемент);
- проспівування мелодії на заданий склад: «зо», «зі», «до», «ро», «бра»;
- робота над резонаторним звукоформуванням за допомогою вокалізації мелодії (виконання мелодії на заданий склад із наступним розспівуванням цього складу).

Другий етап. Оволодіння складнощами дикції передбачає:

- застосування тренувальних вправ для артикуляційного апарату;
- робота над орфоепією – приголосні, голосні звуки, закінчення слів;

- визначення особливостей мовної лексики (особливо іноземної).

Третій етап. Застосування засобів виразності, які використовують автори твору для розкриття художнього образу, складається з таких елементів:

- розбір динамічних відтінків (*forte, piano, mezo forte, mezo piano, diminuendo, crescendo*);
- робота над штрихами (акценти, *sforzando, staccato*), характером звуковедення (*legato, non legato, marcato, portamento*);
- визначення стилю композитора, особливостей виконання жанру вокального твору (класичний романс, арія з оперети, мюзиклу, народна пісня в обробці, сучасна естрадна пісня).

Використання алгоритмів навчання у формуванні вокально-технічних навичок актора-вокаліста забезпечує формування професійного ставлення до майбутньої діяльності, розвиток самостійного підходу до оволодіння вокальною майстерністю та формує професійно-особистісні якості (системність у роботі, наполегливість).

Отже, ефективне розв'язання проблеми формування вокальної майстерності майбутнього актора музично-драматичного театру в процесі вокальної підготовки залежить від створення охарактеризованих педагогічних умов. Педагогічними умовами продуктивності процесу вокальної підготовки акторів у системі фахової освіти можуть бути обставини, що сприяють розвитку творчої активності, реалізації творчого підходу до вирішення проблеми вокальної підготовки, активізації потенціалу особистості студента, забезпеченню позиції активних суб'єктів діяльності.

2. Співочі стереотипи й умови, які сприяють їхньому виробленню.



Поняття «спів» можна розуміти як здатність голосу виражати музичні задуми. Можна бути винятково виразним, емоційним, талановитим виконавцем, але не мати професійних вокальних даних, тобто не володіти «*інструментом*» для якісного виконання. З іншого боку, є небодаровані співаки, із поганим слухом, не музикальні люди, у яких наявний співочий голос відмінної якості.

Як і всі функції, спів у людини, яка не має природних вокальних даних, можна вдосконалити, розвинути, у деяких випадках навіть до достатнього для професійної роботи рівня. Проте це трапляється не завжди. Зазвичай розвитком професійних співочих навичок займаються люди, у яких від природи достатньо виражений голос. Очевидно, у цьому випадку анатомо-фізіологічні особливості голосового апарату дозволяють проявитися таким основним акустичним якостям, які характеризують співочий голос і дають надію розвинути здібності до професійного рівня. Існують і «*від природи поставлені голоси*», які дозволяють без пошуків спеціальних пристосувань отримувати всі акустичні якості професійного рівня. Їх потрібно розглядати як рідкісні здібності, які визначаються особливостями будови, хорошими природними властивостями голосового апарату до пристосування та природною досконалістю тої частини нервової системи, яка бере участь у творенні співочої функції. Безперечно, тут, з

одного боку, діють сприятливі природні умови, а з іншого, – сприятливе музичне середовище.

М. Глінка наголошував, що всі голоси від природи недосконалі й потребують обробки. Інколи це лише шліфовка чудових природних здібностей, коли основні співочі функції голосового апарату автоматично відбуваються досить правильно. В іншому випадку – це знаходження, формування потрібних пристосувань, координація, виявлення прихованих здібностей голосу. Останнє буває досить часто. Зі всіх голосів, які не володіють достатніми вокальними якостями звучання, потрібно зробити достатньо придатний для професійної діяльності голос. Перед педагогом стоїть задача створення повноцінного *«інструмента»* – тобто розвиток його до професійного рівня.

Наскільки це вдасться зробити, у кожному конкретному випадку вирішує талант педагога та здібності учня. Історія вокального мистецтва знає приклади розвитку професійних співаків найвищого класу, які на початку свого навчання мали зовсім скромні здібності, а іноді й зовсім непринадні голоси.

У інших співаків-початківців усі основні функції голосового апарату, які забезпечують утворення високоякісного співочого звуку, вже утворились. Більшість відомих співаків світу належить до цієї категорії людей. Проте і в цьому випадку для професійної діяльності, навіть тільки у звуковій площині, вимагалася велика робота зі вдосконалення голосових засобів, з утворення міцних навичок, потрібних автоматизмів. Власне співочий голос – це насамперед результат відповідних м'язових пристосувань.

Виявлення й розвиток голосу у співака с незначними вокальними ресурсами, так зване *«знаходження голосу»*, – це передусім знаходження правильної, злагодженої роботи всіх частин голосового апарату, а також розвиток сили та вправності м'язів, що беруть участь у співочій функції.

Отже, розвиток співочого голосу, знаходження та шліфовка голосових якостей пов'язані зі встановленням нового професійного співочого режиму в роботі голосового апарату, із розвитком нових рухових навичок, які потім автоматизуються й дадуть змогу майже повністю переключити увагу співака на виконання творчих завдань.

Як ми вже зазначали, успіх у розвитку голосу залежить, з одного боку, від таланту педагога, який зумів знайти, підказати й виробити ті пристосування, ті навички та вміння, які в конкретного учня викликали найкращі звукові результати; з іншого боку – від здатності учня засвоїти, тобто утворити й закріпити ці навички.

Важливо зазначити, що голос має бути *«формально правильним»*, тобто професійно оформленим відповідно до сучасних уявлень про повноцінне звучання. Але ця *«формальна правильність»* не має бути стандартною, вона має вмщати безкінечну різноманітність барв, відтінків, нюансів, які диктуються виконавчими завданнями.

У процесі спеціального навчання співу в сучасній оперно-концертній манері в голосі виробляються якості *дзвінкості, металічності, польотного звуку* одночасно з надбанням *округлого, м'ясистого, «оксамитового»* звучання, великої

сили. Саме такий голос – змішаний, прикритий, із хорошою опорою, такий, що ллється на всьому діапазоні й всіх голосних – ми називаємо правильно поставленим.

Співочі стереотипи й умови, які сприяють їхньому виникненню.

Відповідно до фізіології професійне звучання голосу є результатом спеціально знайденого характеру роботи голосового апарату, тобто встановлення відповідних співочих рухливих динамічних стереотипів. Постійне та стійке збереження цієї роботи забезпечує стабільність перерахованих якостей звучання, які характеризують поставлений співочий голос.

Мовленнєві рухові стереотипи утворені в кожній людині з дитинства, звуки мовлення й слова ми промовляємо автоматично. Оскільки спів пов'язаний зі словом і здійснюється тим же голосовим апаратом, то при перших спробах щось заспівати людина зазвичай користується мовленнєвим стереотипом.

Вироблення співочих стереотипів, при здійсненні яких утворюються якості добре поставленого голосу, відбувається в процесі спеціального систематичного навчання, яке зазвичай триває багато років.

Більшість учнів приходять у клас із тим чи іншим рівнем співочих навичок, отриманих у результаті попереднього навчання, із відповідними руховими стереотипами. Тому перед педагогом зазвичай постає завдання не стільки заново створити потрібну систему рефлексів, скільки оновити стару, внести до неї численні зміни, пов'язані з частковим знищенням старих стереотипів, а іноді й повною їх зміною. Ця задача є дуже складною як для викладача, так і для учня.

Руйнування старих стереотипів і заміна їх новими – надзвичайно складна робота для нервової системи, яка має проходити поволі, поступово, спокійно, з переривами для перепочинку, інакше вона може призвести до порушення нервових процесів, перевантаження нервової системи, порушення її нормальної діяльності. При цьому порушується й робота голосового апарату.

Звуковий образ.

Процес навчання слід розглядати за певною схемою. Для того, щоб заспівати що-небудь, потрібно найперше ясно уявити те звучання, ту фразу, яку потрібно заспівати, тобто треба уявити *звуковий образ*. Він є свого роду еталоном для порівняння з тим результатом, який вийшов після спроби його відтворити. За цим образом здійснюється все регулювання системи руху, тому його можна назвати регулюючим образом. Звуковий образ викликає відповідне рухове уявлення, тобто уявлення про те, якими рухами можна досягнути подібного звучання, яким чином його відтворити. Цей зв'язок визначається попереднім звуковим і руховим досвідом. Треба зауважити, що руховий досвід відіграє в процесі утворення вокальних навичок дуже велику роль.

Досвідчений співак уявляє собі формування звуку не тільки у звуковій та руховій формі, а і залучає до нього зорові, вібраційні (резонаторні) уявлення. На основі цього з центра на периферію до м'язів подається відповідний наказ, і співак робить спробу відтворити задумане звучання. Для оцінки отриманого результату вмикається ціла система аналізаторів, які посилають інформацію у зворотному напрямі, тобто до центру. Це дало підстави називати подібні системи зворотними

зв'язками. На основі аналізу й синтезу інформації, отриманої через зворотні зв'язки відбувається порівняння отриманого результату з задуманим. При наявності розбіжностей вносяться відповідні корективи, зайві рухи гальмуються, додаються нові, і робиться спроба відтворити звучання. Такі спроби робляться доти, доки рух не уточнюється настільки, що розбіжності будуть ліквідовані, а акустичний результат відповідатиме *звуковому образу*. Доки зв'язки виробляються, шліфуються, увага активно спрямовується на виконання цієї задачі. Після того, як зв'язок вироблений, рух починає відбуватись автоматично, свідомість вільна, і необхідне звучання утворюється рефлекторно, без жодних зусиль. Власне, ми навчаємося для того, щоби потім не думати про те, як це робиться. Коли навичка вироблена, ми користуємося нею, не замислюючись, як вона була вироблена. Для того, щоби бути співаком, потрібно утворити незліченну кількість рухальних вокальних навичок.

Отже, ми бачимо, що основним моментом в утворенні співочих навичок є побудова внутрішнього «регульовального» образу, уявлення про звук, який потрібно заспівати. В утворенні цього уявлення бере участь багато факторів. Насамперед у самого співака завжди є ідеал звучання голосу, до якого він прагне; ідеал, вихований всім попереднім вокальним досвідом. У кожного початківця є улюблені артисти, яких він зазвичай прагне наслідувати, іноді всупереч тому, що дійсно потрібно для професійного звучання. Розповіді, зауваження, показ та інші способи, які застосовує педагог для того, щоб викликати потрібне йому звукове уявлення, завжди сприймаються через призму власної думки про прекрасне звучання, до якого учень інстинктивно прагне. Перше завдання педагога полягає в умінні переконати учня в правильності й необхідності того, чого він потребує, здатності вплинути на створення правильного уявлення. Тому повна довіра до педагога вкрай важлива особливо на перших етапах, коли слух учня ще недостатньо розвинений для самоконтролю за звучанням, поки його внутрішні вокальні образи ще не відповідають дійсному правильному звучанню голосу.

Етапи утворення співочих рухальних навичок. Процес утворення рухальних навичок прийнято умовно ділити на три етапи.

Перший етап – знаходження правильної співочої роботи голосового апарату, правильного звукоутворення на деяких голосних і на обмеженій ділянці діапазону голосу.

Другий етап – збереження й уточнення цих навичок правильної роботи в різних музичних завданнях і при вимовлянні різноманітних слів на всьому діапазоні. Цей етап охоплює засвоєння різних типів звуковедення, перенесення правильних принципів роботи голосового апарату на весь діапазон і збереження їх на слові.

Третій етап – автоматизація, шліфовка та знаходження численних варіантів цієї правильної роботи. Це етап доведення правильного звукоутворення і звуковедення до автоматичного виконання, повного контролю голосового апарату й розвитку здібностей варіювати голосом, тобто розвивати навички нюансування.

На першому етапі формування співочих навичок особливого значення у формуванні регулювального образу набувають подразники другої сигнальної системи, тобто пояснення словами та звукові подразники безпосередньо від педагога.

Рівень вимог до учня завжди має відповідати рівню його розвиненості в музичально-слуховому й вокально-технічному планах.

Отже, оцінка можливостей використання конкретної вправи, вокального твору має базуватися на чіткому уявленні про попередній вокально-руховий досвід (що вміє, що зможе зробити) учня. Кожний наступний етап має бути складнішим за попередній і будуватися на його базі. Будь-які завдання зі звуковедення мусять бути ускладненням або новою комбінацією того, що учень уже вміє робити в примітивнішому вигляді. Одні рухи готують підґрунтя для інших.

У засвоєнні коректного звукоутворення вагоме місце зазвичай займає робота над окремими ланками співочого акту. У вигляді м'язових прийомів опановується, наприклад, як треба зітхати, як відкрити рот, як позіхнути, покласти язик тощо. Усі ці підготовчі часткові рухи, відпрацьовані окремо, потім мають бути поєднанні в єдину координацію. Це частини майбутніх навичок.

Питання про доцільність розчленування складного руху на ланки й ізолювання роботи над ними в практиці викладання не може вважатися повністю вирішеним. Проте одночасна робота над усією ланкою необхідних пристосувань настільки складна, що мало хто може з нею впоратися. Тому доцільно уважно розділяти виконання роботи із засвоєння звукоутворення на частини.

Слід зазначити, що дуже дрібне членування вокальних рухів навряд чи буде доцільним. Роботою над такими частинами загальної координації слід користуватися тимчасово, лише стільки, скільки це необхідно для розуміння потрібного елемента.

Найбільш сприятливим у методиці вивчення нового характеру роботи голосового апарату, нової навички є чергування повторення цілісних рухів із окремою обробкою деяких добре виділених частин.

На початку засвоєння нової навички не варто робити великих перерв між заняттями. Сліди від роботи голосового апарату в нервовій системі ще свіжі, і їх треба підкріплювати часто. Проте й виконувати багато разів поспіль одне вокальне завдання не слід – це призводить до втомлюваності.

Фаза уточнення вокальних навичок.

Наступний етап формування вокальних навичок – фаза уточнення. До цього етапу відноситься момент, коли співак нарешті знаходить той правильний розподіл зусиль, який при мінімальній затраті енергії зумовлює утворення найкращих акустичних якостей, що відповідають добре поставленому співочому голосу. Виникає відчуття, що сил витрачається менше, а голос звучить сильніше, більш дзвінко, краще керується. Потрібні стереотипи в основних ланках уже знайдені, хоча й можуть бути нестійкими в різних музичних завданнях, проходити недостатньо гладко.

Основна характеристика цього етапу, поряд із укріпленням знайденого зв'язку, – це розвиток диференційованого гальмування, завдяки якому гальмується все, що заважає злагодженому співочому голосу. Стадія уточнення закінчується бездоганним виконанням рухів при різних завданнях на всьому діапазоні голосу й на слові.

Удосконалення в мистецтві не знає меж і залежить від обдарованості виконавця, від розвитку його внутрішнього слуху, інших аналізаторів, від творчої фантазії. Чим вищими є запити виконавця й чим прискіпливіше займається педагог, тим точніше й тонше він відпрацьовує співочі навички. Дуже важливо послідовно та поступово вдосконалювати відпрацювання навички.

На початку освоєння нової навички частота занять має велике значення для успішного її формування, що пов'язано зі свіжістю утворених слідів, які треба частіше підкріплювати. Чим більше відпрацьовані навички, чим міцніші зв'язки, тим менш болісно позначаються великі перерви між заняттями.

На цьому етапі навички ще недостатньо стійкі й можуть порушуватись від різних факторів, а саме: від зміни оточення, умов і обставин, співу на глядача або перед комісією. Порушуються вони також від різних емоційних станів учня.

Етап закріплення вироблених вокальних навичок.

Досягнення автоматизму.

На етапі закріплення рухальних навичок і автоматизації відбувається укріплення динамічних стереотипів у мозковій корі. У цій фазі навички виконуються легко, злагоджено, вільно, не потребуючи великої уваги, яка може бути перенесена на інші об'єкти й лише частково контролює їхнє виконання. Вони вже стійкі до різних мінливих факторів і безвідмовно виконуються публічно, на екзаменах та в інших складних психологічних ситуаціях.

