

Мирослав Петрик
доцент кафедри методики
музичного виховання та
диригування

«Формування та розвиток співацького голосу через засоби вокально-виконавської виразності»

Анотація. В статті розповідається про співацький голос, існуючі проблеми щодо його формування та розвитку а також засоби вокально-виконавської виразності, які допомагають в повній мірі «розкрити голос», оволодіти необхідним комплексом виражальних властивостей та якостей голосу.

Ключові слова: співацький голос, голосотворення, тембр, діапазон, регістр, динаміка, вокальна техніка.

Myroslav Petryk "Formation and development of the singer's voice through the means of vocal-performing expressiveness"

Summary. The article describes the vocal voice, existing problems in its formation and development as well as the means of vocal-performing expressiveness, which help to fully "open the voice", to master the necessary complex of expressive qualities and voices.

Key words: vocal voice, voice creation, timbre, range, register, dynamics, vocal technique.

Постановка проблеми. Не досконала система і методика для забезпечення диференційованого підходу до формування та розвитку співацького голосу.

Аналіз досліджень та публікацій.

Сучасна науково-методична література, що досліджує питання формування та розвитку співацького голосу, складає значний доробок, різноманітний за тематикою та спрямуванням. На сьогоднішній день існують різні погляди щодо розвитку співацького голосу. Вони базуються на уявленнях про регістрові можливості дитячого голосу. Багато педагогів вважають, що дитячі голоси до настання мутаційного періоду повинні звучати тільки в фальцетному режимі і, що діти в цьому віці здатні тільки на таке звукоутворення. Я на власному педагогічному досвіді переконався, що регістрові відмінності в дитячих голосах присутні від природи з раннього віку і, що їхні здібності щодо використання різних типів регістрового звучання надзвичайно ширші, ніж вважалося до цього часу. Одні діти від природи здатні використовувати тільки грудний регістр, інші фальцетний. Практика показала, що для найбільш повноцінного розвитку дитячого голосу необхідно використовувати всі голосові регістри: грудний, фальцетний і змішані типи регістрів, бо вони притаманні дитячим голосам від природи.

На сучасному етапі розвитку вокального мистецтва існує певна проблема, яка полягає в тому, що формування співацького голосу часто-густо здійснюється із значними недоліками, примітивно; при цьому ресурси голосу не лише не розкриваються, а, навпаки, ніби заганняються вглиб. Проблема і в тому, що на сьогоднішній день неможливо узагальнити і використати передовий досвід кращих педагогів, немає досконалої системи і методики, які б забезпечили диференційований підхід до кожного учня-співака, оскільки кожна особа є неповторною і вимагає особливого підходу та розуміння. Окрім цього слід зазначити, що педагоги в своїй більшості не проявляють особливого потягу до пошуків наукових, об'єктивних методів дослідження в цій галузі. Мабуть тому,

що наука досі не запропонувала з даного питання рекомендацій, які могли б надати їм відчутну допомогу.

Мета статті. Осмислення сутності співацького голосу, як найскладнішого музичного інструменту, пізнання його науково-практичних засад, специфіки формування та розвитку через засоби вокально-виконавської майстерності.

Виклад основного матеріалу. Співацький голос – це неперевершений і найскладніший музичний інструмент. Але для того, щоб він був досконалим і зміг найяскравіше розкрити свої можливості, потрібно багато працювати, потрібно так би мовити розкрити голос, видобути з нього необхідні йому засоби виконавської виразності, оволодіти всіма гранями вокально-виконавської майстерності. Для цього потрібний тривалий час, адже це складний процес. Складність полягає в тому, що співацький голос у процесі свого розвитку переходить з одного стану в інший, якісно новий, який вимагає подальшого постійного спостереження і вивчення. Проблемою у цій справі є ще й те, що на противагу настанові про тривале, постійне, поглиблене вивчення голосу й роботу над розвитком найважливіших його якостей, а також підтримання його в необхідній творчій формі існує інша настанова, суть якої, приміром така: учневі передусім треба поставити голос, і лише після того можна зайнятися виконавством.

