

Хаталія Овчаренко

Основи
вокальної
методики



784(075.8)
0-55

Міністерство освіти і науки України
Криворізький державний педагогічний університет
Кафедра методики музичного виховання, співу та хорового диригування

+
Наталія Овчаренко

ОСНОВИ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ

Науково-методичний посібник

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів,
студентів середніх спеціальних навчальних закладів,
вчителів гуманітарних гімназій тощо

ДБНЗ
«КРИВОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Підрозділ КПІ

Кривий Ріг
Видавничій дім
2006

УДК 378.147:784
ББК 74.58:85.314
О-35

Овчаренко Н. А.

О-35 Основи вокальної методики: Науково-методичний посібник. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. – 116 с.
ISBN 966-7997-96-0

Науково-методичний посібник присвячений проблемі формування вокальної культури майбутніх вчителів музики. Посібник пропонується вчителям музики загальноосвітніх шкіл, студентам музично-педагогічних факультетів педагогічних вузів, а також всім читачам, які цікавляться питаннями постановки голосу та мистецтвом академічного співу.

УДК 378.147:784
ББК 74.58:85.314

Рецензенти:

- Кондрашова Л. В.** – доктор педагогічних наук, професор Криворізького державного педагогічного університету;
- Джамагорцян А. В.** – професор Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової, Заслужена артистка України;
- Паюхіна В. П.** – доцент Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. К. Винниченка, Заслужена артистка України;
- Косяк Л. І.** – кандидат педагогічних наук, доцент Криворізького державного педагогічного університету.

Редактор:

- Чеботаренко О. В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент Криворізького державного педагогічного університету.

*Рекомендовано до друку Міністерством освіти і науки України
(протокол №14/18.2-3045 від 26.12.2005).*

ISBN 966-7997-96-0

© Н. А. Овчаренко, 2006.

З М І С Т

ПЕРЕДМОВА	4
ВСТУП	6
РОЗДІЛ I. РЕЗОНУВАННЯ	14
1.1. Історія розвитку погляду на питання резонаторів.....	14
1.2. Акустичні можливості голосового апарату.....	18
1.3. Роль резонаторів у звукоутворенні	20
1.4. Особливості резонування голосних та приголосних	21
1.5. Вокальні вправи для розвитку резонуючих можливостей голосу.....	26
РОЗДІЛ II. СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ	31
2.1. Теоретичні основи формування співацького дихання.....	31
2.2. Фізіологія співацького дихання.....	35
2.3. Повне співацьке дихання	37
2.4. Вправи для розвитку співацького дихання	39
2.5. Вправи для розвитку відчуття опори звуку	41
2.6. Вправи на розвиток вміння розподілу дихання.....	42
РОЗДІЛ III. ПОСТАНОВКА АРТИКУЛЯЦІЙНОГО АПАРАТУ ПІД ЧАС СПІВУ	44
3.1. Про положення гортані	44
3.2. Анатомія, фізіологія та функції гортані	48
3.3. Робота артикуляційного апарату.....	51
РОЗДІЛ IV. ЗВУКОУТВОРЕННЯ, ЗВУКОВЕДЕННЯ, ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИЙ РОЗВИТОК ГОЛОСУ	58
4.1. Початковий період.....	58
4.2. Недоліки звукоутворення.....	60
4.3. Вирівнювання регістрів.....	65
4.4. Робота над розвитком голосу	67
4.5. Високі ноти.....	69
4.6. Інтонування, розвиток слуху	73
РОЗДІЛ V. ЕТАПИ РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМ ТВОРОМ	78
5.1. Знайомство студента з новим вокальним твором.....	78
5.2. Засвоєння матеріалу, технічна і музично-художня робота над вокальним твором	81
5.3. Виявлення художнього образу	82
5.4. Негативні явища в роботі над вокальним твором	83
Розділ VI. ТЕСТИ	86
ПІСЛЯМОВА	114
ЛІТЕРАТУРА	115

ПЕРЕДМОВА

Своїми неосяжними можливостями співацький голос перевершує найдосконаліші музичні інструменти. Для того, щоб заблищати, як діамант, він має бути якнайстаранніше опрацьований і сформований.

В результаті врахування запитів сучасної загальноосвітньої школи, якій потрібен вчитель музики з високим рівнем вокальної культури, лише при вірному уявленні про можливості голосу, можна знайти шляхи і засоби його подальшого розвитку, перетворення на джерело справжнього багатства вокально-виразних інтонацій.

Але прийти до цього не так просто. Навіть найбільш вдало сформований голос, без спеціальної, в кожному конкретному випадку, додаткової роботи, не може бути готовим для застосування в тих або інших певних художньо-виконавських педагогічних завданнях. Найважливіше і найістотніше, при тому, найважче у розвитку голосу, і в самому виховному процесі, полягає в наповненні звуків голосу певним змістом – смислом і почуттям, у пристосуванні цих звуків до якомога ефективнішого втілення цього змісту.

Що ж до майбутнього вчителя музики, то він може досягти в цій галузі певних успіхів, лише за умови зростання вокальної культури, розвитку слуху та слухового досвіду, смаку і художньої фантазії, загалом при підвищенні його естетичних критеріїв. Але для досягнення вказаного рівня музично-художнього розвитку студента потрібне **вокальне виховання**.

Без наявності високої вокальної і загальної культури у студента не можуть навіть народжуватися високі запити щодо свого голосу та всі ті якості, які потрібні для педагогічної творчості. Слід підкреслити: голос повинен відзначатися такою гнучкістю, такою вільною пристосованістю, і, взагалі, таким багатством вокально-технічних ресурсів та інтонаційної барвистості, яке дало б змогу майбутньому вчителю музики з художньою майстерністю виконувати будь-який відповідний його природним можливостям вокальний твір.

Метою написання цього посібника - є пошук шляхів

формування вокальної культури майбутніх учителів музики. Звичайно, сказати щось нове в методиці роботи з голосом складно і відповідально, але ми робимо спробу виразити свою думку щодо вокального виховання майбутніх вчителів музики в умовах педагогічного вузу. Посібник допоможе студентам музично-педагогічного факультету педагогічних вузів при вивченні спецкурсу “Основи вокальної методики”, вчителям музики в школі, всім, хто цікавиться і любить вокальне мистецтво.

Н.А. Овчаренко

ВСТУП

У зв'язку з перспективами подальшого розвитку вищої школи, перед педагогічними вузами постає ряд важливих задач: виховання професіоналізму майбутнього вчителя музики, що завжди знаходиться в пошуку найбільш раціональних, ефективних засобів впливу на учнів, та виховання його творчої особистості.

Професійна підготовка майбутнього вчителя неможлива без виховання його вокальної культури. Розвитку та охороні співацького голосу присвячено багато робіт українських педагогів, методистів вокального класу (П.Голуб'єв, М.Донець-Тессеєр, Л.Жербіна, О.Коломоєць, В.Паюхіна, Н.Прокопенко та інші).

Однак, проблема вокального виховання майбутнього вчителя музики в умовах педагогічного вузу розроблена недостатньо. Специфіка цієї проблеми полягає в наступному:

– невелика кількість часу, що відводиться програмою вищої школи для навчання співу і основам методики навчання співу, охороні голосу;

– в цілому – середні вокальні дані студентів.

Педагог вокального класу повинен шукати такі форми викладання у вокальному класі, які змогли б оптимально забезпечити формування вокальної культури студентів музично-педагогічного факультету.

Висвітлюючи проблему формування вокальної культури, є необхідним, на наш погляд, дати визначення самого поняття “культура”. Слово “культура” етимологічно досить багатозначне. Буквально воно передає такі значення, як “обробляти, вирощувати, створювати”.

Розкриваючи сутність цього поняття, різні автори надають йому різні змістовні можливості, зокрема, відкривають його зв'язок з поняттями “культура” (П.Флоренський), пам'яті (Д.Лихачов, Ю.Лотман), символу (С.Аверинцев, О.Шпенглер),

безсмертя (смерті – О. Мандельштам, Х. Борхес).

На думку Флоренського, Бахтіна, культура – в своїй основі релігійного порядку, але якщо розуміти це широко, не ставлячи рамки конкретних конфесіональних умов.

Ключовим явищем культури та ключовим словом про неї Флоренський вважає “канон”, бо зерном культури та зерном знань про неї є традиція – традиційні аспекти людського досвіду, що в концентрованому вигляді відображені в каноні. “Канон можна розглядати як “концентровану традицію”, “концентрований розум людства”, “художнє зображення сутності речей”, “звільнення, а не закріпачення”, “дарунок від людства художнику” [18, 28].

Культура у широкому розумінні - це сукупність матеріальних і духовних цінностей, які вироблені упродовж історії людства; а у вузькому - є сферою духовного життя людини.

Російський мистецтвознавець та критик Кукаркін А.В. визначає поняття “естетична культура суспільства” – сукупність всіх естетичних (природних й створених творчою працею людини) цінностей, які приймають участь у взаємодії суспільства зі світом, намаганні його у досконалості, до повного розквіту цієї системи суспільних відносин; “естетична культура особистості” – це сукупність її здібностей відчувати, переживати й перетворювати природу, суспільне життя й саму людину за законами краси. Науковець висвітлює рівень розвитку естетичної культури: високий, середній, низький [11, 86].

Щодо вокальної культури, об’єкта нашого дослідження, то відома співачка і педагог Шпіллер Наталія Дмитрівна, в минулому професор та завідувача кафедрою оперної підготовки музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних (Москва) вважала, і ми приєднуємось до її думки, що **вокальна культура – це сукупність професійного глибокого вивчення музики, освоєння різних видів вокальної техніки та робочого режиму, який забезпечує високу якість співу, створює умови для**

виконавського довголіття. Кожне з цих положень містить в собі множину деталей, що синтезуються, переплітаються між собою, створюють рівень вокальної культури.

Вокальне виховання, на відміну від інших сфер педагогіки, має свої зовсім специфічні труднощі, пов'язані з психофізіологічним процесом звукоформування. З ряду питань теоретики, методисти, викладачі вокального класу не мають єдиних методичних принципів. Безперечно, за характером виконання, манери звуковидобування, звукоформування, звуковедення, смаку та іншим тонкощам можна розпізнати педагогічну манеру. Але, на жаль, педагогічний досвід рідко узагальнюється, акумулюється.

Незважаючи на те, що з'явилися деякі роботи, які висвітлюють чорні плями в мистецтві співу, багато чого ще чекає пояснень та досліджень в області методики викладання вокального класу. Наприклад, метод оволодіння диханням – один з основних моментів у вокальній педагогіці. Характер вдиху, управління видихом, тобто вмілий розподіл запасу повітря, вирішує питання еластичності, гнучкості звуку, в значній мірі чистоти інтонації та краси тембру. Кантілена, філірування, віртуозність також залежать від вміння регулювати дихання. Тому область дихання в тій частині, де воно допомагає вірності, істинності вільного звукоформування, потребує ще методичної глибокої розробки.

Цікавим і майже не дослідженим є питання постановки артикуляційного апарату. Постановка роту має велике значення для знаходження вірного положення гортані, звільнення глотки та зручності формування голосних та приголосних.

Мануель Гарсія та Жак Дюпре мали визначену думку щодо значення постановки роту: “Дуже велике розкриття щелеп, в результаті, закріпачує глотку і, відповідно, заглушає вібрацію голосу, відбираючи у голосового апарату його резонуючі можливості. Якщо губи через міру наближені, голос отримує горловий відтінок”.

Ф. Ламперті говорив, що: “В голосних “а”, “е”, “і” рот завжди повинен приймати посміхнений вид, оголяючи верхні зуби” [12, 44].

Ці рекомендації визнаних майстрів-педагогів співу показують необхідність постановки роту більше в ширину, тобто – горизонтально, ніж овально, чи вертикально. У старому випуску “Школи співу” М.Гарсія про постановку роту говориться: “Є тільки один розумний засіб руху губ: це наближати чи віддаляти їхні кутки, тобто рот повинен розкриватися горизонтально”. Ця рекомендація дає змогу утримувати нижню щелепу від зміщення вниз, і тим самим, утримується гортань від переміщення.

Звичайно, у всіх людей різні носи, щелепи, губи, гортані, але індивідуальний підхід полягає в тому, щоб з врахуванням особливостей кожного співака, різними методичними шляхами досягати чітко виробленої функціональної манери співу.

Основою вокальної культури – є глибоке всебічне вивчення музики.

Настроений голосовий інструмент легко піддається керівництву, але заставити себе слухати співак може тільки тоді, коли його звук змістовний. А зробити це він зможе краще, коли більше заглибитися в теоретичні музичні знання.

Щоб отримати можливість тісного психологічного зв'язку з творчими думками композитора, слід довго і постійно вчитися. Вивчення манери написання музики композитором відкриває шлях до пізнання стилю. Нажаль, детальна розробка стилістичних особливостей виконання поки що розглянута в музикознавстві не досить повно та всебічно.

Композитори давніх часів писали для голосів в зручній теситурі, супроводжуючи мелодію легким прозорим акомпанементом. Граціозність, елітність в передачі емоцій, характерне для епохи, визначає ніжність звучання, легкість музичного образу. Все проходило поверхово, надавало насолоду, спокій, радість.

Стилістичні особливості класиків давніх часів, у виконанні

майбутніх вчителів музики, передаються, м'яко кажучи, не зовсім точно. Та проблеми стилю вирішуються завдяки чіткому виконанню музичного тексту, легкості вокального звучання, відомої стриманості емоцій, вірному виконанню мелізмів і т. і.

З вивченням стилів інших композиторів справа ще гірша. Без сумніву, характер творчості композитора, тематика, епоха, емоційна направленість, визначають стиль виконання. Загальновідомо, що Моцарт диктує звукову стриманість і, в більшості випадків, м'якість та витонченість емоцій; Баха слід співати дещо "відсторонено", симетрично виконуючи динамічні відтінки. В бахівських творах звук не повинен бути наповненим лишніми обертонами, а повинен бути максимально зібраним, навіть до гудкоподібності, з максимально мілким *vibrato*. Бах потребує більш наповненого проспівування четвертних, а бахівські пасажі виконуються метрично, на відміну від блискучих фіоритур Белліні, які проспівуються в стрімкому тяжінні до кульмінації. Глінку слід співати проникливо, просто, без нарочитої звучності, надмірної емоційної надломленості, але не зменшуючи темпераменту.

Французи потребують вишуканості та підкреслених динамічних відтінків, з цедрим застосуванням *rubato* – не тільки протягом речення, але, навіть, в рамках одного такту.

Італійська манера подачі звуку – соковита, наповнена обертонами.

Для співу російського репертуару притаманна темброва особливість, що визначена в більш глибокому *vibrato*. Ця риса російського співу надає особливого тепла голосу, але, нажаль, багато хто перебільшує використання глибокого *vibrato*. Знамените російське *vibrato* втрачає, в такому випадку, свою стилістичну основу, переходить у вульгарне качання, що приводить до звукового розщеплення і порушує чистоту інтонації.