На більш ранніх етапах формування рухальних співочих навичок основна увага приділялася знаходженню й укріпленню правильної роботи голосових органів. Тому співак насамперед прагне до формально правильного звукоутворення й зазвичай буває скутим і бідним на виконавчі й виражальні можливості.

Етап автоматизації дає змогу проявитися різним варіантам навичок, що складає основу різноманітних нюансів. Майстерність співу характеризується саме цією нескінченною варіантністю, що диктується художньою виконавчою задачею. Співак «грає» голосом, робить ним те, чого забажає, не виходячи при цьому за рамки правильного професійного звучання.

Оскільки у фазі автоматизації та шліфування навичок увага може бути перенесена майже повністю на виконавчі задачі й пошуки варіантів виконання навичок, педагог може використовувати для заняття інший, складніший характер музичного матеріалу.

Музичний матеріал має містити найрізноманітніші типи вокальних рухів, різні типи голосоведення; він може бути різнохарактерним за емоційним змістом. Музичні виконавчі вимоги змушують співака знаходити потрібні варіанти навичок, призводять до розвитку динамічних і тембрових можливостей голосу.

Усі голоси від природи недосконалі. Завдання педагога – виробити, удосконалити голос, створити «інструмент» співака й одночасно навчити його «грати» на цьому інструменті. Педагог мусить знайти в голосовому апараті потрібний характер роботи, розвинути необхідні співочі навички.

Голос співака має бути одночасно і вокально правильним, рівним, мати однорідний співочий тембр, і нескінченно різноманітним у межах цієї правильності, без чого неможливий виразний спів.

Головним у творенні співочих навичок є внутрішній музикально-вокальний образ. На перших етапах його формування визначається розповідями й показами педагога.

Отже, формування співочих навичок проходить трьома етапами: етапом знаходження коректної роботи голосового апарату, етапом укріплення й уточнення цієї роботи й етапом автоматизації та шліфування. Кожен із етапів має свої характерні риси й потребує від педагога їхнього врахування. Розмаїття вироблених співочих навичок, великий вокальний рухальний досвід дає змогу вільно проявитися творчому підходу й виконанню.

? Запитання для самоконтролю

1. Визначте алгоритм процесу формування вокально-технічних навичок.
2. Надайте характеристику етапам розучування вокального твору.
3. Яким чином стереотипи співочого процесу впливають на процес формування вокального голосу?
4. Назвіть етапи й фази формування вокальних навичок.
5. Яким чином умови процесу навчання впливають на якість сформованих вокальних навичок?

✍ Практичні завдання

Вправи для відновлення емоційного стану

Вправа «Релаксація на контрасті»

Щоб ефективно зняти м'язове напруження, спочатку треба його посилити. Якщо ситуація навколо напружена, і ви відчуваєте, що втрачаєте самовладання, цей комплекс можна виконати прямо на місці, за столом, практично непомітно для оточуючих;

- так сильно, як можете, напружте пальці ніг; потім розслабте їх;
- напружте й розслабте ступні ніг;
- напружте й розслабте гомілки;
- напружте й розслабте коліна;
- напружте й розслабте стегна;
- напружте й розслабте сідничні м'язи;
- напружте й розслабте живіт;
- розслабте спину й плечі;
- розслабте кисті рук;

- розслабте передпліччя;
- розслабте шию;
- розслабте м'язи обличчя.

Посидьте кілька хвилин, насолоджуючись повним спокоєм. Коли вам здасться, ніби ви повільно пливете, – ви повністю розслабилися.

Рекомендована література: основна – 7, 11, 13; додаткова – 5, 7, 9.

Розділ 5. ГІГІЕНА СПІВАКА-АКТОРА

Тема 13. Основні правила особистої гігієни майбутнього співака

Метою вивчення теми є ознайомлення з особливостями дотримання майбутніми акторами основних правил гігієни як однієї зі складових професійної комплексної підготовки.

Ключові слова: гігієна голосу, особиста гігієна.

План

1. Основні правила дотримання «професійного» підходу до збереження голосу майбутнього актора-співака.
2. Правила особистої гігієни актора – один із факторів професійного підходу майбутнього актора.

1. Основні правила дотримання «професійного» підходу до збереження голосу майбутнього актора-співака.



Проблема гігієни й охорони голосу є дуже актуальною та важливою в системі музичної та професійної освіти. Для формування й розвитку голосу потрібно досить багато часу. Навчаючись, співак набуває таких знань і вмінь, які дають йому нагоду професійно працювати в обраній сфері мистецтв. Основний інструмент виконавця – це мовний і співочий голос.

Розвиток співочого голосу залежить від того, наскільки правильно ним користуються. Основними причинами неправильного функціонування голосових органів, їхнього перенапруження і втоми є зокрема такі: зловживання верхніми звуками, спів у невластивій голосу теситурі, форсоване звучання, надмірно довгий спів, неправильні (шкідливі) звички звукоутворення, спів під час хвороби.

Одним із важливих факторів, який ускладнює і негативно впливає на голосовий апарат – це різний рівень вокальної, загально-музичної підготовки, музичних здібностей молоді, а також різний рівень фізіологічної зрілості голосового апарату. Тому проблема охорони та гігієни є надзвичайно актуальною.

Користуватися співацьким голосом людина починає з дитинства в процесі розвитку музичного слуху й голосового апарату. З раннього віку діти відчують потребу в емоційному спілкуванні, відчують потяг до творчості. Саме в період дитинства важливо реалізувати творчий потенціал дитини, сформувані співацькі навички, залучити дітей до вокального мистецтва. Кожна дитина може знайти можливість для творчого самовираження особистості через сольний, ансамблевий чи хоровий спів.

Охорона голосу – це систематичне й правильне навчання вокалу в поєднанні з фоніатричним наглядом за співаками.

Теоретичні засади вокальної підготовки, де згадується тема охорони голосу, розкривають дослідження Л. Василенко, Л. Гавриленко, О. Матвеева, А. Менабені, О. Прядко, Г. Стасько, Ю. Юцевич та інші. Фізіологічні основи постановки голосу

розробили М. Грачов, І. Павлов, І. Сеченов, О. Яковлев, Л. Работнов, Ю. Фролов та інші.

Голос співака має бути щодня «у формі», у стані «напоготові»; і цей стан має підтримуватися протягом усього співочої життя. Для цього крім визначення й дотримання побутового режиму й виконання загальних гігієнічних правил, співак мусить дотримуватись і спеціальних правил, що стосуються гігієни голосу та співочого режиму.

Найперше співак має дотримуватися певного голосового режиму, уникати перенапруження голосових складок, не допускати втоми й зажиму співочого апарату.

Іноді співаки-початківці працюють «непоставленим» мовним голосом, тобто не застосовують резонатори під час мовлення і швидко втомлюються, тому перед співом не бажано займатися сценічною мовою. Не слід багато голосно сміятися, кричати, бо все це стомлює голосовий апарат. Особливо шкідливими є гучні розмови на вулиці в холодну пору року під час прогулянок. Холодне повітря при вдиху через рот потрапляє на розпалену слизову оболонку голосових зв'язок, що може призводити до простудних захворювань верхніх дихальних шляхів.

Україн неприпустимий безконтрольний спів молодосвідчених співаків, коли вони самостійно намагаються співати складні за технікою і теситурою вокальні твори. Особливо шкідливі проби високих нот, які молодий співак не вміє правильно виконувати; верхній діапазон (головний регістр) рекомендується використовувати тільки з викладачем. Таке нераціональне співоче навантаження може призвести до руйнівних наслідків для голосового апарату.

2. Правила особистої гігієни – один із факторів професійного підходу майбутнього актора.

Від природи людина наділена чудовим даром – голосом. Він допомагає спілкуватися з навколишнім світом, виражати своє ставлення до різних явищ життя.

Голос – це безцінне багатство; його треба вміти берегти й розвивати. Людський голос дуже крихкий і потребує дбайливого до нього ставлення. Коли зв'язки змушують працювати занадто багато чи неправильно, вони скорочуються й коливаються занадто сильно або занадто різко, що призводить до хрипоті чи ларингіту, а через запалення мигдалин знижується загальна опірність організму.

Велике значення для здоров'я голосового апарату має виконання таких загальновідомих правил: уникати різких змін температури й не виходити після співу одразу на вулицю. Ці прості правила дозволяють уникнути захворювань, які могли б виникнути, коли розігрітий співом голосовий апарат піддається впливу холодного повітря. На вулицю після співу слід виходити після того, як голосовий апарат зовсім охолонув, що буває зазвичай хвилин через п'ятнадцять після закінчення співу. Різка зміна температури також може викликати реакцію слизових оболонок, тому бажано завжди дотримуватися певної поступовості при виході взимку з теплого приміщення на мороз. Вийшовши, не слід розмовляти на морозі, занадто швидко йти; при дуже сильному морозі розумно прикрити рот

шарфом, кашне й дихати через нього. Це охороняє дихальні шляхи від переохолодження. Уникаючи закутування горла, потрібно водночас захищати дихальні шляхи від занадто великого холоду.

Говорячи про гігієнічні правила догляду за голосовим апаратом, слід сказати кілька слів про необхідність утримуватися від співу жінкам під час менструального циклу. Як показали спостереження, у цей період в результаті гормональних впливів голосовий апарат жінки зазнає значних змін. Слизова оболонка набухає, судини розширюються, зв'язки набрякають. Спів у такому стані для більшості співачок вельми не бажаний. У такий час для голосового апарату має бути створений повний голосовий спокій – мовчання. Спів партій або відповідальні виступи з метою «врятувати» спектакль або концерт слід категорично засудити, бо це може призвести до серйозних порушень вокальної функції. Піддавати таким напруженням набряклі зв'язки співаків-початків неприпустимо. Крововиливи у зв'язки, незмикання, різкі порушення їхньої роботи – дуже часті наслідки таких учинків; співачка може вийти з «форми» на довгий термін, а можливо й узагалі втратить змогу професійно працювати.

Одним із найважливіших гігієнічних правил для кожного вокаліста є бажання підтримувати свій голосовий апарат у стані готовності до співу, насамперед це щоденне розспівування. Яким би не був робочий день студента співу або професійного співака, якщо планується основне вокальне навантаження, то вранці необхідно добре розспіватися, провести своєрідне вокальне налаштування. Подібно до того, як піаністу треба «розігріти» пальці рук, спортсмену розім'ятися, співакові треба розспіватися. Співаки-початківці мають розспівуватися тільки з педагогом. Хочеться навести слова І. П. Павлова: «Ніколи складну роботу, як би ти до неї не звик, ніколи не починай стрімко, а з деякою поступовістю, залежно від умов діяльності твоєї» [6,8,12].

Не треба думати, що виспівування лише розігріває м'язи голосового апарату. Воно також створює своєрідне психофізіологічне налаштування всього організму: пробуджує емоційну сферу, розігріває творчу фантазію, налагоджує розумові процеси, пов'язані з звукоутворенням і творчістю. Словом, налаштовує весь внутрішній світ на співочий лад. Починаючи з виспівування, співочий процес стає основною діяльністю організму або домінантою, за словами фізіологів. Усі сили організму скеровуються в сторону вирішення цих головних для співака вокальних завдань.

Розспівування або вокальні вправи у початківців мають обов'язково чергуватися з невеликим відпочинком, із паузами, особливо в тих випадках, коли вправи вимагають сильної витрати уваги або м'язових зусиль. Короткий відпочинок, під час якого можна щось розповісти учневі або програти на фортепіано уривок з музичного твору, сприяє тимчасовому переключанню уваги й дає змогу надалі краще сконцентрувати її на черговому завданні. Різноманітність вправ і вимог до них також допомагає активізувати увагу. Різний характер роботи голосового апарату веде до включення різних груп м'язів, що перешкоджає втомлюваності.

Для початківців оптимальними є щоденні заняття по 20–30 хвилин зранку та стільки ж часу в другій половині дня. Для досвідчених студентів тривалість співочих занять не має перевищувати двох годин на день, розділених на два, а краще на три окремих заняття.

Голос – це знаряддя праці майбутнього актора. Голосові зв'язки під час роботи над роллю піддаються важкому навантаженню – жорстокішому, ніж самі зв'язки здатні витримати. І тоді вони завдають удар у відповідь, запалюючи горло й викрадаючи дар мовлення; і цілком можуть покласти болючий край всякій мистецькій діяльності.

Основними причинами порушення голосової функції в майбутніх акторів-співаків є:

- велике емоційне навантаження, перевтілення в різні емоційні стани;
- амплітуди динаміки розмови, великий об'єм літературного тексту, репетицій, робота над самовдосконаленням;
- психоемоційні стресові чинники й часті простудні захворювання;
- в більшості випадків відзначається поєднання цих причин.

Варто зазначити, що лише теоретичних знань про механізми утворення голосу недостатньо для того, щоб повністю запобігти дисфонії.

Кожен, хто професійно експлуатує свій голосовий апарат, зобов'язаний мати елементарні знання з гігієни голосу, режиму професійної роботи й голосової гімнастики, що загартує та буде охороняти від захворювань голосовий апарат. Це є складовою частиною професійної культури актора-співака.

Майбутні актори-співаки також володіють прийомами голосової гімнастики, яким вони навчилися на заняттях зі сценічної мови й можуть застосовувати при підготовці до публічних виступів у різних сферах діяльності: виступи на конференціях, олімпіадах, конкурсах, концертах та інших заходах, що впливають на перспективу самовизначення і творчої реалізації.

? Запитання для самоконтролю

1. Чому майбутньому актору важливо дотримуватись певних правил при роботі над голосом?
2. Назвіть основні правила особистої гігієни виконавця.
3. Яким має бути режим дня актора-співака?

✍ Практичні завдання

Вправи для відновлення голосу

Пальчикова гімнастика.

Цікавий факт наприкінці XIX ст. помітив французький учений А. Кастекс: коли булочник довго місить руками тісто, то його голос стає хрипким. У чому причина? Виявляється, коли втомлюються руки, то втомлюються одночасно і м'язи гортані, які керують натягненням голосових зв'язок. У гортані як у краплі

води відбивається актуальний стан людини. І якщо ми говоримо багато, а м'язовим апаратом гортані керувати не вміємо, то й покарання неминуче: гортанні м'язи слабшають, голос втрачає свіжість, милозвучність, стає важким, не піддається контролю, виділяється багато слизу, трапляються крововиливи.

Стародавні римляни говорили, що руки – це частина мови. Деякі лікарі-логопеди лікують заїкання особливим методом: вони радять своїм клієнтам писати каліграфічним почерком або ретельно вимальовувати друкованим шрифтом букви письма. Вправи в каліграфії відбиваються і на характері: людина стає рівноваженішою, спокійнішою.

За словами Арістотеля, «Рука – це інструмент усіх інструментів»; «Рука – це свого роду зовнішній мозок», – писав Кант.

Прості вправи допомагають не тільки зняти напруження з самих рук, але й розслабити м'язи всього тіла. Дієвість таких вправ люди помічали здавна. Так, у різних народів світу широко розповсюджені пальчикові ігри. У Китаї, наприклад, поширені вправи з металевими кулями. Регулярні заняття з ними покращують пам'ять, діяльність серцево-судинної системи, усувають емоційне напруження, розвивають координацію рухів, силу і спритність рук, підтримують життєвий тонус.

Рекомендована література: основна – 1, 5, 8; додаткова – 2, 3, 5.

Тема 14. Профілактика захворювань органів звукоутворення


Метою вивчення теми є визначення значення професійних захворювань і усвідомлення методів їхньої профілактики й лікування.

Ключові слова: професійні захворювання, профілактика, органи звукоутворення, лікування.

План

1. Фактори, що впливають на позитивний настрій співака й професійну вокальну форму.
2. Профілактика захворювань органів звукоутворення.

1. Фактори, що впливають на позитивний настрій співака й професійну вокальну форму.

 Гігієна голосу – дуже важливий розділ у процесі підготовки актора-вокаліста. Основою гігієни голосу має бути дотримання виконавцем такого режиму, який забезпечує нормальне, безперебійне використання голосу й найбільш повне виявлення всіх співочих можливостей.

