

**Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника
Інститут мистецтв**

**ГОЛОС ЛЮДИНИ
та вокальна
РОБОТА З НИМ**

МОНОГРАФІЯ

*Монографія підготовлена авторським колективом викладачів
кафедри співу Інституту мистецтв*

Івано-Франківськ

2010

УДК 784 (042.4)
ББК 85.314
Ш95

*Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
(протокол № 8 від 13 травня 2009 р.)*

Автори:

**Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький, М. П. Стефанюк,
О. Р. Молодій, М. В. Попелюк, І. І. Жеребецька.**

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор **М. В. Черепанин**;
кандидат педагогічних наук, професор **М. А. Печенюк**;
кандидат педагогічних наук, професор **Н. С. Можайкіна**.

Голос людини та вокальна робота з ним : монографія /
Ш95 [Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.]. – Івано-
Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного уні-
верситету імені Василя Стефаника, 2010. – 336 с.
ISBN 978-966-640-272-4

Монографія вміщує багаторічний досвід вокальної роботи викладачів кафедри співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. У книзі на основі аналізу практичної роботи та науково-методичного обґрунтування зосереджено увагу читача на важливих питаннях розвитку голосового апарату людини.

Монографію адресовано студентам вищих мистецьких навчальних закладів, а також середній ланці музичної освіти, усім, хто науково-методично освоює практику вдосконалення голосового апарату.

УДК 784 (042.4)
ББК 85.314

ISBN 978-966-640-272-4

© Стасько Г. Є., Шуляр О. Д., Сливоцький М. Ю.,
Стефанюк М. П., Молодій О. Р., Попелюк М. В.,
Жеребецька І. І., 2010

© Видавництво Прикарпатського національного
університету ім. Василя Стефаника, 2010

ВСТУП

Метою названої роботи є стислий виклад основних питань з теорії співу, що стосуються практики виховання голосу людини, рекомендованих для навчання солістів-вокалістів та хормейстерської роботи у вокально-хорових колективах. Складність завдання полягає в тому, що розмаїття побутуючих практичних методів та вокальної термінології при відсутності єдиної вокальної школи зводять до мінімуму можливість конкретизувати і узагальнювати методику роботи з голосом.

Авторською колегією враховуються основні вимоги до сучасного академічного, так званого, прикритого звучання сольного співу, а методичний матеріал підібрано з розрахунку на його практичне застосування в хорових класах та класах постановки голосу у навчальних музичних закладах. Методичний матеріал, поданий в посібнику, звичайно, не вичерпує всіх можливостей вокальної педагогіки, проте, дозволить розширити рамки новітньої інформаційної бази знань про голос людини і зменшити розрив між тим, що вміють співаки та вокальні педагоги. Голосотвірна система людини трактується як „живий” музичний інструмент, який має властивість самостійно „грати” і настроюватися. Ці властивості здійснюються без участі рук музиканта, а, виключно, інтелектуально-вольовим шляхом, шляхом моделювання (створення і корекції) ідеальної програми майбутньої (передбачуваної) дії і практичної реалізації цієї програми за допомогою вольового зусилля. Унікальність співацького інструмента зумовлена тим, що спів є усвідомленим, емоційним мовленням не в асоціативному, як у інструменталістів, а в прямому розумінні, всередині якого є своєрідний інтелектуально-вольовий „пульт управління” його роботою – сфера свідомості співака.

Достатньо ґрунтовні знання з питань теорії співу є завжди необхідними педагогу-вокалісту і хормейстеру такою ж мірою, як і уміння практичного застосування технічних прийомів співу. Педагог-вокаліст (як і хормейстер), часто має справу з контингентом співаків, які не мають ніякої попередньої вокальної підготовки, тому повсякденна наполеглива робота над якістю звучання голосу є для педагога основною для досягнення високої культури виконання. Педагог-вокаліст, який добре володіє своїм голосом, чітко усвідомлює технологію звукоутворення, вміє просто і зрозуміло сформулювати вокальні завдання, знайти необхідні методичні прийоми і передати їх своїм

учням, такий педагог зуміє грамотно працювати над голосом і добитися високої результативності. В процесі вивчення технології постановки голосу і опанування вокальною методикою велике значення має передовсім розвиток так званого вокального слуху, тобто, навички комплексного сприйняття не тільки звуковисотної характеристики звука, а й нейромоторної роботи всієї голосотвірної системи співаючого. Це дасть можливість педагогам-вокалістам та хормейстерам випрацювати ефективний комплекс вокальних методів впливу на голос і грамотно, в доступній і зрозумілій формі використовувати наукову термінологію, уникаючи догматизму, поспішності і необдуманості, зважаючи на багатовіковий емпіричний досвід вокальної педагогіки, з її асоціативними уявленнями і чуттєвими образами.

Сучасна наука про співочий голос і вокальна практика, як зазначають вчені, все ще існують паралельно, мало стикуючись між собою. Наукові дослідження вивчають переважно те, що співак не може, а частіше, не повинен контролювати. І, навпаки, те, що дає співакові надійно орієнтуватися в співочому процесі – залишається”, як і за часів Великої Болонської школи”, недоступним для вивчення „зі сторони”, зауважує російський вокальний педагог і науковець В.Юшманов. Знання, які можуть почерпнути вокалісти з науково-методичної літератури, мало що дають їм, до того ж до цієї обставини додається ще й те, що вони презентують собою різні, властиво, протилежні сторони співацького мистецтва: розмовляють „різними мовами”, користуючись різною термінологією. Емпірично-асоціативна мова співаків про свої внутрішні відчуття і уявлення є мало зрозумілою вченим, які намагаються побачити об’єктивне підтвердження всього, а строга, навіть надмірно абстрактна, мова більшості наукових праць відлякує співаків своєю сухістю і „бездушністю”.

Шлях наукового пізнання – це не тільки кількісне накопичення вичерпних знань про частоту проявів того, чи іншого „феномена” реальності, але і складний пошук нових парадигм мислення, тобто, принципово нових вихідних положень свідомості (нового бачення), що дозволяють в новому ракурсі побачити давно відоме, і зробити доступним для розуміння і вивчення те, що раніше здавалось загадковим і нез’ясовним.

Нові парадигми мислення в науці не виникають спонтанно, на порожньому місці. Потреба в них виникає тоді, коли життєво важливі проблеми не можуть вирішуватися в рамках стандартного мислення. Поряд з тим, щоб ця потреба стала усвідомлюватися як актуальна

проблема і – що не менш важливо – появилася можливість перевірки наукової вірогідності нових ідей, тобто, їх відповідності до існуючого насправді, – людством повинен бути накопичений такий надлишковий запас необхідних знань, умінь і навичок, при яких стала б очевидною невідповідність даної системи мислення. Необхідність існування могутнього інтелектуального багажу знань для появи ідей, здатних докорінно змінити мислення, добре відома науці. „Я далеко бачив, бо стояв на плечах гігантів” – писав колись І.Ньютон.

Поряд з тим, вокальна техніка академічного оперного (класичного) співу багато в чому залишається для співаків і педагогів „таємничим полем чудес”, а співацький інструмент – „чорним ящиком”, вчитися грати на якому всякому вокалістові, як і раніше, доводиться навпомацки, методом спроб і помилок” – стверджує В.Юшманов¹. Все це в даний час стає надзвичайно актуальною потребою формування так званого нового підходу до вокально-технічних проблем, які б спиралися на функціональні можливості інтелектуальної діяльності людини. Спів як процес, безумовно, відноситься до довільної, цілеспрямованої дії, тобто, тим проявам т.зв. фізичної активності співака, які ним усвідомлюються і можуть змінюватися на його розсуд. Проте, скільки б не говорилося про значення (насправді величезне) неусвідомлених процесів, що забезпечують узгодженість роботи всієї голосотвірної системи і внутрішніх органів співака, і, скільки б не підкреслювалась роль підсвідомості (інтуїції) в організації співацького процесу, – ніхто не зможе не визнати того, що займатися співом і опановувати секрети співацької техніки стає можливим тільки за умови свідомого підходу до навчання і усвідомлення всього комплексу співацької діяльності. Саме такий аспект наукового пізнання здатний забезпечити формування інтелектуальної бази знань, умінь і навичок з точки зору біофізичного та психофізіологічного пізнання вокальної діяльності, в центрі уваги якого є не голосовий апарат,” як система органів людини, що служить для утворення звуків голосу і мовлення², а передусім, співацький інструмент, яким є сам співак, як цілісна структура і мікрочастинка макровсесвіту.

Названа робота вміщає як питання загальної теорії співу (будову голосотвірної системи співака, типи дихання, резонатори голосу,

¹ Юшманов В. Вокальна техніка і її парадокси. – Санкт-Петербург, 2001. – С.10 (рос.).

² Словник музичних термінів / [автор-упоряд. Ю.Юцевич]. – К. : Музична Україна, 1977. – С.36.

діапазон і класифікацію голосів тощо), так і акустичні характеристики звука (нейромоторні процеси голосотворення, обертоновий склад звука, імпеданс, форманти тощо) та методичні прийоми розвитку голосу (педагогічний вплив на формування якісного звукоутворення, особливості функціонування всього комплексу голосотворення).

Авторський колектив

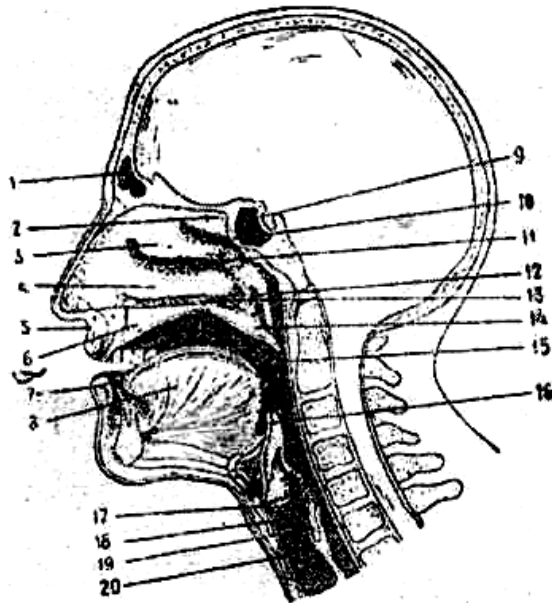
ПЕРШИЙ РОЗДІЛ

КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО БУДОВУ ГОЛОСОВОГО І ДИХАЛЬНОГО АПАРАТІВ

В поняття ДИХАЛЬНИЙ АПАРАТ людини входять такі основні органи, перелічені в тому порядку, в якому проникає в наш організм потік повітря в процесі вдихання: ротова порожнина, носова порожнина, носоглотка і гортань (ковтальне горло) з голосовими зв'язками (інша назва – складки), дихальне горло-трахея, бронхи, бронхіоли і альвеоли (легені). До дихального апарату відносяться також м'язи, що керують процесом дихання, тобто, діафрагма і вдихальні та видихальні м'язи (черевний прес або гладкі м'язи живота).

НОСОВА ПОРОЖНИНА оточена кістковими і хрящовими стінками і поділена на дві частини носовою вертикальною перегородкою. Із зовнішнім середовищем порожнина носа з'єднується двома носовими отворами, котрі ззаду, в свою чергу, з'єднуються з носоглоткою двома внутрішніми органами – хоанами. Вона є з'єднувальною порожниною між глоткою (ковтальним горлом) і носом, крім того, на бокових стінках носоглотки є отвори так званих евстахієвих труб, тобто, каналів, з'єднаних з барабанними перепонками вух. Роль цих порожнин полягає в артикуляції голосних і приголосних звуків і передачі звучання у навколишній простір.

РОТОВА ПОРОЖНИНА, відділена від носової порожнини горизонтальною перегородкою, в передній частині твердою і нерухомою (тверде піднебіння), а ззаду – м'якою і дуже рухливою (м'яке піднебіння). Тверде і м'яке піднебіння утворюють верх ротової порожнини, а сама порожнина рота є, одночасно, дном порожнини носа. Вона утворена язиком, спереду обмежена зубами, а ззаду заглиблюється у глотку (ковтальне горло). В глибині ротової порожнини є простір – зів, обмежений язичком м'якого піднебіння, знизу – основою язика, а по боках – дужками піднебіння, які і з'єднують, ніби ворота, ротову порожнину і глотку. Ротова і носова порожнини, язик, зуби, тверде і м'яке піднебіння та нижня щелепа утворюють в співі так звані артикуляційні органи, які відповідають за якість дикції, чіткість вимови голосних і приголосних звуків у процесі співу чи мовлення.

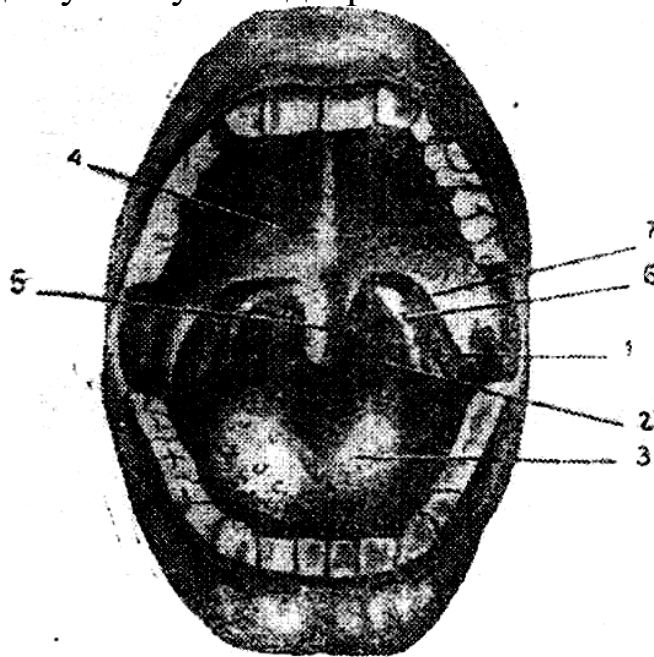


Мал. 1. Повздовжній розріз голови.

1 – лобна пазуха. 2 – верхня носова мушля (раковина). 3 – середня носова мушля 4 – нижня носова мушля. 5 – верхня губа. 6 – верхня щелепа (тверде піднебіння). 7 – нижня губа. 8 – язик. 9 – основна пазуха. 10 – верхній носовий хід. 11 – середній носовий хід. 12 – отвір Євстахієвої труби. 13 – нижній носовий хід. 14 – м'яке піднебіння. 15 – мигдалини піднебіння. 16 – надгортанник. 17 – справжні голосові зв'язки. 18 – щитовидний хрящ. 19 – персневидний хрящ. 20 – трахея.

Рот, як частина голосового апарату, входить в систему звужень ротоглоткового каналу співака і бере участь у створенні важливої акустичної якості голосотворення – імпедансу. Індивідуальна будова і розміри ротової порожнини вимагають диференційованого підходу до навчально-виховної роботи з учнем, урахування акустичних можливостей, пов'язаних з розкриттям рота і якістю співацького звуку. Найсуттєвішим чинником даної роботи повинен бути не ступінь відкриття рота в співі, а той вплив, який він має на якість звукоутворення і тембральне забарвлення голосу, адже нераціонально широко відкритий рот може зруйнувати і оптимальний імпеданс, і дикційну виразність, внаслідок чого голос втратить свої найцінніші позитивні якості. Існує певна закономірність. Голоси, які використовують в практиці співу так званий малий імпеданс, наприклад, сопрано, можуть ширше відкривати рот. Голоси, які вимагають великого імпедансу, наприклад, басы, баритони, переважно, помірно відкривають рот, хоча і тут матимуть місце індивідуальні особливості

анатомічної будови голосу співака. Затискання нижньої щелепи і скованість артикуляційного апарату належать до найпоширеніших недоліків співаків-початківців, тому, прийоми, пов'язані зі звільненням від цих вад завжди активно пропагуються в педагогічній роботі. Як тимчасовий засіб, можна рекомендувати і широке відкриття рота, і роботу з дзеркалом, і спів з пальцем на щоці, і інші методи, які заставляють учня перевіряти і контролювати ступінь відкриття і свободи щелепи та рота, хоча вміння аналізувати якісні параметри звучання свого голосу повинні стати першочерговим завданням для кожного з них, щоб уникнути надмірностей і помилок.



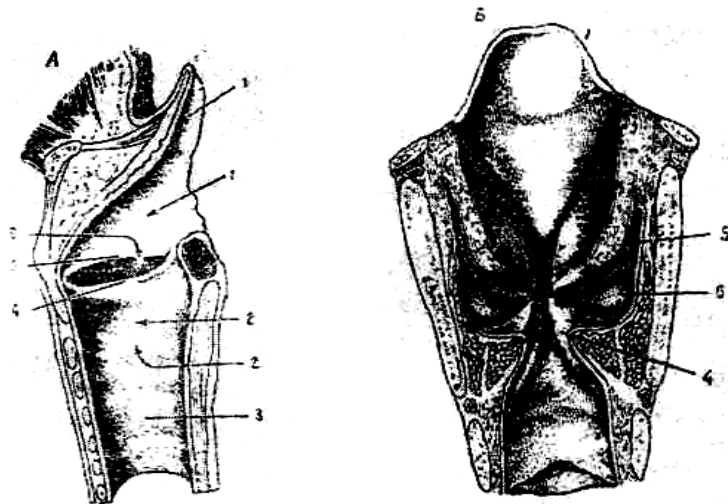
Мал. 2. Ротова порожнина і зів.

- 1 – мигдалина піднебіння; 2 – зів; 3 – язик; 4 – м'яке піднебіння;
5 – язичок; 6 – задні пілястри (дужки піднебіння);
7 – передні пілястри (дужки піднебіння).*

М'ЯКЕ ПІДНЕБІННЯ – м'язова пластинка, покрита слизовою оболонкою, яка є продовженням твердого піднебіння. Вона дуже рухлива, тому що будова її м'язів має поперечносмугасту будову (гладкі м'язи такої здатності не мають). Посередині м'якого піднебіння є маленький язичок, який має власний м'яз, що його піднімає і скорочує (див. Мал. 2). Рухливість м'якого піднебіння і маленького язичка відіграє велику роль у співі. Завдяки такій властивості м'якого піднебіння ротова порожнина і глотка можуть суттєво змінювати ємність і, відповідно, впливати на формування звуку, його яскравість і глибину тембрального забарвлення в процесі співу.

НОСОГЛОТКА – простір позаду носової і ротової порожнини, який є певною з'єднувальною ланкою між ними. Нижня частина її – глотка (ковтальне горло), ділиться на дві трубки: передню – дихальне горло-трахею, задню – стравохід (див. Мал. 1). Разом з ротовою порожниною і м'яким піднебінням носоглотка утворює так званий РОТОГЛОТКОВИЙ РУПОР, власне, повітряний простір, обмежений знизу поверхнею голосових зв'язок, а з боків та позаду – стінками гортані, глотки, щік, зверху – м'яким і твердим піднебінням, спереду – зубами і губами, виходом в навколишнє середовище. Внутрішню конфігурацію рупора можна суттєво змінювати за допомогою надзвичайно рухливого язика, надгортанника і всього комплексу м'язів біля входу в гортань. Дуже рухливим є м'яке піднебіння, яке регулює потік повітря, і, відповідно, силу звукової хвилі в носовій порожнині. Вирішальне значення для обсягу і форми рупора має рухливість нижньої щелепи. Більша частина роботи рупора не відчувається, а результат роботи сприймається співаком побічно, через акустичний ефект, вібраційні відчуття в кістках черепа, лицьових кістках. А всі звукові, тембральні і фонетичні сприйняття є складовою регульовального образу разом з вібраційними відчуттями. Реальний вплив на загадкові невідчутні порожнини, на думку дослідників, можливий тільки завдяки створенню оптимальних умов для їх автоматичної регуляції. Ці умови створюються чіткими діями тих частин рупора, які піддаються керуванню. Проте, часто саме вони і бувають бездіяльними. А піддаються керуванню: губи, нижня щелепа, видима частина язика та лицьові м'язи. Вирішальним показником, який вирізняє академічних вокалістів, тобто, співаків, які володіють академічною манерою голосотворення, є особлива специфічна форма р о т о г л о т к о в о г о р у п о р а, що виражена в особливому специфічному способі формування голосних і в особливому способі вимови приголосних звуків.

ГОРТАНЬ – трубка, яка з'єднує дихальне горло-трахею з глоткою (внутрішня частина шиї). Серед усіх органів голосового і дихального апарата гортань має найскладнішу будову і виконує потрійну функцію: дихальну, голосову і захисну. Складність її будови полягає в тому, що, насправді гортань – це ціла низка хрящів чудернацьких конфігурацій, з яких три – непарні: щитовидний, персневидний і надгортанник і три – парні: черпало видні, клиновидні і ріжко-видні. Всі вони з'єднані зв'язками (складками) і суглобами, що приводяться в рух всіма м'язами поперечносмугастої будови.



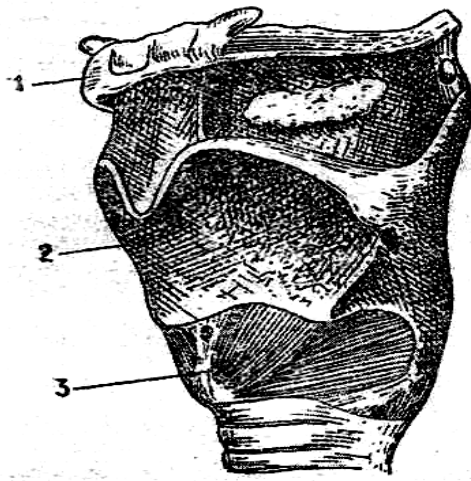
Мал. 3. Повздовжній розріз гортані.

А – вид збоку; Б – вид спереду; 1 – надгортанник; 2 – гортань; 3 – трахея; 4 – справжня голосова зв'язка; 5 – несправжня (фальшива) голосова зв'язка; 6 – морганієвий шлуночок.

ГОРТАНЬ є органом генерації звуку. Глотка, носоглотка, ротова порожнина – це резонатори (так звані голосниці, місце збагачення і підсилення звучання голосу) звуку. Будучи основним голосотвірним елементом людського тіла в процесі розвитку і удосконалення його функцій (так званого онтогенезу) гортань отримала чотири основні функції: дихальну, захисну, мовленнєву і співацьку.

Дихальний апарат – це джерело певної енергії для утворення звуку. Гортань, в свою чергу, є частиною дихального каналу, який знизу починається від легень і бронхів, а зверху відкривається в порожнину рота і носоглотки. Нижній кінець гортані з'єднаний з трахеєю, а верхній відкривається в глотку. Гортань за допомогою різних м'язів прикріплена (ніби підвішена) до глотки і під'язичної кістки, а внизу – до грудної клітки. Ці м'язи відносяться до зовнішніх м'язів гортані, таким чином, від положення під'язичної кістки, нижньої щелепи, голови (і тіла) залежатиме і положення гортані, що має вирішальне значення для процесу звукоутворення.

Всередині гортані, ближче до трахеї розміщена ГОЛОСОВА ЩІЛИНА, утворена голосовими зв'язками (іноді їх називають складками), тобто, двома парними м'язами, власне, пучками, які йдуть паралельно одна до одної. Ці м'язи, в свою чергу, одним кінцем прикріплені до внутрішнього боку щитовидного хряща, а другим – до черпаловидних хрящів.



Мал. 4. Вид гортані спереду.

1 – під'язична кістка. 2 – щитовидний хрящ; 3 – перше-щитовидний м'яз.

Окрім основних хрящів в різних частинах м'язів гортані зустрічаються ще і маленькі дрібні хрящики. За величиною чоловічі і жіночі гортані значно різняться одна від одної. Порожнина гортані при фронтальному розрізі має форму піщаного годинника. Гортань дуже рухлива як вертикально, так і горизонтально, завдяки тому, що вона прикріплена до рухливої під'язичної кістки. В спокійному стані гортань розміщується в проміжку, приблизно, між другим – четвертим хребцем. Спереду є надгортанник, який закриває вхід в гортань при ковтанні їжі (див. Мал. 3). Він також складається з хрящів. Біля нього розміщені так звані фальшиві голосові складки, які змикаючись захищають справжні голосові зв'язки (складки) в екстремальних умовах фонації (співу), а так звані морганієві шлуночки служать для очищення зв'язок від шкідливих мікрочастинок і для наповнення голосових зв'язок слизовим субстратом. Фальшиві голосові складки складаються з звичайних м'язових волокон, а істинні голосові складки (зв'язки) містять в собі так звані нейросоматичні утворення (гертлерівські волокна), чудернацьки переплетені, що дозволяє їм, через коливання урізнобіч, утворювати чудовий за тембром звук. Закінчення істинних голосових складок утворюють сухожилля з перламутровим забарвленням і саме вони називаються безпосередньо голосовими зв'язками. При перевантаженні на істинних голосових складках можуть утворюватися розриви кров'яних капілярів, які перетворюються у вузлики (фіброми), що вимагають ретельного і спеціального клінічного лікування, а то й хірургічного втручання.

Порожнина гортані покрита слизовою оболонкою з мерехтливим епітелієм, ворсинки якого очищують повітря за допомогою спеціальних в'язких утворень, а хрящові структури гортані густо всіяні еластичними волокнами та нервовими закінченнями, які мають захисну функцію (м'язи гортані дуже сильні, настільки, що можуть переломити навіть олівець, вставлений у дихальне горло). Спереду голосові м'язи з'єднані з щитовидним хрящем, а ззаду – з двома черпаловидними хрящами, що нагадують тригранну піраміду, які здатні здійснювати різноманітні рухи, надзвичайно важливі для утворення темброво-динамічних відтінків голосу. Внутрішні м'язи гортані поділяються на звужувачі і розширювачі, хоча перші переважають, що зумовлене захисною функцією гортані. Задній персне-черпаловидний м'яз розширює гортань, а поперечний черпаловидний і косий черпаловидний звужують її. Щитовидний і персне-щитовидний – натягують гортань. Опускають гортань черпалонадгортанний і щитонадгортанний м'язи, які зв'язані з коренем язика і тому позіхання вважається корисною вправою для уміння керувати нею (піднімати, опускати, звужувати тощо). В співі при потребі беруть участь всі м'язи гортані і на початковому етапі навчання є бажаною увага до неї та методика тренувань її м'язів (розширення, опущення), оскільки гортань є головним розпорядником енергій, що надходять знизу з органів дихання та зверху – від органів керування.

На рівні гортані відбувається інтеграція двох голосотвірних механізмів: нейрохронаксичного (модель вимушених коливань голосових зв'язок, керованих центральною нервовою системою) і міоеластичного (модель автоколиваний і їх пасивної ролі під тиском повітряного струменя). Від першого залежить звуковисотність, а від другого – вібрато і темброві фарби голосу. Діти і підлітки до мутаційних змін голосу співають, в основному, внутрішніми закінченнями складок і спектр їх голосу складається з кількох гармонік. Після повного розвитку голосових зв'язок (складок), в час мутації, в процес співу включаються всі м'язові структури складок і тембрально-динамічні параметри голосу вже можуть варіюватися в широких масштабах.

Проблема відкриття гортані в співі тісно пов'язана з різними способами звуковидобування, зокрема, поняттям „відкритого” (плоского) і „прикритого” (округлого). Ці терміни, хоч і не точно виражають фактичну роботу голосового апарату, зокрема гортані, проте давно отримали право громадянства і всім зрозумілі, оскільки

досить точно відображають суть цих прийомів співу. Неточність полягає в наступному: „за допомогою рентгенівських променів встановлено, що при відкритому звуці гортань не тільки не відкрита, але, навпаки, швидше закрита надгортанником; гортань більш відкрита якраз при закритому звуці³.

У поставленому голосі вхід в гортань завжди звужений, а від характеру звуку змінюється ступінь розкриття н и ж н ь о ї частини глотки, тобто, при відкритому звуці вона більш закрита (звужена), а при прикритому звучанні нижня частина глотки розширюється. ВІДКРИТИЙ звук, як правило, звучить різко і плоско, має надто світлу, або „білу” фарбу і так звану низьку позицію. Внаслідок загального і м’язового напруження відкритий звук має надто обмежені можливості передачі різних тембральних відтінків. Нюанс „*piano*” завжди ускладнений і має тенденцію „зніматися” з дихання. Для такого співу характерне неприродне відкриття рота – надто мале, чи, навпаки, надмірне – свідчення неправильного формування надставної трубки (ротоглотки), що і сприяє відкритому, плоскому, позбавленому природного вібрато звучанню. Зловживання відкритим звуком часто приводить до нестійкої інтонації, тобто, детонування, перенапруження голосового апарата, швидкої його втоми і, відповідно, обмеження працездатності загалом. ПРИКРИТИЙ звук має в своїй основі „темне” забарвлення, звучить м’яко, округло, у високій позиції. Такий звук формується легкою атакою повітряного струменя, без надмірної роботи м’язів, динамічно гнучкий, володіє багатою палітрою тембрального забарвлення – від найтемнішої і „густої” до найсвітлішої і яскравої, які, однак, ніколи не переходять у відкрите і плоске звучання. На відміну від неприємного різкого відкритого звучання, прикрита манера звукоутворення володіє тою благородністю тембру і легкістю, яка дає можливість співакові легко долати оркестрову звучність, працювати у великих концертних приміщеннях без додаткової електроапаратури. Отже, правильне співвідношення понять прикритого і відкритого звучання в пошуках вірного положення гортані в співі забезпечить співакові оптимальну роботу голосового апарата і сприятиме збереженню працездатності організму в цілому.

ДИХАЛЬНЕ ГОРЛО-ТРАХЕЯ – циліндрична трубка, довжиною 11–13 см, що є продовженням гортані. Трахея розгалужується на два

³ Фомичев М.И. Основы фонологии. – Л. : Медгиз, 1949. – С.101.

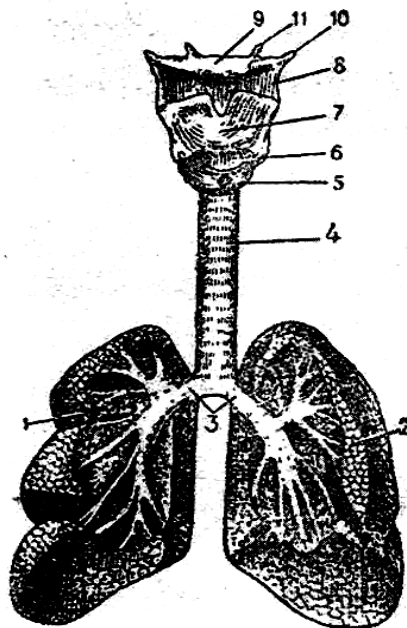
бронхи (див. Мал. 5). Стінки трахеї складаються з 15–20-ти неповних хрящових кілець у формі підкови, відкритої ззаду. Вільна, розмежована частина трахеї прилягає до передньої стінки стравоходу, розміщеного позаду трахеї (дещо лівіше її). Оболонка, яка покриває ці хрящові кільця, власне, гладкі м'язи, відіграють в процесі голосотворення важливу роль тембрального центру і забезпечує голосові співака основне забарвлення і глибину.

Трахея – як джерело грудного звучання голосу у вокальній практиці тісно пов'язана з утворенням так званого „звукового тіла” (назва, взята від духовиків і вперше використана російським вокальним педагогом В.Юшмановим), яке на думку вчених значною мірою пояснює можливість підсвідомої саморегуляції звуковисотних характеристик основного грудного тону у співацькому інструменті – голосі. Так, зміна висоти звучання грудного тону може бути наслідком зміни діаметра порожнини трахеї і створення, як у духових інструментах, різної довжини звукового тіла (щільними і функціонально активними можуть бути як стінки всього комплексу „трахея – головні бронхи” на низьких нотах, так і тільки верхньої ділянки трахеї, як це відбувається при співі гранично високих нот легкого сопрано). Крім того, у співаків з достатньо могутньою енергетикою появляється можливість розширення діапазону грудного звучання голосу з появою в грудній ділянці голосу (в трахеї) добре відомого духовикам ефекту *п е р е д у в а н н я*, коли при достатньо енергійному насиченні свого „звукового тіла” інструмент починає звучати на октаву вище (відома феноменальна сила верхніх нот у італійських співаків Т.Руффо, Ф.Таманьо). Аналогія голосового апарата людини з музичним духовим інструментом дає можливість стверджувати, що грудне звучання голосу співака зумовлене вібрацією повітряного струменя, сформованого в трахеї і головних бронхах. Завдяки ефекту прикриття надгортанником верхньої ділянки гортані співак отримує можливість суттєво збільшити тиск повітря і енергетичну щільність звукового тіла всередині трахеї, створюючи умови для активізації вібраційної функції повздовжньої м'язово-сполучнотканинної мембрани в задній стінці трахеї і бронхів (див. Мал. 3), напруження якої відбувається тільки при певному внутрішньотрахеїному тиску. Що ж до важливості трахеї в співі, точніше, трахеобронхіального дерева, то, гіпотеза про те, що трахея може грати і грає не тільки енергетичну (дихальну) роль, але і генераторну, тобто, безпосередньо, голосотвірну, виникла давно. Так,

відомо, що резонанс трахеї при співі додає темброві голосу те, що вокалісти називають м'якістю і повнотою, тобто, низькочастотну складову, (звук коливається з певною частотою і амплітудою, високі частоти мають назву „обертон” – нім., а низькі – „ундертон”). За дослідженнями Ван ден Берга встановлено, що власна частота резонансу трахеї дорівнює 50 герц, що, приблизно, відповідає ЛЯ-бемоль контроктави.

БРОНХИ розгалужуються на дрібніші трубки, які називаються бронхіолами. Бронхіоли переходять в альвеоли – групи легневих пухирців, в яких відбувається необхідний для підтримування у людському організмі необхідного газообміну (див. Мал.5). Гортань, трахея і бронхи – це постійно відкриті завдяки хрящовим півкільцям дихальні шляхи.

Легені обмежені грудною клітиною. Що складається з 12-ти ребер, один кінець яких з'єднаний з хребтом, а інший прикріплений до грудної кістки (грудини).



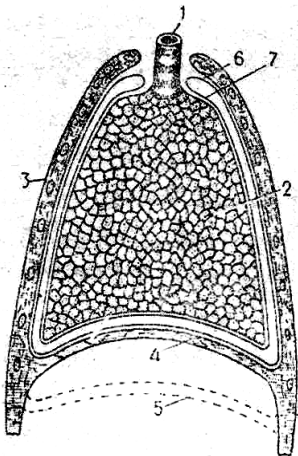
Мал. 5. Легені, бронхи і гортань.

- 1 – права легеня; 2 – ліва легеня; 3 – бронхи; 4 – трахея;
5 – персневидний хрящ; 6 – персне-щитовидна зв'язка;
7 – щитовидний хрящ; 8 – щитовидно-під'язична зв'язка;
10 – великий відросток під'язичної кістки; 11 – малий відросток
під'язичної кістки.*

Нижня стінка грудної порожнини утворена ДІАФРАГМОЮ, верхня – верхніми конусоподібними ребрами і ключицями. Проміжки

між ребрами заповнені внутрішніми і зовнішніми м'язами. Трахея і бронхи – шляхи, якими зовнішнє повітря потрапляє в легені. Дихальні м'язи поділяються на м'язи, що здійснюють вдих (вдихальні, або вдихачі) і ті, які допомагають видихати (видихальні м'язи, або видихачі).

ДІАФРАГМА (див. Мал. 6) – дихальний м'яз. Від природи він є добре розвинений у чоловіків, тому їм властиве глибоке дихання і могутня м'язова діяльність, навіть, при невеликій фізичній підготовці. Для жінок більш характерним є грудне дихання, оскільки воно здійснюється, загалом, роботою різних м'язів, розташованих у верхній частині грудної клітки, а діафрагма і черевний прес (гладкі м'язи живота), працюють надзвичайно мало і ніби у дзеркальному відображенні. Крім дихальної функції діафрагма виконує функцію грудно-черевної перегородки. Утворена вона широким м'язовим пластом і ділить організм людини на дві половини: грудну і черевну порожнини. М'язи діафрагми прикріплені до низу внутрішнього боку ребер у грудній порожнині. Діафрагма має вигляд дещо роздвоєного куполу з отворами для стравоходу і великих кровоносних судин. Діафрагма – могутній м'язовий „насос”, який накачує повітря в легені, оскільки самі легені складаються з пухирців, що не мають м'язових волокон, отже, самостійно виконати цю функцію не можуть. Діафрагма складається з м'язової тканини і сухожилля і має досить еластичну будову. Вона може скорочуватися, розтягуватися, стискатися і ущільнюватися, що дає їй можливість активно впливати на процес дихання, а відтак, – на процес голосотворення. Тому процес дихання є важливим життєзабезпечуючим компонентом діяльності організму людини, і, водночас, невід'ємним динамічним елементом співацького процесу, власне, звукотвірним органом, який надає звукові плавності звучання, рухливості і виразності. При вдиханні діафрагма активно опускається вниз, відтискуючи внутрішні органи (шлунок, кишківник тощо), що дозволяє вертикально збільшити грудну порожнину. Інші м'язи грудей також допомагають роботі діафрагми, збільшуючи простір грудночеревної ділянки організму людини. Завдяки своїй пластичності діафрагма підтримує необхідний тиск повітря в легенях, що у співі є однією з найважливіших умов якісного голосоведення.



Мал. 6. Схематичний малюнок, що пояснює розташування легень і плеври.

1 – трахея; 2 – легень; 3 – грудна клітка; 4 – діафрагма під час видиху; 5 – діафрагма під час вдиху; 6 – зовнішній листок плеври (оболонка, що оточує легені); 7 – легеневий листок плеври.

До ГОЛОСОВОГО АПАРАТА відносяться: гортань з голосовими зв'язками (складками), резонатори голосу і мовний артикуляційний апарат, а також, увесь комплекс дихального.

ГОЛОСОВІ ЗВ'ЯЗКИ розташовані всередині гортані і є найважливішою частиною голосового апарата. Щілина між зв'язками називається ГОЛОСОВОЮ ЩІЛИНОЮ.

А



Б



Мал. 7. Ларингоскопічна картина звичайної гортані.
А – при диханні; Б – при відтворенні звука.

ЗВ'ЯЗКИ – це дві м'язові складки, товщина і довжина яких за допомогою напруження (скорочення), м'язів можуть змінюватися. Вся поверхня голосових зв'язок покрита еластичною оболонкою, колір якої в здоровому вигляді нагадує перламутр або слонову кістку, іноді сірувато-рожевуватого відтінку. В гортані є низка хрящів, до яких прикріплені голосові зв'язки: спереду – до щитовидного хряща, ззаду – до голосового відростка відповідного (парного) черпаловидного хряща. При обертах цих хрящів навколо своєї осі голосові зв'язки змикаються і натягуються і, в залежності від інтенсивності їх руху, голосова щілина стає довшою чи коротшою, а зв'язки грубшими чи тоншими. Будова м'язів голосових зв'язок суттєво відрізняється від будови інших м'язів нашого організму: якщо в звичайних м'язах волокна розташовані впродовж, то в голосових зв'язках вони розташовуються в різних напрямках – вздовж, впоперек, косо... Ця особливість робить м'язи голосових зв'язок дуже сильними і еластичними, що дає можливість їм коливатися як всією масою, так і окремими ділянками: горизонтально, вертикально, косо, впоперек, окремими (внутрішніми чи зовнішніми) краями тощо. Вище голосових зв'язок розміщені дві складки із слаборозвиненими м'язовими волокнами, щілина між якими значно ширша від голосової. Це – фальшиві (несправжні) голосові зв'язки. Мішковидне заглиблення між ними і справжніми голосовими зв'язками називаються морганієвими шлуночками (див. Мал. 3). Згідно досліджень, морганієві шлуночки не відіграють ніякої ролі ні у формуванні висоти звука, ні у формуванні різних голосних звуків. Голосова щілина під час дихання, тобто, в режимі мовчання, має форму трикутника, поверненого вершиною до переду, а під час фонації (звучання, мовлення), має форму зімкнутих паралельних ліній (див. Мал. 7). Коли струмінь видихаючого повітря досягає голосових зв'язок, то вони, разом з іншими м'язами гортані керують потоком повітря, визначаючи, таким чином, висоту і інтенсивність звучання. Щодо функціонування голосових зв'язок, то маються на увазі спільні зусилля всіх м'язів гортані, що здатні вплинути на активність звукоутворення. Висота звука визначається тим, як часто і з якою частотою коливаються голосові зв'язки (змикаються і розмикаються), що в свою чергу, залежить від їх натягу – чим сильніший їх натяг, тим швидше вони повертаються у вихідне зімкнене положення. Чим більша частота їх коливань, тим вищий звук вони утворюють. Що ж до натягу голосових зв'язок, то мається на увазі їх зімкнення і ущільнення. Ця

обставина має велике значення для співака. Натяг голосових зв'язок, який не повинен відчуватися при правильному співі, створюється в результаті взаємодії всіх м'язів гортані. Саме вони намагаються компенсувати на голосових зв'язках тиск потоку повітря, який надходить з легень. Напруження, що створює тиск на зв'язки і їх ущільнення, з іншого боку, виникає в результаті використання м'язів, розміщених поза гортанню з метою стиснути їх навкруг шії, щоб контролювати висоту і інтенсивність звука. Отже, в повноцінній функції гортані велику роль відіграють м'язи, які відкривають і закривають голосові зв'язки. Всі ці м'язи разом з голосовими належать до внутрішніх м'язів гортані. Напруження, тобто, натяг і розпруження, власне, скорочення голосових м'язів відбувається за допомогою перснещитовидного м'яза, а закриття голосової щілини – за рахунок бокового, персне-черпаловидного м'яза і, частково, самої голосової. Розширення голосової щілини досягається роботою заднього черпаловидно-персневидного м'яза. При співі фальцетом істинні голосові складки, наче гірські вершини, витягаються доверху (під 45 градусів), чим ефективно оберігають їх від перевантаження. Загалом, голосові складки матимуть необмежений запас стійкості, коли їх іннервація забезпечується відповідним емоційним тонутом і добре збалансованою роботою м'язового апарата гортані. Згідно з дослідженнями відомого французького математика, фізіолога і фоніатра Рауля Юссона регулювання частоти коливань голосових зв'язок при фонації (звукоутворенні), визначається імпульсами, які надходять з центральної нервової системи людського організму (ЦНС), тобто, кори головного мозку. Р.Юссон розрізняє дві фази відкриття голосових зв'язок: в першій фазі вони починають розкриватися за допомогою імпульсів, що надходять з ЦНС, а в другій – прорив повітря з під'язичного простору завершує повне розкриття голосових зв'язок. Внаслідок еластичних поздовжніх волокон голосових м'язів вони знову змикаються. і т.д. Наукові дослідження (Н.Жинкін, П.Работнов та ін.), доказують, що робота внутрішніх м'язів гортані і глотки тісно пов'язана з роботою гладких м'язів трахеї, бронхів і діафрагми, які регулюють підзв'язковий тиск повітря. Координація роботи внутрігортанних м'язів поперечно-смугастої побудови, (наприклад, діафрагми і м'язів грудей), з боку ЦНС є автоматизованою в діяльності людського організму.

В **МОВНО-АРТИКУЛЯЦІЙНИЙ АПАРАТ** входять: нижня щелепа, губи, язик, глотка (ковтальне горло). **НИЖНЯ ЩЕЛЕПА** ніби

підвішена на сухожиллі до кісток черепа.. Завдяки цьому вона може вільно рухатися в поперечному і вертикальному напрямках. Рух нижньої щелепи відбувається за допомогою так званих жувальних м'язів. Від її положення залежить ширина відкриття рота, що може суттєво вплинути на якість голосотворення, бо більшість м'язів разом з нижньою щелепою беруть участь у мовленні. Для якісного звукоутворення дуже важливим є розпружене і стабільне положення гортані, тому втручання зовнішніх м'язів (в т.ч. і нижньої щелепи), у створення співацького звука обов'язково веде до негативного результату, оскільки дуже ускладнюється формування голосних і приголосних фонем. Контроль зовнішніх м'язів за роботою язика і нижньої щелепи не повинен переноситися і на створення звука. Дослідження показують, що створення звука за допомогою м'язів, розміщених поза гортанню значною мірою впливають на якість звукоутворення, створюючи зайве перенапруження, унеможлиблюючи вільну роботу голосового апарата співака.

ЯЗИК – м'язовий орган, що складається з великої кількості м'язів поперечносмугастої будови, волокна котрих переплітаються між собою і із зовнішніми м'язами, що надає йому надзвичайної рухливості і можливості всіляко змінювати свою форму в залежності від потреб артикуляції голосних і приголосних фонем. Цьому сприяє також і те, що своєю нижньою частиною язик прикріплений до не менш рухливих – під'язичної кістки та нижньої щелепи. Дикційна виразність голосу людини як у розмовному, так і вокальному режимі роботи артикуляційного апарата повністю залежить від узгодженої діяльності цих органів. Язик ділиться на передню ділянку, тобто, тіло язика і задню – власне, корінь язика. які у мовленні і співі мають досить різні функції: корінь язика, наприклад, виконує звукотвірні завдання, а передня ділянка язика і його кінчик – фонетичні і дикційні. Переміщення або зміна положення язика змінює, відповідно, і розміри ротоглоткового простору (зіву). Так, коли язик активно втягається в глибину ротової порожнини, то глотковий простір значно обмежується, а ротовий – навпаки, збільшується, коли ж язик піднімається до верху чи висувається вперед до зубів, то глоткова порожнина набуває максимальних розмірів, зате ротова – мінімальних. Така властивість язика створює умови для активного впливу на уклад всіх голосних і приголосних звуків (фонем), більш того, в залежності від форми і обсягу глоткової і ротової порожнини, різні звуки набувають характерного підсилення і яскравості, які отримали

назву обертонів-формант голосних. Завдяки цим формантам наше вухо відрізняє один звук від іншого, а всі голосні поділяються, в свою чергу на задньоязичні (*А-О-У*) і передньоязичні (*І-Е-И*). Тому, у вокальній педагогіці місце утворення голосних і приголосних фонем має вирішальне значення для формування культури голосоведення і розвитку так званої вокальної лінії в діапазоні голосу співака.

Як відомо, артикуляцію голосних у добрих співаків характеризують свобода і легкість переходу від одного положення до іншого, без будь-якого напруження і утиску, а вимога утримувати язик у класичній позиції (язик у формі ложечки з кінчиком біля нижніх передніх зубів, як вимагала староіталійська школа так званого класичного бельканто), давно вже втратила свою актуальність і в наш час не вважається правильною. Язик в співі набуває найрізноманітніших конфігурацій, необхідних для утворення відповідних голосних фонем. Така артикуляція абсолютно не відображається на положенні і пристосуванні гортані і перешкоджає виходу звука назовні не більше, ніж у мовленні. Колись знаменита італійська співачка Тоті даль Монте зауважила: „Укладати язик спеціально в класичну позицію не потрібно. Язик повинен бути тільки природним, вільним і м'яким. Жорсткий язик – це біда. Іноді він може набувати класичної позиції, з кінчиком біля зубів, але утримувати його там спеціально не треба”⁴. Артикуляційні уклади і роботу гортані, як відомо, об'єднує явище імпедансу, відмінності в гучності і механічний взаємозв'язок язика і гортані. На різних голосних язик набуває різного положення і тому спеціально працювати над дотриманням конкретної його форми не варто. Якщо на „А” язик може набувати форми ложечки, то це ще не означає, що на „І” він не може утворитися „горбом”. Зрештою, саме форма фонем „І”, коли язик лежить „горбом” і значною мірою звужує вихід з ротової порожнини вважається більшістю педагогів найбільш доцільним для занять. Більш того, спроби залишити язик у позиції, скажемо, фонем „І” чи „Е” неодмінно спотворять інші голосні, оскільки відповідні резонаторні порожнини, в яких повинні утворитися форманти голосних, не зможуть набути необхідної форми. При правильному звукоутворенні, коли голосні не спотворюються і артикуляційний апарат не скований, „можна допустити будь-які, навіть, здавалося б нелогічні,

⁴ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – С.262.

уклади язика, бо не абстрактне уявлення про класичну позицію повинно керувати педагогом, а пошук вірного звучання голосу в поєднанні з абсолютною свободою артикуляційного апарата”⁵. Дослідження рентгенограм співаків свідчать про наближене до класичного положення язика на голосній „А” є властивим для високих жіночих голосів та тенорів, в той час, як для низьких голосів характерними є положення „горбом” чи з піднятим кінчиком. Отже, сно пов’язаний з оптимальним імпедансом і не може розглядатися поза загальними розмірами і конфігураціями надставної трубки (рото-глотки). При лежачому язичі імпеданс є меншим, а при піднятому він більший, що, власне і є більш потрібним для низьких і „важких” голосів. Зрештою, вивчати проблему укладу язика без урахування положення гортані неможливо. Для високих голосів характерним є нейтральне положення гортані для голосного „А” в співі (а не пониженим), коли язик у формі ложечки (човника) своїм коренем притискає надгортанник до входу у гортань. При пониженій гортані, яку використовують „великі”, низькі голоси, корінь язика не бере участі в прикритті входу в гортань, оскільки він віддалений від надгортанника і нижньої частини глотки, утворюючи більш широкий простір, резонанс якого допомагає утворенню більш „темного” тембру, притаманного для таких голосів. Язик при цьому набуває більш вертикального положення і форми „горба” (це спостерігалось, наприклад, у Ф.Шаляпіна, Тітта Руффо). Важливим є те, що власні відчуття про положення язика і ротоглоткової порожнини у самого співака не співпадають з реальною картиною співвідношення між язиком, гортанню і м’яким піднебінням, оскільки відчуття звуження і розширення, насправді є протилежними, стосовно фактичної роботи голосового апарата і його резонаторних порожнин.

Так, відчуття широкої гортані в співі характеризують, насправді, звуження надставної трубки, що сприяє збільшенню акустичного тиску, який і створює відчуття простору, але саме вони допомагають сформуванню потрібний акустичний ефект в процесі голосотворення без зайвого перенапруження голосового апарату. Тому, педагогічній практиці в роботі з голосами намагаються добитися від виконавця потрібних слухових уявлень про розпруження і свободу м’язово-нервової системи, а прийоми, які фіксують увагу співака на положення язика, губ, глотки, м’якого піднебіння, повинні бути міні-

⁵ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – С.263.

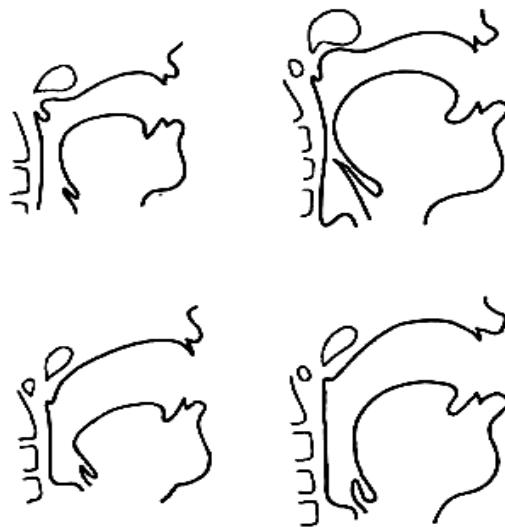
мальними і строго обґрунтованими, без „зациклювання” на деталях голосотворення.

М'Я К Е п і д н е б і н н я в співі, як відомо, виконує роль заслінки, яка перекриває вхід до носоглотки. За правилами фонетики української (а також і російської) мови чисті голосні є неназалізованими, тобто, не мають носового відтінку і, практично, вимовляються в характері повного перекриття носового каналу. Неповне прилягання м'якого піднебіння до стінки глотки ще не надає звучанню голосу носового відтінку. Це може створити тільки досить велика щілина, внаслідок чого звук набуватиме носового відтінку, власне, гнусавості. Рентгенологічні світлинки засвідчують активне перекриття піднятим м'яким піднебінням входу у носоглотку в професійних співаків, яке зберігається на всіх голосних впродовж всього діапазону, і яке відповідає чистому неназалізованому звучанню голосу. На положення м'якого піднебіння вокальна педагогіка має різні погляди: одні вимагають повного перекриття проходу в носоглотку, інші – розпруженого положення м'якого піднебіння і домішування дециці носового резонування, вважаючи, що це додає шляхетності звуковій палітрі виконавця. Відомо, що м'яке піднебіння піддається ізольованому тренуванню. Роботу м'якого піднебіння можна спостерігати заглядаючи в дзеркало. Воно добре піднімається в процесі позіхання, звідки і народилась формула напівпозіху („скритої посмішки”), якої активно добиваються її прихильники. Більшість педагогів-вокалістів вважають вкрай необхідним активне підняття м'якого піднебіння при утворенні високих нот, без якого верхи не прозвучать вдало (Донець-Тессейр, Туччі, Тоті даль Монте та багато інших). Прихильники іншого погляду вимагають співу з ефектом рото-носового резонування, добиваючись легкого розпруження м'якого піднебіння. Вони надають великого значення так званому „мичанню”, привчаючи голосовий апарат фонувати (фон – звук) з закритим ротом і опущеним м'яким піднебінням. В зв'язку з відмінностями в поглядах на функцію м'якого піднебіння в співі варто зупинитися на аспекті сучасних наукових досліджень, оскільки м'яке піднебіння не можна розглядати ізольовано від інших частин голосового апарату. М'яке піднебіння – це частина піднебінної арки (дужки), однієї із стінок ротоглоткового рупору. Цей рупор в кожній людини має свої особливості і робити правильні висновки про його найкращу позицію в співі можна тільки згідно загальної конфігурації рупору в конкретного співака. Форма рупору

надставної трубки (ротоглоткового каналу) відіграє надзвичайно важливу роль, як стосовно виходу звукової енергії в зовнішній простір, так і щодо утворення явища і м п е д а н с у коливанням голосових зв'язок (складок). Як свідчать дослідження фізіологів і фоніатрів, у більшості професійних співаків р о т о г л о т к о в и й канал має п р а в и л ь н у ф о р м у р о з к р и т о г о р у п о р у. Інші конфігурації ротоглоткового каналу спостерігаються лише у співаків з недостатньо розвиненою вокальною технікою. Плавний контур переходу від глотки через підняте м'яке піднебіння до твердого піднебіння, як стверджує Л.Дмитрієв, спостерігається у співаків, які мають повноцінний голосовий матеріал, що сприяє якнайкращому виходу звукової енергії назовні. Будь-які вигини і додаткові заглиблення тільки перешкоджають цьому⁶. З рентгенологічних спостережень вчені дійшли висновку, що анатомічна взаємодія між м'яким і твердим піднебінням та задньою стінкою глотки є різною. Наприклад, давно відомо, що невеликі розміри носоглотки і коротке, м'ясисте м'яке піднебіння є значно сприятливішим для співу, ніж довге м'яке піднебіння і великі розміри носоглотки. Це пояснюється тим, що в першому випадку, активне підняття м'якого піднебіння створює якнайкращі можливості для рупороподібної форми ротоглоткового каналу, в той час, як при довгому м'якому піднебінні його активне підняття створює додаткові заглиблення в задній ділянці піднебінної дужки, в результаті чого вона набуває форми подвійного куполу (за рахунок підняття самого м'якого піднебіння і природного заглиблення куполу твердого піднебіння), а така форма не сприяє доброму виходу звукової енергії в зовнішній простір. В таких випадках і є надзвичайно корисним стан напівпозіху. Тому, питання про функцію м'якого піднебіння у співі повинно вирішуватися індивідуально, оскільки залежить від будови суміжних з ним ділянок голосового апарату і, почасти, типу самого голосу і його зв'язку з впливом на загальну форму ротоглоткового каналу і на спектр звуку, що проходить ним. Педагоги, які надають перевагу техніці „мичання”, тобто використовують приголосні фонemi „**М**” і „**Н**” для розвитку голосу, повинні звернути увагу на надмірний імпеданс, який створюють ці фонemi, особливо у верхній ділянці діапазону голосу. Без напруги вони формуються тільки в центрі і їх вплив на роботу

⁶ Дмитрієв Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – С.266.

гортані полягає в тому, що звукова енергія при закритому роті проходять носоглоткою і вузькими носовими ходами, створюючи вельми великий опір для працюючого голосового затвору. Тому тренування голосових складок в умовах надто великого імпедансу, тобто, з надмірним навантаженням зверху, як педагогічний прийом, може бути оправданим тільки з теоретичних міркувань і надмірне захоплення ним може шкідливо вплинути на голосовий апарат через перевантаження та нераціональне використання його можливостей. Крім того, фонемі „М” і „Н” мають властивість створювати іноді фальшиве відчуття головного резонування, оскільки звук, проходячи носоглоткою і носовими ходами навіть при недостатній насиченості високими частотами легко може викликати відповідне сприйняття його, особливо не вникаючи у справжню суть явища.



Мал. 8.

Зверху – форма піднебінної дужки при співі голосної „А” у співаків з неправильною манерою голосоведення; Знизу – у професійних співаків з бездоганною технікою звукоутворення, добре видно правильну рупороподібну форму надставної трубки в гортані.

Я з и ч о к м’якого піднебіння також має свої особливості, які необхідно враховувати в процесі роботи з голосом. Справа в тому, що він буває різної довжини у різних людей. При відповідному тренуванні м’якого піднебіння можна досягнути активного скорочення язичка, оскільки він має спеціальний поздовжній м’яз. Переважно він

піднімається і скорочується разом з підняттям м'якого піднебіння. І хоча в співі він не відіграє великої ролі, і його функція особливо не відображається на якості звучання голосу, проте певний вплив все ж має. Цей вплив пов'язаний з мовною виразністю, дикційною чіткістю, особливо, стосовно мовленнєвих вад гаркавості та картавості, коли його довжина заважає утворенню фонемі „P” і тому потребує спеціального тренування.

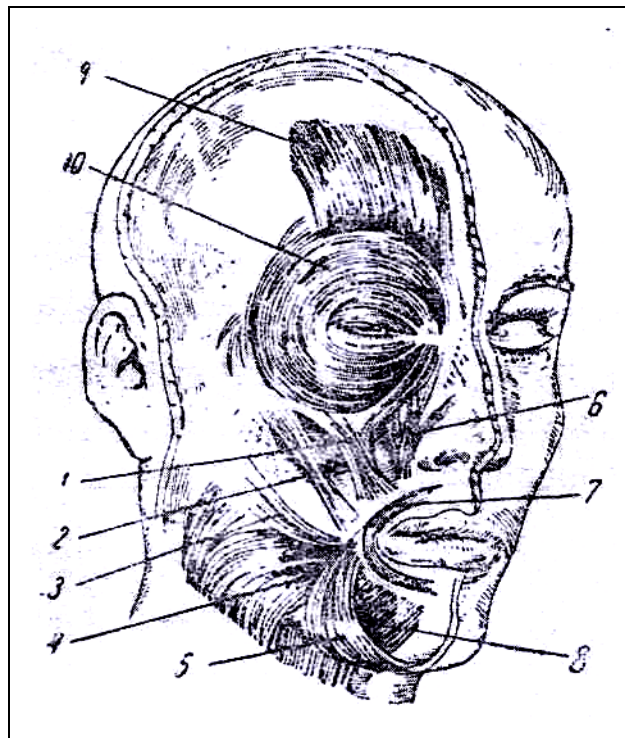
ГЛОТКА (ковтальне горло, або нижня частина носоглотки) – з'єднуюча ланка між носовою і ротовою порожнинами, гортанню з голосовими зв'язками. Правильне і вільне її розкриття і артикуляція мають велике значення (якщо не вирішальне), у формуванні голосних і приголосних звуків. Крім м'язів язика і глотки роботою артикуляційного апарату керують також і м'язи щік та губ (так звані мімічні м'язи). При скороченні вони утворюють на шкірі обличчя людини різні складки і заглиблення, завдяки яким воно набуває різного виразу і які згодом перетворюються в мімічні зморшки. Особливо розвинені і рухливі мімічні м'язи розташовані навколо рота, до них відносяться: круговий м'яз рота, м'яз сміху, так званий „собачий” м'яз, виличний та інші м'язи. До мімічних м'язів відносяться також м'яз чола (лобний м'яз) і круговий м'яз ока.

Глотка – це простір, утворений в нижній ділянці носоглотки, яка має м'яке піднебіння, корінь язика і з'єднується з хребтом у верхній шийній ділянці, плавно переходить в гортань і аж до стравоходу. Порожнина глотки покрита слизовою оболонкою, а в бокових стінках глотки розміщені м'язи, які стискають її. Глотка є невіддільною частиною гортані з голосовими зв'язками, носоглотки, язика, артикуляційного апарата, тому роботу її можна розглядати лише в сукупності з усім голосотвірним комплексом.

Щодо функції глотки, то всі спеціалісти сходяться на тому, що, згідно з відчуттями, глотка повинна бути широкою і вільною. Навпаки, при напруженні глотки звук набуває затисненого, горлового відтінку. Для досягнення „широкої” глотки рекомендується сформулювати відчуття позіху (в його початковій, або завершальній стадії, коли спадає „роздутість” гортані), яке педагоги-вокалісти з давніх-давен трактують по-різному: як відчуття „гарячої картоплі” в горлі, збереження відчуття вдихання (зберігання розширених ребер в процесі звукоутворення), стан „сильного здивування” чи „скритої посмішки” та ін. Варто зауважити, що сама глотка не має спеціаль-

них, розширювальних м'язів, а її ширина диктується положенням язика і станом її стінок.

Основна функція глотки – це ковтання, тому вона наділена поперечносмугастою системою м'язів. До фонаційної (звукотвірної) функції глотки належить формування однієї з формант голосних. В цій функції ширина глотки залежить від положення язика, а не її стінок, які в час мовлення, як свідчать дослідження рентгенівських світлин (фото), перебувають в стані спокою; внутрішній простір має властивість значно змінюватися, від максимально вузького на фонемі „А” до максимально широкого на „І”. Задня ж стінка її залишається незмінною.



Мал. 9. Мімічні м'язи.

1 – собачий м'яз; 2 – виличний м'яз (верхня щелепа); 3 – м'яз сміху; 4 – підшкірний м'яз обличчя; 5 – трикутний м'яз; 6 – квадратний м'яз верхньої губи; 7 – круговий м'яз рота; 8 – квадратний м'яз нижньої губи; 9 – м'яз чола; 10 – круговий м'яз ока.

В співі ширина глотки також змінюється, в залежності від артикуляційного зміщення язика, хоча у порівнянні з мовленням її простір на відповідних голосних переважно дещо збільшується. Основні зміни її стосуються положення гортані. Характер звуку не залежить від стану глоткових стінок, а від роботи гортані, власне, від функціонування голосової щілини (згідно досліджень Ф.Фабра). Тому, в процесі роботи над голосом слід використовувати прийоми

впливу на роботу гортанного механізму, а не боротися з нібито напруженими стінками глотки. Найбільш відчутна зміна розмірів глотки при переході від мовлення до співу залежать від довжини глоткової порожнини, пов'язаної зі зміщенням гортані, яка зберігається для всіх голосних і всього діапазону. Зміна глоткової порожнини збільшує довжину ротоглоткового каналу і разом з цим імпеданс, а її розміри впливають на висоту формант голосних, що створює необхідний тембральний відтінок голосу. Цікаво, що суб'єктивно всі співаки відчують „вільну” і „відкриту” глотку, незалежно від того, чи вона є в даний час скорочена піднятою гортанню, чи, навпаки, подовжена за рахунок пониженої гортані. Практика свідчить, що відчуття вільної і широкої глотки є обов'язковим компонентом доброго співу, тому в педагогічній роботі можна застосовувати:

1) всі пристосування в роботі голосового апарату, які створюють в учня відчуття свободної і ненапруженої глотки;

2) вельми обережно користуватися прийомами ізольованого впливу на різні ділянки голосового апарату;

3) не дотримуватись упередженої думки про необхідність обов'язкового спеціального налаштування будь-якої ділянки голосового апарату в якусь певну позицію;

4) в своїй роботі виходити з повноцінного звучання слова і голосу, оскільки відчуття свободи і ширини гортані виникає лише при правильному голосотворення, що можливе за умови правильно знайденого імпедансу (взаємодії надзв'язкового і підзв'язкового тиску, що виникає в голосотвірних каналах).

РЕЗОНАТОРИ (стара укр. назва – голосниці) – це та частина голосового апарата, що надає звуку визначеного, характерного для кожної людини тембрального забарвлення і гучності. Резонатори діляться на верхні (ті, що розміщені над зв'язками, в голові людини), і нижні (ті, що розміщені під зв'язками, в грудній ділянці). До верхніх, або головних резонаторів належать: носова і ротова порожнини, глотка, кістки черепа – гайморові та основна пазухи, лобна ділянка тощо (див. Мал. 1). До нижніх – грудна клітка (трахея, бронхи). Варто зауважити, що певну резонаційну функцію відіграють і так звані рухомі резонатори, які розміщені в гортані і здатні впливати на якісні характеристики звука., бо голосовий апарат людини працює за принципом рупора, передрупорною камерою якого є невеличкий простір у верхній ділянці гортані, утворений надгортанником, що має

властивість відкривати і закривати цей простір (Дмитрієв, Рокар, Юссон). Рупор не є музичним інструментом, бо це – технічний прилад для підсилення звучання, але він дає можливість зрозуміти специфіку звукоутворення і скоректувати уявлення про особливості будови і роботи співацького інструменту – голосу. За цим принципом, з чисто технічно-інженерної точки зору, можна розглядати співацький музичний інструмент – голос – як досконалий духовий інструмент, унікальність якого полягає передусім в живій системі голосотворення, що забезпечується спільною роботою органів, систем, біологічно призначених для різних необхідних життєвих функцій. Більшість вчених схиляється до думки, що гортань співака є аналогом мундштука в духових інструментах, а вібрація всередині гортані голосових зв'язок (складок), покритих слизовою оболонкою – збудником коливань енергетично щільного проточного повітряного струменя, що є в дихальних шляхах (т.зв. „звукового тіла”). Їх функція цілком співпадає з функцією вібратора в духових інструментах (В.Юшманов, В.Прокоп'єв, Л.Дмитрієв, Ю.Юцевич, Р.Юссон та ін.). Такий погляд, на думку вчених, дає можливість гідно оцінити „геніальність природи, яка заклала вібратор співочого інструмента в середній ділянці повітропровідних шляхів і відкрити для себе принципово нове значення прикриття надгортанником верхнього отвору гортані, про який ще згадував М.Гарсія і дослідженого у оперних співаків під час співу при рентгенологічних спостереженнях”⁷ (див. далі).

В звукоутворенні беруть участь і впливають на тембр голосу всі наявні в нашому організмі резонатори. Однак, в співі загалом, і, особливо, в процесі навчання, вирішальна роль належить резонаторам, що піддаються нашому керуванню, а саме: порожнині рота і глотки, які, завдяки надзвичайній рухливості нижньої щелепи і м'якого піднебіння, язика та губ, володіють здатністю змінювати свою конфігурацію і упругість стінок, (це і є рухомі, або інакше, змінні резонатори). Займаючи середнє положення між верхніми (головними) і нижніми (грудними) резонаторами, порожнина рота і глотки стає з'єднувальною ланкою між ними, або **п р о м і ж н и м о б ' є д н у ю ч и м р е з о н а т о р о м**, тому, що голос набуває всієї повноти і краси звучання тільки при спільній роботі всіх резонаційних зон організму співака. Саме рухомі резонатори дають можливість дотично керувати

⁷ Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. – Санкт-Петербург, 2000. – С.18.

і зоною незмінних, які вважаються непіддатними для керування, резонаторами (резонаційні зони черепа, лицьових кісток, грудної клітки тощо). Співак не зможе змінювати їх форму, але отримає можливість підсилювати чи послаблювати їх вплив на якість звучання, в залежності від позиції резонаторних зон, відкривати, або, навпаки обмежувати доступ до них звукових хвиль, узгоджуючи їх з характером формування вокальної фрази та образу. Завдяки керівництву резонаторними порожнинами виникає відповідний резонансний ефект звучання голосу, його темброві неповторність. Утворившись на голосових зв'язках, звук проходить певні трансформації, а пов'язані між собою порожнини верхньої ділянки гортані, мають властивість підсилювати чи пригнічувати хвилі різних частот, що виникають у зв'язках. Цей процес називається **р е з о н а н с о м**, а побічним результатом його стають фізичні відчуття співака, які він відчуває то в горлі і роті (головне резонування), то в грудях (грудне резонування). Саме ці відчуття і допомагають співакові керувати власним голосом. Коливання голосових зв'язок визначає початкову якість звука співака, а резонанс формує його кінцеві характеристики, що і відрізняє один голос від іншого. Причина цих відмінностей полягає в унікальній формі і розмірах всієї резонансної системи кожного співака. Коливання голосових зв'язок і резонанс відбувається незалежно один від одного. Але проблеми, пов'язані з цими явищами відображаються на роботі кожного з них, розв'язувати які можна тільки за допомогою правильної техніки співу. Резонаційна система співака може працювати і під контролем співака, і як автоматична, самозабезпечуюча структура, яка появляється на певному етапі технічної майстерності виконавця і стає компонентом віртуозності і естетичною довершеністю і для співака, і для слухача.

Р Е З О Н А Т О Р (від лат. *resono* – звучу у відповідь, відгукуюсь, коливаюсь) – „коливальна система, здатна здійснювати коливання максимальної амплітуди (резонувати) при дії зовнішньої сили певної частини і форми”, (в даному випадку, частини людського організму, – авт.), за М.Микишею. Голосовими резонаторами у співака є носова і ротова порожнини, гайморові пазухи та лобні частини голови, а також грудна клітка. Ці ділянки мають здатність посилювати голос та надавати йому певного забарвлення – тембру. Голосовий апарат вміщає в собі постійні і змінні, верхні і нижні, тверді і м'які резонатори, до яких належать ще й носо-зубний резонанс та резонанс-співзвуччя і резонанс-співвібрацію, (терміни, використані

М.Микишею – відомим українським оперним співаком і вокальним педагогом, учнем О.Мишуги⁸. Тверді резонатори – це порожнистий простір, обмежений твердим середовищем, власне, кістками, (кістки черепа, грудної клітки), тоді як м'які резонатори – це, передовсім, м'язове наповнення голосотвірної системи людського організму, зокрема, грудної клітки, черевного преса, тулуба, шиї, м'які м'язи тощо. Відомо, що для сприятливої роботи резонаторів необхідним є тверде середовище, здатне відбивати звукову хвилю, водночас підсилюючи її власним коливанням і надаючи звукові голосу певних тембральних фарб. Якщо для твердих резонаторів природне середовище відповідає необхідним умовам звучання, то м'яким для кращого резонування необхідно штучно забезпечувати відповідні умови, тобто створювати еластично ущільнені резонаційні порожнини, які б не поглинали, а відбивали звукові хвилі і не заважали їх рухові.

На відміну від музичних інструментів, голосовий апарат співака, крім нерухомих резонаторів, має цілу низку живих, рухливих, еластичних резонаторів, які не тільки підсилюють, а й змінюють характер, тембр звука і голосу, у відповідності до характеру виконуваного твору, художнього образу і інтерпретації. Саме завдяки цьому людський голос є значно досконаліший за будь-який музичний інструмент.

Резонанс-співвібрація (за М.Микишею) – це фізичне явище підсилення забарвлення звука, викликане джерелом звука споріднених йому вібрацій.

Вібрувати можуть усі тверді тіла і повітряний струмінь, приведені до коливання вібрацією твердих поверхонь. Наприклад, коливання струни гітари викликає вібрацію дерев'яних дек, а вони, в свою чергу, примушують вібрувати повітря навколо них, викликаючи резонанс-співвібрацію.

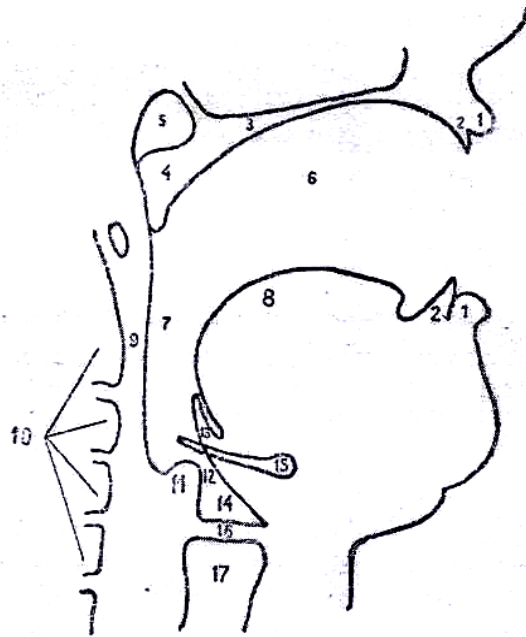
Резонанс-співзвуччя виникає тоді, коли джерело звука є причиною зародження цілком нового звучання, при якому збуджується і звучить одночасно з початковим джерелом інше, нове, самостійне джерело звука. Цей вид резонансу можна легко зрозуміти порівнюючи струну, закріплену на гітарі і просто натягнену в руках. Звук струни в руках матиме надзвичайно слабку силу і бідний тембр, оскільки відсутній такий резонатор, як гітарна дека, що підсилює звучання струни.

⁸ Микиша М.В. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С.21.

Отже, дека є самостійним резонатором, а саме явище підсилення і забарвлення звука називається резонансом. Тверді поверхні, де джерело звука збуджує споріднені йому вібрації, називаються резонуючими поверхнями. Отже, аналогічне явище спостерігатимемо і в роботі голосового апарата – виразно і яскраво звучатиме той голос, який підсилюється резонаторними порожнинами, в іншому випадку звучання буде позбавлене найкращих його характеристик: дзвінкості, срібlistості, сили, тембру, глибини, виразності.

ДІАПАЗОН і РЕГІСТРИ ГОЛОСУ. КЛАСИФІКАЦІЯ ГОЛОСІВ

ДІАПАЗОН (від грецького *diapason* – через усі струни) співацького голосу – це звуковий обсяг голосу співака як частина музичного звукоряду, яка відповідає виконавським можливостям співака. Обсяг звуків у діапазоні голосу є ЗАГАЛЬНИЙ, який охоплює увесь звукоряд виконавця і так званий, РОБОЧИЙ, який вміщає найзручніший, найкомфортніший обсяг звуків, що забезпечує співакові стабільну роботу голосотвірної системи. Саме в цьому діапазоні співака здійснюється початковий етап навчання і виховання вокальної культури для збереження голосового апарата від перевантаження, коли недостатня вокально-технічна підготовка виконавця може завдати шкоди його голосу. Кожен співак, як правило, має діапазон голосу не менше двох октав, а добре розвинені голоси – дві з половиною, три октави. Діапазон у різних голосів (за М.Микишею), простягається: у центрального баса – від **Фа** великої октави до **Фа** першої; у ліричного і драматичного баритона – від **Ля** великої октави до **Соль** першої; у ліричного і драматичного тенора – від **До** малої октави до **До** другої октави; у ліричного і драматичного сопрано – від **До** першої октави до **До** третьої; у колоратурного сопрано – від **Ре** першої октави до **Мі-Соль** третьої октави; у ліричного і драматичного меццо-сопрано від **Ля** – малої октави до **Сі-бемоль** другої октави; у альта чи контральто – від **Мі** малої октави до **Соль** другої октави. Ця, так звана, класична характеристика діапазону голосу, є лише загальною оцінкою найпоширенішої класифікації різних голосів. Частіше трапляються „змішані” голоси і, відповідно, їх діапазон може коливатися в той чи інший бік, в залежності від анатомічної, акустичної та фізіологічної побудови голосового апарату і виду голосових зв’язок, а співак, який досконало володіє своїм голосом може розвинути свій діапазон і до чотирьох октав, але це, швидше, виняток.



Мал. 10. Схема контурів органів голосового апарата, перемальована з рентгенограми, знятої під час співу (згідно досліджень Л.Б.Дмитрієва):

1 – губи; 2 – зуби; 3 – тверде піднебіння; 4 – м'яке піднебіння; 5 – носоглотка; 6 – ротова порожнина; 7 – порожнина глотки; 8 – язик; 9 – задня стінка глотки; 10 – хребці; 11 – черпаловидні хрящі, огорнуті м'якими тканинами; 12 – вхід в гортань; 13 – надгортанник; 14 – надзв'язкова порожнина гортані; 15 – під'язична кістка; 16 – голосові зв'язки; 17 – трахея (дихальне горло).

КЛАСИФІКАЦІЯ ГОЛОСІВ згідно їх діапазонів поділяє: ЖІНОЧІ ГОЛОСИ на: СОПРАНО:

а) *колоратурне сопрано* – найвищий жіночий голос, якому притаманна надзвичайна яскравість, легкість і рухливість; крайні верхні ноти мають флейтове звучання, нижні – звучать досить слабо; діапазон може бути від *До* першої октави до *Мі-Соль* третьої октави.

б) *лірико-колоратурне сопрано* займає середнє положення між ліричним та колоратурним;

в) *ліричне сопрано* – менш рухливе, тембр його звучніший і повніший, діапазон – від *До* першої октави до *До* третьої октави;

г) *драматичне сопрано* відрізняється силою і міцністю звучання, діапазон його простягається від *Ля* малої октави до *До*

третьої октави; цей голос щодо повноти і соковитості тембру є близьким до меццо-сопрано.

МЕЦЦО-СОПРАНО (середній голос) поділяється на:

а) *ліричне меццо-сопрано* – найвищий із середніх голосів, за тембром воно нагадує драматичне сопрано, тому їх часто плутають, особливо на початковому періоді навчання; відмінність цих голосів, як вказує М.Микиша, полягає в тембрі й звучанні нот першої октави. У меццо-сопрано воно потужніше, ніж у сопрано; діапазон – від *Ля* малої октави до *Сі* другої;

б) *драматичне меццо-сопрано* – більш густий і сильний голос, діапазон – від *Ля* малої до *Сі* другої октави; в) *альт, або контральто* – найнижчий жіночий голос, діапазон якого – від *Мі* малої октави до *Соль* другої; цей голос має великий запас нижніх нот густого й соковитого звучання, чим і відрізняється від меццо-сопрано.

ЧОЛОВІЧІ ГОЛОСИ: ТЕНОР – найвищий чоловічий голос, який поділяється на:

а) *альтино* – найвищий тенор; відмінною ознакою його є своєрідне фальцетне, інколи мікстове звучання, схоже на звучання низького жіночого голосу; при слабких нижніх нотах альтино вільно володіє граничними верхніми нотами; його діапазон – від *Ля* малої до *Мі* другої октави;

б) *ліричний тенор* – високий, м'який, ніжний і рухливий голос; діапазон – від *До* малої до *До* другої октави; нижні ноти ліричного тенора звучать слабо;

в) *лірико-драматичний тенор* займає середнє положення між ліричним і драматичним, тому має схожі якості того і іншого, в тому числі і діапазон;

г) *драматичний, або героїчний* – голос з густим, повним і соковитим тембром, з великою силою звука та емоційною насиченістю, темброве забарвлення за характером нагадує баритонове звучання, тому на початковому етапі навчання їх можна сплутати. Драматичним тенорам здебільшого важко даються верхи, зате нижні ноти звучать повно і соковито. Діапазон такий самий, як і у ліричного тенора. Серед драматичних тенорів виділяють так званого, - характерного- тенора, тип голосу, який визначається специфічним забарвленням виконавських партій на сцені, здебільшого, героїко-драматичного спрямування. До групи драматичних тенорів відно-

ситься також, так званий, другий тенор – назва якого визначається за теноровими партіями у хорі.

БАРИТОН – середній чоловічий голос. Поділяється на такі типи:

а) **ліричний баритон** – найвищий голос серед баритонів. За характером тембру та звучністю близький до драматичного тенора, звучить м'яко і за своєю природою дуже рухливий. Межі діапазону – від **Ля** великої до **Соль-дієз** першої октави;

б) **лірико-драматичний баритон** займає середнє положення між ліричним і драматичним, маючи якості голосу обидвох, в тому числі і діапазон. Взагалі, такі проміжні типи голосів найкраще характеризуються рівнем виконавського репертуару, який може досягнути даний тип голосу;

в) **драматичний баритон** – більш сильний, потужний, густий, мужній, але менш рухливий голос, аніж ліричний баритон, тембральне забарвлення голосу яскраво виражене на нижніх тонах, чим наближається до басів. Діапазон – від **Ля** великої октави до **Соль** першої;

БАС – низький чоловічий голос. Поділяється на кілька видів:

а) **бас-профундо**, або глибокий, найнижчий, особливо цінний своїми низькими звуками. Діапазон, орієнтовно, від **Ре** великої октави до **Ре-Мі** першої;

б) **бас-кантанте**, (більш високий), легко йде вгору, але нижні ноти його звучать дуже міцно. Діапазон – на півтона-тон вище від баса-профундо. За характером звучання нагадує драматичний баритон, але має більш густий тембр і ноти нижнього регістру звучать більш упевнено;

в) **бас центральний** займає середнє положення між басами профундо і кантанте;

г) **бас-октава** – найнижчий з можливих у людському діапазоні голос, має звуки до **До** контроктави включно, зате майже відсутні високі звуки, які властиві басам. Його діапазон, приблизно, – октава (звідси й назва), тому, найчастіше вони використовуються в хоровій практиці, а хорові капели вважають за честь мати в своєму складі басів-октавістів, голоси яких неповторно красиво і поважно звучать у хорі;

д) **бас-буфф**, або характерний бас, так само, як і характерний тенор, визначається колоритом партій, які доручаються співакові на оперній сцені, і які йому особливо яскраво вдаються;

е) в хоровій практиці вирізняють так званих, перших і других басів, назви яких походять від хорових партій, виконуваних ними. На мові хористів перший бас означає баритон, а другий – бас.

Стосовно характеру і труднощів розвитку голосу та виконавських можливостей всі голоси можна умовно поділити на дві групи – легкі й важкі. До першої групи належать сопрано, баритони й басы, які, здебільшого, мають частково поставлені голоси від природи, через що легше піддаються шліфуванню (за М.Микишею). До другої групи належать тенори, колоратурні сопрано, меццо-сопрано і контральто. Ці голоси від природи, як правило, не поставлені і тому потребують великої праці як від співака, так і від педагога для досягнення необхідного вокально-виконавського рівня.

Наведена класифікація співацьких голосів спирається на індивідуальні дані роду і виду (рід – тенор, вид – ліричний) співацького голосу, визначення якого здійснюється за фізіологічними, акустичними та анатомічними ознаками за допомогою ідеомоторних властивостей вокально-музичного слуху.

До основних фізіологічних і акустичних ознак належать: діапазон голосу, тембр, теситура, характер і повнота звучання на всьому діапазоні співака-виконавця., а анатомічні ознаки стосуються будови гортані, резонаторів, конституції організму співака та його голосового апарата тощо, оскільки, за одною, будь-якою з ознак, є неможливо дати об'єктивну характеристику і класифікувати голос в тому чи іншому виді співацької діяльності. У вокальній практиці відомих співаків, як засвідчує література, є чимало прикладів, коли за об'єктивними анато-фізіологічними дослідженнями голосового апарату, довжини голосових зв'язок та будовою резонаторів визначали його як баса, тоді як насправді він зробив блискучу кар'єру тенора (наприклад, Е.Карузо, Бареро), а ліричний баритон, навпаки – може виявитися тенором.

Визначення типу голосу на початковому етапі навчання є завжди досить важким і відповідальним завданням для педагога-вокаліста, тому його натреноване вухо спирається передусім на характерні ознаки, властиві тому чи іншому голосові.

Так, СОПРАНО пізнається за легкістю виконання ноти „Соль” другої октави і вмінням без зайвого напруження, на доброму тривалому диханні, вимовляти склади на високих нотах. Варто зауважити, що іноді трапляються і альти, які добре володіють верхнім

„До” третьої октави, але вони ніколи не зможуть без труднощів чітко вимовляти склади на крайніх високих звуках свого діапазону.

МЕЦЦО-СОПРАНО – пізнається за нотою „*Фа*” другої октави, найкращою його нотою, соковитою і яскравою.

АЛЬТ – розрізняється за силою звучання, тривалістю і легкістю, з якою він може витримувати низькі ноти діапазону, але педагогові необхідно пам'ятати те, що серед альтових голосів трапляються як голоси з надто широким діапазоном, так і вели вузьким (у вокальній практиці їх ще називають „голосом з обрізаним верхом”). В цьому випадку педагог повинен уникати зловживання в розвитку високих, невластивих даному голосові нот, щоб не порушити природній баланс голосоведення в ущерб глибини і соковитості нижніх звуків діапазону.

ТЕНОР повинен з легкістю витримувати довгий видих на крайніх, високих звуках свого діапазону, приміром, на ноті „*Ля*” першої октави і вимовляти склади без найменшого зусилля. Найскладніші ноти для нього – „*Ре*”, „*Мі*”, „*Фа*” малої октави.

Діапазон голосу не можна розглядати відокремлено від поняття РЕГІСТРІВ ГОЛОСУ, тому, що діапазон за своєю суттю ніколи не буває однорідним. РЕГІСТР – це частина діапазону музичного інструменту, в даному випадку, – співацького голосу, – яка вирізняється певною своєрідністю звукового забарвлення і характеру звукоутворення. Наприклад, в музичному інструменті органі термін „регістр” означає жезл, який переключає механізм органа на новий ряд звуків. Інакше кажучи, р е г і с т р о м співацького голосу називається ряд звуків, які мають однорідне звучання, утворене єдиним фізіологічним механізмом. Внаслідок різної анатомічної будови і різних функціональних можливостей чоловічої і жіночої гортані, регістрова будова у них також відрізняється одна від одної. Чоловічі голоси мають д в а основних реєстри (грудний і фальцетний) і один перехід (межа між реєстрами називається переходом). Жіночі голоси мають т р и реєстри (грудний, центр і головний) і відповідно два переходи. Іноді їх ще називають – високий, середній і низький. У співацьких голосах вони отримали назви: високий, – головний, або інакше, фальцетний; низький – грудний; середній – змішаний.

ФАЛЬЦЕТНИЙ реєстр пов'язаний із звучанням головних резонаторів голосу, які розміщені в надзв'язковому просторі, а саме – в черепній ділянці, носовій та ротовій порожнинах, глотці, гортані тощо. У жінок, наприклад, вище головного (фальцетного) звучить так

званий флейтовий голос, а у чоловіків вище фальцетного звучить фістула – голос, подібний до свисту. Завдяки головному резонуванню голос людини набуває яскравих барв, світлого і дзвінкого звучання. Найбільш природно голос звучить в межах октави, і цю ділянку діапазону називають *н а т у р а л ь н и м* регістром. Не випадково в хоровій музиці, особливо, духовній, тобто, в церковній практиці, вокальна музика, переважно зосереджена в межах октави, яка відповідає натуральному регістрові голосу людини, оскільки спів природним тембром сприяє збереженню багатства звукової палітри хору. ГРУДНИЙ регістр голосу пов'язаний з резонуванням грудної клітки, завдяки чому звук набуває густоти, насиченості, гучності та глибини.

ЗМІШАНИЙ регістр є з'єднувальною ланкою між фальцетним (головним) та грудним, вміле використання якого сприяє облагородженню звучання голосу, Змішаний регістр допомагає вирівняти вокальний діапазон (так звану вокальну лінію), зняти напругу у звучанні окремих нот і надати тембровому забарвленню голосу особливого „оксамитового” відтінку і теплоти. Вміле використання цих регістрів дозволяє співакам використовувати увесь діапазон свого голосу без шкоди для здоров'я і перенапруження голосового апарата. Вважається, що жіночі голоси мають добре виражені всі три регістри, а в чоловічих голосах – два, основним є грудний, який за своєю структурою має дещо змішаний характер (так званий, мікст, медіум) і фальцет, що також, відрізняється від жіночого за своїм характером і призначенням, а тому часто його ще називають фістулою. У чоловіків цей регістр різко відрізняється від жіночого тим, що він звучить блякло, безтемброво і слабо. Необхідно додати, що серед чоловічих голосів трапляються і такі, які мають добре розвинений фальцетний регістр, збережений у дорослому житті, яким вони прекрасно володіють, але це – рідкість. Такі голоси мають назву – контртенор, або так звані, сопраністи. В роботі над голосом деякі педагоги-вокалісти знаходять і більшу кількість регістрів, але є і такі, які взагалі відкидають їх існування, вважаючи, що регістри – результат неправильного використання діапазону голосу. Треба визнати, що в співацькій практиці трапляються чоловічі голоси, у яких дійсно впродовж діапазону характер звуку змінюється не один раз, а щонайменше двічі, а то й тричі. Наприклад, у низьких голосів, крім яскраво вираженого переходу на „До”-„Ре-бемоль” у басів, або „Мі”-„Мі-бемоль” у баритонів, тембр змінюється ще й на „Ля”-„Сі-

бемоль”-„*Сі*” малої октави. Ще рідше зустрічаються голоси, які майже без зміни тембру можуть заспівати увесь діапазон рівним, однорідним звуком, практично, не навчаючись цьому спеціально (природний „феномен”).

Історичний екскурс в реєстрову будову голосу тісно пов’язаний з фактором висоти камертону, що також впливає на характер звукоутворення і красу тембру голосу. Бурхливий розвиток інструментальної музики в XVII столітті не міг не вплинути і на вокальну музику, зокрема, на висоту хорового тону. М.Преторіус відзначав, що в епоху середньовіччя, коли виникла органна музика і появились перші духові інструменти, висота камертону була на цілий тон нижче, порівняно з XVI ст. Але і в XVII столітті стрій камерної музики, власне, *к а м е р т о н*, був вищим від строю хорової музики (хортону) на цілий тон, а в деяких країнах і ще більше.