При визначенні стилю виконання, перш за все, слід звертати увагу на індивідуальний характер музики. Разом з тим, в

інтерпретації повинні знайти відображення темп епохи і умови сучасного життя. Так, російська вокальна школа при виконанні класичної музики дозволяє наповнити голос обертонами, що надають йому особливого тембрового тепла та відійти, таким чином, від інструментального звучання в бік живого людського голосу.

Для формування вокальної культури майбутніх вчителів музики, здоров'я та довголіття їх голосового апарату, велике значення має робочий режим, направлений на охорону голосу. Рання втрата голосу, чи то постійні захворювання голосового апарату знаходяться в прямій залежності від робочого та життєвого режиму. Голос повинен бути предметом постійної уваги співака. Берегти голос – це зовсім не значить мало співати. Навпаки, співати слід постійно, рівномірно розподіляючи навантаження. Чим більше виступів, тим більше тренування. Голосова втома буде меншою, якщо весь комплекс м'язів добре натренований.

У технічних вправах “ранкової зарядки” приблизною тривалістю від 15 до 30 хвилин, з перервами між кожним видом вправ від двох до трьох хвилин, необхідно рекомендувати студентові дотримуватись суворої послідовності: від нот, які охоплюють невелику ділянку діапазону, до повного, вільного, що звучить без напруження, обсягу голосу (гами, арпеджіо, пасажі); від повільних темпів до прискорених; від середньої сили звучання до повного, але не форсованого звучання. Систематичність щоденних вправ, крім становлення і розвитку якостей художнього й технічного характеру, надає впевненості у виконавських можливостях голосового апарату й необхідного професійного досвіду – співати в будь-якому стані.

Говорячи про роботу з голосом, нам необхідно розглянути вислів “постановка голосу”.

“Постановка голосу – як написано в музично-енциклопедичному словнику – пристосування та розвиток голосового апарату в професійних цілях. Необхідна співакам,

драматичним акторам, вчителям, лекторам та іншим” [15, 438]. Методика основана на координації роботи дихання, резонаторів, гортані, органів артикуляції. Мета “постановки голосу” – досягнення максимальної свободи звукоформування, розширення діапазону голосу, збільшення його сили, яскравості та краси тембру, надання йому дзвінкості, легкості, здібності “литись” на одному диханні при мінімальних затратах м’язової енергії.

“Постановка голосу” – є об’ємним поняттям. Але, на наш погляд, його слід замінити словами “вокальне виховання”. Це широке визначення містить у собі й так звану “постановку голосу”.

В поняття *вокальне виховання*, звичайно, входить і розвиток вокальної техніки, якою майбутній вчитель має бути міцно озброєний для бездоганного виконання творів вокальної літератури.

Про поступовість вокального виховання чудово висловився А. Доліво: “Перша стадія вокального виховання найчастіше буває вирішальною. Нерозумною буде позиція того учня, який спокуситься привабливістю коротких шляхів до успіху. Коротких шляхів він не знайде ні у тих, хто спрямує його сили лише на опанування звукової сторони голосу, ні у тих, хто через неспроможність дати йому надійну технічну базу користуватиметься надміром молодих сил і свіжістю природного, вокального матеріалу, передчасно передразнюючи темперамент учня та розпалюючи його уяву замість того, щоб терпляче й мудро виховувати гармонійне сполучення інтелектуальних та фізичних ресурсів” [10, 16].

В початковому періоді вокального виховання співака поряд з детальним ознайомленням з його фізичними даними, педагог повинен знайти найбільш природний і якомога короткий шлях до глибокого вивчення його індивідуальності.

Адже педагогічна майстерність полягає не у нав’язуванні своїх методів, а в терпеливому систематичному творенні

сприятливого ґрунту для свідомого, завжди критичного їх сприйняття. До загальних настанов початкового періоду додамо основні принципи поступовості й послідовності в оволодінні майстерністю співу: недопустимість цілеспрямованого збільшення діапазону голосу, форсування голосу, передчасного використання непосильного репертуару, недоступного художньому сприйняттю і технічним можливостям учнів.

У вокальному вихованні необхідно керуватись, на наш погляд, такими методичними настановами:

- однорегістрове (мікстове) формування співацького звуку;
- висока позиція звучання голосу – постановка звуку в резонатори;
- повне (мішане) співацьке дихання – постановка дихання;
- вільне положення гортані – постановка гортані, дещо занижена відносно природного;
- розкріпачення артикуляційного апарату від напруження.

Охорона тембру залежить від самого співака. Він повинен навчитися слухати самого себе й знати свої відчуття. Найчудовіший голос без загального розвитку, без формування вокальної культури лишається тільки матеріалом, дорогішим каменем, що потребує обробки.

РОЗДІЛ I. РЕЗОНУВАННЯ

1.1. Історія розвитку погляду на питання резонаторів

Максимальне резонування голосу вважається показником вокально сформованого звуку. Як відомо, вже в Стародавньому Римі були вчителі вокалу трьох категорій, а саме:

- 1) *vociferarii* – розширювали кордони діапазону та сили голосу;
- 2) *phonasii* – працювали над покращенням якості голосу;
- 3) *vocales* – навчали вокальній інтонації та художнім відтінкам [16, 11].

Представники другої категорії були вчителями вокального резонування, самостійна група викладачів, що займалася поліпшенням тембрових якостей голосу співаків. Пошуки шляхів оптимально гарного звучання голосу за допомогою резонаторів, покращення тембру, завжди цікавили і будуть цікавити педагогів – вокалістів. Основні теоретичні положення та практичні прийоми досягнення максимального резонування кристалізувалися протягом значного відрізка часу. Так, у VIII столітті були відкриті спеціальні церковно – співочі школи в Суассоні, Метці, де першими вчителями вокалу були співаки Петро і Роман. Вони навчали своїх учнів співати “повнозвучними” голосами, які б заповнювали своїм об’ємом приміщення церкви.

У середні віки в західноєвропейських країнах вокальне мистецтво було повністю монополізовано церквою. Тому виконавські можливості співаків були підпорядковані тим вимогам, що ставила церква при виконанні духовної музики. В епоху Відродження з появою світських жанрів, вокальне мистецтво набуло інтенсивного розвитку. У XV-XVI століттях в Неаполі функціонувало чотири консерваторії. Викладали спів в консерваторіях Алессандро Скарлатті, Нікола Порпора. Навчання проходило 10-12 років, учні вчилися мистецтву співу, вмінню настроювати свої голоси в різних умовах: на повітрі, воді, в багатолюдних місцях. Блискучі віртуози-вокалісти на чолі із сопраністами, розносили на весь світ славу бельканто. Саме в цей

час і почали з'являтися теоретичні праці з методики постановки голосу, вокального мистецтва, які були написані універсальними вчителями співу. Самі вихідці з церковних шкіл, вони зуміли професійну майстерність втілити у виконання світських жанрів. Такими працями були: Джуліо Каччіні (1545 – 1618) “Нова музика”, де він зазначає: “Перша і необхідна основа співу – відтворення звуку у всьому об'ємі голосу” [16, 20]; Людовіко Цакконі (1555 – 1627) “Музична практика”, який звертав увагу співака на те, що потрібно брати ноти легко, нетемним голосом, не форсуючи - краще випустити високу ноту, чим заставляти себе її взяти; співати без всякого напруження, яскраво та зібрано [16, 16].

В кінці XVIII на початку XIX століття викладачі Паризької консерваторії – Менчоцці, Гара, Керубіні, розробили рекомендації “Метод співу музичної консерваторії”, що базувались на принципах італійського бельканто. Щодо резонування, в рекомендаціях визначається: “Звуки слід направляти в лобні та носові порожнини, але в них не повинно бути гортанного та носового призвучу” [16, 56].

В 1912 році солісткою Берлінської опери Ліллі Леман була видана книга “Моє мистецтво співати”, де вона наголошує, що співак може зберегти свій голос молодим та свіжим тільки через постійне приєднання головного резонування до всіх звуків. Дженнаро Барра Караччоло (1889 – 1970), один з видатних оперних співаків та вокальних вчителів Італії, вважав, що в процесі навчання співак повинен оволодіти такими технічними навичками, як:

- 1) вільне, еластичне дихання з відчуттям м'язової свободи;
- 2) заокруглений, прикритий, близький, резонуючий на губах звук;
- 3) широке використання головного резонування.

“Якщо голос добре звучить у головному регістрі, буде звучати і центр; той, хто вмє користуватись головним регістром, співає все життя!”, – любив повторювати маестро Барра [5, 137].

Ім'я Федора Федоровича Вітта, співака та педагога, знайоме широкому колу співаків та викладачів вокального класу. Його книга «Практические советы обучающимся пению» не містить якоїсь нової системи викладання співу. Але багатолітня педагогічна діяльність дала йому впевненість в ефективності

багатьох установок італійської вокальної методики, прийнятих від І.П. Прянішнікова та безпосередньо в Італії. Цікава думка Ф.Ф. Вітта, який вважав: "...мистецтво співу – робити своїм голосом, що завгодно, вміти направити струмись повітря так, щоб добитися повної звучності, поставивши голос в "маску". Відповідно *arroggio* (опора) в розумінні італійських вчителів співу є тільки "маска" і нічого більше, а викладачі, запевняючи, що *arroggio* є грудна опора, збивають учнів, і часто заганяють їм звук в груди, роблячи голоси незвучними, важкими, глухими. *Arroggiare la voce* – значить підтримувати звук. Витримати звук можливо, якщо поставити його в якесь одне, визначене місце. Італійська школа дає нам це місце, це *arroggio*, що значить, виключно в масці" – визначив Ф.Ф. Вітт [3, 43].

Одним з основоположників української національної школи була професор Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського Марія Едуардівна Донець-Тессейр, яка в роботі над голосом вважала за необхідне, щоб звучання супроводжувалося конкретними резонаторними відчуттями. Кожен звук повинен мати в собі як головне так і грудне резонування. Одним з головних резонаторних відчуттів, на думку М.Е. Донець-Тессейр, є "відчуття перенісся", тобто головного резонування. При вірному звукоформуванні місце перенісся і носу починає резонувати. Звук при цьому завжди має зібраний характер. "Грудне резонування слід завжди пов'язувати з головним. Голосний звук повинен звучати близько, ніби "перед зубами", біля носу" [8, 31].

Видатний співак та педагог Павло Герасимович Лисиціан на своїх заняттях зі студентами значної уваги приділяє пошукам високої "вокальної позиції", яскравості, "вправленості" звуку. Про головні та грудні резонатори, їх взаємозв'язок викладач нагадує з першої ж вправи. "Ядовитий звук", "злінка" в тембрі, на пошуки якої Лисиціан орієнтує своїх учнів, особливо, коли проспівуються вправи з закритим ротом, допомагають знаходженню і втриманню високої співацької позиції. Педагог націлює на те, щоб під час звучання збуджувались стійкі звукові коливання в лобних пазухах на всьому діапазоні голосу зверху донизу, щоб звук за відчуттями співака весь час ніби лишався в одному місці.

В праці «Работа актера над собой» К.С. Станіславський наголошує: "...я зрозумів переваги голосів, поставлених в "маску", тобто в передню частину обличчя, де знаходиться тверде піднебіння, носові раковини, гайморова порожнина та інші резонатори. Звук, який "кладуть на зуби чи посилають "в кістку", в лобну порожнину, отримує метал і силу. На початку, при постановці звуку, краще всього тихо співати закритим ротом в пошуках вірної опори для голосу" [19, 64].

Досвід роботи з різними голосами показує, що одним з основних недоліків початкового періоду занять є потяг до звукоутворення на "низькій позиції". Однак, як відмічав професор вокального класу Харківської консерваторії П.В. Голуб'єв, робота над опануванням так званого високого звучання з вичерпним використанням верхніх резонаторів, має проводитися з максимальною обережністю; потрібен індивідуальний підхід до голосового апарату учня - з врахуванням диспропорцій його складників (глибина піднебіння, будова щелепи і таке інше)" [7, 13].

На думку викладача, "високе звучання" не завжди можна ототожнювати із звукоутворенням при високому положенні гортані. Є випадки, коли високе положення гортані, яке ніби наближає звук до резонаторів (йдеться про верхню ділянку діапазону), знебарвлює натуральне звучання голосу.

Таким чином, розглядаючи і аналізуючи думки співаків, викладачів вокалу про важливість резонування в звучанні голосу, досягненні оптимальної краси тембру, слід зробити певні висновки:

1) використання резонаторів є факт беззаперечний, і ця думка проходить через всі вивчені нами праці;

2) необхідно приєднувати головне резонування до всіх звуків діапазону голосу, тобто відчувати його в "масці", у так званій високій співацькій позиції;

3) існує розбіжність поглядів авторів на дольову участь головного та грудного резонаторів на різних частинах діапазону;

4) поняття "резонуючого", "близького звуку" всі викладачі співу теоретично розглядають однаково, але, на практиці, існують відмінності в звукоформуванні. Таким чином, поняття "звук у "масці" проходить емпіричним шляхом на

основі науково-теоретичних знань, коректувати його може тільки вухо викладача.

1.2. Акустичні можливості голосового апарату

Питання фізіології і акустики голосового апарату вивчені ще неповністю. Вокальному педагогу, співаку потрібно мати уявлення про загальний процес роботи резонаторів в процесі співу. Існують грудні та головні резонатори. Саме поняття “резонатор” – пусті порожнини (звучання у відповідь), на відміну від механічних резонаторів, можуть змінювати форму та об’єм, особливо порожнина роту. В результаті цього, резонансні коливання можуть значно змінюватись, а це впливає на посилення основних та обертонових частот людського голосу. Таке застосування резонаторів значно покращує тембр і дзвінкість голосу. Акустична система людського голосу складається з грудних та головних резонаторів.

До грудних резонаторів відносяться: підгортанна труба, трахея та бронхи. В грудних порожнинах резонують основний тон та низька форманта, це відчувається у вібрації передньої частини грудної клітки. Крім резонансу тут має місце і механічна вібрація, що створюється звуковою енергією і передається по кістко-хрящовим тканинам.

Головні резонатори – надгортанна труба, порожнини роту, носу, лобні та гайморові порожнини. В головних порожнинах резонують основний тон та висока форманта. Головні резонатори посилюють, переважно, тони верхньої половини діапазону голосу. Відмітимо важливість значення верхніх повітряних порожнин – вони є одночасно звукопроводами та резонаторами. Від будови резонаторів співака, у значній мірі, залежить тембр голосу.

За Гельмгольцем музичний звук складається з декількох тонів, серед яких головний, основний, нам добре чути, як самий яскравий. Інші, що додатково гармонують з основним тоном, не акцентуються нашою увагою. Такі додаткові звуки називаються гармонічними обертонами (формантами). Чим обертони гармонічніші з основним звуком та між собою, тим красивіший музичний звук. Не у кожної людини верхні головні резонатори

пристосовані для отримання необхідних гармонічних обертонів, тому не кожен має хороший співацький голос. Зрозуміло, що у вільній широкій носоглотковій порожнині коливається більша кількість повітря, ніж у вузькій. В нормальній, рівній слизовій тони кращі, і рівномірніше відбиваються, ніж в затверділій і сухій. І, нарешті, концентровані твердим піднебінням тони, вільніше проходять через носову порожнину.