Начебто логічно виходить: про яке виконавство може йти мова при «сирому», неопрацьованому голосі?! Однак тут оминається дещо надто важливе, те, наприклад, що виконавство – це робота, при якій голос не тільки «не звільняється» від впливів, які сприяють його формуванню і вдосконаленню, а продовжує піддаватися, більш цілеспрямованому й складному, ніж на так званих щоденних тренувальних вокальних заняттях. Тут він формується в процесі

розв'язання різних конкретних завдань, притому в поєднанні з розвитком інших творчих завдань учня. А взагалі голос ставиться протягом тривалого часу, вірніше - протягом усього життя співака. Що ж до його загального й музично-художнього розвитку, який повинен здійснюватися нібито на якійсь більш віддаленій стадії навчання співака, то погляд цей слід визнати помилковим і шкідливим. У розв'язанні цього завдання важливо не лише не відставати від голосопостановних процесів, а певним чином випереджати їх, оскільки фактор культури, художнього розвитку співака має вирішальний вплив і на якість опрацювання голосу.

Голос, поставлений у людини, позбавлений необхідного музичного розвитку й культури, не може бути придатним для процесів співу, оскільки він несе в собі помітні ознаки примітивізму творчого мислення та уявлень його носія. З часом, в міру культурного зростання співака, розвитку його естетичного смаку, нагромадження слухового досвіду і т. п. голос його неминуче повинен мінятися щодо своїх якісних показників.

Проте у наших можливих опонентів – своя система: поставлений на первісній стадії навчання співака голос розглядається ними як остаточно оформлений для професійної співацької діяльності, такий, що надалі нібито не потребує ніякої ґрунтовної роботи над ним. Ця хибна концепція, як правило, випливає з постулату, згідно з яким вдало поставленим голосом є той, в якому досить ретельно опрацьовано зразки всіх видів вокальної техніки. Погляд цей на завдання розвитку голосу й формування техніки виявляє повне нерозуміння її призначення. Уявляти собі, що якимось особливим чином можна нагромадити техніку, готову і пристосовану для всіх випадків вокально-виконавської практики, тобто техніку, яку в процесі вокальної творчості довелося б лише розміщувати по відповідних місцях, значить бачити процес виконання твору як

монтаж певного механізму з готових деталей.

Не заперечуючи конструктивної функції голосу в процесі втілення музичного твору, ми, проте, повинні зазначити, що як би принадно не виглядала техніка, створювана в результаті щоденної тренувальної роботи (а така робота дуже потрібна й корисна), як би вміло не демонструвався б асортимент її складових елементів, - вона, ця так звана нейтральна техніка, ніколи не може бути прийнятною (готовою) для конкретних виконавських завдань. Тому вона й не повинна розглядатися інакше, як певний напівфабрикат, що чекає доопрацювання в тих або інших виконавських процесах, і лише в них, як правило, після тривалих зусиль стає живим, дійовим засобом виразності.

Отже, ефективність вокальної техніки перевіряється тільки у поєднанні з конкретним виконавським процесом. Іншого критерію тут немає. З цього, мабуть, видно, що тільки така робота над голосом, яка здійснюється в даному аспекті, дозволяє глибоко та всебічно вивчати та розвивати все, що в ньому позитивного, цінного. У свою чергу розробка дійової, справді виразної вокальної техніки показує, яке величезне значення має пристосовна функція голосового апарата і яке значення має практичний розвиток цієї функції. Щоб уявити собі, в чому її призначення, досить поставити питання: як реалізуються у звучанні голосу всі задуми, всі наміри виконавця, як видобувається потрібна йому різноманітність барвистості, відтінків, інтонацій та ін.? Усе це досягається в результаті відповідної пристосованості голосового апарата. Поза цією функцією не відбувається жодного запланованого співаком явища в його голосі. У опонентів свої погляди й настанови з цього приводу. Постійним, на їх думку, є лише голосове тренування, розглядуване як певна розминка, «розігрівання» апарата перед виконавським процесом. Що ж до постановки голосу, так би мовити, її якісних показників, то всю увагу і всі турботи тут спрямовують на те,