Відомо, що в діяльності актора, співака, виконавця велику роль відіграє вміння повністю проявити свої здібності. Цим умінням володіють не всі артисти. Розвиток і самовдосконалення актора залежить від того, що на перший погляд

здається не важливим, бо воно прямо не стосується творчої діяльності, – від умов його роботи, відпочинку, побутових умов, усього ритму й режиму життя. Кожне з порушень цих складників викликає порушення робочого, творчого стану актора-співака.

Що потрібно актору-співаку для того, щоб він завжди був у «формі», щоб завжди міг з усією повнотою використовувати власні творчі можливості?

Вокальні навички являють собою цілий ряд напрацьованих умовних рефлексів. Утворення цих умовних рефлексів відбувається під впливом цілого комплексу зовнішніх і внутрішніх подразників, що діють під час заняття. Зовнішні подразники – це все зовнішнє оточення заняття: вигляд кімнати, освітлення, зайві шуми, присутні сторонні люди, пояснення викладача, окремі вислови тощо. Внутрішні подразники – це діяльність усіх органів і систем, які беруть участь у процесі співу та впливають на нього: діяльність різноманітних м'язів, органів дихання, серцево-судинної системи, органів слуху й зору.

Великого значення в ході педагогічного процесу набувають також емоції, які завжди супроводжують процес співу. Емоції є відповідною реакцією організму на отримане роздратування. У цій реакції бере участь вегетативна нервова система. При сильних емоціях людина може біліти або труситися від страху, червоніти від гніву й сорому, плакати й стрибати від радості тощо.

У такий спосіб емоції підвищують збудженість кори головного мозку й нервової системи в цілому, створюючи умови, які полегшують або ускладнюють набуття тимчасових умовних зв'язків.

У навчально-педагогічному вокальному процесі велику роль відіграють також показ (спів) і слово педагога. Необхідно вимагати від виконавця свідомого й активного ставлення до того, чому його навчають. Важливо, щоби новий матеріал був цікавим. Усім відомо, що спостерігається велика різниця у засвоєнні студентом вокалізу та будь-якого іншого вокального твору, який подобається студенту. У першому випадку навчання найчастіше відбувається в'яло, а в другому – набагато швидше й результативніше. Викладачу потрібно дотримуватися систематичності й послідовності в подачі матеріалу, а також його доступності й оглядовості. Потрібно створювати сприятливі умови для проведення заняття, залучаючи позитивні зовнішні подразники.

На перших заняттях із вокалу не має бути сторонніх людей; облаштування аудиторії та її освітлення повинні сприяти отриманню позитивних подразників у студента. Після закріплення перших навичок викладач поступово змінює зовнішні умови: заняття проводяться в присутності інших студентів, що готує студента до виступу перед слухачами.

Викладач також має враховувати вплив внутрішніх подразників на студента. Загальний стан здоров'я співака, його самопочуття мають велике значення. Так, заняття завжди проходить погано, якщо виконавець почувається недобре, навіть якщо зовнішніх ознак хвороби немає. Викладач має будувати план заняття залежно від минулого співочого досвіду студента.

В інтересах гігієни голосу та профілактики професійних захворювань у співака викладач повинен розвивати й удосконалювати в студентів велике

дихання. Це суттєво допоможе співакам зберегти свій голос і запобігти хворобам голосового апарату.

Дихання під час співу має свої специфічні особливості. Вдихати студент мусить через ніс. Якщо дихати носом складно через захворювання його порожнини, то необхідно звернутися до лікаря-ларинголога. Але інколи трапляються ситуації, коли дихання через рот є необхідним. У процесі фонації швидкі вдихи через ніс неможливі, а якщо вони і практикуються, то це призводить до негативних явищ – порушується й ускладнюється голосоведення. У цьому випадку найчастіше відбувається вдих через ніс і рот.

Необхідно стежити, щоб виступи або заняття з вокалу проходили в приміщеннях із хорошою вентиляцією, щоби повітря в них було достатньо вологим. Спів у умовах, які не відповідають санітарним нормам (холодне повітря сцени, виступ на відкритому повітрі в холодну пору року тощо), потребує від виконавця стійкості його дихальних шляхів по відношенню до зовнішніх подразників. Таку стійкість можна напрацювати лише спеціальним закалюванням.

Відомо, що в діяльності співака (і особливо актора-співака) велику роль відіграє вміння повністю проявляти свої здібності, розкривати свій талант. Цим умінням наділені не всі актори. Тому основою гігієни голосу має стати дотримання співаком такого режиму, який би забезпечив нормальне, безперебійне використання його голосу й найповніше розкриття всіх вокальних можливостей.

Що потрібно кожному артисту для того, щоб він завжди був у «формі»? Для цього актор має почуватися здоровим. Верхні дихальні шляхи, а також трахея, бронхи й легені актора-співака мають завжди бути здоровими. Він також мусить мати витривалу м'язову, дихальну й серцево-судинну системи. Також він повинен напрацювати в себе стійкий творчий настрій. Дуже важливо застерігати себе від ряду хвороб, які наносять шкоду здоров'ю людини, знижують її життєвий тонус, послаблюють нервову систему.

Для здоров'я артиста дуже важливо дотримуватися певного режиму дня. Видатні російські вчені-фізіологи Н. Веденський та О. Ухтомський встановили, що в усіх життєвих (фізіологічних) процесах, які проходять в організмі кожної живої істоти, велику роль відіграє їхня правильна періодичність, тобто певний ритм. Розпорядок робочого дня артиста специфічний, особливий. Велике навантаження на нервову систему актора-співака зазвичай припадає на вечірні години (спектаклі, концерти), від чого може порушуватися порушується сон. Отже, при складанні раціонального режиму дня актор-співак мусить дотримуватися вимог його професії та гігієнічних норм, а саме: сон має тривати не менше 8-ми годин на добу (в окремих випадках 6–7, або 10–11 годин); необхідними є щоденні фізичні вправи для всього організму, раціональне харчування, систематичні прогулянки на свіжому повітрі. Заняття вокалом мають тривати 30 хвилин по 2–3 рази на день для співаків-початківців; і 1,5–2 години на день із перервою 15–20 хвилин для співаків із досвідом.

З точки зору нервово-психічної гігієни дуже важливо правильно організувати не тільки свою роботу, але й відпочинок. Корисна зміна одного виду роботи на інший. Візьмемо до прикладу актора, який вивчає конкретну вокальну партію з оперети й відчуває певне ускладнення в засвоєнні музичного матеріалу. У цьому випадку не слід безперервно повторювати одне й те саме; він має зробити перерву й зайнятись іншою роботою (прибиранням квартири, приготування їжі тощо). Після цього можна знову повернутись до засвоєння музичного матеріалу, яке найімовірніше буде виконане без ускладнень.

Важливим фактором у дотриманні актором загальної гігієни є його моральне й духовне виховання, насамперед дотримання здорового способу життя (незловживання алкоголем, палінням). Професія актора-співака потребує великих затрат нервової та фізичної енергії, оскільки сценічна робота проходить у інтенсивному емоційному навантаженні. Деякі актори переконані, що вживання алкоголю перед виставою надає бадьорості, закріплює впевненість у собі, нівелює хвилювання під час виступу. Та насправді алкоголь ускладнює, а у великих дозах повністю розхитує нормальну роботу нервової системи, шкодить усім внутрішнім органам. Систематичне вживання спиртних напоїв приводить до захворювання органів шлунково-кишкового тракту, печінки, розладжує роботу серцево-судинної системи, знижує здатність до фізичної, розумової та творчої діяльності. Вживання алкоголю перед будь-яким виступом суттєво шкодить не лише всьому організму (загальмованість реакцій мозку, неадекватність рухів, сильна збудженість), а й насамперед голосовим складкам. Під час перших 15–20 хвилин у виконавця складається думка, що його голос звучить навдивовижу добре. Але вже через невеличкий період часу голос стає хриплим, недзвінким, безтембровим (голосові складки червоніють, стають слизуватими, погано змикаються), що відразу відчутно за якістю виконання конкретного вокального твору.

Велике значення для гігієни голосу має правильний вибір концертної програми відповідно до його можливостей. Хороша вокальна техніка дає співаку змогу використовувати свій голос у будь-якому репертуарі з однаковим удосконаленням. У підборі репертуару потрібно враховувати не тільки чисто вокальні здібності виконавця (діапазон голосу, його рухливість, силу, легкість звуку тощо), а й весь індивідуальний профіль співака зі всіма особливостями його нервової системи. Співак має оберегати власну нервову систему від зайвих подразників і економно витратити свої сили.

2. Профілактика захворювань органів звукоутворення.



Дуже часто під час сольних виступів (іспити, концерти) у молодих акторів-співаків постає питання про захопленість виконання великою силою звучання – форсування голосу. Таке захоплення найперше знижує розкриття художнього образу виконуваного твору, а також знищує здорові голосові органи, провокуючи певні професійні захворювання голосу, а саме: гострий і хронічний

професійний ларингіт, вузлики на зв'язках, крововилив у голосові складки, трахеїти.

Для лікування цих захворювань потрібно знати їхні симптоми. Ознаками гострого та хронічного професійного ларингіту є хриплість, відчуття лоскотання й інші хворобливі явища в горлі, подразнення слизової оболонки голосових складок, а іноді й усієї гортані.

Вузлики на зв'язках. Це захворювання, досить розповсюджене серед співаків, являє собою утворення круглої форми величиною з булавочну голівку; частіше бувають одинарні на одній складці й рідко – чисельні на двох складках. Не в усіх співаків поява вузликів порушує голосову функцію. Буває, що деякі співаки, маючи вузлики на зв'язках, протягом багатьох років не підозрюють про це явище. У цих випадках велику роль відіграє високий ступінь пристосованості організму. Лікувати цю хворобу має лікар-ларинголог; оперативне втручання необхідне в тому випадку, коли всі нехірургічні засоби були використані, проте хвороба не піддається лікуванню.

Крововилив у голосові складки спостерігається при різкому напруженні голосових м'язів у зв'язку з неправильним співом (слабка робота дихальних м'язів або перевантаження дихання), а іноді виникає через патологічні зміни стінок судин, пов'язані з віком. Це захворювання не дає змоги займатися співом, проте воно як правило не надто небезпечне для голосу. Під впливом коректного лікування, у якому важливе місце займає голосовий спокій, крововилив розсмоктується.

Крововиливи бувають і іншого типу – у слизову оболонку трахеї. Їхню причину деякі автори (Л. Работнов та ін.) вбачають у різкому підвищенні внутрішньо-бронхіального тиску при співі на фортіссімо. При цьому захворюванні миттєво пропадає голос, навіть шепіт стає неможливим.

Профілактика крововиливів полягає в суворому дотриманні правил гігієни голосу (уникання форсування звуку голосу, обмеження робочого навантаження для голосу).

Для копіткої та систематичної роботи голосових органів актору-співаку потрібно постійно стежити за гігієною порожнини рота й носа. Оскільки ці органи є резонаторами вокального звуку, виконавець мусить дотримуватись жорстких правил догляду за ними та знати, як потрібно лікуватись у разі захворювання того чи іншого органу.

Дуже часто зустрічається таке захворювання носа, як нежить; професійна назва – *гайморит, синусит, фронтит*. Нежить для професійного виконавця є дуже неприємним порушенням дихальних функцій, що виводить його з «робочої» форми. Окрім цього нежить може давати різні ускладнення. Тому лікувати цю хворобу потрібно тільки спільно з лікарем, а виконавську практику потрібно зупинити до повного одужання.

Ще одне захворювання, яке часто зустрічається на практиці – *ангіна*. Це загальноінфекційне захворювання гортані (запалення піднебінних мигдалин). Під час ангіни людина відчуває загальне нездужання, погане самопочуття,

підвищення температури тіла тощо. Лікуватись від ангіни співак мусить у лікаря-ларинголога; також потрібно утримуватись від співу до повного одужання.

Фарингіт – це запалення слизової оболонки глотки, при якому виникає ряд неприємних відчуттів: подразнення горла, сухий кашель. Ці симптоми посилюються після співу. Майже завжди запалення слизової оболонки глотки охоплює і гортань. Це зустрічається в таких випадках: зловживання спиртними напоями, вживання гарячої та гострої їжі, дуже холодних страв і напоїв, коливання температури повітря, різка зміна тепла й холоду тощо. У таких випадках гострий фарингіт може перерости в хронічний.

При фарингіті потрібно дотримуватись таких правил гігієни:

- систематичне полоскання порожнини горла теплим лужним розчином (1 чайна ложка соди на 1 склянку окропу, плюс 1 чайна ложка гліцерину);
- лужно-маслянисті інгаляції (мають бути теплими; дуже гарячі інгаляції завдадуть шкоди й посилять явища фарингіту);
- полоскання порожнини горла спеціальним розчином: на 1 склянку теплої води 1 чайна ложка солі, соди й декілька крапель йоду.

Захворювання на *трахеїт* – запалення слизової оболонки трахеї – потребує застосування лікарських засобів; починати заняття співом можна тільки після дозволу лікаря-ларинголога.

Професійні захворювання вокалістів зустрічаються не так рідко, як прийнято вважати; це дуже серйозна тема, систематичне ігнорування якої може спричинити професійну непрацездатність. Вони виникають у результаті порушення природних фізіологічних законів роботи м'язів і функцій, які можуть бути викликані як спотворенням робочих навичок і фізичними особливостями організму, так і недостатнім рівнем тренуваності виконавського апарату, його перевантаженням тощо.

Професійні захворювання рідко зустрічаються в музикантів, старших за 30 років, а в 72% випадків вони зустрічаються в осіб, молодших за 25 років. Тобто основна маса професійних захворювань припадає на стадію формування особистості музиканта й розвитку його виконавських і творчих навичок, коли вимоги до навантаження вже досить високі, але методи протидії перенавантаженням ще недостатньо розвинуті.

Основними симптомами захворювання голосового апарату є швидка стомлюваність голосу, звучання голосу в неповному діапазоні (голос «сідає»), кашель, сухість, першіння, біль у горлі при ковтанні та голосотвірні розлади – аж до повної охриплості (афонії).

Найчастішими захворюваннями у співаків-професіоналів є фонастенія, ларингіти, поліпи та співочі вузлики, трахеїти, функціональні розлади, що приводять прекрасні від природи голоси до повного руйнування.

Загалом виділяють дві групи причин порушень голосу:

- органічні, які ведуть до анатомічної зміни будови периферичного відділу голосового апарату або його центрального відділу;
- функціональні, унаслідок дії яких страждає функція голосового апарату.

Органічні захворювання голосового апарату потребують призначення терапії, яка проводиться в загальній отоларингології (інстиляції масел у гортань, прийом антигістамінних препаратів, інгаляції лікарських засобів, фізіотерапевтичні процедури).

При лікуванні *функціональних* розладів голосу рекомендується дотримуватися голосового режиму й особистої гігієни голосу. Також необхідна санація (тобто видалення) вогнищ хронічної інфекції.

У профілактиці професійних захворювань не менш важливою стороною діяльності музиканта є раціональна організація роботи й відпочинку. Спостереження показали, що музикант не має грати більше 30-ти–40-ка хвилин без перерви. Погане самопочуття, перевтома, нерегулярність харчування, зловживання алкоголем і тютюном, недостатнє перебування на свіжому повітрі, нетривалий сон і мала рухова активність можуть сприяти швидшому виникненню професійних захворювань.

Дуже важливо дотримуватись охоронних заходів і правил гігієни голосу в період його підліткової мутації. Не слід перевантажувати молодий незміцнілий організм непосильними заняттями, необхідно раціонально скласти музичну програму. Велике значення має підбір відповідного репертуару, обмеженого за діапазоном і силою, не можна форсувати співи. Спів також протипоказаний на весь період мутації для хлопчиків.

Серед найбільш загальних порад щодо збереження співочого голосу слід відзначити прогулянки на свіжому повітрі, спорт, повноцінний і достатній за тривалістю сон. Раціональне й режимне харчування теж досить важливе, паління неприпустиме. Рекомендується уникати розмов у шумних приміщеннях і транспорті, а також розмов при ходьбі в холодну пору року.