Відомо наприклад, що в Італії кожна вокальна школа мала свою висоту камертону і від цього вигравала та, яка сприяла більш природному і невимушеному виконанню співаків. Зокрема, найвищим був міланський камертон, трохи нижчим – венеційський, на півтона нижче – римський, а на цілий тон – паризький. Відповідно, вокальні твори Д. Каччині виконувалися його дочками-співачками в той час нижче, ніж тепер, хоча в нотному записі вони залишились незмінними. В 1620 році М.Преторіусом був ініційований єдиний для Європи камертон „*Ля*” = 424 Гц., що проіснував до 1885 року. Згодом його підняли до 435 герц, а в XX столітті – до 440 Гц. В США сьогодні практикується висота камертона для опери – 435 Гц., для симфонічних оркестрів – 445 Гц, а для джазових – 454 Гц. В зв’язку з цим, очевидною стала причина кризи вокального мистецтва, зумовлена підняттям камертона більш ніж на тон, у порівнянні з епохою бельканто. Відомий випадок зі співаком М.Баттістіні, коли він приїхав на гастролі до Англії і відмовився співати під супровід оркестру, що мав підвищений камертон, вимагаючи його пониження до норми, до якої звик голос італійського співака. Адміністрація змушена була виконати його вимоги.

При співі в натуральному реєстрі голосові зв’язки коливаються всією своєю масою а при співі у верхньому реєстрі (фальцетному, головному) переважає крайове коливання. А це означає, що при переході до верхнього реєстру в голосотвірному механізмі повинна відбуватися сублимація енергії від іннервації голосових зв’язок до їх посиленого натягу, оскільки при стабільності довжини і маси звуко-

вого тіла підвищення тону залежатиме від сили його натягу. Власне, цей чинник і не враховується співаками-початківцями, тому їх гортань різко „замикається” при спробі співати вище натурального регістру. Таке замикання відбувається через невміння співака використовувати захищені механізми, тобто, за науковою термінологією, імпедансувати голос на грудочеревному та гортанноглотковому рівнях. Після оволодіння механізмом імпедансування голос у верхньому регістрі набуває насиченості тембру і грудне забарвлення, яке у вокальній педагогіці називається „згладжуванням регістрів”, або, інколи – „прикриттям звуку”. Характер самого „прикриття” має абсолютно індивідуальні особливості і тісно пов’язаний з зоною так званих перехідних нот в діапазоні голосу.

У ненавчених співаків у діапазоні голосу виразно відчувається ділянка голосу, яка починає звучати напружено і унеможливорює спів у характері даного звучання. Найбільше, чого може досягти співак в цій ділянці голосу, це – взяти звук форсованим голосом, криком ще півтона-тон, після чого голос неодмінно „ламається” і взяти вищі ноти він зможе вже тільки фальцетом-фістулою. Як відомо, нижче перехідних нот, голос звучить могутньо, повноцінно, тембр легко піддається нюансуванню і за об’єктивним відчуттям співака „відлунює” у нього в грудях. Це явище і дало назву ділянці діапазону – „грудний регістр”, оскільки, приклавши руку до грудей, відчувається їх легка вібрація. Перехідні ноти, суб’єктивно незручні, переважно, можуть утворюватися і в грудному, і фальцетному регістрах. Фальцетний регістр міститься вище перехідних нот і в ненавченого співака звучатиме досить слабо, оскільки він має вельми специфічний „продутий”, або, „флажолетний” характер, бідний на обертони і темброве забарвлення, а також, досить обмежений у динаміці. Слово „фальцет” означає фальшивий, несправжній голос, російський синонім його – фістула. Оскільки при фальцетному голосотворенні „відлунює” голова, то і регістр цей називається „головним”. Кожен чоловік може відтворити на звуках, близьких до перехідних, і грудне, і фальцетне звучання, тобто, довільно змінити механізм роботи голосового апарату. При цьому в гортані виразно відчувається різниця в роботі голосових зв’язок в кожному з регістрів.

Наукові дослідження дозволили з’ясувати, що грудне і фальцетне звучання голосу залежить від характеру роботи голосових скла-

док (зв'язок). Ще М.Гарсія, вперше, за допомогою створеного ним гортанного дзеркала, зауважив цю різницю. В грудному регістрі голосові зв'язки змикались повністю всією довжиною, а в коливанні брали участь також черпаловидні хрящі, а у фальцетному – черпаловидні хрящі щільно притискалися один до одного і між краями голосових зв'язок утворювалась веретеноподібна щілина. Сучасний томографічний метод значно уточнив ці знання і дозволив побачити голосову щілину в процес роботи в її поперечному розрізі. Згідно томограми, в грудному регістрі голосові „губи” щільно зімкнені і глибина їх змикання розповсюджується майже на всю товщу напружених і потовщених зв'язок. Вони уявляються двома товстими валиками, які тісно змикаються один з одним. У фальцетному регістрі вони не тільки роз'єднані, тобто, між ними є певний простір, через який постійно „протікає” повітря, але й розпружені і в роботу задіяні лише частково. Звичайно, що і звук при таких різних умовах формуватиметься по-різному. Щільне змикання зв'язок і їх суцільна робота створює тембр, багатий обертонами, голос, здатний до великих градацій сили звучання і тембрових нюансів. Крайове змикання голосових зв'язок при фальцетному звучанні, коли між краями залишається щілина, утворюється звук, ніби „на протязі”, (оскільки там постійно „витікає” повітря), бідний тембрально і позбавлений сили.

Підвищення сили звука в грудному регістрі вимагає постійного збереження вібрації всієї довжини зв'язок разом з черпаловидними хрящами, але воно може здійснюватися до певної фізіологічної межі, потім механізм їх роботи різко змінюється – переходить у фальцет. У фальцеті, коли черпаловидні хрящі не беруть участь у вібрації і між голосовими складками утворюється щілина, підвищення звука супроводжується зменшенням ділянки зв'язок, які коливаються. З підвищенням звуку веретеноподібна щілина стає щораз коротшою через збільшення змикання задньої ділянки голосових м'язів. Неоднорідність звучання в межах грудного регістру у деяких співаків можна пояснити наявністю у цих ділянках звуків, які мають перехідний характер. Але ці ділянки в чоловічих голосах не можна вважати регістрами, оскільки там не відбувається принципової перебудови в роботі голосових зв'язок. Це, швидше, підрегистри. Зміни в тембрі голосу і незручність у звучанні окремих нот залежать від тих впливів, яких зазнає голосова щілина з боку надставної трубки.

Тепер стосовно центру діапазону голосу. Характерною ознакою звучання центральної ділянки діапазону голосу є відсутність яскраво

виражених як грудного, так і фальцетного реєстрового звукоутворення, оскільки голосові зв'язки, як виявляють спостереження, коливаються в змішаному режимі і в їх коливаннях одночасно присутні обидва реєстри. Такий характер коливання називається змішаним голосотворенням і „феномен” природного обдарування співаків з „готовими” голосами до вокальної діяльності без спеціальної освіти полягає саме в цій якості. Та все ж, для переважної більшості співаків змішане, тобто, мікстове (мікст – середина), голосотворення є результатом пошуку і розвитку спеціальної координації. Зауважимо, що в співацькій практиці часто під словом „мікст” розуміють досить неякісний, неповноцінний звук, щось на кшталт фальцету на опорі, тобто, полегшений варіант, близький до фальцету. Звичайно, що мікст має і таке звучання, але й може звучати цілком насичено і оперто, тому необхідно враховувати всі різновиди міксту, які успішно використовуються в сучасній практиці хорového, ансамблевого, естрадного та ін. співу.

ВИРІВНЮВАННЯ РЕГІСТРІВ І ПРАКТИКА ПРИКРИТТЯ

В різні епохи реєстри голосу в співі використовувались по-різному. В старій італійській школі з XVI по XVIII ст. конкретний реєстровий голос вважався і повноцінним, і естетичним. В епоху розквіту поліфонічного стилю в багатоголосі верхні голоси виконували спеціально навчені фальцетисти. Через відсутність жіночих голосів (жінкам в церкві не дозволялось співати до XVIII ст.) багатоголосся не звучало б без фальцетних партій. Для удосконалення сили звука і тембрального збагачення фальцету, від природи досить бідного і писклявого, згодом стали застосовувати кастрацію. Голоси готувалися в натуральних грудному і фальцетному звучанні, а вирівнюванню підлягали тільки перехідні ноти. Принцип „чим вище йдеш, тим тихіше співай” абсолютно себе оправдовував, оскільки це відповідало смакам публіки і дозволяло якісно виконувати необхідні виконавські завдання. Проте, вже з 1825 року появляється техніка мікстового звучання, хоча й ще не досконалого. Вперше повноцінне мікстове звучання використав французький тенор Жильбер Дюпре, який довів його до високого „ДО”. *Voix mixte sombre* – змішане прикрите звучання голосу, відкрило нову епоху для розвитку чоловічих голосів. Мікст – не облегшене формування верхнього реєстру, а принцип побудови всього діапазону голосу. При міксто-

вому звучанні голос не має реєстрових переходів і діапазон звучить природно. Сучасний оперно-концертний стиль виконання вимагає уміння володіти повним двооктавним діапазоном рівного звучання, а неоднорідність у звучанні, наприклад, надто відкритий верх, чи, навпаки, дуже темний, перекритий, вважається серйозним недоліком і монолітність звучання є предметом постійної турботи учня і педагога.

Регістрова побудова діапазону ЧОЛОВІЧОГО ГОЛОСУ вимагає від виконавця техніки так званого „міжреєстрового переходу”, тобто, вміння поєднувати різні реєстри голосу у єдину вокальну лінію без відчутних для вуха слухача реєстрових порогів.

Справа в тому, що рівноцінне звучання будь-якого реєстру голосу при переході до іншого зазнає певних змін і співак неодмінно відчуває зростання напруження і незручність в роботі голосового апарата. Це – перехідні ноти, міжреєстровий поріг, тобто, – два-три звуки, які вимагають спеціальної підготовки вокаліста, вміння контролювати свій діапазон голосу і вчасно переходити на новий реєстр, щоб уникнути перенапруження голосового апарата на переломі реєстрів. Колись видатний італійський вокальний педагог Франческо Ламберті зауважив, що людський голос стоїть значно вище будь-якого музичного інструмента через свою унікальну здатність поєднувати звуки і формувати різноманітні темброві відтінки.

Так зване вирівнювання звучання голосу на всьому діапазоні, тобто, поєднання реєстрів належить до обов’язкової технічної якості і тому вимагає належного уміння. У верхній ділянці діапазону вирівнювання реєстрових переходів досягається технікою прикриття і змішуванням реєстрів. Практика прикриття найчастіше пов’язується з пошуками „темного” звучання у верхній частині діапазону, яке поступово досягається шляхом заокруглення і надання голосним звукам певної об’ємності (наближення звучання голосних до фонем „У”). Інколи для цієї мети практики радять використовувати фонем „О” та „У”, оскільки вони добре організують порожнину надставної трубки.

Сенс прикриття полягає у створенні великого імпедансу в надставній трубці, який ніби урівноважує сильний підзв’язковий тиск у верхньому реєстрі і тим облегшує голосовим зв’язкам роботу, пов’язану зі змішуванням реєстрів.

На жаль, поняття змішування і притемнення звука не мають абсолютно точного визначення, оскільки серед педагогів-практиків іс-

нують певні розбіжності у їх трактуванні. Одні вважають їх синонімом поняття прикриття, а інші – розділяють на окремі процеси, що стосуються роботи гортані (змішування) і функції притемнення звука (власне, прикриття), хоча вони, все таки, характеризують один і той же процес, від якого залежить єдність звукової палітри діапазону голосу. Справжнє прикриття пов'язане не тільки з притемненням звука, але й з функціональною зміною в роботі голосового апарату, тобто, зміною реєстрового механізму. В процесі навчання співаки поступово опановують рівність звучання голосу на всьому діапазоні і, відповідно, – єдиною змішаною манерою роботи голосових зв'язок.

Естетика змішування голосу в різні часи не була однаковою. Як стверджує Д.Аспелунд, слухання грамофонних записів видатних співаків минулого (початку ХХ ст.), дозволяє зробити висновки, що в них досить відчутною є манера значно повнішого і „густішого” прикриття, особливо, на верхніх нотах (Фернандо де Лючіа, Баттістіні), яка поступово „тяжіє” до висвітлення (Карузо, Тітта Руффо, Пертиле, Джильї), оскільки, в їх виконанні поряд з використанням сомброваних (прикритих) звуків верхньої ділянки діапазону відчувається тенденція до збереження надзвичайно однорідного і монолітного за тембральними фарбами опертого і змішаного звучання, прикритого впродовж всього діапазону зверху до низу. Крайні верхи не сомбровані, не „закриті”, а тільки „прикриті”, що дозволило їм зберегти на цих звуках „металічність” і яскравість⁹. (Див далі).

Сучасна вокальна культура також притримується саме такої манери голосоведення, так званим „близьким” прикриттям, при якому звук не губить „металу” і блиску, що, згідно досліджень, вимагає постійного і стабільного прикриття надгортанником в ході в гортань. Опановування практики прикриття відбувається різними шляхами: наслідування почутого виконання, застосуванням темних голосних, використанням міксту і притемнення. Вибір прийомів – справа смаку і уміння педагога, але розбіжності торкаються переважно ділянки діапазону голосу, з якої рекомендується починати прикриття. Одні переконані, що нижню ділянку діапазону вартує розвивати природно, тобто, у грудному реєстрі і поступово, в процесі підвищення звуку, щораз більше прикривати. Прикриття починати за один-два тони до перехідних звуків, розповсюджуючи його на всю верхню ділянку діапазону. При такій манері у співака виникає

⁹ Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. – М., 1952. – С.94.

враження, що верх береться прикрито, а низ, навпаки, відкрито. Регістровий перехід не зникає, а пом'якшується плавним входом грудного звучання в мікстове, прикрите. Голос звучить досить рівно і багато професійних співаків успішно використовують цю манеру прикриття. Інші вимагають застосовувати прикриття вже з найнижчих звуків, оскільки це сприяє рівному звучанню, без найменшої зміни манери звукоутворення верхніх нот, звучанню.

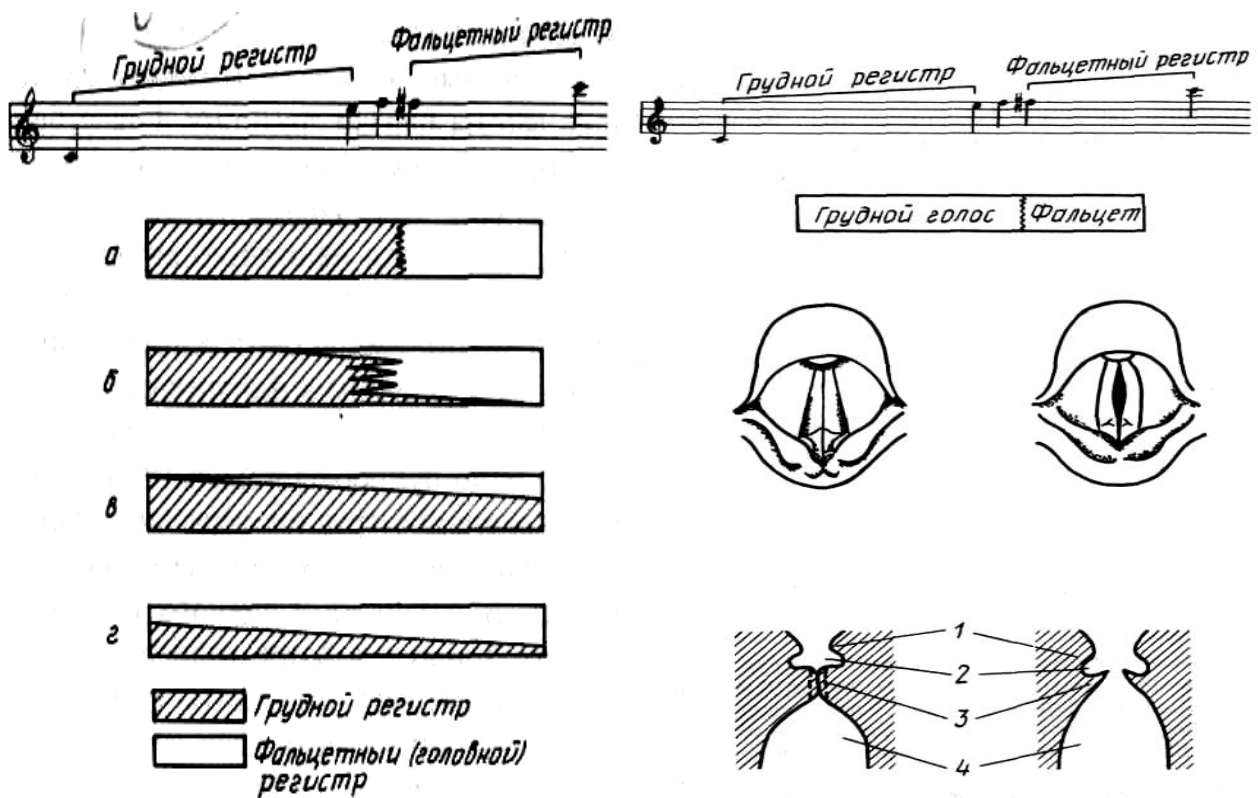
Це так званий **о д н о р е г і с т р о в и й** принцип побудови діапазону голосу. Значна кількість педагогів вважають такий принцип абсолютно вірним і таким, що забезпечує рівність і довговічність голосу. В педагогічній практиці також відбуваються певні зміни, які стосуються різних підходів до цього питання. Найчастіше, педагог, віднайшовши прикрите звучання на перехідних нотах чи у верхній ділянці діапазону, де голос легко прикривається, використовує цей принцип формування звуку і для всіх решти нижніх звуків діапазону. В іншому випадку педагог використовує змішане голосотворення на нижніх звуках діапазону, домагаючись від учня його продукування впродовж всього діапазону. На нижній ділянці діапазону, який переважно має яскраво виражене могутнє грудне звучання, на піано добиваються фальцетного характеру змикання голосових зв'язок, поступово включаючи фальцетне звучання в природне для цих нот грудне, утворюючи мікст. Такий принцип змішаного голосотворення ґрунтується на свідомому володінні грудним і фальцетним механізмом роботи голосових зв'язок (складок). Практично в кожному вокальному класі проблема вирівнювання діапазону шляхом опанування прикритим звучанням вирішується педагогом індивідуально, в залежності від його поглядів на питання регістрової будови голосу і особливостей голосу самого учня. В цьому сенсі винятково важливим видається уміння педагога відрізнити на слух тип роботи ротоглоткового рупора кожного учня (фальцетне, грудне, змішане голосотворення) для формування правильних вокально-технічних навичок. Це не завжди просто навіть для досвідченого вуха, оскільки змішане голосотворення може бути дуже близьким за звучанням до чистого грудного чи чистого фальцетного. Змішане голосотворення може утворюватися по-різному і змішуватися так, що в ньому переважатиме фальцетний тип роботи голосових зв'язок. В цьому випадку звучання матиме легкий, прозорий характер, близький до фальцету. Але можливий і інший підхід, коли голос матиме грудне звучання, тобто, переважатиме грудний тип роботи голосових

зв'язок. Цей голос багатий обертонами, насичений, звучить округло і „м'ясисто” з характерною компактністю грудного тембру. Тому характер змішування повинен диктуватися не стільки смаком педагога, скільки індивідуальними відмінностями учня. В залежності від особливостей будови гортані, одні голосові апарати більш схильні до фальцетного типу роботи голосових зв'язок, інші – до грудного. Така ж ситуація спостерігається і в мовленні: у одних голос легко набуває фальцетний характер, а в інших має яскраво виражене грудне звучання. Ця своєрідна підказка для педагога дозволяє визначити природний нахил роботи голосових зв'язок і застерігає від насильного втручання в їхню роботу. Тут геній таланту педагога полягатиме, власне, в умінні відчувати природній нахил учня, властивий даному голосовому апаратові і максимально розвинути його. Регістрові взаємовідношення можна відобразити графічно у вигляді схем Отто Іро, які наводяться в книзі Л.Дмитрієва „Основи вокальної методики”¹⁰. (Див. мал. 11). Вони наочно показують регістрові співвідношення, якими користувалися в різні епохи.

Легкість утворення прикритого звучання багато в чому залежить від середньої і нижньої ділянки діапазону. Якщо голос форсований, неправильно використовує динаміку, то і прикриття відбувається важко і, як правило, верх перекривається. Виникає велика різниця між звучанням верхньої ділянки діапазону і нижньої, оскільки при форсуванні голосові зв'язки працюють в надто напруженому режимі і тому не можуть плавно змінити роботу грудного на змішаний тип руху. Плавний перехід вимагає високої злагодженості у діях всіх ланок голосового апарату і не допускає ніякого натиску чи напруження у формуванні звуку. Правильно сформований звук в центрі діапазону (маються на увазі примарні тони) щодо динаміки, подачі дихання і високої позиції звучання є запорукою вдало підібраного положення прикриття у верхній його ділянці.

Якщо звук в грудному регістрі побудований вірно, не перевантажений, має добре виражену високу позицію, то при переході до верхньої ділянки діапазону він сам починає прикриватися, тобто, набуває змішаного прикритого звучання. Найчастіше утворення міксту досягається резонаторними відчуттями.

¹⁰ Цит. вид. Л.Дмитрієва „Основи вокальної методики”. – С.236.



Мал. 11. Схема регістрової будови чоловічого голосу в практиці співу.

Зверху – діапазон тенора з перехідними нотами на „ФА”– „ФА-дієз” першої октави. Нижче – схеми регістрової будови голосу. Грудний регістр заштрихований: а) – у натурального голосу, ненавченого; б) – у голосу зі згладженим переходом до фальцетного регістру (як було в старій італійській школі); в) і г) – однорегістрова будова голосу, тобто, змішане (мікстове) голосотворення на всьому діапазоні, але з більшою чи меншою перевагою грудного змикання. Праворуч внизу: робота голосових зв'язок у поперечному розрізі (за томограмами гортані). При грудному регістрі голосові складки працюють всією товщиною, змикаючись з великою протяжністю. При фальцеті вони повністю не змикаються, коливаються тільки краї і м'язи голосової зв'язки майже не задіюються. Тому в поперечному розрізі вони мають вигляд пташиного дзьоба. 1 – фальшиві складки; 2 – морганієві шлуночки; 3 – справжні голосові зв'язки (складки); 4 – простір трахеї.

Педагог пропонує учневі на грудній ділянці діапазону шукати головне резонування, а у верхній ділянці – не відривати і не знімати голос з грудного звучання. Ці резонаторні відчуття є результатом

відповідного типу роботи гортані. Як показує практика, завдяки такому контролю можна успішно розвинути потрібний характер дії голосових зв'язок (складок). І досі добре відомі вокалістам є слова знаменитого італійського педагога Камілло Еверарді, який сам бездоганно володів рівним звучанням на всьому діапазоні голосу, стараючись пояснити принцип формування правильного тембру звука, вимагав „ставити голову на груди, а груди на голову” і кричав: „Змішуй, змішуй звуки” (К.Еверарді деякий час працював у Київській консерваторії). Такий опосередкований розвиток змішаного голосотворення через контроль резонаційних відчуттів є вельми типовим для більшості вокальних педагогів. В практичній роботі над розвитком рівного змішаного діапазону в чоловіків, попри всі різнобіжності, існує спільне правило притримуватися вірної динаміки голосу, не допускаючи форсування і перенапруження голо сового апарату. Перенапружена голосова щілина не зможе втримати сильний тиск повітря, а, відтак, змінити регістровий механізм, -внаслідок чого регістри „ламаються” і „вилізають”. Тому основним правилом розвитку регістрової плавності діапазону голосу – в і д н а й д е н н я природного, вільного м'якого звучання центру діапазону, коли голосові зв'язки працюють не напружено. Адже, гонитва за надмірною яскравістю звучання, поки не сформований ще верхній регістр, може нашкодити природному прикриттю звука, оскільки, яскравість і дзвінкість голосу залежить від щільності змикання зв'язок. На цьому етапі роботи з голосом доцільніше використовувати фальцет, придихову атаку, як тимчасовий лікувальний засіб проти надмірної жорсткості змикання голосових зв'язок і „безболісного” опанування технікою прикриття. Найпоширеніша помилка співаків-початківців – бажання досягнути верхніх нот зусиллями горла і надмірно активного тиску повітряного струменя, поштовху повітря тощо. Це надзвичайно шкідливий шлях, який загрожує перевтомі голосового апарату. Практики рекомендують, як зручний і безпечний прийом розвитку верхньої ділянки діапазону голосу, пораду учневі нічого не змінювати в м'якому мікстовому звучанні середніх нот голосу при переході на високі звуки. Корисними є низхідні гамоподібні вправи, в яких мікстове звучання верхніх нот переноситься на центральну ділянку діапазону без зайвих поштовхів, плавно і легко. Важливими є плавність дихання і збереження чуття опори звука.

В роботі над мікстом важливо враховувати характер звукоутворення у різних голосів, тобто, необхідно враховувати індивідуальні варіанти змішування головного і грудного звучання, а також, специфіку кожного типу голосу. У басів, наприклад, необхідно з'ясувати характерне для них грудне звучання, тому мікстування вартує проводити із значною перевагою, власне, грудного механізму. Інакше голос втратить властивий йому басовий тембр. У легкого тенора також може бути грудне резонування, але не як провідне в утворенні міксту, бо при акцентуванні грудного звучання голос втратить свою легкість і м'якість, стане важким і глухим.

ЖІНОЧІ ГОЛОСИ мають деякі відмінності щодо реєстрової будови голосів, порівняно з чоловічими. Це стосується, насамперед, анатомо-фізіологічних властивостей жіночої гортані. Грудний механізм, який у чоловіків займає майже півтора октави, у жіночих голосів присутній лише на найнижчих звуках діапазону, охоплюючи у низьких голосів приблизно квінту, а у високих – терцію. Вище грудного реєстру, після перехідних нот розміщується так звана центральна ділянка діапазону, яка поширюється на октаву вгору, а іноді й більше; вище у жіночих голосів міститься головний реєстр до крайніх високих нот. У високих сопрано крайні високі звуки набувають флажолетного характеру. Таким чином у жінок основну ділянку діапазону займає центр, нижче – грудний реєстр, вище – головний. Перехідні ноти для сопрано: „*Мі*” – „*Фа*” – „*Фа-дієз*” першої октави і „*Мі*” – „*Фа*” – „*Фа-дієз*” другої октави. Для меццо-сопрано: „*До*” – „*До-дієз*” – „*Ре*” першої октави і „*До*” – „*До-дієз*” – „*Ре*” другої октави. Чим нижчий голос, тим нижчими будуть і перехідні звуки. Варто зауважити, що індивідуальні особливості гортані і конституція тіла відіграють в реєстровій будові суттєву роль. Перехідні ноти можуть досить відчутно варіюватися за висотою. Проте, найважливішим є відсутність постійно визначеного переходу до верхніх звуків. Завжди досить виразно виявляється перехід від центру діапазону вниз, а перехід від центру до головного реєстру є, навіть, не у всіх голосів. Реєстри жіночого голосу мають ту ж природу, що й чоловічі, тобто, залежать від зміни типу роботи голосових зв'язок. В грудному реєстрі вони працюють за грудним типом коливання, аналогічному грудному типові коливань у чоловіків. В центрі – головній ділянці жіночих голосів – за змішаним типом. На флажолетних, граничних звуках у високих голосів – наближено до фальцетного типу. Фальцет, яскраво виражений у чоловіків, у жіночих голосах переважно

відсутній, що пов'язується з формою гортані і іншим розміщенням волокон у вокальних м'язах. Тільки деякі, переважно низькі жіночі міцні голоси можуть його відтворити в чистому вигляді.

Принципова різниця в реєстровій будові жіночого голосу полягає в наявності центральної ділянки діапазону, яка має природне змішане звучання, на відміну від чоловічих голосів, що потребують спеціального змішування. Будова гортані і голосових зв'язок дозволяють утворювати на низьких звуках чисто грудний тип вібрацій, але не дозволяють перейти на фальцет. Замість фальцету голос природно змішується, утворюючи центр жіночого голосу. Головне звучання верхнього реєстру жіночих голосів необхідно розглядати також як змішане з перевагою фальцетного типу вібрацій голосових зв'язок. Відносно чисте фальцетне звучання жіночі голоси переважно показують тільки на верхніх флажолетних звуках. Таким чином, проблема рівності звучання на всьому діапазоні для жіночих голосів значно полегшується. При правильному формуванні голосу на центральній ділянці до завдання педагога належить розповсюдження цього звучання до країв діапазону.

Основні загальні принципи роботи над вирівнюванням звучання діапазону голосу у жінок ті ж, що і у чоловіків: удосконалення змішаного голосотворення на центральній ділянці, правильна динаміка звуку (м'яка атака звуку і спів помірною силою), плавна подача дихання, уподібнювання звучання голосних до „темних” фонем „*O*” та „*У*” при формуванні верхніх звуків. Особливого значення набуває і вірна динамічна побудова діапазону. При форсованому і перевантаженому звучанні реєстрові переходи завжди озвучуються надто виразно і різко, тому не варто намагатися формувати грудне звучання надто високо. Це допускається в оперній практиці тільки для контральто, які мають міцні голоси, здатні витримувати грудний тип коливання голосових зв'язок в тривалому діапазоні. Основним правилом у вихованні рівної вокальної лінії впродовж всього діапазону голосу є культивування вільного, природного змішаного звучання в його центрі. Для цього особливої уваги вимагатиме м'яка атака звуку, добра підтримка його збалансованим диханням і контроль за єдністю і взаємодією грудного і головного (фальцетного) резонаторів, а також, вільна і повноцінна вимова голосних. Сюди належить і урахування індивідуальних властивостей голосового апарату та специфіка кожного типу голосу. Одні голоси вирізняються природнім

грудним звучанням, іншим властиве головне звучання центру діапазону, крім того, природні якості можуть бути скритими в результаті попередніх набутих мовленнєвих чи вокальних навичок. В таких випадках тільки досвідчене вухо і інтуїція педагога впродовж тривалої роботи зможе вивільнити справжні природні здібності співака. Змішане звучання центру у різних типів голосів не буває однорідним як відносно грудного, так головного регістрів, проте, все ж можна стверджувати, що високі легкі сопрано, ліричні і колоратурні голоси повинні в змішаному звучанні центру діапазону розвивати високе головне звучання, домагатися легкої крайової роботи голосових зв'язок, не втрачаючи при цьому і певної грудної барви. Це дозволить їм легше оволодіти крайніми верхніми нотами, які при обтяжуванні центру грудним резонуванням переважно не отримують потрібної легкості. У таких голосів перехід до нижнього грудного регістру повинен здійснюватися при повному збереженні високого і світлого змішаного звучання.. Не можна нижче перехідних нот підсилювати грудне звучання, як це іноді допускається, наприклад, у меццо-сопрано чи драматичних сопрано. У більш насичених і „важких” голосах – драматичних сопрано, меццо-сопрано, контральто – в центральній змішаній ділянці діапазону, поряд з високим головним резонуванням, повинно повноцінно працювати і більш щільне, „м'ясисте” звучання, з достатньо вираженим елементом грудного резонування. Перехід вниз при цьому повинен здійснюватися плавно, непомітно, щоб грудні ноти не були надто відкритими і перевантаженими. Для цього треба вводити елементи головного резонування, тобто, використовувати принцип змішаної роботи голосових складок. При низхідній звуковій шкалі від центру необхідно, зберігаючи змішане голосотворення на перехідних нотах, більш інтенсивно додавати грудне звучання. Добре притримуватися принципу, при якому змішане звучання переноситься поступово вниз. Соковитий низький регістр є особливо важливим для меццо-сопрано і драматичних сопрано, оскільки саме такого насиченого звучання часто і вимагають твори, написані для названого типу голосу. Щоб не перевантажити голоси, ступінь змішування регістрів повинен строго відповідати характеру кожного голосу і зберігати високу співацьку позицію. Для меццо-сопрано і контральто вирівнювання переходу до нижньої ділянки діапазону, яка в цих голосів має специфічне звучання, є особливо важким і відповідальним етапом роботи, зважаючи на особливу цінність і тембральне багатство її. Тому найважливішим мо-

ментом цієї роботи стають пошуки правильної координації голосового апарату в центрі діапазону, добра опора звуку, вірна динаміка, уміння розпоряджатися своїм диханням і інші загальні правила. Природно змішаний центр діапазону голосу у жіночих голосів значно полегшує завдання вирівнювання голосу і не вимагає особливих прийомів при переході до верхніх нот. Достатньо використовувати заокруглення, тобто, створення більшої порожнини в глотці, для того, щоб створити потрібний імпеданс і зменшити максимальні зусилля, які потрібні для крайніх високих нот діапазону голосу. Загалом, жіночі голоси є більш гнучкими і податливішими для навчання співу, аніж чоловічі, що можна пояснити відсутністю у жінок докорінної перебудови голосового апарату в перехідному віці. Навички, набуті в дитячому співі, зберігаються у них і в дорослому голосі.

Різниця в реєстровій будові чоловічого і жіночого голосів вимагає спеціальних знань і в педагогічній роботі та урахування реєстрових особливостей їх побудови. Не знаючи прикриття і не відчуюючи різниці між змішаним типом центру діапазону у жінок і його грудного характеру у чоловіків, педагог-вокаліст не зуміє правильно розвинути голоси своїх учнів. Навіть при найбережливішому ставленні до голосу і найлегшому „тонкому” співі, тобто, при найменшій роботі голосових зв'язок, розповсюдження вгору грудного звучання голосу у чоловіків, не дозволить йому опанувати повний діапазон свого голосу і приведе до швидкої перевтоми голосового апарату. Тільки ті голоси, які умітимуть природно і легко мікстувати, зможуть успішно розвиватися.

Сенс прикриття звуку полягає у створенні великого імпедансу в надставній трубці (ротоглотковому рупорі), який вирівнює сильний підзв'язковий тиск у верхньому реєстрі, облегшуючи роботу голосовим м'язам в процесі змішування реєстрів. Поняття змішування реєстрів і мікстування голосу можна вважати особливим характером роботи голосових складок. Прикриття, затемнення звуку сприяє збільшенню імпедансу надставної трубки, а, отже, воно не тільки змінює характер звуку, але й тісно пов'язане зі зміною роботи голосового апарату, тобто, зміною реєстрового механізму. Співаки поступово, в процесі тривалих тренувань опановують рівність звучання голосу на всьому діапазоні, добиваючись єдиної, змішаної манери роботи голосових складок (зв'язок).

АТАКА ЗВУКА

Атака звука, – так звана, емісія звука, – це момент початку звукоутворення, момент виникнення звука в гортані, тобто, певні звукові зусилля, керовані центральною нервовою системою, власне, вольові імпульси, які заставляють голосові зв'язки змикатися і коливатися. В ту мить, коли повітря проривається крізь зімкнену голосову щілину, голосові зв'язки починають працювати (коливатися), – виникає звук. Перший момент виникнення звука або перехід голосового апарата від дихального положення до звукового і називається атакою звука, або, інакше, емісією звука. В педагогічній літературі та вокальній практиці розрізняють три основні типи атаки звука, які класифікуються в залежності від щільності змикання голосових зв'язок і характеру та сили видиху.

ТВЕРДА атака звука – при якій спочатку міцно змикаються голосові зв'язки і, щоб їх розімкнути, потрібен миттєвий активний тиск повітря, при якому відчутний ніби удар гортанню по голосових зв'язках, (ку де глот – італ. – *coup de qlotte*). Така атака звука має жорсткий характер і часте її застосування може завдати шкоди голосовому апаратові співака, а різкий і міцний раптовий удар гортанню (ку де ларанкс – італ. – *coup de larynx*, що означає дослівно, – гортанний грубий удар), взагалі, може викликати навіть захворювання голосових зв'язок, привести до утворення вузликів утворень на них, чи крововиливу в зв'язку тощо. Тому, до застосування цього виду атаки у навчальному процесі, особливо, на його початковому етапі, необхідно ставитися обережно і виконувати під контролем педагога. Як спосіб звукоутворення вона іноді трапляється у ненавчених співаків, але через свою шкідливість для роботи голосових зв'язок належить до заборонених прийомів.

М'ЯКА атака звука характеризується спокійним і легким дотиком струменя повітря до голосових зв'язок, одночасно утворюючи звук. Доторк видихального повітря до голосових зв'язок є легким, без натиску, а звук – м'яким, гнучким, який легко піддається динаміці та філіруванню. Цей тип звукової атаки вважається найбільш корисним для голосоведення, як такий, що найменше втомлює голосовий апарат співака, формує гнучкість та рухливість голосу і створює сприятливі умови для тривалої повноцінної роботи всієї голосотвірної системи, а тому, рекомендується для роботи з голосом вже на початковому етапі навчання. Проте, м'яка атака також може бути різною в залежності від ступеня змикання (зближення) голосових

зв'язок. В окремих випадках, при більш щільному змиканні голосових м'язів вона може більшою чи меншою мірою наближатися до твердої атаки звука.

ПРИДИХОВА атака звука відрізняється від попередніх тим, що струмінь видихаючого повітря ніби передує моменту виникнення звука, таким чином, звук відбувається, ніби, з запізненням, коли перед початком звукоутворення чується миттєвий видих (ніби, приголосний звук „х”), після чого, звучання голосу продовжується в легкій, м'якій манері голосотворення. Цей тип атаки звука є корисним для активізації дихання в співі і формування чіткої, виразної манери звукоутворення, а також, ліквідації млявого, невиразного голосоведення. Крім того, саме придихова атака звука допомагає співакові-виконавцеві у відтворенні характерного емоційно-образного стану, наприклад, плачу, стогону, схвильованості, стану афекту тощо, як необхідного виражального засобу внутрішнього стану героя вокального твору. Як самостійний вид звукоутворення вона може розглядатися спеціалістами і як граничний різновид м'якої атаки звука.

Співацька практика вважає найбільш прийнятною для постійного застосування м'яку форму атаки звукоутворення, оскільки вона гарантує тривале функціонування голосового апарату та його збереження, добре сприймається на слух і сприяє формуванню високої культури співу. Твердою ж і придиховою атакою звукоутворення користуються для виконання спеціальних вокальних завдань і художнього образу твору. В практичній роботі над атакою звука важливим моментом є розуміння не тільки активного початку звукоутворення, а й не менш активного його завершення. Поряд із різними прийомами атаки, як початку звука, є й різні прийоми завершення звучання голосу, тобто, з н я т т я звука. Звук може бути знятий твердо, ніби, „зрізаний”, в момент миттєвого або поступового наростання звучності (*crescendo*), або, навпаки, м'яко – на поступовому зменшенні звучності (*diminuendo*), а закінчення фрази повинно завершуватися завжди активно і виразно, бо це надає виразності і характеру виконаному творові. Чітко розмежувати всі наведені вище види атаки звуку є надзвичайно складно, оскільки, вони розрізняються тільки на слух і є, практично, слуховими відчуттями, тому, визначення межі між тою, чи іншою атакою залежатиме від тонкощів натренованого вуха. Довільно міняючи спосіб атаки звуку, можна активно впливати на характер роботи голосових зв'язок, а відтак – а т а к а з в у к а є н а д з в и ч а й н о в а ж л и в и м з а с о б о м с в і д о м о г о в п л и

ву на роботу голосових зв'язок, які безпосередньо не піддаються нашій волі. Атака звуку є засобом виразності в співі. Варіювання видів атаки дозволяє виконавцю передавати різноманітні настрої. Ліричні пісні переважно пов'язані з використанням більш м'якої атаки, а драматичні емоції вимагають застосування більш твердої атаки. Твердої атаки потребують, наприклад, драматично насичені твори чи окремі фрагменти з них. В роботі з дитячими голосами важливо слідкувати за тим, щоб спосіб атаки звука не обтяжував голос дитини, особливо, при співі маршових творів.

Сам термін *атака* походить від французького слова – *attaque* – навальний напад, що у вокальній педагогіці трактується, як – перехід голосового апарату від дихального стану до співацького, тобто, технічний прийом, що характеризує активний початок звучання голосу під час співу. Крім названих типів звукової атаки педагоги-вокалісти іноді загострюють увагу співаків-початківців на недостатній активності звучання голосу, яка оцінюється, як „байдужий” спів, спів, позбавлений творчого тону, емоційної виразності, так званий „ледачий” спів, що також належить до різновиду звукової атаки. Така атака звука характеризується як „в'їждження” в звук, коли голос ніби ковзає від одного звука до іншого (як при портаменто), сприяючи детонації, (низькій позиції звука), тобто, позбавляючи звучання чистоти інтонування.

ПОСТАВА І МІМІКА СПІВАКА

Достатньо суттєвим моментом для правильного дихання і співу, особливо в період навчання, є формування постави співака, яка допомагає контролювати тіло і зосереджувати увагу на відчуттях в процесі голосоведення. Про це говориться в багатьох методичних працях з вокального мистецтва, в яких наголошується важливість опори на обидві ноги, (щоб не зміщувати центр ваги тіла), рівної постави і випрямленого хребта, для вивільнення грудної клітки і повноцінного дихання, а точка опори корпусу співака повинна відчуватись у попереку, біля вигину хребців, (М.Микиша). Для виховання правильної співацької постави педагоги-вокалісти іноді рекомендують сплести кисті рук ззаду і, вивернувши їх, розправити плечі, щоб відчувати обсяг грудей, але більшість педагогів-практиків вважають таку вправу зайвим перенапруженням тіла і вимагають вільного корпусу співака, без якихось конкретних приписів, чи конкретної пози. Пи-

тання положення тіла в співі все ж необхідно розглядати з двох боків – естетичної та необхідної для правильного голосоведення, оскільки поза співака – це один з основних моментів поведінки виконавця на сцені. Співакові необхідно звикати до природної, невимушеної, красивої постави, як музичного „інструменту”, постави, позбавленої будь-яких зажимів зсередини і зайвих супутніх рухів, які б відволікали увагу і порушували гармонію. Тому, вільне, але активне положення корпусу співака декларується більшістю вокальних шкіл (прямий корпус, добра опора на обидві чи одну ногу, достатньо розправлені плечі, вільні руки тощо), які наголошують на мобілізації м’язів для виконання фонаційного завдання, оскільки увага до положення тіла в співі створює певну м’язову „зібраність”, необхідну для успішного здійснення такої складної функції, як співацька. Необхідно пам’ятати, що м’язова активність, є, фактично, нервово-м’язовою активністю, бо активізація м’язів одночасно мобілізує і нервову систему, внаслідок чого в організмі налагоджується рефлекторна робота і формуються необхідні вокально-технічні навички. Тіло співака повинно „допомагати” виконавцю і, навіть, положення голови має органічно „влитися” в художній образ, – не задиратися високо вгору і не опускатися надто низько на груди, щоб не ускладнювати звукоутворення зайвим напруженням м’язів. Ще Демосфен надавав великого значення поставі, наголошуючи на умінні тримати своє тіло „для оратора”, тобто, стояти прямо, ледь схиливши голову, „в позі оратора, що з’являється перед публікою”. Стародавній філософ вважав це найпершим обдаруванням, яке захоплює слухачів і забезпечує їх увагу на користь оратора. Вільна постава співака передбачає передовсім ту свободу, яка забезпечує повноцінне виконання і не викликає втоми та не шкодить роботі голосового апарата. Видатний італійський педагог Франческо Ламберті (Ламперті) на вокальних заняттях найперше домагався від своїх учнів правильної і невимушеної постави: розправлених спини і шиї, природного і доброзичливого виразу очей і різко критикував підняття плечей під час співу, наморщування лоба чи рухів голови, вимагаючи натомість збереження відчуття „гідності і величавості”, оскільки зайве напруження в співі, на його думку, сприяє втраті природної м’якості звучання і послаблює враження, а звуки, які потребують зусилля – втрачають свою гідність¹¹. Камілло Еверарді, працюючи з учнями, також надавав великого значення природній і розпруженій

¹¹ Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпина. – К., 1999. – С.34–35.

поставі співака-виконавця домагаючись природної артикуляції в співі, яка б відповідала свободі повсякденного спілкування, коли робота артикуляційного апарата, як спонтанний акт мовлення, набуває необхідне і довільно правильне положення. Зі спостережень педагогів-вокалістів відомо чимало прикладів, коли, чуючи зауваження „відкрийте рот”, учень старається відкрити його настільки, що стає подібним до кратера вулкана, внаслідок чого звучання набуває горлового (здавленого, жорсткого і важкого) характеру. З цього погляду, відомий італійський вокальний педагог Дж.Манчіні стверджував, що правило активно відкривати рот в співі не може бути загальним для всіх виконавців, оскільки природні дані кожного з них мають свої індивідуальні властивості і тому вимагають ретельного відбору педагогічних вказівок та методичних прийомів. Заглядаючи вглиб історії і вивчаючи педагогічні надбання „Старого Світу” – знаменитих шкіл співу у XVIII сторіччі, якими були Болонська (Пістоккі та його учень Бернаккі) і Неаполітанська (школа Порпорри) школи співу, вчені і педагоги мають можливість переконатися в тому, що емпірична (створена на відчуттях і практичному досвіді) методика виховання голосу багато в чому не втратила своїх позицій і в сьогоденні, а гасло співака-кастрата і вокального педагога XVIII ст. П'єтро Тозі, який закликав молодих співаків прискіпливо вивчати помилки інших, оскільки вони – є найкращою школою, що „мало коштує, зате багато навчає”, є досить актуальним і в сучасній вокальній педагогіці¹². Стара Італійська школа співу стала тим підґрунтям у європейській вокальній культурі, яка забезпечила вагому базу сучасній світовій оперній практиці не тільки в розвитку вокального мистецтва академічного співу, а й надала можливості для пошуково-дослідної роботи в багатьох галузях суміжних наук, таких, як: фізіологія, біофізика, морфологія, медицина, фоніатрія, психологія, педагогіка, фонопедія та ін. З цього погляду сучасна вокальна педагогіка, користуючись науковими підтвердженнями доцільності тих чи інших методичних прийомів у вихованні голосу, як і багато століть тому, успішно використовували методичні надбання минулого, та званого класичного бельканто (*bel canto* – італ. – красивий спів). Вокальна методика Тозі і Манчіні й сьогодні не втратила свого значення для вокальних педагогів, які в своїй роботі добиваються звучності голосу і свободи виконання, виховуючи в учнів відтворення повноцінної і „величавої” вимови в співі, збереження багатих

¹² Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпина. – К., 1999. – С.22.

тембральних фарб впродовж всього діапазону голосу, зосереджуючи увагу учнів на необхідності контрольованого аналізу проспіваного і умінні відчутти ними повноту звукоутворення – основної якості поставленого голосу. Проте, критерії сучасного бельканто містять значно ширше коло вокально-виконавських проблем, пов'язаних з можливостями голосотвірної системи співака, які поєднують в собі і минулий практичний досвід поколінь, і науковий багаж знань та сучасні здобутки, і прогностичну перспективу майбутнього.

Певної уваги потребує і міміка співака, оскільки м'язи обличчя можуть значно впливати на характер виконуваного твору і, зокрема, на якість звукоутворення, крім того, гримаси, які появляються на обличчі артиста можуть відволікати увагу слухача. На сцені постава, рухи, міміка, поведінка співака мусять узгоджуватися з вимогами вокально-технічних завдань, а також, емоційними переживаннями та художнім перевтіленням, перебуваючи у цілковитій гармонії із створеним образом. Для співака-соліста важливе значення має також:

а) вміння поводитися на сцені чи концертній естраді;

б) сценічна постава, хода, вільні й невимушені рухи, повороти й жести;

в) вміння слухати на сцені та естраді спів партнера, підтримувати цілковитий контакт з оркестром, акомпаніатором, диригентом, аудиторією тощо;

г) вміння вливатися в творчий процес, розуміти й передавати внутрішній зміст музично-вокального твору.

Відкрите обличчя співака, вільні уста, м'яко опущена щелепа, доброзичлива напівпосмішка, – все це є необхідною умовою вірного голосоведення і узгодженої роботи артикуляційного апарата в процесі виконання. Не випадково старі італійські педагоги-вокалісти вимагали під час співу легкої посмішки і „ласкавих очей”, щоб набути потрібного внутрішнього стану радісного піднесення, яке сприяло б м'язовій активності і, відповідно, нервово-м'язовій готовності до виконання поставленого перед виконавцем завдання. Наприклад, вокальний педагог Мануель Гарсія, радив співакові для створення виразу пристрасті у процесі виконання твору і досягнення переконливості художнього образу ретельно удосконалювати свою чуттєвість і аналізувати свої враження. Він справедливо вважав, що удосконалення артиста в мистецтві відбувається значно ефективніше, коли він роздумує над виконавською технікою, аніж просто вправляється в

ній. Зовнішні ознаки, якими виражаються почуття людини М.Гарсія виділяв такі:

- активна і виразна міміка;
- різні зміни дихання;хвилювання в голосі;
- урізноманітнення тембрального звучання;
- зміна артикуляції;
- зміна темпу вимови тексту;
- підвищення чи пониження звука;
- використання різного ступеня сили голосу.

У людині все настільки тісно пов'язане, що будь-який душевний порив чітко проступає і в її поведінці. Звідси впливає, що жест і голос повинні природно узгоджуватися в процесі подачі відповідного почуття. Вираз обличчя і його міміка збільшує виразність співу і робить його більш яскравим і переконливим. Така узгодженість голосу з мімікою – є доброю ілюстрацією будь-якого щирого почуття. Відомий вислів видатного співака Ф.Шаляпіна про те, що з ним на сцені завжди перебуває дві людини – одна з яких співає, а друга – контролює якнайкраще демонструє погляди М.Гарсія. Важке завдання „роздвоєності” співака на сцені Ф.Шаляпін настільки блискуче розв'язував, що публікою „Шаляпін-контролер” ніколи не зауважувався.

Для справжнього майстра вокалу завжди зрозумілим є те, що приміщення, в якому відбувається концерт також вимагає певної уваги. Так. У великій концертній залі необхідними є значні і глобальні відтінки, різкі контрасти; в малій – переважно ніжні, тонкі нюанси, чуттеві образи. А чистий і гнучкий голос, який підкоряється всім відтінкам тембру і вокально-технічним завданням та емоційній виразності художнього образу, здатний відкрити перед слухачем досконалу красу вокального мистецтва і задовольнити будь-які потреби вибагливої публіки.

Оскільки людський голос не є ізольованим від свого тіла і в процесі співу беруть участь різні м'язи – чи то м'язи дихальної системи, чи гортані, при відсутності фізичних вправ, або від поганого здоров'я вони можуть втомлюватися, слабнути та виходити „з форми”. Тому загальне здоров'я організму є головною умовою успішної вокальної діяльності кожного співака. Щоб голос функціонував з максимальною ефективністю, необхідно, щоб максимально ефективно працював і весь організм. Отже, для будь-якого співака необхідним є певний розпорядок дня, який би дозволив чітко спланувати не тільки роботу над голосом, але і заходи для підтримування здоров'я,

емоційного тону, активної життєвої позиції тощо. Всередині хребта людини розміщені найважливіші центри нервової системи, за допомогою яких мозок керує кожним нашим органом. Центральний нервовий стовбур поділяється на більш дрібні, а ті – на ще дрібніші, і так доти, поки вся сітка нервових розгалужень не досягне найменшої ділянки організму, в тому числі і гортані.

Функцією нервової системи є передача імпульсів (сигналів) від мозку до органів, і якщо тіло працює невірнo, то імпульси дещо слабнуть, а то й зовсім припиняються, що свідчить про надмірний тиск на нервові сполучення. Неправильна поза співака може спричинити не тільки неправильну роботу дихальної системи (що неодмінно позначиться на подачі повітря голосовим зв'язкам), але й на перебіг сигналів, які надходять з головного мозку. Голова, груди (завжди розташовані високо для повного і короткого та безшумного вдиху) і тазова ділянка, завдяки хребту розміщуються один над одним, тому і постава співака повинна відповідати зручному положенню органів в процесі співу. Крім того, жива тканина, якою покрита гортань, надзвичайно делікатна і легко піддається травмам і хворобам, зокрема, переохолодженню, різким змінам температури, подразникам, до яких належать і неправильні вокальні навички, всякі шкідливі звички, психологічні травми тощо. Наприклад, стимулюючі і заспокійливі засоби, навіть приписані лікарем, також здатні знизити активність роботи голосових зв'язок, а паління висушує слизову оболонку, яка є природнім захистом. Позбавлені цього захисту краї голосових зв'язок можуть скрутитися і ускладнити коливання (вібрацію). Це стосується не тільки самого курця, а й усіх присутніх під час паління цигарок. Як підтверджує практика, шкідлива звичка покашлювання та „прочистки” горла перед співом може подразнити оболонку гортані та ніжну м'язову тканину голосових зв'язок. Вважається, що не варто їсти перед заняттям вокалом, бо після їди сповільнюється сприйняття, оскільки енергія тіла безпосередньо зайнята процесом перетравлення їжі. Це значно послаблює увагу і координацію – вкрай необхідних для процесу голосоведення, поряд з тим, надлишкова слизь, яка виробляється в цей час залозами зв'язок, може завадити їх коливанню. Великої шкоди голосовим зв'язкам завдає і надто голосний спів. Коли людина погано себе чує (при співі та мовленні), то намагається компенсувати цю незручність більшою кількістю м'язів, що керують гортанню, внаслідок чого взаємодія зовнішніх і внутрішніх м'язів гортані створює зайву напругу на голосові

зв'язки, втомлюючи їх зайвою гучністю і метушливістю. Таке явище є характерним і для приміщення з поганою акустикою, заняття в якому можуть ускладнити засвоєння вокальної техніки і спричинити перевантаження голосового апарата співаючого. Перевтома голосового апарату, як результат неправильної техніки співу, найчастіше пов'язана з імітацією учнем чужого голосу або манери співу, невластивої йому. Формуючи невластиву даному голосові техніку співу, учень завдає шкоди не тільки своєму здоров'ю, а й втрачає перспективу успішної діяльності в майбутньому.

ОХОРОНА ТА ГІГІЄНА ГОЛОСУ СПІВАКА

Функціональні можливості голосу людини і стан здоров'я розглядаються у вокальній педагогіці як взаємопов'язана система. Передусім це – емоційність вокального мистецтва, яка повністю контролюється центральною нервовою системою і впливає на психомоторику співака. Зазначимо, що у співацькому процесі беруть участь всі частини дихального апарату, відтак, порушення нормальної функції будь-якої з них тією чи іншою мірою позбавляє голосовий апарат його повноцінної голосової, (вокальної та мовної), функції, а голос – привабливості, чистоти звучання, тембру, діапазону, сили тощо. Тому співакові варто звертати увагу як на нежить, різні простудні та інфекційні захворювання, що впливають на слизову оболонку носа, горла, вух, так і на наявність різних поліпозних розрощень на слизовій оболонці носа та гортані чи ротовій порожнині, які ускладнюють звукоутворення. Сюди належать і запалення горла, мигдалин, різні фарингіти, ларингіти, ангіни і різні дитячі хвороби, (кір, скарлатина та ін. інфекції), які викликають кашель, виділення з носа, чи, навпаки, різку сухість в горлі. Тільки на початковій стадії хвороби всі ці симптоми проявляються в носовій та ротовій порожнинах, згодом, запалення поширюється на дихальні шляхи, бронхи, легені, трахею і унеможливує процес співу. Найуразливішим місцем голосового апарату є гортань з голосовими зв'язками – основний орган звукоутворення. Почервоніння слизової оболонки гортані, а тим більше, набухання і набряк, свідчать про гостре, а при тривалій, (запущеній) хворобі і хронічне запалення, викликане простудою, грипом або іншою інфекцією, а також можливими зовнішніми подразниками – хімічними та іншими речовинами, алергічною реакцією організму на будь-який подразник тощо. Крім того, надто тривалий спів, або спів форсованим (надміру голосним, напруженим), звуком може викликати не тільки

перевтому голосового апарата чи спазм гортані, а й крововилив у голосову зв'язку, що спонукають до різного роду гематом чи пухлин. Важкі ускладнення може викликати у жінок і спів у перші дні місячних. Тому, щоб уникнути ускладнень та зберегти голосовий апарат від різного роду порушень, слід, насамперед, дотримуватися правил загальної та індивідуальної гігієни всього організму співака і режиму роботи голосотвірної системи, дотримуватися здорового способу життя: не зловживати алкоголем, гострими і гарячими стравами, перед співом не вживати горіхів, насіння, меду, халви, не вживати надто холодних, особливо, з холодильника продуктів, наприклад, молока, вина, морозива тощо. Своє особисте життя і роботу співакові необхідно будувати так, щоб вони повною мірою сприяли виявленню його фахових та артистичних здібностей і підтримували тривалу повноцінну роботу голосового апарата, бо від уміння раціонально працювати залежатиме загальна працездатність всього його організму, а різноманітні форми оздоровчого плану ефективно впливатимуть на весь організм співаючого, (в тому числі, дитини), і позитивно відбиватимуться на голосовій функції. Особливо обережного ставлення вимагає голос дитини, оскільки несформований ще голосовий апарат та організм загалом є надто крихким і слабким для повноцінного навантаження і тривалої роботи. Це стосується як навчальної роботи, так і концертного життя – тривалість занять не повинна перевищувати півгодини безперервного співу.

Більшість співаків-початківців під час співу використовують надмірні м'язові зусилля. М'язи, які переважно беруть участь в роботі травлення, ковтання їжі, а також, в розширенні горла при необхідності наповнення легень додатковим киснем, використовуються співаком для маніпулювання гортанню, особливо, коли необхідно взяти „важку” високу ноту, збільшити гучність звучання, змінити якість звучання і тембр тощо. Проте – це так звані зовнішні м'язи, оскільки вони розміщені поза гортанню, в той час, коли в співі використовуються внутрішні м'язові системи, керовані корою головного мозку людини, отже, використання зовнішніх створює для виконавця зайве перенапруження. Коли голос контролюється зовнішніми м'язами, то значно ускладнюється вільне коливання голосових зв'язок всередині гортані і міняється взаємодія резонансних порожнин поза нею, результатом якого є неприродний і незбалансований звук. Тільки при розпруженій гортані голосові зв'язки можуть легко взаємодіяти з потоком видихаючого повітря, визначаючи висоту і інтенсивність звучання голосу. Тільки розпружене і стабільне поло-

ження гортані може забезпечити співакові необхідний баланс низьких, середніх і високих гармонічних складових звука, (як і в якісному музичному інструменті). Значна група цих м'язів беруть участь в розмовній, побутовій мові, і їх залучення до створення вокального звукоутворення неодмінно відобразиться на артикуляції. Надзвичайно важко сформувати голосні і приголосні звуки, коли м'язи, що розміщені над зв'язками і призначені для контролю роботи язика та щелепи, одночасно намагатимуться керувати і співацьким звуком. Це – суттєвий недолік, від якого страждатиме не тільки сам звук, а й дикційна виразність і чіткість вимови літературного тексту.

Коли людина розмовляє тихою зручною манерою, зовнішні м'язи, практично, не беруть участі в роботі гортані, і таким чином, гортань залишається у відносно стабільному, мовленнєвому положенні, створюючи цим ідеальні умови і для вокального звукоутворення. Тому уміння утворювати і підтримувати звук в зручному положенні, без зайвої напруги і співати з легкістю мовлення є для співака основною вимогою в практичній роботі над голосом. Про це часто наголошують педагоги-вокалісти, вимагаючи співати природно, „ніби розмовляючи”, хоча спів і мовлення належать до різних механізмів роботи голосового апарата. Такі умови стосуються свобідного розкриття гортані, без найменшого напруження зовнішніх м'язів, оскільки звукоутворення відбувається за рахунок чіткої роботи діафрагми та черевного преса, які сприяють активізації повітряного струменя, що йде трахеєю до голосових зв'язок. Завжди активний потік повітря приводить в стан коливання і голосові зв'язки, тому в ділянці гортані співак відчуватиме не напруження, а комфортне відчуття підзв'язкового опору, яке необхідно зберігати впродовж всього процесу співу. Цей стан і є найважливішим показником вокально-виконавської техніки. Відчуття активного опору голосових зв'язок, власне, відчуття „комфорту” в процесі співу, свідчить про наявність правильної узгодженої роботи в н у т р і ш н і х м ' я з і в, без участі зовнішніх, тобто, без перенапруження гортані в співі.

Вразливість гортані і голосового апарата людини до зовнішніх подразників робить їх беззахисними перед різними факторами зовнішнього середовища, наприклад: пилом, шкідливими хімічними і побутовими випарами, смогом, димом чи іншими субстанціями нашої „цивілізації”, з якими постійно контактує людина і які можуть як безпосередньо впливати на м'язову тканину голосового апарата, так і опосередковано – через її нервову систему. З цього погляду використання

аерозолів, таблеток, гарячого чаю чи спеціальних трав'яних відварів не завжди дають бажані помічні результати і не сприяють покращенню голосових якостей. Вони можуть тільки зняти подразнення при простуді чи пересохлому горлі, а більшість з них взагалі не мають ніякого впливу на голосові зв'язки, оскільки вони розміщені надто глибоко і є недосяжними без спеціальних пристроїв, тобто, медичного обладнання, якими користуються лікарі-фоніатри та ЛОР-спеціалісти.

Для успішних занять співом необхідно створити якнайсприятливіші умови: налагодити потрібну вокальну роботу, яка б відповідала органічному взаємозв'язку нервово-м'язової системи з голосовим апаратом співаючого без зайвої напруги і дискомфорту, що досягається в процесі виховання професійних вокальних навичок. Правильний розвиток голосу залежить від того, наскільки правильно співак використовує свої вокальні можливості. Часто співаки-початківці співають у невластивій їм теситурі: (теситурою прийнято називати співвідношення верхніх і нижніх нот в межах діапазону мелодії. Якщо переважають високі тони, тобто, тони, розміщені над примарною зоною голосу, то теситура вважається високою, якщо ж низькі, то – низькою). Високі голоси іноді підлаштовуються під характер звукоутворення низьких, виконуючи їх репертуар. Або, навпаки. Часто спостерігаються і спроби початкуючих співаків самостійно розширити свій діапазон вправами у високій теситурі не маючи належних технічних навичок. Зловживання верхніми нотами, спів у невластивій теситурі, форсування голосу не тільки викликають перенапруження голосового апарату, а й повністю руйнують функціональну гармонію всієї голосотвірної системи молодого виконавця. Тому, передовсім, необхідно враховувати фізіологічні особливості (вікові, індивідуальні).

Правильна експлуатація голосу створює максимально сприятливі умови для роботи голосового апарату співака, тому голос не повинен втомлюватися в процесі співу, проте, пошкодження, які виникають внаслідок використання неправильної техніки співу чи будь-чого іншого, вносять певні функціональні розлади в процес голосотворення і голос починає звучати не так, як хотілося б співакові. до тижнів і, навіть, Коли голос починає хрипіти, слабнути, чи виникають певні (навіть невеликі) больові відчуття в гортані, найпершою умовою стає повний відпочинок, так званий голосовий режим, тобто, відмова від співацької практики на деякий час. Тривалість такого відпочинку залежатиме від ступеня пошкодження чи втоми голосового апарату співака, – іноді потрібна невеличка пауза, яка обме-

жується кількома годинами, а іноді і більш тривалий час – від кількох днів місяців. Але і це не може гарантувати співакові захист голосового апарата в майбутньому. Уникнути неприємностей в роботі голосового апарата співак зможе тільки тоді, коли ліквідує саму причину їх виникнення – неправильна експлуатація голосу. У випадку втоми чи будь-якого емоційного стресу м'язова система організму людини перестає функціонувати у потрібному режимі, що може спровокувати перенапруження м'язів гортані і вимагатиме застосування зовнішніх „стимуляторів”, як допоміжної сили, що є абсолютно недопустимим в співацькій діяльності. Велику роль у злагодженій роботі голосового апарата співака відіграє і гормональний баланс його організму. Наприклад, природні зміни в організмі жінок під час вагітності, місячного циклу чи клімаксу викликають потовщення тканин, в тому числі і голосових зв'язок. В ці періоди їм необхідно дотримуватись певних голосових обмежень і обережності, оскільки зв'язки на деякий час втрачають активність і пластичну мобільність, що може викликати їх захворювання не тільки в даний період, а й на майбутнє. Тому співачкам в час місячних забороняються вокальні навантаження (в перші три-чотири дні активного циклу), а в професійних вокально-хорових колективах артистки-вокалістки звільняються від концертів та репетицій і перебувають під наглядом лікаря-фоніатра.

У вокальній практиці, зокрема, у навчальному процесі також існує певне к о л о о б м е ж е н ь, пов'язаних з небезпекою завдати шкоди голосові, особливо, дитячому. Відомою є, наприклад, небезпека у використанні грудного регістру, власне, нефальцетного режиму роботи гортані в першій октаві, (вище *Mi – Фа*) у дитячих та жіночих голосах. Тому, як підтверджують наукові дослідження, н е м о ж н а дозволити дітям і жінкам співати, а також, навчати їх співати г р у д н и м р е г і с т р о м у першій октаві, оскільки це може призвести до складних захворювань і навіть зриву голосу. Це ж стосується і чоловічих голосів, але з деякими уточненнями. Чоловікам рекомендується співати в першій октаві, але з використанням відомих захисних механізмів, що складають суть академічної манери голосоведення, тобто, так званого „прикриття”, бо перша октава для чоловіків є високим регістром, а природна ділянка діапазону їх голосу лежить, в основному, в малій октаві та конроктаві Тривалі наукові спостереження, які велися в різних навчальних музичних закладах США, Росії, України тощо, стверджують, що жіночі голоси, які використовують грудний регістр в першій октаві, як це роблять

співачки народного і естрадного спрямування, як правило, значно швидше піддаються різним функціональним, а то й органічним розладам голосотворення. Особливо діти. Хоча дитячий організм й відзначається більш високим рівнем загальнофункціональної захищеності завдяки гнучкому пристосовницькому механізмові саморегуляції (діти менше включають свідомість у м'язове напруження), а відтак – меншою м'язовою напругою у грудному регістрі першої октави, все ж він не може захистити голосовий апарат від перевантаження. Тому серед дітей спостерігається високий рівень захворювань ларингітами, в тому числі, вузликowymi ларингітами та іншими хворобами гортані і голосових зв'язок. Це стосується як хлопчиків, так і дівчаток. Тому у вокальному навчанні **о б м е ж е н н я** повинні торкатися, насамперед:

- принципової **з а б о р о н и** використання грудного регістру (нефальцетного) у жіночих та дитячих голосах вище **Мі-бемоль** першої октави;

- принципової **з а б о р о н и** використання мовленнєвої форми голосних (чистих голосних) вище **Мі-бемоль** другої октави і необхідності переходу на „маскувальну” артикуляцію через нейтральний голосний, тобто – прикриття голосу.

Нехтування вказаними обмеженнями може призвести до нецільних змін в голосі дитини, розладу акустичних захисних механізмів голосотворення (т.зв. „прикриття”) та хронічних захворювань голосового апарата. Для чоловічих голосів перша і друга заборона співпадають, оскільки захисні механізми фонації (звукоутворення), які дозволяють чоловікам безперешкодно долати всю першу октаву в грудному регістрі є, здебільшого, акустичними механізмами, а, значить, і фонетичними, тому для чоловіків застереження звучатиме так:

- принципова **з а б о р о н а** використання натурального звучання (відкритого грудного голосу) і чистих мовленнєвих голосних як основного, домінуючого способу співу вище:

Сі- малої октави для БАСА;

Ре-першої октави для БАРИТОНА;

Фа-першої октави – для ТЕНОРА.

Визначення типу голосу співаючого не може спиратися на передбачуваний „ідеал”, оскільки цей ідеал, як правило, є уособленням узагальненого поняття техніко-виконавської довершеності. Якість звука визначається виключно індивідуальною анатомією співака чи співачки в поєднанні з роботою усієї резонаційної системи, що є результатом стабільного і розпруженого стану гортані співаючого.

Найважливішим показником правильного звукоутворення для педагога-вокаліста є передовсім розпруження голосового апарата, яка дозволяє визначати різницю між криком і вокальною емісією звука. Емісія звука, (власне, звукоутворення) – це акустичний феномен, який виникає тоді, коли при звучанні голосу зберігається е ф е к т и в н и й баланс між повітряним струменем і м'язами, в той час, як крик (форсування) уособлює собою елементарний „викид” повітря, здатний „зірвати” голос і завдати йому непоправної шкоди. Крик, як спосіб вокалізації і спілкування, повинен бути взагалі забороненим як серед дорослих, так і серед дітей.

Важливе місце в роботі з голосом займає і спів з мікрофоном, оскільки електронне підсилення звука завжди дещо змінює і саме звучання голосу, але н і к о л и н е з м о ж е замінити здорового і ефективного звукоутворення. Отже, для цього не потрібно змінювати спосіб звукоутворення, бо більшість відмінностей в стилях співу вже є закладеними в самій музиці, в тих її елементах, які є популярними в даний час, і пристосування виконавця до конкретних звукових „штампів” робить ризикованим процес голосотворення і його якісні параметри. Голос виконавця повинен відповідати, насамперед, його особистісному творчому задуму у процесі відтворення художнього образу, тоді навіть один і той же твір у різних співаків звучатиме яскраво і неповторно.

Зважаючи на різні акустичні умови концертних залів та відкритих майданчиків співаки-вокалісти повинні пам'ятати, що для керівництва процесом голосотворення необхідно використовувати свої резонансні відчуття і вокально-технічні навички, а не силу звука, його гучність. В цьому сенсі вони повинні володіти упевненістю в своїх здібностях співати в різних умовах, тобто, володіти внутрішнім слуховим контролем. Внутрішній слух, як зворотній м'язово-акустичний контроль в співі, допомагає виконавцеві не тільки успішно подолати акустичний дисбаланс залу, а й грамотно пристосуватися до ансамблевого виконання в ансамблі чи хоровому колективі і співвідносити свої вокальні можливості до вимог керівника колективу, змінюючи не техніку співу, а ступінь і н д и в і д у а л ь н о ї вокальної виразності. Найбільш поширеним недоліком в хоровавому звукоутворенні є тенденція співаків-хористів „затискати” звук в грудному регістрі не змінюючи його звучання при переході в головний резонатор на високих нотах, що є абсолютно шкідливим для сольного голосу. Тому співак повинен досить добре чути свій власний голос, щоб зберігати необхідний баланс при подоланні перехід-

них ділянок свого діапазону голосу і не допускати включення зовнішніх м'язів в процес голосотворення. Зрозуміло, що слухання свого голосу в колективі є складною справою, тому, виховання уваги і контролю за якістю свого звучання є першочерговим завданням співака-хориста, тим більше, що серед диригентів-хормейстерів є досить мало спеціалістів, які добре орієнтуються в постановці сольного співу, особливо, в нейрофізіології голосотвірної системи співака-соліста. Особливої уваги вимагає репетиційно-тренувальна частина роботи з голосами у вокально-хорових колективах при розучуванні нових, невідомих співакам творів, оскільки тоді існує небезпека перевантаження голосового апарата виконавців. На репетиційних заняттях найбільшу користь приносить спів м'якою атакою звука на *mezzo piano*, коли ще не зовсім сформований нервово-м'язовий баланс голосотвірної системи. Заняття співом повинні приносити учням задоволення і віру в себе.

ТЕОРІЇ ГОЛОСОТВОРЕННЯ

Практично, до середини ХХ століття основною теорією голосотворення вважалася м'язово-еластична, або м і о е л а с т и ч н а. Згідно з цією теорією голосові зв'язки (складки) відігравали роль пружних еластичних утворень, які коливалися в повітряному просторі гортані. Вважалось, що для процесу голосотворення цілком достатньо пружної взаємодії самих складок і утворення повітряного тиску під ними при співі чи мовленні. Підзв'язковий тиск своєю силою розмикає голосові зв'язки, які після прориву певної порції повітря знову активно змикаються. Згідно цієї теорії коливання голосових зв'язок здійснюється за допомогою двох сил: сили тиску повітря і сили пружності натягу зімкнутих зв'язок. Для утворення звуку достатньо надати голосовим зв'язкам певний тонус і зблизити їх, а саме коливання здійснюється пасивно, під впливом підзв'язкового тиску. Цикл розмикання автоматично змінюється змиканням, оскільки в момент розмикання частина повітря, яка проривається крізь зв'язки, знижує підзв'язковий тиск, що поступово знову підвищується через їх зімкнення. Таким чином, м'язово-еластична теорія характеризує процес звукоутворення, як періодичні фази, що керуються за принципом автоколивання, коли зміна фаз регулюється в самій коливальній системі, власне, голосовій щілині. Проте, ця теорія не могла дати відповідь на деякі інші питання, пов'язані з різними техніками голосотворення (напр., при співі *piano* на верхніх звуках діапазону, коли голосові зв'язки перебувають в максимальній напрузі, що

вимагає великого підзв'язкового тиску для їх розмикання), вимагала уточнення і робота голосових зв'язок в хворому стані тощо.

Серед вчених, які досліджували роботу голосотвірної системи, найбільш продуктивними були дослідження французького фізіолога, математика Рауля Юссона (Сорбонський університет, Париж), який в 1951 році опублікував роботу, що виявила у коливальних рухах голосових зв'язок наявність швидкоплинних (зі звуковою частотою) імпульсів рухомого нерву гортані, так званого зворотного нерва. Це – н е й р о х р о н а к с и ч н а теорія фонації. Ця теорія розглядає коливання голосових зв'язок як абсолютно самостійну функцію гортані (тобто, вже третю), яка не має ніякого стосунку до функції змикання-розмикання. Отже, коливання голосових зв'язок не можна розглядати як результат серійного змикання чи розмикання під тиском струменя повітря. Вони зумовлюються унікальними н е р в о в и м и в п л и в а м и, а не процесом дихання. Кора головного мозку своїми рухливими центрами посиляє спеціальні імпульси до голосових м'язів, які і розкривають голосову щілину, власне, серію частих імпульсів, кожний з яких викликає їх змикання. Скільки імпульсів в секунду надходить до голосових м'язів, стільки разів і розімкнеться голосова щілина. Вокальні м'язи, як з'ясувалося, мають здатність скорочуватися зі звуковою частотою. За своїм походженням, обміном речовин і функціональними можливостями вони не мають аналогів з іншими м'язами гортані, а вирізняються унікальною здатністю для виконання вокальної функції. Роль дихання в даній теорії пов'язана тільки з силою звучання голосу. Чим енергійніший момент відкриття голосової щілини, тим інтенсивнішим буде звук. Таким чином, сила дихання дає силу звука голосу, що виникає в голосовій щілині. Отже, обидві теорії – міоеластична і нейрохронаксихна – є доповненням одна одної, які розширюють поняття процесу голосоведення, збагачують їх наукове осмислення. Вони розкривають безмежні варіативні можливості голосової щілини, її здатність до зміни характеру змикання, тривалості фази розмикання і змикання, форми і інтенсивності вібрацій, а разом з цим – сили, тембру і інших якостей голосу.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

АКУСТИКА ГОЛОСУ. МУЗИЧНИЙ ЗВУК (висота, сила, тембр). ЯВИЩЕ РЕЗОНАНСУ В СПІВІ

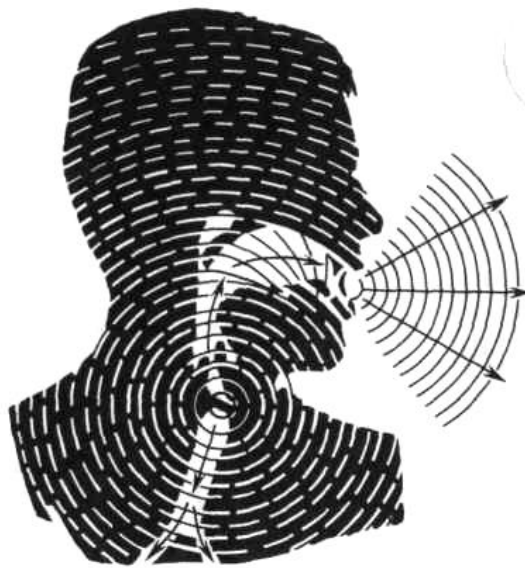
СПІВАЦЬКИЙ ГОЛОС – це АКУСТИЧНЕ ЯВИЩЕ. У світі музичних звуків співацькому голосові відводиться одне з найважливіших місць, оскільки музична мова, як і розмовна, є засобом спілкування і передачі певної інформації від однієї людини до іншої. Як у цьому, так і іншому мовленні використовуються звуки голосу. Голосом називаються всі звуки, що утворюються голосовим апаратом людини. Вони можуть бути надзвичайно різноманітними: розмовними, співацькими, шепітними. Людина може кричати, сміятися, стогнати, імітувати різні звуки тощо. Крім того, будь-який звук, відтворений як музичним інструментом, так і людським голосом, можна чітко визначити, оскільки він (звук) належить до фізичного явища і розглядається точною наукою – акустикою (одним з розділів фізики). Звук, як фізичне явище, досить ґрунтовно вивчений наукою, зокрема, його основні закономірності, яким він підлягає.

ЗВУК як акустичне явище – це розповсюдження коливань, тобто, звукових хвиль в упругому середовищі. Оскільки мова йде про спів і мовлення, а людина розмовляє і співає у повітряному середовищі, то можна вважати, що ЗВУК ГОЛОСУ – це частинки повітря, хвилеподібні коливання яких (на молекулярному рівні), згущуючись чи розріджуючись, розповсюджуються в навколишнє середовище¹³. Джерелом виникнення цих хвиль в музичних інструментах, переважно, є певні упругі тіла, що коливаються: струни, деки, мундштуки і напружені губи музиканта – духовика... Саме від них звукові хвилі розходяться в різні боки. Звук також може розповсюджуватися в різних середовищах. Коли людина говорить, її голос проникає не тільки повітряними шляхами, але і внутрішніми тканинами організму. Звук проникає і через тверді середовища: стіни, стелі, двері.

Джерелом співацького голосу є голосові зв'язки (в сучасній фоніатрії більшого поширення набув термін „складки”, замість „зв'язки”, хоча обидва є рівноцінними і правильними), які зближуючись і напружуючись, починають активно коливатися. Це викликає періодичне згущування (ущільнення) і розрідження повітряних хвиль,

¹³ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М. : Музыка, 2000. – С.6–67.

внаслідок підвищеного підзв'язкового тиску повітряного струменя. Звукові хвилі, які народжуються в гортані і курсують вверх і вниз тканинами, що її оточують, проходять так званими повітроносними шляхами. Таким чином, вони тільки частково виходять в зовнішнє середовище і, розповсюджуючись навкруги, досягають вуха слухача. Отже, звукові хвилі бувають двох основних видів: хвилі, які йдуть в з о в н і ш н ь о середовище, і які випромінюються у в н у т р і ш н і й простір організму співаючого чи розмовляючого. Вони мають різний середовищі, частинки цього середовища коливаються, передаючи коливання сусіднім частинкам. Рух повітряного середовища, якщо він не надто швидкий і на невеликій віддалі, в межах 10-12 метрів, не можуть суттєвим чином вплинути на поширення хвиль. Невеличкий вітер, навіть коли він віє в напрямку розмовляючого, не заважатиме звуковим хвилям досягнути вуха співбесідника. Тільки сильний вітер розноситиме звуки в різні боки.



Мал. 12.

Схема розповсюдження звуку, який виникає в гортані. Білі лінії на чорному тлі відображають звукові хвилі, що розповсюджуються всередині організму і, практично, не досягають зовнішнього середовища. Чорні суцільні лінії показують хвилі, які йдуть повітроносними шляхами. Саме вони досягають вуха слухача. (за кн. Дмитриева Л.Б. Цит вид. С.8).

Повітря, таким чином, є тільки передавачем звукових коливань. Оскільки у вокальній педагогіці існує термін „озвучене дихання”, яке педагоги-вокалісти радять „направляти” в ту чи іншу ділянку ротової порожнини, вуст, носа, гайморових пазух тощо, то варто пам’ятати, що звук розповсюджується в повітрі, розміщеному в голосовій трубці, за акустичними законами, а повітря йде цією трубкою за зовсім іншими, так званими аеродинамічними законами, тобто, „озвученого дихання”, як такого, насправді не існує.

Вокальне мовлення сприймається слухачем як акустично і семантично значущі якості звуку, що аналізуються за інтенсивністю і частотою, а слово – за змістом і тембральним забарвленням. Амплітудно-частотний спектр звуку, який утворюється періодичними коливаннями голосових м’язів, називається тембром голосу і попри частоту основного тону вміщає велику кількість обертонів (гармонік), які за частотними характеристиками поділяються на гармонічні – з правильною низкою здвоєння, і негармонічними – з неправильною низкою здвоєння. Коливання, які утворюються голосовими зв’язками в мовному тракті і резонаційних порожнинах підсилюються і набувають конкретних дискретних форм, що отримали назву фонем. Тривалість фонем (звуків) вимірюється мілісекундами, і мінімальна межа, за якою людське вухо сприймає і аналізує фонему, належить до 30 – 50 мс. У мовленні тривалість фонем є коротшою і межа сприйняття виразності (розбірливості) розміщується нижче 30 мс, а у співі їх тривалість значно зростає, що є надзвичайно важливим чинником для співака, стосовно чіткості і виразності вимови голосних і приголосних. Максимум слухового сприйняття частоти і виразності лежить за межею 1000–3000 Гц, і в цьому випадку все залежатиме від власної частоти мовного тракту, який відіграватиме роль фонаційного фільтру. Якщо частота тракту виходить за межі номінальних значень, то мовленнєвий апарат індивіда вважається невокальним і йому важко даватиметься вокальна техніка, а це вже – надзвичайно важливий аргумент для початкуючого вокаліста.

Фонематичний чинник, поряд з музикальністю, є наріжним каменем творчого шляху співака. Модуляція звукових коливань в процесі співу здійснюється надгортанним рупором, який має свої частотні характеристики і пропускає тільки гармоніки (обертони), що співпадають з його власним резонансом. Тому підсилення звуку відбувається двома параметрами: резонансом – шляхом під-

силення коливань в резонаційних зонах голосу, і турбулентном у – через збільшення підзв'язкового тиску. В першому випадку звук багатий за спектром через перевагу гармонічних обертонів, а в іншому – багатий інтенсивністю тиску негармонічних обертонів. При резонансному підсиленні переважає так звана кінетична координата і „несучість” звуку буде максимальною, а співак працюватиме з задоволенням і без відчуття втоми. При турбулентному підсиленні переважатиме потенційна координата, яка не сприятиме правильному розповсюдженню звуку („несучістю”) і тому співак відчуватиме фізичне напруження і швидку втому голосу. Акустичні умови середовища і морфологія ротоглотки співака не завжди дозволяють використовувати резонансний принцип звукоутворення, тому розв'язання енергетичних, художніх і звуковисотних проблем голосоведення полягає в пошуках раціонального балансу названих координат, як коефіцієнту корисної дії (ККД) співацького процесу. Всі звуки діляться на ТОНОВІ (або музичні) і ШУМОВІ.

Будь-які МУЗИЧНІ звуки, як відомо, характеризуються висотою, силою, тембром і тривалістю. Крім цього, голос людини щенаділений такими якостями, які, переважно, характеризуються різними порівняннями, епітетами, метафорами: голос легкий чи, навпаки, важкий; округлий чи плоский; м'який чи жорсткий, різкий; металічний чи матовий; грудний чи головний; опертий чи неопертий, прямий; далекий чи близький і т.п. Розрізняють голоси „затиснені”, тремольовані, гнусаві, гудкоподібні та ін. Звуки інструментів теж часто характеризують словами: оксамитовий тон, глибокий звук, міцний, легкий тощо. Вся ця різноманітність музичних звуків і голосу, з точки зору акустики, створюється зміною в часі саме основних його характеристик: висоти, сили, тембру і тривалості, оскільки зміна цих якостей звука: частоти коливань, їх амплітуди і спектру складного звука в певній часовій тривалості надає йому конкретних виразових якостей.

ВИСОТА звука – це суб'єктивне сприйняття частоти коливання. Чим частіше відбуваються періодичні коливання повітря, тим вищий звук утворюється. Висота звука, тобто, частота ущільнення (згущення) і розрідження повітря, народженого в гортані, власне, в голосових зв'язках (складках) людини, залежить від того, скільки змикань і розмикань здійснюють голосові складки в процесі коливання і скільки, відповідно, порцій ущільненого підзв'язкового повітря вони пропустять. Інших механізмів, здатних змінити висоту

звуку в організмі людини немає. Яка б не була частота звукових коливальних рухів, швидкість, з якою вони переміщуються в повітрі, залишається однаковою (при +18 градусів за Цельсієм, вона дорівнює 342 м/сек). Якщо б швидкість розповсюдження звуків різної висоти не були б однаковими, то „ні один із акордів оркестру не міг би бути сприйнятим в залі як одномоментне звучання багатьох звуків. Відстань між двома сусідніми хвилями, тобто, між двома сусідніми ущільненнями чи розрідженнями повітря називається *д о в ж и н о ю х в и л і*”¹⁴. Частота коливань і довжина хвилі перебувають в обернено пропорційній залежності. Їх утворення завжди дорівнює 342 м/сек, відповідно, знаючи частоту коливань, можна вирахувати довжину хвилі і навпаки. Довжина хвилі відображає ту якість, що і частота, тобто, *в и с о т у* звуку. Довгі хвилі і рідкі коливання – це низькі звуки; короткі хвилі і часті коливання – високі. Довжини хвиль виражаються в метрах чи сантиметрах і т.д., а частота коливань – в кількості повних коливань (періодів) в секунду, так званих *г е р ц а х* (Гц). Отже, *п е р і о д* – це час повного коливання. Чим менша частота коливань, тим довший період кожного коливання. Частоти хвиль, що використовуються в співі, охоплюють порівняно невелику частину звукового діапазону, котрий здатне сприйняти вухо. Переважно вухо сприймає від 16 до 20 000 Гц, звуковий діапазон співаків розповсюджується найчастіше від 60–70 Гц (низькі ноти баса) до 1200–1300 Гц (високі ноти сопрано), що відповідає довжинам хвиль від 5,7–4,8 до 0,28–0,26 м. *Мі-бемоль* великої октави (басове) дорівнює 75 Гц і довжині хвилі 4,5 м. Високе *До* тенора – 512 Гц, що відповідає довжині хвилі в 60 см. А високе *До* сопрано – 1024 Гц, що відповідає довжині хвилі в 30 см. Ці цифри, на думку вчених, дозволяють відповісти на запитання, як вестиме себе звукова хвиля при *з у с т р і ч і з п е р е ш к о д а м и*, оскільки, співвідношення довжини хвилі і розмірів перешкоди визначають поведінку звукових хвиль.

У співаків існує досить конкретна уява про здатність концентрувати, „збирати” звук, посилати його в різні ділянки м’якого піднебіння, спрямовувати звуковий потік в потрібне місце, подібно до того, як можна лупою зібрати сонячний промінь чи відбити його в бажаному напрямку дзеркалом. Особлива „відображальна” роль належить в цьому розумінні м’якому піднебінню і надставній трубці (ротоглотковий порожнині). За дослідженнями акустиків відобра-

¹⁴ Дмитриев Л.Б. Цит. вид. – С.10.

ження є можливим тільки для тої частини звукової енергії, яка сконцентрована у високих обертонах співацького голосу (обертон – з нім. означає – верхній тон. Це – часткові тони, що разом з основним тоном входять до складу музичного звука. Склад обертонів визначає тембр звука)¹⁵. Отже, чим вищі обертони голосу, тим повніше вони відбиваються від піднебіння і інших стінок ротоглоткового каналу. СИЛА звуку, як інтенсивність звучання голосу – це суб'єктивне сприйняття розмаху коливальних рухів, його амплітуди. Амплітуда не залежить від частоти звуку. Сила оцінюється слухом як гучність, але гучність – поняття емоційне, і в процесі адаптації слуху величина гучності зменшується при незмінній інтенсивності звучання джерела, оскільки вухо адаптується до гучності. Сила звуку вимірюється в децибелах, номінальною для сприйняття вважається величина від 0 дБ (нижня межа слухового сприйняття) до 130 дБ (межа болювого відчуття).

Вище цих показників відчуття звуку блокується болювим відчуттям, вимагаючи термінового захисту слухового апарату від перевантажень. Вокальна історія, наприклад, зафіксувала феноменальну силу звучання голосу видатного італійського співака Ф.Таманьо, який дивував публіку своєю майстерністю, використовуючи могутнє дихання і носові пазухи настільки, що довгий час ніхто не міг досягнути такого рівня у виконанні партії Отелло, навіть Е.Карузо (Ф.Таманьо помер від емфіземи легень, не доживши й сорока років).

Сила звуку, як і його висота, народжується в гортані і зростає із збільшенням підзв'язкового тиску. Чим більший натиск порцій повітря, яке проривається крізь голосову щілину, тим більша енергія, яку вони несуть, більше ущільнення і розрідження, що наступає за ним, тобто, більша амплітуда коливань частинок повітря, і їх тиск на барабанну перетинку вуха. Збільшений підзв'язковий тиск є, власне, тим енергетичним резервуаром, який насичує звукову енергію, що виникає в голосовій щілині. Сила звукових хвиль потім швидко зникає. Коефіцієнт корисної дії (ККД) голосового апарату дуже низький. За даними французького вченого і фоніатра Рауля Юссона, тільки 1/10–1/50 частина звукової енергії виходить назовні. Основна ж частина поглинається всередині організму, викликаючи вібрацію тканин голови, шиї, грудей. Внаслідок цього великого значення набувають всі механізми, здатні підвищити ККД. В цьому і полягає

¹⁵ Словник музичних термінів / Упор. Ю.Юцевич. – К.: Муз. Україна, 1977. – С. 103.