Щоб добитися гарного звучання, викладачі вокального класу вчать своїх учнів змістовно одному: *направляти і збирати звук в резонаторах, добиватися головного чи грудного звучання голосу, фокусувати звук в твердому піднебінні, шукати близького звучання, подавати звук в "маску", співати у високій позиції і т.і.*

У попередньому параграфі розглядалися різні думки про роль та значення резонаторів, їх вплив на звучання голосу. Але поради вчителів, думки професійних співаків, як уже зазначалося, вносять багато суб'єктивного і неточного. Пояснюється це тим, що поради ці базуються на особистих відчуттях, а не на знаннях фізіології акустичного апарату людини.

Перш за все, необхідно виявити можливість направлення звуку в конкретне місце головних порожнин, з метою досягнення максимального резонансного ефекту. Джерело звуку, голосові зв'язки, містяться безпосередньо у гортані, між дихальним горлом (внизу) і надгортанною трубою (зверху). Таким чином, звук може проходити тільки через ці порожнини. На шляху звуку не має ніяких органів, які могли б направляти чи фокусувати його. Він обмежений внутрішніми поверхнями звукопровідних порожнин. Тому, для співака важливо не створювати на шляху звуку ніяких додаткових перешкод до його виходу. Всі наміри направити чи сфокусувати звук голосу, не мають під собою ні фізіологічної, ні акустичної основи. Відчуття резонування звуку сприймаються співаками, ніби вібрація поверхні твердого піднебіння та передньої частини грудної клітки. Слухачі сприймають хороший резонанс, як підвищену дзвінкість голосу та яскраве вільне звучання. Звукові коливання в тканинах твердого піднебіння сприймаються співаками, як відчуття звуку в "масці". Звукопровідні верхні порожнини, що переходять послідовно одна в іншу, створюють "рупорний ефект", що концентрує звукову енергію і, саме по собі, збільшує силу звуку.

Резонаторні порожнини, ніби, настроюються змінами своїх форм, координуються на режим роботи голосових зв'язків під частоту звуку, позитивно впливають на їх режим роботи. Цей взаємозв'язок режиму голосових зв'язків та роботи резонаторів проходить рефлекторно, не завжди помітно для самого співака.

1.3. Роль резонаторів у звукоутворенні

Момент появи, народження звуку – називають *атакою*. В залежності від характеру змикання голосових зв'язків, розрізняють *тверду, м'яку та придихову атаку*. Краса співацького голосу полягає не тільки в дзвінкості, блиску й силі звуку, а й у його округлості, м'якості і благородстві. Все це надає голосу емоційної виразності. Голос набуває і зберігає перераховані якості під час використання м'якої атаки звуку. Атака є результатом роботи дихання і гортані. Володіти м'якою, твердою та придиховою атакою звуку повинен кожен вокаліст. У співі, частіше, застосовується м'яка атака. При ній початковий звук співається високо в резонаторній порожнині без удару гортані.

Що таке вірно настроєний резонаторний апарат співака, який створює акустичні умови для красивого звукоутворення? Це:

- підняте м'яке піднебіння;
- дещо занижена, відносно природного полбження, гортань;
- м'який, без напруження, корінь язика;
- вільна нижня щелепа.

Організація такого стану голосового апарату досягається за допомогою відчуття вдиху. Краще всього пояснити учневі, як досягти цього відчуття, запропонувавши йому осмислити, що відбувається із звуком під час стриманого позіху з напівзакритим ротом.

Одним із засобів формування вільного звукоутворення, відчуття направленості звуку та активної злагодженої роботи голосового апарату – це спів із закритим ротом. Вправи на приголосні “м” та “н”, за типом “мугикання”, допомагають підсилити звук, який наповнюється високими обертонами, та відчутти високу співацьку позицію.

“Під час співу із закритим ротом рухливість голосу

поліпшується, голосові зв'язки відпочивають”, - зазначав Енріко Карузо в книзі “Як треба співати” [17, 143]. При вірному “музиканті”, звук повинен містити в собі всі характеристики повного звуку. До цього положення можна віднести: зібраність звуку, опору, “назойливість”, “ядовитість” (за П. Лисиціаном) звучання, дзвінкість. При такому співі губи легко стулені, зуби, дещо розімкнуті, устанавлюється “позіх” з опущеним “дном роту”. Чим вище за діапазоном виконується вправа, тим нижче повинно бути положення гортані і, тим більше підіймається м'яке піднебіння.

У звукоутворенні одночасно має місце і грудне, і головне резонування. Дольова частка грудного та головного резонування залежить від ряду причин: *типу голосу, висоти основного тону, сили звуку*. Ступінь активності обох видів резонування координується, в основному, рефлекторно, але може регулюватися і спеціальною настройкою голосового апарату.

Грудне резонування додає звучанню голосу наповненості, м'якості, тембрової краси; головне резонування – яскравості, дзвінкості, політності. Оптимальне співвідношення грудного та головного резонування забезпечує вірне звукоутворення, найкраще звучання голосу.

Основною метою роботи викладача свіву є формування такого звукоутворення, що дозволить гармонійно наповнити голос високими та низькими обертонами.

Співак повинен критично оцінювати якість резонування свого голосу, і відповідними вправами посилити відчуття скоординованої роботи головних та грудних резонаторів. Йому слід завжди пам'ятати, що дзвінке, легке звучання можна отримати завдяки хорошій настройці голосового апарату.

1.4. Особливості резонування голосних та приголосних

Для оптимально рівного звучання голосу, необхідно знати про особливості резонування кожної голосної та приголосної. Співаку недостатньо думати тільки про м'яке піднебіння, гортань та нижню щелепу.

При рухові голосу вверх, язик відходить від зубів всередину ротової порожнини, ніздрі злегка роздуваються, таким чином,

розширюється носовий резонатор. Необхідно, щоб співак, наскільки можливо, не опускав нижню щелепу. Якщо цей прийом розширення резонатора вже не дає достатнього ефекту, потрібно значно опустити і щелепу, це, звичайно, проходить на звукові “соль” другої октави для сопрано і на звукові “фа” для меццо-сопрано. Учнію краще співати голосний “е” з опущеною щелепою, але тоді голос розширюється і втрачає свою дзвінкість. Викладач повинен контролювати, щоб звуки “і” та “е” були однакові за тембром, і щелепа не опускалась. При співі гами вниз на голосні “і”, “е”, слід формувати “е” через “і” по відчутті, що, ніби, нижній звук – вищий за позицією ніж попереднього. Тоді ці звуки будуть звучати рівно позиційно.

Якщо голосні звучать без достатнього резонування, або якщо співак не розуміє, що значить резонуючий звук, слід займатись на голосну “у”. Ця голосна добре настроює голос на високе звучання, насичений обертонами звук, який стає резонуючим ніби сам собою. Прийом “гудіння” на “у”, звичайно, приводить до необхідного звучання. Для відчуття голосного “у” в головних резонаторних порожнинах, слід опустити ненабагато нижню щелепу і підняти м’яке піднебіння, тим самим, опустивши гортань вниз. Якщо ж формувати звук “у” тільки губами, витягуючи їх вперед, не змінюючи нічого всередині роту, то він буде важкий, закатий, особливо у високій теситурі. Відчуття вже опрацьованого резонуючого звуку “у” слід перенести на інші голосні. Це створить їх рівність.

Звук “а” важкий для співу, його необхідно змішувати з “о”. У чистому виді він площить звук, звучання досить часто “сідає на горло”. Голосний “а”, більше ніж інші голосні, сприяє виявленню справжнього тембру голосу. Але голосний “а” є і найскладнішим для співу тому, що в його артикуляції губи не беруть участь.

Звук “я” – йотоване “а”. Якщо він стоїть на початку слова – “язик”, “яскраво”, після голосних “о” чи “а” – “маяк”, його потрібно проспівувати не опускаючи нижньої щелепи, не змінюючи форми роту, яка була на передуючому звукові. Якщо ж

“я” стоїть після звуків “і” чи “е”, то щелепа повинна легко, без напруження опуститися вниз, але необхідно утримувати стале положення гортані. Направлення голосу в резонатори підготовлюється необхідною установкою.

Голосний “о” - є одним з найбільш резонуючих голосних, він сприяє заокругленню й затемненню світлих і відкритих голосних, а також, звільнює закріпаченні м'язи гортані і допомагає позбутися горлового звучання. Голосний “о” добре підіймає м'яке піднебіння, викликаючи відчуття позіху, окультурює звук, сприяє змішуванню грудного та головного резонування.

Складний голосний “ї” близький за резонуванням до “і”. Присутність у вимові сонорного “й” надає йому активності в резонуванні звуків верхньої частини діапазону голосу.

Складний голосний “ю” - менш зручний для співу. Він порізному проспівується на початку слова – “юність”, в середині, після голосної – “свою”, чи після приголосної - “люблю”. На початку слова чи після голосної “ю” – це йотоване “у”, і проспівується без зміни положення гортані. Далі він повинен звучати так само, як “у”. Після приголосної, “ю” співається як “у”, а, передуючий приголосний пом'якшується – “люблю”, [л'убл'у].

Голосний “и” незручний для співу. Під час його утворення корінь язика напружується. Це може вплинути на закріпачення горла, як результат – утворення горлового призвуку. За резонуванням звук “и” слід наблизити до голосного “і”.

Однорідність голосу на всіх голосних і протягом всього діапазону – це важлива якість професійності співака. У кожному звуці голосу повинно бути і головне, і грудне резонування. Необхідно утримати на верхніх нотах частково грудне резонування, а на нижніх – головне. На нижній частині діапазону не можна допускати грудного звучання. Потрібно знайти грудний звук з опорою на головний резонатор. Саме такий звук буде темброво насиченим з гарним вібрато, нефорсованим і без

“качання” в голосі.

У “Виразному слові” С.М. Волконського відмічається, що голосні – річка, а приголосні – берега, то потрібно закріплювати останні, щоб не було розливів [4, 57]. Але, крім направляючих функцій, приголосні мають і свої індивідуальні звукові форми. За резонуючими можливостями всі приголосні мають свою певну “вокальність”.

Пропонується розподіл приголосних за групами в черзі зменшення їх “вокальності”:

- з голосом** – 1) сонорні (носові) “М”, “Н”;
- 2) сонорні “Л”, “Р”, “Й”;
- 3) дзвінки щілинні “З”, “В”, “Ж”;
- 4) дзвінки вибухові “Б”, “Д”, “Г”;
- без голосу** – 5) глухі вибухові “К”, “П”, “Т”;
- 6) глухі щілинні “С”, “Ф”, (“Х”);
- 7) шиплячі “Ц”, “Ч”, “Ш”, “Щ”.

Найбільш “вокальними” та резонуючими є дзвінки приголосні “м” та “н”. Ці звуки є перехідними між голосними та приголосними. Завдяки своєму “перехідному” положенню, вони носять назву напівголосних. При їх співі приймає участь голос, а повітря, що видихається, проходить через носову порожнину. При утворенні звука “н”, кінчик язика затримується у основи верхніх зубів. “М” – самий легкий для співу звук. Він утворюється посиленням звукового струменя в тверде піднебіння при повністю закритих губах. Приголосний “м” використовується для досягнення високої співацької позиції, завдяки вірному посиленню звуку в головні резонатори. Для досягнення дзвінкого звучання, використовують сполучення сонорних “м”, “н” та світлих резонуючих “і”, “е”.

Щоб проспівати сонорний звук “р”, слід доторкнутися кінчиком язика до твердого піднебіння у основи передніх верхніх зубів, направити видих на місце його дотику. Приголосний “р” стимулює артикуляційний апарат, якщо він м'який, і допомагає активному посиленню звуку в головні резонатори. При співі

приголосної “л”, кінець язика відтягнутий трішки назад до ясен верхньої щелепи, кінчик язика лишається на основі верхніх зубів, а видих проходить з боків язика.

Голосні приголосні “л”, “д”, “з”, у сполученні з голосними “і”, “е”, “а”, допомагають утворенню виразного, дзвінкого звуку: “ле”, “лі”, “зі”, “за”, “ді”. Для подолання малорухомості кінчика язика, можна співати вправи на склади “ля”, “мо”. Сонорний “й” впливає на активність артикуляції голосних “і”, “а”, “о”, “у”, що слідує за ним. Окремо у вправах “й” застосовується рідко. Приголосний “б” проспівують таким чином, що звуковий потік затримується щільним затискуванням обох губ. Після розкриття губ, проходить “вибухання”, і звук вільно летить наверх. Саме тому, приголосний “б” та подібні йому звуки – “п”, “ф”, називають “вибухівними”. При приспівуванні приголосної “в”, проходить те ж саме від затискування нижньої губи верхніми зубами. Губні приголосні “б”, “п” та передньоязикові “д”, “т”, допомагають у роботі над наближенням звуку, відчуті губне резонування.

Задньоязикові приголосні “к”, “г”, “ґ” є гортанними, вони активізують роботу основи язика, звільняють м’язи гортані. Ці приголосні виштовхують стоячі за ними на черзі звуки. Водночас, сполучення “к”, “г”, “ґ” з голосними “о”, “у” допоможуть уникнути “плоского”, відкритого звуку. Приголосні “ш”, “щ”, “с” переривають звучання голосних, вимовляти їх при співі потрібно коротко, у вокальному, резонуючому відношенні вони є неефективними.

Дзвінкий приголосний “г” і глухий гортанний “х” допоможуть співаку у відчутті придихової атаки, що буває необхідна, як засіб художньої виразності.

Знання “вокальності” голосних та приголосних - є необхідним для професійного звучання голосу. Але, недосвідчені співаки можуть направляти свій голос в резонатори, не шляхом вірної підготовки голосового апарату, а напором звукового струменя. Звук при цьому обов’язково буде форсованим. При

такому співі, голос втрачає нюансування: філірування, mezzo voce, “р” і т.і. Хвороба чи втома голосу не дає можливості співати вільно та легко. При форсованому співі голос швидко зношується і втрачає темброву красу, особливо на середній частині діапазону. Чим старшим стає співак, тим важче йому співати цим методом. Якщо голос сформований вірно, м’язи голосового апарату еластичні і розвинуті, співак поступово розвиває їх все більше, а зрілість приносить майстерність і довершеність у виконанні.