щоб забезпечити відповідне тим або іншим умовам звучання голосу на всьому діапазоні, особливо в опануванні верхнього регістру, оскільки виконавські невдачі й провали вбачаються не у беззмістовності або в інших вадах виконання, а в «невзятих» верхніх нотах, у формально невиконаних тих чи інших технічних завданнях. Для прихильників даної настанови, звісно, зовсім неприйнятною є думка про те, що роботу над голосом співак повинен продовжувати не тільки протягом усієї виконавської діяльності, а навіть тоді, коли ця діяльність припиняється і, як це нерідко буває, переходить у педагогічну. Адже й педагогічно-вокалісту, крім усього, необхідно володіти своїм голосом, причому володіти, можливо, навіть особливим чином для того, щоб опанувати мистецтво педагогічного показу. А щодо цього останнього, то яскравий, барвистий показ у педагогічній роботі має виняткове значення. Цінним є той показ, який за допомогою короткої музичної фрази, окремого штриха, натяку ніби підіймає завісу над особливим світом мистецтва звуків, викликає в учня певні асоціації, образи і таким чином допомагає йому уявити поставлену перед ним мету, виробити відповідні критерії щодо виконавських засобів, необхідних для її реалізації. Показ, який демонструє таким чином різницю між явищами справжнього мистецтва, з одного боку, і тим, що є його протилежністю, - з другого, є свідченням високої культури й майстерності. Щоб володіти таким показом, треба постійно тренувати весь комплекс своїх творчих властивостей, насамперед голос.

Голос повинен відзначатися гнучкістю, свободою, багатством вокально-технічних ресурсів та інтонаційною барвистістю, які б дали змогу співакові з художньою майстерністю виконувати будь-який твір, відповідно до його природних можливостей, починаючи від старовинних творів і закінчуючи новітніми зразками вокальної музики.

Для того, щоб голосотворення учня формувалося в руслі природності, потрібно пам'ятати, що при тій неймовірній кількості методів і прийомів опрацювання і постановки співацьких голосів, яку ми спостерігаємо в галузі вокально-педагогічної практики, існують дві основні лінії. Одна з них - це обов'язкове встановлення і закріплення в учня певних фізичних прийомів, при активному використанні яких можна досягти потрібних результатів у справі постановки голосу. Тут учень повинен вміти: дихати тільки так, а не інакше, певним чином відкривати рот, певним способом укладати язик, гортань навмисне опускає та утримувати її в цьому положенні і т. п. І це є обов'язковим навіть у тих випадках, коли в учнів не тільки не виявлено якихось істотних недоліків голосотворення, а й при наявності правильного, в усьому прийняттого звучання голосу. Друга лінія – це втручання у дію голосового апарату. Але педагог вдається до подібного втручання лише тоді, коли він впевнений у його доцільності, а також враховуючи індивідуальні особливості учня. Вирішальним критерієм тут є якість звучання голосу. З метою покращення звучання голосу з'ясовується передусім причина недоліку голосотворення та рекомендується той, або інший прийом. Але при цьому категорично відкидається застосування будь-яких прийомів, які різко порушують звичну роботу фонаторного апарату. Особлива увага приділяється зближенню всіх процесів голосотворення з музикою, з почуттям, з відчуттям музики навіть у найпростіших вокальних вправах. Саме так знаходиться шлях до природності голосотворення, а звідси – розвиток вокального слуху, смаку та інших необхідних співакові якостей.

На початковому етапі ознайомлення з голосом, окрім визначення типу голосу, увага педагога має бути звернена на тембр, звучність, діапазон голосу, на позитивні та негативні якості його формування, причини що зумовлюють ті, чи інші недоліки. Водночас бажано з'ясувати вокально-технічні дані співака. З цією

метою доцільно встановити, чи володіє співак вокально-технічним інстинктом, якою мірою проявляється у нього вокально-технічна гнучкість голосового апарату для практичного виконання тих або інших завдань щодо характеру рухливості, доцільної зміни сили звуку (філірування, динаміка), широкої наспівності та здатності розрізняти особливості звучання власного голосу. Одночасно слід визначити рівень вокально-виконавських даних учня, зокрема міру його музикальності, внутрішнього відчуття, осмисленості, грамотності і логіки фразування, здатності відповідно до виконавського завдання хоча б мінімально змінювати забарвлення звуку. Показником відсутності або поганого розвитку виконавських здібностей учня є спів поверховий, сухий, бездушний, позбавлений проникнення в суть виконуваного, спів, здійснюваний поза будь-яким зв'язком із суттю та змістом твору. Зазначене дослідження вокально-виконавських даних може бути одночасно і засобом перевірки музичного слуху, пам'яті, ритму. Подальше, більш глибоке і всебічне вивчення даних учня, особливо голосу, здійснюється в процесі навчально-виховної роботи.