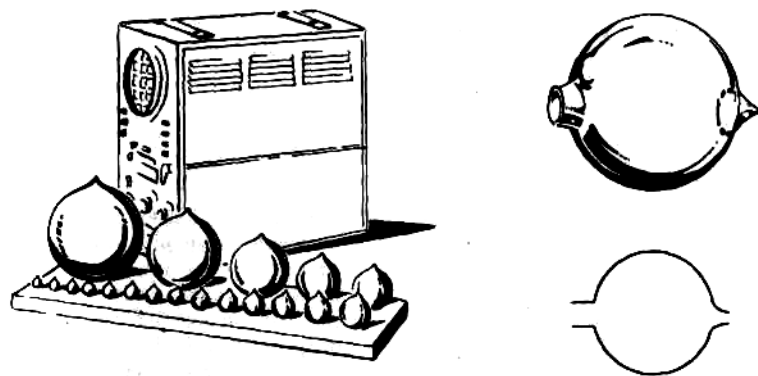
так звана правильна постановка голосу, в результаті якої при найменшій затраті м'язової енергії кваліфіковані співаки отримують максимумний акустичний ефект, а недосвідчені співаки навпаки, тратять багато зусиль з малим акустичним ефектом. Сила звуку вимірюється в одиницях – децибелах. Людський слух здатний сприймати дуже великі звукові градації. Найсильніші звуки, що сприймаються слухом, є сильнішими за найслабші в 100 000 000 000 000 разів.

ТЕМБР є найскладнішою якістю співацького голосу. Музичні тони, як і більшість звуків, що нас оточують – це складні тони, які складаються з коливань різної частоти і сили. В складному звуці розрізняють основний тон, який визначає висоту, і часткові тони, або обертони, які вкупі створюють абсолютно конкретний тембр, тобто, характер звучання. Будь-яке упруге тіло коливається не тільки всією довжиною, але й створює коливання окремими частинами. Кожна частинка, яка коливається, штовхає навколишнє повітря з властивою їй частотою, що і породжує обертони. Амплітуда часткових коливань зменшується із збільшенням рівня обертопу. Часткові коливання, що в кілька разів перевищують основний тон, називаються гармонічними, або гармоніками. Обертон, частота якого вдвічі вище основного тону, звучить октавою до нього і зветься октавною гармонікою. Той, що втричі вище основного тону, звучить квінтою через октаву і т. д. При коливанні упрутого тіла всі його часткові коливання здійснюються одночасно, кожне з них створює звукові хвилі властивої їм частоти. Таким чином, від струни, що коливається розповсюджується серія хвиль – обертонів, які сприймаються як певне забарвлення звучання, тобто, як тембр голосу. Кількість обертонів може бути дуже великою. У вихідному тембрі, що виникає в голосовій щілині, їх налічується кілька десятків.

Якщо всі обертони складного звуку відобразити графічно у вигляді стовпчиків так, щоб висота стовпчика виражала величину амплітуди відповідного обертопу, то можна отримати спектр складного звуку. Таким чином, вивчаючи спектр будь-якого звуку, ми, практично, бачимо його тембр.

Вперше музичні звуки і звуки голосу досліджувались відомим вченим Гельмгольцем за допомогою сконструйованого ним набору порожніх кульок-резонаторів. Резонатори Гельмгольца – це скляні кулі, які з одного боку мали отвір, а з іншого – невелику конусоподібну трубку. Кожна з цих куль здатна резонувати на звук певної

висоти. За допомогою них Гельмгольц вперше відкрив характеристичні підсилені обертони того чи іншого голосного звуку. Як відомо, звукові коливання можна перевести в коливання механічні, електричні і їх записати. Такий запис вперше здійснив Едісон. На воску його валика утворювалась складна періодична крива, в якій відобразилася велика кількість коливань, що складали тембр звуку. На сучасній і досконалій апаратурі такі записи дають дуже точне і повне відображення всіх коливань, наприклад, тембрів оркестрового звучання і голосу соліста, в якій застарілий і недосконалий віск замінився спеціальним папером і роботою точних апаратів – осцилографів-самописців. Аналіз цих записів вимагає копіткої і тривалої роботи. В даний час досить розповсюджені спектральні інтегратори та фонографи.



Мал. 13.

Сучасний спектроаналізатор з катодно-променевою трубкою і набір резонаторів Гельмгольца – порожніх куль різної ємкості.

ЯВИЩЕ РЕЗОНАНСУ – основний механізм, який змінює попередній (що виникає безпосередньо в музичному інструменті) спектр джерела звуку в різних інструментах (в тому числі і голосі). Резонанс є причиною підсилення різних груп обертонів, тобто, є основним тембротвірним механізмом. Це явище, надзвичайно важливе для розуміння багатьох феноменів, пов'язаних зі співацьким голосом, дозволяє правильно оцінити роботу так званих верхнього (головного) і нижнього (грудного) резонаторів співака, розібратися у формуванні тембру співацького голосу і утворення звуків мовлення загалом. Явище резонансу полягає у підсиленні звучання, але без утворення нової енергії. Вона полягає в тому, що підсилення звуку відбувається за рахунок віддачі накопиченої енергії. Спочатку звукова енергія переходить в механічні коливання струни (голосових зв'язок), а відтак – механічна енергія коливання знову переходить у звукові

хвилі. В акустиці поняття „р е з о н а т о р” – це певна ємкість повітря, яка оточена упругими стінками, що мають вихідний отвір. Резонатором він називається тому, що при створенні коливань повітря, яке там знаходиться, він утворює звук певної висоти. В свою чергу, висота звука залежатиме від ємкості цього повітря, форми резонатора і величини вихідного отвору, що дозволяє йому отримати в л а с н и й т о н р е з о н а т о р а, таким чином, в розумінні акустиків склянка (стакан), порожниста куля, будь-яка трубка, пляшка тощо є резонаторами. Чим менший розмір резонатора, а отже, ємкості повітря в ньому, тим вищим буде власний тон. Чим вузчий вихідний отвір – тим нижчий тон. В основі резонансу є утворення так званої „мертвої” хвилі, яка „бігає” стінками резонатора від його дна до краю і назад. Оскільки швидкість розповсюдження хвилі в повітрі постійна, то за один і той же час в невеличкій ємкості повітря хвиля встигає утворити багато повних коливань (тобто, власний тон має високу частоту), а у великих ємкостях – мало (тобто, невелику, або малу, частоту). Тому власний тон резонаторів невеликих розмірів є високий, а великих – низький. Саме на явищі власних коливань, що виникають в трубках, і ґрунтується будова органів, де найнижчі звуки виникають в трубах довжиною в кілька метрів, а найвищі – 1–2 см. Наприклад, наливаючи воду в пляшку, можемо почути як звук в міру наповнення її водою стає щораз вищим, а біля горлечка – свисткоподібним. Це пов’язано зі зменшенням струменя повітря, яке коливається, причому джерелом коливань є, власне, струмінь води. Явище резонансу в резонаторах виникає за тим же принципом, що і в струнах. Резонатор „відповідає” на звук, який співпадає за частотою (висотою) з його власним тоном, акумулює, накопичує енергію, що є в хвилях при коливанні, а тоді відзвучує (відлунує) – від чого звук для слухача стає голоснішим і виразнішим.

В голосовому апараті людини є велика кількість порожнин і трубок, в яких може розвиватися явище резонансу. Трахея і бронхи, порожнина гортані, глотки, рота, носоглотки (ковтального горла), носа, гайморових пазух та інші дрібні порожнини володіють достатньо упругими і щільними стінками для того, щоб там виникав резонанс. Одні з них за своєю формою і розмірами є незмінними і сталими від природи, що дозволяє їм підсилювати одні і ті ж обертони, тому вони народжують постійні, властиві голосові даної людини, призвуки і не можуть спеціально пристосовуватися для підсилення будь-яких інших обертонів (наприклад, ніс і вся ЛОР-система). Інші ж легко

змінюють свою форму і розміри, наприклад, ротова порожнина, глотка, надзв'язкова ділянка гортані, тобто, м'яке піднебіння. Вони можуть використовуватися в широкому діапазоні для зміни і регуляції вихідного тембру голосу, завдяки резонаційному підсиленню (чи послабленню) певних груп обертонів. Саме, завдяки резонаційним явищам в спектрі голосу людини можуть відбуватися різні зміни у звучанні окремих обертонів, часто значно сильніших за основний тон голосу, і здатних суттєво вплинути на характер звукоутворення. В струнних інструментах основним механізмом, що змінюють основний тон, є деки (спеціально сконструйовані дерев'яні дошки – корпус інструментів), які віддають у повітряний простір ті коливання, що вони отримали від джерела коливання – струн, і не тільки передають, а й трансформують тембр вихідного звуку струн.

В голосовому апараті не існує подібних дек. Механізм зміни вихідного тембру не пов'язані з вібрацією грудей, м'якого піднебіння чи будь-яких інших ділянок організму співаючого. Зміни, притаманного співакові вихідного тембру гортані, „цілком залежать від резонаційних явищ, що відбуваються в порожнинах голосового апарату”¹⁶.

Звучання самої голосової щілини, згідно наукових досліджень, різко відрізняється від того, що насправді чує людське вухо, оскільки має писклявий і неприємний тон, позбавлений, крім того, форми голосної фонемі (при утворенні різних голосних чи слів голосова щілина видає лиш однорідний тон).

Як стверджують вчені, в „самій гортані виникає індиферентний звук, який не має форми того чи іншого голосного”, і що характер мовленнєвого чи співацького голосотворення є „результатом проходження початкового тембру через надставну трубку, тобто, ротоглотковий канал”.

ФОРМАНТИ ГОЛОСУ

Форманти голосних звуків у мовленні та співі, як наукове поняття, тісно пов'язане з обертовою природою звуку і, відповідно, його тембральним забарвленням. Ще з часів досліджень Гельмгольца відомо, що кожний голосний звук має в своєму обертовному складі

¹⁶ Дмитриев Л.Б. Цит. вид. – С.22–23.

дві основні, відносно щільніші і більш підсилені ділянки частот, які отримали назву х а р а к т е р и с т и ч н и х т о н і в Гельмгольца, і за якими вухо людини відрізняє один голосний звук від іншого. Є і інші характеристичні ділянки частот, менш виражені, а в деяких голосних їх може бути 4 – 5, але основних – дві. Ці ділянки частот мають назву ф о р м а н т г о л о с н и х. Одна з них за своїм походженням належить до резонансу г л о т к и, інша – резонансу р о т о в о ї порожнини. Цим визначається необхідність при переході від одної голосної до іншої зміщувати язик, шукаючи потрібну для формування голосної позицію. Саме язик є основним артикуляційним органом, зміщення якого створює в ротовій і глотковій порожнині потрібні для утворення формант ємкості повітря. Тому і неможливо при одному положенні язика вимовити різні голосні. Зафіксоване положення язика створює і однакові за обсягом порожнини в глотці та роті, і, відповідно, однаковий їх резонанс, через що форманти не зможуть утворитися і голосні не виникатимуть взагалі. Ємкість глоткової і ротової порожнин за своєю величиною перебувають в обернених відношеннях і змінюються при вимові різних голосних в послідовності „I”- „E”- „A”- „O”- „U”. На „I” р о т о в а порожнина є н а й м е н ш о ю за обсягом, оскільки спинка язика піднімається до передньої частини твердого піднебіння. Ця найменша порожнина резонує на 3000 Гц і саме в ній і утворюється форманта голосного „I”. На цьому ж голосному звуці „I” г л о т к о в а порожнина, навпаки, н а й б і л ь ш а. Вона резонує на звук висотою в 400 Гц і в ній утворюється глоткова форманта голосного „I”. Р о т о в а порожнина поступово з б і л ь ш у є т ь с я при переході від голосного звуку „I” до голосного „U”, а г л о т к о в а ж зменшується при переході від „I” до „E”, а на „O” і „U” – знову збільшується.

Таким чином, п е р е х і д від одної голосної фонемі до іншої є, фактично, т е м б р а л ь н о ю з м і н о ю звуку, який зумовлений своїм утворенням зміною р е з о н а н с у р о т о - г л о т к о в и х п о р о ж н и н. Поза тим, слух людини легко відрізняє не тільки голосну чи приголосну фонему, але і хто їх вимовляє: чоловік чи жінка, бас, тенор, дитина тощо. Така різниця залежить не тільки від різної висоти, з якою розмовляють люди, але й формант голосних, які у дітей і жінок зсунуті доверху у діапазоні голосу. Більше того, розрізняються також тембри голосів знайомих чи незнайомих нам людей. Такі особливості пов’язані передусім з неформантними ділянками спектру голосу, тобто, з усією рештою

набору обертонів даного голосу, що і створює його індивідуальний і неповторний тембр.

У людини є два механізми зміни тембру, дві можливості впливу на тембр голосу: можна змінювати, по-перше, початковий (вихідний) тембр, який виник в голосовій щілині (наприклад, грудний і фальцетний звук, тверда чи м'яка атака звуку), і, по-друге, форму і розміри резонансних порожнин в процесі руху звуку від голосових зв'язок до вуст.

Термін „ФОРМАНТА” розглядається не тільки в зв'язку з голосними звуками, оскільки він означає ще й підсилення обертонів в спектрі, що формує ту чи іншу якість тембру звуку. Так, особливим набором обертонів-формант відрізняється, наприклад, звучання гобоя, флейти, кларнета чи фагота, а знання характерних підсилених частот-формант того чи іншого інструмента дозволяє відтворювати звучання і штучно створювати тембри різних музичних інструментів. Цією можливістю віддавна користуються спеціалісти, наприклад, при конструюванні музичних органів, які мають поряд з клавіатурою регістри, що відтворюють тембри багатьох інструментів.

Спектр звуку розмовної мови складається з підсилених обертонів, які визначають звучання її у формі того чи іншого мовного голосного, тобто, формант голосних і решти обертонів, розміщених у позаформантних ділянках. Саме з цим пов'язані індивідуальні особливості звучання голосу кожної людини. Звичайно, різне звучання вимови у різних людей залежить і від багатьох інших ознак: від висоти, на якій людина розмовляє, від мелодики мови, її темпу, багатства і індивідуальних особливостей артикуляції, від динамічних відмінностей тощо. Людське вухо чутливо вловлює ці особливості і за ними впізнає співбесідника. Якщо ж особливості мовлення „виходять” за межі прийнятих норм, то вони сприймаються як акценти, діалект, як спотворення.

При переході від мовлення до співу висота кожного звуку замість ковзання звуковою шкалою вгору і вниз набуває стійкості, склади розтягуються, і в голосі, як правило, з'являється приємна для вуха вібрація. Характерно, що легкий, „побутовий” спів мало відрізняється за тембровим забарвленням від розмовної мови, оскільки для цього використовуються звичні мовні трафарети голосового апарату. Зате вухо швидко і легко виділяє тих, хто має співацький голос. Отже, у співацькому голосі присутні певні особливості, які визначають його специфіку. Вони стосуються не стільки сили звуку чи звуковисотних

можливостей, скільки тембрових якостей, що особливо яскраво виражені у тих, хто від природи має поставлений чи професійно розвинений голос. Добре поставлений голос у сучасній європейській оперній манері відрізняється, крім значної сили і великих звуковисотних можливостей, рівністю і глибиною вокального тембру. А це означає, що такий голос завжди звучить яскраво, дзвінко, блискуче, з достатньою кількістю „металу” і, поряд з тим, округло, м’яко, „багато”. Крім того, він завжди має приємну, рівну пульсацію – вібрато, якість, з якою, як показують експерименти і пов’язана його властивість „литися”. Без цієї якості, тобто, вібрато, голос набуває „прямого”, нежиттєвого характеру. Наукове трактування вібрато розглядається як складова частина тембру звука. Найкращі звукові якості співацького голосу, за результатами досліджень, свідчать про властивість підсилення в його спектрі двох основних ділянок обертонів, які і отримали назву **співацьких формант**. Загалом, термін „форманта” має ще одне так зване смислове навантаження, яке стосується ємкості і спектру голосних звуків, кожен з яких має два рівні підсилення – в глотці і ротовій порожнині. Ці рівні відповідають: для голосної „А” (за Фантом) – 700 і 1000 Гц, для „О” – 535 і 780 Гц., для „У” – 300 і 650 Гц., для „Е” – 440 і 1800 Гц, для „І” – 240 і 2250 Гц. Інфразвуки генеруються в легенях і в мовному тракті, сприяючи утворенню вібрато, а ультразвуки генеруються на різних рівнях регулювання для створення відповідного емоційного тону та так званої „летючості”.

СПІВАЦЬКІ ФОРМАНТИ поділяються на високу співацьку (або співочу) форманту (ВСФ) і низьку співацьку форманту (НСФ). Ще в 1928 році В.С.Казанський та С.Н.Ржевкін встановили, що в спектрі добре поставленого голосу завжди присутні обертони з частотою в межах 517 Гц. Ця форманта отримала назву **низької співацької форманти** (НСФ). З її присутністю в голосі пов’язано округлене, повне і глибоке, так зване „оксамитове”, звучання голосу. Низька форманта співпадає за висотою з основним тоном, (ділянкою примарного тону голосу), особливо у жіночих голосів, і складає основу тембрального забарвлення голосу, надає йому соковитості і густоти. Якщо цю ділянку „вирізати” із звучання голосу, відфільтрувати її, то звук набуде плоского і різкого тембру, безбарвного звучання. Згодом, в 1934 році, В.Бартолом’ю на більш досконалій апаратурі встановив наявність у співаків і групи значно підсилених обертонів у високочастотній частині спектру голосу, які отримали

назву високої співацької форманти (ВСФ). Для низьких голосів ця високочастотна ділянка дорівнює 2500–2800 Гц, а для більш високих – в межах 3200 Гц. Висока співацька форманта надає звучанню голосу яскравість, блиск, метал, дзвінкість і від неї залежить „польотність” звучання, здатність „прорізати” оркестр. Без ВСФ голос стає глухим, далеким, важким, втрачає блиск і дзвінкість, набуває „неспівацького” характеру. Дослідження, які проводились російськими вченими Е.А.Рудаковим і В.П.Морозовим щодо ролі формант показали, що у майстрів вокального мистецтва в ділянці високої співацької форманти зосереджено до 30–35% всієї звукової енергії голосу, в той час, як у недосвідчених співаків, а також, дикторів та акторів, що працюють в розмовному жанрі, ВСФ досягає лише 5 – 7%. Таким чином, завдяки формантам співацького голосу були з’ясовані загадки тембрового забарвлення голосу і встановлені ті ділянки, від яких залежать якісні характеристики повноцінного звучання, яскравості і дзвінкості, а від яких – глибина, гучність і густота та округлість. В своїй книзі „Биофизические основы вокальной речи” В.Морозов подає таблицю формантних зон голосу людини:

Дитячі голоси (альти і дисканти) – 3500–4000 Гц.

Сопрано і меццо-сопрано – 3000–3500 Гц.

Тенори ліричні і драматичні – 2500–3000 Гц.

Баритони і баси – 2100–2500 Гц.

Проте довершена якість співацького голосу не обмежується лише співацькими формантами (ВСФ і НСФ), оскільки спів тісно пов’язаний ще і з мовленнєвою функцією, в спектрі якої також є дві форманти. При порівнянні спектру голосного звука в мовленні і співі професійного співака, то чітко прослідковується поява у співі крім мовленнєвих формант ще й співацьких – ВСФ та НСФ, які зразу ж надають звучанню голосу специфічного співацького характеру. Чим інтенсивніший звук, тим більшу роль в спектрі голосу відіграють форманти голосних, а чим сильніше звучання, тим важче голосні звуки відрізнятимуться один від одного. Голосні в співі звучать дуже „близько” одна до одної, оскільки відбувається процес так званої „нейтралізації”. Така зміна звучання голосних в співі пов’язана з роботою артикуляційного апарату, завданням якого є не тільки формування відповідних резонаторних порожнин, але й утворення співацького звука. Порожнини рота і глотки для співу вимагають більшої ємкості, тому і рот співака відкриватиметься дещо ширше. У

співака, який добре володіє своїм голосом, всі голосні звучатимуть однаково рівно і плавно (звук ніби „лється”), в той час, як у недосвідченого – співацький характер голосу на одних голосних проявлятиметься краще, на інших звучатиме або глухо і невиразно, або, навпаки, різко і пронизливо, тобто, строкато і нерівно. Відсутність однорідності у звучанні голосу пов'язане з недосвідченістю виконавця, тобто, невмінням формувати різні голосні і пристосовувати різні ділянки діапазону так, щоб зберігався постійний рівень утворення високої і низької співацьких формант, без втрати, поряд з цим, виразності мовленнєвих формант, які у вокальній педагогіці прийнято вважати третьою формантою, с е р е д н ь о ю с п і в а ц ь к о ю ф о р м а н т о ю (ССФ). Ця форманта (ССФ) розміщена у мовленнєвій зоні звукоутворення і, фактично, визначає дикційну виразність літературного тексту, і яка, безперечно, доповнює характеристику голосоведення, надає йому довершеності і досконалості. Середня співацька форманта виражена в голосі менш чітко, оскільки є, фактично, середньою величиною високої і низької співацьких формант, і за частотними ознаками наближається до низької, надаючи голосові теплоти і м'якості.

Для вокальної педагогіки суттєвими є не тільки пошуки особливостей спектру голосу, який сприяє формуванню яскравості, дзвінкості і м'якості співацького тембру, тобто, співацьких формант, але й механізм та місце утворення цих підсилених обертонів. За дослідженнями Бартолом'ю, висока співацька форманта виникає в г о р т а н і співака, зокрема, в порожнині, утвореній між голосовими складками і входом в гортань, яка має розміри 2,5–3,0 см., а резонує на частоти 2500–3000 Гц. (тобто, саме в ділянці високої співацької форманти). Рентгенологічні спостереження показали, що ця порожнина у кваліфікованих співаків під час співу завжди чітко відгороджена від порожнини глотки з в у ж е н и м входом у гортань. Розміри її і форма, а, відповідно, і резонанс, зберігаються на всіх голосних впродовж всього діапазону, чого не спостерігається в розмовній мові. Очевидно, стабільність форми і розмірів надзв'язкової порожнини дозволяє підсилити утворені в голосовій щілині високочастотні обертони – створити високу співацьку форманту. Ще М.Гарсія-син, який понад сто років тому за допомогою створеного ним ларингоскопа вивчав роботу гортані співака, зауважив, що при з в у ж е н о м у вході в гортань з а д о п о м о г о ю нахиленого надгортанника голос має блискучий, яскравий характер, а

при відкритому стає матовим і втрачає свій блиск і дзвінкість. В теперішній час стає зрозумілим, що підняття надгортанника відкриває вхід в гортань і змінює розміри порожнини гортані; вона стає більшою, відкриваючи вільний вхід в глотку. Таким чином, резонанс гортані суттєво змінюється, і в ній підсилюються обертони інших частот, які не відповідають ділянці високої співацької форманти. Це дозволяє зробити висновок, що ВСФ утворюється в надзв'язковому просторі гортані за рахунок резонансу обертонів початкового (первинного) тембру – найважливішого чинника тембрового забарвлення голосу. Шведський вчений І.Сундберг в своїх дослідженнях механізму утворення високої співацької форманти (ВСФ) також відзначав безперечний зв'язок її з особливостями роботи гортані та надгортанних порожнин.

Місце утворення низької співацької форманти (НСФ) і досі суперечливе. Деякі вчені вважають, що вона утворюється в нижній частині глотки, що співпадає з практичними прийомами педагогів-вокалістів, які, намагаючись отримати більш заокруглений, „м'ясистий” і глибокий звук, вимагають активного положення напівпозіху (стану „скритої посмішки”, сильного здивування тощо), тобто, відкриття нижньої ділянки гортані. Інші ж переконані, що це пов'язано з резонансом трахейної трубки. При цьому виразно відчуються вібрації грудей, що передаються від резонуючої трахеї через легеневу тканину. Підсумовуючи, можна сказати, що первинний (початковий) тембр, який народжується в голосовій щілині суттєво змінюється явищем резонансу чотирьох основних порожнин: трахеї, гортані, глотки і рота. В трахеї і гортані утворюються співацькі форманти, в глотці та роті – форманти голосних (мовленнєві форманти). Співацькі форманти постійно присутні в голосі кваліфікованого співака, тому і порожнини, де вони народжуються (гортані і трахеї), у нього є незмінними за ємністю, а позиція гортані у майстра співу завжди строго фіксована. Форманти голосних, що утворюються в порожнинах глотки і рота, вимагають резонаційного простору, тому язик при артикуляції голосних обов'язково зміщується з одної позиції в іншу. Форманта мовного тракту співака характеризується чотирма параметрами: частотою, шириною, початковою амплітудою і початковою фазою. Частота тракту визначає примарний тон голосу людини і тому найпершим завданням педагога стає визначення індивідуальної частоти тракту кожного учня. Ширина форманти зумовлюється роз-

мірами гортані співака, і звуження її збільшує тривалість затухання звуку, але погіршує тембральні показники голосу, тому пошуки „золотої середини” є найпершим завданням співака, і пониження гортані допоможе йому скоротити час розв’язання цього завдання. П о ч а т к о в у а м п л і т у д у з першого ж звука можна отримати тільки за умови повного розпруження організму, стану, характерного для людини, яка щойно прокинулася і ще не скована стресами. Педагогіч-практики радять при співі вправ, починаючи з примарної зони діапазону голосу (натуральний регістр), добиватися збереження тембру, що вдається тоді, коли кожна наступна нота в процесі голосотворення зберігає початкову амплітуду і початковий спектр гармонік. Якщо ж це не спостерігається, то співакові потрібно вчитися зберігати незмінними ці величини хоча б на двох сусідніх нотах, які необхідно співати почергово кілька разів на одному диханні, запам’ятовуючи слухові і тілесні відчуття. При фіксованій артикуляції, наприклад, на фонему „А”, коли фільтраційна функція тракту і характеристики джерела звуку є незалежними одне від одного, частота і форманта звуку залишаються незмінними навіть при співі гами в межах натурального регістру, тому, що тут не відбувається значного звуження мовного тракту. Спектр джерела в цьому випадку визначається м’язами зв’язок і резонансом тракту, тобто, фонація не залежить від артикуляції. Проте, зміна форми тракту, наприклад, з „А” на „Е”, змінить і рівень фільтрації, що потягне за собою зміну параметрів звуку, тобто, зміниться і режим фонації. Отже, для досягнення стабільності акустичних характеристик при співі різних голосних навіть на одній ноті необхідною стає постійна зміна, у відповідності до потрібної голосної, конфігурація ротоглотки, чим і характеризується добра артикуляція. Це підкреслює необхідність співакові будувати кожну ноту за висотою, кожну голосну за частотою і амплітудою, а кожному слову надавати художньої значущості змісту.

На формування тембру суттєвий вплив мають і носова та носоглоткова порожнини. Коли в співі м’яке піднебіння опускається, звук, що лине ротоглотковим каналом, отримує доступ до носоглоткової порожнини, внаслідок чого він набуває носового призвучу, так званої гнусавості. Широкий прохід в носоглотку створює додатковий канал для звуку. З погляду акустики цей канал є певним фільтром-пасткою, де поглинаються обертони біля 2000 Гц. Звук, позбавлений цих обертонів, набуває носового відтінку, а це – серйозний недолік тембру голосу, якого кваліфіковані співаки уникають. Завдяки під-

няття м'якого піднебіння доступ до носоглоткового каналу перекривається. Рентгенологічні спостереження засвідчують активне підняття м'якого піднебіння у всіх кваліфікованих співаків.

ВІБРАТО ГОЛОСУ. Це – складне явище процесу звукоутворення, яке характеризується як періодична зміна всіх показників звукоутворення: висоти, сили і тембру, що в процесі співу пульсують з однаковою частотою. Вібрато – важливий якісний показник тембру голосу, який робить голос теплим, живим, виразним. Воно сприймається людським слухом як складова частина тембру, оскільки при наявності вібрата гортань входить в режим автоколивань, що надає голосові краси і природності, а співакові – витривалості і насолоди своїм співом.

При вивченні акустиками явища вібрата, з'ясувалося, що звук має красивий і однорідний характер тоді, коли вібрація голосу здійснюється зі швидкістю 6 – 8 разів в секунду. Зменшена або збільшена пульсація голосу є менш приємною для слуху і створює певний дискомфорт для сприймання. Темброве вібрата можна трактувати як зміну характеру звуку на одній і тій же висоті, наприклад, від „А” до „О” чи від світлішого до більш густого. Отже, характер коливання голосових зв'язок залежить від якості пульсації звукових хвиль, які при співі сприймаються як вібрата голосу. Голос, позбавлений вібрата, є прямим, невиразним, втрачає свій природний тембр і стає „гудкоподібним”. Якість вібрата при співі характеризується доброю (правильною) опорою звука, що є результатом узгодженої роботи всіх органів, пов'язаних із звукоутворенням. В основі фізіологічного відчуття опертого звуку лежить механізм зворотного зв'язку. Нервові сигнали, які надходять з кори головного мозку центральної нервової системи людини при правильній опорі забезпечують виразні комфортні відчуття, що локалізуються: у вібраційні відчуття (від вібрування тканин в результаті резонансу), м'язові (скорочення м'язів), акустичні (від тиску повітря в надзв'язкових та підзв'язкових порожнинах), емоційні, тактильні тощо. Всі ці відчуття в корі головного мозку співака синтезуються в складне поняття співацької опори. При недостатній роботі і браку взаємодії всіх частин голосотвірної системи відчуття слабнуть, що послаблює, відповідно, і можливість керувати роботою голосового апарату. В цьому випадку змінюється і якість співацького вібрата, яке буває надто „розхитаним”, тремольованим чи „розгойданим” і не є приємним для слуху. В італійській номенклатурі, стосовно поняття вібрата в голосі є різні тер-

міни: „воче дура” (*voce dura* – голос прямий); „воче рїгіда” (*voce rigida* – голос жорсткий, напружений). Ці дві характеристики означають негативну якість голосу, його естетичну неприйнятність у вокальному мистецтві. „Воче ферма” (*voce ferma* – голос зупинений, рівний), коли вібрато свідомо гальмується і стає практично нечутним, хоча звук зберігає всі вокальні якості і є естетично цінним; „воче вібрата” (*voce vibrata*) – основний характер співацького тону з нормативним вібрато, яке не сприймається слухачами відокремлено від тембру голосу, що є дуже важливим показником правильної вокальної техніки. Голос, вібрато якого є меншим за норму (менше 5 кол. в сек.) в італійській вокальній педагогіці називається „воче баламенте” (*voce balamente*). Збільшена пульсація вокального вібрато (понад 8 кол. в сек.) – „воче тремула” (*voce tremula*). При тремоляції (тремтінні) голосу амплітуда вібрато переважно зменшується, а, якщо одночасно збільшується і частота, і амплітуда, то такий голос називається „воче капріна”, (*voce caprina*, дослівно – „козлетон”). При постійній і неперіодичній зміні частоти і амплітуди вокальне вібрато голосу називається „воче синїла” (*voce sinila*, дослівно – „старечий голос”). Як стверджує російський вокальний педагог і фоніатр В.Ємельянов, вібрато є найбільш надійним показником для самоконтролю співака: скільки пульсацій в секунду співак чує сам у себе, стільки ж чують і інші. Співацьке вібрато є продовженням механізму мовного складоподілу на витриману голосну, адже, семантика в мові передається, переважно, приголосними, тому співати з вібрато зручніше, економніше і гучніше, ніж без нього, і слухати – також. За переконанням В.Ємельянова механізм складоподілу виникає з двох причин.

Перша – переривання фонації (звукоутворення) голосних приголосними, тобто, великим звуженням мовного тракту, або повним припиненням роботи гортані на глухих приголосних.

Друга – необхідність різного підзв’язкового тиску на різних голосних, оскільки при збереженні однакового тиску різні голосні звуки матимуть різну силу звучання, найголоснішою з них буде фонема „А”, тихше звучатимуть „О” та „Е”, а найтихішими – „І” та „У”.

Щоб голосні звучали з однаковою силою, у маленьких дітей в період формування мовлення, виробляється автоматичний механізм регуляції підзв’язкового тиску (тому мовлення в них на початковій стадії буває повільним, дещо розтягненим, а також, співучим). Безперечно, що цей механізм є надзвичайно тонким, оскільки,

регуляторна робота здійснюється напруженням гладких м'язів трахеї і бронхів, які не контролюються свідомістю. Переривання потоку дихання приголосними і робота трахеї і бронхів відбивається передусім на діафрагмі, а через неї на м'язах живота, боках, спині. Тому в більшості співаків вібрато можна відчутти, приклавши руку до живота. Поряд з тим, до цієї роботи долучаються і гортань, і глотка. Часто у співаків, переважно у жінок, можна побачити коливання гортані, яке співпадає за частотою з коливаннями вібрато. Також можна зауважити і коливання язика, що співпадають з коливаннями гортані і пульсаціями вібрато. Зрештою, самі співаки спостерігають за утворенням різноманітних відчуттів у співі, зокрема, пульсаціями вібрато, які можуть бути настільки інтенсивними, що виразно відчуються в ділянці бедер, діафрагми та, навіть, промежини. Такі відчуття співаки пояснюють глибокою опорою дихання, але не варто забувати, що джерелом їх є, власне, робота трахеї і артикуляційних органів над складоподілом фонем. Саме ці відчуття сприяли розвитку в наукових колах концепції про роль тазової діафрагми в регуляції співацького видиху. Живий організм – завжди пульсуюча, вібруюча система з цілим комплексом різноманітних частот і амплітуд, які накладаються один на одного. Проте, людське вухо починає відчувати їх тільки з певного рівня інтенсивності, хоча ці вібрації можуть бути ритмічними чи хаотичними і сприйматися як перешкода чи, навпаки, прикраса основного звуку. Отже, „воче ферма” – це естетично приємний співацький тон з невідчутним на слух вібрато. Володіти таким голосом досить важко, але дуже корисно. Це ж стосується і „воче вібрата”.

Співацьке вібрато взагалі не повинно сприйматися на слух відірвано від тембру голосу, що є дуже важливим. Коли вібрато починає розрізнятися слухачами, як властивість голосу, тобто, усвідомлюватися окремо від інших його показників, компонентів, складових, обертонів тощо – це перша ознака неблагополуччя. Безумовним є те, що дефекти вібрато переважно пов'язані з певними недоліками звукоутворення, розбалансованістю його основних показників: видиху, роботи гортані, форми резонаторів. Тремоляція, прямий, жорсткий і безвібратний голос, як правило, свідчить про п е р е в а н т а ж е н н я г о р т а н і. Гойдання і безвібратний голос свідчать про п е р е в а н т а ж е н н я дихання, коли гортань не може відповідним чином справитися з надто великим тиском дихання, а резонатори ротоглоткового рупора не створюють потрібного опору для обле-

шення роботи гортані. Щодо подолання дефектів вібрато, то в практиці і методичній літературі найбільш поширеною рекомендацією є потреба змінити регульовальну структуру голосу співака, навіть до тимчасової відмови від звичного способу голосоведення і переходу на „новий” голос, переважно, із заборонаю активної динаміки, пониженням теситури і загальним послабленням енергетичних витрат та загальною релаксацією. Необхідна також відмова від репертуару, на якому „працюють” звичні стереотипи фонації. Ця робота є досить складна і тривала, вимагає від педагога-вокаліста досконалого розуміння проблеми і досвіду.

ВИПРОМІНЮВАННЯ ЗВУКА ПРИ ФОНАЦІЇ

Перехід енергії, утвореної тілом, що коливається, у звукові коливання повітряного середовища називається **ВИПРОМІНЮВАННЯМ ЗВУКУ**. Стосовно цього питання в акустиці існує правило: **в и п р о м і н ю в а н н я т и м к р а щ е, ч и м б і л ь ш а п л о щ а п о в е р х н і, щ о в и п р о м і н ю є т ь с я**. Відповідно, на малих поверхнях буде слабким і випромінювання. Всім відомий простий дослід з камертоном, який в руці звучить досить слабо, але, коли його притулити до будь-якого упругого твердого предмету, наприклад, стола, дверей, шафи тощо, він звучатиме значно сильніше. Зрозуміло, що сила від цих предметів не збагачує камертона, а єдиним джерелом енергії звучання є його ніжки, які коливаються завдяки удару чи стискуванню пальцями. В чому ж справа? Згідно з законом акустики, тут працюють різні умови випромінювання звуку. Коли коливаються ніжки камертона, то площа їх взаємодії з повітрям є зовсім невеликою і їх енергія погано передається повітрю; вона, фактично, витрачається на марне коливання його навколо ніжок камертона. Ніжки „прорізають” повітря і не створюють доброї звукової хвилі, бо рука, що тримає камертон, як і всяке м'яке тіло, не допомагає випромінюванню. Коли ж камертон притуляється до твердої поверхні стола чи іншого предмета, його коливання передаються всій поверхні предмета і, вже від неї – значно більшій площі повітря, внаслідок чого звучання підсилюється. В струнних інструментах випромінюють не стільки струни, скільки деки самих інструментів.

Голосовий тракт людини – це своєрідний **р у п о р**: над джерелом коливань – голосовими складками (зв'язками) – розташована трубка, яка відкрита у внутрішнє середовище, так звана, надставна трубка. Цією трубкою-рупором звук, народжений в голосовій щілині,

досягає ротової порожнини і вже звідси розповсюджується в зовнішній простір. Широка частина рупора – розтруб – закінчується гирлом, вихідною поверхнею, що переходить у вільний відкритий простір. Рот в голосовому тракті людини відіграє роль гирла цього рупора, яке і є випромінювачем енергії. Чим більша площа гирла, тобто, рота, тим кращим буде і випромінювання. Тому, зрозумілою стає потреба в співі широко відкривати рот, яка сприяє збільшенню енергії випромінювання в зовнішній простір. Зрештою, це відбувається автоматично при крику чи потребі збільшити силу звуку. Але сила звукоутворення в співі, як стверджують акустики, не завжди залежить від використання максимальних можливостей відкриття ротової порожнини. Висококваліфіковані майстри вокалу, часто демонструють значну силу звукоутворення при помірно відкритому роті. Тут важливу роль відіграють не тільки закони акустики мовлення, в процесі співу набуває першочергового завдання утворення красивого співацького тембру і природного формування мовного тексту, якостей, які не може забезпечити надто широке відкриття рота. Правильне формування співацького тембру, що вимагає утворення відповідної співацької форманти, в голосі співака завжди матиме достатню силу звучання (володітиме якістю щільності і зібраності) і при помірно відкритому роті. Навпаки, максимально відкритий рот може змістити гортань, перешкодити роботі голосової щілини, завадити утворенню правильного співацького тембру та природній вимові фонем. Перед співаком завжди стоїть основне завдання – бути добре чутним у великих приміщеннях концертних залів чи сцени. Тому, не сила голосу, а його краса і виразна дикція стають визначальними чинниками в професійній діяльності співака. Подібність голосового апарата до рупора є не тільки зовнішньою, йому притаманні ті ж закономірності, що і механічним рупорам. Передовсім, систему порожнин надставної трубки від голосових зв'язок необхідно розглядати як своєрідний зігнутий хвилепровідник, яким звукові хвилі розповсюджуються від джерела звука до виходу в зовнішній простір. Конфігурація цього хвилепровідника має властивість змінюватися при переході від одного голосного звука до іншого, завдяки зміні положення язика і ступеня відкриття рота в процесі голосоведення. Тому, для правильного звучання голосу, р о з к р и т т я н а д с т а в н о ї т р у б к и, яка здійснюється активною роботою задньої і бокової поверхонь глотки та м'якого піднебіння при відповідному резонуванні твердого піднебіння, стає н а й б і л ь ш

потрібною функцією розповсюдження звукових хвиль. Форма твердого піднебіння є абсолютно незмінною, форма глотки, як показують спостереження акустиків та фізіологів, змінюється дуже мало, і тільки єдине м'яке піднебіння має здатність значно змінювати своє положення і форму. З акустики відомо, що звукові хвилі при зустрічі з перешкодами мають здатність: обминати, або відбиватися від них, в залежності від співвідношення між довжиною хвилі та розмірами перешкоди. Дослідження дозволили з'ясувати, що стінки ротоглоткового рупора не відбивають звукові хвилі низьких і середніх частот. Звук обтікає ці поверхні, ковзає ними і в залежності від якості форми (наявність випуклостей, виїмок, перегину тощо) більшою чи меншою мірою поглинається. Основні тони співацького звуку, як і обертони приблизно з частотою 2500 Гц., розповсюджуються в голосовій трубці згідно цього закону. Більш високі частоти (на рівні високої співацької форманти) і вище надставної трубки мають здатність відбивати звук. Це особливо стосується груп дуже високих обертонів, а також, ультразвуків, що містяться в спектрі співацького голосу.

Таким чином, вся енергія співацького звуку, розміщена в спектрі найрізноманітніших частотних ділянок, тобто, розповсюджена впродовж широкого діапазону голосу, розподіляється нерівномірно: частина за законом обтічності поверхонь, а частина – за законом відображення (відбиття) від них. В цьому і полягає значення піднебіння у фонації. Отже, правильним пристосуванням м'язів ротоглоткового каналу в практиці голосоведення співак має можливість дещо зменшити поглинання звукової енергії і підвищити відсоток її корисного виходу, що, власне, і здійснюють (інтуїтивно) співаки. На це вказують результати рентгенограм (дослідження, які проводились Л.Дмитрієвим, Н.Жинкіним, В.Морозовим, С.Ржевкіним в Московській та Ленінградській, (тепер Санкт-Петербурзькій), консерваторіях у ХХ ст.). Звук, що виходить з ротової порожнини, випромінюється урізнобіч, а його переважаюче розповсюдження в одному напрямку, за типом світлового променя, визначається тим же законом, що й відображення чи поглинання хвилею перешкоди. Якщо розміри випромінюваної поверхні є більшими від довжини самої хвилі, то звук переважно йтиме в одному напрямку, за принципом променя. А, якщо, навпаки, випромінювана поверхня невелика, а довжина хвилі більша, то відбувається розповсюдження навкруги без певного спрямування. У співацькому голосі, який має складний

спектр, для основного тону і низькочастотних складових з великою довжиною хвилі, розміри рота не дозволяють здійснювати чітко виражене звукове спрямування. Що ж до високочастотних обертонів (рівня високої співацької форманти і вище), то тут відбувається конкретно виражене спрямування, ступінь якого зростає зі збільшенням частоти обертонів. Цікаві дослідження провів В.П.Морозов, який експериментально доказав, що для ділянки ВСФ властиве чітке спрямування звука вперед, особливо виразно відчутного в приголосних, які містять в своєму складі дуже високі частоти, наприклад, свистячих та шиплячих – „С”, „Ц”, „Ш”, „Ч”, „Щ” та ін. Особливого значення набуває ця властивість для співака при необхідності співати в русі, при поворотах голови, тіла, потребі спрямовувати звучання в конкретному напрямку¹⁷.

ЯВИЩЕ ІМПЕДАНСУ В ГОЛОСОВЕДЕННІ

Одним з найважливіших моментів в роботі ротоглоткового рупора є те, що взаємопов'язана система резонаторів (гортань – глотка – ротова порожнина) не тільки резонує, накопичуючи звукову енергію, але й, коливаючись, створює голосовій щілині певний опір зверху. При цьому резонатори якнайактивніше впливають не тільки на зміну спектру звука, що утворюється в даний момент, але й на сам процес утворення цього звуку – на роботу голосової щілини. Виявляється, що для повноцінної роботи голосової щілини велике значення має середовище – резонуючий стовп повітря, що міститься в надзв'язкових порожнинах. Згідно вимірів французького вченого, математика і фоніатра Рауля Юссона, голос оперного співака при вході¹⁸ в гортань має силу в 160 децибел, що, приблизно, дорівнює силі звуку авіаційного мотора. Цей резонуючий стовп повітря в ротоглотковому каналі має такий вплив на фонаційний (звукотвірний) механізм гортані, що дозволяє утворювати звук надзвичайної сили. Резонаційна пульсація повітря значно впливає на джерело коливання – голосову щілину, яка в результаті зворотної дії у своїй роботі забезпечує максимальне коливання резонаторів. Утворюється взаємозв'язана система коливань працюючих голосових зв'язок (складок) і резонаторів, що сприяє значному підвищенню коефіцієнта

¹⁷ Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи. – Л., 1977.

¹⁸ Див: Рауль Юссон. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974.

корисної дії (ККД) голосового апарата співаючого. А найкращі можливості для роботи голосової щілини виникає тоді, коли в надзв'язкових порожнинах створюється достатньо активна протидія (опір) пульсуючому повітрю, який проривається крізь голосові складки. В цих умовах зустрічного опору може створюватися великий підзв'язковий тиск і енергія коливання резонаторів, підсилена струменем повітря, що пробивається крізь голосові зв'язки, значно зростає і звук буде гучним і сильним. При цьому самі голосові м'язи коливаються в надзвичайно помірному режимі, оскільки левову частку витрати енергії бере на себе протидія надзв'язкового струменя повітря. Отже, підсилення звуку в голосовому апараті відбувається не стільки за рахунок розширення гирла ротоглоткового рупора, яке відбувається в процесі звукоутворення, а головним чином, завдяки створенню більш сприятливих умов в роботі самої голосової щілини. При порівняно невеликій затраті енергії голосових м'язів, дихання в моменти достатнього протитиску може розвивати велику енергію, утворюючи звук надзвичайної сили. Таку властивість співацького голосу можна порівняти з конструкцією рупорного гучномовця, який також базується на системі створення загального опору. В рупорі патефону чи гучномовця перед пульсуючою мембраною ставиться коробка зі звуженим виходом з неї – перед рупорною камерою, роль якої полягає у створенні безпосередньо перед мембраною протидії (опору), котрий би дозволив джерелові коливань якнайкраще віддавати енергію. Рупорний канал, розміщений за передрупорною камерою, вносить в цю систему протитиск, який сприяє утворенню загального опору. Цей загальний опір системи має назву імпедансу. Рентгенівські спостереження відзначають у висококваліфікованих співаків надзвичайно стійке і фіксоване положення гортані, вхід в яку в процесі голосоведення завжди звужується, що дозволяє розмежувати надзв'язкову порожнину від ротоглоткового рупора. В результаті цього з порожнини гортані утворюється своєрідна „передрупорна камера”, в якій і розвивається опір, аналогічний до створеного у справжній передрупорній камері. В голосовому апараті людини ця „передрупорна камера” залишається на всіх голосних фонемах впродовж всього діапазону незмінною у добре поставлених голосах. При знятті звука з опори надзв'язкова порожнина „відчиняється” і передрупорна камера перестає існувати, а

саме вона і є обов'язковою умовою правильного оперного співацького голосотворення.

кого голосотворення.

Створення імпедансу – опору в надставній трубці співака, – налагодження взаємопов'язаної системи коливань резонаторів і голосових зв'язок є „найважливішим акустичним механізмом в роботі голосового апарата”, оскільки він дозволяє співакові при порівняно малих затратах енергії голосових зв'язок отримувати надзвичайно великий акустичний ефект”¹⁹. Згідно з цим, постановку голосу і необхідно розглядати як пошук вірного взаємозв'язку між резонуючою надставною трубкою і звукотвірною голосовою щілиною, а знаходження найвигіднішого імпедансу для гортані кожного співаючого є однією з найважливіших умов постановки голосу загалом.

Специфічна побудова вібратора – гортані в залежності від характеру звукоутворення та художнього образу вокального твору може вимагати утворення різного ступеня імпедансу. В одному випадку співакові необхідно застосовувати ті прийоми, які збільшують його: опущення гортані, невеликого відкриття рота. В іншому – більш зручним буде менший імпеданс – широко відкритий рот і зафіксована в стані спокою (іноді й, навіть, трохи піднята) гортань. Французький вчений Р.Юссон на основі цього явища проаналізував різні методи навчання і класифікував їх згідно імпедансу. Вже згадувалось те, що коефіцієнт корисної дії (ККД) самого голосового апарата настільки малий, що, наприклад, на голосній фонемі „І” випромінюється лише 1/50 частина звукової енергії, а 49/50 – поглинається всередині організму. В цих умовах особливо важливу роль відіграватиме правильно підібраний імпеданс, в результаті дії якого звукова енергія, що виникає в гортані, може багаторазово збільшитись, (а ККД голосового апарата – зрости). Р.Юссон виділив три типи імпедансу:

СИЛЬНИЙ ІМПЕДАНС приведений на голосові зв'язки вважається найдоцільнішим і „ідеально” налаштованим до активної роботи всієї голосотвірної системи, коли підзв'язковий тиск повітря на голосові складки і надзв'язковий опір повністю урівноважуються, внаслідок чого голосовий апарат співака не зазнає перевантажень. Такий стиль співу характерний для академічної, зокрема, оперної

¹⁹ Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – С.42.

манери голосоведення і відповідає ощадливій роботі голосотвірної системи, забезпечує тривалу працездатність співакові.

СЛАБКИЙ ІМПЕДАНС, на думку вченого, характеризує недостатню роботу дихальної системи, коли голосові зв'язки вимушені „брати на себе” основне звукотвірне завдання, що сприяє швидкій втомі голосового апарата співаючого і втраті основних характеристик звучання – природного вібрато, красивого і глибокого тембру, рівного на всьому діапазоні голосу. Цей вид імпедансу характерний, переважно, для різновидів естрадного співу і свідчить про відсутність постановки голосу. Перевантаження голосового апарата при використанні слабого імпедансу може привести до важких захворювань, зокрема, вузликів на зв'язках, хронічної фонастенії.

НАДСИЛЬНИЙ ІМПЕДАНС характеризується перевантаженим і надто „активним” диханням при майже відсутньому надзв'язковому опорі, коли відбувається „одностороннє” керівництво роботою голосових зв'язок (підзв'язковий тиск), внаслідок чого утворений звук часто набуває носового відтінку (так звана назалізація) і вимагає форсування (крику). Певною мірою таким імпедансом користуються співаки з народною манерою голосотворення. Тембральне забарвлення при такому звучанні набуває глухого „темного” відтінку, а дикція „поглинається” м'якими частинами носоглотки. Недолік вимагає активного педагогічного втручання і активізації роботи резонаційних ділянок голосу, зокрема, формантних зон його спектру, вирівнювання діапазону голосу тощо.

Тому співак завжди має достатньо можливостей покращити гучність голосу, збільшити корисний акустичний ефект дії голосового апарата. Крім основного, найбільш могутнього, механізму підсилення гучності через використання правильного імпедансу, можна покращити випромінювання звукової енергії широким відкриттям рота, трохи зменшити поглинання звуку всередині ротоглоткового каналу за допомогою вдалого пристосування м'язових органів (м'якого піднебіння, глотки, язика), і, зрештою, певними зусиллями надати звукові необхідний напрямок. Але й цим не вичерпуються можливості пристосування голосового апарата для покращення його чутності. У співі є відоме поняття „л е т ю ч о с т і” г о л о с у („польотності”), його уміння „пробиватися”, нестися чи „прорізатися” крізь звучання оркестру та бути чутним на великій відстані. Зрештою, давно відомі в практиці вокального мистецтва так звані невеликі голоси (камерно-концертні), що не мають великої сили звучання,

проте, прекрасно несуться в зал і добре чутні навіть крізь звучання оркестру. Справа в тому, що якісна характеристика „несучості” звуку мало залежить від його сили. За дослідженнями вчених відомо, що якість „летючості” чи несучості голосу пов’язане передусім з т е м б р о м голосу, а не з його силою і пояснюється присутністю в голосі в и с о к и х о б е р т о н і в, тобто, концентрації звуку в зоні високої співацької форманти. Як з’ясувалося, це явище летючості пов’язане з особливостями сприйняття звуків людським слухом. Слух людини має неоднакову чутливість до різних частот. Звуки одної сили (амплітуди) на різних ділянках звукового діапазону сприймаються слухом як звуки різної гучності, тобто, на одних ділянках вони звучніші, а на інших – слабші. Зона найкращої чутності належить до тої ділянки, в якій розміщені всі мовленнєві та співацькі форманти. Саме тут звуки середньої сили сприймаються як гучні. Особливо чутливе вухо до ділянки в межах 2500–3000 Гц., тобто, до зони високої співацької форманти. Саме на неї резонує зовнішній слуховий прохід вуха, і тому він активно передає ці коливання барабанній перетинці, чим і пояснюється якість летючості звуку, його здатність „прорізати оркестр”, бути чутним у великих приміщеннях. Коли в спектрі звуку багато високих частот, що потрапляють в зону кращого сприйняття, то навіть з невеликою силою подачі звуку, тобто, з невеликою його енергією, він сприйматиметься як гучний. Якщо ж у звуці є мало частот, то він погано ловиться вухом, навіть, при значному старанні виконавця. Отже, утворення спектру з м а к с и м а л ь н о ю к о н ц е н т р а ц і є ю е н е р г і ї в д і л я н ц і в и с о к и х ч а с т о т – н а й в а ж л и в і ш е ф і з і о л о г і ч н е п р и с т о с у в а н н я голосового апарату для отримання максимальної чутності при мінімальній витраті енергії, що в практиці називається в и с о к о ю п о з и ц і є ю з в у к а.

ВИСОКА ПОЗИЦІЯ ЗВУКУ

Пошуки високої позиції звуку – один із основних моментів в процесі постановки голосу і є досить складним завданням для педагога-вокаліста, оскільки залежить від правильного розуміння учнями відмінностей між низькою та високою звуковою позицією. Голос, НИЗЬКИЙ позиційно, звучить відкрито, плоско (ніби горизонтально), гортань з голосовими зв’язками перебувають у напруженому стані, (відчувається м’язове напруження не тільки внутрішніх голосотвірних органів, а й зовнішніх м’язів шиї), голос позбавлений дина-

мічного діапазону, має характерний різкий тембр, а опора звука ґрунтується на м'язовому тиску, який неодмінно викликає форсування і крик. При такій манері голосоведення практично відсутнє вокальне вібрато і, відповідно, голос позбавлений так званої „польотності”, здатності „прорізати” звучання симфонічного оркестру і великої концертної зали. Позиційно низький звук створює перенапруження м'язів глотки, відчувається значний звуковий тиск у вухах виконавця, який передається Євстахієвій трубі (вона з'єднує носоглотку з вушними раковинами) і створює оманливе враження великої сили звучання.

У ВИСОКІЙ позиції голос співака звучатиме округлено, прикрито (вертикально), „польотно”, тобто, добре нестиметься у великих приміщеннях та прорізатиме звучання оркестру, матиме вільне, компактне звучання, багате тембром та динамікою. Такий звук легко філірується. В атаці звукоутворення переважає не робота м'язів, а активність видихання. Для самого співака такий звук відчувається сформованим „над зв'язками”, що є результатом відображення його у верхніх – головних резонаторах. Відомо, що звук будь-якого голосу повинен отримати забарвлення відповідного резонатора. Верхні звуки більш резонують в головному резонаторі, а, відповідно, низькі звучатимуть в грудному, проте, високопозиційний звук, – звук, який ніколи не втрачає контроль головної резонаційної зони, оскільки співвідношення резонаторів і їх взаємодія регулюється порожнинами носо- і ротоглоткових ділянок, які самі також є важливими резонаторами. Тому, для відпрацювання високої позиції звука, основним завданням педагога-вокаліста є збереження на всьому діапазоні голосу співака дії головних резонаторів. Це забезпечується такими умовами (за О. Павлищевою):

- глибоким еластичним диханням з активною роботою гладких м'язів живота (черевного пресу) та помірною кількістю набраного повітря (співати треба на помірному запасі повітря в легенях, оскільки тільки за таких умов зберігається контроль за роботою голосотвірної системи в співі);
- широкою надставною трубкою (порожнини рота і глотки), яка забезпечує виразну артикуляцію і безперешкодний повітряний струмінь в процесі голосотворення. Таке положення досягається активним підняттям м'якого піднебіння, вільно опущеною нижньою щелепою (стан „скритої посмішки” чи напівпозіху);

- дотриманням орфоепічних норм голосоведення з так званим прикриттям голосу на всьому діапазоні, яке стосується всіх голосів (чоловічих і жіночих). Різниця – тільки в ступені прикриття і різному дозуванні у використанні тих, чи інших резонаторів, що встановлюється і регулюється слухом педагога-вокаліста;
- характером атаки (емісії) звуку, зважаючи на те, що керівництво голосом легше піддається за допомогою м'якої атаки звукоутворення, а тверда і придихова – повинна відповідати навчально-виконавським завданням та художньому образу твору;
- врегулюванням способу і місця формування голосних фонем як носіїв вокалу, які здатні максимально гнучко змінювати забарвлення голосу, тобто, формувати близько (яскраво, дзвінко, „світло”), далеко (глухо, „темно”), низько (важко, глибоко), високо (легко і піднесено), зібрано, широко, вузько і т.д. Це спостерігається не тільки в співі, а й у розмовній мові. У співі утворення голосних відбувається в умовах змінених розмірів глотки і форми її нижньої частини (піднятті м'якого піднебіння, яка майже перекриває вхід в порожнину носа, чим запобігає гнусавості в процесі звукоутворення і створенню відчуття високої позиції співу, так званого „куполу”, що і визначається навчальною практикою як „прикритий” звук);
- активним емоційним тонусом співака і розумінням ним поставленої мети. Емоційність співака-виконавця тісно пов'язана не тільки з особливостями нервової системи, а й здатністю його глибоко сприймати вокальний твір (і взагалі музику), співпереживати, тобто, з умінням передавати виконанням своє розуміння художнього образу твору²⁰.

Процес співу, як і всяка творча робота, вимагає підвищеної активності, тому співакові завжди потрібен емоційний настрій, як на сцені, так і в навчальній роботі з голосом, оскільки, міняючи тембр, динаміку, манеру вимови, можна одними голосовими засобами глибоко розкрити зміст твору, використовуючи всі засоби для передачі емоційних переживань героя, в тому числі і міміку та жести. Ще у ХІХ ст. видатний композитор і вокальний педагог Михайло Глінка зауважив: „В музиці, особливо, вокальній, ресурси виразності безмежні. Одне і те ж слово можна промовити на тисячу ладів, не міняючи навіть ноти в голосі, не міняючи навіть акценту, надаючи

²⁰ Павлищева О.Методика постановки голоса. – М.–Л.: Музыка, 1964.

вустам то усмішку, то серйозного, строгого виразу. Вчителі співу переважно не звертають на це увагу, але істинні співаки, правда, досить рідкісні, завжди добре знають ці ресурси”²¹. Тому, для успішної і результативної роботи з голосом величезну роль відіграватимуть позитивні емоції на заняттях, творчий контакт педагога і учня, так званий творчий клімат заняття, та їх взаєморозуміння.

Для формування вірного, високопозиційного звуку велике значення мають умови, в яких доводиться співати артистові. Ці умови можуть бути вельми різними: відкритий простір чи відкрита естрада, концертна чи театральна зала, клас, студія звукозапису чи радіостудія тощо. Як відомо, на відкритих естрадах, в полі, в лісі співака погано чути і йому самому важко і незручно співати. Голос розноситься вільно у всі боки, не затримуючись і майже ні від чого не відбиваючись, легко розсіюється, тому, тільки невелика його частина досягає вуха слухача. Щоб зменшити відстань і створити цілеспрямований до слухача звук, за естрадою ставиться спеціальна „мушля” (динамік), яка відбиває звук у бік слухачів. Але за таких умов співак не отримує звичного за силою відгуку свого голосу і починає форсувати (кричати, перевантажувати голосовий апарат), і його голос швидко втомлюється. В концертних залах, аудиторіях стіни (якщо вони не покриті спеціальними звукопоглинаючими матеріалами), стеля і підлога відбивають звуки, акумулюючи і повертаючи їх на сцену, що перешкоджає втраті звукової енергії. Якщо форма поверхні, яка відбиває звук, правильно розрахована архітекторами і будівничими, то звуки рівномірно розподілятимуться, досягаючи всіх рядів, коли ж неправильно – то в залі появляться місця з поганою акустикою, де звучання погіршуватиметься. Часто говорять про приміщення з добрим чи поганим резонансом, хоча насправді, явище відзвучування, яке дозволяє співакові добре себе чути на сцені, є, фактично, залишкове звучання, так звана *р е в е р б е р а ц і я*, яка утворюється від багаторазового відбиття звукових хвиль від великих поверхонь приміщення. Якщо перешкода, яку зустрічає звукова хвиля, одна і велика, наприклад, межа лісу, гора, печера, схил, то відбита хвиля повертається з послабленою силою того ж звуку, що називається відлунням, коли ж перешкод багато (стіни, стеля, підлога, предмети в приміщенні), то відбувається багаторазове, рівномірне відображення, хвилі, накладаючись одна на одну, утворюють

²¹ Серов А.М. Воспоминания о М.Глинке. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – С.17.

гомін. Як у явищі відлуння, так і при реверберації, у відзвуку завжди зберігається та висота звуку, яку подав співак. Якщо в приміщенні багато м'яких речей, килимів, порт'єр – звук легко гаситься і залишкове звучання мале. В порожніх кімнатах звук, багаторазово відбившись від великих площ, створює довготривале залишкове звучання, гудіння, яке заважає як сприйняттю, так і співу. Приміщення ж з зовсім малим залишковим звучанням також ускладнює спів, оскільки вухо не чує звичної за силою відповіді на утворений звук. Тому для занять співом найдоцільніше користуватися навчальною аудиторією з помірною реверберацією, хоча, варто іноді змінювати акустичне оточення для того, щоб не відбувалося звикання до конкретного приміщення. Оскільки співакові доводиться співати в різних акустичних умовах, сприйняття сили звучання власного голосу у нього завжди різне, тому йому не варто піддаватися слуховій омані, а старатися зберігати звичну манеру голосоведення.

Знаходження високої позиції звука – один із основних моментів процесу постановки голосу і належить до складних завдань вокальної педагогіки. Основні відмінності між низькою та високою позицією звучання добре характеризуються поняттями відкритого та прикритого звукоутворення, а саме: **голос, низький і позиційно**, звучить відкрито, плоско (ніби стелиться горизонтально), в ньому немає ємності звучання, він „вузький” і бідний на обертони, тембральні фарби та динамічний діапазон, часто позбавлений вокального вібрато, оскільки опора звука в ньому ґрунтується на м'язовому тиску (зовнішніх м'язів), що викликає неодмінне форсування (крик). Такому голосові важко видобувати нюанс „піано”, звук не „несеться”, тому часто звучить глухо і безбарвно. Позиційно низький звук викликає перенапруження м'язів глотки, які в процесі голосотворення збільшують відчуття тиску у вухах і за допомогою евстахієвої труби, що з'єднує носоглотку з вушними раковинами, створюють у співака оманливе відчуття великої сили звучання голосу.

У високій позиції голос, як правило, звучить округлено, прикрито (ніби „пульсує” вертикально) і тому добре „несеться” (має здатність „прорізати” оркестрове звучання), досить об'ємний, звучить вільно, просторо, багатий тембральними фарбами і легко філірується (плавний перехід від „піано” до „форте” і навпаки). Для співака формування високої позиції звука відчувається ніби „над зв'язками”, що є результатом відображення його у верхніх – головних резонаторах, бо будь-який вокальний звук повинен обов'язково

отримати забарвлення резонаційних порожнин. Ці порожнини завжди „працюють” у взаємодії і перевага того чи іншого резонатора (головного, грудного, у рухомих порожнинах гортані тощо) стає відчутною в залежності від регістрів голосу – більш високі ноти звучатимуть виразніше у головному резонаторі, низькі, відповідно, в грудному, а середина діапазону голосу матиме більш змішаний характер, тобто, мікстовий (або – медіум). Співвідношення використання резонаційних зон голосу регулюється в порожнинах рота і глотки (ковтального горла), які і самі є важливими резонаторами голосу людини, і виконують роль з’єднуючої ланки між верхніми та нижніми резонаторами. Тому основним завданням педагога-вокаліста є формування в учня вірних резонаційно-акустичних відчуттів, які б дозволили розвинути високу позицію голосотворення, тобто, активну роботу резонаторів голосу впродовж всього його діапазону. Вокальний педагог О.Павлицева вирізняє такі умови для формування високої позиції звучання голосу співака:

- глибоке, еластичне дихання із обов’язковою активізацією черевного преса та діафрагми, але без перевантаження, з помірною кількістю набраного повітря;
- необхідне розкриття надставної трубки (порожнин рота і глотки), яка б забезпечувала вільну артикуляцію і безперешкодний доступ повітря, що досягається за допомогою активізації роботи м’якого піднебіння (відчуття напівпозіху чи „скритої посмішки”) і розпруженої, вільно опущеної вниз нижньої щелепи, власне – доцільно відкритого рота;
- прикрите, округлене на всьому діапазоні звучання голосу. Це стосується як жіночих, так і чоловічих та дитячих голосів, які відрізняються лише ступенем „прикриття” і різним „дозуванням” у використанні резонаційних порожнин діапазону свого голосу;
- характер вокальної атаки (емісією звука), яка б дозволила вільно керувати голосовим апаратом і відтворювати необхідний художній образ твору;
- вірне використання вокальної орфоєпії, тобто, способу і „місця” формування голосних звуків (адже, голосні – носії вокальної культури), які здатні максимально гнучко змінювати забарвлення звучання голосу, його ємкість і яскравість, оскільки за допомогою голосних фонем (звуків) голос може звучати яскраво, тобто, „близько”, глухо, тобто, „далеко”, низько, тобто, „важко”, високо, тобто, легко, зібрано, чи безбарвно тощо. Використання

того чи іншого голосного вимагає автоматичної зміни форми ротоглоткової порожнини і вмілого застосування вокальної техніки дихання, атаки звука, резонаторних порожнин тощо;

- загальний активний емоційний тонус виконавця і розуміння ним поставлених вокальних завдань.

За твердженням українського співака і вокального педагога В.Мишуги, якість звучання голосу залежить від правильного застосування тієї чи іншої атаки звука, а манера „в’їждження” в звук взагалі погано впливає на розвиток співацького голосу, тому рекомендує виховувати так званий *цілеспрямований співачський звук* – „активний співацький звук, спрямований до співацької позиції – резонансового пункту, коли торкання повітряно-звукового струменя, „укол” голосної чи приголосної робиться *стаккатовано, без в’їждження*”²². Для формування правильного співацького (цілеспрямованого) звучання важлива роль належить активній роботі діафрагми і черевного преса, яким і належить спрямувати звуково-повітряний струмінь у резонансний пункт, відчуття якого у співака можна порівняти з уколом шпильки. Саме тут у резонансному пункті відбувається „ніби стикання двох точок: точки умовної вершини голосового струменя і резонансної точки, завдяки чому створюються найсприятливіші умови для резонування всіх резонаторів голосового апарату”²³. Всі різновиди цілеспрямованого співацького звука, які використовуються в процесі співу, пов’язані безпосередньо з художньо-виконавськими завданнями та творчою фантазією виконавця, власне, з характером вокального твору, фразуванням, тембральним забарвленням (наприклад, гнівно, урочисто, кволо, ніжно, гостро і т.п.). Найтоншим в художньому розумінні цілеспрямованим співацьким звуком, який вимагає високої техніки голосоведення, В.Мишуга вважав так званий „дотик” – „вокально-технічний прийом тонкого і ніжного (стаккатованого) торкання голосового струменя до резонансного пункту”. А це є, власне, м’якою атакою звукоутворення, яка захищає голосові зв’язки від перевантаження і втоми, „дає велику насолоду завдяки природності, невимушеності й легкості звучання голосу”. Таке звукоутворення дозволяє вільно і соковито „литися” голосові, зберігати всі свої найкращі якості до глибокої старості.

²² Микиша М.. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Муз. Україна, 1985. – С.262.

²³ Там само. – С.2

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ДИХАННЯ В СПІВІ

Основою співу, як відомо, є дихання, а добре співати означає передусім добре і правильно дихати. Дихання об'єднує всі фізіологічні фактори, пов'язані із звучанням голосу, а також, всі психофізіологічні процеси виховання і розвитку голосу співака, оскільки воно нерозривно поєднане з інтонаційно-художнім мовленням і розкриттям ідейно-художнього змісту виконуваного твору. Робота дихального апарата людини під час мовної і співацької фонації є тісно пов'язана з роботою гортані і артикуляційного апарата, тому вивчення проблеми дихання поза діяльністю цих органів є досить умовним. Голосовий апарат працює як єдине взаємопов'язане ціле, всі його основні частини: дихання, гортань і артикуляційний апарат (ротоглотковий канал, або, інакше, надставна трубка) – в процесі співу впливають один на одного. Особливої ваги вокальному диханню надавалось ще в часи розквіту так званого класичного бельканто (XVIII ст.), коли вокальна техніка була єдиним критерієм голосу виконавця, що спиралася на найважливішу і найнеобхіднішу основу співу – ШКОЛУ ДИХАННЯ, якій надавалось статусу спеціального мистецтва. Численні свідчення, що дійшли до наших часів і ґрунтуються на техніці виконання так званих співаків-кастратів, розглядаються саме крізь призму віртуозної майстерності дихання, яке шліфувалося до бездоганного рівня і досягало просто-таки фантастичних результатів. Ще Мануель Гарсія-син, перший винахідник ларингоскопа, гортанного дзеркала, який узагальнив практичний досвід вокального мистецтва в теоретичному дослідженні під назвою: „Повний трактат про мистецтво співу” (1847 р.), вважав, що співак, насамперед, є хазяїном свого дихання, яке є регулятором співу. Він вказував на необхідність вчасного дихального акту в процесі голосотворення, контрольованого носом вдиху, відчуття дихальної опори, тобто, підтримки повітряним струменем голосу для чистого, без стороннього шуму голосоведення. Педагог, на думку М.Гарсія, повинен навчити учня дихати повільно, через ніс, щоб не висушувати стінки горла, досягаючи в той же час повного вдихання – навички, досягнути яку можна було тільки розумною і наполегливою працею. Він часто підкреслював тісний зв'язок між характером дихання і властивостями голосу виконавця, стверджуючи: „Дихання, яке тримає під своїм контролем увесь апарат дуже впливає на

характер звучання і може його зробити міцним або тремольючим, суцільним або відривистим, енергійним або млявим, виразним або позбавленим виразності”²⁴. Багато педагогів-вокалістів того часу дихальній техніці присвячували увесь навчальний період, заставляючи своїх учнів співати з запаленою свічкою, яка не повинна була загаситися при співі, використовували пір’їнки, сліdkували за кількістю набраного повітря і часом його витрачання, не допускаючи повної витрати ємкості легень, вимагали дуже помірної сили звука (практично, на піано), стверджуючи: „Який малий тон, таким буде і великий” тощо. Зрештою, ця методика і досі не позбавлена сенсу і може успішно застосовуватися (і застосовується) в навчальному процесі для формування регуляційних важелів впливу на процес дихання в співі.

В роботі голосового апарата можна вирізнити дві функції: функцію утворення звука голосу, що виконується комплексом гортань – дихання, і функцію трансформації цього звука, яку виконує артикуляційний апарат. Гортань і дихання в результаті своєї роботи утворюють співацький звук визначеної висоти, сили і, частково, тембру. Саме в гортані формуються основні визначальні якості співацького голосу, його вібрато, металічний відтінок, дзвінкість і яскравість звучання. Функції гортані і дихання настільки взаємодіють між собою в процесі утворення звуку, що їх неможливо розглядати окремо, адже, основним перекриттям (затвором), який перешкоджає вільному проходженню дихання в процесі звукоутворення, є голосова щілина, а в коливанні голосових зв’язок неодмінно бере участь дихальний струмінь повітря. Тому робота дихання в співі завжди передбачає і роботу гортані (і навпаки). Увесь досвід співаків, пов’язаний з диханням, стосується сфери проявів біологічної активності, яка називається експульсивними актами. На даний час є досить переконливі дослідження, які вказують на пряму залежність якості співацького тону від кількості і інтенсивності повітря, яке надходить через голосову щілину за одиницю часу. Виявляється, що деякі компоненти співацького тембру взагалі можуть бути утворені тільки аеродинамічним шляхом, тобто, в результаті інтенсивного потоку повітря через спеціальні звуження голосового тракту. Варто пам’ятати старовинну мудрість, яка стверджує, що „дихання в співі неможливо навчитися, його можна тільки навчитися відчувати”,

²⁴ Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпіна. – К., 1999.

звідси і походить італійський термін „ападжйю”, що означає в перекладі „опора”, а в реальному житті означає „підтримка”, „підпорка”; музичний термін „апподжіаре ля воче” (*appoggiare la voce*) означає, фактично, „тримати звук”. Це ж підтверджує і аналогічний англійський термін *support*, (читається „сапат”, в іншій транскрипції – „супорт”). Отже, найкращою порадою, яка стосується правильного дихання, може бути: „Дихайте зручно, співайте добре!” Як тільки у співака щезає комплекс браку дихання у фразуванні, глибоке і повноцінне дихання появляється, практично, само собою.

Дихання поділяється на зовнішнє – легеневе, і внутрішнє – тканинне. Вдихання (інспірація) починається з розширення нижніх ребер і опускання діафрагми, що створює в легенях вакуум і повітря з навколишнього простору надходить в легені для урівноваження тиску. Вдихати спеціалісти рекомендують завжди носом, оскільки саме таким способом активізується поздовжній мозок, що керує органами дихання і активізуються рецептори носових (назальних) порожнин, які засвоюють іонізовану сонячну і місячну енергію – основне джерело насичення організму людини тонкими ефірними структурами.

В загальному процесі співацького дихання головними моментами є вдих і видих, які розглядаються у фізіологічному та вокальному аспектах. Фізіологічний (природний, спонтанний) дихальний процес відрізняється від вокального тим, що акти вдиху і видиху, практично, дорівнюють один одному в часі і кількості набраного повітря, в той час, як у співі вдих є дуже коротким, а видих – навпаки, набагато перевищує його за тривалістю. Тому, стає зрозумілим вислів італійського співака і педагога Ламперті: „Школа співу є школою в и д и х а н н я”. Фізіологічне дихання умовно поділяється на чотири основні типи:

1. Ключичне (верхньо-реберне) дихання, яке займає верхню ділянку грудей. Воно за кількістю набраного повітря є надзвичайно неякісним і поверхневим, найчастіше використовується дітьми молодшого віку, коли при диханні піднімаються плечі. За своєю слабкістю і неповноцінністю таке дихання є непридатним як для життєдіяльності, так і для співу. Усвідомлюючи шкідливість ключичного дихання, вчитель музики в загальноосвітній школі повинен, насамперед, допомагати дітям подолати такий тип дихання, замінивши його на більш глибокий і повноцінний. При ключичному типі дихання м’язи шії дуже напружуються і створюють перешкоду вільному кровообігові. При цьому відбувається підвищений приплив

крові до голови, горла, що призводить до зайвого напруження і перевтоми всього голосового апарату.

2. Грудний тип дихання використовує більш глибокий об'єм легень, і має, відповідно, більш глибоке дихання, властиве дітям, а також, високим жіночим голосам, проте, достатньо нетривке, оскільки не може забезпечити повноцінне звучання голосу впродовж всього діапазону голосу. Цей тип дихання ще називають бічним, або, реберним, який характеризується пасивністю діафрагми та черевного преса, тому є достатньо слабким. При такому типі дихання діють переважно ребра, які розширюються в середній ділянці грудної клітки.

3. Достатньо глибоким і повноцінним вважається діафрагматичний тип дихання, який ще називають черевним, оскільки дихання здійснюється за допомогою діафрагми, ребер і черевного преса (гладких м'язів живота). При такому диханні значно збільшується об'єм грудної порожнини, відповідно, збільшується місткість легень, що сприяє природному, правильному звучанню голосу співака. Діафрагматичний тип дихання властивий від природи чоловікам, спортсменам, фізично розвиненим особам, вважається найбільш корисним в життєдіяльності і співацькому процесі.

4. В науковій літературі виділяють, як окремий тип дихання, ще так званий, косто-абдомінальний, або, інакше, – нижньореберно-діафрагматичний, – найглибший, повноцінний, гнучкий, який забезпечує досконалу роботу всієї голосотвірної системи, („йогівський”) і тому, рекомендований для тривалих фізичних і вокальних навантажень. За своєю суттю цей тип дихання має змішаний характер, тому що активізує і грудну, і черевну ділянку дихальної системи людини, раціонально використовуючи всі ресурси дихання. Проте, слід зауважити, що косто-абдомінальний тип дихання без зв'язку з верхніми резонаторами голосового апарату та співацькою позицією звука не зможе самостійно забезпечити художнє звучання голосу, оскільки співацький процес вимагає більш гнучкої системи дихання, яка б дозволила використовувати різні типи дихання, в залежності від характеру звукоутворення і художнього образу вокального твору.

Більшість співаків-вокалістів та педагогів-практиків вважають найбільш правильним і доцільним комплексний тип дихання, тобто, діафрагматичне нижньореберночеревне, яке і можна назвати вокальним диханням. Відомий український співак і вокальний педагог М.Микиша визначає співацьке дихання як – „природне, найбільш правильне і доцільне дихання, яке сприяє кращому вико-

ристанню вокально-акустичних можливостей голосового апарату в процесі співу”²⁵. Вокальне дихання є складним процесом, в якому беруть участь усі фактори дихального процесу і забезпечує необхідну силу, рівність, чистоту і витривалість голосу та дає змогу співакові вільно проявити свої творчі можливості.

При н и ж н ь о м у диханні максимально опускається діафрагма, ледь розширюються нижні ребра і, при невеликій випуклості живота, залишаються нерухомими груди. В цьому випадку педагогі-вокалісти рекомендують добре опирати повітряний струмінь „на бедра”, а то й на „ступні ніг”. При використанні с е р е д н ь о г о (грудо-діафрагмального) дихання живіт залишається нерухомим, ребра максимально розширюються, а груди також майже не змінюють свого положення. Серед педагогів таке дихання прийнято називати „боковим”. При в и с о к о м у диханні найбільше розширюються і піднімаються груди, нижні ребра майже не розширюються, а живіт ущільнюється. Таке дихання є досить характерним для високих сопрано та контр-тенорів.

Синтез названих трьох різновидностей дає повноцінне і глибоке дихання, назване о п т и м а л ь н и м, при якому ледь розширюються нижні ребра, трішки ущільнюється живіт, груди дещо підняті, а гортань і ротоглотка абсолютно вільні і ненапружені. Це дихання можна вважати найбільш р а ц і о н а л ь н и м (змішаним), оскільки саме воно є найефективнішим для легеневої вентиляції з найменшими ознаками зовнішніх рухів і рятує співака від переору повітря в легені і надмірної роботи дихального апарата – найбільш розповсюдженої помилки співаків-початківців.

Численні наукові спостереження за процесом голосоведення засвідчують той факт, що деякі якості голосу співака, зокрема, його динамічні характеристики, необхідно пов’язувати з різними способами регуляції ВИДИХУ, оскільки не тільки кількість набраного повітря в легені під час вдиху впливає на процес звукоутворення, а й, щонайважливіше, особливості регулювання фонаційним видихом: видих, керований м’язами грудної клітки при використанні грудного типу дихання; видих, за рахунок роботи черевного пресу при діафрагмальному типі дихання і, зрештою, змішане регулювання видиху при активній роботі і м’язів грудної клітки, і черевного преса та гладких м’язів живота, і м’язів спини тощо. Визначальним в даному

²⁵ Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985.

процесі є не те, якою групою м'язів послуговується співак для повноцінного вдиху перед початком співу, а якими здійснюється видих. Зрозуміло, що вдихаючи „вниз”, тобто, „в живіт”, співак здійснюватиме видих м'язами черевного пресу, а, набираючи повітря в ділянку грудної клітки, використовуватиме м'язи грудей і ребер. Та іноді тип вдиху і видиху не співпадають, про що свідчать спеціальні пневмографічні записи (на основі прослуховування магнітофонних записів), здійснені в наукових лабораторіях і що дозволило вченим розділити співаків за технікою ВИДИХАННЯ на три групи.

До ПЕРШОЇ увійшли співаки з регуляцією фонаційного видиху м'язами грудної клітки. Такі співаки володіють міцним звукоутворенням, але одноманітним за силою звучання голосом, коротким динамічним діапазоном і відсутнім опертим ріано. Як правило, цю групу складають початкуючі співаки з невеликим вокальним досвідом і, часто, студенти-вокалісти. ДРУГУ групу склали співаки з видихом, регульованим м'язами черевного пресу. Порівняльний характер регуляції підзв'язкового тиску з якістю голосоведення дозволив вченим відзначити широку динамічну палітру виконавців і уміння ними здійснювати швидку зміну динаміки голосу. Сюди увійшли переважно концертно-камерні співаки, артисти радіо, які відзначались умінням користуватися змішаним типом дихання, а в процесі видихання використовували м'язи черевного преса.

До ТРЕТЬОЇ групи увійшли співаки, які добре володіли регульовальними навичками фонаційного видиху як за допомогою м'язів грудної клітки, так і черевного пресу та гладких м'язів живота, в залежності від художньо-технічних завдань вокальних творів. Ця група співаків відзначалась широкопрофесійною вокально-технічною культурою виконання, гнучкою технікою керівництва нервово-м'язовою системою свого організму, вмінням змінювати характер регуляції дихання, стосовно вокальних потреб. Так, при виконанні вокального твору, що потребував могутньої сили звучання і тривалого голосоведення, основна маса видиху спрямовувалась на м'язову систему грудей, а для твору емоційного характеру, що вимагав частої зміни динаміки – гладкі м'язи живота (черевний прес). Таким чином цю групу склали висококваліфіковані майстри вокалу, оперні співаки та співаки концертно-камерного спрямування, які добре володіли різноманітною технікою голосоведення. Це дозволило зробити висновки, що вказана залежність має конкретне ФІЗІОЛОГІЧНЕ ОБГРУНТУВАННЯ: м'язи грудної клітки, обмежені життєвими

функціями (переважно в актах вдихання і видихання) є більш інертними, аніж гладкі м'язи живота, власне, черевного преса, які піддаються активному фізичному навантаженню і тому здатні до активних дій та спонтанної реакції і, відповідно, піддаються більш тонкій регуляції під зв'язкового тиску повітряного струменя. Результати цих пневмографічних досліджень і об'єктивні характеристики співацького дихання відкривають нові перспективи для розвитку вокальної педагогіки щодо можливостей виховання змішаного типу дихання у співаків з академічною манерою звукоутворення, який би дозволив їм добиватися більшої інтенсивності звучання голосу і гнучкості керування під зв'язковим тиском в процесі голосоведення. Названі висновки доповнюються і спостереженнями, які проводились фізіологами та фоніатрами за роботою діафрагми в процесі голосотворення у співаків з різною вокальною технікою, що дозволило їм відзначити певний технічний „феномен” – активні дрібні скорочення діафрагми під час співу, пов'язані з її своєрідними короткотривалими **ВДИХАЛЬНИМИ** рухами в активній стадії **ВИДИХАННЯ**, тобто, власне, співу. Дрібні скорочувальні рухи діафрагми, її „тремтіння” чи „мерехтливість” та в дихальні рухи в період фонаційного видиху вказують на додаткове, надзвичайно цінне пристосування людського організму, що визначає провідну роль діафрагми в співі, як регулятора під зв'язкового тиску²⁶. Особливо важливою інформацією в роботі цього феномену є те, що він спостерігався виключно у співаків, що володіють змішаним типом дихання – грудо-діафрагматично-нижньореберним (в інших не спостерігалось), а співаки відзначалися високим професіоналізмом з багатою динамічною палітрою та широким діапазоном в оперно-концертній академічній манері голосотворення. Отже, змішаний тип дихання для співаків є оптимальним варіантом співацького дихання, який характеризується найкращими професійними якостями, що забезпечує найкращий режим фонаційного видиху, інтенсивність і широту динамічного діапазону та мобільність вокальної техніки.

Вокальне дихання як процес можна умовно поділити на три етапи, або, точніше, фази:

– вдих швидкий, енергійний, безшумний, невеликою кількістю набраного повітря (зовні акт вдихання повинен майже не спосте-

²⁶ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – 368 с.

рігатися, тому, що пружні м'язи грудей і черевного преса в цей час є достатньо активними і ущільненими), здійснюється ротом і носом одночасно, оскільки тільки в такий спосіб можна забезпечити швидкість і безшумність процесу вдихання. Крім того, вдих завжди є активним актом, який спрямований на всмоктування повітря в легені завдяки поперечносмугастим м'язам грудної клітки та діафрагми, що піддаються зовнішньому впливу, тобто, нашій волі.

Це – *перша фаза* -м'язи-вдихачі, до яких відносяться всі багаточисленні групи скелетних м'язів, здатні піднімати і розширювати в боки ребра і опускати найважливіший м'яз вдихання – діафрагму;

– *друга фаза* – миттєва затримка дихання, своєрідна фіксація набраного повітря і настроювання організму для співацької функції, яка допомагає зосередити увагу і спрямувати м'язову „пам'ять” на процес звукоутворення. Це – так звана, **о п о р а д и х а н н я**.

– *третья фаза* – видих, повільний, економний, сконцентрований, але з активною роботою видихальних м'язів. Важливою умовою економного видиху є збереження співаком м'язового відчуття стану вдихання, коли ледь розширені ребра і опущена діафрагма якнайдовше зберігають відчуття вдихання, повільно піддаючись тиску видихаючого повітря. У вокальній педагогіці цей стан називається „вокально-тілесною схемою” (за „Словником музичних термінів” Ю.Юцевича). Справа в тому, що для процесу співу найважливішою умовою є контрольована активна робота м'язів-видихачів, здатних набагато перевищити тривалість видиху у порівнянні з вдихом. До м'язів-видихачів належать всі групи м'язів, що здатні своїми діями опускати ребра, а це – могутні м'язи черевного пресу.

М'язи, які здійснюють вдих і видих працюють за принципом м'язів-антагоністів. Коли м'язи-вдихачі скорочуються, м'язи-видихачі в цей час розпружуються. Коли діафрагма скорочується (опускається), м'язи черевного пресу розпружуються і живіт ніби подається вперед під дією внутрічеревного тиску вверх. Ця система роботи м'язів працює узгоджено і одночасно, інколи і за участю грудної клітки, інколи – в ділянці діафрагми та черевного пресу, (що і дозволило фізіологам розділити процес дихання на різні типи). Проте, як показують наукові спостереження фізіологів, всі люди в повсякденному житті користуються змішаним диханням, (грудним і нижньореберно-діафрагматичним), в залежності від обставин і фізичного навантаження, тому сама система дихання має також подвійну систему керівництва: довільну і мимовільну, але, якщо остання авто-

матично забезпечує процес життєдіяльності людського організму, то довільна система є виключно свідомо контрольованим актом, цілеспрямованою діяльністю, зокрема, співацькою. Це свідчить про те, що дихання, маючи довільно-мимовільну систему керування, володіє надзвичайно гнучкою властивістю пристосовування в залежності від поставлених перед організмом завдань. Дослідження показують, що в роботі голосового апарата для формування співацького голосу є своя особлива співацька координація. Специфічні співацькі якості голосу вимагають для свого утворення такі ж специфічні координації в роботі голосового апарата. Скільки б ми не розтягували, (подовжували), розмовну мову, вона ніколи не прозвучить вокально, і – навпаки, навіть прискорений спів і скоромовка повинні звучати вокально, не переходячи в систему мовлення.

В процесі роботи над голосом більшість педагогів-практиків та спеціалістів-вокалістів вважають недоцільним спеціальне тренування дихання поза іншими вокальними завданнями, які стосуються роботи резонаційних зон голосу, вирівнювання регістрового звучання в діапазоні голосу співака, активізації артикуляційного апарата та розвитку дикційних навичок тощо, хоча визнають необхідною перевірку дихання учнів (студентів) для детального ознайомлення із способами користування дихання в співі і поза ним. Початкове ознайомлення з характером дихання учня допомагає педагогові узгодити обсяг навчальної роботи і визначити основні напрямки подолання недоліків та скласти конкретний прогностичний план розвитку його голосу без „нав'язування” та різких критичних зауважень. Правильна і цілеспрямована робота над диханням повинна стати для учня базою формування таких основних понять вокального мистецтва, як „опора дихання” та „опора звука”. У вокально-педагогічній літературі і практиці під „опорою дихання” мається на увазі м'язове відчуття узгодженої роботи вдихачів і видихачів, яке полягає в тісній взаємодії цих груп м'язів (вокально-тілесна схема), коли вони настільки поступово скорочуються, що їх активність не втрачається і грудна порожнина співака перебуває ніби в постійному стані вдихання, збільшуючи цим її ємність і активну роботу діафрагми. Під „опорою звука” мається на увазі взаємодія між ступенем скорочення голосових зв'язок з одного боку і відповідним повітряним тиском – з іншого. Ця взаємодія зумовлюється відповідною опорою дихання і залежить від висоти і сили звука. В практичній роботі ці

поняття і досі мають різне тлумачення як серед педагогів, так і співаків-вокалістів, оскільки процес дихання – дуже індивідуальна властивість, яка базується на внутрішніх відчуттях і уявленнях. У практиці викладання так званий „опертий звук” – поняття досить чітке: це – енергійний, зібраний, тембрально забарвлений, такий, що легко лине до слухача. А, відповідно, „неопертий звук” – кволий, блідий, розсіяний, безбарвний. Добре опертий на дихання звук є результатом гармонійної, узгодженої роботи всіх ділянок голосового апарата, керованого та коректованого потребами вокального твору та бажанням співака. В опорі звука величезне значення має активна участь діафрагми як найголовнішого органу співацького дихання, тому у роботі над вправами вокалісти найбільшої уваги надають вмінню учня розподіляти запас повітря, наявного в легенях, для виконання того, чи іншого вокального завдання, зумовленого певним часом. Вміння розподіляти дихання виробляється, як стверджують педагоги-практики, не на великому запасі повітря в легенях, бо при ньому завжди є небезпека перевантаження, а на вдиху лише дещо глибшому, ніж в повсякденній розмовній діяльності. Шкідлива звичка перебору дихання повинна подолатися учнем в першу чергу, бо вмиле співацьке дихання полягає не в кількості повітря, що вдихається в легені, а в умінні користуватися еластичним сповільненим видихом, який регулюється м’язами- видихачами (П.Голубєв, М.Микиша).