1.5. Вокальні вправи для розвитку резонуючих можливостей голосу

Вправа співається з закритим ротом, legato, на одному диханні, у високій позиції, дещо “злим” звуком. Динаміка хвильоподібна – за рахунок напруження та послаблення діафрагми. Потрібно формувати та відчувати всі звуки в одній позиції. Увага співака повинна бути сконцентрована на точній атаці звуку – легкій і в той же час визначеній:



Мета вправи – знайти резонуючий звук на “і” та “а” у поєднанні з приголосним “з”. Необхідно слідкувати за діафрагмою, тримати положення вдиху, не втрачати висоту і легкість звучання. Діапазон вправи залежить від індивідуальних особливостей даного голосу. Не слід співати крайні нижні і верхні звуки:



Вправа виконується у швидкому темпі. Її мета – відчутти яскраве, вільне звучання у мікстовому та головному регістрах,

допомагає, у той же час, пом'якшити звук та добитися “губного” резонування:

№3 *Allegro*

ні-ні-ні-ні-ні-ні-ні

Вправу слід співати в помірному темпі на одному диханні, legato, резонуючий склад “мі” допоможе “вивести” інші склади у високу позицію:

№4 *Andante*

мі-ме-мі-ме-мі-ма-мі-ма-мі-мо-мі-мо-мі-му-мі-му-мі

Вправа виконується енергійно, повним голосом, голосні “і”, “о” повинні знаходитися в одній позиції і резонувати однаково. Необхідно звернути увагу, щоб “і”, ще до перехідних звуків, поступово і м'яко заокруглювався. На кожному верхньому звукові ніби перевіряється дихання – шляхом додаткового напруження та м'якого поштовху діафрагми. Вправа співається на всьому діапазоні:

№5 *Moderato*

мі-о-кор, мі-о-кор, мі-о-кор, мі-о-кор,

Фразу потрібно співати mezzo voce. Головна задача вправи – м'яко перейти з одного голосного звуку до іншого (“і-е-а-е-о”) за допомогою чітких приголосних. Не слід допускати напруження, а плавно переходити від складу на склад:

№6 *Moderato*

мі-кель-анд-же-ло

Вправа виконується у швидкому темпі на одному диханні,

увагу слід звернути на енергійне звукове посилення в резонатори, необхідно ніби “бачити” позицію. Чітка артикуляція складів допоможе наблизити звучання:

№7 *Allergo*

лі-лі-лі-лі-лі-лі-лі-лі-лі пі-мо-ге-мо-лі-мо-лі-мо-мо-лі-мо-лі-мо-лі-лі ге-мо-ге-мо-ге-мо-ге-мо-лі

Вправу з використанням італійської фрази можна проспівувати на всьому діапазоні. Потрібно чітко та енергійно промовляти слова, тримати положення вдиху, гортань повинна бути вільною й не допускати її підняття вгору. При співі вправа вниз, необхідно пам'ятати позицію верхнього звуку. Ця вправа “відкриває”, озвучує верхні резонатори, на ній не слід широко відкривати рота.

№8 *Moderato*

Ма-бан-до---нар, ма--бан-до--нар ко---зі

Вправа виконується legato у помірному та швидкому темпах. Необхідно слідкувати за тим, щоб друга нота терції не акцентувалась. Мета цієї вправи – відчуття єдиної позиції всіх нот кожної групи. Усі вони повинні бути і темброво схожими з нижнім звуком. При мелодичному рухові вгору та вниз, ця темброва схожість не повинна втрачатися. Важливу роль для стимуляції головного резонування грає сполучення голосних “о” та “е” із специфічним приголосним звуком “н”:

№9 *Moderato (Allegro)*

не---ньо--не---ньо---не---ньо--не---ньо---ньо

Ці дві вправи співаються неголосно, легко, з елементом гри у швидкому темпі. Але обов'язкова дзвінкість, точне попадання в резонатори та легке і енергійне дихання:

Allegretto

№10 

Брінді, брінді, брінді, брінді, брінді, брінді, брінді зі

Allegretto

№11 

мі- мі- мі- мі- мі

У цій вправі кожен верхній звук повинен попадати в одну позицію. Склади “мі”, “ма”, “зе”, “зо” наближають позицію, слід звернути увагу на дихання, на верхніх звуках необхідні м’які поштовхи діафрагми:

Presto

№12 

мі- ма- зе- зо

У цих вправах необхідно вирівняти голосні, не залишивши без уваги найменші відхилення звуку від ідеальної форми. Октавні ходи у вправі 14 не повинні змінювати вокальну позицію. Необхідно добиватись звучання всієї фрази в одній позиції:

Presto

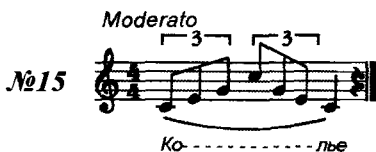
№13 

рі-ре-ра-ро-ру, зі-зе-за-зо-зу, лі-ле-ла-ло-лу, зі-зе-за-зо-зу

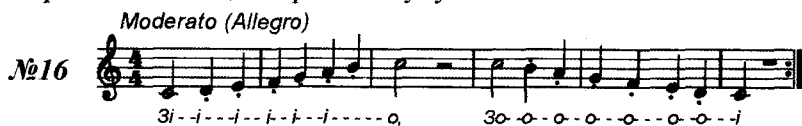
№14 

Мо-мі мо-мо мі, мо-мі мо-мо мі

Співаючи цю фразу, використовується робочий діапазон голосу та додатково півтону чи тон зверху і знизу. Вправа співається енергійно, яскраво, повним голосом. Необхідна конкретна форма голосного “о”, що допоможе прикритому, зібраному звучанню в головному резонаторі:



Вправа виконується в помірному та швидкому темпі, staccato, що допомагає наближенню звуку та відчуттю його у високій позиції. При мелодичному рухові вгору та вниз повинна зберігатися позиція першого звуку:



Таким чином, вправи, що подаються вище, допоможуть співакам оволодіти відчуттям резонуючого звуку. Та опрацювання навичок резонуючого звучання, повинно бути скоординованим з роботою дихання, гортані, артикуляційного апарату. Тобто, спів у високій співацькій позиції – це відповідна настройка голосового апарату на основі злагодженої, скоординованої роботи всіх його складових частин, що надає голосу вільного, об'ємного, благородного та красивого звучання.

РОЗДІЛ II. СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ

2.1. Теоретичні основи формування співацького дихання

Роль співацького дихання в процесі співу хвилювала в минулому і хвилює й нині співаків та вчителів вокалу. Уже в Стародавньому Римі були вчителі співу, що збільшували діапазон і силу голосу в зв'язку з розвитком дихання. В X-XII столітті, в час правління київського князя Володимира з'явилися професійні співаки, які майстерно користувались диханням під час співу. Але вперше звернувся до фізіології дихання і дав йому теоретичне пояснення – Жан-Батист Берар (1710 – 1772). В своїй праці “Мистецтво співу” він пише: “Повітря відіграє роль смичка, а груди та легені – рука, що рухає. Щоб добре вдихати, слід піднімати та розширювати груди, так, щоб живіт роздувався” [16, 54].

Значне слово в розвитку теорії і практики формування співацького дихання сказав Мануель Гарсія (1805 – 1908): “Спочатку необхідно повільно і повно вдихнути – респіро пьено (італійськ.), голову тримати прямо, груди повинні бути вільними, слід опустити діафрагму без поштовхів і підіймати груди спокійно та повільно. Необхідно збільшувати легені спочатку вниз, потім в сторони. Швидкий легкий вдих – меццо респіро (італ.)” [6, 83].

Дихання тримає голосовий апарат у своїй владі. Воно може зробити його надійним або тремолоючим, енергійним або млявим. Мануель Гарсія пропонував такі вправи для розвитку дихання:

- 1) вдихати повільно впродовж декількох секунд стільки повітря, скільки можливо;
- 2) вдихати дуже повільно;
- 3) зберігати повні легені наскільки можливо;
- 4) тримати пустими наскільки можливо.

Такі ж вправи рекомендував і знаменитий співак – кастрат Фарінееллі, який доводив, що повільний вдих уповільнює кровообіг, заспокоює та робить вільним дихальний апарат та гортань. Широкий спів стає тим легшим, якщо голос більш

досконало підготовлений до труднощів дихання.

Видатний італійський педагог вокалу – Франческо Ламперті (1813 – 1892) у своїй праці “Мистецтво вокалізації” визначає три види дихання: грудочеревне (або черевне), бокове (реберне), ключичне. Він наголошував, що відтінок голосу залежить від способу вдиху та видиху. Ламперті вважав, що дихання – найважливіша і найнеобхідніша основа мистецтва співу. Слід співати так, ніби процес дихання продовжується. Необхідно підтримувати голос повітряним стовпом, тоді звук буде виходити чистим, без супроводжуючого шуму. Добре, якщо зусилля діафрагми будуть підтримуватися нижньою частиною тіла (нижня тазова діафрагма), що надаватиме своєю силою гнучкості грудям та горлу. Дихання ніколи не повинно бути використано до кінця, закінчуючи фразу, потрібно його мати стільки, щоб проспівати чотири чи більше нот.

Видатний італійський співак Енріко Карузо справедливо зауважував, що діафрагму можна порівняти з міхами. При глибокому та повільному вдиху діафрагма опускається і підіймаються груди. При видиху – зворотний процес. Співак рекомендував вдихати через ніс.

Італійський педагог Джакомо Лаурі-Вольні в книзі “Паралельні голоси” проводить творче співставлення прийомів розвитку дихання. На його думку існує три основних виду співацького дихання: ключичний, діафрагмально – реберний, діафрагмально – реберно – черевний. Йогівське дихання відповідає співацькому. В кінці глибокого вдиху рекомендують дещо підіймати плечі та втягнути нижню частину черева. За диханням йогів співак концентрує свою волю на язичку м’якого піднебіння, досягає тим самим, вічно молодого звучання голосу.

Багато уваги співацькому диханню приділяли і російські та українські вчителі співу. Російський композитор, співак, педагог О.Є. Варламов вважав, що дихання є дія, яка складається з двох рухів: вдиху та видиху. Дихання повинно проходити непомітно, плавно, без різких поштовхів, без шуму та без сильного випускання повітря. В книзі “Школа співу” О.Є. Варламов дає рекомендації, *де можна брати вдих*:

- 1) в кадансах, кінці фраз;
- 2) в паузах чи місцях мовчання;

- 3) в місцях, що передують заग्रиманню звуку, трелям, пасажам.

Напіввдихання можливі:

- 1) перед синкопами та після нот на стакато;
- 2) після співу довгої ноти;
- 3) після однієї з частин та сольного місця фрази.

Не можна вдихати:

- 1) у фразі, що не має логічного розділу;
- 2) на середині слова;
- 3) після дисонансу, за яким іде його вирішення.

В другій половині XIX – початку XX сторіччя в Росії були видані декілька книг з мистецтва співу, де акцентувалася проблема розвитку співацького дихання. Так, І.К. Бронніков в “Підручнику співу” рекомендує застосовувати старокласичний прийом грудного дихання, а саме – зробивши вдих, необхідно втягнути черево, лишати підійматись тільки одні груди. В 1899 році виходить книга “Поради для тих, хто вчиться співу” І.В. Прянішнікова, автор яких дає настанови співакам використовувати діафрагматичне дихання. Процес видихання повинен проводитись виключно діафрагмою та нижніми ребрами.

Українська співачка, педагог М.Е. Донець-Тесейр вважала, що перш за все слід навчитись користуватись диханням, бо це основний момент у співі. Дихання слід опрацьовувати з перших кроків. Викладач рекомендувала користуватись грудно – діафрагматичним диханням, тобто дихати так, щоб розширились нижні ребра, а верх та плечі були спокійні. Спокійний, безшумний вдих вниз, помірний за кількістю повітря, через ніс – важливі умови для подальшого вірного формування звуку. Перевантажений вдих не забезпечує підготовки до співу. Після вдиху необхідна коротка затримка дихання, коли всі м’язи готуються до виходу зі звуком. Перед початком співу слід підтягнути нижню частину черева (але не підреберну частину). Видих повинен бути плавним та поступовим, з рівним за компактністю дихальним струменем. У видиху беруть участь, головним чином, м’язи черевного пресу, що еластично подають дихання для кожного звуку. Для високого звуку необхідна одна насиченість дихання, для слабкого – менша, для однорідних за висотою та силою звуків необхідна одна насиченість дихання.

Потрібно видихати спокійно, зібраним струменем, лишаючи груди в положенні вдиху, тобто в розгорнутому стані. Видих - необхідно здійснювати підтягуванням низу живота. Чим плавніше, спокійніше витікає дихання, тим краща якість звука і тим довше він може звучати. Краса голосу, його тембр, виражальні якості – визначаються якістю фонаційного видиху. При перевантаженні дихання – тембр стає глухим, при недодачі дихання – звук “сідає на горло”, піджимається.

Коли дихання подається насиченим, зібраним, сконцентрованим струменем, звук має найкращі вокальні якості. Педагог повинен постійно слідкувати, щоб учень не штовхав диханням звук.

Цікавою, на наш погляд, є думка українського педагога – вокаліста, заслуженого діяча мистецтв України, П.В. Голуб'єва, який вважав, що непотрібно користуватись тільки одним типом дихання. Ізольованих типів дихання не існує. Розподіл на різні типи дихання існує тільки для визначення їх фізіологічного змісту за переважанням рухів на різних ділянках дихального апарату. Існує чотири види дихання: ключичний, середньореберний, нижньореберний, діафрагматичний. Найкраще для співу – мішане дихання, що відбувається за рахунок рухів середніх та нижніх ребер, а також черевної стінки. Досвід показав, що систематичний розвиток співацького дихання ефективніше всього проходить на співі вправ, які поступово ускладнюються, на середині голосу, медіумі. Необхідно навчитися утримувати звук в “рівній силі” на одній ноті до кінця. Це дає цінне почуття – опори звуку. Співацьке дихання повинне розвиватися у повній відповідності іншим компонентам голосового апарату шляхом терпеливої, систематичної та послідовної роботи.

Типовим для російської вокальної школи є погляд на співацьке дихання сучасного педагога – вокаліста Н.М. Малишевої. В її книзі «О пении» вірно зауважено: “В співі потрібно не просто плавно видихати, а знаходити вірну взаємодію між голосовими складками та диханням. Подібно тому як вітрила корабля, при сильному вітрі можуть втратити керівництво, так і гортань зі складками при сильному натиску дихання може втратити стійкість. Постійно тренуючи голосові

складки, не змінюючи положення гортані і постійне напруження складок, співак тим самим тренує і дихання. Не можна порушувати зв'язок дихання та звукоутворювання, тренуючи окремо дихання від звуку” [14, 8].

2.2. Фізіологія співацького дихання

Перед тим, як почати освоювати систему співацького дихання, необхідно ретельно вивчити всі елементи фізіологічного процесу дихання, а також, устрій органів дихання.

Протягом усього життя люди вдихають та видихають повітря, але при цьому мало хто задумується, чи вірно він це робить. Стверджуючи, що від способів дихання в більшій мірі залежить стан голосового апарату та витривалість співацького життя, ми розробили систему, що потребує беззаперечного дотримання багатьох правил та норм.

Перш за все, необхідно навчитися глибоко вдихати, а також – контролювати ритм дихальних процесів.