Найбільш вдалим профілактичним видом спорту для вокаліста є плавання. Заняття плаванням мають позитивний вплив на респіраторну систему, удосконалюють її функцію, є ефективним засобом профілактики емфізематозних захворювань легень, а також дуже сприятливо впливають на організм людини в цілому.

Отже, серед найбільш ефективних засобів забезпечення життєдіяльності вокалістів можна виділити фізичне виховання, уникнення шкідливих звичок і чіткий розпорядок дня. Під час роботи необхідні регулярні невеличкі перерви, а також грамотний і збалансований підхід до навантаження й відпочинку.

Охорона голосу співака тісно пов'язана з охороною його органів слуху, оскільки фізіологічно голосова та слухова функції дуже тісно пов'язані.

Для того, щоб вокальний голос майбутнього актора був спроможний витримувати різні навантаження вокально-технічного та емоційного характеру, виконавець мусить суворо дотримуватись правил особистої гігієни, режиму роботи вокального апарату (тобто актор має співати щодня по 30–40 хвилин), а також регулярно застосовувати профілактичні засоби для голосового апарату.

? *Запитання для самоконтролю*

1. Яку роль відіграють загально-гігієнічні вимоги при формуванні вокального голосу?
2. Дайте загальну характеристику захворюванням голосового апарату.
3. Назвіть основні засоби профілактики «професійних» захворювань.

✍ Практичні завдання

Дихальна гімнастика.

Ритм дихання – єдиний з усіх тілесних ритмів, підвладний спонтанній, свідомій і активній регуляції з боку людини. Тренування робить глибоке повільне дихання простим і природним, регульованим мимоволі. Правильне дихання оптимізує газообмін і кровообіг; вентиляцію всіх ділянок легенів, масаж органів черевної порожнини, сприяє загальному оздоровленню й поліпшенню самопочуття. Він заспокоює та сприяє концентрації уваги.

Техніка виконання дихальної гімнастики.

Повертаючи голову праворуч, робимо вдих; повертаючись у вихідне положення – видих (10 разів). Повторити те саме ліворуч.

Піднімаючи голову вгору, робимо вдих; повертаючись у вихідне положення – видих (10 разів).

Нахиляючи голову до правого плеча, робимо вдих, повертаючись у вихідне положення – видих (10 разів). Повторити те саме до лівого плеча.

Виключне значення надається носовому подиху, оскільки його порушення сприяє не тільки підвищенню гіпервентиляції легенів, а й виникненню захворювань верхніх дихальних шляхів, астми, гіпертонії та стенокардії.

Техніка тренування носового подиху.

Погладьте ніс (бічні його частини) від кінчика до перенісся – вдих. На видиху постукуйте по ніздрях.

Зробіть вдих і видих через праву ніздрю, закриваючи її по черзі вказівним пальцем (8–10 разів).

Рот відкритий. Зробіть вдих і видих носом (8–10 разів). На видиху носом чинить опір повітрю, надавлюючи пальцями на крила носа (8–10 разів).

Зробіть вдих носом. На видиху протяжно промовте звук «mmm», одночасно постукуючи пальцями по крилах носа.

Закрийте ніс пальцями й порахуйте до десяти, те саме повторіть із відкритим носом.

Рекомендована література: основна – 2, 5, 9, 11; додаткова – 2, 7, 8.

ПЕРЕЛІК КОНТРОЛЬНИХ ЗАПИТАНЬ

1. Вокальне мистецтво України. Представники вокально-педагогічних шкіл XVIII–XX століть і сьогодення.
2. Значення приголосних звуків при формуванні вокально-технічних навичок.
3. Характеристика сценічних жанрів: опера, оперета, музична комедія, мюзикл.
4. Самостійна робота, її значення й організація.
5. Романс – жанр камерної вокальної музики.
6. Вокальний голос як професійний інструмент актора музично-драматичного театру. Якісні характеристики.
7. Становлення вокально-педагогічних шкіл Франції XVIII–XX століть. Представники.
8. Видатні вокальні викладачі – М. Глінка, О. Варламов. Їхні методичні принципи формування вокального голосу.
9. Гігієна голосу та профілактика професійних захворювань.
10. Жанри вокальної музики.
11. Класифікація вокальних голосів, їхня характеристика й діапазони. Персоналії.
12. Характеристика голосних у співі. Поняття «вокалізація».
13. Європейські вокально-педагогічні школи Італії XVII–XX століть. Представники.
14. Технічні вправи. Розспівування. Навести приклади.
15. Опера як вид мистецтва. Персоналії оперного жанру та їхнє значення в реформуванні опери.
16. Значення дикції та артикуляції при формуванні вокально-технічних навичок.
17. Види й типи вокального дихання. Характеристика поняття «опора звуку».
18. Вокальне мистецтво як різновид мистецтва.
19. Голосовий апарат вокаліста, його складові. Якості вокального голосу.
20. Вокалізи та їхнє значення в системі технічного й музичного розвитку співака.

ТЕСТИ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Арія - це:

- а) жанр вокальної музики;
- б) закінчений епізод в опері, що виконується солістом у супроводі оркестру;
- в) інструментальний твір мелодичного характеру.

2. Артикуляція - це:

- а) робота органів мовлення, при якій утворюються звуки;
- б) засіб виконання звукової послідовності разом або окремо.

3. Голосовий апарат - це:

- а) система органів, які служать для утворення звуків голосу, мовлення;
- б) органи дихання, які створюють тиск під голосовими складками – джерело звукової енергії;
- в) гортань, у якій знаходяться голосові складки, – джерело виникнення звукових коливань.

4. Дискант - це:

- а) високий дитячий співочий голос із діапазоном «до» першої октави – «соль» другої октави;
- б) форма багатоголосся в середньовічній музиці;
- в) дишкант – верхній голос (підголосок у народних піснях українців, білорусів і донських козаків).

5. Концерт - це:

- а) публічне виконання музики з певною програмою;
- б) твір для одного або декількох виконавців, у якому частина інструментів або голосів протистоїть усьому ансамблю.

6. Лібрето - це:

- а) розмовний текст музично-драматичного твору (опери, оперети);
- б) короткий переказ змісту опери, оперети, балету;
- в) літературний сценарій балету.

7. Мелодекламація - це:

- а) художнє читання віршів або прози на фоні музичного супроводу;
- б) одноголосна послідовність звуків, загальний засіб виразності в музиці.

8. Монодія - це:

- а) одноголосна мелодія, яка виконується одним або декількома (в унісон) співаками;
- б) спів однієї людини, сольний або з акомпанементом;
- в) різновид сольного співу, який має назву речитативний.

9. Оперета - це:

- а) музично-сценічний твір комедійного змісту, у якому вокальні й хореографічні номери чергуються з розмовними епізодами;
- б) музично-драматичний твір, у якому об'єднані слово, музика, сценічне дійство, живопис (декорації).

10. Резонатор - це:

- а) ряд звуків голосу, які виникають унаслідок одного засобу й однорідні за тембром;
- б) своєрідна площа, яка резонує на звук, що виникає в голосовій щілині та надає йому сили й тембру.

11. Поняття вокальна «маска»:

- а) термін, який означає відчуття вібрацій у верхній частині обличчя й виникає у співака під час співу внаслідок резонування носової та додаткової площини;
- б) розважальні заходи в Англії XVI–XVII ст., які були розповсюджені при дворі або в оселях аристократів.

12. Поняття «регістр голосу»:

- а) ряд звуків голосу, які виникають унаслідок одного засобу й однорідні за тембром;
- б) своєрідна площа, яка резонує на звук, що виникає в голосовій щілині та надає йому сили й тембру.

13. Альт:

- а) низький дитячий або жіночий голос із діапазоном «соль» малої октави – «мі» другої октави;
- б) назва партій у хорі або ансамблі, які виконуються низькими дитячими й жіночими голосами;
- в) смичковий інструмент скрипкового роду.

14. Тенор:

- а) високий чоловічий голос із діапазоном «до» малої октави – «до» другої октави;
- б) назва партії в хорі (ансамблі);
- в) у середньовіковій багатоголосній музиці назва партії, якій надано виконання головної мелодії.

15. Бас:

- а) найнижчий чоловічий голос із діапазоном «фа» великої октави – «фа» першої октави;
- б) найнижча партія в хорі або вокальному ансамблі.

16. Сопрано:

- а) найвищий жіночий голос із діапазоном «до» першої октави – «до» третьої октави;
- б) високий дитячий голос (дискант);
- в) найвища партія в хорі або ансамблі.

17. Концертмейстер:

- а) піаніст, який допомагає виконавцям (співакам або інструменталістам) вивчити партії, акомпанує їм на концерті;
- б) перший скрипач оркестру;
- в) провідний музикант у кожній зі струнних груп оркестру.

18. Інтенація:

- а) невеличкий, відносно самостійний мелодичний зворот;
- б) точне взяття висоти звуку під час музичного виконання;

в) вирівнювання звучання тонів звукоряду музичних інструментів за тембром і гучністю.

19. «Природній» ансамбль і акорди, що ансамблюють:

- а) злиття голосів, які знаходяться в однакових теситурних умовах;
- б) ансамбль, при якому нерівномірно використовуються теситурні умови.

20. Квартет:

- а) ансамбль із 4-х виконавців (інструменталістів або вокалістів);
- б) ансамбль із 5-ти виконавців;
- в) музичний твір для ансамблю.

21.Квінтет:

- а) ансамбль із 5-ти виконавців;
- б) ансамбль із 6-ти виконавців;
- в) ансамбль із 4-х виконавців.

22. Унісон - це:

- а) одночасне звучання двох або декількох звуків однієї висоти;
- б) виконання мелодії на інструментах або голосами в приму чи октаву.

23. Поняття «ланцюгове дихання»:

- а) різновид хорового дихання, при якому співаки змінюють дихання не одночасно, а «по ланцюжку», підтримуючи безперервне звучання;
- б) один із головних факторів утворення голосу.

24. Поняття «поліфонія»:

- а) різновид багатоголосся, заснований на одночасному поєднанні та русі двох або декількох голосів;
- б) музичний переказ, заснований на одночасному поєднанні декількох голосів.

25. Поняття «хор»:

- а) в античному театрі – учасник спектаклю, самотійно діюча особа, яка відображає образ народу;
- б) співочий колектив, який виконує вокальний твір з інструментальним супроводом або а капела;
- в) музичний твір для колективу співаків.

ГЛОСАРІЙ

Агогіка (грець. *agoge* – рух) – у музичному виконавстві один із засобів художньої виразності, який полягає в незначному відхиленні від основного темпу (прискоренні чи уповільненні), що не фіксується в нотах. Агогічні позначення пов'язані зі фразуванням мелодії, з артикуляцією та музичною динамікою.

Акапела (італ. *a capella* – як у капеллі) – ансамблевий і хоровий спів без інструментального супроводу. Поширений у народній пісенній творчості (українській, російській, грузинській тощо). Як професійний стиль спів акапела був сформований у культовій музиці середніх віків. В Україні й Росії спів акапела поширюється з розвитком творчості таких композиторів, як Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Березовський.

Акомпанемент (фр. *accompagnement* – супровід) – сукупність допоміжних голосів, акордів, звуків, що є гармонічною і ритмічною опорою для основного мелодійного голосу. Акомпанемент виконує багато виразних функцій: доповнює спів соліста або ансамблю, підкреслює та поглиблює драматургію музичного твору, психологічний зміст музики, формує образотворчий фон.

Акт (лат. *actus* – дія) – закінчена частина театрального твору (опери, оперети, мюзиклу тощо), відокремлена від інших подібних частин перервою (антрактом). Акт часто ділиться на картини.

Альт (лат. *altus* – високий) – 1) низький дитячий голос із діапазоном «соль», «ля» малої октави – «мі-бемоль», «мі» другої октави; звучання цього голосу грудне, з металевим відтінком;

2) назва партії в хорі або вокальному ансамблі, у якому співають низькі дитячі й низькі жіночі голоси;

3) смичковий інструмент скрипкового роду.

Ансамбль (фр. *ensemble* – разом) – 1) злагодженість, лад виконання при колективному співі та грі на музичних інструментах; мистецтво ансамблю будується на постійній координації творчих зусиль виконавців, потребує вміння чути загальне звучання й поєднувати свою виконавську манеру з манерою партнерів;

2) група музикантів, які виступають разом;

3) музичний твір для ансамблевого виконання.

Апофеоз (грець. *apotheosis* – обожнення) – заключна урочиста масова сцена вистави, святкової концертної програми. Апофеоз часто застосовується в операх на історичні, історико-міфологічні сюжети.

Арієта (італ. *arietta* – маленька арія) – невелика арія з пісенним характером мелодії, яка за формою зазвичай складається з двох частин.

Аріозо (італ. *arioso* – подібне до арії) – 1) невеликий вокальний твір, який відрізняється від арії більш вільною формою; якщо арія в опері є музичною характеристикою героя, то аріозо – це реакція на певну драматичну ситуацію, яка підсумовує попередній речитатив;

2) термін, що вказує на кантиленний характер виконання твору.

Арія (італ. *aria* – повітря) – 1) жанр вокальної музики, закінчений епізод в опері, ораторії, кантаті, який виконується солістом у супроводі оркестру; арія є музичною характеристикою персонажа, емоційним узагальненням певного етапу сценічної дії;

2) інструментальний твір кантиленного характеру; поряд із оперними існують концертні арії, що виступають самостійним номером і призначені для соліста в супроводі оркестру.

Артикуляційний апарат – система органів, завдяки яким формуються звуки мовлення. До них відносяться голосові зв'язки, язик, губи, м'яке піднебіння, глотка, нижня щелепа (активні органи); зуби, тверде піднебіння, верхня щелепа (пасивні органи).

Атака (фр. *attaque* – напад) – у вокальній методиці означає початок звуку. Цей термін застосовується до фонації відкритих голосних. Розрізняють три види атаки: тверда, м'яка та придихальна.

Афонія (грець. *arhonia* – німота, заніміння) – відсутність співочого звуку при намаганні його заспівати.

Баритон (грець. *barytonos* – той, хто низько звучить) – чоловічий співочий голос, який займає проміжне положення між тенором і басом. Діапазон баритона: «ля» великої октави – «ля-бемоль» першої октави. За характером виконання розрізняють баритон ліричний, лірико-драматичний і драматичний.

Бас (італ. *basso* – низький) – найнижчий чоловічий вокальний голос із діапазоном «фа» великої октави – «фа» першої октави. За теситурою розрізняють басы високі й низькі. Найнижчий вид басів – басы-октавісти з діапазоном «ля» контроктави – «ля» малої октави.

«Білий звук» – термін, розповсюджений у вокальній практиці для визначення т. зв. «відкритого» звучання голосу. Це «пласке», напружене звучання, зумовлене відсутністю елементів прикриття, що примушує голосові зв'язки працювати з «пересмикуванням», зажато. В академічній манері співу таке звучання не допускається.

Бельканто (італ. *belcanto* – прекрасний спів) – стиль співу, що склався в Італії до середини XVII ст. і панував до першої половини XIX ст. У сучасному розумінні – це емоційно насичене, красиве, звучне вокальне виконання. Бельканто потребує від співака кантилени, володіння філірковкою звуку, динамічними й тембровими нюансами.

Ваганти (лат. *vagantes* – бродячі) – середньовічні подорожні співаки й поети в Західній Європі, часто студенти, які не закінчили навчання. У своїх піснях вони пародіювали церковні гімни й оспівували радощі земного життя.

Вібрато (італ. *vibrato*, лат. *vibratio* – коливання) – періодична зміна звуку за висотою, силою і тембром. Вібрато звучить у правильно поставленому співочому голосі, надаючи йому теплоти, а також бере участь у створенні індивідуального тембру співака. Відсутність вібрато робить голос невиразним.

Водевіль (фр. *vaudeville* – Вирська долина) – жанр легкої комедії, у якій діалоги й драматична дія, побудовані на заплутаній інтризі, поєднуються зі співом пісень-куплетів та інструментальної музики.

Вокаліз (лат. *vocalis* – голосний) – музичний твір для голосу без тексту, написаний для концертного виконання чи з метою відпрацювання певних вокально-технічних навичок. Навчальні вокалізи є важливим перехідним матеріалом від вправ до творів із текстом. Відсутність слова у вокалізах дає змогу зосередити увагу на музичній виразності. Наявність тих чи інших вокально-технічних елементів дає змогу обирати вокалізи відповідно до завдань, поставлених перед студентами.