В процесі роботи над твором від вдало знайденого ритму вдиху і видиху залежатиме нормальний кровообіг в організмі співака, що забезпечує мінімальну витрату фізичної енергії, а, отже, і свободу та невтомлюваність голосового апарата, а відтак, і тривалу вокально-творчу діяльність, коефіцієнт корисної дії (ККД) у співі.

ПАРАДОКСАЛЬНЕ ДИХАННЯ ОПЕРНИХ СПІВАКІВ

Як показують рентгенологічні спостереження в співі, гортань завжди займає специфічне і особливе „вокальне” положення, що утворюється системою порожнин надставної трубки (ротоглотки), які в співі організуються інакше, ніж в розмовній мові. Це передовсім пов’язано з необхідним контролем за струменем видихаючого повітря і опором, який утворюється в повітроносних порожнинах гортані при звукоутворенні. Контрольований опір видихаючого повітря у вокальній педагогіці отримав назву п а р а д о к с а л ь н о г о д и х а н н я, вперше дослідженого на початку 30-х років ХХ ст. Л.Д.Работновим.

Для стороннього спостерігача парадоксальність полягає в тому, що в процесі видихання в грудній порожнині повинно було б спостерігатись зменшення об'єму легень, спадання стінок грудної клітки і підняття куполу діафрагми. Насправді ж, у майстрів вокалу навіть при тривалому співацькому видиху груди не спадають, а ніби, перебувають у стані вдиху, (наприклад, Е.Карузо міг утримувати верхнє ДО понад 40 секунд, а вітчизняний баритон С.Мигай міг співати на одному видиху понад хвилину). Незбагненним є цей парадокс і для самого співака, бо тільки майстрам вокалу, добре вишколеним співакам вдається досягнути техніку співу на „витриманому” диханні, коли під час співу дійсно появляється і зберігається виразне відчуття витриманого (подовженого) вдиху. На думку вчених, це свідчить про жорстке регулювання співаком не потоку видихаючого повітря, а енергетичного потоку опору видихаючому струменю повітря, який стає можливим в результаті пошуку співаком стійкого динамічного співвідношення між утвореним опором дихання і самим диханням. Тривалість співацького видиху, таким чином, забезпечується не намаганням стримати дихання для економії його запасу в легенях, а здатністю і вмінням створювати контролюючий і коректуючий опір диханню, який би заблокував вільну проточність повітря і дозволив оптимально використати енергетичні і резонансні можливості свого музичного інструменту – голосу. Майстри вокалу таке дихання називають добре керованим „вільним диханням”. При цьому цілком природно, що добре відчутні потоки, які створюють враження триваючого вдиху, сприймаються і оцінюються співаками як саме дихання, а більшість майстрів наголошують не на контролюванні видиху, а збереженні проточності дихання і, навіть на необхідність відчуття постійного припливу повітря (!) в грудну порожнину (саме на таких асоціаціях наполягає, наприклад, відома російська співачка Олена Образцова). Загальновідомі також рекомендації набирати дихання в нижні ділянки легень, підтримувати дихання діафрагмою, опирати його зсередини на нижні ребра, застереження стосовно небажаних навичок „втягувати” чи „піднімати” струмись повітря тощо. На противагу опором потокам видихання, енергетичні потоки, які спрямовуються у верхні резонатори і купол лобної ділянки голови, оцінюються співаками як потоки звука, а звідси і вимога „посилати звук” в голову, вольовим зусиллям дихання „озвучити” головні резонатори.

натори... Розуміння того, що співак, який користується витриманим диханням, має справу не з потоком видихаючого повітря, з моделюючим ним потоком енергії, розкриває суть того явища, яке, практично, не піддається поясненню як з точки зору акустики, так і здорового глузду, бо здатність людини вольовим зусиллям змінити енергетичний стан свого тіла і створення внутрішніх енергетичних потоків належить до духовної, радше, психічної діяльності, яка мало усвідомлюється. В повсякденному житті така здатність вольового керівництва власною енергетикою мало усвідомлюється людиною (хоча таке програмування відбувається постійно, наприклад, при піднятті важкого вантажу, зміни темпу ходи чи бігу, реакції при переляку тощо), а в співі такий контроль стає об'єктом особливої уваги виконавця і тому – усвідомленим і доступним, а також, вкрай необхідним. Як правило, співаки, що володіють „подовженим” видихом, не конкретизують енергетичні потоки, завдяки яким регулюється співацький процес. Ці потоки стають результатом практичної реалізації їх уяви. Тим більш неусвідомленим для співаючого залишається те, що при створенні цих потоків він використовує програмуючі можливості свого мислення і функціональні можливості своєї підсвідомості. Використання ж здатності підсвідомості створювати енергетичні потоки опору диханню з урахуванням програмуючих в сфері свідомості „побажань”, є для співака надзвичайно перспективним з точки зору свідомості створення контролю і корекції роботи своєї голосотвірної системи. Створення добре контрольованого опору процесові видиху дає можливість досягнення енергетичної рівності потоку видихаючого повітря, – кантилени, тобто, – ефекту рівного, протяжного звучання голосу, коли „смичок дихання спрямовує голос, а не голос спрямовує смичок дихання”. Створюючи цей добре контрольований і скоректований зустрічний потік, співак отримує можливість звучати на своєму „музичному інструменті” так, як грає, наприклад, віолончеліст, економно витрачаючи „кожну крупинку повітря” (Е.Карузо), позбавляючи себе від необхідності спеціально „зв'язувати” звуки: йому стає достатньо озвучувати безперервний і добре відчутний потік енергії, яка проходить крізь його тіло. Власне, завдяки енергетичним потокам так званого, триваючого вдиху, співак може під час співу контролювати і спрямовувати енергетичне наповнення внутрішнього простору грудної порожнини, завдяки чому він отримує можливість орга-

нічно, без витрати додаткових зусиль, протидіяти спаданню грудей і підняттю діафрагми, зберігаючи при цьому їх активний стан.

Цілком природно, що для утримування вдихаючого положення стінок грудної порожнини і енергетичного насичення її внутрішнього простору вимагається постійний приплив енергії, потреба в якій зростає в міру її витрачання. Саме це і спостерігається у майстрів вокалу. Енергія дає можливість усвідомити небажаність п е р е б о р у повітря в легені при вдиханні, оскільки це значно погіршить акустичні якості голосоведення²⁷ і зведе нанівець керівництво співацьким процесом. Секрет досвідчених співаків полягає в тому, під час вдиху вони відновлюють оптимальний (найзручніший) для роботи енергетичний стан свого музичного інструменту – голосового апарату і його готовність до дії, а міркою співацького вдиху стає зручність керівництва енергетикою свого тіла, (звідси і вимога дихати добре і так, щоб було зручно). З цього погляду варто згадати вислів К.С.Станіславського: „Що робить птах перед тим, як злетіти? Він не набирає багато повітря, – він стає г о р д и м ”. Тому увага до особливостей роботи дихання в співі, вміння аналізувати свої дихальні відчуття і згідно цих відчуттів контролювати голосотворення – найкращий спосіб оволодіти співацьким звуком.

ОПОРА СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ І ПОЛОЖЕННЯ ГОРТАНІ В СПІВІ

Добре поставлений співацький голос створює у слухача враження стійкості звучання, спокою і розпруження голосотворення, а сам співак відчуває зручність, стабільність і легкість в роботі голосового апарату. В цей час у нього виникають відчуття, що голос має якусь конкретну опору, ніби на щось спирається. Це відчуття дозволяє йому добре і тривалий час керувати голосом без втоми. З втратою цього відчуття опори голос швидко втомлюється і в ділянці гортані звук „сідає на горло”.

Отже, о п о р а – це надзвичайно важливе відчуття в співі, завдяки якому співак спокійно і вільно розпоряджається своїм голосом, тобто, в з а є м о д і я в с і є ї г о л о с о т в і р н о ї с и с т е м и с п і в а к а. Розуміння опори голосу виникає не зразу, а в процесі оволодіння технікою співацького голосотворення, коли появляются

²⁷ Ките М., Микк А. Александр Ардер. – Таллин, 1976. – С.75.

стійкі і „комфортні” відчуття, які супроводжують спів і голос набуває своїх найкращих якостей, впевненості і виразності. Переважно, про опору дихання і звука, як необхідний компонент якісного голосотворення, наголошує повсякчасно педагог, привертаючи увагу учня до відчуттів у співі і потреби в їх „запам’ятовуванні”. Як відомо, відчуття активно формуються в процесі аналізу і співставлення нервово-м’язової діяльності голосотвірної системи, коли учень має можливість порівняти звукову характеристику свого звучання і, допустимо, педагога, чи почутого майстра вокалу. Поступово термін „опертий звук” набуває сталої величини, своєїрідної константи правильного звукоутворення, який характеризує звучання голосу в єдності технічної, фізіологічної та естетичної сторін, як результат раціональної для співака координації в роботі голосового апарату. В навчальному процесі раціональність голосоведення спирається на доцільність роботи всіх органів і ділянок голосотвірної системи виконавця, які повинні, передусім приносити користь, збагачувати духовно і давати естетичну насолоду, а не залишатися лишень розважальною одиницею кон’юнктури. Зрештою, багато досліджень, які проводилися в минулому і проводяться сучасними вченими в галузі вокального мистецтва, та різних галузях суміжних наук: медицині, біофізиці, акустиці, фізіології, морфології, фізичній культурі, генетиці, та ін., надають неспростовні докази того, що спів за своєю суттю є прекрасним терапевтичним засобом у лікуванні багатьох хворіб живого організму (у нефрології, дихальній системі, серцево-судинній сфері, нервово-психічній діяльності та багато ін.), ефективним методом профілактики захворювань, релаксації, медитації, а також, могутнім чинником духовного розвитку особистості, адже, народна мудрість стверджує, що спів – це подвійна молитва. Отже, правильний спів є завжди – акустично ефективним, енергетично економічним та біологічно доцільним (за визначенням вокального педагога В.Ємельянова)²⁸.

З давніх давен проблема опори звуку, як суб’єктивного відчуття, сприймалася і трактувалася різними співаками по-різному, в залежності від локалізації основних відчуттів у співі. Більшість вважає опорою звуку своєїрідні відчуття повітряного струменя, підтримуваного знизу м’язами живота, який „упирається” в піднебіння. Дехто,

²⁸ Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – СПб., 1997. – С.27–28.

все ж вважає, що відчуття опори стосується сприйняття певної напруги видихальних м'язів, які спрямовують необхідний повітряний тиск до голосових зв'язок. Треті відчують опору звука як активний опір голосових зв'язок (складок) повітряному потоку, тобто, відчують її на рівні гортані, для них опора – це гальмування голосовими складками видихаючого повітря. Зрештою є і такі, що розуміють під цим поняттям натиск звукового потоку, який упирається в передні зуби чи піднебіння, створюючи при цьому зручність і стабільність співацького голосотворення. Така різноманітність трактувань відображається і на термінології, якою користуються і самі співаки, і педагоги-вокалісти. Дехто наголошує на опорі звука, чітко розділяючи поняття від опори дихання (як відомо, опора дихання обмежується поняттям миттєвої затримки дихального потоку повітря перед початком співу, своєрідна фіксація дихання і уваги перед атакою звука), інші ж вважають, що обидва поняття є нероздільними, бо звук, власне, опирається на дихання. Є і прихильники відчуття упору повітря в піднебінну ділянку ротоглотки, розділяючи, таким чином, це відчуття від відчуття опори звука на процес дихання. Саме цим пояснюють вчені різноманітність термінології: акустична опора звука, опора дихання, опора звука і т.д., які свідчать про наявність різних шляхів контролю за звукоутворенням. А контроль за звукоутворенням здійснюється шляхом зворотних зв'язків, які є багаточисленними і різноманітними, як основа для розвитку необхідних рефлексів. Проте усвідомлюються і тонко диференціюються тільки ті відчуття, на які постійно звертається увага і які вимагають в процесі навчання більших зусиль для опанування потрібних рефлексів. В тій чи іншій школі співу провідними можуть бути різні відчуття. Так, є школи розвитку голосу за методом дихальних відчуттів, є – за типом резонаторних відчуттів. Розвиваються ті відчуття, до аналізу яких спонукає педагог. Зрозуміло, що і про відчуття опори звука у різних педагогів учні отримують різну інтерпретацію. Сучасне трактування поняття опори звука для більшості співаків пов'язується не з якимось одним відчуттям, а з їх комплексом, оскільки в них своєрідно поєднуються багато простих відчуттів. Немає сенсу шукати різні типи опори звука, коли все розмаїття їх можна охопити одним формулюванням, що правдиво відображає це складне відчуття.

Отже, відчуття опори значно полегшує роботу гортані, сприяє тривалості працездатності голосу при енергійній роботі дихальних м'язів і збільшенні підзв'язкового тиску. Напруга ніби переходить з голосових складок на дихальну систему. Втрата чуття опори зразу ж відчувається в гортані і голос, ніби, як кажуть практики, „сідає на зв'язки”. Традиційне трактування опори пов'язане з законом Дюшена про дію антагоністичних м'язів, яке детально розшифровується в книзі Л.Дмитрієва „Основи вокальної методики” (рос.)²⁹.

Згідно з цим законом, всякий складний рух передбачає напруження однієї групи м'язів при поступовому розпруженні інших. М'язи, які поступово слабнуть, уступають скороченню інших, що робить рух плавним і добре регульованим. В диханні м'язи-вдихачі і м'язи-видихачі також постійно взаємодіють між собою, що утворює плавний і координований видих в процесі співу. Розпруження діафрагми відбувається дуже поступово, під тиском напружуваних видихальних м'язів, що створює відчуття міцності, опертості дихання, яке не щезає під тиском видихання, а стримується гальмуючими процесом видиху м'язами-вдихачами. Це створює відчуття напруги видихальних м'язів і повітряного струменя, яке ніби спирається на діафрагму. За таких умов голосові складки працюють в найкращому режимі, оскільки, стримування (гальмування) видиху торкається не тільки їх, а й видихальних м'язів, в тому числі і діафрагми. Згідно з цим, акустики Л.Д.Работнов та Д.Л.Аспелунд розтлумачують опору як рефлекторно узгоджену роботу голосових м'язів і гладких м'язів бронхів. Завдання співака полягає в тому, щоб утримати стан вдихання і в цій фазі загальмувати мимовільну роботу м'язів, і підсилити дію гладких м'язів бронхіального дерева. На думку вчених саме гальмування мимовільних м'язів стимулює активізацію гладких м'язів бронхів, а автоматизм роботи голосових складок і гладких м'язів створює відчуття опори. Вчені, вивчаючи рентгенологічні зображення, вважають, що відчуття опори звука завжди супроводжується сильним скороченням гортанного сфінктера на рівні входу в гортань. Надзв'язкова порожнина гортані завжди відділена від порожнини глотки яскраво вираженим звуженням, яке обов'язково зникає у співака при звукоутворенні без опори (чи неоперте ріано), просто перетворюючись на розширений вхід в гортань. При правильному опертному піано воно так само яскраво виражалось, як і на

²⁹ Див.: Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – С. 291–296.

форте. Отже, у співаків з добре опертим звуком, навіть у режимі мовлення, це звуження зберігається, коли ж втрачається опора – воно пропадає. Звуження створює в глотці ніби передрупорну камеру, в якій виникає додатковий опір. Опір, що розвивається в надзв'язковій порожнині гортані і порожнинах глотки і рота (так званий імпеданс), працює в зворотному до підзв'язкового тиску напрямку. В певному співвідношенні він майже зовсім бере на себе опір повітря, який проходить крізь голосову щілину, знімаючи навантаження на голосові зв'язки. Тому, при правильному диханні голосові зв'язки можуть здійснювати своє коливання легко, без зайвої трати енергії на боротьбу з підзв'язковим тиском. Таким чином, правильне голосотворення, яке знімає втому голосових м'язів, пов'язане з вірною координацією між силою підзв'язкового і силою надзв'язкового тиску. Важливою умовою для досягнення такої координації є звуження входу в гортань, що сприяє вільній і невимушеній роботі голосових зв'язок (складок). Вхід в гортань замикається у звичайних фізіологічних актах при: кряхтінні, натужуванні, затримці дихання, піднятті вантажу, відчуття яких досить часто використовують педагоги-вокалісти в навчанні співу, домагаючись таким чином сформуванню в учня потрібне чуття опори.

Коли в молодого „безголосого” співака раптом „прорізається голос” і він починає співати правильно і достатньо професійно, коли голос в нього починає звучати легко і невимушено, без зайвих зусиль, це означає, що він знайшов вірну координацію в роботі голосотвірної системи.

Суб'єктивно цей перехід характеризується появою чуття опори звуку, відчуття міцного повітряного струменя, на який спираються в процесі коливання голосові зв'язки, комфортні відчуття, які супроводжуються стабільністю і стійкістю голосотворення і легкістю в роботі гортані.

Об'єктивно ці відчуття пов'язуються з вірною координацією в роботі гортанного сфінктера і дихання, при якому над- і підзв'язковий тиск якнайкраще взаємодіє, знімаючи з голосових м'язів значну частину зусиль у „боротьбі” з потоком повітря, що проходить крізь них. Такі умови дають можливість голосовим м'язам виявити максимум фізіологічних здібностей, стосовно діапазону голосу, теситури, сили, тембральних відтінків і загальної витривалості в роботі. Втрата ж правильної і злагодженої координації, навпа-

ки, сприяє швидкій деградації вокальних даних, що трапляється не тільки з молодими виконавцями, а й зрілими співаками. В таких випадках говорять про „зірваний голос”. Але, насправді, втрачається не голос (крім важких захворювань голосового апарата), а можливість професійного співу, через появу різного роду дефектів: детонації, порушень вібрато (тремоляції, гойдання), втрату діапазону (переважно верхньої ділянки), швидкої втоми, перенапруження гортані і горлове звучання тощо, – якостей, які пов’язані з певними порушеннями чуття опори звука.

Професійний голос завжди характеризується р і з к и м з в у ж е н н я м в х о д у в г о р т а н ь під час співу. Спеціальні дослідження акустиків свідчать, що ця якість є обов’язковою умовою правильного опертого звукоутворення у всіх без винятку співаків. Якщо цього немає, то співак не матиме можливості зробити вокальну кар’єру. Трапляються співаки, які від природи обдаровані звуженим входом в гортань і для них правильний спів є невід’ємною частиною голосотворення, і які без спеціальної освіти можуть легко долати всі труднощі вокальної техніки. Але це – велика рідкість. Для більшості співаючих перехід від спокою чи мовлення до співу пов’язаний з пошуками спеціального пристосування гортані і з в у ж е н н я м в х о д у до неї. Механізм, яким здійснюється це звуження при використанні в співі підвищеної чи пониженої фіксації гортані, є різний, хоча в обидвох випадках беруть участь кільцеві м’язи, що оточують гортань в ділянці звуження входу до неї і, зокрема, органи: корінь язика, надгортанник, під’язикова кістка (див. мал.13).

Для того, щоб залучити до роботи кільцеві м’язи сфінктера в ділянці входу в гортань існує низка прийомів. В сучасній практиці загальноприйнятною є з а т р и м к а д и х а н н я (так звана опора дихання) перед початком звукоутворення, яка виконується легким прикриттям сфінктера. Т в е р д а а т а к а також пов’язана з прикриттям сфінктера до початку звукоутворення і з підвищенням тиску над голосовими пов’язані складками. Більш активні, хоча й простіші за своєю суттю прийоми, з відчуттям н а т у ж у в а н н я, чи к р я х т і н н я, проте, невміле їх застосування (при надмірній старанності) може спровокувати роботу й інших м’язів, крім тих, що прикривають вхід у гортань, зокрема, голосових м’язів і нашкодити утворенню балансу в їх роботі. Такі прийоми рекомендується використовувати обережно, як тимчасовий засіб, який здатний активізувати роботу гортанного сфінктера, контроль за роботою якого залежатиме від

чутливого вуха і досвіду педагога-вокаліста. Гіперболічним, але дійовим в цьому напрямку є також підняття вантажу в час співу (цей спосіб є досить відомим серед низьких чоловічих голосів). Зрештою, будь-який прийом у вокальній педагогіці впливає з практики і конкретних обставин, якщо він є помічним і корисним, але без перебільшення. В залежності від пониженого, чи підвищеного положення гортані в співі, участь в роботі кореня язика, надгортанника і під'язикової кістки буде різним. При дещо п і д н я т і й гортані (а, радше, зафіксованому положенні, характерному для високих жіночих голосів, тенорів, і значно рідше – меццо-сопрано) звуження входу в гортань у процесі співу відбувається актом, подібним до ковтання. Під'язична кістка відчутно зміщується вперед і ніби „надягається” своєю підковою на підняту гортань. Надгортанник в цей час нахиляється назад над входом у гортань, прикриваючи його зверху і спереду. Допомогає в цьому і корінь язика, який завжди лежить на надгортаннику. Таким чином язик бере активну участь в прикритті входу в гортань. Тому, використовуючи цю техніку голосотворення, для співака матиме сенс відпрацьовування певного положення язика, яким можна скористатися для утворення відповідного положення гортані і віднайдення необхідного співвідношення в роботі голосових м'язів і дихання.

При о п у с к а н н і гортані язик такої ролі не відіграватиме, бо з її пониженням опускається і під'язична кістка, яка вигинає надгортанник. В цій позиції надгортанник у співі має вигнуту під кутом форму з вільною частиною, спрямованою вверху.. Корінь язика, в даному випадку, не пов'язаний з надгортанником і, переважно, подається вперед, сприяючи утворенню в нижній ділянці глотки значний повітряний простір, особливо, на прикритих і „густих” звуках. При користуванні в співі опущеною гортанню, саме це вже приводить до звуження входу в гортань вигином надгортанника. Тому за низьким положенням гортані дуже ретельно слідкує переважна більшість басів і баритонів. Бо варто недостатньо її відкрити, і вхід в неї зразу ж відкривається, що розбалансовує імпеданс, і звук „сідає на складки”. В основі механізму опори лежать явища а к у с т и ч н о г о і а е р о д и н а м і ч н о г о характеру і відчуття, які виникають при цьому, створюють складне чуття опори звуку. Умовно-рефлекторний характер опори, як активні резонаційні відчуття в співі, дозволяють співакові навіть зміненням хворобою голосовим апаратом успішно долати вокально-виконавські завдання.



Мал. 13.

Форма надзв'язкової порожнини в процесі співу у професійних співаків (зверху) і в непрофесійних співаків (знизу). У непрофесійних співаків вхід в гортань є широкий. 1. – вхід в гортань; 2. – черпаловидний хрящ; 3. – надгортанник; 4. – голосові складки (зв'язки); 5. – трахея; 6. – надзв'язкова порожнина.

В процесі навчання співу питання положення гортані завжди тісно пов'язане з формуванням вокальної техніки, яка ґрунтується на раціональному використанні фізіології людини в її найдоцільнішому аспекті функціонування. Багаточисленні спостереження вчених за роботою голосового апарата в процесі фонації (співу) дозволяють стверджувати, що якість звучання голосу не пов'язане безпосередньо з позицією гортані: високоякісне звучання можна спостерігати і при низькій, і при підвищеній гортані. Кожний тип голосу користується в співі визначеною довжиною ротоглоткового каналу (надставна трубка), тобто, визначеною ємністю резонаційних порожнин, власне, даною від природи будовою гортані. Щоб, наприклад, тенор міг звучати повноцінно в теноровому діапазоні, в процесі співу він повинен поставити гортань в таке положення, яке б забезпечило йому визначену, типову тенорову довжину надставної трубки. Тому найбільш правильним і точним критерієм правильності положення гортані є, передусім, якість звучання голосу, природність і свобода

звукоутворення. В навчанні співу основним завданням, до розв'язання якого повинні прагнути і педагог, і співак – максимально звільнити голосовий апарат і виявити природній тембр голосу. Вільне положення гортані значною мірою залежить від положення нижньої щелепи та характеру розкриття ротоглоткових та носоглоткових порожнин. Віднайдення найсприятливішого стану гортані вимагає тривалого тренування, яке б забезпечило стабільність в роботі голосового апарата співаючого, розвиваючи силу, яскравість, дзвінкість та гнучкість голосу. Доктор І.Левідов зазначає: „Питання про робоче положення гортані... вирішується до певної міри само собою – саме шляхом достатнього (в необхідних межах) відкриття глотки...” і далі: „співак керує рухами гортані і всією її роботою не стільки безпосередньо, скільки побічно, керуючи потрібним чином органами ротової порожнини”³⁰. Процес тренування передбачає забезпечення гортані стійкого спокійного стану (без курсивних рухів і маніпуляцій), для плавної самостійної роботи в процесі співу в режимі автоматизованих дій, невідчутних як для самого співака, так і для слухача. У співака з добре поставленим голосом гортань завжди перебуватиме у стані відносного спокою, що забезпечує виконавцю відчуття стабільності, внутрішньої свободи і глибини (стан „напів-позіху” чи „скритої посмішки”). Це означає, що поставлений голос не використовує в роботі зовнішні м'язи шії, в той час, як у співака-початківця гортань досить активно курсує вверх-вниз, конвульсивно рухається, через що голос набуває строкатості, а м'язи шії напружуються і перешкоджають рівному звучанню. Навчитися співати – це, насамперед, навчитися не суперечити природі і не нав'язувати не притаманне їй звукоутворення, а допомогти їй якомога ширше розкрити свої вокальні можливості.

³⁰ Левідов І. Певческий голос в здоровом больном состоянии: научно-исслед. труд/И.И.Левидов.- М.: Искусство, 1939.- 231 с.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ЗВУКОУТВОРЕННЯ

Розшифрувати цей термін можна як сукупність дій дихального і голосового апаратів під дією вольових імпульсів, що поступають із центральної нервової системи; або інакше, – звукоутворення є результатом взаємодії дихального і голосового апаратів, керованого центральною нервовою системою. Як фарби для художника, глина для скульптора, так звук для співака є засобом передачі найтонших нюансів людських почуттів, картин природи, емоційного настрою тощо. Чим віртуозніше володіє співак звуком, тим багатша палітра його виконавських барв. В роботі над звуком розвиток технічних і виконавських навичок повинні йти поруч. Поряд з тим, розвиваючи виконавські навички співаків, необхідно враховувати і їх технічну майстерність, оскільки переконлива передача художнього образу твору може бути досягнута лише шляхом подолання вокально-технічних труднощів. А оволодіння вокально-технічним арсеналом знань, умінь і навичок досягається поступово, систематичною і наполегливою працею. До технічних навичок входять:

- керівництво вокальним диханням (у всіх його різновидностях, параметрах та збалансованим розподілом енергії);
- однорегістрове звучання голосу впродовж всього діапазону голосу (згладжування регістрів);
- тембральне забарвлення голосу (тембральна насиченість голосу);
- різні технічні прийоми (динамічний діапазон голосу – форте, піано, портаменто, гліссандо, легато, стаккато, філірування тощо);
- вокальна орфоепія та чітка і виразна дикція.

Однак, це тільки узагальнений перелік вокально-технічних навичок, якими повинен оволодіти співак на початковому етапі навчання співу для формування культури голосоведення. Необхідність розуміння того, що ж реально являє собою співацький голос і його звучання спирається на розповсюджене і утотожнюване в повсякденному житті поняття „голос” і „звук”, які у методичній літературі обмежуються визначенням голосу, як „коливанням упругого тіла”, тобто, як фізичного явища (або – „розповсюдженням коливань, тобто, хвиль в упругому середовищі). Ці визначення, позичені з акустики, не можна вважати точними, оскільки звук, як акустичний феномен (В.І.Юшманов), тісно пов'язаний з якістю слухового сприйняття

поток енергії і коливаннями певного частотного діапазону, (який для людини визначається в межах 16–20000 Гц.). Феномен звуку виникає тільки в момент сприйняття цих потоків нашими слуховими органами, при чому ми чуємо їх (сприймаємо і усвідомлюємо) не як енергетичні коливання тої чи іншої частоти, а як звук камертону, віолончелі, людського голосу і т.д., тобто, мова йде про здатність людського організму до внутрішнього суб'єктивного слухового сприйняття, а якість його залежить від функціонального стану слухових органів. Тому, співацький голос точніше можна визначити як – призначений для слухового сприйняття енергетичний потік, створений співаком під час співу, а звучання голосу є не що інше, як якість суб'єктивного слухового сприйняття цього потоку.

Поділ в сфері нашої свідомості понять „енергетичний потік” і „звук” дає можливість конкретно говорити про енергетичну природу співацького голосу, а також, – вперше в теорії вокального мистецтва – дозволяє розрізнити звуковий компонент голосу, (наявні в ньому коливання) і його звучання, (слухове сприйняття) від його внутрішньої беззвучної основи – створюваного співаком енергетичного потоку. Це дає можливість (за В.Юшмановим) суттєво скоректувати деякі традиційні для вокальної методології уявлення про роль слухових і внутрішніх відчуттів в процесі контролю і корекції співаком своєї вокальної техніки (внутрішньої роботи свого інструменту). Здатність співака відчувати себе і свій інструмент єдиним організмом і однією функціональною системою позбавляє його можливості зовнішнього візуального контролю за якістю „гри” на своєму музичному інструменті і робить його нездатним адекватно оцінювати роботу. Здебільшого співак має вельми приблизне уявлення про роботу конкретних органів під час співу і тому оцінка його власного співу є, як правило, далекою від реальності, (в цьому можна переконатися, почувши свій голос в магнітофонному записі). Слід пам'ятати, що навчання академічній вокальній техніці повинно ґрунтуватися не в корекції учнем якості звучання власного голосу, а в заміні ним внутрішньої техніки співацької фонації. Для вокального педагога співучня є зовнішнім орієнтиром і вельми суттєвим фактором оцінювання його внутрішньої техніки звукоутворення. Фізіологічна природа голосотворення – створення звукового енергетичного потоку – є

природнім рефлексом, який керується людиною на підсвідомому рівні. З розвитком усвідомлення і набуття відповідних знань про будову і особливості роботи органів голосотворення у співака появляється можливість довільної корекції внутрішньої роботи свого голосотвірного інструменту. Поряд з тим, поява такої можливості не знімає і не заміняє підсвідому регуляцію фонаційного процесу, а – навпаки, – без підсвідомості і рефлекторної регуляції процесу голосотворення довільна і цілеспрямована корекція розмовної і вокальної функції була б неможлива. Крім того, можливості безпосереднього довільного керівництва фонаційним процесом у співака є досить обмежені, наприклад, він не може змінити конструктивну (анатомічну) побудову свого інструменту – голосового апарата і особливості роботи своєї нервової системи, його волі є не піддається автоматизм фізіологічного механізму голосотворення і керівництво зворотним слуховим зв'язком, тим більше він не в змозі довільно регулювати частоту коливань голосових зв'язок і змінювати акустичний спектр свого голосу вольовим зусиллям. Довільна корекція техніки співу у фізичному плані для виконавця обмежена переважно контролем і корекцією функціонального стану свого інструменту умов його роботи (відкриття рота, горла, натягу м'якого піднебіння, сили дихання і роботи гладких м'язів живота, діафрагми тощо). Тому для вокальної педагогіки найважливішим фактором є уміння створити внутрішні умови, здатні забезпечити професійну якість звучання голосів, а постановка голосу повинна ґрунтуватися на усвідомленні того, що у навчанні вокаліста-початківця мова повинна йти про створення таких внутрішніх умов роботи співацького інструменту, при яких співак зможе максимальнo виявити свої співацькі фонаційні можливості. Це так звана БІОМЕХАНІКА співу.

Біомеханіка співацького тону передбачає включення в процес звукоутворення механізмів натягу і змикання голосових зв'язок (складок), м'язи яких отримують електроімпульси для їх іннервації (роботи, коливання), внаслідок чого вони коливаються, утворюючи між собою веретеноподібну щілинку. Частота коливань цих зв'язок (складок) зумовлюється частотою імпульсів, що надходять з кори головного мозку, забезпечуючи їх коливання за моделлю вимушених коливань.

Проте, без звукопровідного середовища, тобто, повітря, в дихальному горлі коливання голосових зв'язок не утворюють звука, то-

му в роботу вступає модель автоколивань, які створюються резонаційними і дихальними системами, і від яких залежить тембр, сила і несучість (польотність) голосу. Ефект художнього співу зумовлений рівнем культури співака і гнучкістю його розумових процесів, а чистота інтонації – його природним музичним обдаруванням, так званою музикальністю та ефективністю роботи „звуквисотного генератора” (вислів Прокоп'єва В.)³¹. Для якісного співу необхідна повна рівновага емоційного і раціонального факторів („раціо” і „емоціо”), тобто, надсвідомої і підсвідомої регуляційної функції голосотворення. В зв'язку з цим, робота з дітьми видається більш ефективною з розрахунку на їх спонтанність, оскільки функціональні зв'язки в їхньому організмі відбуваються в режимі безумовної рефлексії, тобто, автоматично. Правильно спрямована навчальна робота дозволить їм згодом свідомо удосконалювати себе і поєднувати умовне з безумовним, свідоме з підсвідомим. Початковий етап роботи з голосом, коли тільки починає утворюватися професійний стереотип, більша частина навчання ще лежить в ділянці підсвідомого. Мозок в цьому випадку не в змозі керувати фонацією, оскільки співак ще не встиг розумом досягнути те, що почуття ще не випрацювали. Паритет між почуттями і розумом розладнується, тому педагог зобов'язаний допомогти учневі шляхом мислення (раціо) навчитися керувати чуттєвою сферою вокального процесу, власне, своїми емоціями, тобто, навчитися формувати необхідне і якісне звучання голосу (згідно моделі вимушених коливань). Просто кажучи, в моделі автоколювання голосових зв'язок переважає серце, а в моделі вимушених коливань – розум). Якщо раніше все в голосі співака відбувалось спонтанно, само собою, то згодом ці зв'язки набувають усвідомлених і керованих дій. В дорослому віці, коли процес пізнання життя уже сформував певні „гальма” і „табу” в мозку, налаштування взаємодії підсвідомого з надсвідомим вимагатиме більше часу і залежатиме від співпраці і взаєморозуміння між педагогом і учнем, тобто, між сторонами тою, що вчить, і тою, що вчиться.

Таким чином, вокально-художній звук – це повноцінне і вільне звучання співацького голосу, яке досягається шляхом розумного і вмілого застосування всіх вокально-технічних прийомів і максимального виявлення вокально-технічних та психофізіологічних можли-

³¹ Див. Прокоп'єв В. Как стать певцом и сделать карьеру. – СПб., 2000.

востей голосового апарату в процесі голосотворення. Вокально-художній звук є результатом координованої роботи всієї голосотвірної системи співаючого. Вокально-художній звук поєднує в собі, насамперед, основні фізіологічні та акустичні показники, які ґрунтуються на анатомічних факторах голосотвірної системи людського голосу. До основних фізіологічних і акустичних показників належать: діапазон голосу, тембр, теситура, характер і повнота звучання (гучність) голосу, характер звучання перехідних нот на межі регістрів, а до анатомічних – будова гортані, резонаторних зон, конструкція організму співака, зокрема, м'язова, дихальна та моторна динаміка тощо.

ПРИНЦИПИ ДІЇ ГОЛОСОВИХ ЗВ'ЯЗОК

Голосові зв'язки (іноді їх називають голосовими складками чи волокнами) у різних голосах відрізняються за товщиною і довжиною. Наводимо таблицю довжин голосових зв'язок за Ціммерманом:

<i>Баси</i>	24-25 мм
<i>Баритони</i>	22-24 мм
<i>Тенори</i>	18-22 мм
<i>Мецо-сопрано</i>	18-21 мм
<i>Сопрано</i>	14-19 мм

Товщина голосових зв'язок також різна – від 2 мм у легких сопрано до 5 мм у басів, а будова їх – особлива: м'язові волокна розміщені в різні боки, внаслідок чого вони можуть коливатися як всією своєю масою, так і половинкою, чвертинкою і т.д. Більше того, в той час, як частина голосової зв'язки коливається під тиском повітря (вібрує), решта її може перебувати в повному спокої. Така особливість будови дає можливість голосовим зв'язкам відтворювати багатство і розмаїття звуків і тембрового забарвлення. При вдиханні зв'язки автоматично змикаються, а при видиханні – розмикаються. Це додає їм більше рухливості, внаслідок чого голосові зв'язки можуть виконувати ще й інші, зокрема, захисні функції: тісно зімкнувшись і закривши таким чином вхід в гортань, зв'язки оберігають дихальні шляхи від попадання в дихальне горло їжі.

Утворення звука відбувається так: під впливом імпульсів, що надходять з центральної нервової системи, голосові зв'язки змикаються. Потік повітря, що надходить з трахеї під зімкненими зв'язками утворює підвищений підзв'язковий тиск, який змушує голосові зв'язки розімкнутися. Потім, завдяки своїй еластичності,

голосові зв'язки намагаються повернутися у вихідне положення, тобто, зімкнутись. Вільні краї голосових зв'язок при цьому коливаються вздовж і впоперек. Ритмічні коливання зв'язок передаються частинам повітря, які теж починають коливатися, підсилюючи цим власні коливання голосових зв'язок, в результаті чого утворюються складні звукові хвилі, що накладаючись один на одного, утворюють звук людського голосу. Сила і гучність звуку залежить від амплітуди коливань голосових зв'язок, що перебуває в прямій залежності від сили і інтенсивності видиху (атаки звука), а також вона тісно пов'язана з розмірами і формою своєрідного рупора, утвореним порожниною глотки і рота в момент голосоведення та величиною самого рота співака. Чим більша амплітуда коливань, народжених в голосових зв'язках, тим сильнішим буде звук, утворений в гортані. Чим правильніше сформована в надгортанних порожнинах рупороподібна форма і чим більша ротова порожнина в процесі співу, (в залежності від індивідуальних даних співака), тим краще і з найменшими втратами, цей звук досягатиме зовнішнього простору, і тим гучнішим він буде для слухача, (В.П.Морозов, Л.Б.Дмитрієв, Н.А.Бернштейн та ін.). Висота звука залежить від частоти коливань голосових зв'язок, їх довжини, товщини і ступеня їх зовнішнього і внутрішнього натягу. Зовнішній натяг голосових зв'язок відбувається внаслідок скорочення м'язів гортані, які розтягують їх впоперек, а внутрішній натяг відбувається за рахунок скорочення самих зв'язок за допомогою особливого, так званого, голосового м'яза, розміщеного в кожній зв'язці³². Частота коливань зв'язок дорівнює частоті імпульсів, що надходять з центральної нервової системи до голосового м'яза. Чим вищий звук, тим частіше коливання голосових м'язів і тим, відповідно, частіше надходять нервові імпульси з центральної нервової системи. Таким чином, згідно теорії відомого французького вченого, математика, фізика і фоніатра Рауля Юссона, регуляція частоти коливань при фонації (звукоутворенні) визначається імпульсами із ЦНС і зовсім не залежить від сили дихання³³. Гертлерівські волокна голосових м'язів розміщуються в горизонтальному, вертикальному і діагональному напрямках, що дозволяє їм урізномбіч скорочуватися, ущільнюватися, чи, навпаки розтягатися, а в потрібних ділянках і затискатися (подібно до того, як палець затикає струну при грі на скрипці). Важливим в цьому процесі є те, що нервові імпульси

³² Гарбузов Н.А. Музыкальная акустика. – М.: Музгиз, 1954. – С.170.

³³ Егоров А.М. Гигиена голоса и его физиологические основы. – М., 1962. – С.79.

розділяються на потоки, які йдуть до багаточисленних волокон, і які відіграють різні функції. Цим пояснюються художні нюанси. В мовленні, таким чином, переважають автоколивання голосових складок, а в співі – частково-примусовий принцип їх роботи, хоча і в тому, і в іншому випадку працюють обидві моделі голосотворення. В першому випадку гортань є не тільки генератором частоти, але і регулятором енергії фонації, тому немає необхідності у зворотному зв'язку між дихальною системою і центральним керівництвом (центральною нервовою системою). В іншому випадку (у співі) коливальний процес регулюється центральною нервовою системою і модель потребує глобального зворотного зв'язку, оскільки програмується не тільки частота коливань, але й інші параметри співу³⁴.

Над гортанню коливання голосових складок підсилюються м'язово-слизовою оболонкою ротоглотки, а важливим елементом резонування стає м'яке піднебіння, де зосереджено багато нервових закінчень і м'язових волокон. Цікаво, що у новонароджених воно роздвоєне і зростається згодом, утворюючи маленький язичок – м'яке піднебіння, від якого відходять піднебінно-язиковий та піднебінно-глотковий м'язи, з'єднані з коренем язика. Іноді у співаючих трапляється дуже низьке м'яке піднебіння, і, відповідно, мала ємкість ротоглотки, що не сприяє значним вокальним можливостям, тобто, підвищенню коефіцієнта корисної дії (ККД) співу і вимагає спеціальних тривалих тренувань.

СПОСОБИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ ТА ПЕРЕВАГИ ПРИКРИТОГО ЗВУКУ

Терміни „відкритий”, тобто, плоский і „прикритий”, тобто, округлений звук, хоча і не точно виражають фактичну роботу голосового апарата, зокрема, гортані, давно отримали права громадянства і є добре зрозумілі всім фахівцям, оскільки досить чітко відображають суть цих прийомів співу. Проте, відмінність полягає в нейрофізіологічному процесі голосотворення загалом. За допомогою рентгенівських променів вчені з'ясували, що відкритий звук насправді формується в гортані, яка на даний час є закритою надгортанником, тоді, як прикритий звук характеризується добре відкритою гортанню.

³⁴ Жинкин Н.И. Механизмы речи. – М., 1958.

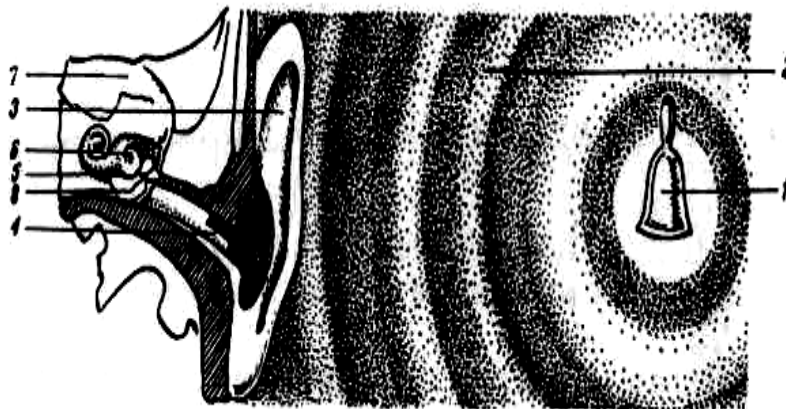
Така невідповідність може бути пов'язана з зовнішніми відчуттями співака і не має нічого спільного із справжнім станом речей. У поставленому голосі вхід в гортань завжди звужений, а від характеру звуку змінюється і ступінь розкриття нижньої частини глотки, тобто, при відкритому звуці вона більш закрита (звужена), а при прикритому звучанні нижня частина глотки розширюється. **ВІДКРИТИЙ ЗВУК**, як правило, звучить різко і плоско, має надто світлу (або „білу”) тембральну фарбу, позиція його низька, звук ніби „стелиться” і часто позбавлений співацького вібрато. Внаслідок загального і м'язового напруження відкритий звук дуже обмежений у можливостях відтворення різних виконавських нюансів і динамічного діапазону, зокрема, нюанс *piano* має тенденцію „зніматися” з дихання, артикуляція рота не відповідає характерові твору (або надто мала, або, навпаки, – перебільшена), що свідчить про неправильне формування надставної трубки (порожнини рота і глотки). Зловживання відкритим звуком часто приводить до швидкої втоми голосового апарата і його „зношенню” та обмеження працездатності, а для самого звучання голосу характерне детонування, тобто, нестійке інтонування. **ПРИКРИТИЙ ЗВУК** має в своїй основі темне забарвлення, звучить м'яко, округло, у високій звуковій позиції. Утворений легкою повітряною атакою, без надмірної роботи м'язів, такий голос є дуже гнучким і має багату палітру фарб (від найсвітлішої до найтемнішої), яка ніколи не звучатиме плоско. В порівнянні з неприємним, різким тембром відкритого звуку, незаперечною перевагою прикритого є – довершеність і благородство тембру і легкість звучання, здатна „прорізати” будь-яку оркестрову звучність. Для опанування основною манерою прикритого звуку необхідна тривала навчальна робота під контролем педагога-вокаліста, щоб уникнути надмірного „згущування” тембральних фарб голосу, які створюють надто „темний” і глухий відтінок звучання.

МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНИЙ СЛУХ

Як відомо, керівництво голосотворенням здійснюється всією системою зворотного зв'язку нервової діяльності людини, яка забезпечує відповідні відділи головного мозку різними відомостями про акустичну результативність роботи голосового апарата, про те, якими рухами вона досягається і якими відчуттями супроводжується. Аналіз відчуттів – єдиний спосіб зрозуміти і навчитися контролювати роботу голосового апарата. Головним регулятором вокальної і мовленнєвої

функції є слух людини. Слух – це орган чуття, який сповіщає мозку звукові явища, що відбуваються в оточуючому організмі людини середовищі, інакше кажучи, с л у х – це здатність сприймати звукові коливання, це – певні відчуття (сприйняття і уявлення), пов’язані з нашою свідомістю, провідником яких є найтонший слуховий апарат – вухо людини, що вловлює і сприймає різні звуки³⁵.

В співі, як і в звичайному мовленні, є необхідним апарат, що створює звук і що його сприймає. Слухові подразники здорових органів слуху, що надходять із зовнішнього середовища виявляються водночас подразниками для нервових клітин, які відають органами голосового апарата. У глухій людині слухового сприйняття і, як наслідок його, подразнення голосотвірних центрів не відбувається зовсім, і тому голосовий апарат не функціонує. Поштовхом для появи мовленнєвої функції є безпосереднє сприйняття слухових подразників: людина чує звуки і одночасно пробує їх відтворити. Звичайно, що в дитини ці перші спроби ще не бувають дуже вдалими. Але на допомогу приходить так званий зворотний зв’язок.



Мал. 14.

Сприйняття звука (за М.Левидовим).

- 1. – джерело звука; 2. – звукові хвилі; 3 – вушна мушля (завитка);
4 – слуховий прохід; 5 – барабанна перетинка; 6 – слухові кісточки;
7 – слуховий нерв; 8 – лабіринт.*

До мозку дитини чутливими нервами надходить інформація про роботу голосових органів, і одночасно вухом вона сприймає ут-

³⁵ Див. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С.48.

ворені звуки. Дитина співставляє їх з попередньо сприйнятими, визначає різницю (помилку) і знову наслідує почуте. Так здійснюється нова спроба, проте зі зміною ланцюга м'язових скорочень, що сприяє пристосуванню голосових органів до почутих звуків і налаштування координації між слухом і голосом – дитина вчиться розмовляти. Під час цього процесу утворюються і закріплюються умовно-рефлекторні зв'язки, які шляхом багаторазових повторень переходять в динамічні стереотипи, що лежать в основі всіх голосових навичок.

Так само формуються і співацькі навички, в основі яких лежить такий же фізіологічний механізм. В процесі накопичення слухового досвіду при формуванні навичок подразниками рухливих центрів голосових органів стають не тільки безпосередньо сприйняті звуки, але й уявлення про них, створені мозком, які зберігаються слуховою пам'яттю. В процесі розвитку організму людини (дитини) взаємодія слухових і голосових органів стає надзвичайно тісною, буквально зливаючись в одну безперервну функцію, що і забезпечує формування співацьких навичок. Зв'язок між слухом і голосом є двосторонньою: не тільки голос не може формуватися без участі слуху, але й слух також не може розвиватися без участі голосових органів. Слухові сприйняття здійснюються опосередковано, тобто, завдяки діяльності голосових органів. Слухаючи розмову, музику чи спів, людина внутрішньо повторює її і тільки після цього безпосередньо відтворює почуте.

Таким чином, в процесі формування вокальних навичок постійно відбувається коригування роботи тих органів, що беруть участь в голосотворенні: відкидається зайве, закріплюються і удосконалюються потрібні рухи. Увесь цей процес буде нездійсненим без відомостей про саму роботу голосотвірних органів та їх стан на даний момент. Тому зворотний зв'язок, що відображається в нашій свідомості через відчуття (слухові, м'язові, резонаційні та ін.) виконує надзвичайно важливу роль в розвитку голосових навичок. В цьому зв'язку провідне місце займає слух людини, який є і головним регулятором голосу.

Коливання повітря, викликане коливанням будь-якого тіла, спочатку потрапляє з вушної мушлі (раковини) через слуховий прохід на еластичну мембрану, тобто, барабанну перетинку, заставляючи її коливатися. Барабанна перетинка передає поштовх трьом невеличким кісточкам, так званим молоточку, наковальні і стременцю. Стременце, основа якого розташована вже у внутрішньому вусі, приво-

дить в рух особливу рідину, що наповнює лабіринт, і водночас кортієві волокна, розміщені в завитці. Ці волокна є кінцевими розгалуженнями слухового нерва, подразнення якого і передається до центральної нервової системи, до мозку. Шлях, що проходить звук від кортієвого органа (язичка), приведенного в коливання, до мозку є надзвичайно складним і великим. Останній етап цього шляху завершується приведенням звукового збудження до кори головного мозку – основного центру слухових відчуттів. А всі слухові відчуття здійснює кора скроневої ділянки, так званих великих півкуль головного мозку, де й відбувається аналіз і синтез цих відчуттів. Таким чином, користуючись визначеннями за книгою М.Микиші, **м у з и ч н и й с л у х** – це здатність людини сприймати звукові коливання, безпомилково відрізнити правильні інтонації та інтервали від неправильних. В свою чергу, **в о к а л ь н и й с л у х**, як більш ширше поняття, це – здатність людини чути, сприймати й аналізувати якість голосу, його темброве забарвлення, насиченість і відповідність характерові звука і художньому образу твору. А **м у з и ч н о-в о к а л ь н и й с л у х** – це „високорозвинена музично-вокальна культура людського слуху, завдяки якій наше вухо може комплексно сприймати, розрізнити й аналізувати співацький звук як із суто технічного, так і з художнього боку. Музично-вокальний слух є аналізатором усіх звуко-слухових відчуттів і факторів художнього звучання голосу співака”³⁶. Основним чинником розвитку музично-вокального слуху є: резонатори (акустика) голосового апарату, резонансний пункт, вокально-художній звук та його характер, тембр, голосні фонемі і виразне фразування, а також пам’ять відчуттів. У взаємодії ці чинники сприятливо впливають на розвиток і виховання музично-вокального слуху.

Голосовий апарат може виразити тільки те, що увійшло в мозок людини через слух чи, що виникло в мозку внаслідок слухових вражень. Якщо людини з дитинства позбавлена слуху, то в неї немає звукових вражень і їй нічого виразити голосовим апаратом. На зразок цього людина, позбавлена природної музикальності і, власне, музичного слуху, не зможе нічого заспівати. У неї не виникатимуть музичні враження. Проте, в переважній більшості, кожна людина, бодай мінімально, наділена елементарною музикальністю, якщо вона має здоровий слуховий апарат і з дитинства оточена музикою. Все це підкреслює важливість розвитку правильних уявлень з дитинства.

³⁶ Див. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С.48. .

Саме там, де цьому надається великого значення, спостерігається високий рівень розвитку вокального мистецтва, як, наприклад, в Італії. Тому, враховуючи значення музичних (вокальних) вражень, педагоги-вокалісти надають великої ваги слуханню учнями видатних співаків-виконавців. Педагоги-практики радять молодим співакам слухати і недосконалий спів. Це дозволить їм відчутти спочатку лишень найбільшу відмінність у звучанні, проте згодом, допоможе розвинути здатність до більш тонкого аналізу характеру звукоутворення. Відомий старий італійський педагог, представник так званої „Великої Болонської школи” П’єтро Тозі, рекомендував своїм учням: „... вивчайте помилки інших – це велика школа, котра мало коштує, зате багатому навчить. Вчитися можна від усіх, і часто найгірший співак є кращим вчителем”³⁷.

При систематичному навчанні вокальний (музичний) слух можна розвинути надзвичайно тонко. „Вокальне вухо” – це надзвичайно серйозний, складний і відповідальний фактор у справі вокального виховання, претендувати на яке, як стверджує відома українська співачка і вокальний педагог Н.М.Прокопенко, „можуть не тільки великі художники, що мають великий стаж відповідальної музично-художньої діяльності, але й педагоги, котрі володіють всесторонньою музичною культурою, здатної дати їм, як доповнення до особистого таланту, можливість здійснювати аналіз звукових явищ і визначати їх якість”³⁸.

Таким чином, вокальний слух у сучасній вокальній педагогіці трактується дещо ширше, спираючись на суттєву характеристику його як рухливого (який вказує на роботу м’язово-нервової системи), завдяки чому він отримав назву – в о к а л ь н о-м о т о р н и й с л у х, або і д е о м о т о р н и й („ідеомоторний” – вміщає поняття комплексної роботи всіх органів чуття) Слух розвивається за загальними законами розвитку відчуттів – від узагальненого уявлення до щораз більшої деталізації його тонкощів. Людина з розвиненим слухом уміє розрізняти в звуках значно більше особливостей, аніж той, у кого слух розвинений мало. Тільки в міру розвитку слуху людина починає розрізняти окремі групи музичних інструментів: струнні, духові дерев’яні, мідні духові і т. п. Згодом появляється можливість відрізнити в загальному звучанні оркестру тембри окремих інструментів всередині кожної групи: гобоя від кларнета, скрипки від альтя,

³⁷ Цит. за кн. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – С.84.

³⁸ Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпина. – К., 1999. – С.14.

валторни від труби тощо. У досвідчених диригентів слух розвинений настільки, що в звучанні великого оркестру вони легко знаходять фальшивий звук будь-якого з інструментів. Це ж стосується і сприйняття інтервалів чи акордів. Спочатку звучання сприймається узагальнено і лишень згодом визначаються окремі звуки, що належать до того чи іншого співзвуччя. У людській нервовій системі таке попереднє узагальнене сприйняття пов'язане з розповсюдженням процесу збудження в ядрі аналізатора, а здатність до розрізнювання окремих звуків – з розвитком диференційованого гальмування.

Музичний слух поділяється на відносний і абсолютний музичний, вокальний та музично-вокальний слух (згідно розподілу за М.Микишею).

А б с о л ю т н и й с л у х – це здатність людини впізнавати чи відтворювати висоту окремого звука (не порівнюючи його з іншим відтворенням, висота якого відома), а також чути і розрізняти співацький звук як із музичного, технічного, так і з художнього боку. Буває ще абсолютний внутрішньо-слуховий спів і абсолютний внутрішній слух.

А б с о л ю т н и й в н у т р і ш н ь о - с л у х о в и й с п і в – це здатність уявно співати (без фактичного звучання) будь-яку мелодію, пісню, партитуру опери, симфонії тощо.

А б с о л ю т н и й в н у т р і ш н і й с л у х – це здатність уявляти музику в свідомості, внутрішньо чути і переживати, не виконуючи чи реально слухаючи її, а відтворюючи лиш в пам'яті при читанні нот або в процесі творчості.

В і д н о с н и й с л у х – це здатність визначити висоту звука шляхом порівняння його з іншим звуком (висотне положення якого відоме), впізнавати і відтворювати музичні інтервали.

Музичний слух не обмежується здатністю розрізняти висоту звуків, тобто, звуковисотним слухом, але проявляється в умінні розрізняти відтінки звуків – тембровий слух, місце звуку в тональності – ладове чуття, гармонію акордових поєднань – гармонічний слух тощо. Правильним тренуванням всі ці прояви музичного слуху можуть бути високо розвинені, особливо при навчанні з дитинства. Педагоги радять бути надзвичайно уважним до питання чистоти інтонування мелодії, до правильного тембрального забарвлення і не допускати детонування, тобто, фальшивого звучання. Програвання мелодії і сольфеджування перед співом сприяє чистому інтонуванню в процесі вивчення твору. Розрізняють так званий пасивний слух і активний.

П а с и в н и й – це уміння правильно чути, а к т и в н и й – вміння голосом точно відтворити почуте. Якщо пасивний слух розглядати як розвиток диференціювання (розподілу) в слуховому аналізаторі, то активний містить в собі уміння керувати голосовим апаратом для формування звука потрібної висоти. Переважно детонування пов'язане з браком уявлення необхідної інтонації внутрішнім слухом. Варто повільно програти на фортепіано чи попросити проспівати невдале місце, як можна переконатися, що виконати цього учень не може. Часто такий недолік пов'язаний не стільки з неточною висотою звука, скільки з неправильним тембром – так званою низькою позицією. Звуки, що мають багато обертонів, сприймаються на слух, як більш точні за висотою, навіть, коли висота у них абсолютно однакова. В цьому випадку точність інтонації залежить від вокальної техніки, і слух самого співака не завжди може допомогти, оскільки співак чує тембр свого голосу не так, як його чують навколишні. Звук, як відомо, розповсюджується не тільки через зовнішнє повітряне середовище, але й через в н у т р і ш н і т к а н и н и організму, через кісткові провідники. Відсутність орієнтації співаючого в якості свого тембру не дозволяє за допомогою слуху коригувати точність інтонації. Співак коректує її слухом, головним чином за висотою основного тону, але цього замало при низькій позиції звука. Навіть співаки з прекрасним музичним слухом іноді бувають невпевненими в чистоті інтонування. При цьому вони орієнтуються не тільки на слухові відчуття, але й на м'язові, резонаційні, вібраційні і т.п. Досліджуючи слухову природу людини фізіологи стверджують, що слух має здатність сприймати не всі звуки природи, а лишень їх певний діапазон. Крім того, всередині цього діапазону слух має зони кращої і гіршої чутності. Найбільш чутливою ділянкою для сприйняття звуків є третя і четверта октава (*Соль* третьої октави до *Соль* четвертої). Більш низькі чи більш високі звуки слух сприймає значно гірше.

Фоніатри і фізіологи це називають своєрідним пристосуванням співацького голосу до особливостей вуха слухача³⁹. Саме така здатність голосу дозволяє слуховій системі при відносно невеликій затраті фізичної енергії співака досягати максимальний акустичний ефект для слухача. Ця властивість і отримала назву високої співацької форманти голосу. Цей акустичний ефект отримав назву „к о е ф і-

³⁹ Морозов В. Вокальный слух и голос. – М.–Л.: Музыка, 1965. – С.17.

цієнта дзвінкості” голосу, тобто, здатність голосу „летіти” на велику відстань і звучати крізь оркестр. Тому в роботі над розвитком і удосконаленням вокальних здібностей величезне значення матиме уміння правильно уявляти і оцінювати звучання власного голосу, оскільки звучання власного голосу досягає вух виконавця не тільки ззовні, але й впливає на слуховий орган і з середини тіла, розповсюджуючись за допомогою твердих тканин тіла, так званої кісткової провідності. Це означає, що співак сприймає власний спів дещо по іншому, аніж слухачі.

Важливим чинником внутрішнього сприйняття власного голосу має і той факт, що одночасно зі звуком нервова система співака сприймає величезну кількість сигналів чи, як кажуть фізіологи, подразників, що надходять з різних органів чуттів: м’язового чуття, зору, вібраційної чутливості і т. п. „Ансамбль” цих відчуттів має надзвичайно позитивний вплив, оскільки тільки за умови одночасного сприйняття сигналів від різноманітних органів чуття і утворення на цій осові умовних рефлексів можна забезпечити для співака можливість оволодіння власним голосом. З іншого боку, така інтенсивність різноманітних сигналів, що надходить до центральної нервової системи співака ніби маскує і видозмінює його слухові відчуття, ускладнюючи цим оцінку звукових якостей власного голосу. Для недосвідченого співака величезну роль у подоланні цього етапу формування вокальної техніки матиме натреноване вухо педагога-вокаліста, як „зовнішнє вухо”, якого бракує йому на початковому етапі навчання та прослуховування магнітофонних записів власного співу. Досвід педагогів-практиків показує, що систематичне прослуховування записів власного співу сприяє подоланню молодими виконавцями багатьох комплексів і помилок, оскільки дозволяє долучити до внутрішніх відчуттів і „зовнішній слух”, тобто, слухання себе „зі сторони”.

ВІДЧУТТЯ В СПІВІ І КРИТЕРІЇ ЕФЕКТИВНОСТІ ЗВУЧАННЯ ГОЛОСУ

Сучасне трактування вокального слуху розглядається в дещо ширшому розумінні його як „моторного акту”, оскільки слух, це передовсім – дія, акт (моторика означає рух, дію). Цьому сприяли дослідження, які проводяться в різних галузях суміжних зі співацьким мистецтвом наук: фізіології, біофізиці, морфології, фоніатрії, медицині, психології та ін. і які дозволяють розглядати процес

голосотворення в значно ширшому аспекті, особливо, стосовно специфіки відчуттів і роботи різних органів людського тіла. Нейромоторна робота організму людини знаходить своє відображення у всіх сферах життя і є невід'ємною частиною наукового пізнання і правильного розуміння сутності процесів її життєдіяльності. Новаційний погляд на формування голосотворення дає можливість значно розширити знання про голос людини і її функціональні можливості, тому пошуки нетрадиційного підходу до навчання і виховання співаків-вокалістів є надзвичайно актуальними у сучасній вокальній педагогіці. Педагоги-новатори у вокальній практиці знаходять щораз більше прихильників серед співаків, які прагнуть досягнути вершин співацької майстерності і озброїти себе знаннями для подолання не тільки недоліків співу, а й пошуків гармонії між духовними і фізичними якостями у своїй творчій діяльності. Великий інтерес викликає, наприклад, вокально-педагогічна практика В.Юшманова, В.Прокоп'єва, В.Ємельянова (Росія), Сета Рігса (США), О.Кравченка (Україна) та ін., науково-методичні погляди яких вирізняються оригінальністю і широтою наукової обізнаності в галузі вокального мистецтва і суміжних наук.

Слухаючи своє звучання голосу в записі, співак має можливість порівнювати його якість з виконанням відомих майстрів вокалу, що ставитиме перед ним нові регулятивні завдання і формуватиме певний еталон якості. Для того, щоб у співака міг утворитися правильний зразок цього еталону, він повинен добре засвоїти комплексну дію слухового сприйняття, тому, що регульований образ утворюється в людській свідомості не тільки зі слухового сприйняття свого чи чужого голосу, отже, в це поняття входить і увесь комплекс нейромоторної діяльності організму. Слухаючи голос співака (в приміщенні), вуха слухачів сприйматимуть дві звукові хвилі, які накладаються одна на одну: пряму – рот співака і вуха слухача, і відбиту – стіни, підлога, предмети, а тоді – вуха слухача. При співі в умовах необмеженого простору, наприклад, поля, сприйняття голосу як чужого, так і свого, суттєво змінюється через відсутність відбитої хвилі. При слуханні самого себе в приміщенні співак, крім прямої і відбитої хвилі отримує ще й внутрішню хвилю (коливання, які йдуть внутрішніми повітроносними каналами – евстахієвими трубами, кістковими хвилями – сприйняття звуку слуховим органом через коливання кісток черепа, що механічно передаються слуховим кісточкам і бара-

банній перетинці), одночасно сприймаючи і акумулюючи акустичними каналами відчуття вібрації кісток і тканин черепа та кісток і тканин грудей, розміщених поблизу гортані. Надзвичайно важливою інформацією для співака є той факт, що сприйняття звукових коливань і сприйняття вібрації – це різні речі, оскільки вони здійснюються різними органами відчуттів. Тому спеціалісти радять навчитися сприймати роботу кожного органу відокремлено один від одного (цього можна навчитися при цілеспрямованому тренуванні), зосереджуючи увагу на кожному з них і „прислухаючись” до його роботи. Наприклад, ВІБРОРЕЦЕПЦІЯ (сприйняття вібрації) може сприйматися відокремлено від акустично-резонаційного відчуття, власне, БАРОРЕЦЕПЦІЇ чи м’язового відчуття – ПРОПРІОРЕЦЕПЦІЇ.

В процесі голосотворення у певних ділянках тіла збільшується повітряний тиск, а у співаків він збільшується у значній кількості, яке локалізується в головних резонаторах (черепі людини). Добре відоме всім специфічне відчуття, яке виникає у пасажирів під час злету чи посадки літака. Таке сприйняття зміни тиску називається БАРОРЕЦЕПЦІЄЮ.

Зрештою, під час співу активно працює ще й велика кількість різних м’язів. Деякі з них (стілки живота, боки, груди, мімічні м’язи, язик, м’язи шиї тощо) постійно сповіщають корі головного мозку про свою роботу і положення, в якому в даний час перебувають. Наприклад, людина завжди знає в якому положенні в неї зараз є рука чи нога і для цього немає потреби залучати до роботи інші відчуття, зокрема, спеціально щупати, рухати, чи дивитися на них. Це сприйняття називається ПРОПРІОРЕЦЕПЦІЄЮ (пропріо – власність, тобто, сприйняття себе). Кожній людині в житті добре відоме відчуття втрати контролю за роботою м’язів, коли, наприклад, затерпає рука чи нога і м’язи перестають відчуватися тілом, тобто, інформація про їхню роботу перестає надходити до кори головного мозку. Пропріорецепція також може сприйматися самотійно і без участі інших відчуттів. Поєднання всіх відчуттів (вібро-, баро-) і пропріорецепції у співі називається і д е о м о т о р н и м и відчуттями, які мають комплексну природу і їх виокремлення в теоретичному аналізі мають лише умовний характер, пов’язаний з психічною діяльністю виконавця.

Уміння відокремлено сприймати всі види відчуттів стосуються і акустичного сприйняття. Пряма і відбита хвилі також можуть

диференціюватися у свідомості, незважаючи на їх взаємонакладання і одночасне сприймання. Вокальний педагог Віктор Ємельянов, автор системи фонопедичного методу розвитку голосу, відомий своїм новаційним підходом до формування вокальної культури, який успішно працював на теренах України, Росії та за рубежем у своїй книзі „Розвиток голосу. Координація і тренінг” (рос.) детально розглянув і сформулював суть розмежування комплексної природи відчуттів співака в його свідомості як необхідної практики формування технічної бази співацького мистецтва. Зосередження уваги і аналіз окремо локалізованого відчуття в процесі навчання співу, особливо на його початковому етапі, дозволяє при потребі конкретизувати і відпрацювати механізм його активізації для ліквідації недоліків у комплексній роботі всієї голосотвірної системи⁴⁰. На думку автора, в хоровій практиці часто застосовується методика співу з рукою, прикладеною до вуха, яка, насправді є самообманом, оскільки, створюючи таким способом штучну резонуючу порожнину між долонею і вухом, співак підсилює, власне, ті частоти, які за принципом зворотного зв'язку приводять до ущільненого змикання голосових зв'язок і збільшення часу їх взаємодії. Це тільки в суб'єктивному сприйнятті співаючого утворюється дзвінкий чистий „металічний” тон і створюється суб'єктивне відчуття зручності і легкості фонації, а, насправді, такий звук в практиці італійських педагогів називається „фальшивим металом”, оскільки він тільки зблизька створює враження гучності і сили, а у великому залі перетворюється в негативні компоненти, так звані негармонічні коливання – шуми: тріск, різкий тембр, горловий призвук. В театральному світі такий голос жорстко називають „склорізом”. Для формування правильного поняття про якість свого голосу автор рекомендує подібний прийом, але який має протилежну акустичну мету – навчитися чути свою відбиту хвилю. Для цього необхідно зробити з долонь щось подібне до човника чи черпака і приставити їх до вух так, щоб мізинці щільно притиснулись до скронь і човники (черпаки) виявились поверненими назад. Цей прийом дозволяє відрізати пряму хвилю (свій рот – своє вухо) і впіймати відображену. Виникає відчуття свого голосу ніби „зі сторони”, досить яскраве навіть в невеликому приміщенні. У великому театральному приміщенні такий прийом може кардинально змінити уяву співака про

⁴⁰ Віктор Емельянов. Развитие голоса. Координация и тренинг. – СПб., 1997. – С.29–33.

звучання свого голосу і заставити його орієнтуватися в співі саме на відбиту хвилю. Якщо співак цього навчиться, то його ніколи не зіб'є з пантелику будь-яка „глуха” акустика., інакше, він завжди почуватиме дискомфорт „втрати звуку” в будь-якому новому для себе залі. Так утворюється відповідний „регулювальний образ” (вираз В.Ємельянова), який дозволяє співакові порівнювати і співвідносити звучання свого голосу з уявним еталоном, що є, власне, загальним сприйняттям всіх відчуттів (пряма, відбита внутрішня і кісткова хвилі), вібро-, баро-, пропріорецепції і випереджаюча у свідомості співака голосотвірна дія.

Отже, моторна природа вокального слуху дозволяє трактувати його як „складну навичку комплексного аналізу явищ голосотворення, які містять в собі як аналіз слухового сприйняття, так і ідеомоторний аналіз рухових процесів, що дозволяють передбачувати утворення звука і, властиві йому процеси вібро-, баро-, пропріорецепції⁴¹.

Вокальний слух можна трактувати ще й як „інтуїтивне цілісне сприйняття загального фізіологічного комфорту (чи дискомфорту) співаючого за КРИТЕРІЯМИ: біологічної доцільності, енергетичної економичності та акустичної ефективності, які і складають еталон якості голосоведення. Людський голос тільки тоді приносить справжню насолоду і співакові, і слухачам, коли відповідатиме цим критеріям.

На початковому етапі навчання співу моторна одноманітність, тобто, багаторазове повторення одного і того ж вокального завдання чи руху може досягатися лише найпростішими засобами: усвідомленим керівництвом артикуляцією, вихованням зосередженості і уваги до поставленого завдання і узгодженості в роботі всіх ділянок голосотвірної системи. Чим вищий рівень диференціації (розподілу) моторних операцій і відчуттів, що їх супроводжують, тим вищим буде рівень слухового контролю в процесі звукоутворення, який в кінцевому результаті перетворюється в автоматизовану дію, тобто, навичку. Вокальна навичка, як фізіологічний акт голосотворення – це окремі елементи дії людини, які в результаті багаторазових повторень стають автоматизованими. За концепцією фізіолога П.К.Анохіна фі-

⁴¹ Виктор Емельянов. Развитие голоса. Координация и тренинг. – СПб., 1997. – С.34.

зіологічний аспект голосотворення розглядається як цілеспрямована свідомо керована людська діяльність, що, фактично, є так званою функціональною системою програмування – своєрідною моделлю майбутнього результату дії, сформованої в центральній нервовій системі (ЦНС) людини, яку вчений назвав „акцептором результату дії”. Згідно з цією теорією спрямована діяльність організму можлива тому, що в корі головного мозку людини постійно відбувається порівняння реальної діяльності з акцептором результату дії, тобто, з певним передбачуванням (бажаним, тим, якого хочеться досягнути) результатом, як еталоном, до якого крок за кроком (від вправи, до вправи) він наближається – „бачу ціль – пройду крізь стіну”. Цей принцип постійного порівняння результатів дії з певними передбачуваними показниками закладено основу всіх логічних завдань у навчальному процесі і формування мотиваційно-ціннісних орієнтацій майбутнього спеціаліста, коли від наполегливості і чітко поставленого завдання залежатиме успіх його професійної готовності. Навички, які утворюються від багаторазового повторення можуть бути різними – сенсорними, розумовими (мислительними), моторними, які переходять в конкретні уміння – сформовану на особистому досвіді здатність (на основі знань та навичок) виконувати певну інтелектуально-творчу діяльність. Якщо за знаннями закріплюється теоретична база навчального матеріалу, то навички і уміння вже стосуються практичної сторони навчання, де теорія стає допоміжною ланкою всього навчально-виховного процесу.

Такий підхід до формування вокальної техніки дозволяє розглядати і проблему ансамблю в співі як моторну дію. Переважно хормейстери чи керівники вокальних ансамблів, добиваючись злагоженого звучання постійно апелюють до слуху виконавців, вимагаючи „слухати один одного”. Проте, проблема ансамблю, це проблема ідентичності голосотвірних рухів, причому – на всіх рівнях голосотворення. Ансамбль ніколи не буде відповідати високому художньому рівню, коли його виконавці не оволодіють усім комплексом ідеомоторного контролю в процесі голосотворення. Досвідчені ансамблісти, прислухаючись один до одного, насправді інтуїтивно „слухають” дії нервово-м’язового комплексу виконавців, пристосовуючись до них такими ж внутрішніми рухами артикуляційних м’язів – язика і глотки, дихальної системи, звукової атаки, манери подачі звука, виразових засобів тощо.

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА ТВОРЧІСТЬ І ПСИХОТЕХНІКА СПІВАКА

До техніки вокально-сценічної творчості належить як вокально-технічна майстерність співака, так і вся нейромоторна та психічна діяльність його в процесі фахової реалізації комплексу знань, умінь і навичок. Культура творчого перевтілення, як і вокальна вимагає повсякденної цілеспрямованої і наполегливої роботи, оскільки, спів – творча праця, пов'язана з виконанням складних виконавських завдань і роботою нервово-м'язової системи. Величезна нервова енергія, яку віддає співак під час виступу, вимагає значного емоційного збудження, що ще тривалий час зберігається після концерту (чи оперної вистави). Активна м'язова робота при співі є свідченням інтенсивної діяльності нервових центрів, що відповідають за рух, тому тривалий стан підвищеної напруги матиме руйнівний вплив на здоров'я співака. Втрата рівноваги між збудженням і гальмуванням поступово руйнує голосотвірний процес. Спочатку зникає тонке нюансування, страждають крайні звуки діапазону голосу, а згодом появляється осиплість і голос „сідає”.

Серед засобів, здатних захистити нервову систему виконавця від перевтоми є е м о ц і й н и й ч и н н и к. Коли робота подобається, тобто, виконується емоційно, з піднесенням, то і голос менше втомлюється. Емоційний тонус виконавця підвищує працездатність і регулює взаємодію нейромоторних процесів, оскільки вельми велике значення має з в о р о т н і й з в'я з о к, що передає нервовій системі збудження від працюючих м'язів, рецепторів слухового, вібраційного, фонаційного та інших аналізаторів. Відомо, наприклад, що подразнення, яке надходить до кори головного мозку від так званого тройничного нерва, стимулюючи скорочення м'язів обличчя, рота, носових і придаткових порожнин ротоглотки, допомагає боротися з втомою, оскільки, збільшує резонаційні зони голосотворення. А „включення” резонаторів збагачує звукові якості голосу і полегшує, відповідно, м'язову діяльність. Величезну роль відіграє також і так звана друга сигнальна система – м о в л е н н я. Теплі слова похвали, підтримки і уваги оточуючих створюють атмосферу доброзичливості і взаєморозуміння, чим полегшують емоційну напругу і хвилювання виконавця перед виступом. Особливо сприятливим є цей метод у педагогічній роботі, бо одним з найважливіших

завдань вокальної педагогіки є – цікавий і зрозумілий навчальний процес.

Сучасна вокальна педагогіка щораз більшої уваги у навчально-виховній роботі надає формуванню внутрішньої гармонії і душевної рівноваги учня, про що свідчить значна кількість навчально-методичної та пізнавальної літератури, яка появляється на прилавках магазинів, і інформаційний спектр якої торкається широкого кола суміжних наук: медицини, фізіології, психології, біофізики і акустики тощо. Процес фонації (звукоутворення) – це психофізіологічний процес, тобто, особливе налаштування психіки співаючого і всього організму для виконання відповідних творчо-співацьких завдань. Власне, таке налаштування початкуючого співака для педагога-вокаліста становитиме найважливішу ділянку роботи, щоб виявити його найкращі фізичні і людські якості, розкриваючи які педагог не тільки підвищуватиме самооцінку учня, а й сприятиме формуванню зовнішньої і внутрішньої краси його та необхідності виражати свої почуття барвами свого голосу.

Як стверджує вокальний педагог, методист, спеціаліст вокально-хорових дисциплін, Н.Б.Гонтаренко (м. Севастополь, Крим), для успішної вокальної роботи є надзвичайно важливим усвідомлення учнем зовнішнього ефекту своєї співацької діяльності: питання поведінки; спілкування в середовищі друзів, прихильників, ровесників; ставлення до занять, педагога та якості отримуваних знань. В коло цих питань входять ще й питання зовнішнього вигляду на сцені і внутрішньої психологічної підготовки до творчого вияву своїх можливостей. Для впевненості в собі автор радить використовувати різні аутогенні настроювання, психологічні тренінги. Психологічний настрій починається з уміння „бачити себе зі сторони”, з психічного самоусвідомлення свого „Я” і спрямування його на сприйняття себе як унікальної особистості, створеної природою. Педагог радить використовувати схвалення і всяку підтримку навіть невеличкому успіхові чи будь-якому поступу вперед в оволодінні звукоутворенням. Дієвими важелями впливу є, наприклад: „Уяви, що твій голос і є ти сам, а твоє „Я” – чудове і дивовижне”; „Даруй свій голос з любов’ю і радістю, від усієї душі, відчуваючи при цьому возвеличений внутрішній політ”; „прояви все найкраще в собі”... „Вільний голос у вільному тілі” – кредо Н.Гонтаренко, як педагога, тому саме таке відчуття повинен виховувати в собі кожен співак, маючи конкретні знання про голос і способи його розвитку. Голос –

це багатство і дар Божий, тому від уміння розпоряджатися ним залежатиме і майбутнє самого виконавця. Голос завжди відображує внутрішній стан людини, що вимагає захисту його від психічних перевантажень, стресів, зривів тощо. Процес фонації повинен бути радісним і щемливим. В своєму житті жодна людина не обходиться без хвилювання перед чимось значущим, проте, воно повинно супроводжуватися високими помислами добра, любові і радості. Голос, що лине з серця, ніколи не зазнає втрат. В процесі співу слуховий самоконтроль повинен поєднуватися з емоційним настроєм для забезпечення внутрішньої свободи, а уміння чути і слухати себе повинно стати професійною звичкою кожного співака-виконавця.

Застосування аутогенного тренування, як психологічного кроку в пошуках самого себе, в сучасній вокальній педагогіці набуває щораз більшого значення в опануванні техніки голосотворення і як результативного засобу „гри” на власному „живому” музичному інструменті: „Мій голос – відображення моєї душі”; „Я співаю – отже, створюю і творю”; „Я співаю з радістю і любов’ю”... Молодим співакам варто засвоїти одну істину – звук, утворений без почуття, ніколи не захопить слухача. Інтонація народжується спочатку у внутрішньому уявленні виконавця, тому відчуття „народжувати звук в самому собі” стосується найвищої радості творчого начала. „Наповнюйся звуком, як посудина водою і виливай звук, як воду з посудини” – наголошує Н.Гонтаренко ⁴².

Зняття почуття сорому, страху, хворобливого хвилювання і стресового стану перед виходом на сцену, перед публікою, аудиторією – це зняття психічних „зажимів” і перешкод. Психологічні проблеми існують в будь-якому віці, і часто саме вони є найбільшою перешкодою для справжнього відкриття таланту, індивідуальності. Внутрішній світ людини – багатство кожного індивідууму, а проникнути в нього і витягнути „на світ Божий” все найцінніше, найкрасивіше, збагачуючи його своїм особистим досвідом – важливий компонент системи навчання сучасної вокальної педагогіки. Спираючись на уявлення (асоціативні методи), педагог „творить”, „ліпить” учня разом з ним, оскільки це – процес двосторонній. З одного боку педагог направляє, формує уміння, а учень паралельно аналізує і пристосовує той чи інший прийом до своєї індивідуальної фізіології, набуваючи певного досвіду. Уміння і майстерність повинні

⁴² Гонтаренко Н.Б. Сольний спів. Секрети вокальної майстерності. – Ростов-на-Дону: Фенікс, 2006. – 156 с. (рос.).

спиратися на натхнення і внутрішню психологічну інтуїцію як педагога, так і учня, бо одухотворення – основа виконання. Практичний досвід дозволяє розглядати емоційне натхнення (емоційний тонус) як важливий компонент музичної виразності, без якої музика стає мертвою. А здоровий голосовий апарат, добра вокальна виучка, щоденний тренаж, як основа і надійний фундамент високих творчих досягнень співака, стають запорукою тривалої працездатності його голосотвірної системи та високої виконавської культури. Голосовий апарат співака можна порівняти з такими музичними інструментами як скрипка та віолончель, де тулуб людини – це деки, звуковий канал – це струни, а інструментальний спосіб вокалізації – смичок.

СЛУХОВИЙ І ВНУТРІШНІЙ КОНТРОЛЬ ФОНАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ

На відміну про звукове уявлення як акустичного феномену, більш точне і правильне вокальне трактування процесу звукоутворення пов'язане з відчуттями співака. Отже, вокальний звук – це якість слухового сприйняття потоку енергії з коливаннями певного частотного діапазону. Для людського вуха цей діапазон є в межах 16–20000 Гц. В реальному житті суб'єктивне слухове сприйняття людським вухом енергетичних потоків завжди змішується з хвилями певного частотного діапазону, які самі собою не є звуком. Феномен звуку виникає тільки в момент сприйняття цих потоків органами слуху, які сприймаються і усвідомлюються не як енергетичні потоки з конкретною частотою, а як звук камертону, віолончелі чи людського голосу, або шум вітру, морського припливу тощо. Усвідомлення самого звуку, тобто утворення його в людській свідомості (в корі головного мозку), не вимагають, навіть, реально існуючих коливань у навколишньому середовищі, їх можна виразно уявити за допомогою так званої слухової пам'яті (наприклад, чути голоси з потойбіччя, реально уявити знайомий тембр голосу людини, якої немає поруч, чи нафантазувати звучання якихось казкових істот тощо). Існування феномену внутрішнього слуху давно відоме, наприклад, композиторам, музикантам, які „чують” свої твори задовго до їх викладу на папері чи виконання на інструменті. Зрештою, професійним музикантам, зокрема, диригентам чи інструменталістам, іноді достатньо уважно прочитати ноти, щоб зрозуміти характер їх виконання. Як стверджують фізіологи і акустики, функціональна система слухового

сприйняття у всіх людей є принципово однаковою, що дозволяє кожному з нас співвідносити свої слухові враження з враженнями інших і знаходити взаєморозуміння, як доказ „правильності” розуміння своїх слухових образів і свідченням „об’єктивного” існування почутого поза нами. Хоча людина має досить обмежений діапазон звукового сприйняття і не чує інфра- та ультразвукових частот, проте, навіть в межах доступного слух людини „настроений” по-особливому, і якість слухового сприйняття залежить від функціонального стану органів слуху, адже, глухі від народження люди не знають, що таке звук. Немає звуку і аудіокасети, що лежить на полиці (хоча вміщає запис музичного твору), не „звучать” книги, написані незнайомою нам іноземною мовою, хоча мають зашифровану живу мову... Дана інформація дає підстави по-новому розглядати процес голосотворення, який згідно визначення В.Юшманова є не що інше, як „призначений для слухового сприйняття енергетичний потік, створюваний співаком під час виконання, а звучання співацького голосу... – якість суб’єктивного слухового сприйняття цього потоку”⁴³.

Виокремлення цих понять „енергетичний потік” і „звук” дає можливість, на думку автора, цілеспрямовано розглядати голос людини крізь призму енергетичної природи голосотворення і, вперше в теорії вокальної педагогіки, дозволяє розрізнити звуковий компонент голосу (процес коливання) і його з в у ч а н н я (слухове сприйняття) від його внутрішньої, б е з з в у ч н о ї основи – створюваного співаком енергетичного потоку. Такий підхід дозволяє суттєво скоректувати деякі традиційні для вокальної методології уявлення про роль слухових і внутрішніх відчуттів в процесі контролю і корекції співаком своєї вокальної техніки (внутрішньої роботи свого „живого” музичного інструменту). На відміну від інструменталіста, специфіка живого матеріального утворення, яким є голос людини, позбавляє співака можливості зовнішнього візуального контролю за „грою” на своєму інструменті і робить його неспроможним адекватно оцінювати якість звучання власного голосу, про який він має вельми приблизне уявлення. Це і пояснює той факт, що співаки-початківці у своїх асоціативних відчуттях про роботу окремих органів у співі є далекими від реальності.

⁴³ Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. – Санкт-Петербург, 2001. – С.5.

Отже, навчання академічною манерою голосотворення полягає не в корекції учнем якості звучання власного голосу, а в зміні ним внутрішньої техніки співацької фонації. В зв'язку з цим, практичний сенс і мета навчання в процесі розвитку вокальної техніки академічної манери голосотворення повинні спиратися не на формування „еталонного” звуку і полягають не у вихованні певного, конкретного звучання голосу, а у навчанні практичних навичок співацької фонації (співу), при якому звучання голосу співака набуватиме якостей, необхідних для конкретної вокальної діяльності. Співакові необхідно не тільки знати характер еталонного звучання голосу, якого йому слід навчатися, а й чітко розуміти роботу внутрішніх прийомів для досягнення необхідних результатів. Головне для нього – знати, що йому необхідно робити і що повинно відбутися в його співацькому інструменті для формування шляхетного і грамотного звучання голосу впродовж всього діапазону.

Мова не йде про вольову зміну співаком фізіологічного механізму голосотворення, як часто трактується вокальною педагогікою, оскільки фізіологічне голосотворення – створення звукового енергетичного потоку – належить до вродженого рефлексу, керованого на підкірковому рівні. Більшість звукотвірних функцій людини відбувається внаслідок підсвідомої рефлекторної роботи голосового апарату (мовлення, плач, стогін, емоційні вигуки тощо). Проте, з розвитком усвідомлення процесу голосотворення і наявності знань про будову і особливості роботи органів голосотвірної системи у співака появилася можливість довільної корекції внутрішньої роботи свого інструменту за допомогою інтегруючої роботи підсвідомості і рефлекторної регуляції процесу голосотворення. Хоча вокаліст не може змінити конструктивну (анатомічну) будову свого голосового апарату і його волі не піддаються особливості роботи нервової системи, а також, автоматизм фізіологічного механізму голосотворення і керівництво зворотнім зв'язком, все ж, від його уміння залежатиме створення необхідних внутрішніх умов, які б забезпечували професійну якість звучання голосу, і які б дозволили йому максимально виявити свої співацькі можливості.

ТИПИ ЗВУЧАННЯ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ

Перевага у використанні того чи іншого регістру голосу і активність роботи різних ділянок голосового апарату людини сприяють формуванню у співака тої чи іншої манери голосотворення, яка, шліфуючись впродовж його співацької діяльності, набуває технічної і виконавської довершеності. Розрізняють такі типи звучання співацького голосу (за М.Микишею):

Флейтове звучання – найдосконаліше високе головне (з використанням фальцетного, тобто, головного регістру голосу з яскраво вираженими високими формантами) звучання жіночого голосу на крайніх верхніх нотах, яке справляє враження відлуння справжнього звука. Ця техніка звучання використовується, переважно, лірико-колоратурним сопрано і свідчить про високий виконавський рівень.

Вокальний флажолет – один з найвищих головних відтінків алетембрально соковитіше і виразніше.

Фальцет (від італ. *Falsetto. Falso* – фальшивий) – один з регістрів співацького голосу (здебільшого чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного. Спів у техніці фальцету використовує крайове змикання голосових зв'язок, коли їх внутрішні краї, натягуючись, стають тоншими і між ними утворюється невеличка веретеноподібна щілина, тому голос звучить кволо, м'яко й бідний на обертони. В жіночих голосах фальцет звучить тонко, пискляво і неприємно для вуха, а чоловічий – нагадує звучання жіночого голосу. У XVIII столітті чоловічий фальцет активно впроваджувався в оперну практику так званих співаків-кастратів, який згодом був заборонений Папою Римським. В сучасній практиці культивується стиль фальцетного звукоутворення у чоловічих голосах, які мають назву „контр-тенор” („Містер сопрано” чи „Містер меццо-сопрано”). Проте, такі голоси є досить рідкісними і вважаються надзвичайним подарунком природи.

Фістула (від лат. *fistula* – трубка, дудка) щодо тембрового звучання дуже схожа на фальцет у чоловічих голосах, але ще бідніша на обертони й відрізняється від нього більшою різкістю і крикливістю. Ця техніка при співі вимагає значного напруження голосових зв'язок, горлових м'язів і дихання, оскільки звуки є вищими за другу октаву, тобто, вищими за звичайний діапазон тенора. Фістула нагадує свисткові звучання і застосовується у виняткових випадках.