Одним із важливим засобів вокально-виконавської виразності є використання реєстрів. Як відомо, діапазон співацького голосу має три ділянки, або реєстри, які утворюються різними механізмами голосотворення. Реєстри голосу мають назви: грудний, медіум і головний. У процесі опрацювання голосу особливе значення має так зване згладжування реєстрів. Можна сказати, що це завдання є неминучим і при тому нелегким. Воно вважається цілком виконаним, якщо звучання голосу від найнижчих і до найвищих тонів буде вирівняне і однохарактерне. Ця якість звучання голосу заслужено вважається однією з найважливіших.

Наступним і дуже важливим засобом вокально-виконавської виразності є емоційність. Для керування емоціями потрібні глибока впевненість у своїх силах,

непохитне самовладання, вміння психологічно налаштуватися і перевтілюватися, відповідно до образу виконуваного твору. Навіть найточніше відтворення нотного і словесного тексту твору саме по собі не є мистецтвом співу. Це є лише необхідною передумовою виконавського мистецтва, оскільки передає тільки форму, або конструкцію твору. В даному випадку виконання позбавлене належної дійовості, оскільки форма, якою б досконалою вона не була, при відсутності емоційно-сміслового змісту являє собою лише схему. Для того, щоб вона стала живим творінням людського духу, звучання голосу, яке є головним провідником і виразником змісту, має бути насичена цим змістом. У вокальному творі найбільше змістовне навантаження несе звучання голосу співака. І слід при цьому пам'ятати, що саме на звучанні голосу легше, ніж на звучанні будь-якого інструмента, вловлюється не лише нескінченна гама найтонших переживань співака, а й найменший інтонаційно-виражальний фальш (маємо на увазі недобір або перебір у показі правди почуттів). Дуже важливо, щоб контакт співака із слухачем не послабився або взагалі не припинився. Співакові потрібні незвичайна сміливість і самовладання на сцені. Інакше всі виконавські ресурси, якими він володіє, знаходяться під загрозою ризику бути втраченими.

Винятково велике значення для виразності виконання має динаміка звуку. Чим гнучкіший голос, чим ширший діапазон зміни його сили, починаючи від мінімальної звучності на піаніссімо і до громового фортіссімо і сфорцандо, тим виразніше виконання.

Але все ж таки перевагу слід віддати темброві. Оскільки без тембрального забарвлення жоден елемент вокальної техніки не може бути повноцінним. Хороший тембр – це найвища якість голосу, а формування тембру являє собою найвищу стадію роботи над голосом. Без тембру всі вокально-виконавські ресурси не мають ніякої художньо-виражальної цінності. Таким чином тембр

слід визнати провідною якістю вокальної техніки. А також особливим орієнтиром у вокально-педагогічній роботі. Але тембри бувають різні. Одні становлять свого роду обличчя голосу, на якому відбиваються всі думки й почуття, що володіють виконавцем у процесі співу. Інші створюють картини протилежного характеру: саме тембр буває перешкодою в передачі смислово-емоціонального змісту в співі. Отже, за своїм значенням тембри, як засіб виразності, бувають прийнятними і неприйнятними. До других належить спотворений або засмічений тембр, тобто звучання голосу. Позначене скрипом, деренчанням, різними шумами й призвуками, коли звук ніби подібний до тріску, дряпання, верещання, до того ж тремольованого. У голосі такого тембру, яким би він не був багатим від природи, затушовані або значно послаблені не тільки його природні позитивні якості, але й особлива принадність його забарвлення та його здатність формувати ті чи інші інтонації, нюанси. Більше того, за тією завісою шумів і призвуків, яка закриває основу звучання голосу, часто важко буває визначити навіть справжню її висотність. Ці, сповнені вульгарного побутовизму, антимузичні звучання несумісні із справжнім мистецтвом співу.

Але тут все ж потрібне певне застереження. Було б необгрунтованим твердження, нібито при засмічених тембрах співаки взагалі бувають позбавлені засобів виразності. На негучному звучанні голосу вони можуть досягати деякої виразності. Це пояснюється тим, що на тихому звучанні голосу все наносне, якщо не зовсім зникає, то помітно послаблюється у своїй дезорганізуючій дієвості, і тоді відкривається якась можливість формування виразних інтонацій. А при звучанні на форте і меццо-форте ці можливості зменшуються або й зовсім зникають, і тоді такі голоси виявляються неспроможними майже ні на які нюанси, крім зміни сили звука: форте-піаніно.