Вокалізація (лат. *vocalizzazione*) – виконання мелодії голосними звуками чи розспівування окремих складів одного слова. У вокальній педагогіці вокалізація використовується для найкращого виявлення вокальних якостей голосу.

Вокальна школа – 1) система вокально-виконавських принципів і педагогічних методів, яка формується в музичній культурі народів різних країн; у національній школі співу відображаються особливості психологічного складу певного народу, його музики, поезії, мови, виконавських традицій;

2) удосконалення володіння технічними можливостями голосу (співак із хорошою або поганою вокальною школою).

Висота звуку – якість музичного звуку, яка залежить від частоти коливання звукового тіла (струни, струменя повітря, голосових зв'язок). В акустиці вимірюється в герцах (кількість коливань на секунду). У музичній практиці розрізняють абсолютну висоту звуків відповідно до певних встановлених частот («ля» першої октави – 440 герц).

Гетерофонія (грець. *heteros* – інший і *phone* – звук, голос) – вид багатоголосся, що виникає при одночасному виконанні одноголосної мелодії, коли в одному чи декількох голосах епізодично відбуваються відступи від головної мелодії.

Гігієна голосу – дотримання співаком певних правил поведінки, які забезпечують збереження здоров'я голосового апарату. Навантаження на голосовий апарат має відповідати ступеню його тренуваності.

Гліссандо (італ. *glissando*, фр. *glisser* – сковзати) – виконавський прийом, що полягає в плавному переході від одного звуку до іншого, без виділення інтервалів між ними. У нотному записі гліссандо позначається ризкою чи хвилястою лінією між першим і кінцевим звуками.

Глотка – порожнина, розташована за зівом і пов'язана при диханні з порожниною носа й гортанню. При співі й мовленні відокремлюється від носової порожнини піднятим м'яким піднебінням і входить у склад ротоглоткового каналу.

Голос – 1) звуки, які добуваються голосовим апаратом і служать для спілкування між людьми; голос може бути розмовним (уголос і пошепки) та співочим, що характеризується висотою звучання, діапазоном, силою, тембром;

2) окрема *партія* в хорі, ансамблі, оркестрі.

Голосоведення – рух кожного окремого голосу й усіх голосів разом у багатоголосному творі.

Голосовий апарат – система органів, яка служить для утворення звуків голосу й мовлення. У неї входять: 1) органи дихання, які створюють повітряний тиск під голосовими зв'язками (джерело звукової енергії); 2) гортань, у якій знаходяться голосові зв'язки – джерело виникнення голосових коливань; 3) артикуляційний апарат, що служить для утворення звуків розбірливого мовлення; 4) носова та придаткові порожнини, які беруть участь в утворенні й оформленні звуків (резонатори).

Голосові зв'язки – два парних м'язи, розташовані в гортані й укріті еластичною з'єднувальною тканиною і слизистою оболонкою. Вони можуть змикатись, розмикатись і натягуватись. Звучання відбувається при зімкнутих голосових зв'язках. Будова голосових зв'язок дає їм змогу коливатись як цілком, так і окремими частинами, від чого залежить характер звучання голосу.

Голосотворення (звукоутворення, фонація) – процес утворення звуку голосу. Звукові хвилі виникають у голосовій щілині в результаті опору зімкнутих голосових зв'язок тиску видихуваного повітря. У результаті повторення цього циклу виникають звукові коливання певної частоти. Частота коливань сприймається як висота звуку, а енергія повітря (сила поштовхів) – як сила звуку. Голосотворення відбувається в результаті бажання сформувавши звук, який виник в уяві та призводить до відповідної дії м'язів дихання, гортані й артикуляційного апарату.

Гомофонія (грець. homophonia – звучання одного голосу, унісон: homos – один, phone – звук, голос) – вид багатоголосся, при якому голоси розподіляються на головний (мелодія) і допоміжний (гармонійний супровід, акомпанемент).

Гортань – орган, у якому виникає звук. Гортань являє собою складну систему хрящів, поєднаних зв'язками й суглобами. У середині гортані, біля краю знаходяться голосові зв'язки.

Детонування (фр. detonner – співати фальшиво) – спів із підвищеною чи заниженою інтонацією. Детонація може з'являтися на окремих технічно складніших звуках (пасажах), а може визначати спів конкретного вокаліста в цілому.

Діапазон (грець. dia pason {chordon} – через всі {струни}) – звуковий об'єм голосу чи інструмента від найнижчого до найвищого звуку. Діапазон голосу професійного співака має складати не менш двох октав.

Дикція (лат. dictio – вимовляння) – ясність, розбірливість вимовляння тексту. Розбірливість слів у співі визначається чіткістю вимовляння приголосних звуків.

Динаміка – сукупність явищ, пов'язаних із поняттям «гучність звучання». Динаміка є одним із найважливіших засобів виразності музики. Застосування динамічних відтінків визначається змістом і характером музики.

Дискант (лат. discantus; dis – окремо, cantus – спів) – 1) високий дитячий співочий голос із діапазоном «до» першої октави – «соль» другої октави; звучання дисканта відрізняється чистотою інтонації, дзвінкістю, «сріблястістю»;

2) партія в хорі чи вокальному ансамблі, що виконується високими дитячими або жіночими голосами;

3) верхній сколюючий голос (підголосок у народних піснях українців, білорусів, донських козаків).

Дисонанс – сполучення двох і більше звуків, які між собою не зливаються у сприйнятті слухача. Дисонанс звучить напружено й викликає очікування переходу в консонанс. До дисонансів відносяться великі й малі секунди та септими, тритони й інші збільшені та зменшені інтервали, а також акорди, що містять у своєму складі ці інтервали.

Дует (італ. duetto, лат. duo – два) – ансамбль із двох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.

Дихання – один із основних факторів голосотворення, енергетичне джерело голосу. У співі дихання підвладне вольовому керуванню. За типом вдиху на практиці розрізняють верхнє реберне (ключичне), нижнє реберне, діафрагмальне (косто-абдомінальне) й діафрагмальне (абдомінальне, брюшне) дихання. Для співу принципово важливим є не стільки тип вдиху, скільки характер видиху. Видих при виконанні вокального твору здійснюється при дії м'язів брюшного пресу та м'язів, які опускають ребра. Видих має бути плавним, без поштовхів і зайвого напруження, але достатньо активним для створення відчуття опори.

Жанр (фр. genre, від лат genus – рід, вид) – поняття, яке дає характеристику історично утвореним різновидам музичних творів, що визначаються їхнім походженням і призначенням, складом виконавців, особливостями змісту й форми. Існують різні системи класифікації музичних жанрів: народні (самодіяльні, аматорські) та професійні, вокальні й інструментальні, камерні й симфонічні тощо. Серед жанрів, що пов'язані з вокальним мистецтвом, слід виділити *вокальні* (пісня, романс, арія тощо), *вокально-інструментальні* (кантата, ораторія, меса тощо) та *музично-сценічні* (опера, оперета, мюзикл).

Звуковедення – у вокальному мистецтві термін застосовується для визначення різних видів ведення голосу по звуках мелодії (наприклад, кантилена, портаменто, маркато тощо). Основним типом звуковедення у співі є кантилена. Спільно з голосоутворенням звуковедення входить до поняття вокальної техніки.

Позіхання у співі – один із розповсюджених м'язових прийомів, що сприяє правильному положенню гортані під час співу. Завдяки відчуттю позіхання м'яке піднебіння активізується й піднімається вгору, гортань опускається, задній відділ рота звільняється від напруги.

Інтермедія – музична чи сценічна дія, що виконується між актами вистави. Інтермедія має комедійний характер і не пов'язана з основною дією.

Інтерпретація (лат. interpretatio – пояснення) – художнє тлумачення музичного твору виконавцем. Завдання інтерпретації – найбільш повно й переконливо розкрити задум композитора.

Інтонанція (лат. intono – голосно вимовляю) – 1) втілення художнього образу в музичних звуках;

2) невеликий, відносно самостійний мелодійний зворот;

3) точне виконання висоти звуку у виконавстві;

4) вирівнювання звучання тонів звукоряду музичних інструментів за тембром і гучністю.

Канон (грець. *canon* – правило) – форма поліфонічної музики, заснована на суворій імітації (повне повторення мелодії в усіх голосах). Кожен голос вступає раніше, ніж закінчиться мелодія попереднього голосу. Канони різняться за кількістю голосів, інтервалами між їхніми вступами (канони в приму, октаву, кварту, квінту).

Кантилена (лат. *cantilena* – спів) – 1) співоче, тягуче виконання мелодії, основний вид звуковедення, побудований на техніці *legato*; плавність, кантиленність вокального виконання – це результат правильної техніки голосотворення і звуковедення, коли при переході від звуку до звуку характер вібрато не порушується;

2) вокальна чи інструментальна наспівна мелодія.

Квартет (італ. *quartetto*, від лат. *quartus* – четвертий) – ансамбль із чотирьох виконавців (інструменталістів чи вокалістів), а також музичний твір для такого ансамблю.

Квінтет (італ. *quintetto*, від лат. *quintus* – п'ятий) – ансамбль із п'яти виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю.

Колоратура (італ. *coloratura* – прикраса) – швидкі віртуозні пасажі (гами, арпеджіо тощо) та мелізми (групето, морденти, форшлагги, тріолі), які служать для прикрашання сольної вокальної партії.

Колядка – народна обрядова величальна пісня, яку співають під час релігійного свята Різдва Христового та при святкуванні Нового року. Колядки розповсюджені у слов'янських народів. Зміст колядок передає побажання благополуччя, доброго врожаю. В Україні різновидом колядок є щедрівки.

Компрімаріо (італ. *comprimario*, від лат. *cum* – з, італ. *primario* – головний) – оперний співак, який виконує партії другого плану.

Консонанс (лат. *consonantia* – співзвучне звучання) – благозвучне сполучення тонів у їх одноразовому звучанні (протилежність дисонансу). До консонансів відносяться такі інтервали: чисті прима, октава, квінта, кварта, великі й малі терції та сексти, а також тризвуки, які складаються з цих інтервалів.

Контральто (італ. *contralto*) – найнижчий жіночий голос із діапазоном «мі», «фа» малої октави – «до», «ре» другої октави. Тембр густий, насичений.

Кульмінація (лат. *culmen* – вершина) – найбільш напружений момент у музичному творі чи певній його частині. Як правило, кульмінаційний звук чи зворот утворюється в мелодії, частіше на сильній долі, і виділяється своєю висотою та тривалістю.

Купюра (фр. *couper* – відрізати) – скорочення в тексті музичного чи драматичного твору.

Лібрето (італ. *libretto* – книжка) – 1) мовленнєвий текст музично-драматичного твору (опери, оперети тощо), джерелом сюжетів якого є художня література (міфи, казки, поеми, романи тощо);

2) короткий переказ змісту опери, оперети, балету;

3) літературний сценарій балету.

Люфтпауза (нім. *luftpausa* – повітряна пауза) – невелика, ледь помітна перерва у звучанні музичного твору при його виконанні. Застосовується для виділення початку нової фрази, розділу.

Медіум (лат. *medius* – середній) – термін, який застосовується у вокальній педагогіці для визначення середньої частини діапазону жіночого голосу. У сопрано медіум займає зазвичай від «фа» першої октави до «фа» другої октави, у мецо-сопрано – від «ре» першої октави до «ре» другої октави.

Мелізми (від грець. *melisma* – пісня, мелодія) – 1) мелодичні уривки (колоратура, рулади, пасажі й інші вокальні прикраси) та цілі мелодії, що виконуються на один склад тексту;

2) мелодичні прикраси у вокальній та інструментальній музиці. До мелізмів відносяться форшлаг, мордент, групето, трель; у нотному письмі мелізми позначаються за допомогою спеціальних знаків або виписуються дрібними нотами.

Мелодекламація (грець. *melos* – мелодія, і лат. *declamation* – декламація) – художнє читання віршів чи прози на фоні музичного супроводу, а також твір, у основі якого лежить таке поєднання тексту й музики. У ХХ ст. мелодекламація набуває якостей, що наближають її до речитативу – т. зв. мелодія, у якій за допомогою особливих знаків фіксується ритм і висота звуків голосу.

Мецца воче (італ. *mezza voce* – наспівування голосу) – спів у динаміці *mezza piano* зі збереженням всіх якостей вокального звуку й мішаного звукоутворення, але з перебільшеним фальцетним співом. Володіння *mezza voce* – це показник технічної майстерності вокаліста.

Мецо-сопрано (італ. *mezzo* – середній) – жіночий голос, діапазон якого складає «ля» малої октави – «ля», («сі») другої октави. Характерними ознаками цього типу голосу є повнота звучання в середньому регістрі та м'які, оксамитові низькі звуки.

Мікст (лат. *mixtus* – мішаний) – регістр співочого голосу, у якому змішується грудне та головне резонування. Завдяки правильному визначенню міри включення у фонацію грудного й фальцетного механізмів роботи голосових зв'язок розвивається повноцінне звучання голосу, яке дає змогу співати без регістрових переходів у межах двооктавного діапазону.

Міміка – виразний рух м'язів обличчя, що відображає почуття людини. У вокальному мистецтві служить візуальним доповненням до слухових вражень від виконання.

Мутація (від лат. *mutatio* – зміна, переміна) – перехід дитячого голосу в голос дорослого. У хлопчиків мутація продовжується з 11-ти (12-ти) до 13-ти (15-ти) років, у дівчат трохи пізніше – від 14-ти (15-ти) до 17-ти (19-ти) років. Мутація в хлопчиків проходить відчутно: різко змінюється розмовний голос, стає більш грубим, постійно ніби зривається; у дівчат сильні зміни в голосі непомітні.

Мюзикл (англ. *musical, musical comedy* – музична комедія) – музично-сценічний жанр, який поєднує музичне, драматичне, хореографічне й оперне мистецтво. Для мюзиклу характерні гостра драматична колізія, динамічність дії,

різноманітність пісенних форм. Його джерелами були оперети й театральні розважальні вистави (ревю, шоу, мюзик-холи).

Опера (італ. *opera* – праця, справа, твір) – рід музично-драматичного твору, у якому поєднані слово (спів), музика, сценічна дія, балет, живопис (декорації). В основі опери лежить віршомовне чи прозаїчне лібрето, написане драматургом-лібретистом або самим композитором.

Оперета (італ. *operetta* – маленька опера) – музично-сценічний твір комедійного змісту, у якому вокальні й танцювальні номери чергуються з розмовними епізодами.

Орфоепія (грець. *orthos* – правильна, *epos* – мова) – правильне літературне вимовляння тексту.

Перехідні звуки – звуки, які знаходяться на межі натуральних реєстрів. Кожен тип голосу має свої характерні, більш-менш постійні перехідні звуки.

Позиція звуку – термін, що застосовується у вокальній педагогіці для вираження впливу тембру на сприйняття висоти звуку. Наявність у тембрі достатньої кількості високоякісних обертонів робить звук більш яскравим, дзвінким, світлим, польотним.

Польотність – якість правильно поставленого вокального голосу, його здатність бути добре чутним у залі. Польотність залежить від наявності в тембрі голосу високої співочої форманти, яка добре сприймається органами слуху.

Поліфонія (грець. *poliphone* – багатоголосся) – вид багатоголосся, заснований на одночасному сполученні й русі двох і більше мелодійних голосів.

Портаменто (італ. *portare la voce* – переносити голос) – у сольному співі та грі на смичкових інструментах перехід від одного звуку до іншого, який відбувається шляхом «переїжджання» з ноти в ноту. Є одним із засобів виразності. Виконання портаменто не вказується в нотах, виконавець може застосовувати його за власним бажанням.

Постановка голосу – процес розвитку в голосі якостей, необхідних для його професійного використання. Голос може бути поставлений для сценічної роботи, ораторського мовлення, для співу в тому чи іншому жанрі вокального мистецтва.