М і к с т (від лат. *mixtus* – змішаний) – це змішаний регістр співацького голосу, перехідний між грудним і головним (фальцетним) регістрами. Мікст буває натуральним, а також, вироблений в процесі навчання співу і має свій особливий механізм роботи гортані і дихальної системи співака. За своїм звуковим колоритом мікст справляє враження відлуння натурального, основного звука, оскільки поєднує в собі обидва регістри. Цей регістр є дещо слабшим і менш „потужним” за силою звучання від грудного, зате значно міцніший, яскравіший і виразніший, аніж фальцет. Мікстове звучання є багатим на обертони і дає можливість співакові при потребі легко переходити на натуральні регістри – грудний та фальцетний (головний), що є практично неможливим при використанні натуральних, оскільки для цього необхідне спеціальне „переключення” гортані, своєрідна „ломка” у звучанні діапазону голосу.

Саме тому в сучасній практиці м і к с т о м, або м е д і у м о м називають середню ділянку діапазону голосу, змішаний характер звучання якої забезпечує плавний і непомітний перехід з одного регістру в інший, що дозволяє співакові демонструвати єдину і монолітну „вокальну лінію” – одну з найкращих якостей вокальної культури співака. Працюючи над мікстом (медіумом) О.Мишуга вимагав від своїх учнів брати необхідну кількість дихання і приготувати голосовий апарат до відтворення піано, тобто, „імітуючи форте, співати піано”, добиваючись відчуття дещо більшого прикриття звуку з переважанням головного звучання. Педагог переконував молодих виконавців, що такий спосіб, така настроєність голосового апарату дозволяє „з мікста легко перейти на істинне звучання”.

Важливого значення надавали педагоги-практики минулого і звучанню так званого носо-зубного резонансу, або „маски”, як одного із кращих способів відчуття й закріплення опори дихання, власне, видихання, спрямованого в резонансний пункт, де формується висока співацька позиція. Таким чином, р е з о н а н с н и й п у н к т (маска) – це постійний резонатор, до функції якого належить підсилення і збагачення співацького голосу через відбиття-вібрації твердих лицьових ділянок кістяка людини та інших резонаторних порожнин голосового апарату. Особливої звучності набуває носозубний резонанс в співі з закритим ротом (на морморандо, тобто, „мугикання”), оскільки тоді якнайповніше використовуються акустичні можливості верхніх резонаторів голосового апарату. Правильне звучання з з а к р и т и м р о т о м досягалося через

глибоке дихання, яке при закритому роті і вільно стуленими зубами, активним повітряним струменем спрямовувалося в резонансний пункт (в ділянку міжбрів'я, тобто, гайморові пазухи). Звучання в такий спосіб отримувало легкий носовий призвук, тому основна увага приділялась стеженню за якістю голосоведення, яке не повинно набувати гнусавого відтінку (в ніс).

Спів (музикання) з в і д к р и т и м р о т о м, мав ті ж самі завдання, тільки, ніби, на голосну „А”. Важливою умовою успішного виконання даних вправ – строгий контроль за розпруженням і свободою м'язів гортані, горла та носоглотки. Вокальні вправи на формування відчуття маски (носо-зубний резонанс) успішно застосовуються і в сучасній вокальній практиці. Рекомендується починати з окремих нот середнього регістру, в інтервалах секунди-терції. Корисні як на початковому етапі навчання співу, так і в подальшій роботі над голосом. Широко використовується музикання і в повсякденній самостійній роботі, оскільки сприяє настроюванню співака на правильну позицію звуку, а також, закріплює і розвиває дихання та забезпечує повноцінне відчуття роботи резонаційних зон голосу.

В сучасній вокальній педагогіці поняття „маски” у співі вважається не цілком вірним, оскільки це не відповідає науковій термінології акустики голосу. Так звана „маска” у співі, насправді, залежить від правильної організації дихання, пошуків імпедансу, приведеного на голосові зв'язки та формантних зон голосних фонем. Взаємодія тиску повітря (підзв'язковий тиск) і опору голосових зв'язок (надзв'язковий тиск) утворює відчуття звукового „комфарту”, своєрідного „звукового тіла” в організмі, яким і належить керувати співакові, щоб забезпечити повноцінну роботу всієї голосотвірної системи.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ВОКАЛЬНА ОРФОЕПІЯ І СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ФОНЕМАТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

ОРФОЕПІЯ в співі вивчає закони вимови голосних, приголосних та йотованих фонем, оскільки спів – це вид музичного мистецтва, в якому музика органічно пов'язана із словом, тому, спів ще називають „подовженою” мовою. Інтонаційно-звукове мовлення у співі підпорядковується тим самим законам, що й розмовно-побутове. У формуванні орфоепічної культури співака беруть участь органи надставної трубки голосового апарата, яка має назву „артикуляційний апарат”. Музичними звуками можуть бути тільки ті, в яких чітко визначений основний тон (тобто, чітко визначені чотири основні характеристики – висота, сила, тривалість та тембр). Такі характеристики мають лише голосні звуки, тому в співі саме вони складають найважливішу ділянку роботи над формуванням виразної дикції та чіткої вимови у виконавській культурі співака і від вокально правильного формування голосних залежатиме художня цінність співацького голосу загалом.

Мова, як відомо, є однією з найважливіших історичних надбань кожного народу, а культура мовлення і спілкування – невід'ємна ознака загальної культури людства. Тому визначальним чинником мовленнєвої культури народу, зокрема, українського, є правильна літературна вимова, або ОРФОЕПІЯ (від грецької – *orthos*, що означає – „правильний”, а *eros* – „мова”). За визначенням П.П.Коструби⁴⁴, ОРФОЕПІЯ – це „система загальноприйнятих правил літературної вимови відповідно до її національних норм”, відповідно, літературна українська мова є не тільки засобом комунікації та спілкування в побуті, а й гарантом багатовікової спадщини національної культури нашого народу. З огляду на це, співаки-виконавці, зокрема, яскраві представники української вокальної естради, стають популяризаторами не тільки національних вокальних традицій, а й носіями мовної культури в конкретному часовому просторі життя. Вірно сформований звук завжди звучить яскраво і приємно для слуху. В цьому велике значення відіграє артикуляційний апарат співака,

⁴⁴ Коструба П.П. Сучасна українська літературна мова (фонетика). – К.: Наукова думка, 1969. – С.370.

оскільки він безпосередньо впливає на формування красивого і виразного вокального тону. Роботу артикуляційного апарата характеризує передусім чіткість дикції та виразність вимови поетичного тексту вокального твору. Інтонаційні особливості, логічні наголоси диктуються літературним текстом пісні, тому специфіка вимови голосних фонем, які характеризуються максимальною протяжністю в співі завжди повинні відповідати конкретним завданням вокальної кантилени, а приголосні та йотовані фонемі, що характеризуються миттєво-вибуховим характером звукоутворення повинні зберігати так звану вокальну лінію, не руйнуючи художнього образу твору. Щоб не порушувалась мелодія вокального твору, його наспівність і кантилена приголосні звуки (і йотовані) повинні вимовлятися швидко, миттєво, дотримуючись правил вимови відкритих складів. Згідно цих правил у співі є відсутні так звані „закриті” склади, тобто, склади в поетичному тексті пісні не повинні „закриватися” приголосним звуком (фонемою). Якщо такий склад є, то приголосна, яка „закриває” його повинна приєднуватися в процесі співу до наступного складу. Наприклад, в українській дитячій народній пісні „Женчичок – бренчичок” вокальна вимова звучатиме так: Же – Нчи – чо – Кбре – Нчи – чо – Кві – длі – та – є, ви – со – ко – ні – же- Ньку пі- ді – Йма – є...

Такий складоподіл, як вважають мовознавці, є найхарактернішою рисою більшості слов'янських мов, у тому числі і української, звучність, яскравість і дзвінкість якої зберігається у різних варіантах і звукових різновидностях, незалежно від наголосів та поєднання з дзвінками чи глухими приголосними. Саме це, на думку вчених, робить українську мову однією з найвокальніших мов світу, (поряд з італійською), оскільки уже в самому принципі вимови закладені властивості вокалізації. Як в українській, так і італійській мові, голосні і приголосні вимовляються в зручній для голосоведення позиції, що дозволяє додавати епітет „співучої” мови. Підтвердженням цьому є дослідження професора Московської консерваторії Д.Аспелунда, який ще в першій половині ХХ століття у своїй праці „Розвиток співака і його голосу” зазначив: „Мови тим вокальніші, чим більше в них чистих голосних”. У таких мовах повинна бути відзначена стійкість і визначеність артикуляційних укладів голосних, що веде за собою більшу звучність мови, її енергійність. Вокальність цих мов зумовлена також невеликим числом глухих приголосних. Національна манера мови, наприклад, українців та італійців відрізня-

няється наспівністю, яка пов'язана з протяжністю голосних і короткою вимовою приголосних⁴⁵. У цих мовах варто відзначити спорідненість орфографії та орфоєпії. Досить цікавим є те, що в українській та італійській мовах дуже часто використовуються голосні „*Л*”, „*О*”, які надають мовленню звучності та заокругленості (зокрема, вимова високих голосних „*Л*” та „*Е*” в цих мовах дуже подібна), а форманти цих голосних („*Л*”, „*О*”) тяжіють якраз до тих ділянок, які, згідно з сучасними електроакустичними дослідженнями, характерні для співацьких формант (у межах 500 і 2800 – 3200 кол./сек.). Таким чином, українська та італійська мови в щоденному мовленні немовби „настроюють” голос саме на ті особливості тембру, які притаманні сучасному оперно-концертному співу.

Тому, формуючи чітку і виразну дикцію співаки повинні дотримуватися необхідних норм і правил, в тому числі і закінчення фрази, яка завжди вимагає активного довершеного звучання, без „з'їдання”, чи „ковтання” кінцевих звуків. Якщо приголосний звук стоїть в кінці фрази, то, одночасно із закінченням звучання виконавець послаблює і артикуляцію приголосного, в результаті чого він звучатиме мляво і невиразно.

Щоб голос звучав компактно, рівно і виразно впродовж всього діапазону, а не строкато і бездушно, всі голосні і приголосні (та йотовані) фонеми повинні звучати монолітно, плавно, „литись” єдиним потоком, тісно „взаємодіючи” між собою. У навчальному процесі розвитку голосу кожен звук має свої виразові функції, зокрема:

„*О*” – сприяє активному підняттю м'якого піднебіння і ковтального горла (ротоглотки), формує відчуття напівпозику в співі, тому може бути корисним при надмірно близькому, так званому „плоскому”, безбарвному звучанні голосу. Це, так звана задньоязична фонема, яка, інакше кажучи, не належить до переднього ряду звукоутворення, тому при співі потребує близького звучання, біля коренів верхніх передніх зубів, а при співі верхніх нот, починаючи від перехідних у головний регістр вимагає „прикриття”, тобто, ущільнення звучання, наближення до „*У*”, що запобігає перевантаженню голосового апарата і передчасної його втоми.

„*У*” – максимально розширює і розкриває ротоглотковий простір ротової порожнини, активізує скорочення голосових зв'язок, стимулює роботу губ. Корисний в роботі з дитячими голосами, оскільки

⁴⁵ Базиликот Б. Орфоєпія в співі. – Львів, 2001. – С.16.

активізує м'яке піднебіння і також усуває надто близьку і відкриту манеру голосоведення. Це найглибша і „темна” голосна, тому не рекомендується використовувати в роботі при глухому звучанні тембру голосу, слід уникати також витягування в співі вуст „трубочкою”, оскільки звуження резонаторної ділянки рота сприятиме утворенню глухого і тьмяного звучання. В українській вимові цей звук артикулюється біля верхніх передніх зубів (як при співі голосних „А” та „О”), забезпечуючи правильну вокальну лінію звучання в єдиній для всіх фонем ділянці звукоутворення.

„И” – незручна фонема для почакового етапу роботи з голосом, тому основна робота спрямовується на формування „звуженої” звукової енергії, тобто, наближеного звучання до фонем „Г”, яка дозволяє контролювати прикореневу ділянку язика і стримує „широке” звучання голосу. У розмовній мові в ненаголошеній формі ця голосна наближається до „Е”, згідно з правилами літературного мовлення (у співі такий варіант допускається лише у фольклорній манері звукоутворення).

„Г” – має найбільшу концентрацію і яскравість, вимагає максимальної зібраності акустики ротової порожнини і вірної роботи кореня язика. В переважній більшості саме ця фонема стає основою формування зібраного, яскравого і насиченого звучання голосу у фальцетній манері голосотворення, до якої прирівнюються всі інші голосні в процесі знаходження єдиної резонансної точки і яка сприяє активізації тембрової насиченості, дзвінкості та яскравості звуковедення. Фонема „Г” має найвищу співацьку форманту, що і забезпечує їй максимальну яскравість і дзвінкість, тому може створювати певне напруження голосового апарата, особливо на початковому етапі навчання співу. Корисна для формування фальцетного регістру голосу помірною силою (на *mezzo-forte* та *piano*).

„Е” – у вокальній роботі найчастіше використовується у характері голосної „Г”, тобто, в манері „вузького” і зібраного звучання. Згідно з правилами літературної вимови у розмовній мові ця фонема наближається до „И” (щось середнє між „И” та „Г”), проте у співі вона звучатиме крикливо і напружено, „відкрито”, тому вимагає прикриття і концентрації звукової енергії впродовж всього діапазону голосу. Наукові спостереження засвідчують звужено-прикриту манеру звукоутворення цієї фонем у висококваліфікованих співаків, наближаючи її звучання до „Г”, що дозволяє зняти зайве напруження голосових зв’язок.

„А” – у вокальній роботі використовується у манері, приближеній до звучання „О”, проте вимагає високого і легкого звукоутворення, щоб запобігти надмірній заглибленості і глухому тембру голосу. У розмовній мові – ясний і найвільніший та повнозвучний звук, який однаково вимовляється і в співі, проте більш зібрано і округло. На високих нотах голосна „А” вимагає активного прикриття, щоб запобігти крикливості і напруження. Педагоги-вокалісти для прикриття часто радять використовувати фонему, наближену до „У”, яка дозволяє відчувати гортанну ділянку резонування голосу, але за умови близького звукоутворення, в передній ділянці верхніх зубів. Голосний звук „А” належить до задньоязичних, тобто, не переднього ряду, тому, при вокалізуванні (і в розмовній мові) він повинен звучати біля коренів верхніх передніх зубів.

ЙОТОВАНІ звуки, як одночасне поєднання миттєвості приголосного і протяжності голосного (Й-а а а а а, Й – о о о о о.....), сприяють формуванню зібраного, близького і високого звучання і активізують голосові зв’язки в момент атаки (емісії) звука. Крім того, на початковому етапі розвитку голосу навчає правильній манері вимови приголосних звуків, стимулюючи посилене скорочення м’язових стінок ротоглотки, перетворюючи її в резонатор з відносно твердими стінками, збільшуючи цим дзвінкість голосних у співі. У вокальних вправах часто використовуються дзвінки приголосні, які дозволяють наблизити звучання до голосних. Проте, при горловому призвучі і зайвому перенапруженні кореня язика ці фонемі слід використовувати з обережністю і не допускати спотворення звучання іншого звука. Позиція артикуляційних органів і їх розміщення в ротовій порожнині при утворенні різних приголосних звуків може позитивно або, навпаки, негативно впливати на наступну голосну. Йотована фонема є добрим „контролером” розміщення голосних звуків: легке утворення її (за будь-яких умов в співі) характеризує правильне і близьке голосоведення, а з певними труднощами – надто глибоке і перенапружене, що і використовується педагогами-вокалістами в навчальній практиці, як індикатор якості вимови голосних фонем.

ПРИГОЛОСНІ звуки в українській мові поділяються на дві основні групи: дзвінки й глухі. Гортань і голосові зв’язки (складки) при вимові глухих приголосних не працюють. При вимові дзвінких приголосних одночасно з шумом повітряного струменя, що проходить через перешкоду, утворену артикуляційними органами, в роботу

включається і гортань. Дзвінки приголосні також поділяються: на такі, що мають глухі відповідники („**Б-П**”, „**Г-Х**”, „**Г-К**”, „**Д-Т**”, „**Ж-Ш**”, „**З-С**” тощо) та сонорні („**Л**”, „**М**”, „**Н**”, „**Р**”, „**В**”, „**Й**”), при утворенні яких переважає голос і які не мають глухих відповідників. Згідно літературних правил мовлення дзвінки приголосні в кінці слів вимовляються дзвінко, виразно і чітко, хоча і не мають досконалих характеристик голосних, але є достатньо активними в кінці фрази і звучать досить м’яко і підкреслено виразно. На відміну від глухого звука дзвінкий створює „заряд інтонації”, яка чітко проявляється в поєднанні з глухим, оскільки приголосні звуки не відіграють інтонаційної ролі, а лише артикуляційну. Варто пам’ятати, що артикуляція є на першому місці в розмовній мові, в той час, як у співі первинною є, безумовно, інтонація, а вже потім – мелодекламація.

Орфоепічні норми української мови вимагають ТВЕРДОЇ вимови усіх приголосних перед голосними „**А**”, „**О**”, „**У**”, „**Е**”, „**И**”⁴⁶. Твердими є також у сучасній мові шиплячі (котловинні) приголосні „**Ч**”, „**Дж**”, „**Ш**”, „**Ж**” (наприклад: часто, чудо, пече, учити, проважати, джерело, спішать, біжать, кричать, курча, лоша та ін.), усі шиплячі на кінці слова і складу (ріж, ходиш, ніч тощо), твердо вимовляється і фонема „**Ч**” (чабан, чому, чаклун) і у позиції перед „**А**”, „**О**”, „**У**”, „**Е**”, „**И**” після приголосного „**Ш**” (на письмі формується в літеру „**Щ**” (шавель, щастя, щebet, щедрий, щит тощо). Вимовляється твердо і ніколи не пом’якшується будь-який приголосний звук, що стоїть перед фонемою „**Р**”, наприклад: брід, грім, зріз, крісло, прірва, срібло, потрібний тощо, не пом’якшуються також фонemi „**С**”, „**З**”, „**Д**”, „**Т**” (напр. дріб, згін, зріст, низхідний), твердо вимовляються і передньоязикові „**Д**”, „**Т**”, „**З**”, „**С**” (спішно, дрімати, збіг, тріпати, звістка, збідніти, надмір, наспіх, непотріб, прискіпливий, прозріти)⁴⁷.

Якщо відбувається подвоєння приголосних, як, наприклад, у словах: знання, життя, то принцип їх вимови такий самий, як і в розмовній – подовжені звуки необхідно вимовляти не перериваючи звучання, способом подовженої вимови, тобто, не відриваючи їх один від одного. Працюючи над вимовою в співі необхідно дбати про мелодійність та чистоту звучання, вокальність звукоутворення, уникаючи штучності і надмірності в дикційних виразових засобах, оскільки різна вимова голосних і приголосних впливає на формування тембрових фарб голосу, а зміна тембру, його висвітлювання чи,

⁴⁶ Тоцька Н.І. Сучасна українська мова. – К.: Вища школа, 1981. – С.158.

⁴⁷ Миронюк Н.П. Орфоепія у 4–8 класах. – К.: Рад. школа, 1986. – С.15–16.

навпаки, поглиблення і притемнення, як застерігав ще Гарсія-син, вимагають бездоганного чуття міри. Так світлий і яскравий тембр голосу при перебільшенні робить звучання крикливим і пискливим, а надто глибоке і „темне” – здавленим і глухим, в той час, як помірність цих якостей надає голосові чистоти і довершеності.

„**Б**”, „**М**”, „**П**” – губні приголосні, які добре активізують ділянку вуст і м’язи рота.

„**Л**”, „**В**”, „**Ф**” – язиково-губні приголосні, які добре активізують губи і язик. В роботі з фонемою „**В**” слід пам’ятати, що в українській мові цей звук є сонорним, який не має глухого відповідника (на відміну від російського „**В**”, що має глухий відповідник „**Ф**” і тому в розмовній, а то й у співі вони часто взаємо замінюються) і тому не може вимовлятися як „**Ф**” ніде й ніколи. Особливістю цього звука є те, що він має властивість набирати гучності на початку слова перед приголосним та між словами, а також, наприкінці слова після голосного.

„**Т**”, „**П**” – приголосні, вимова яких пов’язана із значним натиском струменя повітря. Тому ці приголосні можуть використовуватися для активізації дихальної функції в процесі навчання співу.

„**Б**”, „**Д**”, „**Р**” – вимагають значного опору артикуляційних органів під тиском струменя повітря, тому можуть бути корисні для стимуляції роботи дихання і роботи голосових зв’язок (складок). Вони також активізують тверду атаку звукоутворення, тому уміле використання поєднання голосних з названими приголосними дозволяє впливати на якість звучання голосу.

СКЛАДИ „**КУ**”, „**ГУ**” – корисно використовувати з метою активізації роботи м’якого піднебіння і подолання „плоского” звучання.

СКЛАДИ „**ДУ**”, „**ДА**”, „**ЛЮ**”, „**МО**” – рекомендуються для округлення звукоутворення і досягнення зібраного звучання.

СКЛАДИ „**ЛР**”, „**МГ**”, „**ЗГ**”, „**ЛЯ**”, „**ЛЄ**” – сприяють формуванню високої позиції звучання голосу та світлій і дзвінкій манері звукоутворення.

„**Д**”, „**З**”, „**Л**” – сприяють наближенню звучання голосу, тому використовуються для подолання надто глибокого, „загнаного” звука, активізують роботу язика і губ.

„**Г**”, „**К**” – сприяють подоланню надмірно близького, „білого” звучання голосу, проте не рекомендується використовувати при горловому звучанні. В поєднанні з голосними „**О**”, „**У**” сприяють активізації роботи м’якого піднебіння і відчуття стану „скритої посмішки”

(„напівпозіху”), тому є ефективними на початковому етапі розвитку голосу.

„М”, „Н” – не рекомендується застосовувати при млявому, малоактивному звукоутворенні і слаборозвиненій роботі м’якого піднебіння та гнусавій манері співу.

Приголосні „Л”, „Р”, „Д”, „Й”, „Т”, „Ч” використовуються у вокальній педагогіці для подолання скованості язика в співі, напруженої роботи артикуляційного апарата тощо.

Вокально-педагогічна практика стверджує, що правильний співацький звук формується **СЕРЕДНЬОЮ СИЛОЮ ЗВУЧНОСТІ** і з **ПОМІРНОЮ КІЛЬКІСТЮ НАБРАНОГО ПОВІТРЯ**, бо навіть незначне форсування звука збіднює його тембр та знижує дзвінкість голосу. Крім того, надмірна енергія при форсованому (крикливому) звукоутворенні шкодить роботі голосового апарата, сприяє його перевтомі і знижує працездатність.

Губні приголосні „Б”, „П”, „В”, „М”, „Ф” – добре стимулюють роботу губ.

Важливою запорукою успішного розвитку правильних вокальних навичок є формування необхідного емоційного тону. Емоційність співака-виконавця тісно пов’язана не тільки з особливостями нервової системи, а й з здатністю його глибоко сприймати вокальний твір і взагалі музику, співпереживати, тобто, з умінням передавати художній образ твору та своє ставлення до нього. Процес співу, як і всяка творча робота, вимагає підвищеної активності від організму, тому співакові завжди потрібен емоційний тонус як на сцені, так і в повсякденній роботі над вокальною технікою. Міняючи тембр, динаміку, манеру звукоутворення, вимови, можна одними голосовими засобами збагатити художній образ твору і його зміст. Розвиток емоційності, як і формування вокально-технічних навичок є невід’ємною частиною процесу вдосконалення голосу співака. Сюди входить насамперед розвиток музичних здібностей, емоційного сприйняття, активізація музичного мислення тощо. Особливої гостроти набуває ця проблема в дитячому колективі, оскільки, чуттєвий досвід дітей є надзвичайно мізерним. Тому вокальний розвиток дитини повинен вмщати заходи, пов’язані з формуванням музичних здібностей та художньо-естетичного смаку. Це стосується таких заходів як слухання музики (вокальної і інструментальної), відвідування концертів, перегляд телепередач, кінофільмів з подальшим аналізом і оцінкою почутого і побаченого, а також, конкретної вокальної роботи з

голосом, яка передбачає використання спеціальних вправ над розвитком вокальної техніки та відповідний вокальний репертуар, участь в різноманітних музичних заходах, концертній діяльності тощо.

Вокальна орфоепія ґрунтується на використанні у співі орфоепічних норм мовлення (на основі української та російської фонетики), опрацьованих відповідно до акустичних показників звукоутворення. У навчальному процесі підготовки спеціалістів-вокалістів на цьому етапі формується культура мовлення у співацькій діяльності, яка досягається шляхом комплексної взаємодії вібраційних, м'язових і фонетичних відчуттів як основних функцій організму людини в цій діяльності. Таким чином, формування орфоепічних норм голосоведення складає поетапний процес, невід'ємно пов'язаний з практикою співу і забезпечується всім комплексом вокально-технічної роботи з голосом, а саме: вправами, етюдами, вокалізами та вокальними творами на всіх рівнях навчального процесу – початковому (пропедевтичному), середньому, завершальному, в процесі самовдосконалення та самостійної роботи тощо, кожен з яких вносить у навчання свої конкретні завдання. Спів як навчальна дисципліна зорієнтований на творчу діяльність і має характер діалогічного спілкування, яка ґрунтується на нейромоторній природі вокального сприйняття-мислення. А творча діяльність, як відомо, належить до індивідуальної сфери людського буття, яка згодом перетворюється в професійний досвід спеціаліста-музиканта, власне, розвинені творчі здібності. І чим багатший та розвиненіший його досвід, чим більше розвинено творчі здібності, тим більше матиме співак „внутрішніх” засобів регулювання, тим яскравішими будуть творчі риси його діяльності.

В основу формування вокально-технічних навичок, в тому числі мовленнєвих, покладено вокальні вправи, як найефективніший засіб виховання культури голосоведення і основна тренувальна база необхідних знань і умінь. Доступність вокальних вправ (вони передусім мають бути: короткими за побудовою, тобто, в межах терції-квінти; простими за метроритмічною фактурою і мелодичним малюнком; зручній для даного голосу теситурі) залежатиме від умілого використання „вокальних” фонем „І /і’”, „Е /є’”, „У /ю’”, „А /я’” і їх поєднання з приголосними. Вокальні вправи повинні враховувати:

- наспівність голосних;
- виразність звучання ненаголошених голосних у фразі;

- миттєву і чітку вимову приголосних.
- формування єдиної вокальної „лінії” в процесі звучання;
- дотримування правила відкритих складів у співі, (коли приголосна, якою закінчується склад або слово приєднується до наступного складу або слова).

Ці вимоги стосуються і добору навчального репертуару, який повинен відповідати вокальним можливостям співаючого, враховувати вокально-технічну базу виконавця, формувати необхідні вокально-технічні навички і уміння. На початковому етапі навчання співу таким вимогам відповідають українські (та інших народів світу) народні пісні (у тому числі і дитячі), старовинні пісні-пасторалі насамперед композиторів-класиків XVI–XVIII ст. (Й.С.Баха, Г.Генделя, Х.Глюка, Дж.Векерлена, А.Скарлатті, Д.Перголезі тощо), бездоганна „пластика” мелодичного стилю яких дає змогу якнайповніше осягнути основи співацького мистецтва, особливо, італійською, французькою та латинською мовами, оскільки в них переважають саме „вокальні” фонемі.

Для формування правильної вимови і чіткої артикуляції у співі варто пам’ятати, що вокалізуються (тобто, співаються) в процесі голосоведення тільки ГОЛОСНІ звуки, які протягуються, утворюючи плавну вокальну лінію, так звану КАНТИЛЕНУ а приголосні формуються швидким, активним, миттєво-вибуховим звукоутворенням. Великого значення педагог-вокаліст повинен надавати і формуванню правильних мовленнєвих традицій української орфоепії у вокальному вихованні молодих співаків-виконавців, щоб запобігти „вкрапленню” іншомовних орфоепічних норм голосоведення, які спостерігаються в побутовому спілкуванні. Мається на увазі процес „загальної палаталізації приголосних української мови”⁴⁸, згідно якої усі голосні (особливо відчутною є ця тенденція в побутовому спілкуванні), пом’якшують приголосні, що стоять поряд з ними, особливо, там, для яких м’якість є неприродною. Це стосується передовсім шиплячих приголосних „Ж”, „Ш”, „Ч” перед голосними „А”, „О”, „У”, „Е”, „И” („чого”, „що”, „щасливий”, „чому” тощо), які, як відомо, в українській фонетиці мають звучати твердо, а „несвідоме перенесення на український ґрунт норм російської вимови” лише завдає шкоди її літературній вимові (за кн. Б.Базиликута). Ненормативним є і „акання”, яке спостерігається навіть у дикторів ук-

⁴⁸ Базиликут Б. Орфоепія в співі. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І.Франка, 2001. – С.8.

раїнського телебачення, а також, переважної більшості телекоментаторів та журналістів, у яких мало не половина ненаголошених голосних „*O*” вимовляється як „*A*”. У співі вимова голосних і приголосних (та йотованих) набуває підкреслено чіткої форми, щоб прозвучати повнозвучно і виразно для збереження вокальної лінії, що не є обов’язковим у розмовному спілкуванні, яке відбувається на незначному діапазоні навіть у драматичних акторів. Спів вимагає широкого діапазону і, відповідно, пошуків певного артикуляційного положення гортані та ротоглоткового простору, що дозволяє, в залежності від вимог та характеру художнього образу твору, передавати з різною тривалістю звучання і різній тональній висоті різний за тембральними барвами і яскравістю один і той самий голосний звук. Видатний український співак і вокальний педагог М.Микиша зауважує у своїй книзі „Практичні основи вокального мистецтва”: „Оскільки утворення тієї чи іншої голосної цілком залежить від форми рухомих резонаторів голосового апарату, то, природно, вміння надавати їм необхідної форми відіграє вирішальну роль у техніці формування вимови цих голосних”. Отже, можливість одержувати різні відтінки голосу в залежності від зміни форми рухомих резонаторів (резонаторів гортані і ротоглотки) надає співакові не тільки додаткові виразові можливості, а й вимагає дотримання певних правил і законів фонетики, які б допомагали йому впливати на фонетичну суть цих звуків, тобто, вміння „нейтралізувати” надмірну яскравість деяких фонем (наприклад, так звані передньоязичні „*I*”, „*E*”, „*I*” вимагають деякого „приглушення” яскравості і дзвінкості), чи, навпаки – „висвітлювати” (до таких належать, так звані задньоязичні – „*A*”, „*O*”, „*Y*”). „НЕЙТРАЛІЗАЦІЯ” голосних фонем передбачає пошуки оптимального положення гортані і ротоглоткової порожнини, яке б дозволило об’єднати всі голосні звуки, вирівняти їх в одній звуковій позиції і ліквідувати строкатість звучання, забезпечивши цим однорідність так званої вокальної лінії і повноцінного благородного звучання голосу. Правильне звукоутворення забезпечується добре відкритим горлом, розширеною глоткою (м’яке піднебіння), які фіксуються у свідомості співака як стан „скритої посмішки” чи напівпозіху, фіксованим положенням гортані, результатом яких стає гучність і „летючість” голосу (або „польотність”) – здатність звучати на великій відстані та „прорізати” звучання симфонічного оркестру. Для побутової розмовної мови ці якості не є потрібними, в той час як при співі всі голосні повинні спрямовуватися в

конкретну резонаційну зону, так званий, резонаційний пункт, щоб за силою звучання, дзвінкістю і тембральним забарвленням звучати компактно, однорідно і виразно.

СЛОВО І МОВЛЕННЯ ТА ЇХ ФОРМАНТИ

Коли в процесі виконання творів літературний текст пісень є виразним і чітким, то про такого співака кажуть, що він співає, „ніби розмовляє”, і навпаки. Цей виконавський рівень означає збереження всіх параметрів голосоведення: тембру, діапазону, яскравості і дзвінкості, чистоти інтонування, дикційної виразності, насиченості і плавності – якостей, що вкупі характеризують найцінніший показник вокальної майстерності – кантилену. *К а н т и л е н а* (італ. *Can-tilena* – розспівування, що означає плавне голосоведення на широкому диханні, мелодійність музики, музичного виконання) у співацькій культурі визначає високий рівень вокально-виконавської техніки, яка дозволяє співакові, дотримуючись всіх правил і нормативів, вільно поєднувати закони голосоведення і мовлення. Закони співу не завжди співпадають з законами мовлення, норми вимови, притаманні літературній мові, мають свої особливості, тому механічно поєднати їх у співі є просто неможливо. Слово, вимовлене навіть за усіма правилами орфоепії і логіки може залишитися тьмяним і невиразним, якщо до нього підійти з чисто технічних, формальних позицій. Різні стилі, епохи і мовні традиції передбачають і розуміння не тільки особливостей вокальних прийомів, а й усвідомлення часом дуже тонких, проте, відчутних, відмінностей у виконавській техніці співака. Він повинен відчувати музику самого слова, кожен його інтонаційний зворот, кожен нюанс, який підкреслює і підсилює зміст тексту та робить виразним художній образ твору. Мистецтво співу синтетичне, в ньому музика і слово доповнюють одне одного, утворюючи єдине ціле, оскільки слово несе величезне змістове навантаження і в поєднанні з музикою набуває особливо могутньої сили емоційного впливу.

Проте, формування голосних і приголосних в процесі співу – складне акустичне явище, яке вимагає тонкої регуляції синтезу спів-слово, оскільки вокальна і розмовна мова мають не тільки багато спільного, але й суттєві відмінності (з грец. *Orthos i epos* – мова і психологія, мислення). Співацька та мовленнєва форманти – нерівнозначні поняття (з лат.- *formats, formantis* – утворюючий). Звукові коливання здійснюються з різною частотою, мають різну амплітуду і

різний характер. Тіла, які є джерелами музичних тонів, здійснюють не прості, а складні коливання. До прикладу, коли струна коливається не тільки всією своєю довжиною, але й, одночасно, своїми частинами – половиною, третиною, чвертю і т.д. Хвилі, які утворюються від такого коливання, накладаючись одна на одну, утворюють певне звучання. Тон, який утворюється від коливання всієї струни називається *о с н о в н и м*, а від коливань частин струни – *ч а с т к о в и м*. Основний тон – найнижчий, часткові – більш високі. Звідси і назва „обертон” (з нім. *Ober* – верхній, над...). Поєднання звучання обертонів надає звукові визначене конкретне забарвлення – тембр. Всі *о б е р т о н и* є *ф о р м а н т а м и* даного звуку, або голосного, а кожна форманта має визначену частоту коливань. У „Загальній фонетиці” Зінгера сказано: „Явище тембру має в мові (а у співі особливо) колосальне значення – різниця голосних може бути спричинена тільки різницею тембрального забарвлення...”; „кожна голосна має характерний тембр, або, інакше кажучи, характерну для неї форманту”⁴⁹.

Складне акустичне явище побудови кожної голосної полягає, власне, в тому, що кожна з них складається із основного тону і низки інших другорядних тонів, визначена комбінація яких і дає характерну звукову форму тої чи іншої голосної. У книзі Жинкіна „Механізми мови” сказано: „Крім, власне, мовних формант, які визначають різні елементи звукового складу слова, в мові людей можуть бути визначені індивідуальні, головні форманти, характерні для голосу даної людини. Сигнальне значення голосової форманти відрізняється від сигнального значення мовної. Мовна форманта визначена умовною нормою даної мови і служить засобом розрізнювання значущих слів, голосова форманта визначена будовою мовного апарату даної людини (за Н.І.Жинкіним)⁵⁰.

Крім двох видів формант (голосової і мовленнєвої) існує і третій вид – спеціально сформованої форманти. Спеціальні дослідження встановили наявність так званих *с п і в а ц ь к и х ф о р м а н т*, які утворюються при визначеному певному положенні співацьких органів (див стор. 80-91). Для них властиве значне згладжування відмінностей між ємкостями резонаторних порожнин, характерних

⁴⁹ Зіндер Л.Р. Загальна фонетика. – Л.: Вид-во ЛГУ, 1960. – С. 85. (рос.).

⁵⁰ Жинкин Н.И. Механізми мови. – С. 87, 91-99.

для мовлення, внаслідок чого утворюються спеціально випрацювані співацькі форманти.

Отже, функції мовленнєвої форманти, яка суттєво відрізняється від співацької, можуть докорінно змінюватися завдяки спеціальному налаштуванню голосового апарату. Крім того, діапазон мовлення охоплює невелику кількість тонів (4–8), а діапазон звичайного співацького голосу займає мінімально 2 октави, а, часто, і понад 2,5–3 октави.

Основою вокального мистецтва є кантилена – особлива співучість, якість, яка відсутня у повсякденному мовленні. В співі голосний звук може втримуватися, тягнутися тривалий час на одному і тому ж звуці, чи низкою різних за висотою звуків. У мовленні ж відбувається протилежне явище: висота одного і того ж звука завжди залишається незмінною, а тривалість його є значно коротшою, ніж у співі. Різниця полягає також і в характері дихання. Дихання людини – це природній, автоматичний, імпульсивний акт, який забезпечується певним нервовим центром (ЦНС), так зване фізіологічне дихання, функція якого полягає в підтримуванні життєдіяльності організму. Особливості будови м'язової частини дихального апарату дозволяють свідомо контролювати і пристосовувати його роботу до потреб, як мовленнєвого, так і співацького процесів. У фізіологічному диханні акт вдихання (за часом і ємкістю) відповідає видиханню. Частота повного циклу дихання (вдих – видих) у дорослої людини дорівнює в середньому – 16 разів на хвилину. За час мовлення дихання людини специфічно перебудовується через психологічний чинник і емоційний настрій, пов'язаний з логікою фразування. У співі все відбувається значно складніше: для утворення необхідної співацької форманти виникає потреба в збільшенні ємкості повітря, більшій пружності, еластичності та силі видиху. Тому вдих вимагає більшої концентрації уваги і цілеспрямованості, так званого уцільнення (хоча й не збільшення кількості набраного повітря), а видих – значного уповільнення процесу (у 20–30 разів у порівнянні з вдихом) і контрольованого розподілу його для вокалізації музичних фраз, тобто, роботи, яка б суттєво змінювала якісні показники дихання і водночас не суперечила природнім функціям організму співака.

Співацькі форманти відрізняються від мовленнєвих і специфікою вокального вібрато, якість, яку професор Б.Теплов у своїй книзі „Психологія музичних здібностей” (рос.) називає „постійною якістю

всякого обробленого голосу”⁵¹. У мовленні вібрато, практично, відсутнє.

До відмінностей належить також специфіка мовленнєвої і співацької артикуляції. Артикуляція в розмовній мові характеризується двома стилями вимови – повним і розмовним. Повний стиль – підкреслено чітка вимова, ретельна артикуляція, ясність відтворення тексту. Для розмовного стилю властиве пом’якшення приголосних і їх протяжність, а також, деяка „наспівність” голосних. Артикуляція при такому стилі мовлення набуває меншої виразності через послаблення роботи артикуляційних органів (язика, вуст, нижньої щелепи, зубів тощо), навіть до повного припинення (характерного для так званого внутрічеревного мовлення акторів як специфічного виду акторської діяльності, клоунади та ін.). У співі ж існує закон вимови, який умовно можна назвати як „єдиний потік голосних”. Він вимагає „згладжування” голосних, які повинні характеризуватися однорідністю вимови і які, водночас, дозволяють технічно нейтралізувати строкатість, властиву розмовній мові, надаючи всім голосним рівності на всьому діапазоні голосу зі збереженням чіткої дикції і виразної вимови літературного тексту твору. „Спів вимагає особливої співацької вимови: вираз „співай, як розмовляй” – стосується звичайного природного і легкого процесу голосотворення і вимови слів у співі, а не буквального переносу мовних положень на спів”⁵². Уміння співати так, як розмовляється, тобто, легко і невимушено, без зайвих зусиль, належить до вершини вокального мистецтва, яке набувається тривалою і сумлінною працею, сутність якої – кантилена – технічна довершеність і бездоганність, надає вокально-виконавській манері співака свободи, повноти, насиченості і глибини художнього образу. В процесі роботи над формуванням формантної насиченості голосних важливе місце займає і робота над дикцією співака, тобто, чіткість вимови не тільки голосних, а й приголосних фонем. Якщо у формуванні голосних основну роль відіграє ємкість ротової порожнини, артикуляція глотки і краї язика, то в роботі над приголосними домінуючу роль відіграватиме вже кінчик язика і його середня та задня частина, зуби, рухливість і активність губ. Найбільше навантаження нестиме передня ділянка і кінчик язика, оскільки значна частина приголосних (*д, ж, з, р, с, т, ч, ц, ш*) формується саме з його участю.

⁵¹ Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М., 1947. – 2-е изд. Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961.

⁵² Дмитриев Л.Б. Гласные в пении // Сб. Вопросы вокальной педагогики. – М., 1962. – С.77.

Губами вимовляється п'ять основних приголосних (**б, п, в, м, ф**) і лишень три (**г, к, х**) – за допомогою задньої ділянки язика. Для чіткості вимови тексту за законами мовлення при збереженні вокальної лінії голосних і утворення потрібних формант необхідно підкреслити виразність вимови приголосних, що означає не їх навмисне подвоєння чи акцентування, а м и т т є в е, в и б у х о в е їх утворення без перерви плинності лінії голосних, власне, звуку. Всі дії артикуляційного апарату слід м а к с и м а л ь н о а к т и в і з у в а т и. У вправах-розспівках, які поєднують голосні з приголосними, підсилюється активність язика, тому ретельні тренування дають добрі результати. Суттєвою якістю культури співацької дикції є її співвідношення з літературною, розмовною мовою, власне, збереження правил орфоєпії. На відміну від голосних, які суттєво різняться між собою при мовленні і співі, приголосні не зазнають змін. Всі особливості вимови їх у співі полягають у приглушенні та миттєво-вибуховому характері. Тому в роботі над дикцією необхідно пом'ятати, що слово ніколи не повинно входити в конфлікт з музикою. Лише „вспівування”, шліфування звуку і слова приносить бажаний результат.

ДЕФЕКТИ ЗВУКА І СЛОВА

До вад звучання голосу належать: коливання, тремоловання голосу, горловий призвук, гнусавість (носовий призвук), відкритий (білий) звук, форсування (крик), детонація (фальшива інтонація), мляве звучання, „під'їзди” („в'їждження” в звук тощо). Вади і недоліки співу поділяються на о р г а н і ч н і і ф у н к ц і о н а л ь н і, тобто, ті, які виникають в людини від народження чи є наслідком якоїсь важкої травми (органічні) та від неправильного використання своїх можливостей, поганих звичок і навичок та браку необхідного знання (функціональні). Органічні недоліки, як правило, потребують професійного медичного втручання лікаря-фоніатра або логопеда та певного реабілітаційного терміну лікування, а функціональні – долаються в процесі навчання, за допомогою спеціальних вокальних вправ та кваліфікованого контролю педагога-вокаліста.

К о л и в а н н я та т р е м о л ю в а н н я голосу належать до складних недоліків співу, які досить важко піддаються виправленню. Педагогічна практика свідчить про те, що ці вади найчастіше бувають результатом постійного форсування і неправильного дихання в процесі співу. Для ліквідації цих недоліків необхідно забезпечити

спів виключно на меццо-піано, розвинути в учня добре збалансоване дихання і рівномірний його розподіл, зокрема, рівний, без поштовхів видих, сформувавши активне відчуття м'язової опори дихання і звуку. Педагоги-вокалісти рекомендують вокальні вправи із закритим ротом (на *mormorando* – морморандо) для формування у співаючого відчуття резонування власного голосу і збереження його від перевантаження та бажання використовувати надмірну силу. При використанні вправ з відкритим ротом, на голосні фонемі та їх комбінації з приголосними, педагог повинен слідкувати за правильним прикриттям звуку, особливо, на перехідних нотах діапазону голосу, близьке утворення фонем (з відчуттям резонування голосу в передній ділянці голови, зокрема, гайморових пазух та передніх зубів твердого піднебіння. Рекомендований репертуар: старовинні пісні (так звані пасторалі) та концертні арії композиторів-класиків XVII–XVIII ст., народні пісні (українські, французькі, італійські...). Такий репертуар організовує дихання, вирівнює діапазон, вимагає плавного звукоутворення, правильних дикційних навичок.

Коливання і тремоловання голосу пов'язане також і з недоліками в і б р а т о. Надмірно велике вібрато в голосі людини, як відомо (частіше – 8 кол. в сек.), свідчить про тремоловання („баранець”), яке сприймається слухачем як тремтіння голосу, а надто повільне (гойдання) – як брак інтонаційного балансу і детонацію. Вібрато – це ритмічне чергування висоти, сили і тембру голосу, якостей, які у певному, неповторному поєднанні, властивому тільки конкретній людині, мають свій специфічний характер. Співвідношення висотного, силового і тембрового вібрато переважно не сприймається відокремлено від тембрального забарвлення голосу співака, а, навпаки, надають йому неповторний колорит. Фізіологія вібрато, тобто, його утворення, пов'язане з коливаннями гортані у м'язах шиї. Коливаючись, вона впливає на розміри порожнин гортані і ротоглоткового каналу, а також, на механізм роботи голосових складок (зв'язок). Ці коливання гортані викликають супутні рухи дихальних м'язів і артикуляційного апарату, тому, інколи можна побачити у співаків і коливання язика в роті з частотою вібрато. Гірше, коли до вібрато приєднується коливання нижньої щелепи, створюючи неестетичне враження. При співі на FORTE вібрато може добре відчуватися і в дихальних м'язах, що активно контактують з гортанню. В процесі вібрато відбувається зміщення і в самій гортані і в нахиленні черпаловидних хрящів. Увесь гортанний

комплекс пульсує і коливається з частотою вібрато. Як зазначає Р.Юссон, утворення вібрато пов'язане з періодичними змінами внутрішніх гортанних м'язів, їх тону́су, м'язів, з яких складається товщина голосових зв'язок. Напружена робота гортані, коли голосові та інші м'язи, що відповідають за роботу гортані, надто напружуються. Це зразу ж відбивається на характері вібрато, а при правильній, у міру напруженій, гортані покращується і якість вібрато. У майстрів вокального мистецтва вібрато вирізняється рівністю і стабільністю, що сприймається вухом слухача як стійкість і визначеність голосотворення, а гортань у них працює вільно, без зайвого напруження. У недосвідчених співаків – навпаки, гортань напружено працює, часто здійснює курсивні маніпуляції, тому, відповідно, вібрато має нестійкий характер. У дітей, голос яких ґрунтується переважно на фальцетній манері голосотворення, вібрато майже не проявляється. Безперечно, що характер вібрато значною мірою – якість природна, індивідуальна, яка залежить і від будови голосового апарату, і від набутих співацьких навичок, і від м'язового тону́су, і від стану нервової системи виконавця. Але вібрато, як і інші якості голосу, можуть піддаватися цілеспрямованому вихованню і значною мірою є підвладними нашій волі. Кожен співак, який володіє своїм голосом, може зробити його при потребі прямим, безвібратним, або, навпаки, збільшити вібрато. Можна навчити себе співати більш „інструментально”, з невеликим вібрато, утримуючи голос від активних коливань, а, якщо не контролювати вібрато, то голос поступово втрачатиме свої кращі природні характеристики. В тих співаків, які зловживають силою звука і часто форсують, або у співаків похилого віку, голос „розхитується”, тобто, втрачається координація в роботі голосового апарату, виникає перенапруга і перевтома м'язів, знижується природній баланс м'язово-нервового тону́су, тому і вібрато втрачає свої якості.

Робота над „тремолюючим” голосом, як радять педагоги-практики, повинна спиратися на зняття зайвої напруги і пошуки природного звучання. Робота повинна здійснюватися в межах так званого робочого діапазону голосу співака, тобто, охоплювати найзручніший для свобідного виконання діапазон, щоб створити сприятливі умови для формування необхідних відчуттів, усвідомлення „вокального комфорту” і зосередження уваги виконавця на подоланні недоліків. Саме усвідомлення власних помилок і пошуки шляхів їх подолання повинні стати „наріжним каменем” вокального навчання,

особливо, для співаків з перевантаженою манерою голосотворення, характерної для проблеми вібрато. Недоліки вібрато голосу вважаються серед педагогів-вокалістів найбільш складними, які вимагають значної затрати сил, терпіння і часу. Серед вокальних вправ повинні переважати низхідні, рухливі, на легке стаккато з переходом в легато, з використанням „світлих” фонем „I”, „İ”, „E”, „Ė”. Робота з йотованими фонемами, як показує практика, допомагає активізувати роботу гортані і язика, віднайти необхідний баланс м’язового навантаження на артикуляційний апарат за умови правильного розподілу дихання і збереження звукової опори. Важливим методом нормалізації вібрато в голосі педагога вважають також метод дотику виконавця своєю рукою до передньої ділянки гортані (до „адамового яблука”, або кадика), що дозволяє йому відчувати її роботу і положення, в якому вона перебуває в даний час. Вважається, що демонстрація звукозапису голосу, прийом наслідування почутого і прощупування гортані дають можливість співакові усвідомити свої помилки і „підказати” спосіб подолання їх⁵³.

Г о р л о в и й призвук, якщо це органічна вада, переважно, характеризує спів „на горлі”, коли відсутня м’язова опора звуку, дихання також незбалансоване, а, часто, свідчить про відсутність школи і постановки голосу, коли співак самотужки намагається знайти необхідні відчуття і поставити голос „на місце”. Співак з горловою манерою звукоутворення часто нерационально використовує ресурси своєї голосотвірної системи, дихання позбавлене змішаного характеру, коли в процесі звукоутворення надмірно піднімаються груди, а, навіть, і плечі, дихання надто імпульсивне і поривчасте, відчувається тиск на гортань зовнішніми м’язами ший. Звук від такого співу набирає різкого і „скрипучого” тембру, голос швидко втомлюється. Тому основною роботою педагога-вокаліста в такій ситуації є звільнення від перенапруження горла і стабілізація дихання учня, виховання вірного відчуття м’язово-нервової опори, врівноваження сили звучання. Педагоги-практики радять використовувати у вокальних вправах фонемами „O” та „U” як такі, що найбільше звільняють гортань від напруження, формують необхідне відчуття свободи і розширення гортані (стан напівпозіху або „скритої посмішки”) за умови, щоб звук „не завалювався” в глибину гортані,

⁵³ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – С.350–355.

оскільки тоді він стане глухим і невиразним, а формувався близько, в передній ділянці твердого піднебіння. В період виправлення деяких недоліків у співака іноді появляється відчуття втрати сили звучання, звучності і блиску, що не повинно завдавати йому зайвої тривоги, оскільки це явище тимчасове. Голос вже втратив шкідливу звичку, але ще не до кінця набув нового звучання. Виправлення недоліків – тривала і копітка робота, що вимагає зосередження, уваги і уміння не тільки педагога, а й, щонайважливіше, самого співака-виконавця. Для подолання горлового призвуку, як показує практика, корисною є **п р и д и х о в а а т а к а** звукоутворення, яка активізує дихання і загострює відчуття м'язової опори звука.

Г н у с а в і с т ь (носовий призвук) свідчить про відсутність високої позиції співу, коли м'яке піднебіння є кволим (відчуття напівпозіху відсутнє), а звук – млявим і невиразним, тобто, м'яке піднебіння не перекриває вхід до носоглотки у співака, внаслідок чого звук потрапляє у м'які тканини носової порожнини. Для подолання цього недоліку вокальний педагог О.Павліщева рекомендує:

- зорovo контролювати свій спів і, використовуючи дзеркало, спостерігати за широко відкритим горлом і ротовою порожниною;
- аналізувати свої відчуття, зокрема, широко відкритої гортані (стану напівпозіху, великого здивування, чи „скритої” посмішки тощо). Використовувати часто фонemi „**O**” і „**У**”, як такі, що активізують роботу м'якого піднебіння, посилаючи звук в передню ділянку твердого піднебіння. До речі, в сучасній вокальній педагогіці існує думка, що запобігти надто глибокому „завалюванню” названих фонем у співаків-початківців, які викликають глухе звучання, можна збереженням відчуття у своїй гортані не форми **о в а л у**, як переважно, а **п р я м о к у т н и к а** (чи цеглини, яка „лежить”) (В.Ємельянов);
- слідкувати за активним відкриттям рота та роботою губ при виконанні вокальних вправ і творів, водночас слідкуючи за низькою (нижньо-реберно-діафрагматичною) опорою дихання і звука та формуванням відчуття глибини трахеї, її порожнини.

В і д к р и т и й (білий, плоский) звук – це спроба штучного наближення голосних, їх „висвітлювання” без збереження необхідних якостей: тембрального забарвлення, вібрата, чистоти інтонування, високої співацької форманти тощо. Таке звучання має різкий („скляний”) характер, низький позиційно, не піддається нюансуван-

ню, часто межує з криком, особливо, на верхах. Для подолання цього недоліку важливою умовою є формування активної опори звука, зняття напруги горла і шиї, спів помірною силою, зосередження уваги учня на низькій, але пружній основі дихання, коли активна діафрагма „керує” утворенням звука, ніби „зігріваючи” його своїм теплим видихом.

Ф о р с у в а н н я виникає внаслідок намагання придати голосові непритаманної йому сили. Відповідно, дихальна атака звуку поступово переходить у м'язову, внаслідок чого звучання стає розгойданим, а інтонація фальшивою. Форсування часто приводить до перенапруження голосового апарату та його захворювання. Якщо форсування є наслідком відкритого (плоского) звучання голосу, то першочерговим завданням педагога є подолання саме цього недоліку. Форсування звучання визначається не абсолютною гучністю звуку, а надмірною його силою для даного співака, що позначається передовсім на тембральному забарвленні його звуку, внаслідок чого звук втрачає найкращі свої якості, а природне коливання голосу перетворюється в тремоляцію чи, навпаки – гойдання. Це пов'язано з тим, що голосові зв'язки намагаються втримати надмірний повітряний тиск і тому не можуть „подбати” про красу звукоутворення. В цей час до роботи гортані під'єднуються і інші м'язи, як допоміжна ланка, внаслідок чого голосовий апарат губить свою правильну і збалансовану координацію, а разом з нею втрачаються і якісні характеристики голосу. Поступово голос руйнується. „Раз втрачена ніжність голосу не повертається ніколи” – різко зауважив колись відомий італійський педагог М.Гарсія. Співак повинен чітко усвідомлювати, що намагання надати сили звучності своєму голосові не означає насправді голосно співати, оскільки сила і звучність – це два різні поняття. Те, що співакові видається голосним, (він чує себе внутрішнім слухом), для слухача може видаватися вельми стриманим, а то й тембрально глухим і невиразним, бо найкращі якості голосу пов'язані з поняттям летючості голосу, тобто, з високою співацькою формантою, яка означає акумульований і зібраний звук, в якому переважають високі обертони. Форсування ж деформує звук, висока співацька форманта утворюється погано і, відповідно, губиться його летючість. Часто форсування викликається невмілим користуванням твердою атакою звука, яка вимагає різкої, щільної м'язової атаки гортані (удар гортанню). Перехід на бережливу, м'яку та придихову атаку звука, а також, спів помірною силою допоможе

співакові позбутися шкідливої звички і захистить голосові зв'язки від перевантаження. Фальшива інтонація (детонування), як результат форсування, може бути також показником недосконалого музичного смаку виконавця, його антимузикальності, або викликана слабким, погано збалансованим і перевантаженим диханням, неправильним формуванням голосоведення, низькою позицією звука, а також, фізичною слабкістю чи перевтомою або мутаційними змінами в голосі підлітка. Всі названі вади вимагають загального удосконалення вокальної культури співака, формування правильних знань про голос людини і його функціональні можливості, виховання самоконтролю і самоаналізу якісних характеристик голосу, розвитку музично-вокального слуху, – якостей, які якнайкраще формуються в процесі співу а *caprella*, тобто, без супроводу інструменту, або з використанням легкого акомпанементу для підтримки мелодії твору (особливо, при відсутності координації між слухом і голосом). Активізація голосотвірної системи співака за допомогою вокальних вправ в низхідному порядку на легкому *staccato* з переходом в *legato* дозволить їм позбутися даної вади. Доброї результативності можна добитися і зміною репертуару, який повинен бути більш ліричним і спокійним за характером (або з використанням легких, у швидкому темпі, що вимагають гнучкості і витонченості звучання), уникаючи бравурних, маршових і героїчних творів, які можуть провокувати співака на емоційне і технічне перевантаження голосотвірної системи. До звільнення від перевантаження голосового апарату належить і спів у фальцетному регістрі, особливо, якщо співак зловживає грудним регістром і через це тембр його набуває „тріскучого” призвучу. Тому, робота над фальцетом, зокрема, з чоловічими голосами – метод, за допомогою якого голос легко знаходить нову координацію в роботі голосової щілини. А застосування її на більш низьких нотах дозволить віднайти так зване мікстове звучання голосу на всьому діапазоні, оскільки вільна і розпружена робота голосової щілини пов'язана, власне, з зоною мікстового (змішаного) звучання (мікст, медіум – середина).

Д е т о н а ц і я – фальшиве інтонування, неточність інтонування, як недолік голосоведення, має різні причини і органічні, і функціональні. Коли лікарський огляд виявляє функціональне захворювання голосового апарата, яке прийнято називати фонастенією, то й лікування повинно проводитися відповідним чином: за допомогою лікарств, спеціальних фізіотерапевтичних процедур, дотримування

так званого „голосового режиму”, певної ларингоскопічної допомоги тощо. Якщо ж детонація в учня пов’язана з неправильним голосотворенням, шкідливими звичками, чи є свідченням поганої (нерозвиненої) координації між слухом і голосом, тобто, відсутністю збалансованості між слуховими аналізаторами та нервово-м’язовою роботою голосотвірної системи, то ліквідація цього недоліку стосується виключно вокально-методичної роботи з голосом. Очевидним в цьому випадку є недостатній розвиток так званого музично-моторного слуху (ідеомоторних відчуттів), які б дозволили співакові правильно керувати голосовим апаратом. Розвинений слух дозволяє автоматично регулювати співацьке дихання, роботу нервово-м’язового апарату гортані навіть в нездоровому стані. Якщо детонація – недолік лише епізодичного характеру, то в процесі навчання співу, при відпрацюванні всіх нервово-м’язових зв’язків у роботі голосотвірної системи, він досить швидко долається. Доказом цього може бути зайве хвилювання артиста на сцені, яке заваджає йому налагодити необхідну взаємодію нервово-м’язової співпраці, порушуючи нормальну роботу дихання, внаслідок чого значною мірою послаблюється і слуховий контроль, і емоційний тонус, і самопочуття.

Детонація, як показує практика, особливо, в середній ділянці діапазону, часто є наслідком перебільшеної опори, коли учень (а інколи й педагог) надмірно загострює увагу на співацькому диханні, не узгоджуючи його із звуком. Тому, робота над розвитком вокально-моторного слуху, „безперервний самоконтроль співака, суворий контроль педагога, який не допускає неохайної інтонації н і к о л и в жодному звуці, зміцнення м’язів гортані шляхом вправ на стаккато” – за переконаннями відомого співака і вокального педагога П.Голубєва – складають найважливішу ділянку роботи з голосом.

До недоліків звукоутворення, власне, детонації, варто віднести і неправильне уявлення співака про свій найкращий за тембровим забарвленням природній звук, що трапляється при відсутності в учня уміння зосереджувати увагу на власних відчуттях, їх правильно трактувати в процесі звукоутворення. Звуки, утворені у верхній ділянці діапазону, якщо вони сформовані вірно і природно, зі збереженням металу у верхніх резонаторах, іноді самим виконавцям (на початковому етапі навчання) уявляються „білим звуком”, пласким і безбарвним звучанням, хоча, насправді, вони мають світлий і природній характер. А іноді, вимога педагога заокруглити звук верхньої ділянки діапазону, навпаки, видається учневі непотрібною, тобто, та-

кою, що обмежує вільне, на його думку, кантиленне звучання, насправді, крикливого і різкого. Невірне уявлення учнів про характер звучання їх голосу стає серйозною перешкодою для педагога і в процесі діагностування типу голосу виконавця, оскільки наявність музичного слуху не завжди співпадає з так званим „функціональним слухом”, (за термінологією М.Фомічова), що, фактично, стосується вокально-моторного слуху. Під поняттям „функціональний слух” мається на увазі вміння співака за якостями звучання голосу робити висновки про функції його голосового апарата і всієї голосотвірної системи.

М л я в е з в у ч а н н я („під’їзди”) характеризує голос, якому бракує: активності дихання, загального емоційного тону, виконавської волі, впевненості в собі і цілеспрямованості. В’яле звучання завжди має низьку звукову позицію, через що голос позбавляється яскравості, тембру, відповідної глибини та соковитості. Найчастіше в таких випадках педагоги-вокалісти радять застосовувати активну придихову атаку звука, вокальні вправи у швидкому темпі на стакато з переходом в легато у низхідній послідовності голосоведення і з гострою виразною ритмікою. Для усунення недоліку важливим є також подолання його в процесі не просто механічного виконання спеціальних вокальних вправ, а шляхом виховання усвідомленого аналізу виконавцем своїх можливостей впродовж всього періоду накопичення вокально-технічних навичок. А слухання записів видатних майстрів вокалу та вказівки педагога повинні навчити співака свідомо працювати, підпорядковуючи свої дії свідомим вольовим зусиллям⁵⁴.

Відомо, що формування будь-яких вокальних навичок вимагає тривалої роботи і багаторазового повторення поставленого завдання аж до автоматизації технічної послідовності цього завдання, коли усвідомлення його переходить у „пам’ять” м’язів та нейромоторної роботи всього організму співака. Адже, н а в и ч к и – це окремі елементи дії людини, які в результаті багаторазових повторень стають автоматизованими (за концепцією фізіолога П.К.Анохіна. – див. на стор. 145).

О с и п л і с т ь і х р и п о т а голосу – недоліки звучання, які найчастіше пов’язані із захворюванням горла і голосових зв’язок, особливо, якщо ці вади мають постійний характер, що належить до

⁵⁴ Голубєв П. Поради молодим педагогам-вокалістам. – К.: Муз. Україна, 1983. – С.17.

компетенції спеціалістів-медиків. Проте, поява осиплості і хрипоті після занять співом повинні застерегти педагога-вокаліста від наступної вокальної роботи, аж до з'ясування причин цього явища. А причинами можуть бути: захворювання (ларингіт, фарингіт, тонзиліт, ангіна, ГРЗ, трахеїт, бронхіт та ін. пов'язані з кашлем і неприємними відчуттями в гортані і дихальних шляхах); підліткові мутаційні (у дівчаток – еволюційні) зміни в роботі голосового апарату і всього організму; перенапруження голосового апарату під час співу; стресові ситуації і стан афекту; голосний раптовий крик, який може викликати крововилив у зв'язку (складку); манера голосно і надто емоційно розмовляти і т.п. Осиплість, що виникає після співу може свідчити про спів у невластивій для даного голосу манері з використанням невідповідного регістру, наприклад, коли сопрано намагається співати альтовою манерою голосотворення, а альт – навпаки, намагається досягнути високу теситуру сопрано і т.п. Тому педагогові необхідно, насамперед, з'ясувати тип голосу учня і його вокально-технічні дані: тембр, діапазон, характер голосотворення, дихання, темперамент, музичну освіту тощо, тобто, ті якості, які дозволять йому безпомилково діагностувати голос і забезпечити потрібний розвиток на майбутнє. Навчальна і виховна робота, особливо, в даному випадку, завжди здійснюється паралельно, оскільки правильне розуміння проблеми педагогом і учнем не завжди співпадає. Доступна і переконлива аргументація педагога завжди повинна спрямовуватись на створення мікроклімату взаєморозуміння і довіри у вокальному класі, який би сприяв формуванню естетичної культури учня і розуміння ним правильних вокально-виконавських засад.

ВАДИ МОВЛЕННЯ

Правильна вимова голосних і приголосних фонем у співі визначає чіткість роботи артикуляційного апарату співаючого і виразність дикції. В свою чергу, утворення голосних звуків пов'язане з наявністю і підсиленням визначеної, різної для кожної голосної ділянки обертонів, щільність і густота спектру яких утворює певний формантний склад, властивий кожній з них. Всі форманти у жіночих та дитячих голосах є вищими, ніж у чоловічих. А чим вище форманта голосної, тим звучніше і яскравіше звучить голосна. Значна різниця у висоті між формантами дзвінких і глухих голосних фонем створює строкатість у звучанні, внаслідок чого губиться однорідність

вокальної лінії і втрачається естетика співу. Тому вокальні голосні значно відрізняються від мовленнєвих. У співі головним завданням орфоепії є вирівнювання звучання всіх голосних, які повинні звучати рівно і однорідно впродовж всього діапазону голосу, що вимагає певного уміння ліквідувати строкатість завдяки „нейтралізації”, тобто, заокруглення або „притемнення” звучання голосних. Крім того, дикційна виразність залежить і від вимови приголосних. Якщо голосні фонемі формуються у гортані, так званій надставній трубці, то приголосні – в ротовій порожнині. Тому вимова їх повинна бути миттєва, щоб вивільнити резонаторні щілини і „відкрити” наступну голосну. У вокально-педагогічній практиці (фонетичний метод) враховуються особливості утворення голосних і приголосних фонем: участь голосу (глухість або ступінь дзвінкості фонем, місце утворення в ротовій порожнині – уклад язика (передній – „А”, „О”, середній – „У”, „И”, задній – „Г”, „Е”), положення артикуляційних органів і ступінь їх напруження, активізація м’язів, що беруть участь в утворенні тих чи інших звуків і, зрештою, натиск повітряного струменя і його локалізація в певній ділянці ротової порожнини тощо. В кожному окремо взятому випадку, в залежності від поєднання цих якостей залежить і якість фонетичної грамотності виконавця, чіткість і виразність дикції у співі, тобто, інтенсивність і узгодженість роботи артикуляційних органів визначає якість вимови, розбірливість слів. Це ж стосується і йотованих фонем. Активна, чітка, правильна вимова створює виразну, добру дикцію. Співацька артикуляція значно відрізняється від мовної тим, що в співі особливо активізується робота артикуляційних органів, проте, її інтенсивні рухи, а, особливо, язика, не повинні порушувати співацьке положення гортані, яка, як відомо, стабілізує своє положення з конкретним відчуттям глибини і свободи. Недостатньо розвинена культура мовлення у співі ускладнює формування якісного голосоведення і провокує розвиток вищеназваних дефектів. Крім голосотвірних, дефекти співу мають ще й побутово-мовленнєву природу їх утворення. Це – так звані вади мовлення. Вони виникають не в процесі співу, а значно раніше, в дитячому віці – в процесі засвоєння культури спілкування і мовних традицій в сім’ї, навчальних закладах, в ігровій діяльності тощо. Як і дефекти співу, вади мовлення мають органічну і функціональну природу їх утворення. Органічні пов’язані з вродженими дефектами артикуляційно-мовного тракту, а функціональні є результатом недогляду

дорослих за якістю вимови дітей, млявістю артикуляційної роботи, недостатнім контролем спеціалістів тощо. Вади мовлення: сюсюкання, шепелявість, гаркавість, гнусавість, прискорена манера мовлення („кулеметна” мова), чи, навпаки, сповільнена, млява вимова, цьокання, картавість, заїкування та ін. Всі вади так чи інакше мають певний вплив на якість голосоведення, тому в роботі над голосом важливе місце посідає диференційовано-діяльнісний підхід педагога до вокальної роботи з кожним учнем і конкретизація спеціальних методичних прийомів для подолання недоліків. Робота над вадами мовлення може бути успішною, коли вони мають функціональний характер і не пов’язані з вродженими дефектами, які вимагають курсу лікування у лікаря-логопеда. Вокальне навчання матиме ефективний фонopedичний (галузь лікувально-педагогічної корекції в медицині) вплив, коли індивідуальна робота з голосом спрямовуватиметься на активізацію необхідної ділянки артикуляційного апарату і усвідомлений підхід самого учня до процесу навчання. Методична робота повинна ґрунтуватися на зворотньому зв’язку учня і педагога та їх взаєморозумінні.

С ю с ю к а н н я і ш е п е л я в і с т ь, а т а к о ж ц ь о к а н н я – вади, пов’язані з неправильною вимовою фонем „С”, „Ц”, „Ч”, „Ш” („Ж”). Вони можуть вказувати на вроджену ваду язика (коротка вуздечка), невідповідність ємкості рота до його маси, або, як функціональний недолік, вказувати на залишкову манеру мовлення дитячого віку, чи манеру „жування” звуків, яка досить легко піддається виправленню на вокальних вправах. Найкращої ефективності можна добитися виконанням скоромовок і примовок, які містять названі фонemi, наприклад: „На горищі тиша, лише шарудить у шпарці миша”; „Тужив до жнив, та вже ожив”; „Ми літак зробили так: коліщата три й вітряк...Летимо все вище й вище, через днище вітер свище”; „Усе так просто: збираєш просо, товчеш зерно – їсиш пшоно”; „Сказав собі карась: „Сиди і не вилазь. З болота зайве бовкнеш – враз у сметану бовтнеш”; „Прищучити хочеш щупачка – вчепи на гачок черв’ячка”; „Мусій, муку сій, печи паляниці, клади на полиці”; „Тишком-нишком, нишком-тишком вийшла мишка із нори”; „Джуджу-джу – бриніла бджілка, дзу-дзу-дзу дзвеніла пилка”; „Жатка в полі жито жне, жатку жайвір дожене”; „Ми носили воду в ситі, та дерева не политі. Воду в ситі не носити, саду ситом не полити”; „У полі просо, у просі роси. Роса росила, коса косила”; „Сорока сорок років нитками сорок сорочок вишивала. Сорока сорок сорочок на

сорок сороченят одягала”; „Женчик-женчик невеличкий, на женчику черевички, і шапочка чорненька, і латочка червоненька”; „Сів шпак на шпаківню, заспівав шпак півню: „Так, як ти не вмію я, ти не вмієш так, як я”. Використання скоромовок, як стверджують педагогіч-практики, не тільки сприяють у подоланні недоліків співу і мовлення, але й запобігають утворенню певного психологічного бар’єру і скованості на початковому етапі навчання, розвивають рухливість голосу і активізують артикуляційний апарат співака. Тому, скоромовки є корисними на всіх етапах навчання і співацької діяльності загалом.

Г а р к а в і с т ь і к а р т а в і с т ь (неправильна вимова фонем *„P”*) як органічна вада може бути пов’язана з пониженим м’яким піднебінням, коли язичок м’якого піднебіння є неактивний (ніби подовжений) і наближений до кореня язика, що провокує гортанну вимову названої фонемі. Особливої уваги заслуговують також національні мовні традиції, скажімо, народів азійського ареалу, де переважає гортанна вимова. Гаркавість, як діалект, притаманна і європейській мовній культурі, зокрема, німецькій і французькій, тому в подоланні цієї вади в україномовному середовищі необхідно враховувати історичний аспект проблеми. Як недолік, гаркавість і картавість досить важко піддаються виправленню. Вони швидше належать до компетенції лікаря-логопеда, проте, в співі, в процесі роботи над вправами, які активізують гортань, розвивають міцну опору дихання і оперте звукоутворення (вправи на фонемі *„A”*, *„O”*, *„U”*, що вимагають збільшеної ємкості ротоглоткового простору, особливо, в ділянці гортані), також піддаються виправленню, що свідчить про результативність вокального навчання. Серед скоромовок, які можна рекомендувати для подолання названих недоліків є, наприклад: „У голубки-горлички туркотливе горлечко. Горличка туркоче, горличка воркоче”; „Марина варила, Лариса солила. Марина налила, Лариса розлила”; „Не клюй, курко, крупку, не кури, котку, люльку”; „Гайку, гайку, дай гриба й бабку, сироїжку з добру діжку, хрящика з ящика, красноголовця з хлопця”; „На дворі трава, на траві дрова: раз дрова, два дрова, три дрова. Не рубай дрова на траві двора”; „На горі Арарат росте гарний виноград”; „Крикнув крук на крукицю: „Не сунь рук у криницю!”. А крукиця до крука: „Крутять корбу мої руки”; „Вибіг Гришка на доріжку, на доріжці сидить кішка. Взяв з доріжки Гришка кішку, хай впіймає кішка мишку”; „Йосип

охрип, Архип осип”); „Два дроворуби говорили про Саву, про Савку, про Савчину лавку”.

Н о с о в и й п р и з в у к, м л я в і с т ь в и м о в и, ч и, навпаки, п о с п і ш н і с т ь („кулеметна мова”), „к о в т а н н я” с л і в – досить поширені дефекти у мовленні дітей. Всі вони є наслідком недостатньої роботи артикуляційного апарата, його млявості, особливо, губ і гортані. Для активізації рекомендується використовувати навчальний музичний матеріал веселого, грайливого характеру, на стакато з переходом в легато. Для вправ можна використовувати мелодійні уривки з народних пісень, особливо корисними є канони, стиль перегукування в яких надає вправам характер змагання, загострює увагу і стимулює співацький „азарт”. Скоромовки і поспівки, як навчальний матеріал, в будь-якому поєднанні фонем є корисним і потрібним для активізації роботи артикуляційного апарату, особливо, для розвитку м’язів, губ та гортані: „Молодий лелека молоко п’є з глека, бо летить далеко”; „Бігли коні під мостами з золотими копитами”; „Ходить квочка коло кілочка, водить діток коло квіток”; „Летів лелека, заклекотів до лелеченят”; „У нашого діда капелюх не по-капелюхівськи”; „У стозі пшениця, під стогом криниця, там щука-риба грала, золоте перо мала, сама собі дивувала, що хороше вигравала”; „У солов’їному гаю соловей солов’ят од сонечка заслониw”; „Пильно поле пильнували – перепелів вполювали”; „Всіх скоромовок не перескоромовищ, не перевискоромовищ”; „Тче ткач тканини на сукню для Дарини”; „Замкнув замок на замок, щоби замок не замок” (на чергування наголосів у слові); „Кіт котив каток по току, каток попав на лапу коту”; „Бурі бобри брід перебрели, забули бобри забрати торби”; „Два бобри брунатно-бурі бабралися у баюрі: „Правда добре, друже – бобре? – Пречудово, друже – бобре!”; „Лібрето „Ріголетто”; „Пара барабанів, пара барабанів, пара барабанів били бурю, пара барабанів, пара барабанів, пара барабанів били бій”. „Розкажу вам про покупки! – Про які іще покупки? Про покупки, про покупки, про покупочки мої”; „Рапортував і недорапортував, перерапортовував і зарпортувався”.

З а ї к у в а н н я – поширений серед дітей недолік мовлення, який свідчить про вразливість і особливу збудливість індивідуума, що відчутно проявляється в повсякденному мовленні. Проте у співі ця вада зникає, тому заїкування не перешкоджає вокальному навчанню. Навпаки, спів у даному випадку відіграє лікувальну роль, оскільки

допомагає подолати страх перед вимовою приголосних (саме приголосні „гальмують” процес звукоутворення). Співаючи, заїка вчиться протяжно вимовляти слова, що згодом стає засобом подолання і недоліку, і психологічної залежності від нього.

Вокально-художня і сценічна мова, на думку спеціалістів, займає чільне місце в навчальній програмі виховання голосу не тільки для вокалістів, а й акторів, лекторів та вчителів і, взагалі усім, хто має справу з тривалим публічним мовленням. Тому навчання культури мовлення повинно набувати щораз активніших форм, що допомогло б позбутися багатьох хронічних хворіб, пов'язаних з перевтомою голосового апарату, зокрема таких, як фонастенія, тонзиліт, охриплість та ін. „Щоб навчитися правильно співати, необхідно насамперед, вивчивши свій мовний апарат, навчитися правильно говорити, декламувати, тобто оволодіти декламаційною співацькою мовою” – зауважує відомий співак і вокальний педагог М.Микиша в своїй книзі „Практичні основи вокального мистецтва”. На його думку, мова співака як у житті, так і на сцені має бути виразна, чітка, природна і правильна. В освоєнні техніки декламації, а для вокалістів техніки мелодекламації, спеціалісти застерігають від характерної помилки вимовляти слова низько, глибоко, „на корені язика”, оскільки така манера „дуже шкодить голосові і стомлює його”⁵⁵. Всім відома фраза К.С.Станіславського: „Добре вимовлене слово – уже музика, добре проспівана фраза – уже мова” – стосується опанування кантиленною мелодією мовлення, міцною артикуляцією, мімікою, які дозволяють керувати своєю поведінкою на сцені, і від чого залежить барвистість та інтонаційна виразність художньо-сценічного образу. А відоме положення італійської вокальної школи: „Для того, щоб співати, потрібен голос, голос і голос”, видатний український співак і вокальний педагог Олександр Мишуга на своїх лекціях у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка в Києві завжди доповнював: Для того, щоб співати, потрібен, розум, палке серце, залізна воля і аж потім голос”⁵⁶. Уміти вокально правильно розмовляти на опертому диханні і у високій звуковій позиції (з наявністю співацьких формант) у повсякденному житті для співака є не менш важливим, ніж уміти правильно дихати, зокрема – видихати. Тому в багатьох методичних посібниках знаходимо поради використовувати для підготовки співаків-

⁵⁵ Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С.51.

⁵⁶ Там само. – С.53.

вокалістів у навчальному процесі музично-вокальне читання і декламацію. Вокальне читання – це вміння читати на дихальній опорі у мовленнєвому режимі голосотворення, в характері вокалізації (з використанням резонансних зон голосу і відповідної метро-ритмічної структури твору), зберігаючи чітку і ясну дикцію та інтонаційну виразність. Крім вокального читання, рекомендується використовувати так звану форму мелодекламациї, тобто, музично-вокальної декламациї (за М.Микишею), яка сприяє формуванню складного виду вокальної техніки – речитативу. Таким чином, музично-вокальна декламация – це технічний прийом вокально-творчої вимови слів з усіма їх граматичними і логічними акцентами та емоційним характером твору⁵⁷. Ці прийоми рекомендується використовувати у вокальній практиці перед розучуванням нових творів, художнє читання і декламація яких сприяє кращому засвоєнню образу твору, його емоційного настрою і допомагає відтворити в звуках найтонші психологічні відтінки, ідейно-художній зміст і стиль.

ТЕХНІЧНІ ПРИЙОМИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ

До суми якостей, обов'язкових для співака-професіонала входить і володіння всіма можливими технічними прийомами, які складають мистецтво співу. Техніка і технічні прийоми – це та ґрунтова база, без якої неможливе високохудожнє виконання вокальних творів будь-якого стилю і епохи. Поряд з тим, вокальна техніка передбачає той ступінь бездоганності і автоматизму, який робить майстерність виконання природною і вражаюче легкою, доступною для сприймання широкого кола слухачів, навіть, не обізнаних із „секретами” вокального мистецтва.

Л е г а т о (італ. *legato* – плавно, зв'язно, зливо) – кантилена – основа вокального мистецтва, яка забезпечує плавне і монолітне голосоведення. Для досягнення цієї техніки допускається, навіть, тимчасове нехтування чіткістю дикції, особливо, на початковому етапі навчання співу, що пов'язується з необхідністю відпрацювання техніки однорідності звучання голосних, їх взаємозв'язку і взаємозалежності та нейтралізації. На відомих вокальних конкурсах далекого минулого спів legato був критерієм вокальної техніки для визначення переможців. Для формування правильних навичок плав-

⁵⁷ Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С.54–55.

ного голосоведення необхідними умовами є: вільно опущена щелепа, активне м'яке піднебіння (стан напівпозіху), чітко і сконцентровано утворений прикритий звук. Перехід на наступний голосний, який вимагає зміни форми рота і ротоглоткової порожнини, повинен здійснюватися мінімальними рухами артикуляційного апарату, без порушення акустичних показників фонем. Суцільний струмінь повітря в процесі видиху забезпечує безперервний потік звукоутворення, змінюючи одну голосну на іншу і зберігаючи щільну роботу м'язово-дихальної системи співака, яка формує потрібну інтонацію і вокальну позицію. Видих на легато можна порівняти хіба що зі смичком скрипки, невідривний видих-атака якого не змінює своєї позиції навіть для утворення приголосних, що вимовляються миттєвим єдиним рухом артикуляційного апарату без розриву потоку голосних, зберігаючи, таким чином, дикційну чіткість і виразність вимови тексту. Безперервний потік голосотворення забезпечується відкритими складами в тексті, а приголосні, які „закривають” склад переносяться до наступного. Голосний звук у співі тягнеться максимально довго, а приголосний вимовляється в останній момент перед наступним складом. Таким чином досягається кантилена.

Кантиленні мелодії в кожній національній школі мають свої, притаманні їй особливості музичного стилю. Так в українській вокальній культурі характерними є наспівність, ліризм і певна „сумовитість” мелодики, притаманні народним пісням. Проте, техніка кантиленного співу за своєю структурою є єдиною для всіх вокальних шкіл. Обов'язковою властивістю будь-якої кантилени є її здатність „литися”, бездоганна вокальна лінія звукоутворення. Кантилена будується на співі *legato*, але не обмежується ним. Це – більше ніж легато, це – в і л ь н и й з в у к о в и й п о т і к. Такий характер звукові надає, як відомо, стійке повноцінне вібрато, яке присутнє і в інструментальному виконанні. Відомо, що важкий, „затиснений” голос не може мати доброго і вільного вібрато, а, отже, і кантилени. У більшості співаків-початківців ще немає хорошої кантилени. Вона виробляється поступово з опануванням техніки голосоведення. Сформована вірна координація в роботі голосового апарату допомагає утворити звук більш сильним і яскравим, який набуває опертості, стійкості і починає добре вібрувати. Такий голос менше витрачає дихання, його стає цілком достатньо для виконання довгих фраз і витриманих звуків, він будується на відповідному емоційному тону. А це вже – перша умова кантиленного звучання. Спроби до-

битися кантиленного звуку поза цими якостями, шляхом штучного розвитку довготривалого видиху, (наприклад, затримки дихання), не дадуть бажаного результату. В роботі над кантиленою, як вважають практики, важливу роль відіграє шліфування правильного голосоведення в різних видах мелодичного руху: гамах, арпеджіо, виконання інтервалів, ретельно слідкуючи за дотримуванням однорідності звучання, щоб робота голосового апарату не зазнавала ніяких змін і звук утворювався в єдиній позиції. Кантилений звуковий потік вимагає стійкого вібрато при плавному, зв'язному переході від ноти до ноти. Якщо звук залишається спокійним і вільним в процесі співу мелодії, то зберігатиметься і стійке вібрато в кожному звуці. Цікаво, що кантиленного співу легше добитися при співі вокалізів чи вокалізуванні художніх творів (співі нотами), аніж зі словами, що вимагає вже добре відпрацьованих, вирівняних на вправах голосних і навичок правильної вимови приголосних, які потребують відповідного положення гортані. Спів *legato* передбачає точний і чіткий перехід від звуку до звуку, без залучення проміжних тонів.

С т а к к а т о – складний технічний прийом, природно притаманний колоратурному сопрано, який характеризує рухливість голосу, легкість і гнучкість. Уміння володіти технікою стаккато для будь-якого голосу свідчить про його добру вокальну підготовку і достатньо широкий спектр виконавських можливостей, точкований, відриivistий характер виконання якого, однак, належить до єдиної вокальної лінії твору і не може трактуватися поза нею, як окрема одиниця співацької техніки. Опанування нею є необхідною умовою відпрацювання легкості звучання, точності атаки звуку, виправлення інтонації (особливо, „в'їждження” у звук) та активізації м'язово-дихальної роботи організму співаючого. Для збереження вокальної лінії, ємкості та тембру голосу, прийом стаккато, як і legato, підтримується безперервним, суцільним потоком дихання, (а не утворюється кожен раз заново), яке супроводжується активними пульсуючими поштовхами діафрагми і м'якою, але гнучкою реакцією гортані. Стаккатована техніка вимагає обов'язкового озвучення головними резонаторами (кісток голови та ротоглоткової порожнини) і високої позиції звуку, що дозволяє зберігати активне дихання і сконцентроване звучання впродовж всього виконання твору. Важливою умовою освоєння техніки стаккато є запобігання утворенню звуку способом удару гортані, що є шкідливим для голосового апарату. Звучання голосу повинно здійснюватися за допомогою м'якої атаки і опертого

дихання, що відповідатиме природній і правильній, „комфортній” манері голосотворення. Для досягнення кращої результативності педагоги рекомендують опановувати техніку стаккато в повільному темпі, у комбінації голосної і приголосних фонем з поступовим темповим прискоренням.

Спів на піано (*piano* – тихо) і форте (*forte* – голосно) повинен ґрунтуватися на однаковій м'язово-акустичній основі і, як кажуть практики, в кожному форте повинен бути закладений елемент піано, тобто, в звуці завжди має утримуватися деякий запас звучності (сили). Це означає, що спів на межі фізичних сил виконавця перестає бути мистецтвом і для слухача, і для самого артиста. Форте, утворене твердою і жорстокою атакою, тобто, м'язовим тиском, звучатиме різко і неприємно для вуха, (дещо „істерично”), оскільки справжню глибину і щільність звучання матиме лише емоційно наповнений звук. Це ж стосується і піано. В кожному піано повинен бути присутнім елемент форте, тобто значна насиченість і активність дихання, що утворить тривале на добрій опорі піано і вбереже голос від бездиханного наспіву. Дихання в співі на піано – основа його якості.

Трель – техніка співу, яка виконується швидким чергуванням між собою двох послідовних звуків (в інтервалах великої чи малої секунди), це – результат вільних коливань гортані. Позиція трелі повинна бути незмінно високою, як на стаккато Недопустимими є також будь-які рухи губами і щелепою. Майстерне виконання трелі передбачає поступове підсилення звучання від піано до більш насиченого і „густого”. Опанування техніки трелі вимагає обережного і виваженого підходу до її розвитку, поступового зростання темпу виконання та усвідомлення її технічно-естетичних показників. Трель вважається одним з найскладніших технічних прийомів рухливості голосу. В наш час володіти технікою трелі є обов'язковою умовою тільки для колоратурних та лірико-колоратурних сопрано, а в епоху класичного *bel canto* (XVII–XVIII ст.) – для всіх голосів. Співаки володіли багатьма видами трелі. В той час налічувалося вісім її різновидностей (про це писав В.Багадуров у своїй книзі „Очерки по истории вокальной методологии. – М., 1929. – Вып. 1. – С. 113). У сучасних композиторів трель зустрічається виключно у творах, спеціально написаних для колоратурного сопрано. Трель, як і будь-яка техніка рухливості голосу, може бути природною якістю, але і може спеціально розвиватися. Технічно трель виконується коливан-

ням всієї гортані і дуже нагадує більш широке (вверх і вниз) вібрато з акцентуванням верхнього і нижнього звуків. Хоча вправи, як підготовчий матеріал для опанування техніки трелі, будуються на швидкому чергуванні двох звуків і на форшлагах, проте, перехід до самої трелі робиться легким поштовхом, що заставляє гортань коливатися. Певні коливання гортані є і у вібрато, але вони дуже малі і ледь відчутні. В трелі ж коливання є значними і підвладними контролю і керівництву. Добившись коливання гортані, необхідно зафіксувати увагу на тому, щоб в трелі виразно виділявся верхній і нижній звуки. Трель значно більше, ніж інші види техніки рухливості голосу, відпрацьовує свободу і гнучкість гортані, робить її пружною і еластичною. На трелі, також, добре тренується і співацьке дихання, тому співакам з інтонаційними вадами та детонуванням, а також, з напруженою і скованою гортанню, цей вид техніки не піддаватиметься, оскільки її виконання пов'язане з вільним, ритмічними коливаннями всієї гортані. Не вдається вона і при млявій роботі гортані, коли голосові зв'язки слабо натреновані і не мають відповідної активності, а також, при перевантаженому диханні, що сприяє надмірному розширенню гортані в процесі голосоведення. Тому вправи з треллю є надзвичайно корисними для всіх голосів (навіть, якщо в творах не використовується цей вид техніки), особливо, „важких”, низьких, перевантажених, оскільки сприяють їх „висвітленню” і природній легкості звучання.