Верхнє чи ключичне дихання. Більшість співаків початківців користуються саме цим видом дихання. Тому дослідити верхній тип дихання дуже просто. Специфіка такого дихання, на перший погляд, досить примітивна – наповнюється повітрям лише невелика верхня частина легень, а потім воно швидко видихається. При цьому рухається верхня частина грудної клітини – плечі та ключиці. Якщо звернутися до анатомії, то легко пересвідчитись, що верхня частина легень за об'ємом – найменша, тому і повітря при вдиху за об'ємом небагато. Діафрагма на протязі всього дихального процесу лишається в піднятому вверх положенні бо легені, розширюючись, не давлять на неї. За такого дихання співак витрачає велику кількість енергії, а отримує мінімальний вокальний ефект.

Медики стверджують, що верхнє дихання притаманне в більшій мірі жінкам, бо анатомічна будова їх грудної клітини відрізняється від чоловічої. Але справа не тільки в цьому: не можна не враховувати особливості жіночого вбрання (пояси і т.і.), що зовсім не сприяють глибокому диханню. Не слід категорично заперечувати користь верхнього дихання, вважати його невірним, особливо, якщо цей тип дихання не впливає

негативно на звукоформування, і чергується з глибоким діафрагматичним. Головна ідея використання дихальної системи полягає в тому, що найкращим є таке дихання, яке краще наповнює легені в процесі співу.

Дійсно, чим більший об'єм легень наповнюється повітрям, тим більше повинно бути вміння його утримувати, тоді буде ширша вокальна фраза, рівніша вокальна лінія. Але при диханні слід остерігатися перевантаження легень. Найбільш ефективним є той об'єм повітря, що не перенапружує легені і набагато менший їхньої оптимально можливої місткості. Дихання на повні груди можна використовувати тренуванням на короткий час.

Середнє чи грудне дихання. Його часто називають ще реберним чи боковим. Цей вид дихання частково включає в себе елементи черевного дихання. Тренуватися на вправах з цієї різновидності можна стоячи, сидячи чи лежачи. Після енергійного видиху слід глибоко вдихнути через ніс, збільшуючи об'єм грудної клітини. Вона розширюється, головним чином, в сторони та небагато в області, що знаходяться ближче до хребців, саме тому таке дихання називають боковим. При такому виді дихання помітно беруть участь тільки середні відділи легень (черво та ключиці при цьому лишаяються нерухомими).

Нижньореберно-діафрагматичне дихання в процесі підготовки до співу.

Цей тип дихання відрізняється від інших глибоким вдихом та проходить в стані повного м'язового розслаблення. Це один із етапів повного дихання. Виконується таке дихання за рахунок дії діафрагми, що відокремлює грудну порожнину від черевної. В стані спокою діафрагма має куполоподібну порожнину і повернута випуклою частиною в сторону груднини. При видиху – вона тисне на органи черевної порожнини і витісняє їх вниз, а при вдиху – повертається в первинний стан.

Черевне дихання слід виконувати стоячи або лежачи. Сидячи так дихати незручно. Увагу при цьому слід фіксувати на центральній частині черева. На початку вправи слід видихнути, а потім – вдихнути в нижню частину грудей. Діафрагма при цьому прогнеться, а нижня частина легень наповниться повітрям. Під час видиху діафрагма вигинається в сторону черева, а повітря витісняється. На перших порах, слід вдихати через ніс. В такому

дихальному процесі приймають участь тільки нижні відділи легень та діафрагма, грудна клітина лишається в стані спокою. Це, до речі, чудовий засіб масажу органів дихання та черевної порожнини.

Комплексним характером дихання слід керуватися в процесі тренування без співу і під час співу. Добиватися цього необхідно, використовуючи в одному дихальному процесі вищеописані три типи. За такого дихання мобілізується вся дихальна система, весь голосовий апарат. Грудна клітина при цьому розтягується до максимальних розмірів, а об'єм легень значно збільшується. Діафрагма інтенсивно скорочується. При повному диханні організм отримує найкращу можливість до творення повних за тембром, красивих вокальних звуків.

Повне (мішане) дихання.

Ритмічне дихання – це необхідний етап для того, щоб оволодіти повним співацьким диханням. На перших підготовчих етапах можна дихати довільно, тобто так, як зручно, а в подальшому – дихання слід систематизувати наступним чином: вдих через ніс повинен продовжуватись близько 7 секунд. Наповнювати легені слід поступово: спочатку нижні відділи, а потім – верхні. Перед вправами необхідно себе настроїти психологічно – до відчуття радості. Вправи підготовчого етапу від 5 до 15 хвилин два – три рази на день. Опанувавши їх досконало, слід перейти до освоєння ритмічного дихання.

Ритмічним диханням можна оволодіти, якщо навчитись контролювати його за ударами серця. Їх важко відчути навстоячки чи сидячи, тому необхідно лягти. Якщо це не допомагає – необхідно прикласти руку до серця, або палець на зап'ястя лівої руки. Вправи для ритмічного дихання виконуються один – два рази на день, збільшуючи раз за разом довготривалість вдиху від 6 до 14 ударів пульсу. Після досягнення досконалості можна приступати до оволодіння повним співацьким диханням.

2.3. Повне співацьке дихання

Повне дихання - основа співацького процесу. Воно включає в себе декілька складових: нижнє – діафрагматичне (наповнюються нижні долі легень), середнє – грудне

(наповнюються бокові долі легень), верхнє – ключичне (наповнюються верхні долі легень). Ми розглянули кожен складову єдиного дихального процесу окремо, але при повному співацькому диханні вони не відокремлені один від другого.

Для того, щоб освоїти повне дихання, необхідні постійні вправи. На початковому етапі освоєння співацького дихання допустимо займатися без співу, щоб довести до автоматизму повне дихання, а це потребує повної концентрації. Займатися слід без напруження. Техніка дихання не така проста, як це здається на перший погляд.

Методика освоєння повного співацького дихання:

Спершу слід стати прямо і розслабитись. Вправи на дихання починають з енергійного видиху, при цьому діафрагму необхідно втягнути в порожнину грудної клітини. Потім, починають вдихати через ніс, рахуючи до п'яти – семи.

Вдихати необхідно в три етапи:

- енергійним рухом діафрагми випхнути живіт і набрати повітря в легені, зафіксувати увагу на цій частині свого тіла. Повітря повільно заповнює нижні відділи легень. Щоб проконтролювати, як проходить наповнення, слід тримати руку в області діафрагми. Таким чином легко пересвідчитись, чи є резерв для продовження вдиху;

- перемістити увагу на нижню частину грудної клітини, диханням розширювати її і середню частину грудей, слід вдихати так, ніби виконується грудне дихання, яке описано вище;

- остання фаза пов'язана з розширенням грудної клітини вперед. Вдихати потрібно стільки повітря, скільки можуть без болю прийняти легені. Під час цієї фази вдиху грудну клітину слід дещо підняти, а живіт (до того розслаблений і випхнутий) втягнути. На перший погляд, таке дихання являє собою хвильовий рух, направлений від живота вгору, і це природно, тому що всі три фази вдиху проходять саме в цьому напрямі.

Вдих на початку виконують через ніс – ритмічно, вільно, поступово. Видихати необхідно в тій же послідовності, що і при вдиху: спочатку втягують середину живота, потім стискають нижню частину грудної клітини і опускають плечі.

Якщо займатися дихальними вправами кожного дня, то з'явиться витривалість у співі й, що важливо, імунітет від різних

захворювань, особливо легеневих.

2.4. Вправи для розвитку співацького дихання

Однією з якостей техніки є досягнення ефективних результатів за найменших затрат енергії, особливо яскраво передає це поняття техніка співу. Гарний вокальний звук зумовлений точністю роботи тих м'язів, що приймають участь у звукоутворенні, тільки в тій мірі, яка для нього необхідна.

Всі перенапруження (наприклад, в області гортані чи в нижній щелепі) негативно впливають на вільне звукоутворення.

Робота м'язів, що беруть участь у формуванні звука, повинна бути уточнена і осмислена, а це, перш за все – м'язи, що допомагають вбирати і утримувати дихання. Вільне і вірне положення повітряного стовпа, який підтримує звук гарантує відчуття вдиху. Якщо на початку звучання співак не втрачає це відчуття і не дозволяє м'язам повернутися в зворотне положення, голосовий струмінь повністю використовує все дихання. У той же час, гортань (основний орган звукоутворення) займе те спокійне положення, що і є необхідним при співі.

Вправи, що пропонуються, можна співати на довільну голосну, стриманим звуком на всьому опрацьованому раніше діапазоні, утримуючи повітря в нижній частині легень, при спокійному положенні плечей і верхньої частини грудної клітини.

№1 *Andante*

№2 *Andantino*

№3 *Andante*

№4 *Andante*

К. Сенс-Санс Арія Даліли з опери "Самсон і Даліла"

poco più lento

№5



Andante

№6



i - e - a - o - y
a - e - i - o - y
y - o - a - e - i

Вправи 7-14, базуючись на гамових рухах, розраховані на опрацювання широкого дихання, вміння його поповнювати і розподіляти. Ці вправи слід співати на початковому етапі навчання на голосні "а", "е", "о" в швидкому темпі, чітко акцентуючи сильні доли тактів, роблячи "крещендо" до верхніх звуків. Кількість гамоподібних рухів у вправах 7-13 можна поступово збільшувати у відповідності з можливостями дихання співака. Необхідно пам'ятати, що ніколи не слід використовувати дихання до кінця, лишатися без дихання. Це деформує звук. Вправа №14 розрахована на опрацювання навичок зупинити дихання на паузах без його добору. Всі вправи слід співати на одному диханні.

Andantino

№7



НЬО-

Allegro

№8



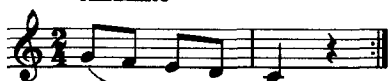
ма



ма

Andante

№9



i - a - i - a - i

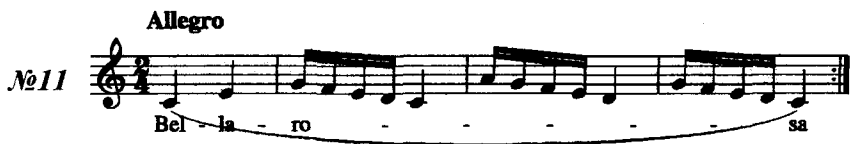
Lento

№10




ма - ме - ми ми - ме - ма

Allegro


№11 

Andante

№12 


за -

Allegretto

№13 

за -

Andantino

№14 

2.5. Вправи для розвитку відчуття опори звуку

Для вільного звукоутворення необхідний помірний підв'язковий тиск. Цей момент тісно пов'язаний з опорою звуку. Ми досягаємо опори, коли стовп повітря знизу підпертий діафрагмою, зустрічає рівноцінний опір верхнього повітряного стовпа, що наповнює м'яке піднебіння і порожнину роту. В італійській вокальній школі під поняттям "опора" звуку розуміється як відчуття звуку в "масці". Але, без координованої роботи дихання та інших частин голосового апарату, високої позиції не досягти. Опертий звук резонує по лінії твердого піднебіння, близько верхньої губи, там же він повинен відчуватися зібраним і виконуватися легко та без напруги. Вправи 15 та 16 можна опрацьовувати на довільну голосну чи закритим ротом, в залежності від того, як найкраще збирається звук.

Andante

№15 

Andante



Перед початком звуку уява про нього з'являється не в горлі, а в головному резонаторі. Вправи 17, 18 найкраще виконувати із закритим ротом на приголосний звук "м", що допоможе відчутти головні резонатори.



2.6. Вправи на розвиток вміння розподілу дихання

Дуже важливо навчитись не тільки вірно набирати дихання, а й утримувати його. Працюють при цьому м'язи нижньої середньої частини грудної клітини, черева. Черевні м'язи дещо втягуються, і це допоможе відчутти напруження діафрагми, що є дном грудної порожнини і є базою звучання.

Вправи без звуку, якщо тренувати лише одне дихання, приносять невелику користь, але вирішального значення для розвитку співака мати не можуть. При роботі над вірним розподілом дихання потрібен звук. Вся увага співака, в даному випадку, буде прикута до того, щоб тримати дихальний апарат у стані вдишу, незалежно від руху гами вгору чи вниз, і не давати йому приймати зворотне видихальне положення (впр. 19-22).



Allegretto

№21 

M Andantino

№22 

O! - So le - mio, - so - le - mio!

На подальших етапах роботи, наведені вправи виконуються з наростанням звуку від *p* до *f*, та навпаки; для відчуття опори звуку та еластичності також корисно філірувати звук. У майбутньому ці вправи можна використовувати і за кордонами “медіуму”. Слід звернути увагу, що різна природа голосних звуків, в значній мірі, ускладнює рівномірний (без поштовхів) розподіл дихання, а з нею і можливість утримання звуку в рівній силі на окремих поєднаннях голосних. Тому корисними є вправи на вимовляння групи голосних на одній ноті в послідовності *i-u-e-o-a*, а також *a-o-e-u-i*; співати всі голосні необхідно з рівною силою однаковим за тембровою фарбою звуком. За допомогою наведених вправ опрацьовується регуляція опори дихання і звуку для однокового за характером і рівного за силою звучання різних голосних. Послідовність голосних дається в залежності від визначеного тиску для кожної голосної у рухах вгору чи вниз.

РОЗДІЛ III. ПОСТАНОВКА АРТИКУЛЯЦІЙНОГО АПАРАТУ ПІД ЧАС СПІВУ

3.1. Про положення гортані

Розвиток співацького голосу – це складний процес організації таких важливих компонентів, як: резонатори, дихання, гортань, артикуляційний апарат. Кожен з цих компонентів, що приймають участь в процесі фонації, необхідно розвивати, але обов'язково у взаємодії. Опанування, так званого, високого звучання з вичерпним використанням верхніх резонаторів, має проводитися з максимальною обережністю - потрібен індивідуальний підхід до голосового апарату. Особливе місце в розвитку співацького голосу, займає положення гортані.

Г. Ломакін, один з основоположників російської класичної вокальної педагогіки, в середині XIX століття наголошував на тому, що слід звертати увагу на розвиток м'якості та гнучкості голосу. Щоб надати йому цих рис, під час співу слід тримати гортань без всякого напруження, тобто приймати те вільне та природне положення гортані, в якому вона знаходиться, коли співак мовчить [16, 225]. Ця позиція Г. Ломакіна повністю співпадає з методичними установками педагогів вокального факультету Петербурзької консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова, де вільне положення гортані вважається, з точки зору фізіології і практичної ефективності, найбільш сприятливим, що допомагає взаємодії інших компонентів звукоутворення. Ця координація забезпечується глибоким нефорсованим вдихом, збереженням в процесі співу гальмівної ролі вдихача, вільної та легкої артикуляції. Так, професор Ленінградської консерваторії В.М. Луканін відмічав: "...я проводжу заняття на добре обпертому на дихання звуці, добре поставленому, нижче звичайного, положенні гортані" [5, 68]. Аналогічною була позиція професора Ленінградської консерваторії І.І. Плешакова у відношенні положення гортані під час співу. На положенні гортані не загострювалась увага співака. Звучання голосу підказувало, чи слід звертати увагу на її установку. Якщо некрасиве звучання голосу супроводжувалось переміщенням

гортані то вверх, то вниз, тоді пропонувалося поставити її в положення нижче рівня стану спокою. Звичайно, це досягалося за допомогою відчуття легкого напівпози́ху при взятому диханні. Професор ніколи не ставив міру відкриття роту, бо вона визначалась якістю звуку. Співаку пропонувалося не закріпачувати щелепу, вона повинна вільно рухатись.