Реєстр (лат. *registrum* – список, перелік) – ряд звуків голосу, однорідних за тембром, що видобуваються одним способом. Залежно від використання грудного чи головного резонаторів розрізняють грудний, головний і змішаний реєстри. У чоловічому голосі виділяють два натуральних реєстри – грудний і головний (фальцетний); у жіночому голосі присутні три реєстри – грудний, середній (центр, медіум) і головний.

Резонанс (фр. *resonance*, від лат. *resono* – звучу у відповідь) – явище, при якому в резонаторі під впливом зовнішніх коливань виникають коливання тієї ж частоти.

Резонатори – у голосовому апараті – порожнини, які резонують на звук, що виникає в голосовій щілині, та надають йому сили й тембру. Вони мають власний тон, висота якого залежить від розмірів резонатора. Резонанс виникає при

співпадінні частоти власного тону з частотою звуку. У співаків розрізняють верхній (головний) і нижній (грудний) резонатори.

Речитатив (італ. *recitativo, recitare* – декламувати) – рід вокальної музики, заснований на використанні інтонаційно-ритмічних можливостей природного мовлення. Будова речитативу визначається структурою тексту й розподілом акцентів мовлення, а основні інтонації речитативу відповідають його характерним інтонаціям. Використовується в операх, кантатах, ораторіях.

Рулада (фр. *rouler* – катати вперед, назад) – швидкий віртуозний пасаж у співі, рід колоратури.

Сила звуку – це розмір звукової енергії. Вона є однією з характеристик співоного голосу. Сила звуків у співаків залежить від розміру підкладкового повітряного тиску, тонузу змикання голосових зв'язок, від розміру ротового отвору й від ступеня поглинання звукової енергії тканинами й порожнинами ротоглоткового каналу.

Сольфеджування (італ. *solfeggio*, від назв звуків «соль» і «фа») – спів вокальних творів із вимовлянням назв звуків. Використовується у вокальній педагогіці для розвитку точності інтонації, навичок читання з листа.

Сопрано (італ. *sopra* – над, вище) – 1) найвищий жіночий голос із діапазоном «до» першої октави – «до» третьої октави; розрізняють декілька різновидів сопрано – колоратурне, лірико-колоратурне, ліричне, лірико-драматичне, драматичне;

2) високий дитячий голос (дискант);

3) найвища партія в хорі.

Спів, вокальне мистецтво – емоційно-образне розкриття змісту музики засобами співоного голосу. Спів буває сольним, ансамблевим (дует, тріо, квартет тощо), хоровим, з інструментальним супроводом і без нього (*a capella*), зі словами та без слів.

Тембр – забарвлення звуку, якість, що дає змогу розрізнати звуки однієї висоти, які виконуються різними музичними інструментами чи різними голосами.

Тенор (лат. *tenor* – безперервний хід) – 1) високий чоловічий голос із діапазоном «до» малої – «до» другої октави; основні різновиди тенора розрізняють за тембром голосу: тенор альтіно, ліричний тенор, лірико-драматичний тенор, драматичний тенор, характерний тенор;

2) назва партії в хорі;

3) у середньовічній багатоголосній музиці назва партії, що виконує головну мелодію.

Терцет – ансамбль із трьох виконавців, переважно вокальний, а також музичний твір для такого ансамблю.

Теситура (італ. *tessitura* – тканина) – звуковисотне розташування мелодії по відношенню до діапазону конкретного голосу, без урахування дуже низьких і високих звуків. Розрізняють високу, середню й низьку теситуру.

Тріо – 1) ансамбль із трьох виконавців, а також музичний твір для такого ансамблю;

2) середня частина інструментальної п'єси, яка контрастує з крайніми частинами.

Унісон (італ. unisono, від лат. – один, sonus – звук) – одночасне звучання двох або декількох звуків однієї висоти.

Фальцет (італ. falsetto, falso – хибний) – спосіб формування високих звуків, а також верхній регістр чоловічого співочого голосу, який характеризується слабким звучанням і бідністю тембру. При формуванні фальцету використовується головне резонування; голосові складки коливаються лише краями.

Філіровка (фр. filer un son – тягнути звук) – уміння плавно змінювати динаміку звуку від форте до піано й навпаки; ефектний прийом, описаний у вокальній літературі, який широко використовується, особливо в старовинних і класичних оперних партіях.

Фонетичний метод – у вокальній педагогіці метод впливу на голосоутворення засобом використання окремих звуків мовлення та складів. Широко практикується для покращення звучання голосу.

Фоніатрія (грець. phone – звук, iatreia – лікування) – галузь медицини, що займається вивченням фізіології голосоутворення, хвороб голосу та їхнім лікуванням. Фоніатор – лікар-отоларинголог, який пройшов спеціальну підготовку.

Форманта (лат. formans – той, що утворює) – група посиленних обертонів, що формує специфічний тембр голосу чи музичного інструмента. Форманти виникають загалом під впливом резонаторів, на їхнє висотне положення мало впливає висота основного тону звуку.

Форсування – спів із надмірним напруженням голосового апарату, який порушує темброві якості голосу, природність його звучання. Форсування звуку – часта помилка недосвідчених співаків.

Цезура – границя, межа між фразами в музичному творі. При виконанні застосовуються паузи, зміна дихання тощо. За своїм значенням цезура близька до розділових знаків у розмовному мовленні, вона є головним засобом фразування.

ДОДАТКИ

Додаток А

АВТОРСЬКІ ДІАГНОСТИКИ СФОРМОВАНOSTI МУЗИЧНОЇ ТА ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА

Вокальна підготовка майбутніх акторів музично-драматичного театру є важливим компонентом фахової підготовки студентів театральних факультетів у вищій школі, що дістало широке висвітлення у вокально-методичній, науково-методичній літературі.

Узагальнений аналіз сучасної вокально-педагогічної, психологічної, мистецтвознавчої літератури, а також багаторічний досвід роботи у ВНЗ свідчать про те, що формування професійного голосу актора, насамперед засобами вокалу, потребує вдосконалення цієї системи. Ефективне вирішення зазначеної проблеми можливе за дотримання педагогічних умов, що сприяють формуванню мотиву до виконання професійної діяльності актора, усвідомлення значущості вокального мистецтва та його практичній реалізації у фаховій діяльності.

Метою навчання у професійній підготовці актора музично-драматичного театру за весь курс вокальної підготовки є оволодіння всіма вокально-технічними навичками, уміння користуватися співочим голосом під час виконання драматичних уривків, використання мелодекламаційних частин у сольних партіях із музично-драматичних вистав, оперет, мюзиклів тощо, донесення змісту й художнього образу при виконанні вокальних творів, розуміння стильових особливостей під час виконання різножанрових творів.

Завданнями першого модуля є визначення рівня музичної та вокальної підготовки, на різних етапах навчання (перший етап діагностики після першого року навчання; другий етап – четвертий рік навчання). Здійснення рівня підготовки як музичної, так і вокальної можливе завдяки використанню спеціальної системи діагностичних методик.

Методика 1.1. Вивчення музично-слухової пам'яті.

Методика 1.2. Вивчення ритмічно-слухової пам'яті.

Методика 1.3. Вивчення зорової пам'яті (музичної, ритмічної).

Методика 1.4. Визначення сформованості вокально-технічних навичок майбутнього актора.

Ці методики (1.1., 1.2., 1.3.) спрямовані на вивчення музично-слухової, ритмічно-слухової, зорової пам'яті за допомогою спеціальних музичних і ритмічних прикладів, вправ, програвання інтервалів, акордів, запам'ятовування музичного матеріалу за допомогою зорової пам'яті.

Методика 1.4. спрямована на визначення рівень сформованості вокально-технічних навичок актора за допомогою методів вокальної діагностики: за звуковисотним діапазоном, за розташуванням перехідних звуків (улагодження вокальних регістрів), за розбірливістю вимови залежно від висоти звуку та визначення наявності співу з користуванням штрихів.

Методика 1.1. Вивчення музично-слухової пам'яті.

Викладач грає на інструменті (фортепіано) наведені нижче музичні приклади (інтервали, акорди, лади), між ними робить паузу 2 секунди. Досліджуваний має їх запам'ятати, щоб потім записати. Викладач грає кожен музичний приклад двічі: один гармонійно (одноразово два, три звуки), другий – мелодійно (по черзі кожен звук), лади граються по одному разу. Досліджуваний записує всі почуті інтервали не одразу, а після останнього.

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

А. Інтервали: велика секунда, чиста квінта, мала терція, чиста октава, чиста кварта, мала септима, велика терція, чиста прима, тритон.

Кількість інтервалів, які досліджуваний запам'ятав правильно =

В. Акорди: мінорний тризвук, доміантів септакорд, мінорний сектакорд, мажорний тризвук, мінорний квартсектакорд, зменшений тризвук, мажорний квартсектакорд, збільшений тризвук, мажорний сектакорд.

Кількість акордів, які досліджуваний запам'ятав правильно =

С. Лади (по одному разу): мажорний натуральний, мінор гармонійний, мажор натуральний, мінор мелодійний, мажор натуральний, мінор натуральний, мажор гармонійний, пентатоніка, мажор натуральний.

Кількість ладів, які досліджуваний запам'ятав правильно =

АНАЛІЗ РЕЗУЛЬТАТІВ

Обсяг слухової музичної пам'яті обраховується за формулою 1:

(A + B + C)

ІНДЕКСАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ

7–9 балів – В (високий)

4–6 балів – С (середній)

1–3 бали – Н (низький)

Якщо досліджуваний набрав 6 балів і вище, то в нього добре розвинута слухова музична пам'ять.

Методика 1.2. Вивчення ритмічно-слухової пам'яті

Можна використовувати два варіанти.

Перший варіант. Викладач двічі простукує ритмічний малюнок у різних розмірах 2/4, 3/4, 4/4. Досліджуваний має його запам'ятати, прослухавши, і повторити.

Другий варіант. Викладач двічі простукує ритм мелодії та одноразово її наспівує. Досліджуваний має її запам'ятати й записати.


.....ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ.....

A. 

Кількість тактів, правильно повторених досліджуваним =

B. 

Кількість тактів, правильно повторених досліджуваним =

C. 

Кількість тактів правильно, повторених досліджуваним =

.....АНАЛІЗ РЕЗУЛЬТАТІВ.....

Обсяг ритмічно-слухової пам'яті обраховується за формулою 1:

(A + B + C)

.....ІНДЕКСАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ.....

7–9 балів – В (високий)

4–6 балів – С (середній)

1–3 бали – Н (низький)

Якщо досліджуваний набрав 6 балів і вище, то в нього добре розвинута слухова ритмічна пам'ять.

Методика 1.3. Вивчення зорової пам'яті (музичної, ритмічної)

Протягом 20-ти секунд викладач показує записані на папері інтервали. Досліджуваний має записати ті інтервали, які запам'ятав. При цьому порядок інтервалів не має значення.

.....ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ.....

А. ч 5, б 3, м 2, б 7, ув 4, ч 8, ум 7, ч 1, м 3.

Кількість інтервалів, які досліджуваний запам'ятав правильно =

Протягом 10-ти секунд досліджуваний розглядає записаний на папері ритмічний малюнок у конкретному розмірі. Потім він має відтворити ритм, який запам'ятав.



Кількість тактів із ритмом, яку досліджуваний запам'ятав правильно =

Протягом однієї хвилини досліджуваний розглядає мелодію, наспівує її внутрішнім слухом (викладач грає тональність, у якій написаний приклад). Після цього досліджуваний відтворює мелодію.



Кількість тактів, заспіваних правильно =

.....АНАЛІЗ РЕЗУЛЬТАТІВ.....

Обсяг зорової пам'яті обраховується за формулою 1:

(А + В + С)

.....ІНДЕКСАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ.....

7–9 балів – В (високий)

4–6 балів – С (середній)

1–3 бали – Н (низький)

Якщо досліджуваний набрав 6 балів і вище, то в нього добре розвинута зорова (музична, ритмічна) пам'ять.

Методика 1.4. Визначення сформованості вокально-технічних навичок актора

Метод вокальної діагностики за звуковисотним діапазоном.

Цей метод є найбільш уживаним і поширеним. У його основі лежить вокалізація вздовж усього діапазону. Викладач фіксує звуки всього діапазону, первинну частину, перехідні звуки регістрів. Особливістю діагностування співацьких здібностей студентів є те, що до початку навчання над вокальним голосом діапазон (крайні звуки) може бути одним, нетипово вираженим, а значить і тип голосу можна визначити не конкретно. Отже, діагностування за звуковисотним діапазоном не може бути достовірним фактором у визначенні типу голосу. З метою уточнення доцільно скористатись іншим методом.

Респонденту пропонується тричі виконати знайому мелодію, записану на нотному стані в різних регістрах і тональностях: у середньому, високому та низькому регістрах. Якщо перший раз мелодія виконується більш зручно, без ускладнень і повним голосом (звучить у середньому регістрі), то саме цей варіант більше підходить для цього конкретного виконавця. Другий варіант (мелодія у високому регістрі) не завжди буває зручним для виконання, це залежить від типу вокального голосу респондента. Тому викладач імпровізовано підбирає зручну тональність, тим самим визначаючи крайні верхні звуки. У такий же спосіб відбувається визначення крайніх низьких нот виконавця.

Приклади пісень.



Аналіз результатів

На основі цієї вправи можна легко визначити діапазон вокального голосу респондентів і тип голосу.

Метод вокальної діагностики за розташуванням перехідних звуків (улагодження вокальних регістрів).

У багатьох студентів, які навчаються співу, відбувається процес переходу з регістра в регістр. Як правило, цей перехід дуже помітний на слух. Метод спирається на те, що перехід між регістрами розташований на різному висотному положенні в різних голосів (у басів, тенорів, мецо-сопрано, сопрано). Суб'єктивне сприймання переходу ускладнене й через це неточне.

Протягом певного часу під час навчання завдяки зусиллям викладача цей перехід стає непомітним. На основі запропонованої вправи можна визначити, чи вміє респондент співати шляхом улагодження регістрів.

A. 

B. 



Аналіз результатів

На основі цієї вправи, можна легко визначити вміння користуватися вокальним голосом з урахуванням улагоджених регістрів.

Метод вокальної діагностики за розбірливістю вимови залежно від висоти звуку й визначення наявності співу з використанням штрихів.

Метод впливає на коригування мовних особливостей. Встановлено, що вищі голоси зберігають чіткість вимови на більш високих рівнях діапазону, ніж нижчі. Доцільно перевіряти дикцію, починаючи з низької ділянки звуків, аж до звуків, де вимова стає нечіткою.

Під час занять із вокалу студент вивчає декілька вокальних штрихів: legato, non legato, staccato, marcato, glissando. Також вивчаються динамічні відтінки (forte, piano, pianissimo, sforzando) та вміння застосовувати їх у різній теситурі. Запропонована вправа дає змогу оцінити навички застосування вокальних штрихів і динамічних відтінків.

A. 



B. 



Аналіз результатів

На підставі цього методу можна визначити рівень умінь і навичок використання вокальних штрихів і динамічних відтінків під час співу, які є необхідною складовою засобів вокальної виразності, що сприяє розкриттю художнього образу твору.

ДІАГНОСТИКА ПРОФЕСІЙНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ-СПІВАКІВ

Професійна придатність – це сукупність психологічних і психофізіологічних особливостей людини, необхідних і достатніх для досягнення нею мети за наявності фахових знань, умінь, навичок. Вивчення професійно важливих якостей актора та виділення критеріїв його професійної успішності потребує опису сценічної діяльності.

Актор має характеризуватися такими професійними якостями:

- володіти своїм голосом і тілом, мати широкий діапазон вокальних, пластичних, мімічних, інтонаційних засобів;
- володіти дієвим уявленням та емоційною збудженістю на образ уявлення, ідентифікувати себе з героєм;
- мати почуття віри в запропоновані обставини, в уявлене життя як у реальне;
- мати почуття правди, тобто здатність діяти на сцені органічно й відверто почуватись;
- мати почуття форми, тобто здатність виразити художній зміст ролі в сценічній формі.

Театральний образ може існувати лише в розвитку, у дії та вчинках, тому процес народження сценічного персонажа – нової особистості – відбувається щоразу спочатку. Це породжує феномен сценічних почуттів, що є справжніми почуттями актора, які можна охарактеризувати як «вторинні», естетично очищені й усвідомлені.