Ф і л і р у в а н н я (франц. *Filer (un son)* – тягнути звук) – поступове підсилення звуку (*crescendo*) від піанісимо (pp – дуже тихо) до форте і знову з поверненням у вихідну позицію, тобто, назад до піанісимо. Таким чином, філірування звука означає уміння плавно міняти динаміку звуку від голосного до тихого і від тихого до голосного, залишаючи незмінним його вокальні якості. Повноцінне філірування відбувається тоді, коли зміна сили звуку протікає природно, зі збереженням свободи і вокальної лінії. Її не можна розглядати як певну механічну дію – вона є природним компонентом голосотворення і емоційного настрою людини, тому підвладна лишень тренуваному і добре розвиненому голосові. Філірування, як і всі технічні прийоми, вимагає натренованого дихання, зокрема, видиху, його сили, гнучкості і рівномірності. Це означає, що опанування технікою філірування стає можливим тільки після формування стійкої опори дихання і звука. Як правило, робота над філіруванням ділиться на два основні етапи: робота над поступовим підсиленням

звука (іт. – *crescendo*, кресцендо) – (від *pp.* до *f*) і, навпаки, – поступовим зменшенням сили звучання (іт. – *diminuendo*, димінуендо) – (від *f* до *pp*). В процесі поєднання обидвох етапів в один рух необхідно пам'ятати, що кресцендо і димінуендо – зміни не тільки кількісні, але й якісні. Вони важливий засіб виразності і їх виконання може здійснюватися лише при наявності технічної навички керування силою і швидкістю видиху. Переважно, найбільш зручно філіруються середні, найбільш природні тони, згодом, в процесі опанування динаміки звучання діапазон їх зростає. Високі ноти у співаків-початківців завжди звучать трохи напружено, а голос, як правило, позбавлений повноцінного вібрато, а значить, і філірування – якості, яка є чудовим показником правильного голосоведення. Саме цю властивість голосу стародавні італійські педагоги XVII–XVIII століття успішно використовували у навчальній роботі. Вони починали постановку голосу з тих звуків діапазону, які легко піддавалися філіруванню (мова йде, напевно, про примарні звуки) і, відштовхуючись від них, розвивали загальний діапазон і всі необхідні якості голосу. В наш час техніка філірування голосу належить до більш пізніх етапів розвитку голосу, коли у співака вже віднайдена вірна співацька координація і повноцінне дихання. Починати навчання філіруванню рекомендується від *mezzo forte* чи *forte* до *piano*, в залежності від характеру голосу співака. Перший звук повинен добре атакуватися, отримати добру силу і стійкість, і тільки тоді поступово, повільно, природно послабитися до *piano*. Необхідною умовою є постійний контроль за звучанням, яке повинно залишатися в „одній точці”, тобто, однаково активно опертим, ущільненим, у високій позиції. Вібрато повинно бути стійким і спокійним, тобто, якість тону не повинна мінятися. Переважно при переході від *forte* до *piano* звук має тенденцію „відсунутися” (послабити опору звука), чого рішуче не можна допускати. Краще припинити філірування, аніж спотворити якість звуку. І, навпаки, при розгортанні динаміки від *piano* до *forte*, звук має тенденцію до надмірного напруження, форсуванню. Тут контролем вірного звучання повинно бути спокійне вібрато і стабільність так званої вокальної лінії. Звичайно, що філірування звука має мати певну логіку і застосовуватися з великим тактом і тільки там, де вимагає цього творча інтуїція виконавця. Красиве філірування звуку – дуже ефективний технічний прийом. Практики радять вносити його у щоденне тренування.

П о р т а м е н т о (іт. *Portamento* – дуже зв'язно) – техніка щільного, плавного переходу з одного звука на інший, в процесі „ковзання” проміжними звуками, тобто, гліссандуючи (іт. *glissando*, передбачає „ковзання” всіма проміжними ступенями, що є між звуками). *Portamento* використовується як спеціальний вокальний прийом і невміле його застосування нагадує спів із „завиванням”, з під'їздом на кожній ноті, що робить звучання антимузикальним. Виконання широких інтервалів (вверх і вниз) технікою портаменто вимагає від виконавця уміння формувати у високій позиції звук так, щоб в ньому він і технічно, і психологічно вже відчував наступний, перспективний (і необхідний). Верхня нота утворюється миттєвою і точною атакою звука „на себе” без перерви дихання і гальмування потоку повітря зі збереженням тембральних фарб та ємкості звуку. Активна атака звука („на себе”) на високих нотах сприяє правильному і широкому розкриттю гортані, де утворення звуку формуватиметься прийомом так званого прикриття для збереження тембрального забарвлення звучання голосу. Вільно зафіксоване положення гортані в співі, в свою чергу, сприятиме збереженню високої позиції звучання. Саме таке положення гортані в практиці виховання голосу порівнюють з відчуттям початкового стану позіхання, коли язик активно ущільнюється, гортань, ніби, опускається, але суттєво не розширюється в ділянці глотки, бо відчуття р о з ш и р е н н я відчувається співаком дещо нижче, біля г о л о с о в и х зв'язок. Фіксація цього відчуття, власне, утримування його і означатиме збереження гортані у вокальній позиції, необхідній для виконання, зокрема, портаменто і кантилени, загалом. Педагоги радять при потребі, особливо, коли у співака виникають певні труднощі у виконанні портаменто, уявити, що між звуками, які треба заспівати, є хроматична гама і її треба виконати в дуже швидкому темпі.

Р у х л и в і с т ь г о л о с у – уміння співати в швидкому темпі, так звана колоратурна техніка – необхідна якість професійного співацького голосу, яка часто використовується для передачі у художньому образі твору відчуття веселощів, радості, емоційного піднесення, жвавості тощо. В епоху *bel canto* в другій половині XVII та у XVIII столітті твори західноєвропейських композиторів майже виключно будувалися на колоратурі, яка була обов'язковою для всіх типів голосів. В XIX ст. після Росії в західній музиці колоратура в чистому вигляді використовується хіба що в партіях високих жіночих голосів. В українському (і російському) вокальному мистецтві

колоратура не набула такого розповсюдження, як, скажімо, в Італії, і має інший характер. В італійських операх навіть у Верді колоратура не була безпосередньо пов'язана з музичною характеристикою того чи іншого персонажу, а більше „демонструвала” вокально-технічні можливості героя, в той час, як у російській музиці її стилістика відображає характер музичного образу персонажу.

Рухливість може розвинути в собі кожен співак, тільки для когось це буде простим завданням, а для інших – досить складним. Є голоси рухливі від природи і для них ця техніка є зовсім зрозумілою. Цікаво, що ця якість не завжди пов'язана з характером голосу, інколи густий, низький бас легко долає техніку рухливості, а для світлого і „легкого” тенора вона є нездоланною. Рухливість голосу пов'язана, безперечно, з діяльністю центральної нервової системи, темпераментом людини, тобто, рухливістю нервових процесів, що характеризують даного індивідуума. Тільки систематичне тренування може змінити ситуацію, хоча перевага завжди залишатиметься за тими, хто від природи володіє цією здатністю. Рухливість голосу розвивається спеціально підібраними вправами і вокалізами. Основний принцип опанування рухливістю співу – поступовість в ускладненні вокальних завдань, як в розумінні самої фактури, так і стосовно темпу виконання. Без відповідної підготовки виконання творів у швидких темпах може привести до закріплення помилок і „змазування” нот через несформовану ще координацію в роботі голосового апарату. Тому, спочатку необхідно освоїти у швидкому темпі гами, арпеджію, форшлаги, групетто. Робота над вправами у швидкому темпі – це своєрідна гімнастика для голосового апарату, а, особливо, гортані. Під впливом вправ гортань стає гнучкою, еластичною, „слухняною” до різних пристосувань при зміні руху і тембрових фарб, запобігає перевантаженню диханням і скованості, стимулюючи голосовий апарат до пошуків необхідного і більш правильного режиму його роботи. В переважній більшості форсовані голоси трапляються у співаків, які нещадно експлуатують свій голос і яким досить важко дається рухливість. Помірний темп, в даному випадку, не допоможе позбутися недоліків, в той час, як швидкі вправи не дають можливості співакові довго затримуватися на одному звуці, вимагаючи дотримуватися необхідного темпоритму, гальмуючи, відповідно, утворення шкідливих навичок і перевантаження голосу. Так, що вправи у швидкому темпі можуть бути корисними для покращення голосотворення. Крім того, в таких вправах виявляється і

ще одна цікава властивість голосового апарату, яку можна назвати певною фізіологічною інерцією. Відомо, що верхні звуки, важкі для співака при плавному русі, значно легше долаються, якщо їх зробити прохідними: вони ніби за інерцією утворюються такими ж, як і інші, більш низькі. В прохідному русі голос звучить однаково рівно, навіть на тих звуках, на яких у повільному темпі він спотворюється. Фізіологи це пов'язують з властивістю інертності нервової системи, яка зберігає встановлений тип діяльності, зміна характеру якого вимагає вже спеціального, усвідомленого зусилля. Ця властивість успішно використовується у вокальній педагогіці.

Налаштувавши учня на будь-який тип звучання чи характер руху голосу, педагог переводить його на складні комбінації „добрих” і „поганих” звуків, сподіваючись, за рахунок інерції в роботі голосового апарату, добитися потрібного звучання. Розвиток діапазону вверх, як надто важке завдання для більшості учнів на початковому етапі навчання, також найчастіше здійснюється педагогом на вправах у швидкому темпі, оскільки у повільному русі співак намагається створити додаткові зусилля, щоб заспівати їх, чим спотворює правильну роботу голосового апарату. В швидкому русі голосовий апарат привчається виконувати складні для співака звуки на коротку мить, але у вірній координації, яка досягалася на попередніх звуках. Ця ж якість інертності спрацьовує і в інших випадках, наприклад, в роботі над перехідними звуками, у відпрацюванні мікстового звучання і т.п.

В роботі над вправами у швидкому темпі спеціалісти радять завжди уважно слідкувати за інтонаційною точністю, чіткістю атаки і виспівуванням всіх нот, щоб не допускати „змазування” і халатності у звучанні. Це тренує не тільки техніку співу, а й слуховий контроль в співі. В роботі над вокальним пасажем молоді виконавці, часто знаючи початкові і кінцеві ноти його, погано орієнтуються у виконавській техніці проміжних звуків. В такому випадку педагоги рекомендують повільно і уважно проспівати чи програти необхідний пасаж на фортепіано, іноді ускладнити його виконанням на стаккато і по складах, а при потребі, доповнити ще й ритмічними конфігураціями і акцентуванням. Переміщенням акцентів чи зміною ритмічності можна добитися плавності і чіткості виконання його у швидкому темпі.

РОЗДІЛ ШОСТИЙ

ДІАГНОСТИКА ГОЛОСУ

Важливою умовою правильного формування і розвитку голосу є правильна діагностика його типу. Д і а г н о с т и к а – це визначення характеру і типу голосу людини. Вірна характеристика голосу дозволяє педагогові конкретизувати перспективу навчально-виховної роботи, забезпечує використання правильних методичних прийомів, застерігає від можливих помилок. Адже, у формуванні характеру голосу людини важливу роль відіграють не тільки конституційні фактори (будова тіла та голосотвірних органів), але й певні звички, набуті навички, темперамент тощо. Тому зрозуміти, що є ближчим для даного голосу є досить складним завданням. Коли співак-початківець, копіюючи улюбленого артиста, співає невластивим йому характером голосу, „басує”, „тенорить” і т.п., то це досить легко визначити на слух і виправити. Але, бувають випадки, коли голос звучить природно, вільно і, загалом вірно, проте характер його досить важко „втиснути в рамки” якогось конкретного типу. Сучасна наука, на жаль, ще не володіє певним єдиним методом, котрий дозволив би зразу і безпомилково визначити властивий людині тип голосу. Таке визначення вимагає орієнтації на низку ознак, наприклад, тембру, діапазону, місця розміщення перехідних нот і примарних тонів, здатність витримувати теситуру, а також, анатомо-фізіологічні особливості голосового апарату, зокрема, таких, як довжина голосових зв'язок (складок) і хронаксія зворотного нерва тощо.

Тембр і діапазон переважно виявляються вже на перших заняттях, але жоден з них не зможе впевнено доказати, яким голосом насправді володіє даний співак. Іноді, тембр відповідає одному типові голосу, а діапазон – іншому. Тембр голосу легко деформується від наслідування чи неправильного співу і може заставити помилитися навіть досвідченого спеціаліста. Трапляються голоси з вельми широким діапазоном, що охоплює невластиві для даного типу голосу звуки, спостерігаються і голоси з коротким діапазоном, який не досягає потрібних тонів у верхній чи нижній ділянці його, а іноді, хоча й дуже рідко, звуженого з обидвох сторін. Додаткові дані, які допомагають педагогові у класифікації типу голосу, стосуються аналізу п е р е х і д н и х нот. Ці переломні чи перехідні з регістру в регістр ноти в процесі навчання можуть стати непомітними, але у співака-

початківця вони переважно прослуховуються дуже виразно. Типові перехідні звуки у різних співаків також можуть варіюватися:

Тенор: „**Мі**”- „**Фа**” – „**Фа-дієз**” – „Соль першої октави;

Баритон: „**Ре**” – „**Мі-бемоль**” – „**Мі**” першої октави;

Бас: „**Ля**” – „**Сі-бемоль**” – „**Сі**” малої – „**До**” – „**До-дієз**” першої октави;

Сопрано: „**Мі**” – „**Фа**” – „**Фа-дієз**” першої октави;

Мецо-сопрано: „**До**” – „**Ре**” – „**Ре-дієз**” першої октави.

У жінок цей регістровий перехід є у нижньому відрізьку діапазону, у чоловіків – у верхньому. Крім того, у жінок є ще один перехід (у жінок є три регістри, а у чоловіків – два) – від центру до верхніх звуків, але він не так яскраво виражений. Крім цієї ознаки у визначенні типу голосу можуть допомогти так звані *п р и м а р н і т о н и*, тобто, ті тони, які найприродніше звучать у кожного, конкретно взятого голосу. Як показує практика, вони найчастіше містяться в середній ділянці голосу, тобто, у тенора в ділянці „**ДО**” першої октави, у баритона – в ділянці „**ЛЯ**” малої октави, у баса – „**ФА**” малої октави. Такий розподіл відповідає і жіночим голосам. До відмінностей відноситься здатність співака витримувати теситуру, притаманну даному голосові. *Т е с и т у р а* (від *Tissue* – тканина) – це середнє звуковисотне навантаження в конкретному творі у співвідношенні до діапазону голосу виконавця. Теситура може бути низькою, але твір вмщати гранично високі звуки, і навпаки – високою, але без надто високих звуків. Таким чином, поняття теситури стосується тої ділянки діапазону, в якій голос найчастіше повинен бути в процесі виконання твору. Якщо голос, близький за звучанням до тенорового, вперто „не тримає” тенорової теситури, то він, швидше всього – баритон. Теситура – важливий показник в з’ясуванні типу голосу, який визначає можливості даного співака у виконанні тих чи інших партій. Теситуру можна визначити співставляючи по вертикалі співвідношення звуків діапазону конкретного твору і по горизонталі – тривалість кожної ноти, що дає можливість побачити, на які звуки припадає основна робота голосового апарату.

Серед ознак, що допомагають встановити тип голосу, є і анатомо-фізіологічні. Віддавна відомо, що різні типи голосів вирізняються різною довжиною голосових зв’язок (складок), тобто, вищий тип голосу має коротші і тонші голосові складки. Багаточисленні виміри їх довжини за допомогою градуйованого дзеркала дозволили

визначити середні цифри, властиві кожному типові голосу, наприклад:

довжина голосових складок (зв'язок):

- у сопрано – 1,4–1,9;
- у меццо-сопрано – 1,8–2,1;
- у тенора – 1,8–2,2;
- у баритона – 2,2–2,4;
- у баса – 2,4–2,5;

довжина надставних трубок в співі:

- у сопрано – 15,3–18,5;
- у меццо-сопрано – 16,7–18,8;
- у тенора – 19,0–22,0;
- у баритона – 21,5–24,0;
- у баса – 23,–25,0;

Вказана таблиця узагальнює характерні довжини голосових складок для кожного типу голосу, але на практиці ці цифри не завжди відповідають дійсності, оскільки досить часто зустрічаються голоси, які не вкладаються ні в які названі параметри. Адже, давно відомо, що, наприклад, Карузо у свій час мав „баритонові” зв'язки, а бас М.Михайлов – короткі (характерні для високих голосів). Крім того, не варто забувати, що голосові зв'язки (складки) можуть виконувати різноманітні функції і використовуватися для утворення різного тембрового забарвлення, що і засвідчують зміни типу голосу у професійних співаків, які іноді трапляються в практичній діяльності серед вокалістів. Та все ж, для досвідченого фоніатра типова довжина голосових складок може досить точно зорієнтувати педагога-вокаліста на характер навчально-виховної роботи з конкретним учнем.

Ще в 30-ті роки ХХ сторіччя вчені досліджували вплив типу голосу на збудливість рухливого нерва гортані (Дюмонт), а в 1953 – 1955 роках Р.Юссон і К.Шеней з'ясували, що кожен тип голосу володіє властивою йому збудливістю зворотного нерва. Це дозволило їм запропонувати нову, своєрідну класифікацію голосів за ознакою збудливості зворотного нерва, так звану х р о н а к с і ю, що вимірювалась за допомогою спеціального пристрою – хронаксиметра. Хронаксія в розумінні фізіологів – це мінімальний час, необхідний для того, щоб електричний струм певної сили викликав скорочення м'язу. Чим коротший цей час, тим, відповідно, вищою є збудливість нерва. Хронаксія визначається в мілісекундах (тисячних

долях секунди) прикладанням електрода до шкіри в ділянці грудоключично-соскового м'язу. Це вроджена якість даного організму і тому є стабільною, і змінюється лише при втомі. Дані хронаксії Р.Юссон опублікував у своїй роботі (Юссон Р. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974), згідно з якою найнижчі типи голосів (низький бас, контральто) мають хронаксію 0,160–0,170 мілісек.; високі голоси (колоратурне сопрано, високий тенор) – 0,055–0,070 мілісек. Але, навіть цей принципово новий погляд на природу того чи іншого типу голосу, на думку російського вченого Л.Б.Дмитрієва, все ж не може повністю вирішити проблему, оскільки хронаксія відображає лише здатність кожного голосового апарату утворювати звуки різної висоти, але не якість тембру⁵⁸.

Поза тим, тембральний відтінок голосу є не менш важливим, ніж діапазон. Безперечно, що і нейроендокринна конституція, як і загальна будова тіла, його анатомічна структура, дозволяють досить точно судити про тип голосу, а іноді, безпомилково визначити місце співака на естраді, але і це не можна вважати чимось досконалим і завершеним. Тому необхідно спиратись на комплекс ознак, які дозволять зробити правильні висновки.

Загальні вказівки вокальної діагностики торкаються передовсім таких п р и н ц и п і в:

- наявності музичної спеціальної освіти;
- особливостей вокальної школи, манери голосоведення;
- вокально-практичної діяльності (сольна практика, вокально-хорова, обсяг репертуару) тощо;
- наявності голосових даних – вокально-моторного слуху, ритму, музичної пам'яті, уміння читати „з листа”, розуміння вокально-художніх завдань.

В результаті прослуховування в и з н а ч а є т ь с я:

- тип голосу (бас, баритон, тенор, сопрано, меццо-сопрано, контральто), у дітей (дискант, альт, сопрано) згідно тембрального забарвлення і наявності перехідних нот в діапазоні голосу, витриманої теситури тощо;
- діапазон голосу (повний і „робочий”);
- наявність регістрового звучання і вирівнювання діапазону голосу;
- інтонаційна чистота і висока (низька) позиція звучання голосу;
- характер звучання високих нот діапазону голосу;

⁵⁸ Дмитрієв Л. Цит. вид. – С. 314–315.

- характер дихання і наявність (чи відсутність) звукової опори;
- наявність дефектів голосоведення і вад мовлення;
- вокально-виконавська культура і темперамент.

Навіть за умови належних даних, одноразове прослуховування не можна вважати достатнім для визначення правильної характеристики голосу співаючого, оскільки цей процес вимагає більш детального ознайомлення і активного спілкування.

Успішний вокальний розвиток залежить від чітких і якісних характеристик. Природні вокальні здібності як вихідний рівень визначаються вже за такими показниками:

- за деякими ознаками мовлення – висоті, тембральними фарбами, гнучкості інтонації, діапазону;
- спонтанним співом, тобто, імпровізованому співі знайомої мелодії чи поспівки, яке оцінюється параметрами – силі звукового напруження, чистоті і багатству інтервалів, гнучкості і пружності голосу і його тембру, мелодичній виразності слів, наспівності.

Необхідність дослідження і оцінки загального і специфічного розвитку школярів в органічному зв'язку з його навчанням має методологічне і практичне значення. В поняття „розвиток” в його глобальному розумінні входить рух від простого до складного, від нижчого до вищого, висхідний рух від колишнього якісного стану до нового, процес оновлення, народження нового, відмирання старого. Матеріалом для цілісної характеристики загального розвитку учнів є спостереження за ними під час занять та в інші моменти життя – в сім'ї, товаристві та ін. Враховуючи різні сторони поведінки учнів: активність на заняттях, потреба в спілкуванні з музикою, спонтанний спів, музичні смаки, уміння спостерігати, зауважувати, порівнювати, тобто, оцінювати вокальне виконання, образне мислення, можна характеризувати рівень сприйняття, аналізу і синтезу, абстракції і узагальнення, вид мислення і такі важливі показники загального розвитку як активність і самостійність. В музичній діяльності самостійність виражається в такому комплексі особистості дитини, який допомагає їй використовувати накопичений на музичних заняттях досвід знань і умінь і застосовувати їх в новому оточенні без допомоги дорослих. Самостійність у співі проявляється в умінні чисто і правильно виконувати пісню без підтримки педагога чи інструменту на основі власних вокально-слухових уявлень, а також, у спонтанному співі поза заняттями. Самостійний спів є необхідною умовою успішного розвитку співацького голосу. Багато

педагогів-практиків вважають самостійний спів дитини першим і необхідним етапом у розвитку творчих проявів і як основу творчого ставлення до музики.

Особистісне ставлення дитини до музики чи будь-якої музичної діяльності, тобто, ступінь зацікавлення, о ц і н ю є т ь с я: наявністю слухової уваги; схильністю до слухового диференціювання; рівнем зацікавлення на уроці (занятті); готовності виконувати слухове завдання; швидкості переключення уваги з одного завдання на інше. Здатність до сприймання музики і вокального виконання відображається в умінні учнів самостійно аналізувати, оцінювати і описувати реальне виконання чи почуте в записі звучання за такими п а р а м е т р а м и: емоційний зміст твору і його відповідність виразності виконання; структура форми твору і основні засоби художньої виразності; якісні характеристики вокального звучання (інтонація, динаміка, тембр, дикція), що дозволяє визначити уміння дитини ч у т и, с п о с т е р і г а т и, а н а л і з у в а т и і м и с л и т и. Аналіз цих умінь дозволяє виділити ч о т и р и о с н о в н і л і н і ї о ц і н к и загального і специфічного розвитку, що відображають якість їх сприйняття, уявлення і відтворення в процесі співацької діяльності, а саме:

1) уміння сприймати вокальну музику (аналізувати і описувати характер звучання співацького голосу і якість виконання);

2) образне мислення (обґрунтування своїх суджень про музично-слухові уявлення);

3) якість відтворення (рівень розвитку співацького голосу – інтонація, діапазон, динаміка тембр на різній висоті, з використанням атаки звука та перевагою регістрового звучання), дикція, тип дихання, емоційність виконання;

4) ставлення до співацької діяльності (зацікавлення, увага, готовність до виконання завдання, ініціативність, музичний смак, творчість).

Основа ставлення до співу складає зацікавленість, і н т е р е с, а все інше виникає вже як наслідок. Тому саме інтерес стає умовою успішного перебігу всіх розумових операцій і формування співацьких навичок.

ВІКОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ГОЛОСОВОГО АПАРАТА ДІТЕЙ

Дитячі голоси за своєю природою мають високе головне звучання. За якістю обертонів вони, особливо в ранньому віці, значно бідніші за дорослі, проте зберігають особливу срібlistість і легкість. Поступаючись за силою дорослим дитячі голоси значно яскравіші, дзвінкіші і „летючіші”. Дитяча гортань в 2–2,5 рази менша від гортані дорослої людини. Хрящі гортані – гнучкі, м’які, ще повністю не сформовані. Тому дитяча гортань вирізняється особливою еластичністю і надзвичайною рухливістю. Деякі м’язи в дитячій гортані розвинені досить слабо. До першого року життя дитини в товщі голосових зв’язок відсутні голосові м’язи, а є тільки м’язи на внутрішніх краях зв’язок (складок), які наближують голосові зв’язки (залозиста речовина), що і надає голосові дитини особливого „кришталевого” світлого забарвлення і легкості звучання. Після року життя в голосовому апараті дитини починає появлятися певне м’язове „утворення”, так звані вокальні м’язи, які швидше нагадують залозисту желеподібну речовину, що огортає зв’язки. З п’яти років (і, практично, до 12 років) починається активне формування цих вокальних м’язів, які поступово заповнюють всю ємкість голосових зв’язок. Гортань у дітей має високе положення. Згідно досліджень російського вченого Г.П.Стулової, яка вивчала роботу регістрів дитячого голосу, діти від народження отримують один з двох механізмів змикання голосових зв’язок – головний (або фальцетний) чи грудний.

Фальцетний регістр дитячих голосів характеризується крайовим змиканням голосових зв’язок, коли внутрішні краї їх змикаються легко, утворюючи веретеноподібну щілину, в межах якої і відбувається коливання вокальних м’язів у в е р т и к а л ь н о м у напрямку (у глибину, чи в товщу зв’язок). Таке коливання відбувається невеликою силою, дрібними хвилеподібними рухами. Тому у дітей до 9-ти років переважає фальцетний механізм голосотворення, характеристика якого відповідає фальцетному (головному) регістрові. Діапазон голосу досить обмежений (не більше октави), а звучання голосу у дітей цього віку мають, приблизно, однаковий характер і яскравість. Примарна зона діапазону голосу дитини (до 9-ти років) співпадає з її розмовною мовою, тобто, чим вищий голос у дитини, тим тембрально вище вона розмовлятиме, і – навпаки. При ф а л ь ц е т н о м у механізмі голосотворення діти досить добре інтонують,

звучання голосу яскраве, дзвінке, сріблисте. Дихання дитини молодшого шкільного віку досить слабе, ємкість легень мала, відповідно, і мала сила звучання. Голоси в цьому віці особливо легкі і „прозорі”, хоча й бідні на обертони. Вібрато в голосі відсутнє. Голоси дівчаток і хлопчиків практично не відрізняються ні за характером, ні за силою звучання. Діапазон – не більше октави („До”-„Ре” першої октави і „До” -„Ре” – другої). З дев’ятирічного віку голоси дітей починають зростати за діапазоном і силою, розширюючись вверх, охоплюючи перші тони другої октави. З цього віку в голосотворенні починають брати участь не тільки еластичні краї, а й частково, і самі голосові зв’язки. Таким чином готується ґрунт для розвитку грудного механізму змикання голосових зв’язок (складок).

Г р у д н и й механізм змикання голосових зв’язок фізіологічно розвивається трохи пізніше, ніж фальцетний, оскільки він ґрунтується на достатньо розвиненій голосотвірній системі, що вимагає у щ і л ь н е н н я всієї маси голосових зв’язок і, відповідно, більш напруженої роботи. Коливання голосових волокон також відбувається всією їх масою (товщиною), але вже в г о р и з о н т а л ь н о м у напрямку і без веретеноподібної щілини. Звучання голосу в грудному регістрі набуває більшої гучності і виразного тембрового забарвлення з ознакою вібрато. Отже, дитина, яка від народження отримує грудний механізм змикання голосових зв’язок, не матиме можливості керувати процесом співу до повного завершення їх розвитку, пов’язаного з наростанням на голосові зв’язки (складки) м’язової оболонки. Цим і пояснюється загалом відсутність координації між слухом і голосом у дітей, яких у шкільній практиці вчителі називають „гудками”, „гудошниками”, „грудниками”, і які, фактично, мають нерозвинений голосовий апарат. Особливо характерним періодом, в якому відбувається активний розвиток грудного регістру у дітей (особливо хлопчиків), це – підлітковий вік, тобто, 10–14 років.

До дев’ятирічного віку дитячі голоси не мають суттєвих відмінностей у розвитку голосового апарату хлопчиків та дівчаток, тому і голоси у них є подібними як за діапазоном, так і характером звучання – світлим, легким, дзвінким, сріблестим з невеликими силою звучання та діапазоном. Проте, вже з 9-ти років голоси дітей починають д и ф е р е н ц і ю в а т и с я: активний ріст м’язових волокон, збільшення ємкості легень, розвиток нейромоторної та мозкової діяльності організму сприяє укріпленню голосових м’язів і координації вокально-слухових уявлень. У дітей чіткіше визначаються межі

діапазону голосу, які досить виразно розмежовуються за характером звучання, поділяючись на *в и с о к і* (сопрано у дівчаток і дисканти у хлопчиків) і *н и з ь к і* – альти. Діти з фальцетним механізмом звукоутворення, які в цей період вже звучать досить виразно, яскраво і чисто інтонують, отримують статус вокально здібних, на відміну від своїх ровесників з грудною манерою голосотворення. Фальцетний механізм дозволяє успішно використовувати крайове змикання голосових зв'язок (коли в роботу вступають лише внутрішні їх краї) без задіювання до голосотворення всього ще недостатньо розвинутого голосового апарату. Цей спосіб характеризує часткову, тобто, дещо спрощену роботу голосового апарату, яка до того ж оберігає і захищає його від надмірного навантаження і забезпечує посилену співацьку діяльність. Для дітей з грудним механізмом голосотворення інтонування (який вимагає щільного змикання всієї маси голосових зв'язок), стає майже неможливим аж до повного розвитку голосового апарату, зокрема, вокальних м'язів, що і відводить їм місце музично „глухих” і неперспективних у вокально-хоровій практиці школи. Така педагогічна позиція не може вважатися ні правильною, ні справедливою. Спираючись на дослідження Г.П.Стулової і запропоновану нею методику, можна стверджувати, що „грудники”, як повноцінний контингент шкільних вокально-хорових колективів, можуть стати окрасою будь-якого з них при активному втручанні спеціаліста-музиканта для „переводу” їх у фальцетну манеру голосотворення. Методика Г.П.Стулової дозволяє дітям-грудникам за допомогою спеціальних вокально-ігрових вправ у межах навчального року опанувати фальцетною манерою голосотворення⁵⁹. Згідно цієї методики діти від 6 до 8 років досить легко вчаться утворювати фальцетне звучання в рамках *п е р ш о г о т е т р а х о р д у д р у г о ї о к т а в и* (перша октава, яка вимагає від них грудного змикання голосових зв'язок, тимчасово виключається з процесу навчання). Вправи на піано і меццо-форте, побудовані в низхідній послідовності інтервалів секунди-терції (з поступовим розширенням до квінти) на легке стаккато, (а згодом, на стаккато з переходом в легато) і при використанні моторних рухів дітей (відбивання такту, тупання, плескання тощо) та дитячих музичних інструментів – пищавок, дзвіночків, свистків та ін., дають можливість дітям освоїти механізм фальцетного голосотворення за півроку-рік. Вправи для такої роботи повинні

⁵⁹ Стулова Г.П. Хоровий клас. Теорія і практика вокальної роботи в детському хорі. – М.: Просвещение, 1988.

пов'язуватися зі звучанням сопілки, скрипки, писком мишки, свистом соловейка тощо. Діти охоче граються і одночасно вчаться. Мобільність і гнучкість дитячого організму в молодшому шкільному віці дозволяє використовувати ці якості для формування необхідних співацьких навичок. Найкращими вправами, як показує практика, є уривки з відомих дитячих народних пісень, наприклад: „Ой, до нори, мишко, до нори”, „Ой, на горі жита много”, „Ой, спи, дитя, колишутья”, „Їде, їде, поштовий візочок” та ін. Ефективність методики навчання дітей з грудним механізмом змикання голосових зв'язок фальцетній манері голосотворення залежатиме від дотримування вчителем музики і співу правильних вікових обмежень. У віці 6–8 років навчання можна здійснювати масово, без обмежень, а з 9-ти років необхідно враховувати диференціацію голосів дітей на високі і низькі, тобто, займатись окремо з групою дискантів, окремо з сопрано, і окремо – з альтами. Якщо мова йтиме про школярів, яким понад 12 років таке навчання можна здійснювати лише індивідуально, оскільки завершення розвитку голосового апарату робить кожен голос неповторним. Результативність навчання, крім того, вимагає і певної систематичності та тривалості: для молодшого шкільного віку достатньо 7–10 хвилин тричі на тиждень, для підлітків – до 15 хв два-три рази в тиждень, а в індивідуальній роботі все залежатиме від взаєморозуміння і психофізіологічного настрою учня – в межах 15–20 хв не менше, як тричі на тиждень. Зрозуміло, що чим швидше вчитель почне працювати з учнями, тим кращим буде результат і тим швидше вдасться подолати фізіологію названих регістрів голосу і розвинути в учня пластику м'язів гортані, гнучке дихання, активну атаку звука. Найважливішою умовою цієї методики є обмеження сили звучання, заборона крику і поступовість у освоєнні інтервалів невластивою учням манерою голосотворення, тобто, переходу від грудного до фальцетного механізму роботи голосових зв'язок. Позитивними досягненнями цієї методики є вокальна активність дітей, позбавлених координації між слухом і голосом через фізіологічні особливості організму, яка дає можливість розвиватися голосовим м'язам без шкоди для організму дитини, розвиток вокально-моторного слуху, а також, значне розширення діапазону голосу у „грудників”, оскільки, вони, на відміну від „фальцетників”, що мають один регістр, отримують додатковий фальцетний регістр, зберігаючи свій природний – грудний, що дозволяє їм успішно використовувати

обидва. Для вчителя музики такі діти (вже з початкових класів) стають вкрай необхідними у других і третіх голосах, оскільки, збагачують тембральні характеристики звучання творів, надають їм повноцінності і глибини⁶⁰. Розподіл голосів на високі і низькі в 10–11 років вже чітко виражені, помітно збільшуються голосові волокна, голосові м'язи вже майже сформовані. Укріплюються дихальні м'язи, збільшується ємкість легень, сила звука зростає. Досить виразно проявляються три регістри – головний (фальцетний), грудний і змішаний. Головний регістр у сопрано називається сопрановим, у дискантів – дискантовим. Межі між регістрами, так звані перехідні звуки, у дітей відчутні різкіше, ніж у дорослих. Межі цих регістрів мають досить широку індивідуальну варіацію як у напрямку збільшення, так і в бік звуження, особливо, за рахунок високих нот. В процесі навчання співу спостерігається розширення діапазону.

Голосотворення у підлітків 11–12 років відбувається за типом змішаного регістру. Грудний регістр ще не набув повноцінного звучання, а фальцетний вже має яскраво виражений характер. В цьому віці легко відрізняються голоси дівчаток і хлопчиків не тільки за тембром, але й за силою (у хлопчиків міцніший). В час статевого дозрівання відбувається перебудова організму, в тому числі і голосового апарата. Починається інтенсивний ріст гортані і голосових зв'язок. Збільшується проміжок між трахеєю і бронхами, розвивається рухливість м'якого піднебіння, змінюється форма і ємкість ротової та ротоглоткової порожнин, вони збільшуються. Змінюється і голосова функція, відбувається зміна голосу, яка називається м у т а ц і є ю, тобто, перехід дитячого голосу в дорослий. Мутація протікає надзвичайно різноманітно. Вона значною мірою залежить від психологічних факторів, загального стану здоров'я та кліматичних умов. В залежності від індивідуальних особливостей організму мутація може бути ранньою (10 – 11 років), або пізньою – після 17 років. Період тривалості мутаційних змін голосу також є різним. В практиці відомі випадки, коли мутація відбулася протягом однієї ночі. Але це – аномалії. Переважно мутаційний період охоплює – півтора-два роки (у 12 – 15 років).

⁶⁰ Про роботу з „грудниками” див у кн.: Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 163–164.

Гормональна перебудова організму в пубертатний (медична термінологія) період пов'язана з активним ростом і зміною форми хрящів гортані, зі збільшенням маси голосових м'язів. Можливі невідповідності між хрящами гортані і м'язами в цьому процесі можуть створювати певні функціональні труднощі для голосотворення, які виражаються різкими і несподіваними змінами регістрів („півні”), невмотивованими інтонаційними перепадами звуковисотності, охриплістю, почервонінням та набряками слизової і т.п., що мають назву „мутаційного ларингіту”. Значно менші зміни відбуваються з м'язами, які беруть участь в утворенні звуку фальцетного регістру. Це пояснює подібність фальцетного тембру у жінок, дітей і чоловіків, а також, свідчить про те, що ф а л ь ц е т – н е п і д л я г а є м у т а ц і ї. Всі хормейстери, які добре ознайомлені з практикою хорового навчання, знають чимало випадків, коли молоді хлопці вже після мутації, продовжують виступати за „рідний” вокально-хоровий колектив, виконуючи партії дискантів і альтів. Доволі часто можна зустріти молодих баритонів і тенорів, які зберегли в голосі повний діапазон дисканта, аж до „РЕ” - „МІ” третьої октави. З історії вокального мистецтва відомо, що видатні вокалісти минулого – чоловіки часто використовували фальцетний режим для імітування жіночого звучання в комічних ситуаціях опер „буффа”, демонструючи при цьому великі виконавські можливості, аж до колоратурних пасажів. До речі, та ж історія розповідає і про те, що великі співаки, переважно, були добрими імітаторами і любили дражнити один одного, що свідчить про високорозвинену ідеомоторику так званого „моторного слуху” (музично-вокальний слух). А все це загалом свідчить про важливість фальцетного механізму голосотворення, зокрема, в чоловіків, як бездоганного засобу збереження життєдіяльності голосового апарату, здатного за будь-яких умов його роботи і в будь-який період розвитку забезпечити його активну діяльність. В зв'язку з цим сучасні спеціалісти (фізіологи, фоніатри, вокальні педагоги) вважають необхідною для розвитку дитячих голосів, а, особливо, хлопчиків, передусім, т е х н і к у ф а л ь ц е т н о г о м е х а н і з м у г о л о с о т в о р е н н я, яка найкраще формується за жіночою академічною моделлю, тобто, згідно з усіма захисними механізмами чи показниками співацького звукоутворення. Саме такий підхід дозволяє в період мутації продовжувати координаційно-тренувальне навантаження на голосовий апарат підлітка, поступово (і

обережно!) втілюючи набуті навички захисних механізмів голосотворення фальцетного режиму на зростаючий грудний регістр без перерви вокальних занять, навіть, в гострій формі мутації. Вимога традиційного мовчання в цей період, яка застосовувалася майже дотепер у вокальній практиці, фактично, не давала бажаних результатів через відсутність можливих важелів впливу. Заборона мовчання повинна б стосуватися не тільки процесу співу, а й розмовної мови підлітка (не розмовляти, не кричати, стримувати емоції), яка, власне, й відбувається в ділянці діапазону грудного регістру і тому може суттєво впливати на якісні характеристики мутаційних змін в голосі дитини, що є, звичайно, нездійсненим. Крім того, навчання під керівництвом кваліфікованого спеціаліста – вчителя музики чи керівника вокально-хорового колективу – дозволить юному співакові набувати необхідні знання, уміння і навички у важливий період свого розвитку, який у фізіології вважається найсприятливішим щодо пластичності, мобільності та інтенсивності розвитку всіх органів, в тому числі і голосового апарату, яким є середній шкільний, так званий підлітковий, вік. Тому перерва в навчанні є небажаним гальмом для розвитку дитини.

Для успішного вокального навчання в підлітковому періоді спеціалісти вважають виховання в учня свідомого ставлення до своїх обов'язків, розуміння ним правил поведінки і режиму роботи голосового апарату, тобто, чіткого усвідомлення того, чого він не повинен робити. Відповідь на це питання дає концепція регістрової будови голосу (опрацьовану В.Ємельяновим), згідно з якою ділянка діапазону голосу, де відбувається змішування фальцетного і грудного регістрів, їх „накладання” один на одного, яким характеризується нижній тетрахорд першої октави, є найскладнішою і небезпечною не тільки для дитини, а й дорослого голосу. Оскільки „фальцет не мутує”, то ця важлива ділянка діапазону голосу повинна, в міру можливості, озвучуватися звичним для учня фальцетним механізмом, яким він користувався до мутації (переважно у верхньому тетрахорді першої і в нижньому тетрахорді другої октави), створюючи цим оптимальні умови для розвитку механізмів саморегуляції та переносу в грудний регістр вже набутих у фальцетному режимі голосотворення захисних механізмів і показників співацького звукоутворення. Для подолання перехідних нот діапазону голосу (їх

ще називають „міжрегiстрiвим порогом”, згiдно В.Ємельянова)⁶¹ досвiдченi педагоги використовують н и з х i д н i в п р а в и на широкi iнтервали – з фальцету – у грудний регiстр крiзь перехiднi ноти. Ширина iнтервалу залежатиме вiд рiвня мутацiї: чим нижче може звучати голос мутуючого, тим ширшим може бути i цей iнтервал, навiть, до двох октав. Це означає, що вихiдний фальцетний тон мiститиметься у верхньому тетрахордi першої октави, а отриманий грудний – пiсля стрибка вниз – у верхньому тетрахордi великої. Згодом можна використовувати дуодециму, дециму, октаву. Iз завершенням мутацiї i змiцненням грудного режиму роботи гортанi iнтервал повинен звужуватися щораз бiльше: квінта, терцiя i, врештi, прима, тобто, спiв одного тону почергово то фальцетним, то грудним режимом, слiдкуючи за мiнiмальною мiж ними тембральною i динамiчною рiзницею. В такий спiсiб вiдпрацьовується фальцет, який повинен бути „опертим на дихання” i резонуючим в грудях, а грудний звук – м’яким, легким, „проточним” з резонуванням „в голові” i за тембром наближатися до фальцету – якостi, якi характеризують змiшаний „мiкстовий” регiстр голосу. Правильне i невимушене виконання таких вправ свiдчитиме про високу координацiйну i м’язову готовнiсть голосу учня до подальшої вокальної роботи. Розмiйття вокальних вправ для розвитку голосу завжди мають певний iндивiдуальний почерк того, чи iншого педагога i конкретизуються iх потребами та уподобаннями в практицi виховання голосу, рiвнем пiдготовки учнiв та навчальними завданнями. Наприклад, В.Ємельянов розробив спеціальну систему розвитку голосу, яку вiн назвав „фонетичний метод розвитку голосу” (ФМРГ) для рiзних голосiв i, зокрема, для чоловiкiв та мутуючих юнакiв⁶². Напрямок звуковисотностi i послiдовностi включення режимiв роботи гортанi в цiй системi, як зазначає сам автор, є протилежними до комплексу вправ, рекомендованих ним для жiночих i дитячих голосiв. Перший цикл вправ передбачає навантаження голосу у фальцетному режимi, другий цикл – перехiд вiд фальцетного режиму до грудного через регiстровий порiг, а третiй – повноцiнне навантаження у грудному

⁶¹ Емельянов В.В. Фонопедические упражнения для стимуляции голосового аппарата, профилактики и устранения расстройств певческого голосообразования в процессе формирования певческих навыков. Методическая разработка. – Кировоград, 1988.

⁶² Див. Виктор Емельянов. Развитие голоса. Координация и тренинг. Учебно-методическое пособие. – Санкт-Петербург, 1997. – 192 с.

режимі голосотворення. Велике значення автор названої системи надає вихованню самоспостереження, самоаналізу та самоімітації, як важливих чинників результативності розвитку чоловічого голосу. Якщо хлопчик мав добре і правильно розвинений голос в димутаційний період, якщо у нього добре розвинені навички керування артикуляційним апаратом і розвинені показники співацького голосотворення згідно жіночої моделі, то і подальша робота матиме успіх. Якщо ж – ні, то спершу потрібно опанувати фальцетний механізм голосотворення, як безпечний і необхідний для формування діапазону голосу співака. Варто пам'ятати, що фальцетний режим може мати різну форму реалізації, зокрема, співацьку і неспівацьку. Недостатньо розвинений фальцет має непривабливе і блякле звучання, іноді трапляються вокалісти, які вважають, що у них він взагалі відсутній, або утворюється з певними труднощами. Існує правило: коли важко визначити тип голосу, зокрема – тенор чи баритон, варто послухати його фальцет. Якщо чоловік без труднощів співає фальцетом і легко імітує жіночий голос, то він, скоріш всього, баритон, або високий бас. Коли ж фальцет дається йому досить непросто, він відчуває спазматичні явища в гортані, то це – тенор. В роботі з диригентами-хорместерами, особливо, в середніх музичних спеціальних закладах така невизначеність трапляється досить часто, зважаючи на нерозвинений ще голосовий апарат. Крім того, враховувати необхідно і те, що в природі зустрічаються так звані проміжні голоси, скажімо, „баритональний тенор”, „бас-баритон”, голоси з широким діапазоном, які можуть успішно використовуватися в різних акторських амплуа та виконувати різноманітний музично-вокальний репертуар, іноді надто складний для інших виконавців. В будь-якому випадку фальцет і регістровий поріг (перехідні звуки) стають важливою підмогою для визначення найбільш природного тембру і оптимальної ділянки діапазону голосу. Зрештою, історія вокального мистецтва знає чимало прикладів переходу співаків з одного типу голосу в інший. Але трапляються і випадки, коли фальцет не може братися за основу у визначенні типу голосу. Це відбувається тоді, коли в дитячому віці у хлопчика фальцетний режим був розвинений настільки добре згідно жіночої моделі голосотворення, що після мутації все зберігається незалежно від типу голосу. Тому в діагностиці голосу варто з'ясовувати не тільки голосові дані учня, а й його співацьку практику, базову підготовку, виконавський „стаж”,

уподобання, термін проходження мутації тощо. Досвідчені з дитинства співаки завжди ставлять перед керівником завдання „підвищеної трудности”, оскільки їхня співацька техніка також може бути різною за якістю, стійкі і відпрацьовані навички якої не завжди відповідають критеріям оптимальності голосотворення. Дитячий спів може залишати стійкі навички, наприклад, співу з піднятою гортанню, коли природній баритон співає тенором і виконує це досить зручно і якісно, а перевід його в баритональний тембр з пониженням гортані може викликати в нього м'язовий дискомфорт і спротив. З цим не можна не рахуватися в навчальній практиці. Знайти природне положення гортані для кожного конкретного співака допоможуть віднайти п е р е х і д н і ноти, тобто міжрегістрова межа в діапазоні голосу.

Діагностичну роль фальцет відіграватиме в процесі визначення загального та органічного стану голосових зв'язок. Якщо якісний тон на піаніссімо в цьому режимі у досить грамотного співака не утворюється, чи фальцет має сипучий тембр, або пропадає зовсім, то це – тривожний симптом перевтоми чи хвороби голосових зв'язок, навіть, якщо грудний регістр звучить ще яскраво і виразно. В скорому часі і цей регістр зазнає змін: неприємні відчуття торкатимуться всієї маси голосових зв'язок (аж до пухлин та вузликів), що вимагатиме кваліфікованого медичного втручання, тривалого лікування, або кардинальної зміни технології голосотворення. Практика навчальної роботи з чоловічими голосами дозволяє з р о б и т и в и с н о в к и, що використання в співі фальцетного режиму голосотворення у будь-якому випадку і на будь-якому рівні підготовки має с п р и я т л и в и й вплив на формування вокальної техніки, зокрема, правильного грудного звучання, навіть без стороннього втручання і при відсутності в учня схильності до самоаналізу і самоспостереження – якостей, здатних активно стимулювати технічні показники розвитку голосу. Важливо те, що результат не залежить від суб'єктивного ставлення співака до цього процесу, який може сприймати навчання з більшим чи меншим ступенем довіри, впевненості, або й байдужості. Найбільш спірне питання торкається положення гортані в співі. Професійно і грамотно можна співати з будь-яким положенням гортані, але наукові дослідження фоніатрів і фізіологів стверджують (Р.Юссон, В.Морозов, Л.Дмитрієв, Н.Гарбузов, Н.Жинкін, С.Корсунський та ін.), що комплексна дія захисних механізмів в голосотворення, передбачена технологією академічного співу, відбувається в умовах п о н и ж е н-

н я г о р т а н і. Пониження – відносно спокою чи побутового мовлення. Що ж до співу, то чоловічі, особливо, низькі голоси, використовують добре понижено гортань, не кажучи вже про верхню ділянку діапазону, так зване прикриття, яке утворюється лише значним пониженням гортані. Дослідження засвідчують пониження гортані у всіх без винятку голосів, навіть, жіночих, хоча, мова не може йти про це, як обов'язкову процедуру, оскільки трапляються голоси, які добре володіють так званим відчуттям „відкритої гортані” без суттєвого пониження її, а іноді допускається і незначне підвищення, особливо у високих голосів. Найвизначніший критерій – це якість звукоутворення і комфортні відчуття виконавця. Тому, знаходження оптимального положення гортані в співі за допомогою перехідних нот діапазону голосу сприяє найбільш природному процесу голосотворення. Для якісних характеристик співу важливу роль відіграє не стільки конкретне пониження, чи підвищення гортані, скільки стабільна позиція її в співі, без курсивних маніпуляцій, яка б сприяла вільному звукоутворенню.

Зміна голосів хлопчиків і дівчаток відбувається по-різному. У дівчаток вона, переважно, відрізняється поступовим спокійним розвитком, має так званий е в о л ю ц і й н и й характер, а в хлопчиків спостерігаються різкі, стрибкоподібні зміни в голосі. Голоси хлопчиків поступово понижуються, приблизно, на октаву, чого не відбувається з голосами дівчаток. Формування дорослого жіночого голосу відбувається загалом на базі зміцнення середнього регістру (першої октави). Відбувається швидкий ріст гортані – у дівчаток в 1,3 рази, а в хлопчиків – більше ніж у 2,0–2,5 рази. Бурхливий ріст гортані супроводжується посиленням припливом крові до тканин і запальними змінами в них. У хлопчиків цей процес виражається більш яскраво і тому викликає значні розлади голосотворення і функціональні порушення.

Мутаційний період має т р и с т а д і ї: початкову або передмутаційну; власнемутаційну (з активною формою мутаційних змін в голосовому апараті); та післямутаційну або постмутаційну (стадію завершення мутаційних змін в голосі підлітка), які характеризуються певними ознаками:

- а) за зміною в характері звучання голосу підлітка;
- б) за суб'єктивними відчуттями дитини в процесі звукоутворення;

в) за допомогою фоніатричного, тобто, медичного огляду стану гортані, так званої ларингоскопії.

Перша стадія – п е р е д м у т а ц і й н а – характеризується звуженням співацького діапазону голосу дитини, зокрема, втратою верхніх, крайніх звуків діапазону голосу. У хлопчиків спостерігається поява окремих нових низьких нот в малій октаві, а також, незручність і покашлювання, охриплість та сипучий тембр в співі. Тембральне забарвлення голосу тьмяніє, pojawiaються невиразні і бляклі звуки, голос грубне, поступово губиться легкість і дзвінкість, інтонування стає нетривким. При лікарському огляді на цій стадії розвитку голосового апарату помітних змін в гортані дитини ще не спостерігається. Інколи лікар-фоніатр відзначатиме легке запалення у вигляді почервоніння слизової оболонки гортані з невеликою кількістю слизи на голосових зв'язках. Ці зміни позначаються, насамперед, на відчуттях дитини і її скарг на частий дискомфорт в ділянці гортані, осиплість і певні труднощі в співі, особливо, при виконанні високих нот діапазону голосу.

В другій стадії – в л а с н е м у т а ц і й н і й – всі ці явища активно прогресують. Посилення хрипоти і осиплості та больові відчуття не тільки ускладнюють спів, але й часто унеможливають процес голосотворення. Діапазон голосу значно скорочується, у хлопчиків він може звужуватися до декількох нот, різко падає і сила звука. Це – найхарактерніші ознаки цього періоду мутаційних змін. Хлопчики можуть співати двояким голосом – дитячим (у фальцетній манері голосотворення) і більш низьким, з різкими регістровими переходами, та званими „півнями”. Такий зрив голосу в розмовній мові у них вже pojawiaється в передмутаційній стадії, в стадії „передвісників” мутації, оскільки, процес мовлення переходить в дорослий дещо швидше. Голоси ж дівчаток також стають грубішими з різноманітними „тріскотливими” призвуками. При ларингоскопії в цей період можна побачити значні зміни в гортані: сильне почервоніння слизової оболонки, набряки в ділянці черпаловидних хрящів (задня стінка гортані), запалення голосових зв'язок (рожеві, або й червоні за кольором, набряклі, покриті густою слиззю, в стані незмикання, особливо, в задній ділянці, де добре видно трикутну голосову щілину). Для цього періоду характерний стрибок в рості гортані та голосових зв'язок, хоча резонаторні порожнини значно відстають від них, формування яких завершується тільки після мутації.

Завершальна третя стадія – п і с л я м у т а ц і й н а (постмутаційна), яка характеризується поступовим розширенням діапазону

голосу і сили звучання, появою в ньому тембральних фарб. Больові відчуття потроху вщухають, поступово спадає осиплість і хрипота. Хлопчики звикають до нового звучання голосу, діапазон якого розширюється до октави (в межах малої октави), а іноді, і більше. Спочатку голоси ще можуть бути слабкими і за силою звучання, і досить невиразними за тембровим забарвленням, але, поступово, все налагоджується. У дівчаток цей процес відбувається дещо раніше, ніж у хлопчиків і без особливих різких змін. Загалом, мутація у підлітків триває 1,5–2 роки, хоча все залежить від індивідуальних особливостей організму дитини.

Спів, як форма музичного навчання дітей в період мутації, за висновками спеціалістів, є необхідним і бажаним етапом розвитку голосу за умови дотримання певних правил і відповідного режиму роботи голосового апарату. Ці правила стосуються: різкого скорочення (не більше 10–15 хвилин) голосового навантаження в процесі навчання; співу з дотриманням домутаційної (тобто, фальцетної) манери голосотворення, аж доки голос дитини не набуде властивого і стабільного дорослого звучання; співу помірною силою звучання на *piano* і *mezzo – piano* при переважанні м'якої атаки (емісії) звука; без використання крайніх звуків діапазону голосу, як високих, так і низьких, та співу в обмеженому діапазоні (не більше квінти) звучання в обсязі найзручніших і природних звуків, що утворюються без найменшого напруження, тобто, без зусиль. Іноді, при явно вираженій гострій формі проходження мутації встановлюється перерва в співі, нетривала за часом, яка замінюється виконанням інших обов'язків – грою на музичних (не духових) інструментах, організаційною роботою (обов'язками старости колективу, помічника керівника та ін.). Завершальна стадія розвитку голосу дитини є найтривалішою і найвідповідальнішою, оскільки, саме від цього періоду залежатиме її майбутнє активне вокальне життя. Становлення голосу на нову фізіологічну основу функціонування стосується не тільки фізичного розвитку школяра, а й, щонайголовніше – психологічного, нейромоторного та емоційно-естетичного. Формується, насамперед, не фізіологічна здатність дорослої людини, а особистість з певними світоглядними орієнтаціями і переконаннями, які вона використовуватиме впродовж всього майбутнього життя.

Отже, вчитель повинен дбати, щоб підлітки не згущували штучно голос, його тембральних фарб, а співали у діапазоні дитячих голосів до того часу, поки спів новим способом не стане для них природним. Такий спів знімає різкий перехід недостатньо розвиненого

голосового апарату до грудного звукоутворення, а хлопчикам дає можливість при наявності нового способу голосотворення зберегти звучання першої октави. Завдяки цьому після мутації голос набуває повного співацького діапазону. Пагубним для голосу дитини є намагання прискорити формування дорослого голосу, як і штучне стримування природних мутаційних змін. Практикою встановлено, що значно швидше і безболісно відбувається перебудова голосу у тих підлітків, які до початку мутації вже мають правильні вокальні навички і уміння співати легким, світлим та близьким звуком. І, навпаки, наявність шкідливих звичок форсування звуку, крикливого і напруженого співу часто приводить до важкого і болісного, тривалого за часом проходження мутації.

Перший етап, домутаційний, це – орієнтовно, 10–12 років, тобто, IV–VI класи навчання у школі. До цього періоду діти співають вираженою фальцетною манерою голосотворення.

Другий етап, власне мутаційний, характерний для 13–14 років, іноді, вже з 12 років, що відповідає VI–VIII класам загальноосвітньої школи, коли найбільш відчутними є болісний дискомфорт в роботі голосового апарату і різке скорочення діапазону голосу, осиплість та хрипота, що унеможливають якісний спів і створюють певні психологічні „гальма”.

Третій етап, постмутаційний, період дозрівання голосового апарату, полягає в бережливому ставленні вчителя до голосового апарату школяра і його вокальних можливостей. В цей період можуть ще мати місце залишкові явища мутації, які іноді утримуються аж до 19 років, тому робота з голосом вимагатиме від вчителя чи керівника вокально-хорового колективу розуміння і терпеливості. Важливим фактором вокально-виховної роботи в цей час є розвиток усвідомлення учнем творчих завдань, формування так званого інтелектуального співу і розуміння ним фізіолого-психологічних особливостей організму в період його становлення. Навчально-виховна робота в цей період вимагає налагодження відповідного психологічного клімату в учнівському середовищі, серйозного ставлення до співу. Вокальні твори повинні відповідати віковим можливостям голосового апарату, а саме: теситурним умовам, тобто, базуватися на робочому діапазоні голосу співака без використання крайніх, як верхніх, так і нижніх нот, дотримуватися правил охорони і гігієни голосу та вокального режиму, профілактики голосу – вимог, які стосуються не тільки безпосередньо навчання, а й повсякденного життя, спілкування, манери поведінки тощо.

Вокальна робота з учнями, практично, мало чим відрізняється від розвитку дорослих голосів. Вона повинна передовсім враховувати психологію дитини і відповідати віковому цензу та фізіологічним можливостям голосового апарату юних співаків. Зважаючи на музичні захоплення і схильність дітей до наслідування співу своїх кумирів, серед контингенту школярів є чимало учнів з уже „наспіваною” альтовою манерою голосоведення, які тільки в процесі занять починають засвоювати легку і чітку подачу звуку, високе фальцетне звучання, близький характер звукоутворення. В процесі правильної роботи такі діти досить швидко опановують вірну техніку звукоутворення, яка стосується навичок збалансованого дихання (без перебору кількості набраного повітря і підняття плечей та конвульсивних рухів грудей), активної роботи гладких м'язів живота і діафрагми та розпруженої, вільної роботи гортані з чіткою виразною дикцією. П р и м а р н е з в у ч а н н я (примарна зона містить найбільш природне і невимушене звучання голосу) є о с н о в н и м у в и х о в а н н і д и т я ч и х г о л о с і в і необхідною умовою початкової роботи з голосом. Примарні звуки у дітей відшукуються значно простіше, ніж у дорослих, оскільки вони завжди відповідають мовному діапазону голосу (у дорослих вони розміщені вище) і розміщені, орієнтовно, в середній ділянці діапазону. Примарне звучання найкраще виявляється при т и х о м у співі, яке відповідає природному тембральному забарвленню, що і становить п е р ш о ч е р г о в е з а в д а н н я вчителя музики.

В роботі з дітьми, як показує практика, необхідно акцентувати увагу вчителя на негативних особливостях індивідуального характеру, що має місце в голосі дитини: шумливий, громіздкий чи конвульсивний вдих з підняттям плечей; придихова, або надто тверда атака звуку (так звана „каркаюча”); швидке спадання грудей при співі; затиснена щелепа і невиразна артикуляція; напружений язик; гнусавість; горлове звучання; форсування, осиплість, вади мовлення тощо. Тому організаційна частина початкових занять повинна ґрунтуватися на висвітленні вчителем попередніх умов культури голосоведення – з опанування правильною співацькою поставою (голови і тіла), активною, але м'якою атакою звуку (без „в'їздів” і сторонніх призвуків), чіткою роботою артикуляційних органів (губ, язика, ротоглотки, щелепи), віднайдення високого резонування голосу і близького яскравого звучання. Все це вимагає чіткого контролю як з боку вчителя, так і самого співака, який повинен володіти вокально-моторним слухом (музично-вокальним слухом) для комплексного сприйняття

звучання свого голосу і формування уміння аналізувати якісні параметри своїх співацьких можливостей та їх удосконалювати.

Базові в о к а л ь н і в п р а в и, які розвивають названі співацькі якості і які здатні активізувати роботу всієї голосотвірної системи мають, переважно, н и з х і д н у послідовність і побудовані на техніці л е г к о г о с т а к к а т о т а с т а к к а т о з переходом в л е г а т о. Дихання повинно відповідати характерові вправи, але без надмірної кількості вдиху (з відчуттям „комфорту”) і без маніпулятивних рухів гортані, з відчуттям широкого відкриття нижньої ділянки гортані (стан напівпозіху чи „скритої посмішки”).

Як метод навчання, в процесі опанування вокальної техніки педагогами досить успішно застосовується прийом гіперболізованого показу недоліків звучання голосу учня (принцип естетичного негативізму), тобто, спів спеціально некрасивим голосом з метою переносу уваги учня на роботу голосотвірної системи (напр., резонування в конкретній ділянці голосового апарату, м'язові відчуття, відчуття роботи гортані і ротової порожнини, дикційні навички і т.п.) і освоєння ним необхідних технічних завдань. Загострення уваги співаючого на зміну тембрового звучання голосу при правильному і неправильному звукоутворенні сприяє формуванню уміння учня чути різноманітні особливості співацького звуку, критично ставитися до них і розрізняти згідно цих особливостей роботу голосового апарату та розвиток навичок локалізованого сприйняття окремих ділянок роботи голосотвірної системи (ідеомоторні відчуття в співі). (Див. стор. 163).

Грудний регістр, як невластивий дитячим голосам, педагоги радять використовувати вкрай о б е р е ж н о, оскільки він має властивість „садити” голос, робить його важким і шкодить голосовим зв'язкам. Правильніше після 9-ти років розвивати оперте, м і к с т о в е звучання голосу впродовж всього діапазону, не боячись в окремих випадках переважання легкого грудного резонування на базі міксту. Робота над грудним, точніше, змішаним, звучанням голосу у дітей вимагає від педагога витонченого уміння відчувати потрібну межу, яка забезпечує голосові багате темброве забарвлення і силу звучання без перевантаження і шкоди для самого голосового апарату, тому більшість педагогів-вокалістів рекомендують фальцетний механізм голосотворення як найбільш безпечний для роботи з дитячим голосом в різні вікові періоди і як такий, що створює необхідні умови для початкового етапу навчання та подолання основних технічних завдань (Малініна К., Стулова Г., Ємельянов В., Дмитрієв Л. та ін.).

РОЗДІЛ СЬОМИЙ

ДИДАКТИЧНІ ОСНОВИ НАВЧАННЯ СПІВУ

Галузь педагогіки, яка вивчає теорію освіти й навчання називається **дидактикою** (від гр. *didactics* – повчаючий і *didasko* – вивчаючий). Освіта, як відомо, є метою й результатом навчання, а навчання – основним шляхом одержання освіти. Традиційно дидактика відповідає на два питання: „Що вчити?” (зміст освіти) та „Як вчити?” (процес навчання), крім того вирішуються проблеми – коли, де, кого і для чого навчати. Процес навчання формується конкретними методиками, в тому числі й вокальною. Якщо дидактика вивчає загальні закономірності навчання, то методика торкається закономірностей окремої дисципліни. Як основа методичної структури, дидактика спирається: на практику викладання окремих навчальних дисциплін, вивчає і узагальнює набутий досвід, аналізує й осмислює їх із загально-педагогічних позицій, розробляє наукові основи організації практичного втілення педагогічної діяльності; визначені дидактикою закономірності, що стають основою різноманітних методик в процесі навчання. **Методика вокального виховання** – це наука, що вивчає закономірності вокального розвитку з метою удосконалення змісту та методів даного навчання. Наукова основа методики вокального навчання спирається на дослідження суміжних наук, які безпосередньо чи побічно торкаються роботи голосотвірної системи співаючого, а саме: фізіологію, акустику, біофізику, фонетику, морфологію, фонопедію, орфоепію, психологію та ін., а також, узагальнений педагогічний досвід. **Метою виховання** є передбачувані результати розвитку і формування особистості співака⁶³. В широкому філософському розумінні мета завжди визначає спосіб і характер діяльності людини, отже виховній меті, як визначальній характеристиці виховної системи загалом, підпорядковуються і зміст, і організація, і форми та методи виховання. Втіленням мети є **система завдань**, які вирішуються в процесі навчання і виховання. В межах окремої виховної системи мета завжди одна, а завдань, визначених нею, завжди багато. Вони бувають загальними й конкретними. У вокальному вихованні загальною метою стає формування музичної культури особистості, цілісного

⁶³ Мойсеюк Н.Є. Педагогіка. – К., 1999. – С.52.

сприйняття музичного мистецтва, високого художнього смаку тощо, які реалізуються в конкретних завданнях розвитку голосового апарата співака і формування вокальної культури, що передбачає:

- знання про співацький голос та способи звукоутворення;
- розвиток музичного, зокрема, вокально-моторного слуху;
- формування необхідних акустичних показників голосу – яскравості, дзвінкості, тембрального забарвлення, вокального вібрато тощо;
- емоційність сприйняття та відтворення вокально-музичного образу твору.

Таким чином, основна мета навчання співу – сприяти всебічному формуванню та розвитку особистості засобами вокального мистецтва, яка реалізується через вирішення низки завдань, що відображають освітню, виховну та розвиваючу функції навчання, які в педагогічному процесі тісно взаємодіють між собою.

ЗМІСТ НАВЧАННЯ СПІВУ

Зміст – це сукупність всіх елементів співацького процесу, спрямованих на формування певного обсягу знань. В свою чергу, знання – конкретні взаємопов'язані факти, системи понять і правил, теорії, а також, пов'язані з ними терміни. У знаннях виражається узагальнений досвід людей, що відображує об'єктивний світ. Крім того, іншою складовою частиною змісту навчання (або, учіння) є уміння та навички, які за своєю суттю є, інакше кажучи, „знаннями в дії”, або моторними знаннями.

У м і н н я – це сформована особистим досвідом (на базі конкретних знань) здатність людини виконувати певну діяльність. Ця діяльність контролюється і спрямовується набутими знаннями, завдяки інтенсивній розумовій діяльності, власне, інтелектуальній роботі людського мозку, що характеризується процесом мислення і аналітичними якостями узагальнення (синтезом) та співставлення в конкретних умовах процесу навчання.

Н а в и ч к и – окремі елементи дій, які в результаті багаторазових повторень стають автоматизованими, тобто, переходять в так звану підсвідому „пам'ять м'язів” чи роботу інших органів людського організму. Відомо, що музикант-іструменталіст (піаніст, скрипаль) відпрацьовує „пам'ять пальців”, духовик – „пам'ять” м'язів губ та пальців, спортсмен – „пам'ять” м'язів ніг і тіла, а співак – „па-

м'ять" внутрішніх резонаційних відчуттів, які формуються в ділянці голови, грудей та опори звука тощо. Навички бувають сенсорними, (які пов'язані з чуттєвою сферою, тобто, внутрішніми відчуттями), розумовими, (пов'язані з процесом мислення і аналізом) та моторними, (пов'язаними з конкретною роботою м'язів, рухом).

Провідну роль у навчальній діяльності відіграють теоретичні знання, які допомагають учневі отримати необхідну інформацію про те чи інше поняття, конкретний образ, чи потрібний моторний акт. Музично-теоретичні знання стосуються загальних основ теорії музики, так званої музичної грамоти, нотної літератури, теоретичної інформації, стосовно роботи голосотвірної системи співаючого (чи будь-якого музичного інструменту), певних правил діяльності та ін. У вокальній педагогіці правила стосуються:

- затакного звука, який виконується завжди легко й тихо;
- лише однієї вершини (кульмінації) у музичній фразі, яка виділяється динамікою та акцентуванням;
- збереження активності голосоведення до кінця тривалості музичної фрази (навіть при фразуванні на *diminuendo*);
- витримування тривалості довгої ноти з внутрішнім відчуттям акценту і пульсації сильної долі, яка міститься в ній;
- вірного виконання під час співу четвертної з крапкою: ніби відштовхуючись від крапки, виконувати наступну за нею коротку ноту легше, тихіше, але не втрачаючи активності звучання;
- активнішого, але легшого і тихішого звукоутворення в міру прискорення темпу музики;
- облегшення за рахунок динаміки та атаки звуку нижніх нот при висхідних мелодичних зворотах чи висхідних стрибках;
- заборони злиття двох голосних звуків, які стикуються між словами;
- заборони дихання посеред слова (не враховуючи ланцюгового дихання в хоровому виконанні);
- м'якого і непомітного, (без поштовхів), поновлення ланцюгового дихання в хоровому чи ансамблевому виконанні;
- заборони відокремлення диханням підмета від присудка;
- виконання вдиху за ємкістю та швидкістю характеру твору.

Отже, розвиток співацького голосу тісно пов'язаний з формуванням відповідних навичок, які лежать в основі слухового сприйняття, розумових операцій та вокального відтворення. Спеціалісти

виділяють три основних етапи формування навичок (за Запорожцем О.В., Люблінською А.А., Петровським А.В. та ін.):

- 1) Аналітичний, який формує знання при оволодінні елементами дії;
- 2) Синтетичний, спрямований на створення цілісної структури дії;
- 3) Автоматизація, спрямована на закріплення та вдосконалення цілісної структури.

До змісту вокального навчання належать і якості співацького голосу – результат низки складових, які стосуються об'єктивних та суб'єктивних причин, а саме: природних здібностей учня; вікових норм; рівня розвитку навичок, що забезпечують співацький процес.

Звукотворення – цілісний процес, зумовлений способом постійної взаємодії дихальних та артикуляційних органів з роботою гортані, що забезпечує голосотворення за типом певного реєстрового механізму шляхом звуковисотних модуляцій, яке називається звучанням голосу людини. Уміння вірно інтонувати згідно внутрішньохурих уявлень отримало назву навичок звукоутворення, які завжди працюють комплексно і взаємопов'язано. Виокремлення навичок голосотворення в окрему ланку має умовний характер, пов'язаний з потребою теоретичного усвідомлення співацького процесу для удосконалення його технологічних параметрів.

Навичка артикуляції поєднує в собі:

- чітку, фонетично виразну вимову голосних і приголосних фонем (літературного тексту);
- так звану „нейтралізацію” голосних звуків, їх округлення, пов'язану з середньоязичним укладом для вирівнювання вокальної лінії звучання голосу (задньоязичні „А”, „О”, „У” приближуються, власне висвітлюються, а передньоязичні – „І”, „Е”, „И” – прикриваються, що дозволяє всім голосним знаходити середнє, однакове „місце” звукоутворення);
- використання високої позиції і „близького” звукоутворення для спеціальної організації укладу артикуляційних органів;
- уміння дотримуватися єдиної манери артикуляції для всіх голосних;
- стабільне (і фіксоване) положення гортані при співі різних голосних і на різних рівнях діапазону голосу;

- максимальне подовження (розспів) голосних при миттєво-короткій вимові приголосних з дотриманням метроритміки вокального твору.

Н а в и ч к а д и х а н н я, поєднує в собі окремі елементи, які стосуються:

- співацької, так званої „вокально-тілесної схеми” (збереження стану вдихання в процесі співу), яка забезпечує оптимальні умови для роботи дихальних органів;

- повноцінного, але помірною за кількістю набраного повітря в легені, вдиху, безшумного, ротом і носом одночасно (без підняття верхньої ділянки грудей);

- опори дихання, зафіксованої миттєвою затримкою набраного повітря, для накопичення підзв’язкового тиску перед початком співу;

- економного і помірною фонаційного видиху (зі збереженням роботи м’язів-вдихачів) для формування звукової опори в процесі голосоведення;

- розподілу дихання на необхідну музичну фразу;

- уміння регулювати подачу дихання при підсиленні (*crescendo*) чи послабленні (*diminuendo*) звука.

С л у х о в і н а в и ч к и поєднують в собі:

- слухову увагу і самоконтроль в співі;

- слухове диференціювання якісних сторін співацького звучання (яскравості, дзвінкості, інтонаційної чистоти, сили звука, емоційної насиченості тощо);

- вокально-слухові уявлення технології голосоведення;

- відчуття (м’язові, вібраційні, фонетичні, акустичні). Ці відчуття тісно пов’язані з формуванням музично-вокального слуху у всіх його проявах (мелодичного, гармонічного, звуковисотного, динамічного, тембрового) та емоційним сприйняттям музичного образу, так званим сприйняттям-мисленням. Розвиток слухових та співацьких навичок взаємопов’язаний з розвитком мислення, спостережливості, пам’яті, уяви, уваги та волі – важливих якостей особистості загалом. Координація між слухом та голосом (слухо-моторні зв’язки між сприйняттям та відтворенням) забезпечують навички вокально-слухових уявлень, які формуються систематичним вихованням слухової уваги та самоконтролю за якістю сприйнятого та відтвореного звучання і накопичуються через усвідомлення слухового сприйняття, перетворюючись у вокально-технічну базу співацького досвіду.

Навичка виразності у співі відіграє роль виконавської техніки і відображає музично-естетичний зміст та виховну суть співацької діяльності. Виразність виконання виступає як умова виховання естетичного смаку і співацької культури загалом. Вона досягається за допомогою:

- міміки, виразу очей, доцільних жестів та рухів;
- багатого тембрового забарвлення голосу;
- динамічної палітри відтінків та відшліфованого фразування;
- чистоти інтонування;
- чіткості і осмисленості дикційних навичок;
- темпу, пауз та цезур, які мають синтаксичне значення.

Виразність виконання формується на основі осмислення змісту твору та його емоційного співпережиття. Ця якість розвинена не у всіх однаково і визначається загальним та музичним розвитком, а також, є результатом розвитку слуху, зокрема, вокально-моторного. Виразність вокального виконання є ознакою вокальної культури, яка характеризує суб'єктивне ставлення виконавця до оточення через виконання та передачу конкретного художнього образу. Щире виконання завжди виразне. Досвід психологів та вихователів-методистів показує, що вже у дошкільному віці діти спроможні справитися із завданням виразити у співі радість, захоплення, гнів, ніжність, тривогу, смуток тощо, що свідчить про надзвичайну емоційність співацького процесу і його доступність у сфері музично-естетичного виховання підростаючого покоління.

Виконавські засоби виразності поділяються на дві основні категорії (в залежності від того, яким аналізатором сприймається – слухом чи зором), оскільки інформація емоцій проходить переважно через звучання голосу та міміку. Слухова та візуальна виразність тісно взаємопов'язані. Можна не бачити виконавця, але за звучанням його голосу визначити, наскільки виразно він співає. Наприклад, відомо, що тембр голосу залежить від міміки співака у відповідності до його емоційного стану. А довільне керування мімікою, у свою чергу, сприяє виникненню відповідної емоції. Остання відображається на способі артикуляції та диханні, що приводить до певного способу звукоутворення.

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ НАВЧАННЯ

Методика вокального навчання як педагогічна наука підпорядковується закономірностям загальної педагогіки і, таким чином, спирається на загальні дидактичні принципи.

ДИДАКТИЧНІ ПРИНЦИПИ – це вихідні положення, які визначають зміст, форми і методи навчального процесу відповідно до загальних цілей і закономірностей. Основні вимоги до діяльності педагога, що витікають із закономірностей є **ПРИНЦИПАМИ** навчання (від лат. *principium* – першооснова). Кількість принципів навчання може бути різною, оскільки послідовність їх в історії педагогіки також була різною. Найдоцільнішою для педагога є послідовність принципів, що відповідає логіці його діяльності, тобто:

- визначення завдань навчального заняття;
- опора на засоби мотивації навчально-пізнавальної діяльності учнів (студентів);
- конкретизація змісту навчального матеріалу;
- доцільний вибір методів, форм, засобів та умов контролю.

ПРИНЦИП СПРЯМОВАНOSTІ НАВЧАННЯ НА ВИРІШЕННЯ ЗАВДАНЬ ОСВІТИ, РОЗВИТКУ І ВИХОВАННЯ (мети освіти). Триєдина сутність навчального процесу – освітня, виховна і розвиваюча складає основу педагогічної діяльності, тому практична сутність названого принципу полягає в дотриманні загальноприйнятих правил навчання:

- усвідомлення цілей і завдань майбутньої роботи;
- чіткий розподіл навчальних завдань і розуміння суті їх виконання.

ПРИНЦИП НАУКОВОСТІ – опора на об'єктивні наукові факти, поняття, закони, теорії у всіх галузях науки, розкриття сучасних досягнень і перспектив розвитку. Правила реалізації даного принципу спираються на:

- впровадження у навчання новітніх досягнень педагогіки і суміжних наук (стосовно вокального навчання) – фізіології, біофізики і акустики, морфології, психології, фонопедії, фоніатрії та ін. і впровадження передового педагогічного досвіду;
- розкриття логіки навчального предмета, яка забезпечує базову основу наукових понять;
- використання системної інформації щодо новаційних наукових досягнень науки і техніки в галузі вокальної культури;
- застосуванні нової наукової термінології;

- розкриття генези розвитку наукового знання і реалізація їх в історичній послідовності наукових досягнень;
- впровадження дискусійних форм навчання при наявності суперечливих наукових проблем, що стосуються тематики навчального предмета.

ПРИНЦИП ЗВ'ЯЗКУ ТЕОРІЇ З ПРАКТИКОЮ (з життям) стосується:

- реального значення проблематики заняття і обізнаності учня (студента) в доцільності своєї роботи;
- проблемно-пошукових і дослідницьких завдань, пов'язаних з практикою впровадження нових знань, умінь і навичок;
- використання на заняттях реальних прикладів застосування необхідної наукової інформації;
- можливості практичного втілення набутих знань в практику вокальної діяльності.

ПРИНЦИП СВІДОМОСТІ І АКТИВНОСТІ – пов'язаний з усвідомленням доцільності навчально-практичних завдань і розуміння шляхів подолання труднощів у розвитку необхідних знань, умінь і навичок. Головні правила цього принципу стосуються:

- виховання духовних якостей особистості учня (студента) як головної мети навчання, а не предмету, який викладається, оскільки він не є „додатком” до навчального предмету, а навпаки – суб'єктом його активного засвоєння;
- виховання як суцільного і постійного активного процесу удосконалення особистості для формування активного члена суспільства і кваліфікованого спеціаліста;
- диференційований підхід до індивідуальних здібностей учнів (студентів) для формування особистісних високодуховних інтересів та уподобань майбутніх спеціалістів;
- оволодіння найпродуктивнішими методами навчально-пізнавальної діяльності, в тому числі і методами самоосвіти та самоудосконалення;
- використання різноманітних форм і методів пізнавальної діяльності, які б сприяли формуванню творчого мислення і професійно-інтелектуальної культури особистості.

ПРИНЦИП ДОСТУПНОСТІ передбачає відповідність змісту, характеру і обсягу методичного матеріалу навчальним можливостям кожного, хто навчається, у відповідності до його віку, розумових здібностей, ерудиції і навчальної бази. Правила стосуються:

- послідовності і поступовості навчання (від легкого до важкого, від відомого до невідомого, від простого до складного – Я.А.Коменський);

- урахування освітнього рівня і попередньої підготовки учня (студента) та його навчальних можливостей (зокрема, вокальних здібностей, так званих вокальних даних кожного);

- доступної, переконливої і образно-емоційної подачі навчального матеріалу для формування логічного мислення студентів і результативності навчання загалом;

- уміння педагога чітко, стисло і грамотно формулювати навчальну проблему, ставити необхідні запитання і стимулювати розвиток творчих задатків учнів;

- керівництва пізнавальною діяльністю учнів (студентів), оскільки „поганий педагог повідомляє істину, залишаючи її недоступною для розуміння, а хороший – вчить її знаходити, роблячи доступним процес пошуку” – як гласить народна педагогічна мудрість.

ПРИНЦИП НАОЧНОСТІ НАВЧАННЯ – передбачає застосування у навчанні всіх органів чуття учня. Наочні засоби поділяються на натуральні, зображувальні, схематичні, аудіовізуальні (озвучене унаочнення), словесно-образні (художні образи) тощо. У процесі навчання співу головну роль відіграє звукове унаочнення, до яких належить слухання аудіо- і відеозаписів, ілюстрація вокальних творів, особистий показ педагога-вокаліста, концертне виконання тощо. Інші органи чуття – зір, м'язове відчуття, тактильні відчуття та ін. значно підсилюють слухове сприйняття вокального образу і сприяють розвитку свідомості, аналітичного мислення, пам'яті, уяви, емоційного тону – якостей, що відіграють значну роль у формуванні стабільності і міцності знань. До них належить:

- „золоте правило” учнів: все, що можна сприйняти відчуттями, наприклад: видиме – зором, почуте – слухом, запахи – нюхом, що підлягає смакові – смаком, доступне різним відчуттям – дотиком (намацальні, тактильні відчуття), повинно входити до навчального процесу (Я.А.Коменський);

- використання сучасних засобів унаочнення: навчального телебачення, комп'ютерних програм і інтернету, відеозаписів, кодо-слайдів, поліекранної проекції та ін.;

- використання унаочнення як самостійного джерела знань для виховання уваги, спостережливості, культури мислення і спілкування, конструктивної творчості та інтересу до учіння.

ПРИНЦИП СИСТЕМАТИЧНОСТІ І ПОСЛІДОВНОСТІ реалізується правилами:

- дотримування чіткої регламентації навчальних завдань, їх послідовного опанування учнями шляхом систематичних занять;

- обов'язкового використання узагальнень пройденого матеріалу і фіксації уваги на основних опорних пунктах кожної теми;

- вимогливого ставлення до систематизації знань учнями (студентами);

- правильного добору навчального матеріалу з урахуванням поступового ускладнення вокально-технічних завдань, які б добивалися за схемою: від простого до складного, від першого ступеня складності (пісні, в яких музичний образ передається простою мелодією, без інтервальних стрибків на великі інтервали чи нестійкі звуки, без пунктирного ритму тощо), до більш складної будови мелодичного малюнку вокального твору через використання техніки співу на *legato*, *staccato*, *non legato*, *portamento*, *marcato* як основних навичок співу;

- систематизації спеціальних вокальних вправ для розвитку різної вокальної техніки, які б сприяли формуванню природного вільного звукоутворення, регламентованого, так званого вокального дихання, високої позиції звучання голосу з використанням головного і грудного резонування, чітких дикційних навичок та ін.;

- формування відповідного емоційного тону та активної атаки (емісії) звука, необхідних для відтворення художнього образу твору.

ПРИНЦИП МІЦНОСТІ знань, умінь і навичок в процесі навчання передбачає якісне опанування всім арсеналом вокальної техніки, яка б забезпечила тривалу роботу голосотвірної системи співаючого і повноцінну творчу діяльність впродовж всього працездатного періоду життя. Деякі правила цього принципу:

- для обов'язкового вивчення напам'ять рекомендувати лише добре усвідомлений навчальний матеріал;

- сприяти всебічному освоєнню навчального матеріалу, уникаючи пройдених і однобічних схем;

- закріплювати необхідні знання через логічно цілісні структури, оскільки міцність запам'ятовування інформації, набута у формі

логічних структур, є вищою за поодинокі відокремлені поняття, що стосуються необхідного навчального матеріалу;

- застосовувати сучасні засоби та методи контролю за якістю набутих знань для визначення початкових можливостей учнів (студентів) і диференціації навчального матеріалу згідно потреб кожного з них;

- формувати навички самоконтролю і результативності набутих знань, умінь і навичок в учнів;

ПРИНЦИП ЄДНОСТІ ХУДОЖНЬОГО Й ТЕХНІЧНОГО базується на якісній характеристиці набутих знань, умінь і навичок, які дозволяють співаку-виконавцю грамотно і високохудожньо виконувати навчальний репертуар, поєднуючи емоційність виконання, вокальну техніку і музичну виразність (відповідно до критеріїв – біологічної доцільності, енергетичної економічності і акустичної ефективності).

ПРИНЦИП ІНДИВІДУАЛЬНОГО ПІДХОДУ у вокальному навчанні є в и з н а ч а л ь н и м для формування особистості співака. Він пов'язаний з психолого-фізіологічними можливостями і здібностями кожного учня (студента) зокрема і лежить в основі практично-індивідуальної форми навчання загалом. Заняття у вокальному класі на всіх етапах і періодах навчально-виховного процесу ґрунтується передовсім на взаєморозумінні і взаємовпливі двох сторін: тої, що вчиться (учня, студента) і тої, що вчить (педагога-вокаліста). Тому творча атмосфера на заняттях стає активним важелем впливу на формування особистості майбутнього спеціаліста. Індивідуальний контроль здійснюється методами:

- візуального спостереження за виконавцем;
- індивідуального прослуховування;
- організації додаткової „позакласної” (поза аудиторної) роботи;

- записуванням на магнітофон в процесі занять з майбутнім обговоренням почутого;

- фоніатричних оглядів і спостережень;
- індивідуальних творчих завдань і індивідуального терміну занять співом (для дітей і співаків-початківців в межах 15–20 хв. з наступним відпочинком 5-10 хв.), обмежуючись першими ознаками втому співака. Грані можливостей кожного співака, навіть в межах одного віку є різними і пов'язані із загальним фізичним розвитком та психологічною здатністю до навчання.

Завдяки комплексному розвитку музично-вокальних здібностей людини формується уявлення про принципи розвитку музики загалом, виразність елементів музичної мови, виражальних засобів, музичних форм тощо.

ПРИНЦИП ПЕРСПЕКТИВНОСТІ у вокальному навчанні полягає в завданні педагога стимулювати розвиток учнів через свідоме впровадження у навчальний процес „важких” музичних творів, а не орієнтуватися тільки на конкретний рівень сприйняття вокальної музики. Принцип перспективності у навчальній роботі використовується як в загальнопедагогічній роботі, так і специфічному (вокальному) вихованні. Репертуар „підвищеної складності” здатний активізувати емоційне сприйняття музичного образу, розвивати виконавську культуру, так званий „еталон”, підвищити інтерес та вокально-виконавські можливості учня (студента). Уміле керівництво педагога-вокаліста дозволяє „розчленити” важкий твір на окремі навчальні завдання (виконання та сольфеджування чи сольмізування окремих фраз, метро-ритмічних відрізків в різних тональностях, окремих інтервальних стрибків мелодії, слухання „еталонного” виконання тощо) які для учня поступово набувають конкретизації технічного забезпечення і активізують самоосвіту та самоудосконалення.

РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ

ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ. МЕТОДИ НАВЧАННЯ.

П'ЯТЬ ГРУП ВОКАЛЬНИХ МЕТОДІВ (за Р.Юссоном). ПРИЙОМИ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

МЕТОД (від гр. – *methodos*) – шлях до чогось, спосіб пізнання.

М е т о д н а в ч а н н я – шлях навчально-пізнавальної діяльності до результатів, визначених завданнями навчання. У процесі навчання зв'язок методу з іншими компонентами має взаємозворотній характер:

- метод є похідним від цілей, завдань, змісту і форм навчання;
- метод суттєво впливає на можливості їх практичної реалізації.

Навчання прогресує настільки, наскільки дозволяють йому рухатися вперед застосовані методи. Вони залежать від специфіки навчального предмета, від його змісту, проте ця залежність не виключає використання у вокальній методиці як загальних методів навчання, властивим всьому процесу навчання, так і специфічних, властивих деяким дисциплінам. До загальних методів навчання входять:

МЕТОДИ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ:

- методи навчання за джерелом передачі й сприймання інформації: словесні, наочні, практичні, самоосвіти (роботи з книгою, відеометод та ін.);

- за логікою передачі й сприймання навчальної інформації: індуктивні і дедуктивні;

- за рівнем самостійності (наполегливості) пізнавальної діяльності, якого досягає людина, працюючи за схемою навчання, запропонованою педагогом: репродуктивною, проблемною, пізнавально-пошуковою, дослідницькою та ін.

- за ступенем керівництва навчальною роботою – під керівництвом педагога, чи самостійне навчання.

МЕТОДИ СТИМУЛЮВАННЯ Й МОТИВАЦІЇ УЧІННЯ:

- методи стимулювання інтересу до навчання – пізнавальні ігри, інсценізація, метод генерації ідей, навчальна дискусія, співбесіда тощо;

- методи стимулювання обов'язку і відповідальності – роз'яснення значущості навчання, ознайомлення з навчальними вимогами, заохочення і покарання в навчанні та ін.;

МЕТОДИ КОНТРОЛЮ Й САМОКОНТРОЛЮ В НАВЧАННІ:

- метод усного контролю (опитування);
- метод письмового контролю – контрольні роботи, письмові заліки, реферати тощо;
- метод лабораторного контролю;
- метод машинного (програмованого) контролю;
- метод тестового контролю;
- метод самоконтролю.

БІНАРНІ МЕТОДИ НАВЧАННЯ (від лат. – *binaries* – подвійний, що складається з двох частин, компонентів тощо):

- словесно-дедуктивний;
- словесно-індуктивний;
- наочно-дедуктивний;
- словесно-індуктивний;
- практично-дедуктивний;
- практично-індуктивний;
- словесно-інформаційний;
- словесно-проблемний та ін. Загалом, бінарна класифікація є найбільш поширеною в навчальному процесі, оскільки дозволяє педагогові використовувати комплексний вплив на учнів.

СИТУАТИВНИЙ МЕТОД, який дозволяє ефективно використовувати потрібну ситуацію у навчанні. Структура і зміст цих методів не є стабільними, і вони, переважно, базуються на власному розумінні педагогічного процесу, його баченні і, тому, є самостійним, творчим доробком педагога. Зрештою, важливим є те, що педагог на заняттях може використовувати комплекс різноманітних методів, які стають складовою частиною уроку. У вокальній педагогіці загальні методи набувають своїх специфічних особливостей, пов'язаних з роботою голосотвірної системи і голосотворенням, які мають як тренувальний, так і навчально-аналітичний характер. Спів є практичним видом діяльності, тому вокальне навчання, в основному, зводиться до формування та удосконалення практичних навичок співацького звукоутворення та виконання художніх творів. Всі методи вокального навчання спираються на асоціативну природу музичного сприйняття, які дозволяють розвивати уяву, чуттєву сферу музичного

образу, фантазію, творчі якості співака-виконавця. (див. „Вокальні методи”).