Засмічені, або скрипучі тембри неприйнятні для вокальної творчості. Які

ж є найкращими, бажаними? Такими вважаються чисті тембри, з приводу яких ми дозволимо собі висловити деякі міркування. Тембр – це різнолика сукупність голосових забарвлень, з яких співак, що вміє керувати своїм голосом, у кожному конкретному випадку дістає потрібне.

Хороший голос містить безліч звукових відтінків. Але видати їх може тільки голос чистого тембру, тобто голос, позбавлений недоліків, наявних у голосах засмічених тембрів. Чисті тембри – металічного або оксамитового характеру (а їх різноманітність надзвичайно широка) – це свіжість, соковитість, прозорість, дзвінкість, компактність і монолітність, нічим не спотвореного звука, який легко і вільно лине на всьому діапазоні. Чистим тембром слід вважати таке забарвлення звучання голосу, коли на будь-яких природних для даного співака гучностях, у будь-яких темпо-ритмічних і теситурних положеннях, у наспівному і речитативному характерах виконуваного ним вокально-виконавського завдання в його голосі проявляється все, чим він потенційно володіє. Цей тембр є водночас і показником ефективності формування даного конкретного голосу взагалі.

Тембр не лише виявляє все позитивне у звучанні голосу, оздоблюючи і посилюючи його виразність, а й не дозволяє найменший фальш, що його співак може допустити по відношенню до створюваного ним образу, в тому числі й пуске захоплення звучанням власного голосу.

Як же домагатися чистоти тембру? Завдання це не просте і аж ніяк не легке. Любовим підходом його не розв'язати. Чистий тембр може формувати лише співак, який вміє себе чути, здатний, відповідно до вимог власного естетичного смаку, добирати потрібне у звучанні голосу. Тим-то серед завдань, які, до речі, не містять нічого додаткового у порівнянні з тим, що необхідно співакові взагалі, слід наполегливо й активно розвивати тонкий музично-естетичний смак, чутливий вокальний слух, спеціальне тембральне чуття, підвищувати рівень

загальнокультурного й музично-художнього розвитку, інтенсивно нагромаджувати слуховий досвід, вміти внутрішньо налаштуватися, або певним чином володіти своїми емоціями. При всьому цьому співакові необхідно засвоїти певні основи ідеалу щодо звучання власного голосу, щоб керуватися ними у процесі самостійної роботи. Слід при цьому відзначити, що наполегливий потяг учня до оволодіння чистими тембрами вже сам по собі інтенсифікує процеси його культурно-художнього розвитку.

Висновки. Отже, тільки в результаті врахування запитів сучасного мистецтва до голосу, лише при вірному уявленні про його можливості можна знайти шляхи і засоби подальшого розвитку, перетворення на джерело справжнього багатства вокально-виражальних інтонацій. Одночасно треба зазначити що учень може досягти успіхів лише при умові зростання його загальної культури, розвитку музичного слуху, естетичного та художнього смаків. Без цього в учня навіть не можуть зароджуватися високі запити щодо свого голосу та думки про всі ті якості, які потрібні для художньо-виконавської творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Вокальний ансамбль у школі / упор. А. Н. Верещагіна, Т. О. Харченко. – К.: Музична Україна, 1978. – 56 с.
2. Гонтаренко Н. Б. Сольное пенье: секреты вокального мастерства / – Изд. 3-е. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 155 с.
3. Євтушенко Д. Г. Роздуми про голос – К.: Музична Україна, 1979. – 90 с.
4. Когнева И. Вокальный словарь – Ленинград: Музыка, 1988. – 70 с.
5. Кушка Я. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності –

Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. – 288 с.

6. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца -/ сост. и ред.

Е. Нестеренко. – Ленинград: Музыка, 1977. – 86 с.

7. Музичне виховання у молодших класах: методичні рекомендації для студентів-практикантів та вчителів музики / ред.-упор. М. І. Пономаренко. – Рівне: РДПШ, 1990. – 66 с. 14.

8. Муравйова О. Спогади, матеріали – Київ: Музична Україна, 1984. –150 с.

9. Плужников К. Механика пения. Принципы постановки голоса – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. – 88 с.

10. Смелянов В. В. Развитие голоса - СПб.: Лань, 1997. - 192с.