Другий модуль містить діагностики, покликані визначити рівень вимог до особистих мотивацій діяльності актора-професіонала (актора-вокаліста), про діяльність актора-співака, її завдання та специфіку, а також виявлення об'єктивної оцінки власної придатності до діяльності актора-вокаліста.

Завданням модуля є виявлення здатності респондентів дати оцінку собі, своїй поведінці в різних ситуаціях партнерської взаємодії, а також оцінку ступеня сформованості професійних якостей актора-співака.

Для досягнення поставленої мети цей модуль передбачає застосування комплексу методик.

Методика 2.1. Напівпроективне анкетування у формі незавершених речень.

Методика 2.2. Мотивація професійної спрямованості майбутнього актора музично-драматичного театру.

Методика 2.3. Об'єктивна оцінка придатності до діяльності актора-вокаліста.

Методика 2.4. Шкала оцінки потреби в досягненні.

Методика 2.5. Вимір художньо-естетичної потреби.

Методика 2.6. Виявлення рівня професійного спрямування студентів.

Методика 2.7. Мотивація навчання у ВНЗ.

Методика 2.1. Напівпроективне анкетування у формі незавершених речень

Метод анкетного опитування виконує в дослідженні формування вокального голосу актора музично-драматичного театру поліфункціональну роль, дозволяючи вивчити цей процес різнобічно. В анкеті розглядаються питання не тільки з вокальної підготовки, а і з реалізації кар'єрних мотивів у акторській діяльності. Не часто респонденти висловлюють відвертість із приводу цього питання, тому ефективним може бути застосування напівпроективного анкетування у формі незавершених речень.

Блок 1.

1. Акторська діяльність вимагає.....
2. Найважливіше в роботі над голосом...
3. Голосовий апарат актора-вокаліста складається з ...
4. Більшість акторів, які мають розвинуті вокальні здібності, повинні...
5. Вокальний голос актора – це...

Блок 2.

1. Найбільша цінність у роботі актора-вокаліста для мене...
2. Мої головні професійні інтереси як актора-співака – це...
3. Складним у співі актора є...
4. Багатьох приваблює вокальний спів акторів через те, що...
5. Під час власного співу на сцені я...

Блок 3.

1. Якщо я буду працювати актором-співаком, то...
2. Мої яскраві якості як актора-співака – це...
3. Мої недоліки як актора-співака – це...
4. Щоб досягнути вершин у діяльності актора-вокаліста, потрібно...
5. На сьогодні як актор-співак я вмію...

Блок 4.

1. У мої найближчі плани входить...
2. Знайти роботу за професією для мене означає...
3. Творчому зростанню особистості актора-вокаліста в театрі сприяє...
4. Успішній реалізації актора-вокаліста в організації перешкоджає...
5. Що потрібно зробити для подальшого особистого розвитку вокального голосу актора...

Блок 5.

1. В оцінках інших людей я...
2. При зіткненні з некомунікабельними партнерами я...
3. Особисті проблеми інших людей...

4. Власні проблеми (як особистість актор-співак я...)
5. У стосунках з іншими людьми для мене головне...

Обробка й інтерпретація результатів

«Незавершені речення» включають п'ять змістовних блоків:

- вивчення уявлень і знань респондентів про акторську діяльність, діяльність актора-співака, її завдання, специфіку, вимоги до особистих якостей професіонала;
- з'ясування особливостей професійної діяльності актора-вокаліста (базові професійні цінності, основні мотиви вибору акторської діяльності);
- встановлення рівня актуалізованості потреби в акторах-вокалістах, ставлення респондентів до своїх можливостей і обмежень у цій сфері;
- виявлення особливостей акторських намірів, домагань, проблем творчої реалізації особистості актора;
- блок гуманістичних цінностей.

Якісний аналіз цієї анкети дає змогу виявити три рівні в дослідженні формування вокального голосу майбутнього актора музично-драматичного театру.

Високому рівню відповідають чіткі уявлення та знання про діяльність актора-співака, її специфіку, базові професійні цінності, а також умотивований вибір майбутньої професії. Ставлення до своїх можливостей і обмежень в акторській діяльності є адекватним, а бачення проблем розвитку цієї сфери – чітким. У стосунках з іншими людьми виявляються такі гуманістичні якості, як толерантність, емпатія, взаєморозуміння;

Середній рівень характеризується достатнім ступенем уявлень і знань про діяльність актора-вокаліста, її завдання та специфіку. Спрямованість на діяльність актора-співака є недостатньо актуалізованою, респондент нечітко уявляє свої можливості й обмеження в цій сфері. Гуманістичні якості недостатньо виражені.

Низькому рівню притаманні нечіткі уявлення про діяльність актора-вокаліста, її особливості, а також брак чи відсутність сформованих базових цінностей, основних мотивів вибору акторської діяльності. Респондент не оцінює об'єктивно свої можливості й обмеження в обраній сфері, а вияв гуманістичних якостей є фрагментарним.

**Методика 2.2. Мотивація професійної спрямованості майбутнього актора
музично-драматичного театру**
(методика К. Замфір у модифікації А. А. Реана)

В основу цієї методики покладена концепція про внутрішню й зовнішню мотивацію. Нагадаємо, що про внутрішню мотивацію слід говорити, коли для особистості має значення діяльність сама по собі. Якщо в основі мотивації професійної діяльності лежить прагнення до задоволення інших потреб, зовнішніх по відношенню до змісту самої діяльності (мотиви соціального престижу, заробітної плати тощо), то в цьому випадку слід говорити про зовнішню мотивацію. Самі зовнішні мотиви диференціюються на зовнішні позитивні й зовнішні негативні.

Інструкція. Прочитайте мотиви до професійної спрямованості актора, наведені нижче, і дайте оцінку їхньої значущості для Вас за п'ятибальною шкалою.

Таблиця 2.1.

| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
|---|----------------------------|--------------------|--------------------|------------------|--------------------------|
| Мотив | Дуже незначною мірою | Незначною мірою | Середньою мірою | Великою мірою | Дуже великою мірою |
| 1. Грошовий заробіток. | | | | | |
| 2. Прагнення до кар'єрного зростання. | | | | | |
| 3. Прагнення запобігти критиці з боку керівника або колег. | | | | | |
| 4. Прагнення запобігти можливим покаранням або неприємностям. | | | | | |
| 5. Потреба в досягненні соціального престижу й поваги з боку інших. | | | | | |
| 6. Задоволення від самого процесу та результату роботи (творчості). | | | | | |
| 7. Можливість найбільш повної самореалізації саме в цій діяльності. | | | | | |

Обробка результатів

Після заповнення таблиці відповідей підраховується показники внутрішньої мотивації (ВМ), зовнішньої позитивної мотивації (ЗПМ) та зовнішньої негативної мотивації (ЗНМ) відповідно до ключа.

$$ВМ = (6+7)/2 \quad ЗПМ = (1+2+5)/3 \quad ЗНМ = (3+4)/2$$

Показником вираження кожного типу мотивації буде число в межах від 1 до 5 (у тому числі і дробне).

Інтерпретація даних

На основі отриманих результатів визначається мотиваційний комплекс особистості – співвідношення трьох видів мотивації: ВМ, ЗПМ, ЗНМ. До найкращих, найбільш оптимальних мотиваційних комплексів слід віднести такі поєднання:

- ВМ > ЗПМ > ЗНМ
- ВМ = ЗПМ > ЗНМ.

Найгіршим мотиваційним комплексом є ВМ < ЗПМ < ЗНМ.

Усі інші співвідношення є проміжними з точки зору ефективності.

Методика 2.3. Об'єктивна оцінка придатності до діяльності актора-вокаліста.

Існує необхідність конкретизувати результати суб'єктивного оцінювання респондентами власного творчого потенціалу об'єктивними даними про акторську придатність. Підбираючи показники для оцінювання, варто дотримуватися таких позицій: на початковому етапі професійного формування вокального голосу людина мусить розрізняти тільки ефективність методів і способів «постановки голосу»; першочергово оцінюються якості голосу, що мають велике значення для професійного становлення актора-вокаліста, а також ті, що знаходяться у фазі формування на початковому етапі.

Для об'єктивної оцінки придатності діяльності актора-вокаліста ми пропонуємо експертний метод. Експертні оціночні шкали створені на основі оціночних критеріїв, запропонованих А. В. Морозовим [1]. Учасники оцінюються за 10-ма якостями за 10-бальною шкалою різними експертами (три особи, які добре знають досліджуваного, – викладач із вокалу, керівник курсу, одногрупник). Далі підраховується середній бал групової експертизи [2].

Таблиця 2.2.

Бланк експертної оцінки схильності початківця до діяльності актора-вокаліста

| № з/п | Якості | Бали від 1 до 10 |
|-------|--|------------------|
| 1. | Професійна компетентність: здібності, вміння й навички. | |
| 2. | Інтерес до роботи за фахом і вміння розкривати свої здібності. | |
| 3. | Здатність виконувати складні ролі (вокальні партії), контролювати емоційний стан під час роботи. | |
| 4. | Орієнтація на власне професійне зростання, самовдосконалення. | |
| 5. | Ініціативність, активність, творчий підхід, копітка праця. | |

| | | |
|----|---|--|
| 6. | Цілеспрямованість, наполегливість, готовність докладати зусилля задля бажаних результатів у роботі. | |
| 7. | Здатність творчо співпрацювати з партнерами, встановлювати толерантні стосунки з колегами й вищим керівництвом. | |
| 8. | Уміння об'єктивно оцінювати власні можливості заради кінцевого творчого результату. | |
| 9. | Уміння планувати й організовувати власну роботу. | |

Рівні об'єктивної оцінки придатності до діяльності актора-вокаліста:
високий 65–90 балів;
середній 30–64 бали;
низький 1–29 балів.

Методика 2.4. Шкала оцінки потреби в досягненні.

Дайте відповіді «так» або «ні» на кожне з наведених тверджень.

1. Думаю, що успіх у житті радше залежить від випадку, ніж від розрахунку.
2. Якщо я втрачу улюблене заняття, моє життя втратить всякий сенс.
3. Для мене в будь-якій справі найважливіше не її виконання, а кінцевий результат.
4. Вважаю, що люди більше страждають від невдач на роботі, ніж від поганих взаємин із близькими.
5. На мою думку, більшість людей живуть далекими, а не близькими цілями.
6. У житті в мене було більше успіхів, ніж невдач.
7. Емоційні люди мені подобаються більше, ніж активні.
8. Навіть у звичайній роботі я прагну вдосконалити деякі її елементи.
9. Поглинений думками про успіх, я можу забути про заходи обережності.
10. Мої близькі вважають мене ледачим.
11. Думаю, що в моїх невдачах винні радше обставини, ніж я сам.
12. Терпіння в мені більше, ніж здібностей.
13. Мої батьки дуже контролювали мене.
14. Лінощі, а не сумніви в успіху змушують мене часто відмовлятися від своїх намірів.
15. Думаю, що я впевнена в собі людина.
16. Заради успіху я зможу ризикнути, навіть якщо шанси невеликі.
17. Я старанна людина.
18. Коли все йде гладко, моя енергія посилюється.
19. Якби я був журналістом, я краще писав би про оригінальні винаходи людей, ніж про події.
20. Мої близькі зазвичай не розділяють моїх планів.
21. Рівень моїх вимог до життя нижчий, ніж у моїх товаришів.
22. Мені здається, що наполегливості в мені більше, ніж здібностей.

Обробка отриманих результатів

Підрахувати бали за відповіді, що збігаються з ключем:

«Так» – запитання 2, 6, 7, 8, 14, 16, 18, 19, 21, 22.

«Ні» – запитання 1, 3, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 20.

За кожний збіг нараховується 1 бал.

Рівень сформованості мотивації досягнення встановлюється відповідно до таблиці 2.3.

Таблиця 2.3

| Показник | Рівень мотивації досягнень | | | | | | | | | |
|------------|----------------------------|----|----|----------|----|----|----|---------|----|-------|
| | низький | | | середній | | | | високий | | |
| Стени | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| Сума балів | 2–9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18–19 |

Методика 2.5. Вимірювання художньо-естетичній потреби.

Дайте відповіді «так» або «ні» на кожне з наведених тверджень.

1. Думаю, що цілком можна обійтися без спілкування з творами мистецтва.
2. Я не люблю віршів.
3. Я колекціоную записи класичної музики.
4. Вважаю участь у гуртках художньої самодіяльності марним витрачанням часу.
5. Я не піду в театр без приємного товариства, якщо навіть спектакль мене зацікавив.
6. Я віддаю перевагу естраді в порівнянні з класичною музикою.
7. Мені здається, що люди прикидаються, стверджуючи, що їм подобається симфонічна музика.
8. Вислів «Архітектура – застигла музика» здається мені надуманим.
9. Німий кінофільм дивитися нудно.
10. Думаю, що гарний інженер набагато корисніший для суспільства, ніж композитор.
11. Якби я був журналістом, я краще писав би про події, ніж про мистецтво.
12. Вибираючи між спортивною і художньою гімнастикою, я віддав би перевагу першій.
13. Наука вчить людину більше, ніж мистецтво.
14. Мені більше подобаються екранізації літературних творів, ніж самі ці твори.
15. Слухання класичної музики знімає мій поганий настрій.
16. Вважаю, що опера зживає себе.
17. Думаю, що естрада стає найпопулярнішим видом мистецтва.
18. Я збираю художні альбоми та репродукції.
19. Знаходячись у компанії, я зазвичай не беру участі в розмовах про мистецтво.
20. Любов ученого до мистецтва сприяє його науковій діяльності.

21. Мені подобаються старовинні романси.
22. Мені більше подобаються розсудливі люди, ніж емоційні.
23. У наш час бальні танці просто смішні.
24. Я дуже люблю дивитись і слухати радіо- й телепередачі про композиторів, акторів, режисерів, художників.
25. У вільний час я постійно займаюся живописом, ліпленням, грою на музичних інструментах, написанням віршів, художньою вишивкою тощо.
26. Я б зайнявся мистецтвом, якби в мене було більше вільного часу.
27. Я постійно буваю в театрах.
28. Я беру участь у гуртках художньої самодіяльності.
29. Мені не подобається класичний балет.
30. Я читаю книги з мистецтва.
31. Мені здається, що немає необхідності дивитися в театрі той спектакль, який уже транслювався по телебаченню.
32. Я хотів би займатися професійним мистецтвом.

Обробка отриманих результатів

Підрахувати бали за відповіді, що збігаються з ключем:

«Так» – твердження 3, 15, 18, 20, 21, 24–28, 30, 32.

«Ні» – твердження 1, 2, 4–14, 16, 17, 19, 22, 23, 29, 31.

За кожний збіг нараховується 1 бал.

Рівень сформованості мотивації досягнення встановлюється відповідно до таблиці 2.4.

Таблиця 2.4

| Рівень | Бали |
|----------|-------|
| низький | 0–10 |
| середній | 11–24 |
| високий | 25–32 |

Методика 2.6. Виявлення рівня професійного спрямування студентів.

Дайте відповіді «правильно», «мабуть правильно», «мабуть неправильно» або «неправильно» на кожне з наведених тверджень:

1. Кожна людина повинна мати змогу отримати ту професію, яка їй подобається, відповідає її інтересам і здібностям.
2. Якби я мав змогу почати вчитися знову, я б обрав ту ж професію, яку вивчаю зараз.
3. Мій професійний вибір зумовлений не стільки бажанням отримати цю професію, скільки певними обставинами.
4. Моє бажання отримати обрану професію достатньо обґрунтоване.
5. Я навчаюся передовсім для отримання вищої освіти, обрана професія як така мені мало цікавить.