ПОЯСНЮВАЛЬНО-ІЛЮСТРАТИВНИЙ МЕТОД полягає в передачі педагогом готової інформації про співацький голос та процес голосотворення загалом. Він поєднує в собі як традиційні (загальнопедагогічні методи), тобто, пояснення, розповідь, особистий показ-ілюстрація вокального звучання та способів роботи голосового апарату, так і специфічні, які використовуються, переважно, у вокально-педагогічній роботі, на вокальних заняттях – слухання співу видатних майстрів вокалу, використання спеціальних схем і таблиць з фізіології голосового апарату, так званого „концентричного методу” М.Глинки, фонематичного матеріалу, фонетичного методу тощо. Пояснювальний-ілюстративний метод спрямовується на свідоме сприймання і осмислення та запам’ятовування поданої інформації. У вокальному навчанні цей метод спрямований на формування уявлення про повноцінний співацький звук. При поясненні якостей співацького звуку, його тембральних фарб, широко використовуються образні характеристики, пов’язані не тільки зі слуховими (голосний, дзвінкий, тихий тощо), але і з зоровими („світлий”, „яскравий”), тактильним (близький, глибокий), резонаційними і, навіть, смаковими („солодкий”, „гіркий”, „приємний”), оскільки спів є засобом вираження емоційного стану людини – радісного, ласкавого, ліричного, драматичного тощо. Варто пам’ятати, що відчуття у співі по-різному розвиваються в різному віці, наприклад, дітям важче вдається зосередити увагу на м’язових відчуттях, диханні, оскільки саме вони ще не зовсім сформовані і мають більш грудне, високе резонування, в той час, як у зрілих голосів відчуття локалізуються в різних м’язових ділянках тіла співака (черевного пресу, спини, хребта, грудей, діафрагми). Опора дихання, а відтак, і опора звука у дітей також має певні відмінності, порівняно з дорослими голосами – голоси дітей відрізняються особливою легкістю, „прозорістю”, „сріблестістю” і дзвінкістю, що не потребують особливо міцної опори звука, то й м’язові відчуття їх будуть, відповідно, дещо іншими, ніж у дорослих. Тому, до словесних характеристик резонаційних та, особливо, м’язових відчуттів при навчанні співу дітей слід підходити обережно і при поясненнях основну увагу звертати на створення вірних уявлень про співацький звук. Сприймання звуку відбувається через голосові органи, результатом якого є рефлекторний зв’язок між слуховими відчуттями та голосом (між слухом та

голосом). Враховуючи особливу схильність дітей до наслідування, важливого значення набуває правильний показ, здатний безпосередньо вплинути на органи чуття – слух і зір, і сформувавши правильне природне голосоведення. В зв'язку з цим показ повинен:

- бути повноцінним за основними якостями академічного звучання;
- бути позбавленим основних недоліків (горлового звучання, носового призвуку, форсування тощо);
- характер звучання голосу повинен максимально наближатися до звучання дитячого (світлого, яскравого, дзвінкого) голосу і тембральних фарб.

Тому, в роботі з дитячими голосами важливо використовувати жіночу модель голосотворення, яка за своїми характеристиками найбільш відповідає дитячій манері співу (в домутаційний період, тобто, молодший шкільний вік), а чоловікам-вчителям, як ілюстративну одиницю, вокальна педагогіка радить використовувати ф а л ь ц е т. У вокальному навчанні пояснювально-ілюстративний метод тісно пов'язаний з р е п р о д у к т и в н и м способом мислення, який допомагає відтворювати звучання власного голосу, завдяки почутому виконанню і стає особливо ефективним у вокальній роботі з учнями (студентами) цього типу мислення, зокрема, на початковій стадії навчання співу. Згодом, репродуктивна форма сприйняття звучання голосу набуватиме емоційно усвідомленого стану, який через самоконтроль і аналітичну діяльність сформує стійкі вокально-технічні навички і відкриє шлях до формування творчих якостей співака-виконавця: від підсвідомого наслідування й усвідомлення пошуку вокальних прийомів та способів виконання до обдуманого художнього образу.

МЕТОД ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ (КОНТРОЛЮ) вчить не лише слухати, а й чути себе. Слухання та порівняльний аналіз майстерності виконання видатних співаків (чи вокально-хорових колективів) дозволяє сформувавши чітке уявлення еталону звучання голосу, розвинути високий художній смак і, таким чином, сприяти вокально-технічному вдосконаленню учня (студента). Застереження, на яке звертають увагу педагоги-практики стосується бездумного і „сліпого” копіювання чи наслідування вокально-виконавської манери голосотворення відомих майстрів вокалу, яке може завдати неоправданної шкоди голосові учня і спотворити його справжні співацькі якості. Грамотне слухання передбачає творче переосмислення

почутого, пристосування його до своїх технічних можливостей і віднайдення неповторного художнього образу в інтерпретації творчого задуму автора. Аналіз прослуханого стосується багатьох сторін:

- точність відтворення авторського задуму;
- виконавські особливості, фразування, агогіка;
- особливості трактування виконавської виразності, манери тощо;
- зосередження уваги на технічній базі виконавця (дихання, робота резонаторів, акустичні якості голосоведення, динамічний діапазон і дикційні навички тощо);
- емоційно-художній образ і стилістичні особливості тощо.

Даний метод стає важливим кроком у вихованні самоаналізу та самоконтролю в співі при використанні магнітофонних записів свого звучання, що допомагає почути себе „зі сторони”, визначити основні недоліки голосоведення, зосередити увагу на критичних зауваженнях педагога-вокаліста і, зрештою, спрямувати роботу в потрібне русло вокально-технічних навичок.

ЕВРИСТИЧНИЙ (ПОШУКОВИЙ) МЕТОД – застосовується в міру засвоєння вокально-технічних навичок і характеризує достатньо розвинену особистість учня, його аналітичні якості, логічне мислення і вміння самостійно розв’язувати окремі завдання, творчо опрацювати навчально-методичний матеріал. Це допомагає педагогові налагодити взаєморозуміння і творчий контакт з учнем (студентом), значно розширити коло інтересів, стимулювати самоудосконалення у пошуках творчого кредо майбутньої фахової діяльності.

МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ – використовується на завершальних етапах навчання як самостійна пошукова робота, спрямована на удосконалення набутих знань, умінь і навичок. Дослідницька робота характеризує розвинену особистість спеціаліста, який прагне досконало опрацювати певну галузь знань для всебічного розуміння суті конкретної науки чи мистецтва.

Методи, пов’язані з вокальним виконавством, також спираються на процеси мислення, хоча і, переважно, відносяться до автоматичних видів діяльності. Відомі сьогодні методи і прийоми вокального виховання є результатом багаторічного теоретичного і практичного досвіду педагогів і вирізняються своєю багаточисленністю, оскільки, ефективність навчання, як відомо, підвищується, коли спирається на вже набутий досвід. Застосування образних характеристик співаць-

кого звука, запозичених з ділянок „неслухових” відчуттів і уявлень, із емоційної сфери, дозволяє задіяти у вокальний процес досить широкий, навіть у дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, світ чуттєвого пізнання дійсності. За допомогою більш розвинених зорових і тактильних відчуттів та уявлень підсилюється формування і розвиток понятійної основи про співацький звук. Таким чином, опора на образні та емоційні характеристики в процесі вокального навчання є абсолютно оправданою, особливо, для дітей, для яких (особливо в молодшому шкільному віці) властивими є образність та абстрактність мислення і надзвичайна емоційність.

Спів, як відомо, нерозривно пов'язаний не тільки зі слуховими, але й з резонаційними, вібраційними, м'язовими та ін. відчуттями. За допомогою відчуттів співак контролює і регулює процес свого голосотворення. Проте, роль цих відчуттів в процесі навчання завжди є різною, оскільки вони по-різному відображуються в свідомості людини. Найбільш усвідомленими є слухові відчуття і уявлення, тому слух і вважається основним регулятором голосу. Менш усвідомлювані і мало відомі, особливо, на початку вокального навчання, резонаційні відчуття. М'язові ж відчуття – „темні”, тобто, такі, що слабо відображуються у свідомості, особливо у дітей, як і резонаційні. Крім того, вартує врахувати те, що м'язові відчуття, які виникають у дітей та дорослих є, фактично, зовсім різними. Це особливо відчутно виявляється у відчуттях, пов'язаних з роботою дихальних м'язів, з опорою дихання. Поряд із загальнодидактичними у вокальній педагогіці виформувались свої (предметні) методи, що відображують специфіку співацької діяльності: **к о н ц е н т р и ч н и й**, **ф о н е т и ч н и й**, **м е т о д и п о к а з у т а н а с л і д у в а н н я** та ін. За назвою метода можна з'ясувати і його суть.

КОНЦЕНТРИЧНИЙ МЕТОД, який ще називають „концентричним методом Глинки”. Творцем російської вокальної школи вважають видатного російського композитора (українця за походженням) Михайла Івановича Глинку, тому і метод, який успішно застосовував він в роботі з чоловічою хоровою капелюю, отримав таку назву. Цей метод вважається універсальним для розвитку будь-якого голосу і широко використовується у вокальній практиці по сьогоднішній день. Назва „концентричний” пов'язана з вимогою розвивати голос з середніх звуків діапазону, поступово розширюючи його вгору і вниз (ніби, по колу) і належить Н.І.Компанійському, який вперше опублікував „Вправи для удосконалення голосу

М.І.Глинки” в 1903 році (російською мовою). Вимоги до вокальних вправ, опрацьованих композитором стосуються:

- М.І.Глінка рекомендував удосконалювати спочатку натуральні, природні тони (так звану примарну зону, примарні звуки), які в діапазоні кожного голосу утворюються без найменшої напруги;

Ці звуки розміщені, на думку автора, в середині діапазону голосу, тобто, в зоні розмовної мови. Така вимога стосується виключно чоловічих голосів, зокрема, басів і баритонів, (а також, дитячих, в домутаційний період), оскільки примарні звуки діапазону голосу зрілих жіночих голосів, (сюди належать і тенори), розміщені, приблизно, на октаву вище від їхньої розмовної мови (між „*Соль – Ля*” першої октави і „*До*”-другої, що вже належить до фальцетної зони діапазону голосу). Отже, слухна вимога розвивати голос із середніх звуків діапазону, особливо, на початковому етапі навчання, дослівно може стосуватися лише чоловічого голосу. Вокальне навчання повинно спиратися на **п р и м а р н у з о н у г о л о с у л ю д и н и**, яка в різних голосах має свою конкретну ділянку діапазону і є визначальною для формування вокальної техніки. В даний час потреба розвивати природні звуки можна розглядати як формування так званого „робочого” діапазону голосу людини, щоб уникнути перенапруження і не завдавати шкоди ще не розвиненому голосовому апаратові через невміле використання крайніх високих та нижніх звуків.

- Плавного співу, без придишання, для щільного змикання голосових зв’язок, щоб запобігти нераціональному використанню дихання;

Мова, мабуть, йде про активну атаку звука, яка в будь-якому випадку (в тому числі і в придишовій атаці) повинна бути активною, щоб усунути мляве звукоутворення і розвивати активну опору дихання і звука.

- При вокалізаціях, наприклад, на фонемі „*А*”, повинна звучати чиста голосна, без „га-га”;

Ця вимога стосується активної роботи артикуляційних органів, зокрема ротоглотки і гортані, щоб опрацьовувати так звану „нейтралізацію” голосних звуків при активній роботі гладких м’язів живота і діафрагми.

- М.Глінка добивався невимушеності і свободи голосоведення в межах природного регістру голосу;

Це свідчить про необхідність розвитку природних якостей голосу співака, оскільки будь-яке напруження м'язового-нервового комплексу неодмінно приводить до перенапруження і порушення координації всієї голосотвірної системи співаючого через форсування і реєстрові перевантаження, які гальмують утворення необхідних вокально-технічних навичок і рефлексорних зв'язків.

- помірковане і доцільне відкриття рота в співі;

Це свідчить про розуміння композитором необхідності створення відповідних акустичних умов для правильного голосоведення, зокрема, підзв'язкового тиску в трахеї, що рефлексорно впливає на ємкість ротової порожнини в співі і роботу голосових зв'язок (складок) в певному режимі.

- уникати надмірної міміки і гримас в процесі співу;

В даному випадку мова може йти про **н а д м і р н і** зусилля в процесі голосоведення, оскільки без активної м'язово-нервової роботи організму співаючого звучання голосу може стати вокально неповноцінним, млявим і невиразним. Правильне голосоведення передбачає активну фазу роботи м'язово-нервової системи, що, звичайно ж, вимагає певних зусиль.

- помірною силою звука;

Використання *forte* (*f*) чи *piano* (*p*), *mezzo-forte* (*mf*) чи *mezzo-piano* (*mp*) в співі вимагає певної вокальної техніки і уміння співака настроювати голосовий апарат на грудне, фальцетне чи змішане (мікст) голосоведення, що свідчитиме про стійку вокальну техніку. Тому, на початковому етапі рекомендується спів у режимі помірної сили звучання, тобто, на *mf*, *mp*, для запобігання перевтоми голосового апарата. Порада М.Глинки зміцнювати спочатку середню ділянку діапазону голосу з використанням помірної сили звучання, означає настроювання голосу на мікстове звучання з поступовим (неспішним) розвитком сусідніх верхніх і нижніх звуків. Очевидно, він вважав мікстовий (середній, змішаний) реєстр голосу оптимальним режимом роботи голосового апарата. Проте, тут є один нюанс, який не завжди враховується у вокальній практиці. Справа в тому, що середні звуки діапазону голосу завжди можна озвучити **р і з н и м** і реєстровими способами (і грудним реєстром, і фальцетним, і змішаним), і якщо перевантажити котрийсь з названих реєстрів в процесі співу, то ніколи не вдасться розвинути повний діапазон голосу співаючого, голос звучатиме напружено і форсовано (крикливо). Надзвичайно важким завданням є збереження цієї міри, тобто,

певної необхідної сили звучання в середній ділянці діапазону. Педагогові необхідно володіти надчутливим слуховим контролем для регулювання реєстрових „перепадів” у діапазоні голосу учня (студента), співвідносячи силу звучання голосу з вокальними можливостями кожного.

- уміння довго тягнути ноту рівним за силою голосом;

Така техніка співу є значно важчою, ніж зміна сили звучання, оскільки поступове видихання знижує тиск під голосовими зв'язками (складками) в той час, коли звук повинен звучати тою ж силою і на тій же висоті. М'язовій системі дихання доводиться додатково поступово напружуватися, щоб зберегти постійний підзв'язковий тиск і забезпечити постійну динаміку і тембр голосу співаючого. А це створює певні умови і для тренування дихання на витривалість і, водночас, викликає відчуття співацької опори.

- уміння співати звукоряд вверх і вниз однорідним тембровим звучанням;

Зберігати однорідну тембральну насиченість звуку можливо лише в межах невеликого відрізка звукоряду в діапазоні голосу, при утримуванні однакової динаміки. А в межах всього звукоряду необхідне уміння вчасно переходити з одного реєстру голосу в інший (фальцет, грудний, змішаний) без зміни тембру голосу, що вимагає техніки керування диханням (гладкі м'язи живота, опора звука), зокрема, надзв'язковим та підзв'язковим тиском в гортані і трахеї.

- співати без *portamento* і без усіляких „під'їздів”, точно інтонуючи необхідний звук;

Сучасні дослідження показують, що момент утворення звука значною мірою визначає характер наступної роботи голосових зв'язок (складок), а також, слухове сприйняття якості інтонування і тембру голосу. Тому М.Глінка і надавав такого значення чіткості утворення звуку, яка вимагає розвиненого слухового контролю, внутрішніх відчуттів і самоконтролю.

- дотримуватися послідовності вокальних завдань в процесі побудови вокальних вправ: спочатку вправи будуються на одному звуці в межах примарної зони; потім – на 2-х, сусідніх, які необхідно плавно поєднати; наступний етап – тетраорди як підготовка до інтервальних стрибків; поступове розширення стрибків з наступним поступовим наповненням; арпеджіо і гами.

Інтонування великої секунди вгору і малої секунди вниз Глінка вважав найскладнішою вправою (що є абсолютно оправданим). Без усвідомленого керівництва реєстровими механізмами жоден інтервал не звучатиме чисто. Як стверджують спеціалісти-практики, співаючи цілий тон вгору, (а ще важче 2–3 поспіль), нижній звук необхідно свідомо облегшити, використовуючи м'яку атаку і мінімальну силу звука. Інакше, поступове підвищення тону водночас викликатиме напруження голосу⁶⁴.

- не допускати перевтоми голосу, оскільки це завдає неправної шкоди голосові;

М.Глінка зауважує, що співати чверть години з увагою і наполегливістю значно ефективніше, ніж чотири години поспіль без них. Отже, методична концепція М.Глінки стосується осмислення роботи голосових зв'язок(складок) в різних реєстрах голосу людини. На базі лише емпіричних (відчуттів і практичного досвіду) спостережень він дуже точно зумів охопити певні закономірності співацького процесу, що повністю підтверджуються сучасною вокальною педагогікою.

ФОНЕТИЧНИЙ МЕТОД – найбільш поширений у практиці вокальної роботи, яким користуються, практично, всі педагоги-вокалісти. Це – один із способів налаштування голосового апарата співаючого (в тому числі і дитячого) на той чи інший тип реєстрового звучання. Як відомо, будь-яка фонема, склад чи слово сприяють цілісній роботі голосового апарата співаючого, спрямовуючи його в потрібну звукову манеру. Найменші зміни артикуляційного укладу навіть однієї і тієї ж фонемі (голосного звука) утворюють зовсім нові акустичні і аеродинамічні умови для роботи голосових зв'язок (складок), що одразу ж змінює темброве забарвлення голосу. Особливі труднощі стосуються, як стверджують педагоги-практики, конкретного загального плану вправ, які б доцільно використовувались для всіх голосів, або, хоча б однотипних, через індивідуальні відмінності співаючих. Проте, відомо, що голосна „У” вирізняється найменшою різнобарвністю способів її артикуляції, що надало їй статусу найкращої фонемі для навчання співу у дитячих вокально-хорових колективах.

⁶⁴ Стулова Г.П. Дидактические основы обучения пению. Учебное пособие. – М., 1988.– 69 с.

В умовах індивідуального вокального навчання прийнято вважати, що робота з фонемами і їх поєднанням повинна спиратися на максимальну зручність і природність, властиву самому учневі: якщо зручно співати голосну „А”, то варто починати вокальне навчання з неї, а при глибокому звукоутворенні краще працювати над „І”, при так званому „плоскому” голосоведенні – з „У”. В процесі навчання голосні в співі прийнято „нейтралізувати” (або – нівелювати), щоб добитися рівного тембрального забарвлення голосу. При співі вправ на голосні фонемі важливо добиватися однорідності звучання, „вливаючи” одну голосну в іншу без поштовхів.

Загалом, спів голосних в тій чи іншій послідовності завжди повинен переслідувати одну і ту ж мету, яка стосується потрібного конкретного тембрового забарвлення голосу. Величезне значення для тембру голосу матиме манера артикуляції, яку використовує співак: ступінь відкриття рота, активність артикуляційних органів, фонетична чистота вимови, положення губ тощо. Артикуляція кожної голосної може бути яскраво вираженою чи нівельованою на основі якогось єдиного для всіх голосних переднього (передньоязичного) чи заднього (задньоязичного) їх укладу. Наприклад, спів „на усмішці”, спів „округлими губами”, спів з відчуттям „внутрішньої посмішки” тощо, що дозволяє стабілізувати ємкість ротоглоткової порожнини і створити однорідні акустичні умови для формування фонетичних і тембральних характеристик голосних на рівні джерела звука і виходу з ротової порожнини. Розміщення артикуляційних органів, специфічне для кожної фонемі, пов’язане з відповідною енергетичною затратою підзв’язкового повітря. За дослідженнями різних вчених (Л.Работнов, Н.Гарбузов, Н.Жинкін та ін.), повітряний тиск під голосовими зв’язками (складками) збільшується в такій послідовності фонем: *А-О-У-Е-І*. В цьому ж напрямку поступово ущільнюється „робоча” частина голосових зв’язок, тобто, змінюється регістровий режим, що відображується на тембральному забарвленні голосу. Тому, для вирівнювання тембру голосу і виникає потреба нівелювання голосних, яка полягає в стремлінні стабілізувати ємкості ротоглоткових порожнин при вимовлянні різних фонем. Від способу і манери артикуляції залежить „темне” чи „світле” забарвлення голосу, „близька” чи „далека” вокальна позиція, відкрите чи прикрите, так зване „строкате” чи вирівняне звучання голосних та тембром тощо.

В практичній роботі з дітьми педагоги для досягнення легкості, „летючості” і дзвінкості голосів, переважно, використовують ме-

тодику наближення вокальної позиції через спів на „легкій по-смішці”. Спочатку округлення голосних виконувалось лише за рахунок стабілізації задньоязичного укладу, який природно формується фонемою „У”. Доцільність збереження позиції рота у „напівпосмішці” при вимовлянні всіх голосних виправдана необхідністю закріпити близьку вокальну позицію на початкових етапах роботи з дітьми. Поступово заокруглення звука вже можна здійснювати і за допомогою губ, але при загостренні уваги учнів на збереженні близької вокальної позиції. Добитися цього легше, коли у дітей вже сформоване поняття і вокально-слухове уявлення про близьку і далеку вокальну позицію. А починати роботу з дітьми над округленням звуку за допомогою губ педагоги-практики не радять, оскільки це може призвести до заглиблення вокальної позиції. Це ж може відбутися, коли рекомендувати дітям співати „на напівпозіху”. Більш ефективним є порада дітям „позіхнути” перед початком співу, яка знімає зайве м’язове напруження і активізує м’яке піднебіння (діти розуміють пораду вчителя надто буквально, тому, надмірний „напівпозіх” тільки ускладнить ситуацію). Спеціалісти-науковці (Г.П.Стулова, А.Г.Менабені, Ю.Є.Юцевич та ін.) для приближення співацької позиції радять використовувати сонорні приголосні: „Р”, „Л”, „М”, „Н”, а також „З”, оскільки в цих приголосних голос переважає над шумом. З цією метою вокальні педагоги часто використовують так зване „мичання” і „ничання”. Приголосна „Р” переважно вимовляється трохи перебільшено, що активізує кінчик язика і сприяє чіткішій дикції загалом.

При використанні у вокальних вправах різноманітних словосполучень необхідною умовою постає урахування ступеня складності вимови приголосних, який залежить від місця їх утворення. Приголосні, як відомо, поділяються на дзвінки і глухі. В міру віддалення місця їх утворення від губ до гортані вони укладаються в таку послідовність:

дзвінки – „М”, „Б”, „В”, „Д”, „З”, „Н”, „Л”, „Р”, „Ж”, „Г”;

глухі – „П”, „Ф”, „Т”, „С”, „Ц”, „Ш”, „К”, „Х”.

Найлегшими і найпростішими виявляються полярні: „М” „Г”. Чим віддаленіші вони за послідовністю від середини, тим артикуляція стає складнішою, тому й всі дефекти артикуляції пов’язані саме з вимовою всіх приголосних (крім „М”, „Б”, „Г”, „Х”, які і є полярними). В процесі віддалення від „полюсів” в утворенні приголосних починають брати участь всі більш складні поєднання артикуляційних

органів: зуби, корінь язика (його середина або кінчик), м'яке піднебіння. Виправлення недоліків повинно відбуватися за принципом послідовного використання у вправах сусідніх звуків згідно наведеної таблиці.

Важливий і ще один момент. Всі глухі приголосні, де голос повністю відсутній, переводять голосовий апарат у м о в л е н н є в и й р е ж и м голосоведення, а не с п і в а ц ь к и й, тому вони вимагають дуже швидкої вимови („вибухово-миттєвої”) в процесі співу, щоб гортань не встигала відхилитися від співацької позиції звукоутворення. Це не тільки зекономить розподіл повітря (глухі приголосні утворюються без звука, проте за рахунок дихальних витрат), а й сприятиме формуванню кантилені голосоведення. Вимова глухих приголосних сповільнюється при млявій роботі артикуляційних органів. Голосова щілина в цьому випадку затримується в розімкненому положенні більш тривалий час і в голосі появляється осиплість. Саме тому вже на початковому етапі роботи з голосом важливо добиватися активної артикуляції, (але без надмірних зусиль і м'язових перенапружень). Завдання першого періоду занять стосуються навичок „тягнути” звук, співати легко і природно, що формується на низхідних вправах на легке стаккато з переходом в легато, переважанням чистих голосних звуків, а при наявності дефектів звукоутворення – використанням спеціальних словосполучень. Важливою умовою успішного навчання співу є формування навички у т р и м у в а т и г о р т а н ь в с т а б і л ь н о м у п о л о ж е н н і п р и з м і н і в и с о т и т о н у для вирівнювання тембрального забарвлення голосу.

МЕТОД ПОКАЗУ І НАСЛІДУВАННЯ – метод, який допомагає досягнути якісні характеристики звучання голосу як в позитивному, так і негативному їх варіанті. Це дозволяє розвивати (особливо, в процесі роботи з дітьми), так зване „еталонне” звучання голосу, розуміння правильного голосоведення, щоб уникнути сліпого і неусвідомленого наслідування, особливо, в процесі аналізу прослуханих вокально-технічних характеристик. Названий метод розвиває усвідомлене ставлення до процесу голосоведення, так званий музичний інтелект і мислення у вокально-виконавській сфері.

Метод показу і наслідування сформувався і широко використовувався у вокальній педагогіці XVI–XVIII ст., в епоху навчання співу дітей і кастратів. Провідні педагоги того часу здебільшого і самі були кастратами, а при великій подібності голосів учнів і вчителів вико-

ристання названого методу давало свої позитивні результати. При значній різниці голосів дитячих і дорослих в сучасній практиці вокального навчання цей метод втратив свою важливість. Типологічні відмінності голосів стосуються насамперед використання регістрових механізмів звукоутворення. Так, педагог з низьким голосом, у якого переважає використання грудного механізму голосотворення, при зловживанні цим методом може „обтяжити” голос учня, перевантажити тембр дитини, яка має (і повинна мати!) від природи легке і високе звучання. В цьому випадку педагог повинен уміти володіти показом, використовуючи різні регістри свого голосу. Для педагога чоловіка таке уміння стосується фальцетного механізму голосотворення, особливо, в процесі роботи з дітьми молодшого шкільного віку (в домутаційний період розвитку голосового апарата дитини). Доцільне використання даного методу стосується активного впливу на емоційну сферу учня (студента), через „вживання” в образ шляхом аналізу музики і тексту. Пошукові ситуації і навідні запитання педагога повинні сприяти формуванню стійких переконань у накопиченні вокально-технічної бази учня (студента), ініціативності і самостійності в досягненні бажаної мети.

Позитивний ефект у використанні названого методу пов’язаний, як стверджують акустики (Д.Аспелунд), з нервово-м’язовим механізмом людського організму як підсвідомого акту, який суттєво відрізняється від інших, свідомо контрольованих дій в процесі співу. Процес наслідування має властивість загальної мобілізації організму і цілісної організації роботи всієї голосотвірної системи, яка згодом переходить в стадію усвідомлених і цілеспрямованих дій через повторне відтворення вдалих моментів і зосередження уваги учня на запам’ятовування м’язових, вібраційних і слухових (резонаційних і акустичних) відчуттів, що виникають в процесі співу. Підсвідома мобілізація організму є характерним явищем для людей, які мають так зване „репродуктивне мислення”, тобто тих, для яких емоційність сприйняття музичного образу переважає над логікою вокального процесу. Методи показу і наслідування виявляються особливо ефективними в тих випадках, якщо вокально-технічна робота, спираючись на підсвідоме слухове сприйняття, успішно набуває логіки усвідомлення навчальних дій. Вокальний досвід співака тоді переходить у сферу конкретної свідомо керованої самостійної діяльності. У психології людська діяльність характеризується трьома основними типами мислення – репродуктивним (відтворювальним,

який вирізняється емоційним сприйняттям навколишнього середовища, де аналітично-критична діяльність має вторинне, похідне значення); а н а л і т и ч н и м (в якому логіка і аналіз життєвих ситуацій переважає над емоційністю, тобто є первинною, а емоційність – навпаки, вторинною); т в о р ч и м (комплексне сприйняття навколишнього середовища, в якому логічне мислення і репродуктивно-емоційна здатність стимулює творчий розвиток особистості, оригінальність рішення проблем, неповторність поведінки тощо). Три названі типи мислення мають умовний характер, оскільки, „чисті” типи у людській природі трапляються досить рідко, здебільшого – це суміш всіх у різних поєднаннях. Цікаво, що на початковому етапі роботи з голосом завжди переважає репродуктивний, що ґрунтується на методах показу і наслідування, оскільки він активно формує еталонне поняття якісних характеристик голосу і через слухання стороннього виконання здатний розвинути потрібні вокально-технічні навички.

МЕТОД УЯВНОГО СПІВУ (ВНУТРІШНЄ ІНТОНУВАННЯ) – характеризує один з основних методів у практичній роботі над розвитком голосу людини. Цей метод успішно використовується не тільки в співі, а й в процесі навчання гри на різноманітних музичних інструментах. Багато педагогів-практиків вважають його одним з основних методів розвитку так званого „внутрішнього слуху” і музично-слухових уявлень музиканта-виконавця. Використання названого методу на початковому етапі навчання співу виконує роль активізації слухової уваги, яка спрямовується на сприймання та запам’ятовування звукового еталону і готує ґрунт для формування стійких вокальних навичок через логіку відчуттів і мислення.

Фізіологічний механізм уявного співу є мало вивченим процесом. Проте, відкриття в галузі фізіології вищої нервової діяльності, в тому числі і біоритмів мозку людини, засвідчують активну діяльність скритих рухів м’язів мовного апарату в процесі мислення „про себе” („в собі”). Думка завжди супроводжується „німою” розмовою (І.М.Сеченов). Таким чином, фізіологи стверджують, що внутрішній спів неминуче змінює ритм дихання відповідно музичному фразуванню, викликає відчуття співацької опори, внутрішньої м’язової активності голосового апарату, що супроводжується мікро коливаннями голосових зв’язок. Уявний спів сприяє внутрішньому зосередженню, запобігає перевтомі голосового апарату при потребі багаторазового повторення музичного тексту в процесі опанування вокальною технікою. Цікавим є те, що м’язова активність при уявному співі

має істотні відмінності серед людей, що вже мають певний вокальний досвід і без нього. У людей з вокальним досвідом м'язова робота пов'язана з настроюванням гортані на відтворення звука, точність якої залежить від ступеня розвиненості вокальної моторики. У тих же, що не мають вокального досвіду така активність голосових м'язів є досить далекою від реальної роботи, необхідної для відтворення потрібного звучання голосу.

Метод уявного співу широко використовувався італійськими вокальними педагогами. Ще у XVIII ст. відомий вокальний педагог П'єтро Тозі вимагав впертої праці і наполегливості у досягненні мети, добиваючись від учнів уміння вчитися внутрішньою зосередженістю, особливо, при відсутності результативності перших занять співом. Ще один відомий італійський педагог Франческо Ламперті радив „... вчитися розумом, а не голосом, оскільки, втомивши голос, вже ніякими способами не вдасться привести його до потрібного стану...” А Мануель Гарсія вважав, що опанування інтонуванням, інтервалами та ін., „залежить від того, наскільки ясно учень може уявити собі те, що йому належить заспівати.”⁶⁵.

Педагоги-практики вважають цей метод особливо ефективним у роботі з дітьми при поєднанні з методом показу і наслідування, коли діти, слухаючи виконання педагога (чи будь-якого іншого виконавця) мають можливість внутрішньо співати разом з ним, спостерігати поведінку і міміку, спосіб артикуляції і дихання. Крім того, якість звукового еталону можна відобразити, змодельювати, за допомогою різних зображень (графіків, схем, малюнків, нотного запису тощо) чи показів руками – тактування, диригування. Комплексне застосування зорового і слухового унаочнення створює умови для максимальної ефективності музично-слухового сприйняття, оскільки забезпечує спільну роботу різних аналізаторів і, таким чином, створює надзвичайно сприятливе середовище для переходу від окремих відчуттів, що відображують властивість предмету, до сприйняття предмету загалом (Скаткін М.Н. - СПб, 1966).

Найбільш чіткої класифікації вокальні методи набули в дослідженнях французького вченого **РАУЛЯ ЮССОНА**, який систематизував їх в – **П'ЯТЬ ОСНОВНИХ ГРУП**:

⁶⁵ Цит. за ст.. В.А.Деряжного // Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. – М., 1967. – Вып. 3. – С.30.

- методи безпосереднього впливу на співацьку поставу і м'язове навантаження;
- методи активного впливу на тембр голосу;
- методи цілеспрямованого використання внутрішніх відчуттів у співі;
- методи емоційного настроювання співаючого;
- методи, орієнтовані на зворотний зв'язок слухового аналізатора співака-виконавця.

Специфікою названих вокальних методів є те, що кожна з груп вміщає значну кількість прийомів і способів практичного впливу на певну ділянку голосотвірних органів, які активізують потрібну функціональну роботу їх на закріплення рефлексивних зв'язків у взаємодії з нервово-м'язовою діяльністю організму. Нервово-м'язова моторика надалі автоматизує роботу голосотвірної системи співака, що зумовлює появу потрібних співацьких навичок – основи вокальної техніки.

Різноманітність прийомів і способів, властивих кожній групі, пов'язується з використанням у практиці навчання співу вербальних (словесних), наочних та практичних методів, які в поєднанні здатні активізувати чуттєво-емоційну сферу співаючого. Використання педагогами-вокалістами тих чи інших методів у практичній роботі з голосом буде завжди різною, в залежності від потреб навчання та індивідуальності самого учня, що залежатиме від суб'єктивного і емоційного стану кожного з них, його готовності до сприйняття, фізіолого-психологічного стану та розумової діяльності на заняттях. Тому регламентація необхідної навчальної інформації повністю залежатиме від взаєморозуміння між педагогом і учнем, попередньою підготовкою учня і його самостійності.

Практика показує, що освоєння всього комплексу вокальних методів забезпечує технологічну основу керування процесом фонації через функціональну рівновагу і взаємодію голосотвірних органів. Очевидним є те, що специфіка будь-якої художньої діяльності не піддається суворій регламентації та контролю, тому нагромадження певного обсягу знань, умінь і навичок як технічної бази навчання, стає надійним процесом оволодіння методами педагогічного впливу на культуру голосотворення.

ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ВОКАЛЬНОЇ РОБОТИ З ГОЛОСОМ – це узагальнення практичного досвіду, використаного людством в процесі формування вокальної культури. **ПРИЙОМ** – це елемент методу, його окремий крок, фазова дія в реалізації того чи іншого

методу. Основні прийоми розвитку голосу (звукоутворення, артикуляція, дихання, засоби виразності) стосуються:

- формування внутрішнього уявлення першого звука ще до початку його відтворення голосом;

- використання легкого стакато (*staccato*) на певну голосну в процесі роботи над піснею для вирівнювання тембрового звучання, опанування кантіленою, фразуванням тощо;

- розвиток активного голосотворення на “*riano*” як основи якісного технічного прийому, в тому числі і для дитячого голосу;

- формування стійкої техніки вокального дихання (помірний вдих, опора дихання, економний видих у вокально-тілесній схемі, тобто, при збереженні активності і пружності гладких м'язів живота тощо);

- керівництво підзв'язковим тиском (його підвищення) через ущільнення гладких м'язів живота при відтворенні висхідного інтервалу і утворення більш високого тону;

- використання спеціальної роботи артикуляційних органів, напр. стану „напівпосмішки” для нейтралізації голосних і вирівнювання так званої „вокальної лінії” при формуванні близького (світлого) голосоведення;

- формування пружності тканин носоглоткової порожнини і активізації роботи м'якого піднебіння в процесі голосоведення (відчуття аромату, стану здивування, захоплення тощо);

- формування чіткої дикції з використанням прийому активного вимовляння тексту пісні пошепки зі збереженням міцного видиху і відчуття опори дихання;

- використання беззвучної, але активної артикуляції під час внутрішнього співу з опорою на зовнішнє звучання еталону (активізує артикуляційний апарат);

- декламація тексту пісень, як перехідної ланки між артикуляційним напруженням у мовленні та специфічно вокальною роботою їх. Виразна декламація текстів є одним із способів створення в дитячій уяві яскравих та живих образів, які впливають із змісту творів, тобто, є прийомом розвитку образного мислення, що лежить в основі виразного виконання;

- опора на кульмінаційне слово і його значущість у фразуванні вокального твору;

- придумування назв до кожного з куплетів пісні, які б відображували основну суть змісту твору;

- використання варіативності завдань та різноманітності типів звуковедення (зміна і урізноманітнення динамічних, ритмічно-темпових, тембральних, емоційно-виразових та тональних характеристик вокального твору) при повторенні вправ та співування пісенного матеріалу;

- використання різнохарактерних вокальних творів в процесі роботи як альтернативи і співставлення виконавсько-технічних можливостей та активізації відчуттів у співі;

ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНОГО ВПЛИВУ НА УЧНІВ:

- використання запису потрібної інформації у вигляді плакатів з виводом основних правил співу, самоконтролю та самооцінки під час виконання; застосування низки запитань пошукового характеру для стимулювання мислення учнів;

- використання прийому змагання (канони, музичні ігри, загадки тощо) з різними групами співаків для стимуляції інтересу до навчання;

- використання гумору як засобу стимулювання позитивних емоцій на заняттях для підвищення працездатності учнів;

- урізноманітнення навчальних індивідуальних завдань (малюнки, рухові зображення, „веселі картинки”, шаржі, кросворди) для розширення емоційного сприйняття;

- використання похвали, заохочення, радісного настрою педагога в процесі успішного виконання завдань;

- використання методів розпущення (фізичних вправ, релаксації) для зняття статичного м'язового напруження, покращення кровообігу, відновлення працездатності учнів;

- спрямування навчальної роботи на певний суспільно-корисний захід, концерт, творчу зустріч тощо із метою мотивації процесу навчання, виховання відповідальності, почуття обов'язку та ін.

ПРИЙОМИ РОЗВИТКУ СЛУХУ спрямовані на формування слухового сприйняття та вокально-слухових уявлень в процесі голосоведення, наприклад:

- уміння „вслуховуватися” у виконання і аналізувати почуте через порівнювання різних варіантів виконання з метою пошуків правильного способу звукоутворення; впровадження теоретичної інформації про якісні характеристики співацького звука і елементи музичної виразності;

- використання слухового аналізу і його оцінки після прослуховування нових вокальних творів і власного виконання;

- використання (в роботі з дитячими голосами) дитячих музичних інструментів для активізації слухової уваги і розвитку відчуття ритму;

- повторення складних елементів твору за допомогою інструменту і без нього;

- пристосування висоти свого голосу до звуку камертона, фортепіано, голосу педагога чи групи дітей, що мають розвинений вокальний слух і голос, через:

а) спів „ланцюжком”;

б) відображення способів звукоутворення рухами руки;

в) моделювання напрямку руху мелодії за допомогою малюнка, схеми, графіку, ручних знаків, нотного запису;

г) спів нотами і за допомогою ручних знаків;

д) спів без музичного супроводу;

е) настроювання на тональність перед початком співу;

є) використання усних диктантів;

ж) прийом затримки звучання хору (співака) на першому звуці пісні чи іншого твору, вправи, поспівки з метою визвучування унісону, привернення уваги, налаштування якості звучання тощо;

з) виділення окремих важких інтонаційних частин в спеціальну вправу і виконання його в різних тональностях;

і) заміна тональності в процесі розучування і виконання пісні для пошуку найбільш зручної для співаків;

к) письмові і усні завдання на аналіз якості вокального виконання і способів звукоутворення;

л) виділення слухом окремих звуків з кількох інтервалів, що звучать одночасно і відтворення їх в мелодичному і гармонічному викладі. (Властивість аналітичної роботи людського вуха, зокрема, уміння виділяти з сукупності звуків кожний тон окремо досліджував ще у ХІХ ст. відомий російський фізіолог І.М.Сеченов, який у своїй науковій роботі „Рефлекси головного мозку” (СПб., 1866) підкреслював здатність вуха відчувати поєднання конкретних звуків і одночасно розкладати їх на складові музичного тону. На цих природних унікальних здібностях людини побудована вся методика розвитку гармонічного слуху у навчанні співу).

Використання в практиці виховання голосу, зокрема, дітей, різних прийомів розвитку їх вокальних можливостей сприяє не тільки

формуванню вокальної культури, а й активізує через емоційно-чуттєві центри сприйняття широкий спектр фізичних та духовних якостей кожного.

ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ФОРМУВАННЯ ЯКІСНОГО ГОЛОСОТВОРЕННЯ:

- чітке уявлення „в собі” початкового звучання перед його відтворенням голосом;

- проспівування пісні (вокального твору) легким „стаккатованим” (на *staccato*) звуком, наприклад, на „У” для запам’ятовування мелодії та виразного інтонування при переході з одного звука до іншого без форсування і зайвого напруження;

- вокалізація вокальних творів на будь-якому складі, наприклад, на „ЛГ”, або „ЛЮ” чи будь-якому голосному для вирівнювання тембрового забарвлення звучання голосу, формування кантилени, правильного фразування тощо;

- формування вокальної техніки „активного *piano*” як основи виховання співацької культури, особливо, дітей; (Активний спів на „*piano*” передбачає активне змикання верхніх країв голосових зв’язок, тобто, справжніх голосових зв’язок, в будь-якому реєстровому режимі їх роботи, якому, власне, і сприяє оптимальна величина підзв’язкового тиску і ступінь активності артикуляційного апарату. Активізація крайового змикання голосових зв’язок досягається співом на легке стаккато з використанням фонем, що сприяють близькому природному звукоутворенню, напр. „У”. Важливе використання м’якої атаки звука. Рекомендується для початкового етапу „розігрівання” голосового апарату при розспівуванні, в період розучування нових творів, для виправлення недоліків інтонування, а також, з метою розширення динамічного і звуковисотного діапазону голосу;

- довільне керування дихальним балансом;

- при співі висхідного інтервалу верхній звук здебільшого супроводжується легким втягуючим рухом нижньої частини живота для підсилення підзв’язкового тиску, потрібного для відтворення більш високого тону; (за Г.П.Стуловою);

- використання стану „легкої посмішки” для приближення вокальної позиції і „нейтралізації” голосних у співі;

- створення активного м’якого піднебіння (стану здивування, захоплення чи відчуття приємного аромату) для створення пружності тканин носоглоткового резонатора;

- вимовляння тексту пісні активним шепітним звуком з використанням міцного видиху, для формування відчуття активізації дихальних м'язів і утворення опори звука;
- використання беззвучної, але активної артикуляції в час „внутрішнього” співу, з орієнтацією на зовнішнє звучання еталону;
- активна декламація тексту пісень, як перехідний період між артикуляційною напругою в мовленні і специфічними вокальними вправами. Виразне читання текстів є одним із способів створення в уяві дитини яскравих і живих образів, скритих в змісті твору, що стимулюють образне мислення і лежать в основі виконавської виразності загалом;
- опора в роботі на кульмінаційне слово у фразуванні, що відображує основний зміст твору;
- варіативність завдань при повторенні вправ і „вспівування” пісенного репертуару з використанням різних способів звукоутворення, вокалізації складів, динамічного і темпового урізноманітнення, зміни тональності, емоційної виразності тощо;
- співставлення пісень, різних за характером і виконавською технікою.

Таким чином, використання комплексу названих методів і прийомів спрямовується на формування і розвиток основних якостей співацького голосу шляхом стимулювання передовсім слухової уваги і вокально-моторного слуху, активності, мислення і самостійності – необхідної умови для опанування логікою співацького процесу, що спирається на аналіз і синтез, як порівняльну характеристику, а також, узагальнення і співставлення у виборі необхідних важелів впливу на відпрацювання вокальної техніки. Музичне диференціювання якостей звучання голосу і елементів музичної виразності спираються на використання всіх видів розумової діяльності, інтелектуальної роботи мозку, оскільки, спів – складний психічний процес, що вимагає аналізу і узагальнення, уваги і м'язової пам'яті, енергетичних затрат організму і конкретизації профілактичних норм охорони голосу для збереження працездатності і тривалої роботи всієї голосотвірної системи співака.

ВОКАЛЬНІ ВПРАВИ ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Обов'язковою умовою формування і удосконалення вокальних навичок є спеціальні вправи. ВПРАВА – це, як відомо, спеціально організована дія, багаторазове повторення

якої спрямовується на покращення якості її виконання. Вправа є сукупністю трьох основних компонентів: повторюваності, спеціальної організованості і цілеспрямованості – обов’язкових сукупностей навчального процесу. Будь-яка дія, що застосовується як вправа, перетвориться в просте повторення, якщо не матиме відповідної організованості для забезпечення виконання дії на більш високому рівні, порівняно з початковим. Різні звуки в межах діапазону голосу можна співати окремо, без системного зв’язку, багато разів, але вони ніколи не матимуть рівного звучання. Коли ж їх побудувати поступенево, утворюючи гаму чи її елементи, добиваючись плавного і зв’язного звучання, завдяки спеціально організованому повторенню всіх звуків, то такий спів сприятиме вирівнюванню звучання всього діапазону голосу, хоча цим і не обмежується досягнення повноцінного звукоутворення. Однорідність звучання голосу залежить від багатьох компонентів. Тому і вокальні вправи бувають багаточисленні і мають різні вокальні завдання.

У вокальній педагогіці – вправи – це короткі мелодичні уривки (поспівки), утворені голосними („І”, „Е”, „И”, „А”, „О”, „У”) фонемами або їх поєднанні (у різних комбінаціях) з приголосними („МІ”, „МЕ”, „ЛІ”, „ЛЄ”, „ДА”, „ДО” та ін.), які співаються (сольфеджуються, сольмізуються) для формування необхідних вокально-технічних навичок. За свідченнями наукових даних правильний вибір голосних звуків має великий вплив на формування голосу співаючого, що особливо важливо в роботі з дітьми. Наприклад, звуки „А”, „О”, „У” сприяють формуванню змішаного та грудного механізму звукоутворення, а „І”, „Е”, „И” – фальцетного, що ставить перед педагогом конкретне завдання у розвитку діапазону голосу в процесі вирівнювання регістрового звучання та діапазону голосу загалом і вибору методики роботи з учнем (студентом) в кожному окремому випадку, згідно його музично-вокальних здібностей. Це пов’язано з фізіологічними умовами формування голосних в ротоглотковий порожнині співаючого. Зважаючи на те, що фонема „І” є найближчою і найбільш високою позиційно, яка вимагає найменшої ємкості ротової порожнини, а, відповідно, „У” – найглибшою, що забезпечується найбільшою ємкістю, то порядок розкриття рота виглядатиме так: **І-Е-И-А-О-У**. Оскільки порожнина рота є однією з так званих верхніх резонаторів (другою є глотка), то зменшення її приводить до збільшення підзв’язкового тиску в гортані – власне, підвищення форманти голосного, одночасно звукова палітра в співі також автоматично змі-

щується в ділянку високих обертонів для всіх звуків, змінюючи темний тембр голосу на більш світлий і яскравий. Для подолання незручностей у відчуттях при співі різних фонем педагоги-практики на початковому етапі навчання співу (Огороднов Д.) радять використовувати різні фонемі в певному порядку їх утворення. Наприклад, фонемі „У”, „О”, „А” легше і простіше співаються у висхідних (знизу доверху) гамоподібних утвореннях та тризвуках, а „І”, „Е”, „И” – в низхідних поєднаннях звуків. Відповідно, зручнішим є використання співу legato (плавного), або *non legato* (роздільно) у висхідному напрямку голосоведення на „У”, „О”, „А”, а у низхідному – staccato (обривистого, короткого) на „І”, „Е”, „И”. Досвід показує, що віддаленість голосних один від одного по порядку варто враховувати і при співі різних інтервалів. Чим більше відрізняються голосні за глибиною утворення (чи близькості), а, відповідно, і за співацькою позицією, тим ширший інтервал зручно проспівується і виразно звучить (напр. квінта знизу вгору на „О” – „І” – „О”, де верхня нота матиме світліше звучання через фонему „І”, і, навпаки, така ж послідовність звуків менш яскраво звучатиме, коли замінити голосні на „І” – „О” – „І”. В низхідних інтервалах – навпаки).

Вокальні вправи повинні бути:

- короткі за обсягом;
- прості за метро-ритмічною побудовою;
- мелодично зручні для запам'ятовування;
- вміщати необхідну фонетичну послідовність (голосні і приголосні звуки та їх поєднання). На початковому етапі навчання перевага надається співу з сильної долі, яка активізує дихання і атаку звукоутворення, а також чітко сприйняття ритму.

Вокальні вправи можуть складатися як з цілеспрямованого поєднання фонем, так і бути уривками пісень чи інших відомих музичних мелодій. Виконання вправ практикується педагогами у формі голосоведення на окремому звуці, словосполученнях, окремих складах чи без них, а також на *motomando* („мичання”, мугикання). Ефективність вокальних вправ підвищується використанням моторики виконавця, наприклад, тактуванням, відбиванням сильної долі (плескання, вистукування, використання танцювальних рухів тощо).

Одним з найважливіших моментів опанування вокально-ладових вправ є утворення початкового правильного у всіх відношеннях співацького тону – звука в найкращому тембровому забарвленні. Такий тон формується завжди на певній висоті на легкому стакато з

наступним переходом утвореного звучання (і форми звукоутворення) на протяжні звуки нон легато і легато. Легке, чітке і коротке стаккато – надзвичайно важливий початковий момент вірної організації роботи гортані в співі. Цей прийом звукоутворення виховує навичку активної, без перевантаження співацької атаки і сприяє формуванню опори звука без спеціальної на це уваги з боку виконавця, що є особливо важливим в процесі роботи з дітьми. Звучання голосу на легкому стаккато з переходом в легато повинно бути природним, без будь-якої протяжності, нагадуючи швидше короткі імпульси і легко та невимушено утворені губами звуки приголосної „Б”. Ця обставина є дуже важливою в роботі, оскільки педагогами часто допускається помилка, що знижує якість формування голосу. Слід пам’ятати, що легке стаккато у творах завжди міститься на слабкій долі і виконується як затакт, що тяжіє і розв’язується в наступній сильній долі. Досвід показує, що діти взагалі краще, правильніше і чистіше інтонують різні за висотою звуки, коли вони не з’єднуються, а співаються стаккато і нон легато. Цей стиль співу є ближчим і простішим їм за формою до мовлення. Педагоги-практики стверджують, що коли звуки різної висоти прийомом нон легато (чи стаккато) співаються вірно і „поставлені на місце” і за висотою, і за формою, то їх неважко дітям зв’язати і виконати плавно, без „в’їздів” у звук і детонації (фальші). Опанування технікою легато допомагає виконавцю краще відчувати, усвідомити, прилаштувати і ширину інтервалу, і його ладову сутність, а з ними і художню виразність твору. Але – легато, а з ним і кантілена – надзвичайно складна і важлива форма звукоутворення, тому, навчати володіти нею варто більш доступними і зрозумілими прийомами. Все це підкреслює тісний зв’язок вокальної роботи з розвитком вокального слуху (ладового чуття і музичних уявлень). Строга послідовність навчання робить цей зв’язок кращим і ефективнішим. Бажано, щоб легато, попередньо підготовлене на стаккато, народжувалось „на тій же висоті тону”, формуючись спочатку на слабкій долі, закріплювалось на сильній.

Все це дозволяє зробити висновок, що використання прийому стаккато і нон легато у навчальній практиці співу є значно ширшим і вкрай необхідним. Корисно не тільки початкову частину вправи проспівувати технікою стаккато і нон легато, але й усі вправи загалом, і тільки після цього переходити на легато. Для збереження рівного звучання голосу впродовж всього діапазону голосу важливо пам’ята-

ти, що з реєстру в реєстр переноситься не сам звук, а х а р а к т е р роботи голосового апарата.

Фізіологія, як наука, розглядає вправи як цілеспрямовану людську діяльність для досягнення певної майстерності в конкретній галузі. Так за концепцією відомого російського фізіолога П.К.Анохіна, (про що вже згадувалось вище), цілеспрямована свідомокерована людська діяльність фактично є функціональною системою програмування – своєрідною моделлю майбутнього результату дії, закладеною в центральній нервовій системі людини (ЦНС), яку він назвав – „акцептор результату дії”. Згідно з цією теорією спрямована діяльність організму людини є можливою тому, що в процесі її навчання постійно відбувається порівняння реальної діяльності з бажаним результатом (акцептором результату дії), на кшталт – „бачу ціль – пройду крізь стіну”. Цей принцип постійного порівняння результатів дії з певними передбачуваними і бажаними показниками, „еталоном”, закладено в основу побудови всіх логічних завдань у навчальному процесі та формування мотиваційно-ціннісних орієнтацій спеціаліста. Багаторазове виконання будь-якої (вокальної) вправи, за переконанням вченого, ніколи не буває простим повторенням, оскільки, двічі повторити одне і те ж є неможливо, (як і двічі ввійти в одну річку). Кожне повторення є кроком до удосконалення, тобто, ще одним, вищим від попереднього, шаблоном майстерності.

У вокальному навчанні вправи поділяються на дві категорії:

1) вправи, що не пов'язані з будь-яким конкретним твором, і які спрямовані на послідовне оволодіння засобами вокальної виразності техніки співу;

2) вправи, спрямовані на подолання конкретних труднощів в процесі розучування художнього твору.

На формування співацьких навичок впливають як об'єктивні причини – природа музичного мистецтва, особистість і система методів педагога-вокаліста, умови роботи (музичний матеріал, кількість навчальних годин тощо), так і суб'єктивні – індивідуальні особливості учня, анатомо-фізіологічні властивості голосового апарата співаючого, взаєморозуміння між педагогом і учнем тощо. Загальна умова успішності занять – їх систематичність та сприятливий режим роботи.

У науково-методичній літературі вокальні вправи поділяють на ч о т и р и о с н о в н і г р у п и, що охоплюють прийоми педагогічного впливу на чуттєво-емоційну сферу співаючого:

- вправи, що ґрунтуються на формуванні навичок голосотворення через безпосередній вплив на нервово-м'язовий апарат співака та узгоджену роботу всього організму (ротоглоткова порожнина, артикуляційні навички, процес дихання, положення гортані, співацька постава тощо). Цей вид вокальних вправ належить до узагальненого і обов'язкового навчального матеріалу, який на всіх рівнях вокального виховання для всіх вікових груп (для дітей і дорослих) забезпечує необхідний обсяг спеціальних знань. Цей рівень відповідає початковому (елементарному) або репродуктивному рівневі загальнопедагогічних знань і умінь, які спираються на просте відтворення основних вокальних понять, (тобто виконання окремих дій за зразком) без достатнього усвідомлення їхнього принципу і вміння поєднувати їх з необхідними теоретичними знаннями. Такі вокальні вправи та поспівки мають величезне значення на початковому етапі розвитку голосу, як організаційні і консолідуючі чинники вокального навчання;

1

2

3

4

- вправи, що впливають на тембральні характеристики звучання голосних і приголосних фонем (тобто, фонетичні вправи). Це – практичний навчальний матеріал, спрямований на формування співацької культури, який потребує від співака певного рівня усвідомлення навчальних завдань, спрямування практичних зусиль і вміння аналізувати власні дії. Він відповідає репродуктивно-творчому рівневі загально педагогічних знань та умінь, оскільки удосконалення при-

родного тембрового звучання голосу співака за допомогою різних фонем (голосних) потребує певного рівня усвідомлення навчальних завдань і спрямування практичних зусиль. У сучасній вокальній практиці фонетичний метод широко впроваджений у процес навчання як провідний метод виховання голосу співака, що дало підстави вважати його специфічним методом розвитку вокально-технічних навичок;

5

6

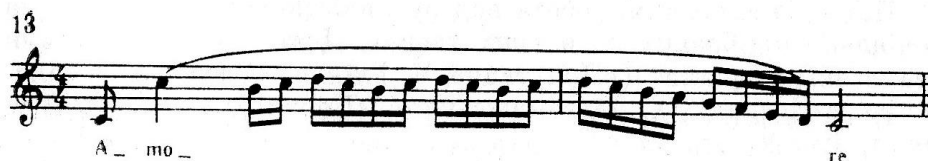
7

A - mo - ge

8

- вправи, спрямовані на фіксацію внутрішніх відчуттів співака (вібраційні, фонетичні, акустичні, м'язові, резонаційні тощо). Цей рівень вокальних вправ вимагає активного розвитку аналітичного мислення співака, осмислених цілеспрямованих навчальних дій на активізацію чуттєво-емоційної сфери у співі, уміння конкретизувати різні відчуття в процесі голосоведення, характеризує розвинене логічне мислення і самоконтроль виконавця. У вокальному навчанні, як показує практика, конкретизація різних відчуттів загострює музично-художнє сприйняття і відтворення якісного звучання голосу та нагромаджує чуттєвий досвід, який у поєднанні з теоретичними знаннями активізує логічне мислення і розвиває самоконтроль у співі. Вокальні вправи цього рівня для багатьох поколінь видатних співаків були найважливішим навчальним матеріалом, який згодом успішно використовувався ними у педагогічній діяльності, розширювався та доповнювався новими „знахідками”. Вперше використані чеським співаком Г.Манштейном для формування резонаційних відчуттів у

ротовій порожнині (в ділянці твердого піднебіння) названі вправи швидко поширилися в педагогічній практиці і використовувалися для формування різноманітних відчуттів, наприклад, в ділянці грудей і зубного резонування (Н.А.Ірецька, Ф.Ламперті, К.Еверарді, Д.І.Усатов), для формування вібраційних та м'язових відчуттів (К.І.Кржижанівський, Л.Б.Дмитрієв, В.П.Морозов). Відома співачка і вокальний педагог М.А.Дейша-Сіоницька навіть узагальнила свій педагогічний досвід у книзі „Спів у відчуттях” – рос. (М., 1926). Французький вчений, фоніатр Р.Юссон дослідив явище відчуттів у процесі співу, довів їхню нейрофізіологічну природу, які отримали назву „вокально-тілесної схеми” співака, що спирається на біоакустичні механізми імпедансу та формант голосних фонем (спектральний аналіз звукових частот);



- вправи, спрямовані на вироблення навичок усвідомленого керування чуттєво-емоційною сферою співака через відтворення за

допомогою вольових наказів відповідного емоційного стану (гніву, радості, горя, страждання, ніжності тощо). Ці методи у вокальній методиці належать до високого ступеня вокальної майстерності і характеризуються широким спектром усвідомлених педагогічно спрямованих дій, що впливають на формування вокальної техніки на основі набутих знань і умінь. Це пов'язано з вирішенням конкретних вокально-технічних завдань завдяки використанню вольових наказів і моделювання усвідомленого емоційного стану, оскільки емоційні характеристики людської психіки здатні якнайактивніше впливати на якість звучання голосу співаючого. Відомо, що вперше це дослідив італійський співак і вокальний педагог Мануель Гарсія, який відмітив залежність характеру звучання голосу співака від рівня емоційного стану. Французький вокаліст Р.Дюамель взагалі вважав суттєвим показником якості голосу співака емоційне виконання, яке зумовлюється трьома основними категоріями почуттів – здивуванням, радістю, стражданням, – і на які має спиратися вокальне навчання. У сучасній вокальній практиці також широко впроваджені спеціальні вокальні вправи, які через моделювання конкретного емоційного стану (напр. уміння виконати будь-який мелодичний мотив чи фразу в стані: гніву, ніжності і страждання), здатні змусити функціонально вірно працювати голосовий апарат, тобто, сприяти автоматичному налагодженню нейромоторних зв'язків у співі.

14

15

У дослідженнях відомого українського співака і вокального педагога М.В.Микиші взаємозв'язок емоційно-вольового стану з вокальною технікою дістав назву „вокально-творчого спокою”. Його він трактує як одне з найголовніших і найважчих завдань педагога, бо

воно пов'язується з майстерністю „скеровувати психічну енергію на творчий процес”⁶⁶.

Таким чином, вокальна робота тісно пов'язана, насамперед, з емоційністю співака, яка, в свою чергу, відображає особливості нервової системи виконавця, його здатність глибоко сприймати вокальний твір (і взагалі музику), співпереживати і передавати виконанням своє розуміння художнього образу твору. Процес співу, як і всяка творча робота, вимагає підвищеної активності від організму, тому співакові завжди потрібен емоційний підйом, так званий тонус, і не тільки на сцені, а й у повсякденній роботі над розвитком голосу. Розвиток емоційності, як і формування вокально-технічних навичок є невід'ємною частиною всього процесу вдосконалення голосу співака. Сюди входить: розвиток музичних здібностей, емоційного сприймання музичного образу, активізація відчуттів у голосоведенні і їх виражальних засобів (динаміка, технічні прийоми, міміка і жести тощо). Особливої гостроти набуває ця проблема у дитячих вокально-хорових колективах, оскільки чуттєвий досвід дітей є досить мізерним. Тому в педагогічній діяльності налагодження творчого контакту з учнем і розвиток позитивних емоцій на заняттях та розуміння ним творчих завдань повинні стати першочерговим завданням кожного вчителя чи керівника, оскільки, негативні емоції і пригнічений стан учня на занятті не принесуть бажаних результатів, а, навпаки, можуть звести нанівець всю попередню роботу. Роботу над вокальними вправами необхідно починати з так званих **п р и м а р н и х з в у к і в** – найбільш природних, красивих і без напруження утворених звуків діапазону голосу співака. Переважно – це ноти в середній ділянці діапазону (у сопрано „**Ля**” – „**Сі**” першої октави, у тенора – на октаву нижче, у меццо-сопрано – „**Соль**” – „**Сі-бемоль**” першої октави, у баритона і баса – „**Фа**” – „**Сі**” малої октави). Серед співаків трапляються голоси, коли середина діапазону голосу звучить слабо (ніби „провалена”), або на цій ділянці чітко виражені недоліки голосоведення (через невміле використання голосу). В таких випадках доводиться починати роботу з більш високих (у високих голосів) чи більш низьких (у низьких, переважно, чоловічих голосів). З дитячими голосами, які ще не піддалися шкідливим впливам, спеціалісти радять починати роботу з нот, розміщених в межах „**Фа**” – „**Сі**” першої октави.

⁶⁶ Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. – К.: Музична Україна, 1985. – С. 60.

Поступово під час занять обсяг звуків, охоплених вправами, розширюється, а з часом, охоплює і увесь діапазон голосу. Крайні звуки на межі діапазону у вправах охоплюються лише на кінцевому етапі навчання. В дитячих голосах крайніх звуків діапазону (і верхніх, і нижніх) взагалі не варто торкатись до повного формування голосового апарату. Практики допускають розвиток діапазону у дітей лише за умови добре розвиненої його середини і то в індивідуальній системі навчання.

Перші вправи виконуються на найзручнішій для учня голосній фонемі, яка, переважно, звучить найяскравіше і виділяється серед інших. На основі цієї фонемі формуються і всі інші голосні і приголосні звуки, для яких вибрана голосна є певним еталоном вірного звучання і яка стає для учня (студента) основою для освоєння вокально-технічних навичок в процесі навчання співу. Вибір голосного звука для формування вокальної техніки залежить і від загального звучання голосу співаючого.

Якщо голос звучить глухо, затемнено, то раціональним вибором педагога буде така голосна, яка дозволяє висвітлити і приблизити звучання, зокрема, „I”, „E”. І навпаки, якщо голос звучить надто близько, плоско і відкрито, то доцільніше використовувати „матові” фонемі – „У”, „О”, або округлене „А”.

Необхідно також враховувати і різні призвуки, темброві особливості голосу. При горловому призвуку, „затисненому” звучанню, форсованому голосоведенні голосна фонема „I” тільки підкреслить названі недоліки, а голосні „У”, „О”, „А” допоможуть ліквідувати їх. При носовому призвуку також варто застосовувати голосні фонемі „О” і, особливо, „У”⁶⁷.

Вокальні вправи переважно виконуються на початку заняття, оскільки основною метою яких є не тільки формування і розвиток співацьких навичок, а й „розігрівання” голосового апарату, тобто, його фізіологічна підготовка до роботи, яка отримала назву – р о з с п і в у в а н н я. На початковому етапі розспівування рекомендується використовувати звичні, нескладні, добре виспівані (або – „вспівані”) вправи, щоб швидше досягнути необхідного звучання голосу, а згодом, переходять до більш технічних і складних для розвитку вокальної техніки. На початку заняття вправи виконуються в спокійному, навіть, повільному темпі. Поступово темп вправ змінюється в

⁶⁷ Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. – М.: Просвещение, 1987. – С.62.

залежності від методичних цілей педагога-вокаліста. Розміщуються вправи переважно у формі модульованої секвенції півтонами вверх чи вниз. Якщо на початку навчання вокальні вправи активно підтримуються інструментом та голосом педагога, то поступово гра на фортепіано і спів педагога набувають лише епізодичної „підтримки”, щоб виконавець міг слухати самого себе, контролювати якість звучання і стійкість інтонації. Коли вправа повністю вивчена, практики радять розвивати чітку координацію між слухом і голосом, закріплюючи і удосконалюючи вокальні навички співом без супроводу інструменту з попереднім ладовим настроюванням. Паузи між вправами повинні бути однаковими і такими, щоб співак міг без поспіху добре підготуватися до кожного повторення вправи. Спочатку, звичайно, ці паузи займатимуть більше часу, але поступово, в процесі опанування необхідними вокально-технічними навичками (раціональним диханням, співацькою поставою, роботою гортані і подачею звука тощо), голосоведення стане звичним, плавним і рівномірним. Вправи виконуються помірною силою звучання (*mf*). Надзвичайно важливою умовою успішного розвитку голосу є пошуки оптимальної сили звукоутворення в кожному індивідуальному випадку. Постійне використання голосного співу, як відомо, спонукає форсування і перевантаження голосового апарата, швидко його втому і руйнування. Хоча спів невеликою силою, що не відповідає можливостям даного голосу, тобто, нижче оптимальної („наспівування”), також не створює потрібних умов для формування вокальних навичок, але вважається спеціалістами все ж менш шкідливим, ніж надмірно голосний спів (особливо, стосовно дитячих голосів). А в процесі роботи з мутуючими голосами тихий спів є необхідною нормою голосоведення. Щодо цього відомий чеський педагог зауважує, що „... від інтенсивного співу голос слабне, а при тихому співі голос укріплюється”⁶⁸.

Починати роботу з голосом на вправах можна як на одній голосній фонемі, без приголосного, так і в комбінації з різними приголосними, які ставляться завжди перед голосним звуком. Уміле поєднання голосних і приголосних звуків дозволяє активно впливати на якість звучання голосних і, відповідно, на загальне звучання голосу, оскільки приголосні значно активізують роботу артикуляційних органів. Саме тому, у випадку млявої і невиразної вимови на вправах

⁶⁸ Цит. за: Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. – М.: Просвещение, 1987. С.60.

варто використовувати поєднання голосних з приголосними. Вправи, рекомендовані вокальним педагогом А.Г.Менабені, поділяються на:

ВПРАВИ ЗА ВИДАМИ ВОКАЛІЗАЦІЇ. Ці вправи стосуються різних видів вокалізації голосних фонем. Найбільш поширеними видами вокалізації є: плавний, („зв’язний”) спів, тобто, спів на *legato*, і відривистий, короткий – *staccato*. Плавний спів стосується не тільки вокалізації, він створює манеру голосоведення загалом, яка називається *кантиленою*. Така манера плавного, широкого, красивого співу характеризує так званий стиль *bel canto* (бельканто), який виник в італійській школі сольного співу. Цей стиль є притаманним і для української національної школи співу, оскільки фонетика української мови, як і італійської, характеризується особливою наспівністю, завдяки переважанню голосних фонем у словах.

Кантилена – безперервний звуковий потік, який утворює основу співу, що виникає тільки в процесі плавного поєднання звуків, коли кожен наступний звук є продовженням попереднього, ніби, „впливаючи” з нього. „Словник музичних термінів” в упор. Ю.Юцевича (1977 р. – С.65) трактує кантилену, як „наспівну мелодію широкого дихання”.

Вправи на *legato* є основним засобом формування кантилени, яка тісно пов’язана з тривалим, рівномірним, правильно організованим диханням, зокрема, збалансованим видихом. Тому вправи на *legato* з поступовим нарощуванням тривалості вокальних фраз є прекрасним методом розвитку співацького дихання.

Вправи на *staccato*, тобто, уривчастий спів, який вимагає відокремлення кожного звука, атакуючи кожен ноту наново змиканням голосових зв’язок і диханням за допомогою активних рухів діафрагми, пов’язані з активною роботою голосового апарата і є корисними при млявому тонусі голосових м’язів, осиплості голосу. Особливо корисними є ці вправи на початковому етапі навчання співу та в роботі з дитячими голосами. Рухи черевних м’язів живота співака є добрим орієнтиром для перевірки якості співу при вокалізації на стакато. Важливою умовою цієї техніки є те, що будь-який звук на стакато не повинен викликати зняття „з дихання”. Спів повинен утримуватися на одному диханні, а паузи між „стакатованими” звуками всередині фрази – зупинки дихання (видиху) м’язами живота.

Таким чином, відпадає потреба підготовки голосового апарата до співу перед кожним новим звуком і зберігається взаємодія голосових зв’язок і дихальних м’язів (діафрагми), внаслідок чого, посту-

пово налагоджується чітка координація між роботою голосових зв'язок і діафрагми, сприяючи утворенню опори дихання в співі. Поряд з тим, утворений на стакато звук може стати опорним для співу на легато, що і вважається більшістю педагогів-практиків важливим технічним прийомом для виховання активного, опертого і виразного звучання.



Вправи на стаккато з переходом в легато, або чергування співу вправ на стаккато і легато, дозволяють без зміни коливань голосових зв'язок, тренувати їх змикання і координацію з рухами діафрагми та активізувати атаку (емісію) звукоутворення.

ВПРАВИ ІЗ СТУПЕНЕВИМ РОЗМІЩЕННЯМ ЗВУКІВ. Найпростіше поєднання 2–5 послідовних ступенів натуральної мажорної гами, спочатку на будь-якому одному звуці, розвиває вокально-музичний слух, увагу і пам'ять співака. Спів у висхідній чи низхідній послідовності звуків пов'язаний, переважно, з використанням тих, чи інших фонем для формування якісного голосоведення та тембру голосу виконавця. На початкових етапах навчання (особливо, з дітьми) корисніше виконувати вправи в низхідній послідовності і повільному темпі для усвідомлення звучання ступенів гами. В завдання педагога входить контроль за дотриманням однакової опори і звучності (спів у високій позиції). Виконання гам знизу вверх потребує уміння співати нижній звук у свідомо високій позиції, тобто, з орієнтацією на звучання верхньої кінцевої ноти. Такий спосіб забезпечить однорідність звучання впродовж всієї гами звуків, виконання якої повинно відбуватися на одному диханні. Тільки на початку навчання можливий поділ вправи на два тетраборди через брак дихання. Гама, як засвідчує переважна більшість педагогів-практиків, є найкращим засобом для опрацювання кантилени в співі, розвитку дихання, вирівнювання звучання в діапазоні голосу і, відповідно, вирівнювання регістрів та розвитку рухливості голосу.

ВПРАВИ НА РІЗНІ ІНТЕРВАЛИ. Стосуються висхідних та низхідних послідовностей і сприяють вирівнюванню звучання голосу. Уміння поєднувати звуки будь-яких інтервалів спрямоване на формування вокальної техніки для виконання художніх творів. Спочатку робота ведеться на звичних для вуха співака-початківця інтервалах близьких до мовних інтонацій (терціях, квартах, квінтах), від вужчих (терцій і кварт) до ширших (квінт, секст, октав). До цього виду вправ належить і спів тризвуків та арпеджіо. Всі вправи корисно виспівувати як плавно і з'єднано, так і уривчасто, гостро, тобто, по чергово використовувати обидві основні манери звукоутворення.

ВПРАВИ НА ОДНІЙ НОТІ (на одній висоті звука) розвивають рівномірний економний тривалий видих і звукову опору. При чергуванні голосних це сприяє вирівнюванню їх звучання, а витримана нота, проспівана вибраною голосною і однією силою звука, на

перших заняттях служитиме активним поштовхом для розвитку техніки співу в майбутньому (як рекомендував М.Глинка).

На перших заняттях використовують одну-дві голосні в поєднанні з приголосними чи без них, поступово долучаючи до них в процесі шліфування і інші голосні (основні і йотовані). Найчастіше використовують поєднання п'ятьох голосних в різній їх послідовності, в залежності від навчальних завдань, враховуючи, що: 1) в послідовності „І”, „Е”, „А”, „О”, „У” відбувається поступове розширення ємкості порожнини рота (від найменшої на „І”) і, водночас, зменшення глоткової частини (до найменшої на „У”);

2) в послідовності „І”, „У”, „О”, „Е”, „А” зменшується напруга м'язів голосових зв'язок (найбільше напруження м'язів відбувається на „І”, „У”);

3) підзв'язковий тиск підвищується в послідовності голосних „А”, „О”, „Е”, „У”, „І”. В таких вправах всі голосні можна співати однією силою звука (що і відбувається на початкових заняттях), або з динамічними відтінками (крещендо, димінуендо).

СПІВ ІЗ ЗАКРИТИМ РОТОМ (*mormorando*) на сонорний звук „М” („мичання”) відбувається при зімкнутих губах, трохи опущеною нижньою щелепою і відчуттям напівпозиху. Ця вправа виконується лише на середній ділянці діапазону і настраює співаючого на відчуття головного резонування. Це приносить користь лише тоді, коли виникають правильні резонаційні відчуття (коли співак добре відчуває вібрацію, тобто, коливання тканин носової порожнини). Фізіологічна суть вправи полягає в подразненні нервових закінчень чутливих нервів носа, що викликає відповідну реакцію – підвищення тону-су голосових м'язів і їх працездатності, тому вправу рекомендується виконувати на початку розспівування.

В роботі з дитячими голосами педагоги рекомендують використовувати спеціально підібрані фрагменти з різних художніх творів, уривки з народних дитячих пісень, так звані п о с п і в к и, як цікавіший і зрозуміліший їм навчальний матеріал. Поспівки, як і звичайні вокальні вправи, виконуються секвенціями вверх і вниз, а, збагативши їх словесним текстом, що містить необхідні „важкі” звуки, вони стають ефективним методом розвитку голосу. Наприклад, вправа на низхідний звукоряд від домінанти до тоніки можна співати зі словами: „вже весна прийшла”, „сонечко моє”, а для співу гами вверх і вниз можна використати такі слова: „ в школі ми вчимось співати – і тепер весело всім” чи, подвоюючи кожен ступінь гами

(рекомендовано в низхідній послідовності) – „Землю килим вкрив багряний, осінь золота прийшла”. В такий спосіб незручна частина тексту, складна для виконання, може транспонуватися в більш низьку тональність, і у формі вправи, секвенціями (по півтонах) розвинути необхідну техніку для подолання теситурних перепон. Таким чином, вільне звучання з більш низької теситури переходить у потрібну тональність, закріплюючи вокально-технічні навички і досить легко долаючи вокальні труднощі. Поспівки повинні мати простий мелодичний і ритмічний малюнок, легко і швидко запам'ятовуватися, також повинні бути доступними для контингенту співаків, зокрема, відповідати віковим особливостям і вокальним можливостям кожного виконавця, бути цікавими і нести в собі конкретні навчальні завдання. Важливою умовою поспівок є створення потрібного емоційного настрою виконавця, оскільки відтворення мелодії голосом лежить у виразово-смісловій сфері людських емоцій. На доступному навчальному матеріалі поспівок легко поєднуються вокально-технічні завдання з виконавськими, і формування вокально-технічних умінь та навичок відбувається в органічній єдності з художніми. Конкретний зміст поспівок і емоційне ставлення до них при виконанні сприяють швидкому формуванню основних навичок голосотворення.

Вокальна робота з дітьми, за порадами педагогів-практиків, повинна спиратися саме на використання вокальних вправ зі словами (особливо на початку навчання співу), щоб запобігти млявості і інертності в роботі артикуляційного апарату, властивих дітям різного віку, яка приводить до атонії (млявого змикання) голосових зв'язок. Педагоги рекомендують використовувати слова з переважанням „вибухових” приголосних („Д”, „Б”, „П”), сонорних („М”, „Н”, „Л”, „Р”) і сольфеджування. Щоб запобігти утворенню надто плоского, „білого” звучання і активізувати роботу м'якого піднебіння широко застосовують склади „ку”, „гу”, а для округлення звука і „зібраності” звучання – „ду”, „да”, „ле”, „льо”, „мо”, дзвінкого і світлого звучання – „ді”, „зі”, „лі”, „ля”, „мі”, а стакато – основний технічний прийом для опанування активної атаки звука та легкого звукоутворення. Активне і емоційне виконання вправ-поспівок передбачає і таке ж активне закінчення фрази та її зняття. Необхідно пам'ятати, що атака першого звука визначає звучання всієї поспівки. Поспівки є добрим навчальним матеріалом і для розвитку виразної вимови та чіткої дикції, як передумови формування рухливості голосу, особливо при виконанні їх в різних темпах і ритмічних конфігураціях та з використанням

скоромовок – поспівок, що виконуються в швидкому темпі на одній ноті. Фрагменти, або уривки-фрази з дитячих народних пісень також досить поширений навчальний матеріал в шкільній практиці, який є різний за характером та темпо-ритмічною будовою. Для активізації і організації голосотвірної системи використовується маршоподібний музичний матеріал з чітким і „гострим” ритмом (наприклад, „гей, там по горі Січ іде”, „гей, дітвора, веселая гра”), для формування наспівності і плавного голосоведення використовуються фрагменти з ліричних або колискових пісень (наприклад, „спи моя радість, засни”, „чом, чом, чом, земле моя”, „місяць янесенький, промінь тихесенький кинув до нас”), для відпрацювання дикційних навичок – скоромовки, уривки мелодій веселого характеру (наприклад, „ой до нори, мишко, до нори, та до золотої комори”, „у лісі на полянці, на жовтому піску, кує зозуля вранці своє ку-ку, ку-ку”).

Метою всіх вправ є правильна організація і удосконалення вокальної функції загалом. Але в процесі занять в залежності від етапу розвитку голосового апарата і від індивідуальних особливостей учнів виділяються окремі конкретні вокально-технічні завдання. На початку навчання – це організація вдиху, атаки, окремих якостей звука, плавного видиху і опори дихання, а згодом, вирівнювання звучання, високої позиції звукоутворення, вокальної орфоепії тощо. Одна і та ж вправа, як правило, завжди вирішує кілька завдань, а педагог, видозмінюючи її має можливість спрямувати увагу учнів на формування конкретної вокально-технічної навички чи якісної характеристики голосоведення. Вправи розміщуються в такому порядку, щоб кожна наступна удосконалювала вже набуті навички і поступово розвивала нові. Вправи необхідно варіювати в залежності від індивідуальних особливостей голосотворення учнів, що проявляється у виборі голосних і приголосних фонем, примарної зони діапазону голосу, висхідних чи низхідних послідовностей, що спрямовується на ліквідацію недоліків та негативних показників і виявлення необхідних якостей співацького звука.

СПІВ БЕЗ СУПРОВОДУ ІНСТРУМЕНТУ (*a cappella*). Спів без супроводу інструменту є спеціальною навичкою, опанування якої є обов’язковою умовою навчання співу. Цей вид вокального мистецтва широко розповсюджений в народній творчості і презентує собою високу культуру голосоведення як в хоровій, так і сольній практиці. Збудником голосової функції є сприйнятий зовнішній звук чи уявлення про нього. Процес відтворення звучання у вокаліста (як і взагалі у

музиканта-виконавця) можна відобразити схематично – „чую – дію”, згідно якої провідна роль належить слуховій асоціації. Слух є вирішальним чинником у підготовці музиканта, а для вокаліста він відіграє особливу роль. На відміну від інших виконавців, співак не має готового музичного інструменту з налагодженою механікою. Всі якості звука: висоту, силу і тембр – співак налаштовує сам, організовуючи і спрямовуючи функцію свого голосового апарату, завдяки слуховому сприйняттю і уявленню. Таким чином, фундаментом всього навчального процесу у підготовці співака є, передовсім, виховання слуху. Музичні образи, що утворюються з музично-слухових уявлень в процесі звукоутворення, прийнято називати **в н у т р і ш н і м с л у х о м** виконавця, найсприятливішими умовами розвитку якого є спів без супроводу музичного інструменту, так званий спів а капелла, оскільки він активно розвиває всі компоненти слухових уявлень про співацький звук: темброві, динамічні і звуковисотні. Такий спів дозволяє створювати звукові уявлення довільно, усвідомлено, якість якого завжди залежить від розуміння чіткості поставленого завдання і уміння самостійно здійснити порівняльну характеристику отриманого звучання з бажаним результатом. Саме „передчуття” або попереднє уявлення про необхідне звучання дає можливість співакові опанувати вокально-технічні завдання в процесі навчання. Отже, формування внутрішніх слухових уявлень розвиває так званий фактор усвідомлення співацького голосотворення, а поряд з ним – самостійність і самоконтроль у співі. Спів а капелла дозволяє виконавцеві зосереджуватися виключно на своїх відчуттях: слухових, м’язових, резонаційних тощо, що активізує сприйняття самого процесу голосотворення, музичну пам’ять та творчу уяву і, відповідно, стимулює розвиток вокально-моторного слуху, налагоджує чітку координацію між слухом і голосовим апаратом, тобто, формує і удосконалює вокальні навички. Практика показує, що спів без супроводу сприяє виявленню природного тембру голосу, вирівнює звучання і стабілізує чистоту інтонування, що особливо відчутно проявляється у співаків-початківців. А в процесі навчання швидше виявляються і природні недоліки голосотворення, які потребують негайного втручання педагога, зокрема – горловий призвук, гнусавість (носовий призвук), форсування, осиплість (функціональна осиплість, хрипкий тембр, характерний для нерозвинених голосів), більшість з яких є результатом млявої функції голосових зв’язок і дихання, а не якогось захворювання.

Спів без супроводу інструменту є інтонуванням в умовах нетемперованого строю, при якому, за допомогою підвищення чи пониження звуків у межах звуковисотної ділянки (на якусь частинку півтона), яскраво виявляється ладове тяжіння звуків і звучання стає виразнішим. Це свідчить про те, що спів а капелла створює об'єктивні умови для активного формування ладового чуття (добре розвинутого відчуття функцій окремих ступенів ладу, їх ладового тяжіння) і навичок художнього (виразного) інтонування. Спів в умовах нетемперованого строю, як найдавніший вид співацької діяльності, спирається на певні закономірності: стійкими ступенями ладу, що, практично, не мають звуковисотного нюансування, є I та V ступінь в мажорі і III ступінь в мінорі; III ступінь в мажорі і особливо VII ступінь – ввідний тон – завжди виконуються більш „гостро”, тобто, більш високо, ніж на фортепіано; II та VI ступені – нестійкі; є також, тенденція розширювати великі і звужувати малі інтервали; відокремлено виконувати діатонічні (різнойменні) і хроматичні (однойменні) півтони на тлі опорних, стійких звуків.

Перші кроки вокального інтонування без супроводу раціонально починати з простих добре опанованих вправ, поступово зменшуючи інструментальну „підтримку” і, взагалі, тональну опору виконавця. Для цього доброю перехідною формою від вправ до виконання вокальних творів стають поспівки, побудовані з фрагментів та уривків народних пісень чи іншої музичної класики. Необхідною умовою для початку роботи над піснею без супроводу є бездоганне вивчення мелодії і літературного тексту, що дозволить виконавцю зосереджувати основну увагу на якісних характеристиках голосотворення і вироблення необхідних взаємозв'язків у роботі голосотвірної системи. Ясна річ, що на початковому етапі навчання співу вокальні твори повинні відповідати можливостям кожного виконавця як в теситурному відношенні, так і стосовно діапазону (в межах „робочого”, невеликого діапазону) та зручності тональності, наближеної до примарної зони голосу. На початковій стадії навчання корисно використовувати пісні з плавним мелодичним малюнком, без великих інтервальних стрибків мелодії, в помірному темпі. Такий підхід дозволить виконавцям успішно формувати внутрішній слух і контроль для подальшої, технічно складнішої роботи голосового апарата, зокрема: інтонування широких інтервалів зі збереженням плавності голосоведення і тембрового забарвлення, різноманітних технічних прийомів, що потребують спеціального уміння (збереження високої позиції звучання при

виконанні нижніх звуків діапазону при рухові мелодії як вверх, так і вниз), активного закінчення фраз, витримування пауз „на диханні” та ін. Пошук необхідної висоти звучання, нюансування, правильної інтонації і тембрових барв значною мірою залежить від емоційного настрою та ступеня виконавської активності самого співака. Необхідний емоційний тонус в співі дозволяє виконавцям активно впливати на характер голосоведення і знаходити потрібний звуковисотний варіант відтворення художнього образу твору.

ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ГОЛОСОТВОРЕННЯ

Справедливе зауваження відомого італійського вокального педагога ХІХ ст. Генріха Панофки про те, що „треба було б написати стільки методик, скільки й учнів” є абсолютно справедливим і актуальним і в наш час. Вокальна педагогіка може охопити тільки загальні риси практичної роботи з голосом, в той час, як кожен співак – це неповторна особистість, оскільки, як не буває двох однакових людей, так і не буває двох однакових голосів. Отже, методичний досвід педагогів – це завжди незвідана, незбагненна і звитязна праця, яка в теоретичних дослідженнях акумулюється в пошукову творчість педагогів-практиків, інтуїція і досвід яких для „всіх часів і народів” завжди були основною рушійною силою прогресу у навчально-виховній сфері діяльності. Проте і досі не розкриті „секрети” викладання у вокальному мистецтві, а отже, і досі не існує „панацеї” в галузі вокального виховання.

В даний час можна говорити про вивчення досвіду видатних вокальних педагогів, педагогічних традицій різних навчальних закладів, результативні досягнення яких дозволяють узагальнити основні принципи і методи становлення творчої діяльності співака-вокаліста. Кінцевий результат будь-якого навчання – добитися того, щоб учень (студент) співав вільно, політним (мається на увазі „летючість” звучання голосу) звуком, без напруження, добре сфокусованим голосоведенням і яскравою тембровою палітрою звучання голосу. Серед висококваліфікованих вокальних педагогів, які виховали велику плеяду видатних і всесвітньовідомих співаків-виконавців є чимало таких, які є ще мало вивченими своїми співвітчизниками, і, відповідно, відомими досить вузькому колу спеціалістів. Спроби ознайомити широкий загаль музикантів з їх іменами ще не знайшли свого гідного втілення, але потреба в методичних розробках, які б дозволили ефективно і швидко розвинути голос не тільки галузі вокального виконавства, а й

акторській, лекторській, педагогічній і, навіть, лікувально-профілактичній діяльності, щораз більше спонукають спеціалістів-вокалістів до науково-методичного обґрунтування набутого досвіду.

Сучасне трактування вокального процесу тісно пов'язане з фізіолого-психологічною природою особистості, як особливим видом емоційного настрою людини, її організму, удосконалення якого вирішується системою спеціальних творчих завдань. Процес співу, як глибинний пласт людських емоцій, здатний виявити найкращі фізичні і духовні її якості. Уміння людини бачити себе „зі сторони”, тобто самоусвідомлення свого „Я” як унікального Божого створіння – найважливіший крок творчого взаєморозуміння між учнем і педагогом у вокальному класі, що сприяє звільненню співака від різних „зажимів” і комплексів і активно допомагає опанувати ази вокального мистецтва. „Психологічна свобода – є емоційна свобода. Голос – це багатство і дар Божий. І варто подумати, як його зберегти, як ним розпорядитися, кому і як довіритися і як голос повинен служити високому мистецтву” – підкреслює педагог-вокаліст Н.Б.Гонтаренко⁶⁹. Вимоги, які ставляться сьогодні до педагога-вокаліста стосуються передусім індивідуального підходу до особистості виконавця, що вимагає енергетичної збалансованості дихання, способу звуковидобування в опануванні співацького тону та ін., з урахуванням: віку, статі, темпераменту, вокальних характеристик голосу, фізіологічного укладу голосового апарата, співацьких можливостей кожного тощо. Кожен педагог – творець і, водночас, дослідник, який відкриває нові перспективи творчих можливостей співака-виконавця і нові шляхи удосконалення системи навчання. Так, наприклад, і досі нез'ясованим до кінця є питання використання (чи не використання) т в е р д о ї а т а к и в співі. Відомо, що так звана староіталійська школа співу (XVIII–XIX ст.) широко використовувала саме тверду атаку (емісію) співу у вокальній практиці. Нею успішно послуговувалися на оперній сцені такі голосами та на початковому етапі навчання, хоча вирішення проблеми цілком перевантаження та зайвого напруження, особливо в роботі з дитячими видатні співаки, як: Поліна Віардо, Лаблаш, Кореллі, Марія Малібран, а серед російських вокальних педагогів – С.Юдін, В.Багадуров, Є.Єгоров, хоча більшість педагогів вважають її згубною для голосу і основною причиною ви-

⁶⁹ Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. – Ростов-на-Дону.: Феникс, 2006. – С.26.

никнення вузликів на голосових зв'язках та різноманітних захворювань голосового апарату. Очевидно, ця проблема ще чекає глибокого і всестороннього дослідження. Перевага м'якої атаки звука у навчальному процесі в наш час спрямована на захист голосового апарату співака від залежить від індивідуальної природи співака.