Цікавий та оригінальний погляд на положення гортані під час співу ми знаходимо в книзі В. Кареліна «Новая теория постановки голоса», написаній в кінці XIX століття: “Для російських співаків необхідно лишати положення високо піднятої гортані, обумовлюючої собою формування найбільш красивого тембру голосу; для досягнення ніжного тону, необхідно атакувати чи починати звук при видиху з постійним тиском зверху на передню частину гортані. За такої атаки звуку, передня частина гортані завжди повинна бути нижче задньої” [16, 230].

Видатний співак та педагог І.В. Прянішніков в своїй праці, виданій в 1899 році, “Советы обучающимся пению” рекомендував: “Звичайно, звук з’являється в гортані, але співак не повинен цього відчувати; якщо є хоч найменше відчуття гортані, значить, звук поставлений невірною. Співаючому повинно здаватися, ніби звук формується не в голосових зв’язках, а в грудях, а потім, спирається в тверде піднебіння” [16, 232].

Вільний, гарний спів потребує визначеного напруження голосових зв’язків та звільнення гортані від напруження. Співак повинен бути націленим на гарний, не закріпачений м’язовим відчуттям спів, бо тільки при таких умовах буде істинний ґрунт для художньої творчості. Саме це мав на увазі К.С. Станіславський, який говорив на репетиціях в оперному театрі: “Через зажатое тіло не може пройти почуття...” [19, 44].

М. Гарсія, маючи на увазі нероздільність м’язової роботи співака, відмічав: “Коли співак вміє заставити працювати кожен орган звукоформування у відведеній для того зоні, не відволікаючи інші органи від роботи, то голос ніби насичує всі частини виконання та поєднує різні деталі мелодії в один ансамбль, який і складає повноту співу. Якщо ж, навпаки, один із механізмів виконує свої функції погано, груди виштовхують або кидають дихання, голосові зв’язки працюють недостатньо твердо та точно, то голос переривається і слабіє після кожного складу” [6, 17].

Вправи, проспівані співаком з напруженим горлом, некорисні і неефективні тому, що одночасно з тренуванням сили голосу та голосових зв'язок, вони закріплюють і відповідне напруження зв'язків. Наше вухо потребує, щоб сила звучання голосу була пропорційна свободі його звучання. Якщо гортань вільна від напруження і зв'язки працюють у потрібному робочому режимі, то ніхто не зможе помітити у цьому звучанні ні "горла", ні "гортані".

Педагог та співак Ф.Ф. Вітт доцільно відмічає, що деякі викладачі співу рекомендують співакам слідкувати за тим, щоб під час співу гортань приймала положення нижче нормального, інші ж навпаки говорять, що гортань повинна мати положення вище нормального. Він не розділяє подібних порад, так як бажано відволікати увагу співака від всього того, що стосується гортані. Ф.Ф. Вітт застерігає, що при концентрації думки учня на горлі можна легко визвати напруження м'язів гортані, що викличе гортанний звук. Якщо ж співак засвоїв вільне звукоутворення, як при позіху, то гортань сама по собі прийме необхідне положення. Кожен співаючий може легко переконатися, що гортань ніколи не буде мати постійний рівень, і як би не намагався втримати її в одному ж і тому положенні, він помітить, що гортань то опускається, то підіймається у відповідності з регістрами голосу.

Д.В. Люш у своїй книзі «Развитие и сохранение певческого голоса» вважає необхідним в настройці голосового апарату звертати увагу на положення гортані. Він акцентує, що недосвідчені та малокваліфіковані співаки, ще не володіючи м'якою атакою звуку, рефлекторно, постійно перевищують необхідний повітряний тиск під голосовими зв'язками, особливо на верхніх нотах та при співі звуком великої сили. Цей лишній натиск повітря підіймає гортань вгору, ставить її у високе положення, при якому стає важкішою сама фонація звуку та його проходження в резонатори. Саме тому досвідчені педагоги, одночасно з формуванням звуку та настроюванням голосового апарату, вимагають м'якого початку звуку, виконання правила: "чим вище нота – тим нижче (глибше) її потрібно відчувати в горлі". Тобто співак не повинен допускати підняття гортані.

Більш "глибоке" звучання відповідає низькому положенню

гортані – намагаючись відчутти звук нижче, співак рефлекторно опускає свою гортань і не дає їй підійматись. У співака з гарною школою це - вміння утримувати гортань в зручному для співу у низькому положенні та збереженні високої позиції відпрацьовано до автоматизму і виконується під час співу непомітно [13, 14].

Практика та рентгенографічні дослідження професора Л.Б.Дмитрієва показали, що оптимальне вільне положення гортані у співаків індивідуальне, характерно, що низьким та темним за тембром голосам відповідає її низьке положення, а для високих жіночих голосів – більш високе. У кваліфікованих співаків положення гортані досить стабільне з тенденцією до нижнього. Ця стабільність положення голосового апарату і визначає інструментальну рівність у професійних співаків. При м'якому звукоутворенні й добрій настройці голосового апарату гортань завжди стає в найкраще вільне положення, ніяких спеціальних рухів самою гортанню співак робити не повинен [16, 356].

Професор вокального класу Київської консерваторії ім. П.І.Чайковського, М.Е. Донець-Тессейр вважала, що про гортань, особливо на першому етапі роботи з голосом, говорити не потрібно. Її не потрібно ні відчувати, ні спеціально опускати. Шия та м'язи горла повинні бути вільними. Якщо викладач помічає напруженість в області гортані, то вона рекомендує трішки повернути головою із сторони в сторону м'яко і вільно розслабити всі напружені м'язи. За відчуттями, в процесі співу, горло повинно бути зовсім вільним, відкритим. Для звільнення шиї, горла, м'якого піднебіння, педагог рекомендує декілька разів добре позіхнути. Це звільняє м'язи, відкриває горло. М'яке піднебіння повинне бути добре піднятим, а прохід в носоглотку слід тримати завжди закритим.

В працях видатних педагогів не має одностайної думки щодо положення гортані в співі. Деякі вчителі співу ототожнюють високе звучання, особливо високих голосів, із звукоутворенням при високому положенні гортані. Але бувають випадки, коли високе положення гортані, яке ніби наближає звук до резонаторів (йдеться про верхню ділянку діапазону), знебарвлює натуральне звучання голосу.

Більшість педагогів, і ми приєднуємось до їхньої точки зору,

вважають найбільш ефективним – вільне, нижче звичайного, положення гортані. Багато з них застерігають учнів від концентрації думки на гортані, бо це може викликати напруження м'язів горла. Для звільнення гортані співак повинен тримати м'яке піднебіння в активному стані. В той час коли одна група м'язів підіймає м'яке піднебіння, одночасно друга група м'язів автоматично звільняє гортань.

Взагалі ж, головна думка, що пронизує майже всі праці видатних педагогів вокалу та співаків – це стабілізація гортані або постановка гортані за рівнем нижче природного.

3.2. Анатомія, фізіологія та функції гортані

Щоб усвідомлено підходити до процесу звукоутворення, співак повинен знати будову свого голосового апарату, функціональні дії кожного органу, що бере участь в процесі формування звуку.

Гортань – основний орган в процесі звукоутворення, вона є джерелом звуку. Її форма нагадує конусну трубку, яка складається з 4 хрящів: щитовидного, персневидного, двох черпаловидних. Гортань розміщена між глоткою і трахеєю, являє собою складну частину дихального апарату людини. З середини гортань вкрита слизовою оболонкою. Рівень гортані відповідає III – VII шийним хребцям.

Основою гортані – є хрящовий скелет, а її базовий хрящ – персневидний. Над ним розміщений самий великий щитовидний хрящ, який являє собою ледь відчутну випуклість, особливо у низьких голосів, у чоловіків він називається адамовим яблуком. Щитовидний хрящ складається з двох пластинок, з'єднаних між собою по середній лінії шиї під кутом 90 – 100 градусів. На верхній поверхні персневидного хряща, та на задній стороні пластинок щитовидного, є два симетрично розміщених черпаловидних хряща, які зовні нагадують витягнуту три реберну піраміду.

Черпаловидні хрящі мають по два відростки: м'язовий та голосовий. Перший - знаходиться із зовнішньої сторони, він кріпить внутрішні м'язи бічної персне-черпаловидної. Одна з них просовує голосовий відросток в середину та назад, завдяки чому

з'єднуються між собою голосові зв'язки; друга допомагає в зворотному русі, таким чином, викликає розкриття голосової щілини.

Другий голосовий відросток необхідний для прикріплення істинних голосових зв'язків та їх м'язів.

Від кута щитовидного хряща на половині його висоти, йдуть до голосових відростків черпаловидних хрящів дві натягнуті, пружні та плоскі зв'язки, які є органами звукоутворення. Їх називають істинними голосовими зв'язками. Вільний край зв'язок носить назву голосової струни.

Над істинними голосовими зв'язками знаходяться дві, не такі пружні зв'язки із слизової, які називають несправжніми голосовими зв'язками, вони йдуть від кута щитовидного хряща до переднього краю черпаловидних хрящів.

Гортань має зовнішні та внутрішні м'язи. До зовнішніх м'язів гортані відносяться:

- 1) щитопід'язикові м'язи, що кріпляться верхнім кінцем до нижнього краю під'язикової кістки, а нижнім до щитовидного хряща (піднімає гортань);
- 2) щитогрудинні м'язи (опускають гортань вниз);
- 3) гортанно – горлові м'язи (зв'язують гортань з м'язами горла для одночасних рухів гортані та м'якого піднебіння).

Внутрішні м'язи гортані діляться на дві головні групи: розширюючі та звужуючі голосову щілину. Першу функцію, тобто розширення голосової щілини, виконує тільки одна м'язя персне-черпаловидна, що, скорочуючись, відтягує зверху черпаловидні хрящі та розширює гортань, забезпечуючи дихальну функцію. Другу функцію, тобто фонорну, звуження голосової щілини виконують наступні м'язи:

- 1) міжчерпаловидні, косі та поперечні м'язи, які необхідні для наближення черпаловидних хрящів;
- 2) бокові перснечерпаловидні м'язи, що наближують голосові відростки та закривають голосову щілину;
- 3) безпосередньо м'язи голосової зв'язки. Функція м'язів – в напруженні голосової зв'язки в поперечному напрямленні. Крім того, вони наближають між собою голосові зв'язки, грають

важливу роль при звукоутворенні.

Слизова оболонка гортані, маючи в різних місцях різну будову та товщину, являє собою безпосередньо продовження слизової роти, піднебіння та стравоходу. На самому краю істинної голосової зв'язки вона набуває потовщення.

Крім двох основних функцій дихання та звукоутворення, гортань – орган, що охороняє дихальні шляхи від попадання в них пилу, інфекції тощо, вона, також, приймає участь у виділенні мокрот з дихальних шляхів. В результаті особливої чутливості слизової оболонки гортані, може виникнути подразнення, яке викликає приступи кашлю та закриття голосової щілини за допомогою відповідних м'язів. В процесі дихання головну роль відіграють м'язи, відкриваючі гортань, тобто задні персне-черпаловидні. За допомогою їх, голосова щілина лишається завжди відкритою в середньому положенні між станом її при звукоутворенні та положенням її при вдиху.

Гортань як звукоутворюючий орган за своєю будовою більше всього схожа на духові дерев'яні інструменти, такі як: кларнет, фагот, сопілка та інші - в яких звук утворюється від коливання дерев'яного язичка. В людській гортані цю роль виконують еластичні, вільні кінці істинних голосових зв'язків, які напружують м'язи.

Голос з'являється в результаті коливань дійсних голосових зв'язків, вони, в свою чергу, приводять в дію коливання потоку повітря, що виходить з трахеї, гортані. Будова гортані грає дуже важливу роль при різних змінах висоти голосу. Висота тону коливаючого тіла залежить від його ширини, товщини та еластичності. Так і голосові зв'язки: чим вони ширші, товстіші - тим нижчий звук вони утворюють, і навпаки. Відповідно, висота людського голосу залежить:

- 1) від довжини коливаючої частини голосових зв'язків;
- 2) від їх товщини;
- 3) від їх ширини;
- 4) від їх еластичності.

На висоту тону має також вплив положення м'якого піднебіння: з підвищенням голосу останнє підіймається.

3.3. Робота артикуляційного апарату

Дуже складний, але важливий етап роботи над голосом – це постановка артикуляційного апарату. Рухоме і дуже часте переформування м'язів, потребує від артикуляційного апарату постійної “бойової готовності” до перебудови. Артикуляційний апарат складається із м'язів язика, м'якого піднебіння, нижньої щелепи і губ. Велика кількість комбінацій голосних і приголосних викликають відповідні рухи артикуляційних органів. Ці органи повинні бути постійно готові до перебудови! М'яке піднебіння необхідно тримати постійно в активному стані, воно, як відмічав Ф. Ламперті, приймає вид вигнутого парусу, надутого вітром.

“Нижня щелепа є пасивною, не повинна утримуватися м'язами щік та кутками губ “віддалених” один від іншого”, - писав у своїй праці «Школа пения» М. Гарсія – “однаково як і самими губами, активно промовляючими приголосні, губи повинні, лежати на зубах. Язик повинен бути ненапруженим, щоб постійно бути готовим до формування голосних і приголосних” [16, 124]. Свобода м'язів язика дозволяє йому постійно змінювати своє положення, відповідно потребам самої “природи” звучання різних голосних і приголосних.

Обличчя співака повинно бути готовим виконати будь-які мімічні задачі, виразити те чи інше почуття. Для цього м'язи обличчя обов'язково слід тримати вільними. “Технологія вокалу не повинна бути помітною на обличчі співака”, - вважає Н.М. Малишева.

Постановка роту має велике значення для знаходження вірного положення гортані, звільнення глотки та зручності формування голосних і приголосних. М. Гарсія та Ж. Дюпре мали визначну думку щодо значення постановки роту: “Дуже велике розкриття щелеп, в результаті, закріпачує глотку і, відповідно, приглушує вібрацію голосу, відбираючи у голосового апарата його резонуючі можливості. Якщо зуби через міру наближені, голос отримує горловий відтінок. Якщо дуже видвигати губи в формі лійки, то вийдуть важкі звуки. Якщо ж відкривати рот овально (як риба), - це положення має ті недоліки, що воно приглушує голос, асимілює голосні, мішає артикуляції і, нарешті,

надає обличчю грубого та некрасивого виразу. Відкривати рот необхідно не в формі овального “о”, а віддаляючи нижню щелепу від верхньої, вона повинна опуститися вниз за своєю вагою, трішки підіймаючи кутки губ. Цей рух прижимає губи до зубів, відкриває рот у вірному розрізі і надає йому приємної форми” [16, 164].