6. В обраній професії я бачу мало привабливого.
7. Мої захоплення й заняття у вільний час певним чином пов'язані з обраною професією.
8. У світі є багато професій, які подобаються мені значно більше, ніж моя майбутня професія.
9. Із власної ініціативи я читаю додаткову літературу, яка стосується обраної професії.
10. Після закінчення навчання в університеті я буду самовдосконалюватися й підвищувати кваліфікацію з цієї професії, щоб працювати ефективніше.
11. Обрана професія й робота за фахом навряд чи принесуть мені в майбутньому моральне задоволення.
12. Я намагатимуся зробити все можливе, щоб не працювати в майбутньому за цією спеціальністю.
13. Навіть якщо буде дуже важко після закінчення навчання, я намагатимуся працювати за обраною спеціальністю.
14. Я б хотів паралельно навчатися й працювати за обраною спеціальністю.
15. У мене немає бажання в майбутньому працювати за обраною спеціальністю.
16. При нагоді прагну познайомитися з роботою фахівців у галузі моєї майбутньої професії.
17. Якщо я й буду в майбутньому працювати за обраною професією, то недовго.
18. Робота за обраною професією дасть мені змогу в майбутньому цілком проявити себе, свої здібності.
19. Після закінчення навчання планую отримати іншу професію.
20. У житті людини не все залежить від неї самої, їй доводиться інколи миритися з обставинами.

Обробка отриманих результатів

Підрахувати бали за відповіді, які збігаються з ключем:

«Правильно» або «Мабуть, правильно» – твердження 2, 4, 7, 9, 10, 13, 14, 16, 18.

«Неправильно» або «Мабуть, неправильно» – твердження 3, 5, 6, 8, 11, 12, 15, 17, 19.

За кожний збіг нараховується 1 бал.

Рівень сформованості професійного спрямування встановлюється відповідно до таблиці 2.5.

Таблиця 2.5

| Рівень | Бали |
|----------|-------|
| низький | 0–4 |
| середній | 5–13 |
| високий | 14–18 |

Методика 2.7. Мотивація навчання у ВНЗ

Дайте відповіді «так» або «ні» на кожне з наведених тверджень.

1. Краща атмосфера на занятті – атмосфера вільних висловів.
2. Зазвичай я працюю з великим напруженням.
3. У мене рідко буває головний біль після пережитих хвилювань і неприємностей.
4. Я самостійно вивчаю ряд дисциплін, на мою думку необхідних для моєї майбутньої професії.
5. Яку з властивих Вам якостей Ви найвище цінуєте? Напишіть відповідь поруч.
6. Я вважаю, що життя потрібно присвятити обраній професії.
7. Я отримую задоволення від обговорення на занятті складних проблем.
8. Я не бачу сенсу в більшості робіт, які ми виконуємо у виші.
9. Велике задоволення мені дає розповідь знайомим про мою майбутню професію.
10. Я посередній студент і ніколи не буду досить хорошим, а тому немає сенсу докладати зусилля, щоб стати краще.
11. Я вважаю, що в наш час необов'язково мати вищу освіту.
12. Я твердо впевнений у правильності обрання професії.
13. Від яких властивих Вам якостей Ви хотіли би позбутися? Напишіть відповідь поруч.
14. За слушної нагоди я використовую на іспитах допоміжні матеріали (конспекти, шпаргалки, записи, формули).
15. Найчудовіший час життя – студентські роки.
16. У мене надзвичайно неспокійний і уривчастий сон.
17. Я вважаю, що для повного опанування професії всі навчальні дисципліни потрібно вивчати однаково глибоко.
18. За слушної нагоди я вступив би до іншого ВНЗ.
19. Я зазвичай спочатку беруся за легші завдання, а важчі залишаю на кінець.
20. Для мене було важко при виборі професії зупинитися на одній із них.
21. Я можу спокійно спати після будь-яких неприємностей.
22. Я впевнений, що моя професія дасть мені моральне задоволення й матеріальний достаток в житті.
23. Мені здається, що мої друзі здатні вчитися краще, ніж я.
24. Для мене дуже важливо отримати диплом про вищу освіту.
25. Із якихось практичних міркувань для мене це найзручніший ВНЗ.
26. У мене достатньо сили волі, щоби вчитися без нагадування адміністрації.
27. Життя для мене майже завжди пов'язане з надзвичайним напруженням.
28. Іспити потрібно складати, витрачаючи мінімум зусиль.
29. Є багато вишів, у яких я міг би навчитися з неменшим інтересом.
30. Яка зі властивих Вам якостей більше за все заважає Вам учитися? Напишіть відповідь поруч.

31. Я людина, яка дуже захоплюється, але всі мої захоплення так чи інакше пов'язані з майбутньою роботою.
32. Занепокоєння про іспит або роботу, яка не виконана вчасно, часто заважає мені спати.
33. Висока зарплата після закінчення ВНЗ для мене не головне.
34. Мені потрібно бути в хорошому настрої, щоби підтримати спільне рішення групи.
35. Я вимушений був вступити до вишу, щоби зайняти очікуване положення в суспільстві, уникнути служби в армії.
36. Я вивчаю матеріал, щоби стати професіоналом, а не для іспиту.
37. Мої батьки – гарні професіонали, і я хочу бути схожим на них.
38. Для просування по службі мені необхідно мати вищу освіту.
39. Яка з Ваших якостей допомагає Вам навчатися? Напишіть відповідь поруч.
40. Мені дуже важко змусити себе вивчати як слід дисципліни, що не відносяться до моєї майбутньої спеціальності.
41. Мене вельми турбують можливі невдачі.
42. Найкраще я займаюся, коли мене періодично стимулюють, підганяють.
43. Мій вибір цього ВНЗ остаточний.
44. Мої друзі мають вищу освіту, і я не хочу відстати від них.
45. Щоби переконати в чомусь групу, мені доводиться самому працювати дуже інтенсивно.
46. У мене зазвичай рівний і гарний настрій.
47. Мене приваблює зручність і легкість майбутньої професії.
48. До вступу до ВНЗ я давно цікавився цією професією, багато читав про неї.
49. Професія, яку я отримую, найважливіша й найперспективніша.
50. Моїх знань про цю професію було достатньо для впевненого вибору цього вишу.

Обробка отриманих результатів

Підрахувати бали за відповіді, які збігаються з ключем:

Шкала «отримання знань»: за відповідь «Так» на твердження 4 проставляється 4 бали, на твердження 7 – 2 бали, на твердження 17 – 4 бали, на твердження 26 – 2 бали; за відповідь «Ні» на твердження 28 – 1 бал, на твердження 42 – 2 бали. Максимум – 15 балів.

Шкала «опанування професії»: за відповідь «Так» на твердження 9 проставляється 2 бали, на твердження 31 – 3 бали, на твердження 33 – 3 бали, на твердження 43 – 3 бали, на твердження 48 – 2 бали й на твердження 49 – 2 бали. Максимум – 15 балів.

Шкала «отримання диплома»: за відповідь «Так» на твердження 11 проставляється 4 бали, на твердження 24 – 3 бали, на твердження 35 – 3 бали, на твердження 38 – 3 бали й на твердження 44 – 2 бали. Максимум – 15 балів.

Твердження 5, 13, 30, 39 є нейтральними до цілей опитувальника й до обробки не включаються.

Рівень сформованості кожної зі шкал встановлюється відповідно до таблиці 2.6.

Таблиця 2.6

| Рівень | Бали |
|----------|------|
| низький | 0–5 |
| середній | 6–11 |
| високий | 2–15 |

ТАБЛИЦІ, РИСУНКИ

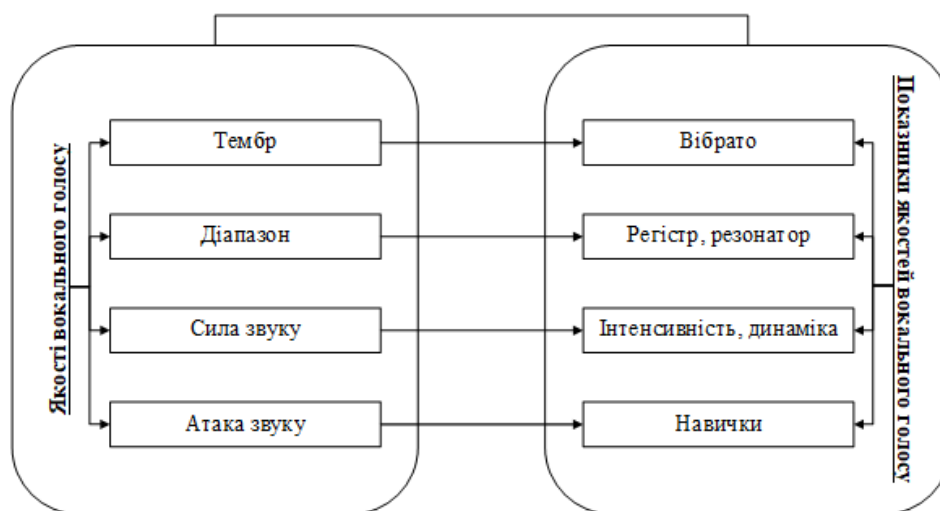


Рис. 1.2. Якісні характеристики вокального голосу майбутнього актора-вокаліста

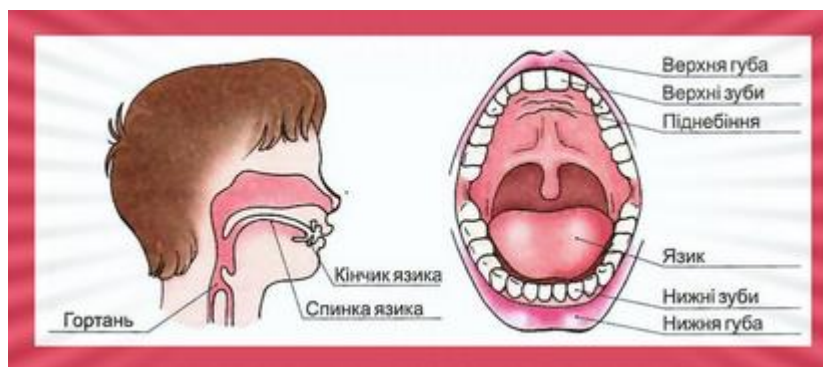


Рис. 1.5. Органи звукоутворення

Таблиця 3.1

Класифікація голосів акторів музично-драматичного театру
та їхні діапазони

| № | Групи голосів | Межі діапазону голосів |
|---|----------------|-------------------------------------|
| 1 | Тенор | до малої – фа, соль першої октави |
| 2 | Баритон | ля великої – ре, мі першої октави |
| 3 | Бас | соль великої – до, ре першої октави |
| 4 | Сопрано високе | ре першої – ля, сі другої октави |
| 5 | Сопрано | до першої – соль, ля другої октави |
| 6 | Меццо-сопрано | ля малої – мі, фа другої октави |
| 7 | Контральто | мі малої – ля, сі першої октави |

Таблиця 3.2

Умовне розташування перехідних нот голосів

| Назва голосів | Велика октава | Мала октава | Перша октава | Друга октава | Третя октава |
|----------------|----------------|---------------------|----------------------|----------------------|--------------|
| Сопрано високе | | | <i>мі–соль</i> | <i>ре–мі–фа дієз</i> | <i>до–мі</i> |
| Сопрано | | | <i>ре–мі</i> | <i>мі–фа ля–сі</i> | |
| Меццо-сопрано | | <i>соль–ля</i> | <i>до–мі бемоль</i> | <i>мі–соль</i> | |
| Контральто | | <i>мі, фа–ля</i> | <i>до–сі</i> | <i>до</i> | |
| Тенор | | <i>до–ре</i> | <i>мі–соль–сі</i> | <i>до</i> | |
| Баритон | <i>соль–ля</i> | <i>сі</i> | <i>до–мі фа–ля</i> | | |
| Бас | <i>ре–фа</i> | <i>сі бемоль...</i> | <i>до дієз мі–фа</i> | | |

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Алексюк А. М. Педагогіка вищої школи : курс лекцій : навч. посібн. Київ : ІСДО, 1993. 220 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174с.
3. Антонюк В. Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
4. Антонюк В. Г. Постановка голосу : програма курсу. Київ : КДІК, 1996. 24 с.
5. Антонюк В. Г. Постановка голосу : методичні рекомендації. Київ : КДІК, 1995. 32 с.
6. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1994. 320 с.
7. Гринь Л. О. Педагогічні умови використання вокального мистецтва у професійній підготовці актора музично-драматичного театру : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Класичний приватний університет : Запоріжжя, 2013. 363с.
8. Колодуб И. С. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. Киев : Музична Україна, 1984. 47 с.
9. Люш Д. Г. Развитие и сохранение певческого голоса. Київ : Музична Україна, 1988. 139 с.
10. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посібник. Київ : Знання України, 2004. 264 с.
11. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки : курс лекцій. Харків : ХДАК, 2002. 92 с.
12. Юцевич Ю. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посіб./ для викладачів та студентів мистецьких навчальних закладів, учителів шкіл різного типу. Київ : ІЗМН, 1998. 160 с.
13. Ягупов В. В. Педагогіка : навч. посіб. Київ : Либідь, 2002. 560 с.
14. Piquet J. et D e z g o i x, G. Etude experimentale peroperative du role de la pression sous-glottique sur la vibration des cordes vocales. (C.-R. Soc. Biologie, 149, 1955, 296-300).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Основна:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
2. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків : методичні поради для студентів вокальних факультетів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Львів : Літопис, 2007. 43 с.
3. Локарева Г. В., Гринь Л. О. Вокальне мистецтво в професійній підготовці актора музично-драматичного театру: теорія та практика : монографія. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2014. 304 с.
4. Флис В., Якуб'як Я. Сольфеджіо. Для I - IV класів дитячих музичних шкіл. Київ : Музична Україна, 1988. 196с.
5. Юцевич Ю.Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2003. 352 с.

Додаткова:

1. Гозенпуд А. Краткий оперный словарь 2-е издание. Київ : Музична Україна, 1986. 296 с.
2. Гринь Л.О. Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів/ Науково-методичний посібник для студентів спеціальності „Театральне мистецтво” / науковий редактор Г.В. Локарева. Запоріжжя : ЗНУ, 2011. 140 с., ноти.
3. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : навч. посіб. Київ : Знання України, 2004. 264 с.
4. Гринь Л. О. Діагностика сформованості вокального голосу майбутнього актора музично-драматичного театру : методичні рекомендації. Запоріжжя : ЗНУ, 2011. 48 с.
5. Гребенюк Н. Є. Формування вокально-виконавських навичок та роль між особистісного спілкування у класі сольного співу : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1994. 179 с.
6. Ковбасюк А. М. Значення народної пісні в розвитку вокальних навичок співаків. *Молодь і ринок*. 2010. № 3 (62). С. 150–154.
7. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
8. Husson R. La voix chantée. Paris, 1960.
9. Ягупов В.В. Педагогіка: навч. посіб. Київ: Либідь, 2002. 560 с.

Інформаційні ресурси

1. Вокально-виконавська творчість. URL: <http://disser.com.ua/contents/18832>. (дата звернення 01.02.2024)
2. Розвиток особистості співака. URL: <http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc.../3.pdf> (дата звернення 01.02.2024)
3. Вокальне мистецтво: історія та сучасність. URL: http://solospiv.com/.../Naukovi_zbirku_24.pdf (дата звернення 01.02.2024)
4. Теорія та методика співацького голосоутворення. URL: <http://ib.mdpu.org.ua/e-book/hor/tema5.htm> (дата звернення 01.02.2024)
5. Особливості співу акторів драми. URL: [http://http://publications.lnu.edu.ua > download](http://http://publications.lnu.edu.ua/download) (дата звернення 01.02.2024)
6. Таємниці співака URL: <https://day.kyiv.ua> > kultura (дата звернення 01.02.2024)
7. Селін Діон між минулим і майбутнім. URL:<http://https://informer.ua> > паулі... (дата звернення 01.02.2024)
8. Історія вокального мистецтва URL:<http://https://chtyvo.org.ua> (дата звернення 01.02.2024)
9. Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення URL:<http://http://www.apfn-journal.in.ua> (дата звернення 01.02.2024)
10. Заснування школи імені М. В. Лисенко URL: <https://lysenko-school.org> (дата звернення 01.02.2024)

Навчальне видання
(українською мовою)

Гринь Лілія Олександрівна

ТЕОРІЯ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Навчальний посібник
для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра
спеціальності «Сценічне мистецтво»
освітньо-професійна програма «Театральне мистецтво»

Рецензент *Локарева Г. В.*
Відповідальний за випуск *Локарева Г. В.*
Коректор *Філь О. В.*