В творчій біографії кожного співака, як і педагога, є чимало прикладів, які стосуються індивідуальних особливостей діяльності голосотвірної системи, які у свій час позитивно (чи негативно) позначилися на формуванні вокальної техніки і творчості загалом. Так, дослідники творчості відомого співака і педагога П.Г.Лисиціана, зокрема, С.Б.Яковенко, розкриває „тернистий” шлях митця до вершин вокальної майстерності, які пролягаючи через невдачі і падіння, спонукали його до аналізу вивчення своєї природи, особливостей свого голосу⁷⁰. В процесі роботи над собою він прискіпливо опановував вокальні вправи, відкидаючи все, що не відповідало його голосовим можливостям, і не покладаючись сліпо на зауваження педагогів, відбирав зручні і корисні для себе прийоми. В час стажування в Італії Лисиціан відвідав понад 60 педагогів-вокалістів і зумів досконало опанувати стиль *bel canto*, відзначаючи водночас значні розбіжності різних педагогів у трактуванні деяких вокальних положень, зокрема, дихання. Вимоги одних педагогів стосувалися вдиху носом, у інших – ротом, (і до цього часу не має остаточного варіанту), хоча індивідуальна природа голосотвірної системи співака досить чітко вирішує це питання. Наявність у співака вузьких носових щілин вимагатиме швидкого і енергійного вдихання ротом і носом одночасно, короткі паузи в співі також потребують дихання ротом, в той час, як на великих паузах доцільніше застосовувати носове дихання. Отже, індивідуальний підхід неминучий. Тому більшість педагогів рекомендують використовувати комбіноване дихання – носом і ротом одночасно. В методичній літературі знаходимо поради використовувати на вхідному диханні носове, а добирати – ротом, що цілком відповідає і гігієнічним нормам роботи дихальної системи, і практичним вимогам процесу голосотворення. Головне, щоб початкове (вхідне) дихання було невимушеним актом, легким, безшумним, достатньо ємким і зручним для співака, гнучким і мобільним для виконання потрібних вокальних фраз.

⁷⁰ Яковенко С.Б. Павел Герасимович Лисициан (уроки одной жизни). – М.: Музыка, 1989.

Практика показує, що неправильне дихання у співаків, особливо, на початковому етапі навчання, свідчить про неправильний режим використання голосу і наявність конкретних „зажимів” у процесі голосотворення, які педагог ще не зміг зняти в учня.

Термін „постановка голосу” в науково-методичній літературі розглядає роботу з голосом як музичним інструментом. Але як і на чому здійснюється процес розвитку голосу, тобто, сам механізм щодо використання прийомів і способів вимагає індивідуального вирішення, оскільки навчальні завдання, пов’язані з виконавською і педагогічною роботою спеціалістів є докорінно різними. Взагалі, в сучасній вокальній педагогіці термін „постановка голосу” вважається не цілком коректним, оскільки вже в самій назві закладено певні психологічні комплекси і так звані „зажими” (ставити – значить, щось робити, змінювати). Найкраща назва – „виховання голосу”, „формування голосу” чи „розвиток голосу”. Справжній педагог повинен віднайти в учня природну красу його голосу і звучання завдяки ретельному і обережному очищенню його від сторонніх нашарувань, не пошкоджуючи жодної тонкої грані – приблизно так охарактеризував педагогічні досягнення Лисиціана С.Б.Яковенко і що цілком відповідає „еталону” педагога-вокаліста.

Тому в сучасній методиці початкова робота з голосом повинна спрямовуватися, насамперед, на ліквідацію всіх м’язових і психологічних зажимів. Учня треба навчати:

- а) умінню слухати (і чути) себе;
- б) умінню прослідковувати і аналізувати всі відчуття в процесі співу;
- в) та умінню їх контролювати, перетворюючи в навички.

Психологічний настрій починається з бачення себе „зі сторони” і психічного самоусвідомлення свого „Я” – унікального створіння природи. Настрій, який створює педагог в класі сольного співу можна охарактеризувати як: „прояви все найкраще с собі”; „уяви, що твій голос і є ти сам, а твоє „Я” – прекрасне і дивовижне”; „даруй свій голос з любов’ю і безмежною радістю, від усієї душі і відчуй натхненний внутрішній політ”. Справжня свобода голосу може бути тільки у вільному тілі! Голос завжди відображує внутрішній стан людини, тому співакові треба відгородити себе від психічних перевантажень, стресів, поразок і т. п.

Процес фонації повинен бути радісним і ніжним, а хвилювання, яке супроводжує митця повинно підтримуватися високими помисла-

ми добра, любові і радості. Такий психологічний настрій ніколи не перекриє голос, що лине з серця виконавця. Автогенні тренування, які може використовувати кожен співак перед, після чи під час виступу (заняття) є тепер широко відомі у всіх сферах діяльності і активно впливають на духовну сферу людини. „Кожним звуком, кожним рухом виражай що-небудь, виражай свої почуття повно і щиро” – вимагав від учнів великий А.Тосканіні.

Навчання, як відомо, це – взаємодія двох сторін, тої, що вчиться і тої, що вчить. Отже, педагог „творить” і „ліпить” учня разом з ним. Оскільки тіло співака і є його справжнім „музичним інструментом”, то фізичне самоусвідомлення свободи в співацькому процесі спрямоване, насамперед, на зняття м’язових „зажимів”.

На думку багатьох педагогів-практиків, початковий етап навчання повинен включати так звані „б е з з в у ч н і” в п р а в и на визначення м’язів, задіяних у фонації, щоб навчити учнів зосереджуватися на потрібних відчуттях у співі, вирізняти з-поміж загального комплексу чуттєвої сфери (акустичних, вібраційних, м’язових, фонетичних та ін.) окрему ділянку, яка потребує вирішення конкретного вокального завдання. Такі вправи, попри всі дискусійні перипетії, які ділять вокальних педагогів на прихильників і противників названого методу, заслуговують на увагу, оскільки, як показує практика, дають свій позитивний результат, а іноді, є просто необхідні.

Невокалізовані (беззвучні) вправи є помічним матеріалом у розвитку техніки мовлення, як допоміжна ланка у розвитку мовленнєвої культури. В сучасній літературі, як рекомендований навчальний матеріал з розвитку голосу, їх розглядають Н.Гонтаренко⁷¹ (цит. вид.), російський педагог А.І. Севастьянов⁷². Цікаві спостереження і рекомендації розглядаються також відомою американською акторкою і театральним педагогом Крістін Лінклейтер⁷³, опрацьованими її ученицею, педагогом Академії театального мистецтва Ларисою Соловйовою. Основна мета названих вправ – виховання м’язової рефлексорної пам’яті через самоконтроль та самоаналіз. Всі дефекти співу, як правило, мають набутий характер, пов’язаний з неправильним звукоутворенням (крім вродженої патології). Початковий етап вправ завжди вміщає п р и й о м и р е л а к с а ц і ї. Релаксація –

⁷¹ Гонтаренко Н.Б. Цит. Вид. С. 33.

⁷² Севастьянов А.И. 132 упражнения для учителя по развитию голоса и дыхания. – М.: Педагогическое общество России, 2002

⁷³ Линклейтер Кристин. Освобождение голоса. – М.: ГИТИС, 1993.

розпруження з конкретним завданням. Прихильники цього виду вправ вважають, що саме з релаксації необхідно починати процес навчання співу (вірніше – звукоутворення), оскільки, „оволодіти способами релаксації – значить навчитися слухати і чути себе внутрішньо. Розпруження не заради розпруження, де присутня млявість, а заради здатності розпружити м'яз, а потім, ввести його в актив”⁷⁴. В такий спосіб відчуття стають регульованими і контрольованими, оскільки в уявному контакті з власними м'язами, відчуття цих м'язів „накладаються” на внутрішній стан власного тіла. Спеціалісти радять формувати два основні протилежні відчуття – р е л а к с а ц і ї і а к т и в у. Якщо в першому випадку треба навчитися спостерігати (бажано, лежачи з закритими очима) себе і своє тіло відчутти контури його, ніби накресленими у повітрі, „мандруючи” всередині свого організму, від органу до органу, від м'яза до м'яза, вирізняючи кожного з них окремо, то в другому – кожен з цих органів необхідно навчитися ввести „в актив” (напруження), відчутти активне наповнення повітрям кожного м'яза, кістки чи порожнини. Чергуючи релаксацію з напруженням можна добитися концентрації уваги і виховати відчуття повного „розчинення” м'язів, чи, навпаки, „наповнення” енергією – коли кожен орган тіла здатний „витати” окремо, немов у стані медитації. Виховання такого контролю над відчуттями побудоване на процесах – уваги, спостереження, аналізу і контролю – вкрай необхідних співакові. Прихильники даного методу притримуються переконання, що такі завдання формують більш високий рівень людської свідомості. Ступінь активізації уваги учнів на заняттях є завжди різним, як різною є і сама природа людини та її психіки, тому вплив педагога в процесі формування потрібних навичок визначатиметься умінням учня (студента) розвивати в собі ті чи інші відчуття. В міру того, як учень вчиться працювати з власним організмом, зникатиме і потреба в жорсткому контролі свідомості, що свідчитиме про налагодження м'язової взаємодії співака, коли природні здібності відкриваються і вокальний процес відбувається без зайвих перешкод. Крім того, позитивною характеристикою цього методу вважається і те, що він замінює собою застаріле поняття „поясу напруження”, тобто, так званої „вокально-тілесної схеми”, яка підсвідомо зберігає певне напруження м'язів (черевного пресу, гладких м'язів живота), що є перешкодою

⁷⁴ Линклейтер Кристин. Освобождение голоса. – М.: ГИТИС, 1993

для вільного голосоведення, оскільки, між напруженням і свободою голосу лежить „надзвичайно тонка грань” (Н.Гонтаренко). Опанування методів релаксації в процесі навчання співу тісно пов’язане з процесом дихання, що дозволяє педагогові активніше впливати на формування вокального дихання на заняттях, бо дихання – енергетичне джерело голосу. Для співу принципове значення має не стільки тип дихання, скільки х а р а к т е р в и д и х у. Видихання повинно бути плавним, без поштовхів і зайвого напруження, але організовано-збалансованим. В процесі роботи над диханням виховується м’язова пам’ять за допомогою аналізу і самоконтролю, оскільки, видих здійснюється за допомогою м’язів черевного пресу, діафрагми і ребер при складній роботі голосотворення і резонування звука. За допомогою беззвучних вправ тривалість і сила дихання розвивається більш активно, через уміння психіки співака керувати необхідними м’язами.

Вхідне дихання (вдих) відбувається швидко, безшумно, носом, чи носом і ротом одночасно, що залежить від фізіологічних даних співака та вокального твору. Педагоги радять розвивати відчуття вдихання аромату квітки при збереженні грудей і плечей в с т а н і с п о к о ю. Перебір повітря заважає свobodному голосоведенню, тому міра вдиху визначається відчуттям зручної повноти і відповідно до музичної фрази. В швидких темпах дихання бажано брати ротом (чи комплексно – ротом і носом) Носове дихання нормалізує роботу не тільки органів дихання, але й всієї голосотвірної системи, оскільки зволожує сухе повітря, зігріває холодне, а слизова оболонка носа забирає пил, який міститься в повітрі. Таким чином, голосові зв’язки оберігаються від переохолодження, сухості та забруднення. Основним завданням педагога вважається формування правильних навичок дихання як цілісного вокального процесу: дихання, торкання звука (атака, емісія), вивільнення фонаційних шляхів від зайвого напруження, тощо, для утворення динамічного стереотипу. Збереження цього стереотипу дозволить отримати ефективний результат при найменшій затраті сил і енергії співака.

Для опанування навичок правильного вокального дихання важливим є:

- 1) усвідомлення дихання як основного джерела руху;
- 2) відчуття свободи гладких м’язів живота, плечей, діафрагми, паху тощо;
- 3) відчуття фізичного „центру” тіла і характеру свого дихання;

- 4) оцінка якості дихання в конкретних умовах;
- 5) конкретне відчуття і уявлення повітряного потоку (ніби трубою чи каналом), який здійснюється співаком;
- 6) уміння вольовим зусиллям „зміщувати” дихання в різні ділянки легенів (верхню, середню і нижню);
- 7) уміння керувати затримкою дихання (вдих, пауза-затримка, видих – видих, пауза-затримка, вдих);
- 8) відчуття плавного переміщення потоку повітря з ротової порожнини в грудну ділянку і навпаки (з горла повітря виходить зі звуком „ххх”, а з рота – „ффф”);
- 9) уміння вольовим зусиллям спрямовувати струмінь повітря в потрібну ділянку без перешкод (передню ділянку зубів, центр рота, м’яке піднебіння), добиваючись повної свободи його.

Педагоги-практики радять використовувати так зване дихання-зітхання (легке зітхання-задоволення чи глибокий видих-облегчення), яке якнайкраще відповідає правильному імпульсу співацького дихання і сприяє формуванню оптимальної ємкості повітря для процесу співу. Таке дихання допомагає зафіксувати достатньо глибокий об’єм повітря, яке входить в легені і „ковзаючи”, виходить з полегшенням, розпружуючи всі м’язи. Власне, відчуття облегшення і м’язового комфорту допомагає сформуванню вірне уявлення про кількість повітря, необхідного для звукоутворення. Для вироблення контролю за якістю дихання важливими стають навички спостереження за різницею відчуттів, які виникають при використанні різних типів дихання. Якщо в ребрах, спині і боках – дихання відбувається за типом нижньореберного. Якщо в животі і паху – за типом діафрагмального (черевного). Якщо активно працюють груди – дихання має грудний тип, а якщо задіюються частково всі органи, то дихання відбувається за змішаним типом, тобто, нижньореберно-діафрагматичним. Важливими є відчуття місця, в якому відбувається звільнення дихання і якими шляхами воно проходить, фіксація нових відчуттів, оскільки, кінцевий контроль над диханням – усвідомлення і мислення співака та його відчуття. Відомий вокальний педагог Міланської консерваторії Франческо Ламперті ще у ХІХ ст. вважав необхідною умовою правильного дихання формування відчуття зітхання, як основного „контролера” якості. Йому належить відомий всім прийом роботи над плавним і тривалим розподілом видиху, якого він добивався, вимагаючи від учнів в процесі співу тримати перед собою запалену свічку (на

відстані 30 см), контролюючи її полум'я. Неправильне дихання співака маестро вважав виключно помилкою педагога.

Таким чином, мистецтво професійного дихання полягає в умінні:

- керувати своїм вдихом і видихом;
- забезпечувати свобідний доступ повітря до резонаторних порожнин;
- розподіляти ємкість дихання у відповідності до обсягу і гучності звуку;
- відчуттям повноти звукового струменя.

Важливою умовою результативності вправ є вироблення уміння бачити себе „зі сторони”. Саме, уміння контролювати свою техніку і поведінку на сцені, спрямовуючи свої зусилля на відтворення яскравого художнього образу за допомогою необхідної вокальної техніки, є свідченням подолання „зажимів” і зайвої напруги голосового апарата, уміння співака відчувати своє тіло. Н.Гонтаренко радить використовувати вправи на вироблення протилежних відчуттів – напруження і свободи (релаксації і активу) та їх регулювання. Вони полягають у зосередженні уваги на: уявних „подорожах” свого тіла, роботи внутрішніх органів (кожного зокрема), уміння вольовими зусиллями напружувати, чи, навпаки, звільняти органи, використовуючи для цього різні відчуття – легкості, напруження, глибини і т.д. Корисними в цих тренуваннях є контрастність відчуттів у різних органах, наприклад: напруження гладких м'язів живота і бедер при повній пасивності і відчутті „легкості” спини і хребта; відчуття напруги м'язів тулуба, але повного розпруження і свободи гортані; звільнення м'язів, але відчуття напруження попереково-спинних м'язів; емоційно-настрєвих відчуттів (чергування гніву і радості, щастя і горя, тривоги і ніжності тощо); формування відчуття важкості в голові (на „активі”) і відчуття легкості (як повітряна кулька) – на „пасиві”. Результатом таких тренувань стає уміння керувати м'язами тіла, коли всі м'язи „тануть”, а суглоби „наповнюються повітрям”, кожен орган набуває здатності виокремитися з тіла і „самостійно” працювати.

Виховання таких відчуттів будується на процесах уваги, спостереження, аналізу і контролю, які формують більш високий рівень людської свідомості. На вокальних заняттях вироблення педагогом уміння в учня теоретично обґрунтовувати свої відчуття надає їм конкретної форми і розвиває мислення та активізує уяву. Коли кожен м'яз

тіла співака отримає можливість „розказати” про себе, втрата часу на контроль за їх роботою сама собою щезає, оскільки розвивається так звана м’язова пам’ять, що фіксується у свідомості виконавця.

Особливої уваги вимагає, як показує практика виховання голосу, відчуття хребта і м’язів так званого „поясу напруження”, або „вокально-тілесної схеми”. М’язи поперекової ділянки спини завжди активно працюють у голосоведенні і тому справедливо вважаються необхідною умовою для повноцінної роботи у співі (особливо, для чоловічих голосів). Проте, варто чітко відрізнити звичайний зажим м’язів і їх напруження. Напруження – це мобілізація і максимальна активність організму (як фізіологічна, так і духовна зосередженість). А добре організована м’язова енергія визначає співацький стан організму і впливає на якість звуку. Поздовжні м’язи спини, що йдуть від лопаток, вздовж попереку є надзвичайно важливими, оскільки відіграють роль нижньої деки живого музичного інструменту людини. Саме вони створюють необхідний тонус у відчуттях співацької активності, що отримав назву енергетичного тону співака. Ці м’язи допомагають в утворенні підзв’язкового тиску (спів „на себе”, або „пити звук”). Циркуляція дихання спирається саме на м’язи, що оточують хребет в ділянці спини і попереку. Тому, коли м’язи преси і діафрагми у співака розвинені досить слабо, то зосередження уваги учня на роботі м’язів спини можуть відіграти вирішальну роль у формуванні вокальної техніки. Практика показує, що вдале виконання високих нот діапазону голосу співака пов’язане з відчуттями низького „поясу напруження” (до паху, так званої „промежини”). Для більш точної термінології вже дещо застарілий вираз „пояс напруження” варто замінити словом „активність”, щоб позбутися у педагогічній роботі зайвих „надмірностей” і перенапруження м’язової системи співака.

Для усвідомлення молодим виконавцем м’язової роботи важливу роль відіграватиме виховання відчуття руху звукового потоку вздовж хребта (з низу вгору), вимагаючи стрункої правильної постави і зосередження уваги на звуковій енергії, що розвиває виразне самовідчуття потенційної рухливості кожного з хребців, завершення яких – голова співака. Всі частини хребта повинні виконувати однакове навантаження, не допускаючи його зміщення в ту чи іншу м’язову ділянку. Коли верхня частина хребта слабо підтримує груди і плечі, то цю роботу виконують м’язи грудей, ускладнюючи цим процес дихання. Коли шийні хребці не достатньо роз-

правлені, то, відповідно, розбалансовується і увесь процес голосоведення, оскільки, автоматично затискаються і м'язи щелепи, і гортані, і язика та губ. Контроль за хребтом необхідний для свободи руху всіх м'язів тіла співаючого.

Вправи, пов'язані з вихованням відчуттів правильної постави і вивільнення напруги хребта, спрямовують увагу співака на контроль за вагою голови (відчуття „важкості”, яка тисне на хребет, чи, навпаки – „витає” на його вершині). Почергово напружуючи і звільняючи хребці від умовного відчуття ваги голови, співак вчиться сприймати хребет як трамплін для рухливого потоку звукової енергії. Загалом, такі вправи розвивають уяву і абстрактне мислення співака, укріплюють силу думки і вивільняють внутрішні резерви його організму, що робить процес звукоутворення цілеспрямованим, усвідомленим і зрозумілим.

ВИСНОВКИ

Отже, закінчуючи книгу „Голос людини та вокальна робота з ним”, її автори мають надію, що при сучасному високому рівні знань в галузі суспільно-наукових дисциплін і щораз більшу зацікавленість теоретичними та науково-методичними питаннями вокально-виконавської культури, надзвичайно складна, суперечлива і „темна” робота голосового апарату, узагальнена і систематизована в педагогічних концепціях названого посібника сприятиме напрацюванню сукупності новаційних наукових методів виховання кваліфікованого спеціаліста.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Анохин П. К. Философские аспекты теории функциональной системы : избранные труды / П. К. Анохин. – М. : Наука, 1979. – 452 с.
2. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса : / Д. Л. Аспелунд. – Л. ; М. : Музыка, 1952. – 191 с.
3. Бандрівська О. К. Науково-методичні праці : статті, рецензії / О. К. Бандрівська // Наукові збірки. – Львів : ЛДМА, 2002. – Вип. 6. – 148 с.
4. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики / В. А. Багадуров. – М. : Музгиз, 1956. – Ч. 3. – 286 с.
5. Базиликут Б. О. Орфоєпія в співі [навчальний посібник для студентів вищих навч. закладів] / Богдан Омелянович Базиликут. – Львів: Видав. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – 124 с
6. Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов. – Л.: Музыка, 1968. – 78 с.
7. Бернд Вайкль. Пение и прочем умении / Бернд Вайкль. – М. : Аграф, 2002. – 224 с.
8. Васенина К. В. Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении : [Метод. пособие по вокалу для преподавателей музыкальных училищ] / К. В. Васенина. – М., 1962. – 15 с.
9. Варламов А. Полная школа пения / А. Варламов. – М., 1953. – 106 с.
10. Вартанян И.А. Звук-слух-мозг. / И. А. Вартанян. – Л. : Наука, 1981.
11. Вербов А. Техника постановки голоса / А. Вербов. – М., 1961. – 150 с.
12. Вишневская Г. Галина. История жизни / Галина Вишневская. – М. : Новости, 1991. – 525 с.
13. Виардо-Гарсиа П. Час упражнений, экзерсисы для женского голоса / Полина Виардо-Гарсиа. – М., 1957.
14. Воспитание и охрана детского голоса / [под ред. В. А. Багадурова]. – М. : АПН РСФСР, 1953. – 72 с.
15. Вопросы вокальной педагогики : сб. статей / [под ред. В. А. Багадурова]. – Вып. 4. / Сост. В. Л. Чаплина. – М. : Музыка. 1969. – 230 с.
16. Вопросы вокальной педагогики : сб. статей / сост. Л. Б. Дмитриева. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 5. – 261 с.

17. Вопросы вокальной педагогики : сб. статей / Сост. Л. Б. Дмитриев. – Л. : Музыка, 1982. – Вып. 6. – 184 с.
18. Вопросы вокальной педагогики : сб. статей. / сост. А. Яковлева. – М. : Музыка, 1984. – Вып. 7. – 214 с.
19. Вокализы итальянских композиторов и учителей пения XVII-XVIII веков для среднего голоса и фортепиано.-СПб. Композитор, 2006.- 32 с.
20. Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио / Михаил Глинка. – М. ; Л., 1951.
21. Гарбузов Н. А. Музыкальная акустика / Н. А. Гарбузов. – М. : Музыка, 1954.
22. Гарсиа М. Школа пения / Мануэль Гарсиа. – М., 1957.
23. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : метод. посібник / Богдан Пилипович Гнидь. – К. : Вид-во НМАУ ім. П. Чайковського, 1997. – 320 с. – ISBN 966-7236-05-6.
24. Голинський М. Т. Спогади / М. Т. Голинський ; [передн. сл. та передм. С. Д. Козака]. – К. : Молодь, 1993. – 368 с.
25. Голубев П. В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Серія „Музиканту-педагогу” / П. В. Голубев. – К. : Муз. Україна, 1983. – 61с.
26. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства : метод. пособие для преподавания вокала. Серия „Любимые мелодики” / Надежда Борисовна Гонтаренко. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. – 156 с.
27. Дилтс Р. Фокусы языка. Изменение убеждений с помощью НЛП : [науч. исслед. работа] / Р. Дилтс. – СПб. : Питер, 2000.
28. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях / М. Дейша-Сионицкая. – И. : Музыкальный сектор, 1926.
29. Дюпре Ж. Школа пения / Ж. Дюпре. – М., 1955.
30. Дмитриев Л. Б. Голосообразование у певцов : материалы рентгенологических исследований / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музгиз, 1962. – 55 с.
31. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : [учебн. пособие / при участии А. С. Яковлевой]. / Леонид Борисович Дмитриев. – М. : Музыка, 1968. – 676 с. ; 2000. – 368 с. ; 2007. – 368 с.
32. Доронюк В. Д., Сливоцький М. Ю. Основи вокально-педагогічної творчості вчителя музики : навчальний посібник. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. – 306 с.

33. Євтушенко Д. Г. Питання вокальної педагогіки : історія, теорія, практика : навчально-методичний посібник / Д. Г. Євтушенко, М. Г. Михайлов-Сидоров. – К. : Мистецтво, 1963. – 338 с.
34. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос : Нотатки педагога-вокаліст. / Д. Г. Євтушенко. – К., 1979. – 91 с.
35. Егоров А. М. Гигиена голоса и его физиологические основы : учеб. пособие / А. М. Егоров. – М. : Музгиз, 1962. – 173 с.
36. Смелянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг : учебно-методическое пособие для учителей / Виктор Смелянов. – СПб., 1997. – 192 с.
37. Смелянов В. В. Фониатрические упражнения для стимуляции голосового аппарата, профилактики и устранения расстройств певческого голосообразования в процессе формирования певческих навыков : методическая разработка / Виктор Смелянов. – Кировоград, 1968. – 60 с.
38. Ермаков В. А. Дефекты вокальной методики и роль произношения в пении / В. А. Ермаков ; [предисловие нар. арт. республики Л. В. Собинова]. – Л. : Тритон, 1935. – 30 с.
39. Жинкин Н. И. Механизмы речи : научно-исслед. работа / Н. И. Жинкин. – М., 1958.
40. Жинкин Н. И. О теориях голосообразования : сб. науч. труд. / Н. И. Жинкин // Мышление и речь. – М. : АПН РСФСР, 1963.
41. Журавлев А. П. Звук и смысл : научно-исслед. работа / А. П. Журавлев. – М. : Просвещение, 1981.
42. Зданович О. П. Некоторые вопросы вокальной методики : учеб. пособие / О. П. Зданович. – М. : Музыка, 1965. – 147 с.
43. Злобин К. В. Физиология пения в профилактике заболеваний голосового аппарата : науч.-исслед. работа / К. В. Злобин. – Л. : Медгиз, 1958. – 136 с.
44. Знаменська О. В. Культура мови у співі : навч. посібник для консерваторій та музичних училищ / О. В. Знаменська. – К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. – 156 с.
45. Зіндер Л. Р. Загальна фонетика / Л. Р. Зіндер. – Л. : Музыка, 1960.
46. Канкарович А. И. Культура вокального слова : учеб. пособие / А. И. Канкарович. – М. : Музгиз, 1957. – 53 с.
47. Каллас М. Биография. Статьи. Интервью / М. Каллас. – М. : Прогресс, 1978.
48. Китс М. Александр Ардер / М. Китс, А. Микк. – Таллинн, 1976. (Из жизни выдающихся людей).

49. Козлянинова И. П. Тайны вашего голоса : научный аспект голосо-соведения / И. П. Козлянинова, Э. М. Чарели. – Екатеринбург, 1992.
50. Коструба П. П. Сучасна українська літературна мова (фонетика) : навч. підручник / П. П. Коструба. – К. : Наукова думка, 1969. – 302 с.
51. Колодуб І. С. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы : наукове дослідження / І. С. Колодуб. – К. : Музична Україна, 1984. – 47 с.
52. Кржижановский К. И. Вокальное искусство : научно-метод. исслед. / К. И. Кржижановский. – М., 1909. – 304 с.
53. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям : технические правила и советы ученикам и артистам / Ф.Ламперти. – М., 1913. (Из опыта вокальной работы).
54. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / Джакомо Лаури-Вольпи : [пер. с итал. Ю. И. Ильина ; вступ. статья Ю. Барсова]. – Л. : Музыка, 1972. – 304 с.
55. Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии : научно-исслед. труд / И. И. Левидов. – М. : Искусство, 1939. – 231 с.
56. Линклейтер Кристин. Освобождение голоса : методика работы с голосом в условиях театра амереканской актрисы К. Линклейтер в переводе Ларисы Соловьевой / Кристин Линклейтер. – М. : Изд-во ГИТИСа, 1993.
57. Львов М. Л. Из истории вокального искусства / М. Л. Львов ; [общ. ред. и вст. статья И. А. Вербовой]. – М. : Музыка, 1964. – 228 с.
58. Малинина Е. М. Вокальное воспитание детей : методическое пособие / Е. М. Малинина. – Л., 1967. – 88 с.
59. Малютин Е. Н. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса : научно-исследовательский аспект / Е. Н. Малютин. – Орел, 1924.
60. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / А. Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 93 с.
61. Мілянєвський Е. С. Шкільний довідник з української мови. 5–11 клас : довідкове видання / Едуард Степанович Мілянєвський. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. – 208 с.

62. Миронюк Н. П. Орфоепія у 4–8 класах : навч. підручник / Н. П. Миронюк. – К. : Радянська школа, 1986. – 168 с.
63. Микиша М. В. Практичні основи вокального мистецтва / Михайло Венедиктович Микиша ; літер. виклад М. І. Головащенко. – К. : Музична Україна, 1985. – Вид. 2. – 80 с.
64. Мойсеюк Н. Є. Педагогіка : підручник / Н. Є. Мойсеюк – К., 1999.
65. Морозов В.П. Биофизические основы вокальной речи : научно-исслед. труд / В. П. Морозов. – Л., 1977. – 231 с.
66. Морозов В. П. Вокальный слух и голос : экспериментальные исследования акустики голоса / В. П. Морозов. – Л. : Музыка ; Ленингр. отд., 1965. – 85 с.
67. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. – М. : ИП РАН; МГК им. П. Чайковского; Центр „Искусство и наука”. 2002. – 496 с.
68. Морозов В. П. Тайны вокальной речи: акустическое исследование голоса / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1967. – 204 с.
69. Музехольд А. Акустика и механика человеческого голосового органа / А. Музехольд. – М., 1925. – 126 с.
70. Назаренко И.К. Искусство пения. Очерки./ И.К.Назаренко М.Музыка, 1968.(Научно-методический аспект).- 622 с.
71. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии./Евгений Нестеренко.- М.: Искусство,1985. (Обобщение опыта и певческой деятельности певца).- 125 с.
72. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание в общеобразовательной школе : учебное пособие для учителей музыки / Дмитрий Огороднов. – К. : Музична Україна, 1989. – 165 с.
73. Орфенов А. И. Творческий путь Л. В. Собинова / А. И. Орфенов. – М. : Музыка, 1965. – 100 с.
74. Орлова Н.Д. Развитие голоса девочек./ Н.Д.Орлова. – М. : Изд. АПН РСФСР, 1960.-103 с.
75. Охрана и воспитание детского голоса : сб. науч. трудов / [авт. кол. под. ред. В. А. Богадунова]. М. : Изд. АПН РСФСР, 1953. – 72 с.
76. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва /Теорія і методика викладання мисецьких дисциплін/:[Монографія]/Г.М.Падалка.- К.: Освіта України, 2008.- 273 с.
77. Панофка Г. Искусство пения / Г. Панофка ; [пер. с ит. Р. Н. Арской ; под общей ред. Е. Н. Артемьевой]. – М., 1968. – 215 с.

78. Павлицева О. П. Методика постановки голоса : краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения / О. П. Павлицева. – Л. : Музыка; Ленингр. отд., 1964. – 124 с.
79. Прокопенко Н. М. Тайна вокала Шаляпина : вокально-теоретическое исследование зарубежных вокальных школ / Наталия Михайловна Прокопенко. – К., 1999. – 228 с.
80. Прокопьев В. Н. Как стать певцом и сделать карьеру / В. Н. Прокопьев. – СПб. : Русская графика, 2000. – 176 с.
81. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. – М. : Музгиз, 1939. – 159 с.
82. Садовников В. И. Орфоэпия в пении / В. И. Садовников – М. : Музгиз, 1958. – 80 с.
83. Севастьянов А. И. 132 упражнения для учителя по развитию голоса и дыхания / А. И. Севастьянов. – М. : Педагогическое общество России, 2002.
84. Серов А. М. Воспоминание о Глинке / А. М. Серов. – М. ; Л. : Музгиз, 1951.
85. Сет Риггс. Как стать звездой. Школа пения в речевой позиции : аудиошкола для вокалистов / Сэт Риггс. – М., 2004. – 104 с.
86. Словник музичних термінів / [авт.-упоряд. Ю. Юцевич]. – К. : Музична Україна, 1977. – 206 с.
87. Сонки С. Теория постановки голоса / С. Сонки. – Л. : Тритон, 1925. – 114 с.
88. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1983.
89. Стахевич О. Г. Основы вокальної педагогіки / О. Г. Стахевич. – Суми, 2002. – Ч. I. – 92 с.
90. Стулова Г. П. Дидактические основы обучения пению : уч. пособие / Г. П. Стулова. – М. : МГПИ, 1988. – 69 с.
91. Стулова Г. П. Хоровой класс. Теория и практика вокальной работы в детском хоре : учебное пособие / Г. П. Стулова. – М. : Просвещение, 1988. – 164 с.
92. Тейлор Ч. А. Физика музыкальных звуков / Ч. А. Тейлор. – М., 1976.
93. Тоцька Н. І. Сучасна українська мова : підручник / Н. І. Тоцька. – К. : Вища школа, 1981. – 422 с.
94. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву / Б. М. Фільц. – К. : Наук. думка, 1979. – 191 с.
95. Чепига М. Стимуляція здоров'я / М. Чепига. – К., 2006. – 182 с.

96. Шабутін С. Зцілення музикою : монографія / Сергій Шабутін, Стефан Хміль, Ірина Шабутіна. – Афіни ; Тернопіль : Підручники і посібники, 2006. – 192 с.
97. Шейко И. П. Елена Образцова / И. П. Шейко. – М. : Искусство, 1984.
98. Шушарджан С. В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма / С. В. Шушарджан. – М., 1998. – 124 с.
99. Юдин С. Формирование голоса певца / С. Юдин. – М., 1962.
100. Юссон Р. Певческий голос : [пер.с фр. авт. ред. Е. Рудакова] / Рауль Юссон. – М. : Музыка, 1974. – 262 с.
101. Юцевич Ю. Е. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу / Юрій Євгенієвич Юцевич. – К. : ІЗМН, 1998. – 160 с.
102. Юшманов В. А. Вокальная техника и ее парадоксы : монография / В. А. Юшманов. – СПб. : Изд-во ДЕАН, 2001. – 128 с.
103. Яковенко С. Б. Павел Герасимович Лисициан (уроки одной жизни) / С. Б. Яковенко. – М. : Музыка, 1989.
104. Яковлев А. В. Физиологические закономерности певческой атаки : тренировочные упражнения для воспитания вокалистов / А. В. Яковлев. – Л. : Музыка, 1971. – 64 с.
105. Ярошевский М. Г. Психология в XX столетии / М. Г. Ярошевский. – М. : Изд. политической литературы, 1971.

ДОДАТКИ

Вправи, які застосовуються вокальними педагогами в класі, вміщують надзвичайно важливу частину педагогічних традицій, які накопичувались практикою видатних майстрів. Саме вони становлять сьогодні найцінніший музичний матеріал, який необхідно використовувати в процесі роботи над голосом, адже кожна вправа – це крок до подолання технічних і виконавських завдань вокального мистецтва.

Сучасна вокальна педагогіка використовує чимало практичних надбань видатних вокальних педагогів минулого, які вже увійшли в золотий фонд співацького мистецтва, серед яких і відомий український педагог Василь Михайлович Луканін. Він, наприклад, з особливою шаною послуговувався вокально-методичною спадщиною великого основоположника російської школи співу Михайла Глинки, які видатний педагог застосовував для розвитку голосу всесвітньо-відомих співаків – О.Петрова, А.Воробйова-Петрова, Д.Леонова та інших. Серед розмаїття вокальних вправ М.Глинки важливе місце займають так звані етюди – вправи, які бездоганно враховують можливості людського голосу і спрямовані на формування повноцінної виконавсько-технічної бази голосотворення.

Крім М.Глинки, В.Луканін використовував і вправи інших відомих вокальних педагогів минулого, зокрема, Ф.Абта, Г.Панофки, Е.Карузо, Н.Порпорри тощо. На початковому етапі роботи з голосом В.Луканін рекомендував вправи кантиленного, співуче-протяжного характеру, в центральній ділянці робочого діапазону (переважно, в межах октави). Значну частину вправ професор вимагав співати без гармонічного супроводу фортепіано, виховуючи цим внутрішній слух і самоконтроль в учня, як найважливішого фактора чистоти інтонації та тембрального забарвлення звучання голосу. Інструментальний акомпанемент супроводжував лише так звані вправи-вокалізи та в окремих випадках для підтримування позиційного характеру звукоутворення і розвитку гармонічного слуху у співака. Перевага надавалась кантиленному характеру голосоведення, які становили основу вокального навчання, а рухливі вправи професор використовував для „розігріву” голосового апарата та м’язової системи.

Вимагаючи співати деякі вправи в різних настроєвих характерах (то весело, то сумно, чи сердито, або з захопленням, чи стражданням), педагог виховував у своїх учнів уміння керувати емоціями в процесі голосотворення, добиваючись потрібного емоційного тону.

Особливої уваги надавав педагог закінченню фрази в творах, вимагаючи максимально протягувати останню ноту, добиваючись виразності і емоційності відтворення необхідного музичного образу. Така прискіпливість торкалася і процесу дихання в співі, логіки фразування і співу повним голосом з урахуванням всіх динамічних відтінків, позначених в творах. Паузи в творах, на думку В.Луканіна, потрібні для повного розпруження і звільнення організму від зайвих нервово-м'язових „зжимів”.

Подані нижче вправи викладені в тональностях для баса. При заняттях з баритонами слід підняти їх на один-півтора тона.

Вокальні вправи, які використовував професор Василь Михайлович Луканін.

Перша група вправ

Вправи першої групи є основними, вони застосовуються на всіх етапах навчання співу. Опанувати їх потрібно поступово, співуючи кожен з них до потрібного технічного рівня. Зосередити увагу на вправах тривалий час і співати їх в різних за характером стилях, тобто, протяжних, плавних і рухливих (згідно можливостей учня). В процесі їх засвоєння переходити до нової групи вправ, поступово охоплюючи всі вправи.

№ 1. Для закріплення голосної на протяжних звуках. Йдучи півтонами вгору і вниз в межах кuartи (тобто в тональності *мі мажор*, *фа мажор* і т.д., повертаючись в попередню тональність *мі мажор*).

Помірно



да да да да да
ре ре ре ре ре

№ 2. Для опанування голосної на коротких нотах. Півтонами вгору і вниз в межах кuartи.

Помірно

да да да да да
ре ре ре ре ре

№ 3. Для вироблення наспівності, початкової кантилени. Все співати легато і без поштовхів. Півтонами вверх і вниз в межах кварта.

Помірно

ре
мі
ля

—
ляо

мі
ля

№ 4. Вправа № 4 із „Знаменитого листка Порпорри”. Подається в дещо скороченому варіанті – не включений передостанній такт, де співається шістнадцятими. Для вироблення чистоти і чіткості звучання секунди на половинних нотах, четвертними і восьмими. Через те, що до співування секунди часто ставляться недбало, вона інколи звучить фальшиво, що гальмує інтонаційну чистоту подальших вправ. Дуже корисна ця вправа для поєднання нижнього і середнього регістрів, так званого вирівнювання звучання діапазону голосу. Вона вимагає особливої уваги. Співати півтонами вверх і вниз в межах кварта.

Помірно

ля
ре

ля
ре

ля
ре

№ 5. Для вироблення рухливості діафрагми. Користуватися так званим „скиданням дихання”, тобто, при переході зі звуку „ДО” на звук „РЕ”, звучання останнього немов би зняти з опори, завдяки чому відбудеться швидке „всмоктування” дихання, на якому і потрібно проспівати в наступній фразі *ре, мі* і т.д. В такий спосіб, вправа виконується на енергійному і короткому вдиханні, а діафрагма бере в цьому активну участь. Півтонами вверх і вниз в межах кварта.

Помірно

Да, да, да, да, да, да, да, да да да
До, до, до, до, до, до, до, до до до
Ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре ре ре

№ 6. Виконувати як і попередні вправи, але в рухливішому темпі. Півтонами вверх і вниз в межах малої терції.

Помірно швидко



Да, да, да, да, да, да, да, да
 До, до, до, до, до, до, до, до
 Ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре



Да, да, да, да, да, да, да
 До, до, до, до, до, до, до
 Ре, ре, ре, ре, ре, ре, ре

№ 7. Для оволодіння техніки співу піано (piano – тихо). Виконувати співуче. Стриманим звуком, не знімаючи з дихання. Співати, в основному, в тональності *до мажор*, але можна в *ре-бемоль* і *ре мажорі*.

Повільно



А, а
 Ля, ля

№ 8. Пентатоніка. Для вироблення співучості. Співати задушевно, як невеликий музичний твір: старатися шукати краще темброве звучання голосу. Півтонами вверх і вниз в межах квати.

Стримано



Ре
 Ля

№ 9. Для вирівнювання регістрів і полегшення та приближення звука. Виробляється активність звуковидобування.

Швидко



Ре, ме
 Мі, мі
 Мі - е ре - а

№ 10. Півтонами вверх і вниз в межах квінти.

Помірно



А
Ля
Мі

№ 11. „Етюд” Глинки (у вправу внесена невелика зміна – після 7-го такту доданий ще один такт). Вимагає значної підготовки співака. Співати протяжно, легко, поєднуючи ноти без поштовхів.

Стримано

Ля, Ля, Ля, Ля, Ля,
Ля, Ля, Ля, Ля, Ля,
Ля, Ля, Ля, Ля

№ 12. Вправа для розвитку рухливості і гнучкості голосу. Потрібно прагнути наблизити звук до губ і зубів, пам'ятаючи про високу позицію. Півтонами вверх і вниз в межах квінти.

Помірно швидко

Фі - йор, фі - йор, фі - йор, фі - йор, фі - йор
Ля, Ля, Ля, Ля, Ля

№ 13. Цю вправу, як і вправи № 14 і 15, взято у професора Болгарської державної консерваторії І.А.Йосифова. Для розвитку рухливості голосу і для наближення звука. Співається у швидкому, енергійному темпі, повним голосом, але без крику. Півтонами вверх і вниз в межах квінти.

Швидко



Ма, ма, ма, ма, ма

№ 14. Виконується в темпі і характері попередньої вправи. Півтонами вверх і вниз в межах квінти.

Швидко



Mia, Mia, Mia, ма Mia, Mia, Mia, ма
Нам, Нам, Нам, на Нам, Нам, Нам, на
Нао, Нао, Нао, на Нао, Нао, Нао, на

№ 15. Вправу співати рухливо, енергійно, зібраним звуком, опертим диханням, прикриваючи ноти першої октави від „до” і вище. Працювати над згладжуванням регістрів та однорідністю звучання діапазону голосу. В мажорних тональностях *до, ре-бемоль, ре, мі-бемоль і мі*.

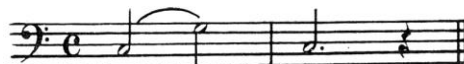
Швидко



Mia, Mia, Mia, Mia, Mia, Mia, Mia, Mia
Hai, Hai, Hai, Hai, Hai, Hai, Hai, Hai

№ 16. Вправа на *legato*. Потрібно „торкнутися” всіх нот, які розділяють інтервал, ковзаючи від однієї ноти до іншої легко і елегантно. Півтонами вверх і вниз в межах квінти.

Повільно



Ма, ма,
До, до

№ 17. Вправа на округлення звука. Виконується повільно, (до ля мажор), співуче. Півтонами піднятися на велику терцію вверх, а потім – півтонами на сексту вниз (в до мажор).

Повільно



А - о о - а
Ля ре

№ 18. Для з'єднання середнього і нижнього регістрів і для збагачення тембру нижніх нот. Півтонами вверх і вниз в межах октави.

Повільно



Ре, ре
 Ля, ля
 Ре, ре - а

№ 19. Для вирівнювання звука і оволодіння прикриттям верхніх нот. Півтонами вверх і вниз в межах квінти.

Повільно



А - о - у - о - а

№ 20. Співати плавно, не квапливо, легато. Півтонами на кварту вверх.

Стримано



Ре
 Ля

№ 21. Гама „спіральне округлення звука” (вправа педагогів Московського музично-педагогічного інституту імені Гнесіних). Обидві голосні повинні виконуватися з'єднано, але водночас, досить чітко, не поглинаючи одна одну. Співати в тональностях *до, ре-бемоль, ре, мі-бемоль мажор*.

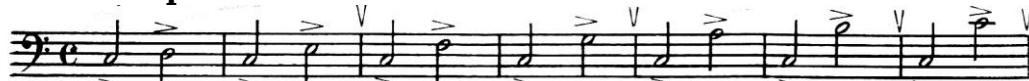
Стримано



Ма- о-а-о- а-о-а-о ма-о-а- о-а-о-а

№ 22. Вправи Е.Карузо. Необхідно точно і твердо брати кожну ноту, зберігаючи чистоту інтервалу. Уважно виконувати вказівки, які стосуються дихання.

Помірно

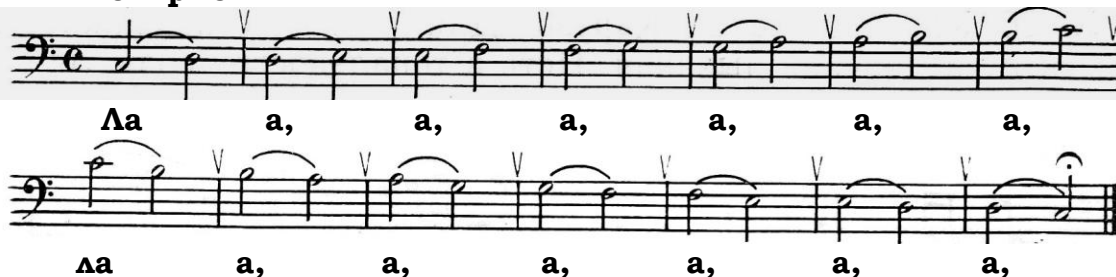


А-о, а-о, а-о, а-о, а-о, а-о, а-о



№ 23. „Етюд” М.І.Глинки (вправа дещо скорочена за рахунок зняття 8, 9, 17 і 18 тактів). Композитор вважав її найважчою і такою, що „найбільше сприяє вирівнюванню голосу; вона вимагає надзвичайної уваги, щоби брати наступну ноту, яка за рівністю не уступає першій...” Слід зберігати однорідність звучання, не послаблюючи і підсилюючи його впродовж всієї вправи. Співати тільки в тональності до мажор. Перед кожним тактом обов’язково брати дихання.

Помірно

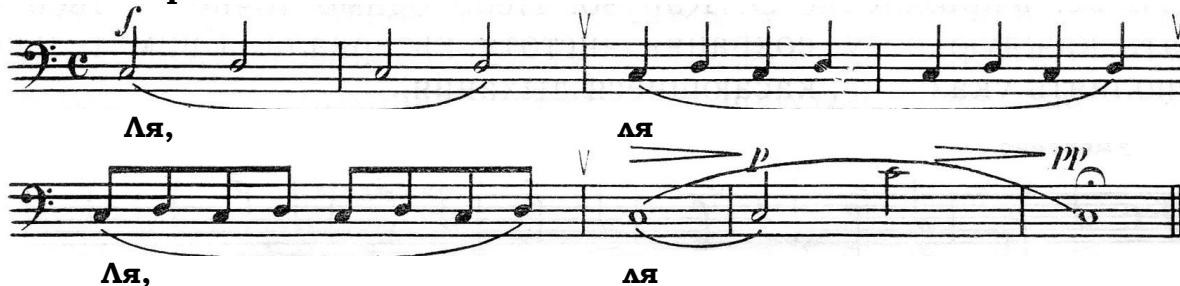


Друга група вправ

Вправи другої групи належать до більш складних і тому опрацьовуються тими учнями, які досягнули основні „ази” звукоутворення. Ці вправи призначені для подальшого опрацювання кантилени, дихання і розвитку рухливості голосу. Вправи другої групи на кожному занятті повинні йти слідом за вправами першої.

№ 24. Ускладнений варіант вправи № 4. Для закріплення дихання і вироблення філірування звука. Співати на складі *ре, ла* і *да*. Півтонами вверх і вниз в межах великої терції.

Помірно



№ 25. Ускладнений варіант вправи № 4 із „Знаменитого листка Порпорри”. Співати за принципом попередньої вправи, але дещо повільніше.

Стримано

Ля. Ля

Ля, Ля, Ля

№ 26. Вправа Е.Карузо. Для розвитку рухливості голосу і збалансованості дихання. Співати в тональностях *соль*, *ля-бемоль*, *ля* і *сі-бемоль* мажор.

Помірно

Ля, а, а, а, а, а, а, а,

а, а, а,

№ 27. Значно спрощений варіант попередньої вправи. Застосовується для підготовки до співу вправи № 26, коли учневі важко зразу засвоїти її. Півтонами вверх і вниз в межах кварти.

Помірно

Ля, а, а, а, а, а, а, а,

№ 28. Для розвитку наспівності. Співати, звертаючи увагу не тільки на кантілену, але і на повноцінність тембрового забарвлення. Виконувати як невеликий вокаліз на найбільш зручну голосну або склад. Півтонами вверх в межах квінти.

Повільно

А, а

№ 29. Завдання те ж, що і в попередній вправі. Півтонами вверх в межах кварти.

Стримано

Ре ре

№ 30. Співати на голосну „а” або склад *ре*, обов’язково дотримуючись вказаного дихання, яке потрібно брати немов би „скидаючи” ноту з мінімальною кількістю часу на вдих, намагаючись „наступити” на наступну ноту. Проспівати вправу рухливо, активно. В тональностях *до, ре-бемоль і ре мажор*.

Швидко

а, а, а, а, а, а, а,
а, а, а, а, а, а, а,

№ 31. Тріолі. Співати швидко, енергійно. Півтонами вверх, а потім вниз в межах даного діапазону.

Швидко

Ре

№ 32. Дещо спрощений варіант попередньої вправи. В другому такті на звуці „ля” можна зробити фермату.

Швидко

Ре,
Ля,
Ре,
Ля,

№ 33. Арпеджіо. Співати швидко, активно. Півтонами вверх, а потім вниз в межах існуючого діапазону.



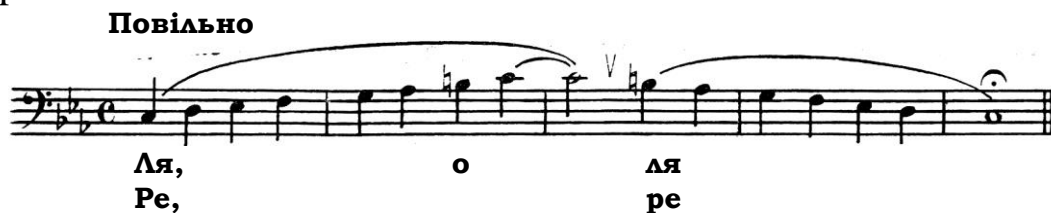
№ 34. Мале арпеджіо. Співати легато, протяжно, уникаючи різкої тембрової строкатості, поступово округлюючи звучання і, водночас, прикриваючи звук в міру підвищення звукової лінії. Строго слідкувати за однорідністю тембрового забарвлення. В тональностях – до, ре-бемоль, ре, мі-бемоль мажор.



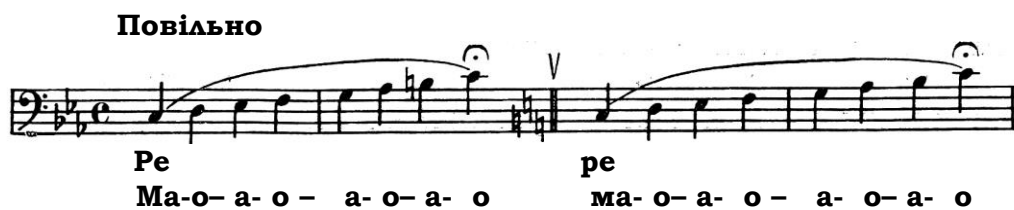
№ 35. Велике арпеджіо. Півтонами вверх і вниз в межах існуючого діапазону.



№ 36. Гармонічна мінорна гама. Співати повільно, плавно, слідкуючи за точністю інтервалів. В тональностях – до, до-дієз і ре мінор.



№ 37. Гармонічна мінорна і згодом мажорна гама. Завдання те ж, що і в попередній вправі. Півтонами вверх в межах малої терції.



№ 38. Ця вправа – ускладнений варіант вправи № 8. Співати в тональностях ре, мі-бемоль і мі мажор.

Помірно

Ре
Ля

№ 39. Співати швидко, але плавно, немов би „одним смичком”. При виконанні цієї вправи слідкувати за стабільним положенням гортані. Півтонами вверх і вниз в межах великої терції.

Помірно швидко

Ля

№ 40. Вправа № 13 з „Листка Порпорри”. Вона, як і дві наступні, сприяють виробленню рухливості. Співати в межах даного діапазону.

Помірно швидко

Ля

№ 41. Вправа № 12 з „Листка Порпорри”. Співати в межах даного діапазону.

Помірно швидко

Ля

№ 42. Співати в межах даного діапазону.

Помірно швидко

Фі - йор
Ре - е
ля - а

№ 43. Вправа Ф.Абта. Виконується в супроводі фортепіано. Так само, як і наступні, спрямована на розвиток рухливості голосу. Співати в різних темпах, від помірного до швидкого, в тональностях – соль, ля-бемоль і ля мажор.

The image displays a musical score for exercise No. 44, consisting of four systems. Each system includes a single bass line and a piano accompaniment. The bass line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written in two staves with a bass clef and the same key signature. The time signature is common time (C). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment consists of chords and single notes, providing harmonic support for the bass line. The exercise concludes with a double bar line.

№ 44. Вправа Ф.Абта. Виконується в супроводі фортепіано.
Темпи і тональності ті ж, що й у попередній вправі.

The image displays a musical score for exercise No. 45 by G. Panofsky. It is written for voice and piano. The score is organized into four systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line features a melodic line with slurs and rests. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The piece ends with a double bar line.

№ 45. Вокаліз Г.Пановки. Для розвитку рухливості і гнучкості голосу.

First system of musical notation. The bass staff features a continuous eighth-note pattern with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment consists of a treble staff with chords and a bass staff with a simple harmonic line.

Second system of musical notation. The bass staff continues the eighth-note pattern with a dynamic marking of *p*. The piano accompaniment remains consistent with the first system.

Third system of musical notation. The bass staff continues the eighth-note pattern. The piano accompaniment shows some variation in the treble staff.

Fourth system of musical notation. The bass staff continues the eighth-note pattern with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment continues with chords and a harmonic line.

First system of musical notation. The bass line features a series of eighth-note chords with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand, also marked with *f*.

Second system of musical notation. The bass line has a dynamic marking of *p* and ends with a *f* marking. The piano accompaniment has a *p* marking in the right hand and a *f* marking in the left hand.

Third system of musical notation. The bass line has a *p* marking. The piano accompaniment has a *p* marking in the right hand and a *p* marking in the left hand.

Fourth system of musical notation. The bass line has a *p* marking. The piano accompaniment has a *f* marking in the right hand and a *p* marking in the left hand.

Fifth system of musical notation. The bass line features eighth-note chords. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Вправи для високих голосів підготовлені Д.Євтушенком та М.Михайловим-Сидоровим

Послідовності мажорної гами в обсязі квінти. Спочатку слід співати з закритим ротом, щоб у звукоутворення включались лише краї голосових зв'язок, а потім, після збільшення «опори» на диханні,— так, щоб включився увесь масив голосових зв'язок і виникла грудна «опора» звука.



Мінорні гами в обсязі квінти



Мажорні і мінорні тризвуки



Примітка. Після засвоєння мажору й мінору можна перейти до вивчення інших тризвуків у такому порядку:



Інші тризвуки



Мажорна гама в обсязі нони

Примітка. Називається перша нота висхідного і перша нота низхідного пасажу. При відтворенні нот необхідно прикривати звук шляхом зміни голосної на *y*.



Арпеджіо в мажорі і в мінорі



Терції видержаними тонами



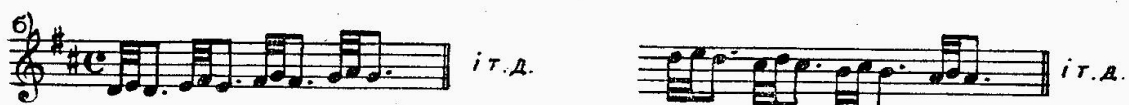
Гармонічна мінорна гама



Мелодична мінорна гама



Вправи в інтервалах кварта





Вправи в інтервалах секунди
А) Тріоль, Б) Мордент, В) Группето, Г) Форшлаг.



Арпеджіо в обсязі децими з заключним мажором



Велике арпеджіо («Росінієвське»)



Хроматичні гами в обсязі октави



Вправи на побіжність



Вправи на трель

Примітка. Дані вправи написані для високого голосу. Для середніх голосів їх слід транспонувати вниз на терцію, а для низьких голосів і дуже низьких — на кварту і навіть на квінту вниз.

**Вокальні вправи пропоновані вокальним педагогом-професором П.М.Голубєвим
(Всі вправи наводяться в оригіналі)**

Павло Васильович Голубєв вважав вокальні вправи найкращим, перевіреним практикою засобом прищеплення учням навичок правильного голосоутворення й розвитку вокальної техніки. Уміло застосовані педагогом, вони розвивають в учня точність інтонації, почуття ритму й ладової настройки. Систематичний щоденний тренаж забезпечує співакові тривалу й безвідмовну роботу голосового апарату. Майстерність вокального педагога на цій ділянці роботи полягає не в кількості й оригінальності вправ, а насамперед, в методиці їх використання. „Перша-ліпша індивідуальна вправа може бути ефективною, малоефективною і навіть шкідливою на певному етапі роботи”⁷⁵, – підкреслював професор. А це залежить від багатьох причин: від вдало, в індивідуальному порядку підібраних голосних, від часу, встановленого на вправи й відпочинок, від теситури кожної вправи, динаміки й темпу її виконання тощо. Словом, для ефективності дії вправ, особливо у перші роки навчання обов’язково потрібне керівництво педагога. Без цієї умови навіть найкращі вправи не дадуть бажаного результату.

Кожна з вправ поряд з побічними має якесь основне завдання. Що саме і в якій мірі потрібно акцентувати в даний час – вирішує педагог. Він повинен не лише твердо знати, з якою метою впроваджується та чи інша вправа, але й зуміти пояснити це учневі. Вправа без ясного завдання мало доцільна.

Дуже важливе питання – підхід вокального педагога до вправ на різних етапах розвитку вокаліста. На першому етапі, коли учень ще не засвоїв найелементарніших основ правильного співацького голосоутворення і не позбавився неправильних навичок співу, Павло Васильович заборонив будь-який спів без його контролю. Він застосував вправи переважно на голосні (без приголосних), щоб учень не витрачав правильної позиції звука. На другому етапі, в міру засвоєння учнем вокальних навичок він вимагав від нього самостійного щоденного співу вибраних вправ. Роботу над ними в класі він провадив обов’язково сам, і лише в останній рік навчання, коли вправи набувають уже значення розспівування дозволяв працювати з концертмейстером.

Великої уваги професор надавав послідовності вправ під час уроку. Загальний принцип її полягав у поступовому ускладненні вправ і

⁷⁵ Голубєв П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. – М., 1956. – С.68.

розширенні їх діапазону. Крім того, він чергував спокійні й повільні вправи з більш рухливими, швидкими й енергійними; вправи на голосні звуки – з сольфеджуванням. Здебільшого урок розпочинався співом вправи з закритим ротом, що дає краще відчуття верхніх резонаторів:



Потім ішла коротенька вправа на мажорний тризвук:



На початку навчання ця вправа виконувалась один раз у повільному темпі, пізніше — двічі на одному диханні та, в залежності від індивідуальних особливостей учня і конкретних завдань етапу, на «а», «о» або «у», на склад «ре» або сольфеджуючи (*фа-ля до-ля-фа* або *ре-фа-ля-фа-ре*).

Двічі ця ж вправа співалася у більш швидкому темпі, сольфеджуючи (*до-ре-мі-фа-соль-фа-мі-ре-до-ре-мі-фа-соль-фа-мі-ре-до*), що передбачало вироблення артикуляції, дикції та рухливості звука на середині.

Наступною вправою уроку була повільна. Поряд з розвитком відчуття прогресуючої опори, вона сприяла виробленню однак характерності звучання голосних.



Вказані вправи, транспонуючись щоразу на півтона, охоплювали тільки середину діапазону голосу. (Наприклад, для середнього голосу від *мі* до *ре*).

Далі йшли трохи складніші — в обсязі октави. Звичайно, першою з них було так зване мале арпеджіо. Воно співалось один раз у повільному темпі на ту голосну, яка у даного учня найвірніше звучить, або двічі у помірному темпі: перший раз на голосну «і» або склад «ре», а другий раз — на округле «а». Перехід повинен був робитись непомітно.



Це — прекрасна вправа для вироблення округлого і еластичного звука, розвитку опори, точності інтонацій, розвитку почуття ладу. Переважно вона співалася в межах: для баса — від *ля-сі-бемоль* великої октави до *ре-бемоль* першої, для баритона — від *до* малої октави до *ре-мі* першої, для тенора — від *ре-мі-бемоль* малої октави до *фа-соль* першої. (Поступово верхня межа піднімається у баса до *мі*, у баритона — до *фа* і у тенора — до *ля* першої октави). Жіночі голоси виконували її відповідно на октаву вище. Порушення вказаних меж було пов'язане лише з дослідженням можливостей учня.

Наступна октавна вправа сольфеджувалася у всіх тональностях з назвою ступенів *до* мажора. У цій вправі увага зосереджувалась на плавності переходу звука із ступеня на ступінь і з складу на склад (кантилена), особливо з «*соль*» на «*фа*» (*со-льфа*). Верхня і нижня межі індивідуальні.



Далі йшли вправи в обсязі нони. Перша з них гамоподібна. Згладжуючи регістри і ліквідуючи хитання голосу, вона сприяє також оволодінню верхніми звуками голосу через своєрідний розгін до нони. Співалася ця вправа на відповідну для кожного учня голосну один раз або двічі — на склад *ре* чи перший раз на «*і*», другий — на «*а*». Верхня межа вправи — на тон вище малого арпеджіо.



Друга вправа в обсязі нони особливо корисна для басів і баритонів. Октавним стрибком і підкресленим подвоєнням «*м*» у слові «*Атоге*» (італ.) вона стимулює енергійну опору і високе звучання голосу. Межі цієї вправи визначалися верхніми звуками учня, які беруться без напруження.



Наступна вправа впроваджувалась лише тоді, коли голос учня вже більш-менш рівно звучав в межах півтори октави. Завдання її — закріплення правильно сформованих верхів і згладжування мішаного і головного (або прикритого у чоловіків) регістрів. Співалася вона перед закінченням тренажної частини уроку. Верхні межі індивідуальні.



І завершувало вправи так зване широке арпеджіо, яке давалося лише студентам з відносно рівним звучанням голосу в обсязі близько двох октав. Маючи зручний «розгін» вгору, вправа закріплює правильне формування найвищих звуків діапазону. Низхідна її частина сприяє згладжуванню регістрів, перенесенню високого звучання до нижчих звуків. Співається вона один раз у помірному темпі або двічі у швидкому на найзручніших для даного співака голосних. З тими учнями, у яких уже зміцніли високі звуки, витримується фермата. Робиться це з великою обережністю, один-два рази за весь урок. Верхня межа вправи визначалася індивідуальними можливостями учня на даному етапі.



Для згладжування регістрів і вироблення високого звучання на медіумі і нижньому регістрі застосовувалася гамоподібна вправа з низхідним рухом, яка виконувалася двічі на один подих: перший раз сольфеджуючи, а другий — вокалізуючи на округле «а».



У всіх транспозиціях цієї вправи зберігалися назви ступенів до мажору.

У жіночих голосів, особливо у меццо-сопрано, частенько трапляється різкий перехід від грудного регістру до мішаного. Для усунення цього недоліку існує спеціальна вправа:



Вона виконується найчастіше на «о» з посиленням до третього звука і стихаючи до четвертого, з ледь помітним гліссандо.

Вище ми навели зразки основних вправ, що їх вживав П. В. Голубев у своїй повсякденній педагогічній практиці. Вони стосуються переважно голосоутворення, кантилени, згладжування регістрів і розширення діапазону і повинні супроводжувати вокаліста як щоденний тренаж протягом всього навчання і самостійної професійної роботи.

Для розвитку рухливості звука та інших елементів вокальної техніки застосовувалися деякі з уже згаданих вправ у більш швидких темпах, з повторенням двічі або тричі, легато і стаккато, а також спеціальні, спрямовані на розвиток окремих моментів вокальної техніки.



Вправа 12 поліпшує рухливість голосу і розвиває тривале та рівномірне дихання. Професор Голубев рекомендував прискорювати темп її виконання лише тоді, коли учень зможе виспівувати послідовність звуків без поштовхів із збереженням плавного пов'язування і гранично точної інтонації. Він вважав доцільним починати спів на голосну «і» і з початку другого такту переходити на «а». Вісім звуків, узятих в дужки, за потребою повторюються.



Вправа 13 дуже корисна для витримування високої теситури і розвитку рухливості голосу на верхній ділянці діапазону. Крім того, тут виробляються навички виконання групетто. Кількість груп, зазначених дужками, поступово збільшується до чотирьох.

14

Ця вправа сприяла виробленню в учня легкої і в той же час чіткої атаки звука. Під час її виконання зверталася особлива увага на чисте, без домішки «г» звучання голосного.

15

Під час роботи над цією вправою на третьому етапі досягається більш світле звучання голосу через голосні «а» та «і». Якщо на попередньому етапі свідомо припускалося тимчасове перебільшення сомбрування голосу і вправи співалися більше на кругле «а», «о» та «у», то тепер зусилля педагога спрямовані на оптимальне наближення і полегшення звука.

16

Остання вправа, крім розвитку гнучкості голосу давала і попередній тренаж для вироблення трелі. Поступове прискорення темпу виконання секунд ефективно сприяло цій меті.

Поряд із вправами, робота над рухливістю голосу велася і на спеціально підібраних вокальних творах. Деякі з них давали прекрасний результат («Попутная» М. Глінки, «Оделась туманами Сиера-Невада» О. Даргомижського, «Контрабандист» Р. Шумана та інші).

Вокалізи, як говорив Голубев, відіграють дуже важливу роль у вихованні співака-соліста. Це своєрідний дидактичний матеріал вокаліста. Адже більшість учбових вокалізів написана педагогами із спеціальною метою — дати своїм учням етюди невеликого обсягу, що поступово ускладнюються в технічному й музично-виконавському аспектах. Велике значення має тут відсутність тексту, що дає можливість співакові зосередити свою увагу на технічних і музично-естетичних моментах.

Професор, проте, застерігав від формального ставлення до збірників вокалізів. Адже те, що на думку одного педагога не являє особливих труднощів, інший педагог може вважати надто складним. Та й можливості окремих учнів у засвоєнні вокально-технічних навичок індивідуально різні. З цих міркувань педагог повинен сам встановлювати послідовність вправ, враховуючи здібності кожного учня.

Павло Васильович вважав, що «...вивчення обмеженої кількості вокалізів, доведених учнем до граничної «вспіваності», з використанням їх уже у вигляді щоденних вправ, доцільніше і продуктивніше гонити за кількістю пройдених номерів»¹. У випадках, коли виконання вокаліза психологічно втомлює учня, «я не настоюю на співі вокалізів, — висловлювався професор, а заміною їх близькими за характером творами технічного значення з текстом. У переважній же більшості випадків користь вокаліза незаперечна»².

Вокалізи виконувалися двома способами: вокалізуючи або сольфеджуючи. За переконанням Павла Васильовича вокалізація виховує витривалість співака, добре фіксує гортань, сприяє кращому формуванню голосних, зміцненню опори й округленню звука. Перебування гортані тривалий час в одному положенні швидше втомлює голосовий апарат. Сольфеджування корисне як засіб полегшення й наближення звука в учнів з тенденцією до перевантаження, допомагає виробленню активної, енергійної артикуляції, корисне в роботі над приголосними. В той же час сольфеджування не дає позитивного ефекту в учнів з «розсипаним», строкатим звуком і незафіксованою гортанню. Тому наш педагог, особливо на ранньому етапі навчання, віддавав перевагу вокалізації. Сольфеджування ж застосовував періодично, у випадках появи в учня ознак перевтоми.

¹ П. В. Голубев. Совети молодим педагогам-вокалістам, с. 11.

² З доповіді П. В. Голубева на конференції 1940 року. Матеріали, с. 102.

Система вправ в класі професора О.М.Благовидової.

Систему вправ професора Благовидової можна умовно розділити на 4 групи:

I. Вправи для вироблення плавного звуковедення (початкові вправи) – від № 1 до № 16.

II. Вправи для вирівнювання регістрів впродовж всього діапазону голосу (в основному, для середніх курсів консерваторії) від № 17 до № 26.

III. Інтервали і арпеджіо. Вправи для розвитку діапазону голосу та широкого дихання; від № 27 до № 39 – для середніх курсів консерваторії, а решта, з елементами динаміки та філірування – для старших курсів).

IV. Вправи для розвитку техніки голосу; гами і різноманітні види вправ (для середніх і старших курсів консерваторії) від № 50 до № 72.

Перша група (Вправи № 1–16).

№ 1. Вправи для розвитку тривалості звучання та для вирівнювання голосних. Співати спочатку на одній голосній, найбільш зручній, додаючи щораз інші, слідкуючи за тим, щоб звук при переході від однієї голосної до іншої не переривався. Слідкувати за близьким формуванням голосної, застосовуючи допоміжні приголосні (*М, Н, Д, Л, З*);

Не посилювати і не послаблювати звучність, співати звуком однієї сили, не напружуючись. Для початку вправи вибирати звук з найбільш правильним звучанням, (тобто, в примарній зоні). Йти від нього спочатку вниз, а потім вгору. Тривалість вправи не більше октави в зручній ділянці діапазону;

№ 2. Варіант вправи № 1. Також починається з тону, що найбільш правильно звучить. Головне завдання – зберігати правильне інтонування першого тону на обраній голосній при переході до іншого. Виконувати півтонами у висхідній послідовності;



№ 3. Вправа починається зверху на голосну *A*. Для чіткої атаки верхнього тону, голосну *A* можна доповнити приголосною. В процесі виконання в низхідній послідовності слідкувати за точним „підстроюванням” тонів, опускаючись до першого, близько і „світло” сформованого звука;

№ 4. Варіант вправи № 3. Ті ж умови. Слідкувати за рівністю звучання і точним підстроюванням верхнього тону;

№ 5. Вправа для закріплення позиції верхнього тону. В першій половині важливо не втратити чітке звучання першого тону в інтервальних ходах і зберегти точну атаку (емісію) звука в процесі виконання решти п’яти низхідних звуків;

№ 6. Вправа застосовується при надто важкому, так званому „посадженому” грудному регістрі у жінок і в’ялому центрі у чоловіків;

№ 7. Вправа застосовується для розвитку голосів з вищеназваними проблемами для зміцнення звучання першого тетраорду за допомогою допоміжної голосної (чи приголосної). Основна увага стосується збереження високої позиції і однорідності звучання низхідної гами. Для високих голосів рекомендується починати з **ДО** другої октави, для низьких з **ЛЯ, СІ-бемоль** першої октави. Цю вправу добре співати зі словами. Дане співзвуччя складів є зручним для формування верхнього тону у баритона;

№ 8. Вправа рекомендована для розвитку правильного резонування голосної *A*. Починається на голосну *I* на затриманому диханні і повторюється на голосну *A* зі збереженням того ж напрямку звуку. Темп помірний;

№ 9. Вправа для розвитку співу легато в помірному темпі. Слідкувати за плавним переходом від 3-го до 4-го тону, з голосною *I* на голосну *A* і за збереженням високої позиції звучання при зворотньому ході, рекомендуючи округлювати її, добавляючи голосну *O*;

№ 10. Вправа на точну „атаку зверху” кожної дуолі. Для більш чіткого звукоутворення можна використовувати приголосні фонемі;

№ 11 і 12. Вправи для відчуття тріольного ритму. Слід легко кресцендувати до верхнього тону і дещо послаблювати звучання, йдучи ВНИЗ;

3

и т. д.

4

и т. д.

5

ма - ма - ма

6

ма - а ма - а

7

ми - а мне так легко се_год_ня петь
да - а

8

ми - и - а -

№ 13. Вправа для легкої і точної атаки нижніх тонів. Можна починати з допоміжної голосної. Це ж співати і в більш швидкому темпі шістнадцятими;

№ 14. Вправи для зняття напруги і переобтяженого звучання на нижніх і середніх тонах діапазону. Вправа особливо корисна для меццо-сопрано на перехідних звуках грудного регістру (який „ламається”);

№ 15. Вправи для збереження високої позиції звукоутворення і правильного настроювання голосового апарату. Починати на голосну *I*, прагнучи вгору до голосної *A* на *V* ступені. Брати її легко, зберігаючи опору звука, на тому ж диханні, і, не змінюючи позиції настройки голосового апарату, „атакувати зверху” верхній тон і легко „збігти” вниз, зберігаючи позиційний характер звучання. Для закріплення навичок і вироблення необхідного відчуття комфорту та зручності голосоведення повторити двічі (можна й більше). Темп *allegretto*. Це одна із найулюбленіших студентами вправ для початку уроку;



№ 16. Вправа для розвитку дихання, вироблення широкого плавного голосоведення. Посилювати звучність до кульмінаційної точки (залігованому верхньому тону), співати якомога повільніше. Цю ж вправу можна співати так званим „важким стаккато” (*martellato*) при виконанні її на легато.

Друга група (вправи № 17–26).

№ 17–22. Вправи для вирівнювання діапазону, особливо, при переході в грудний регістр, який різко ламається у меццо-сопрано і в’ялому нижньому регістрі, який не звучить у чоловічих голосів. Слідкувати за збереженням високої позиції верхнього тону протягом всієї вправи;

№ 23, 24. Вправи для розвитку гнучкості і пластичності гортані, навичок рухливості голосу на більш зрілому етапі навчання. Співати світлим звуком, зберігаючи ритмічну чіткість, не форсувати, поступово посилюючи звучність до верхнього тону (фермато) та послаблюючи, йдучи назад. На першій низхідній позиції можна проспівати повільну тріоль, немов би закріплюючись у високому звучанні і потім легко опуститися вниз, не змінюючи напрямку звуку.

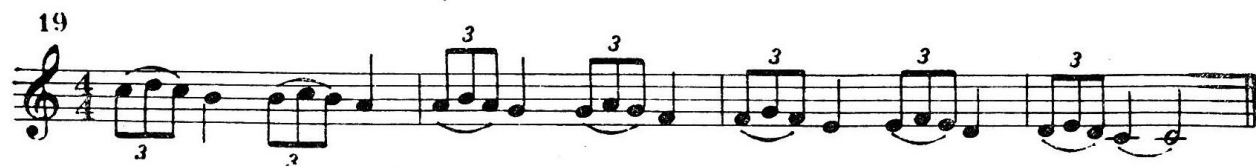
Корисно легко акцентувати перший звук кожної чверті для більшої чіткості. Темп, по можливості, прискорений;



№ 25, 26. Вправи Глінки для вирівнювання звучання впродовж всього робочого діапазону голосу. Починати легко, прагнучи до половинних нот в кожному такті і до високого тону (октава) в середині вправи. При поверненні вниз слідкувати, щоб звук не „перекодовувався”), а зберігав високу, округлу позицію. При переході до

грудного регістру зберігати максимально головне резонування шляхом доповнення голосної *О*, поступово набуваючи грудного тембру звучання голосу.

При співі в більш швидкому темпі тріолі і квартолі на 2-й чверті вправ добрим технічним матеріалом для підготовки до виконання групетто.



23

ми - и - и - и - и - и - и - и - а

а - а - а - а - а - а - а - а

24

ми - и - и - и - и - и - и - а

ма - а - а - а - а - а - а - а

25

ми - а ми - а ми - а ми - а

ми - а ми - а ми - а ма - а ма - а

ма - а ма - а ма - а ма - а ма - а

26

ми - а ми - а ми - а ми - а

ми - а ми - а ми - а ма - а ма - а

ма - а ма - а ма - а ма - а ма - а

Третя група (вправи №27–49)

№ 27–28. Спів широкого арпеджіо зверху активізує настройку голосового апарату, м'якого піднебіння для переходу до верхніх тонів. Вправа особливо зручна для великих драматичних голосів. Вправу співати на голосну А, округлену на верхньому тоні;

№ 29. Арпеджіо з розспівуванням верхнього тону. Співати дуже повільно, особливо виспівуючи і „вибудовуючи” всі інтервали;

№ 30. Варіант вправи № 29 з доповненням хроматизмів;

№ 31. Широке арпеджіо знизу вверх стимулює активне стремління до верхнього тону, на якому слід добре закріпитися. У зворотньому ході вправи зберігати головне резонування, поступово додаючи грудне;

№ 32. Вправи для збереження висоти звучання протяжного тону. Опускаючись з допоміжної голосної І на секунду, слідкувати щоб половинна нота зберігала висоту звучання на голосній А, набуваючи ледь заокругленої форми. Темп утримувати повільний, наскільки дозволяє дихання співака;

№ 33– 35. Для закріплення інтервалів мажорного тризвуччя. Для розвитку гармонічного слуху корисно співати в мінорі або чергувати мажор і мінор. Співати *legato*, важким *stakkato* (*martellato*); а легким голосам співати гострим *stakkato*;

№ 36, 37. Вправи на інтервали, які розміщені за ступенями гам. Перший варіант краще співати важким *stakkato* і більш повільно. Другий варіант – для рухливості голосу, співати гострим *stakkato*, дуже легко;





№ 38. Вправи для вироблення рівності звучання на великих інтервалах в повільному темпі. При переході на нижній тон застосовувати грудний резонатор, зберігаючи головне звучання, тобто співати на округленому, високо сформованому *A*. Можна співати на різні голосні фонемі;

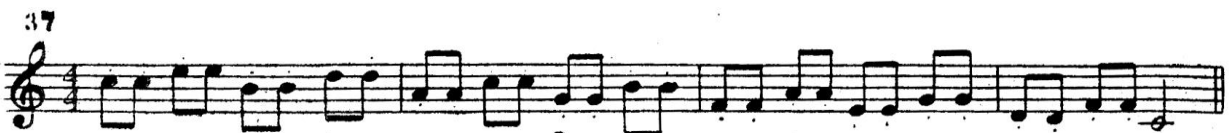
№ 39. Видозмінена вправа № 38. При низхідному русі підстроювати звучання гам до позиції верхнього тону. Корисна вправа для всіх голосів. Варіант зі *staccato* використовується для легких і рухливих голосів;

№ 40. Мажорний тризвук з використанням динамічних відтінків на штрих *staccato*. Перший тон для зібраності та близькості звучання потрібно брати на голосну *I* і легко переносити на 2-й тріолі на голосну *A*. Друга тріоль на *piano* і *staccato* повинна залишатися в тій же позиції і на тому ж диханні;

№ 41. Більш складний варіант вправи № 40, переважно для легких, високих голосів;

№ 42. Вправи для розвитку верхніх нот діапазону голосу зі збереженням високої позиції звука. Корисно застосовувати при млявому звукоутворенні і, відповідно, слабкому тону дихання. Використовуючи допоміжну голосну, дві восьмі брати активним гострим *staccato*, формуючи цим високу позицію для останньої чвертної ноти, яку потрібно виконувати гостро, на високій голосній *A*. На кінцевому кульмінаційному тоні можна внести елементи філірування звука;

№ 43, 44, 45. Варіанти вправи 42 – для колоратурного сопрано;



40 *f* *P*

ми а а с а а а а а а

41 *mf* *f* *pp* *P*

ми а а а а а а а а а

42 *Филировка*

ми а а а ми а а а ми а а а

43

ми а а а а а ми и и и а ми а а а а ми и и и а а а

№ 46. Вправи для формування звука і розвитку дихання. Тризвук співати повільно, на допоміжній голосній, зробити хід на сексту з легким *portamento*. Почати верхній тон зверху прикритою голосною А, підсилювати звучання, по можливості, до повного *forte*, звести на диханні до звучання *piano* і спокійно, восьмими нотами на *legato*, повернутися в тоніку, зберігаючи головне резонування. Спочатку філірування вести тільки від *piano* до *forte* на середньому діапазоні. Темп спокійний і при достатній співаності вправи темп сповільнити до дуже широкого *lento*;

№ 47. Складна вправа для розвитку дихання і динамічних контрастів. Починати *piano* на затриманому диханні, легким високим звуком *legato*. На 3-й чверті зробити легкий акцент, закріплюючи опору звука, перший високий тон взяти *mezzo-forte*, слідкуючи за головним резонуванням, другий *forte*, третій, ферматний, – на *pianissimo*, витримуючи, по можливості, в часі. У другій музичній фразі повторити ті ж прийоми, останню чверть перед розв'язанням в тоніку можна філірувати. Вправа ця дуже корисна і дає позитивні результати

для красивого звуковедення. При наполегливому тренуванні діапазону голосу вправа може розвинути крайні верхні тони;

№ 48. Вправа для закріплення діапазону *forte* і *piano*. Співати в швидкому темпі, на міцній дихальній опорі;

№ 49. Варіант вправи № 48. Другу фразу проспівати в мінорі для розвитку інтонаційної стійкості. В роботі з колоратурним сопрано після 2-х широких музичних фраз можна повторювати їх *staccato* у швидкому темпі.

44

ма а а а а а

45

ма а а а а а

46

ми а а а а а

47

ми а а а а ми а а а а

48

ми а а а а а

49

ми а а а а а

Четверта група (вправи № 50–72)

№ 50, 51, 52, 53. Вправи використовуються на початкових етапах засвоєння техніки гам. Слід прагнути в пасажах до чвертних доль і добре закріпитися в позиції верхнього тону. Вправи дуже корисні при м'якій атаці звуку.

№ 54, 55. Гама великої тривалості вимагають значного об'єму дихання та вміння збалансовувати його ємкість. Тому у вправах в процесі голосотворення основна увага зосереджується на яскравому і виразному, дещо акцентованому, звучанні верхнього тону. Слідкувати за точністю співування кожного звуку. Темп помірний;



№ 57, 58. Варіанти вправ № 56 для колоратурного сопрано. Співати на одному диханні;

№ 59, 60. Вправи для розвитку рухливості в гамах на всьому діапазоні голосу. Спочатку брати дихання кожні два такти. В міру

вспівування вправ і збільшення темпу брати дихання тільки в середині вправи;

№ 61. Вправа для вирівнювання звучання і розвитку рухливості голосу на довгому звукоряді. Співати восьмими в помірному темпі, посилювати звучність при висхідному і зменшувати при низхідному русі.



59

Musical score for measures 59-60. The score consists of four staves of music. The first staff begins with measure 59, marked with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The second staff continues the pattern, with a change in time signature to 2/4. The third and fourth staves continue the rhythmic sequence, with further time signature changes to 4/4 and 2/4.

60

Musical score for measures 60-61. The score consists of three staves of music. The first staff begins with measure 60, marked with a treble clef and a 4/4 time signature. The music continues with eighth-note patterns and slurs. The second and third staves continue the rhythmic sequence, with a change in time signature to 2/4.

61 *mf* *f* *f* *ff*

pp *p*

Musical score for measures 61-62. The score consists of two staves of music. The first staff begins with measure 61, marked with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features dynamic markings: *mf*, *f*, *f*, and *ff*. The second staff continues the pattern, with dynamic markings *pp* and *p*.

62

Two staves of musical notation. The first staff starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It contains measures 62 and 63. The second staff continues the melody from measure 63. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across measures.

63

Two staves of musical notation for measure 63. The first staff contains the measure with three triplet markings (the number '3' below the notes) over groups of three notes. The second staff continues the melody.

64

Two staves of musical notation. The first staff starts with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat. It contains measures 64 and 65. The second staff continues the melody. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across measures.

65

Two staves of musical notation for measure 65. The first staff contains the measure with four quintuplet markings (the number '5' below the notes) over groups of five notes. The second staff continues the melody.

66

Two staves of musical notation for measure 66. The first staff contains the measure with four septuplet markings (the number '7' below the notes) over groups of seven notes. The second staff continues the melody.

67

Two staves of musical notation for measure 67. The first staff contains the measure with a fermata over the first note and a 'V' marking above the second note. The second staff continues the melody.

68

Two staves of musical notation for measure 68. The first staff contains the measure with a fermata over the first note, a 'V' marking above the second note, and six sextuplet markings (the number '6' below the notes) over groups of six notes. The second staff continues the melody.

Мн а а а а а а а а а а а а а а а а

The image displays four staves of musical notation for vocal exercises. The first staff, labeled 69, is in 4/8 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff, labeled 70, is in 2/4 time and includes slurs over groups of notes. The third staff, labeled 71, is in 4/8 time and continues the rhythmic exercise. The fourth staff, labeled 72, is in 2/4 time and shows a simpler rhythmic pattern. All staves are written on a single treble clef staff.

Таким чином, основні завдання вокальних вправ професора Благовидової наступні: розвиток співочого дихання, вирівнювання голосу на всіх регістрах і на всіх голосних, розвитку наспівності, максимального розвитку діапазону і сили голосу, збагачення тембру голосу, оволодіння всіма динамічними відтінками, розвитку техніки голосу, оволодіння філіровкою і всіма видами прикрас голосу.

ЗМІСТ

ВСТУП (<i>Авторський колектив</i>)	3
РОЗДІЛ I (<i>Жеребецька І.І.</i>)	
1. Короткі відомості про будову голосового і дихального апаратів	7
2. Діапазон і реєстри голосу. Класифікація голосів	33
3. Вирівнювання реєстрів і практика прикриття	43
4. Атака звука	54
5. Постава і міміка співака	56
6. Охорона та гігієна голосу співака	62
7. Теорії голосоведення	69
РОЗДІЛ II (<i>Молодій О.Р.</i>)	
1. Акустика голосу. Музичний звук (висота, сила, тембр). Явище резонансу в співі	71
2. Форманти голосу. Вібрато голосу	80
3. Випромінювання звука при фонації	91
4. Явище імпедансу в голосоведенні	94
5. Висока позиція звука	98
РОЗДІЛ III (<i>Сливоцький М.Ю.</i>)	
1. Дихання в співі.	105
2. Парадоксальне дихання оперних співаків	114
3. Опора співацького голосу і положення гортані в співі	117
РОЗДІЛ IV (<i>Стефанюк М.П.</i>)	
1. Звукоутворення	126
2. Принципи дії голосових зв'язок (складок)	130
3. Способи звукоутворення і переваги прикритого звука	132
4. Музично-вокальний слух	133
5. Відчуття в співі і критерії ефективності звучання голосу	140
6. Вокально-сценічна творчість і психотехніка співака	146
7. Слуховий і внутрішній контроль фонаційного процесу	149
8. Типи звучання співацького голосу	152

РОЗДІЛ V (<i>Шуляр О.Д.</i>)	
1. Вокальна орфоепія і систематизація фонематичного матеріалу —————	155
2. Слово і мовлення та їх форманти —————	166
3. Дефекти звуку і слова —————	170
4. Вади мовлення —————	179
5. Технічні прийоми звукоутворення —————	185
РОЗДІЛ VI (<i>Попелюк М.В.</i>)	
1. Діагностика голосу —————	194
2. Вікові особливості розвитку голосового апарата дітей —	200
РОЗДІЛ VII (<i>Попелюк М.В.</i>)	
1. Дидактичні основи навчання співу —————	216
2. Зміст навчання співу —————	217
3. Основні принципи навчання —————	222
РОЗДІЛ VIII (<i>Стасько Г.Є.</i>)	
1. Основи вокальної методики. Методи навчання. П'ять груп вокальних методів (за Р.Юссоном) —————	228
2. Вокальні вправи як педагогічна проблема —————	249
3. Практичні засади голосотворення —————	269
В И С Н О В К И —————	280
ЛІТЕРАТУРА —————	281
ДОДАТКИ — Вокальні вправи (<i>нотний матеріал — Шуляр О.Д., Стасько Г.Є.</i>) —————	288

Навчальне видання

**СТАСЬКО Галина Євстахіївна, ШУЛЯР Орест Дмитрович,
СЛИВОЦЬКИЙ Михайло Юрійович та ін.**

ГОЛОС ЛЮДИНИ *та вокальна РОБОТА З НИМ*

Монографія

В авторській редакції

Відповідальний за випуск та технічний редактор
О. Д. Шуляр

Головний редактор *В. М. Головчак*
Комп'ютерна верстка *В. Д. Яремко*
Обкладинка *Д. Г. Радіонов*

Підп. до друку . Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 19,5.
Тираж 300 пр. Зам. №. 21.

ISBN 978-966-640-272-4

Видавець

Видавництво Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

76000, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1

Тел. 71-56-22. E-mail: vdvcit@pu.if.ua.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006.