Ф. Ламперті говорив, що “в голосних “а”, “є”, “і” рот завжди повинен приймати посміхнений вид, оголяючи верхні зуби” [16, 120]. Ж. Дюпре писав: “Відкрийте рот горизонтально і найбільш невимушено” [16, 162].

Ці рекомендації визнаних майстрів – педагогів співу, показують необхідність постановки роту більше в ширину, тобто – горизонтально, ніж овально, чи вертикально.

У старому випуску “Школи співу” М. Гарсія про постановку роту говориться: “Є тільки один розумний рух губ: це наближати та віддаляти їхні кутки, тобто рот повинен розкриватися горизонтально” [5, 12]. Важливість цієї рекомендації безумовна, якщо прийняти до уваги, що горизонтальне положення роту впливає на положення гортані в процесі фонації. Кутки губ, рухаючись горизонтально, утримують нижню щелепу від зміщення вниз і, тим самим, можуть утримувати гортань від переміщення.

При співі голосного звуку “і” спинка язика підіймається до передньої частини м’якого піднебіння – це голосний звук переднього ряду. При переході до голосного “а” язик відходить назад. Рот при “а” розкривається сильніше, ніж при “і”. Якщо при “і” рот має “невимушений, усміхнений вид, то при переході до “а” рот також повинен лишити “невимушену посмішку”. Неможливо допускати, щоб співдружність м’язів привела б до глибокого звучання, і рот повторював би рух “заднього плану”, тобто розкриваючись вертикально і набуваючи овальної форми.

Чим вище звук, тим сильніше відкривається глотка, тим активніше формується “позіх”. Але цей рух повинен співпадати з утриманням губ в їх направленості по горизонталі.

Цей рух артикуляційних м’язів переднього і заднього планів, є однією з основних перешкод в роботі співака над артикуляцією. Між тим він позитивно впливає на спокійне, стабільне положення гортані. Ще більший вплив на положення

гортані, мають тісно пов'язані з нею м'язи глотки і піднебіння. Вірна постановка глотки і піднебіння допомагає гортані зберегти своє вільне положення.

Маестро Дженнаро Барра вважав, що саме звук повинен диктувати постановку роту. Так, при фонації високих нот у високих голосів викладач пропонував використовувати два прийоми: горизонтальну і вертикальну проекції звуку. Перший з них, передбачає овальне положення роту і застосовується в сольних моментах партії там, де необхідне м'яке, округле звучання. Друга – в інтенсивному підтягуванні верхньої губи доверху – “*sorriso del bulldog*” (“посмішка бульдога”), що супроводжується різким підняттям м'якого піднебіння і застосовується там, де необхідно дзвінким тембром пробити звучання хору та оркестру. Для відпрацювання навичка горизонтальної проекції маестро Барра пропонував учню, піднімаючи верхню губу, великим та вказівним пальцями до болі нажимати на вилицеві кістки [5, 72].

Говорячи про фонацію верхніх нот, маестро Барра неодноразово підкреслював, що рот не повинен бути розкритим дуже широко, і, щоб застерегти учня від цієї помилки, радив під час співу іноді легко тримати передніми зубами горизонтально розміщений палець або олівець.

Для середніх та низьких голосів найкращою постановкою роту викладач вважав овальне. При цьому у вправах він рекомендував двома пальцями тримати кути роту легко зближуючи їх, щоб вийшла фігура, схожа на цифру 8.

Маестро Барра вважав необхідним, щоб співак протягом всього діапазону відчував голосні звуки на губах – “*il suono deve essere lalicle*”. Особливо це важливо при співі *mezza voce*. В губному резонуванні він бачив результат хорошої дикції і рекомендував своїм учням не поділяти в своїх відчуттях дикцію і голосні звуки на губах, не робити в співі акцентування на вимові приголосних. Він критикував тих диригентів, концертмейстерів, вокальних педагогів, які захоплюються потребами тексту, різко промовляють приголосні за рахунок звучання голосних і, тим самим, порушують лінію кантилени.

Цікаві і, водночас, суперечливі зауваження щодо постановки роту висловив видатний співак Беніаміно Джильї:

“Щоб гарно співати, потрібно показувати зуби, як “чеширська” кішка. При співі високих нот висуньте язик вперед, наскільки це можливо. Щоб добре взяти високу ноту, підійміть м’язи щік і покажіть зуби” [17, 174].

Д. Люш, розглядаючи питання положення роту, відмічав, що у всіх людей різна будова роту, різні форми піднебіння, зубів. Коли ми розмовляємо, то не звертаємо на це уваги тому, що артикуляція та резонування проходить, в основному, рефлекторно, так як це необхідно для цієї людини.

Але у вокальній педагогіці часто без необхідності заставляють учнів відкривати верхні зуби, співати на “посмішці” і т.і., зовсім не враховуючи при цьому форму та будову артикуляційного апарату співака.

Положення роту та міра його відкриття при співі залежать від природної будови та характеру проспіваного звуку, необхідної сили і висоти. В співі потребується особливо чітка артикуляція, яка можлива тільки при вільному положенні органів артикуляції, враховуючи і рот. Тому занадто широке відкриття роту просто шкідливо. Якщо співаку на верхній ноті потрібно більше відкрити рот, то він це робить в більшості випадків рефлекторно, при необхідності співу “темним” звуком, співак за часту робить це осмислено, дещо прикриваючи рот, ніби голосні “у” чи “о”.

Основою співу є проспівування голосних, при якому постановка роту повинна займати визначене, найбільш ефективне для формування звуку, положення. Але при вимові приголосних, особливо глухих, артикуляційні рухи можуть викликати зміщення гортані, що негативно впливає на звукоформування. Тому, є необхідність у швидкому і чіткому рухові органів артикуляції при вимові глухих приголосних. Для цього необхідно, після вимови приголосної, швидко відірвати язик від зубів та вернути його в ненапруженому стані у звичайне положення, щоб не заважав співу наступної голосної. Цей рух органів артикуляції, які при вимові приголосних є перешкодою на шляху звукового струменя голосних, повинен бути швидким, чітким і виконуватися вільно, без напруження не приймаючих участі м’язів обличчя та шиї.

Необхідно відмітити, що при постановці роту, часто

даються вказівки слідкувати, щоб язик лягав у нижню щелепу, не ставав у роті горбом, прижимався кінцем до нижніх зубів і т.і. – вони є зовсім не аргументованими і приводять, звичайно, до перешкод у співі, оскільки заважають вільній роботі голосового апарату та чіткій артикуляції.

При вільному низькому положенні гортані, корінь та середина язика пересуваються за допомогою під'язикової кістки з порожнини роту ближче до порожнини ротоглотки. Необхідно слідкувати за тим, щоб при цьому м'язи язика були ненапружені. Язик повинен бути завжди вільним. Його положення під час співу стає, в основному, рефлексорним і вміщуватися в це співаку не слід. Ця рефлексорність постановки язика автоматично враховує і індивідуальні особливості будови ротоглоточної частини голосового апарату.

Д. Троніна, співачка і педагог, зазначала, що законом для кожного співака – початківця повинна бути “позіхова” дихальна установка: підтягнуте м'яке піднебіння, дещо, відтягнута вниз гортань. Співак повинен змінювати постановку роту у відповідності до тих задач, які перед ним стоять. Наприклад, при ході вгору слід підіймати м'яке піднебіння; при наближенні до граничних звуків верхнього діапазону необхідно відкрити верхні зуби, але не можна допомагати лишнім відкиданням нижньої щелепи, а також форсувати голос. Перш за все, потрібно починати роботу над розвитком еластичності м'язів артикуляційного апарату: язика, губ, піднебіння, гортані - які рухаються і ми можемо ними керувати [21, 25].

П.В. Голуб'єв негативно відносився до самого поняття “постановка голосу” і вважав, що це є перешкодою в співацькій роботі; при звукоутворенні не слід фіксувати губи, неприродно прикриваючи верхні, а іноді й нижні зуби. В подібних випадках, на думку викладача, співаку дуже важко ясно і невимушено проспівувати слово без побоювання втратити звичну позицію якісного звукоутворення. Слово стає або неясним, або тяжким для своєчасної подачі.

В розумінні М.Е. Донець-Тессейр вокальний слух повинен бути ведучим у постановці роту. Крім нього, в контроль включаються резонаторні відчуття і м'язові. Вона вважала, що співак сам повинен контролювати внутрішнім відчуттям, чи все

зроблено в голосовому апараті для того, щоб вийшов гарний звук. Для вірного звукоутворення необхідно вільно, більше в ширину, відкрити рот. Верхні зуби завжди повинні бути відкритими від верхньої губи. Непотрібно їх закривати верхньою губою, натягувати губи на зуби. Спеціального, однорідного положення губ взагалі не повинно бути. Вони повинні приймати таке положення, яке потребує даний голосний звук. В роботі над першою октавою, положення роту повинно бути звичайним, але більш округлим, ніби в формі голосного “о”. На голосну “і” кутки губ слід підійняти в сторону, а на “у” – витягувати вперед. Рот слід розкривати вільно, але не відкидати щелепу занадто. Головне на перших порах – слідкувати за тим, щоб була свобода в щелеповому з’єднанні, щоб щелепа не була напруженою.

Язык у співі повинен приймати те положення, яке потребує чисте промовляння даного голосного звуку. Наприклад, голосний звук “і” обов’язково потребує “горбатого” положення язика. На голосному “а” у більшості співаків, по мірі засвоєння вірного звукоутворення, язык сам приймає “класичне” положення у вигляді ложечки з кінчиком біля нижніх зубів. У кращих голосів він завжди лягає в класичну позицію сам. Але це спостерігається не у всіх випадках і не у всіх співаків.

Якщо на звуці “а” язык приймає “горбате” положення, але сам звук має всі необхідні якості, то викладач нічого про положення язика не повинен говорити. Якщо ж при піднятому “горбатовому” язиці на голосному “а” звук сформовано погано, то слід поспробувати його вирівняти. Звичайно, по мірі засвоєння прийому позику, корінь язика опускається. У випадках, коли язык “горбиться” і звук недостатньо хороший, М.Е.Донець-Тессейр пропонувала більше відкривати рот, примушуючи протягом деякого часу – співати з ручкою чайної ложки, поставленої ребром в роті. При цьому не можна торкатися ні губ, ні язика. Співак, не бажаючи торкнутись ложки, привчається більш широко відкривати рот і не підіймати язык. При дотриманні таких установок, в роботі голосового апарату вірний співацький звук вдається здобути легко.

Як і в інших положеннях щодо розвитку співацького голосу, так і в питанні постановки артикуляційного апарату немає єдиної думки у видатних педагогів, співаків. Одні стверджують, що

постановка роту допомагає в пошуках вірного звукоутворення, високого звучання голосу. В цьому руслі поширена думка, що спів на легкій посмішці і при вільному положенні нижньої щелепи, яка не повинна занадто відкидатися вниз – є запорукою звучання голосу у високій позиції. Інші, і ми приєднуємось до їхньої думки, вважають, що звуком повинен керувати вокальний слух педагога, самого співака.

Головне – це звук, а постановка роту повинна бути підпорядкована йому. Вірне красиве звукоутворення диктує відкриття роту на посмішці, чи то іншу форму. Ми вважаємо, що сам термін “постановка роту” – повинен застосовуватись у вокальній практиці. В основі вокальних відчуттів, лежить фіксація роботи визначених м’язів. Це стосується ведення звуку, співу широких інтервалів, високих нот, коли співак чітко знає, яке положення у нього повинен прийняти артикуляційний апарат, щоб звук був вірно сформованим.

Критеріями вірної постановки роту є: вільне красиве звукоутворення та свобода м’язів артикуляційного апарату.

РОЗДІЛ IV. ЗВУКОУТВОРЕННЯ, ЗВУКОВЕДЕННЯ, ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИЙ РОЗВИТОК ГОЛОСУ

4.1. Початковий період

Початковий період роботи з голосом передбачає навчання співаків – початківців формуванню звуку, вільного та гарного, який зберігає в собі індивідуальні темброві якості голосу.

Перед тим, як почнеться робота з голосом, співак повинен мати елементарні теоретичні знання щодо того, як він повинен дихати, а саме: чим відрізняється співацьке дихання від звичайного; яким повинен бути вдих, затримка та видих; яким типом дихання бажано користуватися, що таке резонування і т.д. Необхідно звернути увагу співака на його співацьку установку, бо це є необхідною умовою для нормальної роботи голосового апарату. При співі корпус та голову потрібно тримати прямо і вільно. Перше, з чого необхідно починати роботу з голосом – атаки звуку, тобто, з моменту народження, утворення звуку. Розрізняють три види атаки: м'яка, тверда та придихова.

М'яка атака – такий вид утворення звуку, коли момент видиху співпадає з моментом змикання голосових зв'язок. Починати розвиток голосу слід з чистих голосних, опрацьовуючи м'яку атаку звуку. Голосні звуки не слід штовхати чи під'їжджати до них. Їх потрібно співати м'яко, ніби глядячи голосом. Якщо не вдається добитися вірної атаки, і “чисті” голосні не виходять, слід роботу починати із складів. Приголосний добре організує початок звуку. М'яка атака надає голосу округлості, широти, м'якості, крім того вона охороняє голос від форсування. Застосовування м'якої атаки – це постійний і необхідний прийом звукоутворення.

При твердій атаці змикання голосових зв'язків опереждає момент видиху. Під голосовими зв'язками утворюється інтенсивний тиск повітря, і сформований звук характеризується твердістю, енергійністю. В той же час, тверда атака може викликати грубий, крикливий, форсований звук. Такий звук потребує великих фізичних зусиль, він різкий та некрасивий, не піддається нюансуванню та, звичайно, супроводжується

неприємними відчуттями в горлі. Не слід забувати, що постійне використання твердої атаки може привести до захворювань голосового апарату. Тверда атака є необхідною у творах драматичного характеру, там, де потрібне акцентування звуку на нюансах *f* та *ff*.

Придихова атака – це така атака, коли момент видиху передує моменту змикання голосових зв'язків. Придихова атака, найчастіше, зустрічається в співі недосвідчених співаків – початківців, при хворобах горла, загальній млявості голосових зв'язок, розслабленому видиху.

Придихова атака може вживатися, як засіб виразності у творах (хея, ха-ха-ха і т.п.) для зображення емоційного стану людини.

Професійний співак повинен володіти всіма видами атаки, бо вони є необхідним засобом виразності у співі. Але, звичайно, збереження та розвиток голосу базується на застосуванні м'якої атаки, основи вірного звукоутворення.

У більшості співаків формування звуку слід починати з середини голосу в рамках 3-4 тонів. Бувають виключення з правил, коли індивідуальні якості голосу, такі, що його найкраще звукоутворення знаходиться на верхній ділянці діапазону, тоді формування звуку повинно проходити зверху до низу. Але в переважній більшості, звукоутворення слід починати з середини діапазону голосу. На початковому етапі роботи доцільно брати голосну "у", що добре координує роботу дихання, гортані, резонаторів та артикуляційного апарату. Ця голосна гарно настроює голос на високе звучання, насичений обертонами звук. Резонуючі можливості легко знайти за допомогою прийому "гудіння". Перші вправи формування звуку краще співати на одній ноті.

Всі голосні повинні знаходитися позиційно в одному місці – це забезпечить рівність звуковедення, кантиленність. Вільне красиве звукоутворення відповідає оптимальному акустичному стану голосового апарату, що дозволяє отримати максимальний по силі звук при мінімальних фізичних затратах. Бажано, щоб голосовий апарат працював з найбільшим коефіцієнтом корисної дії, саме тому співак, вірно формуючий звук, відчуває під час співу легкість, фізичне задоволення. Самостійно освоїти

професійне звукоутворення без викладача неможливо. Потрібне талановите “вухо” викладача, який може помітити найменші відтінки та дефекти звукоутворення, виправити їх та знайти найкраще звучання голосу співака.

4.2. Недоліки звукоутворення

В педагогічній практиці спостерігається чимало випадків, коли за природними даними чи під дією невірною педагогічного впливу голос співака має певні недоліки. Повертаючись до найважливіших моментів у питанні звукоутворення, необхідно спинитися на формуванні звуку, якому притаманні певні шкідливі звички, що переростають у співацькі навички.

1) “Білий голос”.

“Білий” звук – головний голос, без достатньої дихальної опори, ненаповнений обертонами. Це явище можна спостерігати у співаків – початківців. Щоб позбутися цього недоліку, необхідно виконувати вправи із закритим ротом, вдихаючи через ніс, відчуваючи глибоку опору звуку. Особливо при такому звучанні голосу слід звертати увагу на необхідність округлення звуку на шляху до верхньої частини діапазону.

2) Носові звуки.

Вони є здебільшого наслідком млявої функції піднебінної завіски. Найкраще їх виправляти вправами на голосну “у”, при яких піднебінна завіска значно скорочується. Вправи ці доцільно проводити спочатку на “медіумі”, поступово розширюючи зону гарного звучання на сусідні ділянки діапазону. Якщо не має потрібного ефекту на голосній “у”, слід спробувати спів вправ на іншу голосну в якій не буде носового призвучу, і по відчутті цієї голосної вивести інші. Е. Карузо вважав, що єдиним засобом перебороти цей недолік – є спів з відкритим горлом і подавати звук з нижньої частини живота, направляючи звук в м’яке піднебіння. На його погляд, носовий звук – занадто висунуте вперед формування звуку. Вправи потрібно співати на голосні а – е – і [16, 143].

Ф. Вітт вважав, що “носові” та “зубні” звуки легко виправити. Слід привчити співака ширше відкривати рота – ці недоліки зникають. При “носовому” звуці слід заставити співака

тримати пальцями ніс, щоб він міг пересвідчитись у цьому дефекті голосу.

Якщо цей недолік стійкий, причини його слід шукати у впливі на піднебінну завіску інфекційних захворювань горла.

3) Горлові звуки.

“Горловий звук” спостерігається головним чином у чоловіків (особливо у тенорів) при невірному високому положенні гортані: у невмілого тенора, який намагається співати “верхи”, або у баса, який прагне “видавити” неіснуючі нижні ноти. Інколи причина криється в натискуванні кореня язика на гортань. Причину можна з’ясувати, якщо дослідити положення язика, співаючи голосну “а”. Якщо язик стає “горбом”, закриваючи собою всю задню частину ротової порожнини, а кінчик його відходить від нижніх зубів і далеко відтягується назад, то причина дефекту звуку – в положенні язика. Якщо ж язик лежить нормально, причина горлового звуку криється в положенні гортані. Звільнення гортані допоможе легкий спів на “у” (ніби “видування” голосу), а також, легкий спів на ріано з закритим ротом на нижніх нотах (“мугикання”).

4) Мляве звукоутворення.

Часто характеризується придиховою атакою, що виражається в нечіткому співі першої ноти та її закінченні, постійних “в’їжджаннях” та portamento при співі інтервалів, “розмазуванні” гам, супроводжується нечіткою дикцією та негативною артикуляцією голосних і приголосних.

Причина млявого звукоутворення може полягати у захворюванні голосового апарату. Якщо голосовий апарат не хворий, то млявість може бути знята за допомогою індивідуально підібраних вправ. Перш за все, слід приділити увагу атаці звуку – конкретній, без під’їздів, із синхронним поєднанням активного дихання і позиційної висоти звуку. Для зняття пасивності, млявості початкового звуку, корисний спів на staccato. Млявість та нечіткість дикції виправляється спеціальними артикуляційними вправами.

5) Форсування.

Не так страшно проспівати граничною силою одну – дві окремі ноти, як співати взагалі, бодай навіть, на, ледь, форсованому звучанні. В цьому випадку форсування не є епізодом, який може

й не завдати істотної шкоди, але вже є обставиною, яка набуває характеру співацької навички.

Досвідчене вухо педагога і спостереження зовнішнього вигляду співаючого можуть швидко виявити наявність тенденції до форсованого звуку.

Під *форсуванням* розуміють надмірне посилення звуку. Форсований звук – результат посиленого підв'язкого тиску, і завжди супроводженого напруженням непотрібних для звукоутворення м'язів, головним чином, шиї, напруженням самого гортанного апарату. Форсування – це будь-яке перевищення голосових та психофізіологічних можливостей співака. Прояви форсування можуть бути різними: спів великим звуком, спів крайніх високих та низьких нот, якщо учень ще не готовий їх співати, спів ріано на напруженому звуці, зміна тембру на більш низький чи високий, постійне застосування твердої атаки звуку.

Характерні прояви змін голосу в результаті форсування:

- погіршення тембру – “сухий”, напружений, некрасивий звук, зменшення обертонів;
- погіршення або зникнення верхніх та нижніх нот, невірне інтонування;
- зникнення динаміки звуку – співак може співати тільки “f”;
- швидка втома, фізична неможливість співати;
- погіршення психофізичного стану – співак не має бажання співати.

При форсуванні голосові зв'язки втрачають свою еластичність і не можуть нормально працювати, погіршується їх змикання – щільний дотик один до одного. Одночасно втомлюється і нервовий центр, який втрачає свою здатність регулювати роботу голосового апарату. Форсування приводить до передчасного старіння голосового апарату, зменшення діапазону голосу, погіршення тембру та до стійких захворювань, які дуже важко піддаються лікуванню. В подібних випадках потрібно переконливо пояснити співакові, що тільки на середньому по силі звучанні можливі динамічні відтінки й контрасти, такі необхідні для виразного співу. “Хто кричить, той не співає”, - промовляє стара вокальна приказка.

б) “Гойдання”, “тремоляція” звуку, зникнення вібрато.

Одним з недоліків, які породжує форсування звуку, є “гойдання” голосу – зменшення частоти вібрато. Недолік цей, здебільшого, має значну стійкість, яка вимагає особливої пильності педагога, щоб перешкодити його розвитку з самого початку. “Гойдання” голосу заважає розпізнати звучання основного тону, особливо воно проявляється на витриманих нотах. Цей недолік піддається виправленню з великими труднощами. У боротьбі з “гойданням” звуку, перш за все, необхідно надати повного спокою голосу, потім, слід стабілізувати звук та дихання за допомогою спеціальних вправ тільки на середині голосу, на невеликому, м’якому звуці, краще – із закритим ротом. Це повинні бути вправи для відчуття належної опори звуку, тренування головного дихального м’язу – “діафрагми”. При “вібруванні” нижньої щелепи, корисно давати співаку, під час співу вправи, закусювати між зубами який-небудь невеликий предмет, наприклад, олівець. Крім вищеописаного прийому, у подоланні цього прикрого недоліку, можна порекомендувати наблизити звучання голосу до інструментального. Тут, навіть, тимчасова втрата індивідуальних тембрових якостей не повинна викликати побоювання ні у співака, ні у педагога, оскільки, після набуття рівного, інструментального звучання, як тільки звук дістане належну “опору” співацького дихання, якість тембру повернеться ніби у звільненому вигляді. В більшості випадків “гойдання” звуку можливо ліквідувати зовсім або, значною мірою, зменшити за допомогою вправ на ряді послідовних нот в межах квінти, ведучи їх в такому темпі, який би не припускав “гойдання” голосу співака. Завдяки цьому прийому, звук не встигає гойдатися на окремих нотах, переходить у рівне звучання кантилени. На таких вокальних вправах корисно потримати учня довгий час.

“Тремоляція” звуку – вібрато з підвищеною амплітудою коливання. Цей недолік є результатом нестійкого положення гортані, із-за чого вона ненормально вібрує; а також – форсування дихання. Як правило, зовні супроводжується відповідними звуку рухами нижньої щелепи.

Вокальні прийоми для виправлення цього недоліку ті ж, що й при “гойданні” голосу.

Останнім часом стало помітним захоплення, так званим,

інструментальним звучанням голосу з відсутнім вібрато, вираженим на слух прямим “безтембровим” пустим неемоційним звучанням голосу. В цьому криється небезпека вихолощення багатого природного забарвлення голосу. Інколи цей недолік є результатом патологічної аномалії, коли досягти вібрато в голосі просто неможливо. Але, в більшості випадків, разом із загальним розвитком голосу, раціональним тренуванням можна досягти нормального вібрато. В основі таких вправ лежить чітке виспівування різних інтервалів з постійним варіюванням за темпом, розміром та динамікою. Вправи повинні виконуватися на середині голосу, починати з невеликого звуку, вони аналогічні вправам для розвитку тремоло.

7) Детонація та дистонація.

Детонація – пониження даного тону, що приводить до фальшивого співу. Причинами її виникнення є порушення слухового контролю співака, нескоординованість роботи голосового апарату та слабкий музичний розвиток. Цей недолік можна виправити, постійно тренуючись та приділяючи йому увагу в процесі занять. Якщо причина детонації криється в нескоординованій роботі голосового апарату, то робота над вірним звукоутворенням буде саме тим необхідним, щоб її збути.

Дистонація – підвищення тону. Іноді підвищення тону – це результат високо піднятої гортані. Тоді його можна ліквідувати активнішим підняттям м'якого піднебіння, більшою участю грудних резонаторів. Буває навпаки, якщо в емісії звука приймає більшу участь грудний резонатор, звук буде звучати низько. Зміни в інтонуванні можуть проявитися при форсуванні звуку, як по силі так і по теситурі, коли змінюється вірна позиція звукоутворення. В цьому випадку, потрібно дати голосу відпочити.

При нормальному скоординованому стані голосового апарату, причиною детонації, як уже відмічалось, може бути недостатньо розвинутий музичний слух. Робота над розвитком музичного слуху, безперервний самоконтроль співака, суворий контроль педагога, який не допускає неохайної інтонації в жодному звуці, зміцнення м'язів гортані, шляхом опрацювання вправ на *staccato* – ось ті моменти, які можуть усунути вади в

області інтонування.

Можлива детонація на середній ділянці діапазону, це може бути як наслідок перебільшеного видиху, коли співак загострює увагу на диханні, не узгоджує його із звуком.

О.Є. Варламов для виправлення детонації рекомендував: “Якщо учень понижає – змушуйте його співати в тоні мажорному, якщо підвищує – в мінорному” [2, 225].

Подолання недоліків надзвичайно полегшиться, якщо співак відчує і повірить, що вони є явищем антихудожнім. Стежити за переборенням їх слід неухильно, щоб ці вади не стали поганою звичкою. Необхідно, також, враховувати, що в процесі роботи над вірним, природнім звукоутворенням на всьому діапазоні голосу, іноді, допустимі методичні прийоми “режимно – дієтичного” характеру – з метою виявлення найбільш цінних природних якостей голосу.

Ці прийоми – різноманітні:

1. Тимчасове зняття з належної опори дихання для виправлення недоліків, точності інтонування, ліквідації “гойдання” звуку.
2. Тимчасове прикриття і затемнення звуків надто різкого тону або звуків, які невігідно відрізняються своїм забарвленням від сусідніх. ☉
3. Тимчасове ослаблення звуку – з метою усунення цілого ряду недоліків щодо якості й точності звучання.
4. Тимчасове застосування однієї чи декількох голосних для виправлення недоліків звукоутворення.

Перевірка ефективності застосування того чи іншого прийому допоможе вчасно уникнути помилки, а також, зміцнити впевненість педагога у правильності прийомів виховання.

4.3. Вирівнювання реєстрів

Рівне однотемброве звучання голосу по всьому діапазону – один із показників професійного звучання. У недосвідчених співаків голос в різних реєстрах звучить різнотемброво. В місцях зміни реєстрів він ніби “ламається”, що порушує красу звучання.

Регістр – це ряд послідовних за висотою звуків, що утворюються дією одного механізму роботи голосового апарату.

В межах одного регістру, режим роботи голосових зв'язок, координація гортані та резонаторів змінюється поступово і непомітно, що забезпечує рівність звучання. Чоловічі голоси мають два регістри – грудний та головний, жіночі – три – грудний, центральний (медіум) та головний. Звуки, які знаходяться на переході з одного режиму роботи голосового апарату в інший, називають перехідними. Приблизне положення їх у основних типах чоловічих та жіночих голосів таке:

Чоловічі голоси:

тенор: мі – фа-дієз (першої октави)

баритон: до – ре (першої октави)

бас: сі-бемоль – до (першої октави)

Жіночі голоси:

сопрано: мі – фа-дієз (першої октави), мі – фа-дієз (другої октави)

меццо-сопрано: до – мі (першої октави), до – мі (другої октави)

контральто: сі-бемоль – до (першої октави), сі-бемоль – до (другої октави)

В залежності від індивідуальних якостей голосового апарату, перехідні ноти можуть зміщуватися вгору чи вниз.

Формування звуку визначається режимом роботи голосових зв'язок в поєднанні з відповідними йому резонаторами.

Коли голосові зв'язки змикаються всією довжиною, головну роль грає грудне резонування. Перехід від грудного звучання до головного у чоловічих голосах проходить різко. Головний регістр у чоловіків, коли голосові зв'язки змикаються краями – називається фальцетом. Щоб голос звучав рівно, повинно бути відпрацьованим зміщення головного та грудного резонування, що носить назву “мікст” і грає важливу роль у формуванні всього діапазону голосу.

Оскільки у чоловічих голосах перехід з одного регістру в інший проходить більш помітно, виражено, то вирівнювання його проходить дещо легше, звичайно, за певними винятками. У жіночих голосах особливо важкий перехід від грудного регістру в мішаний, слід бути обережним, щоб непотрібним розширенням

грудного регістру не надати негативних вад голосу.

З точки зору слухового сприйняття, голос професійних співаків є ніби однорегістровими. Співак – початківець, як правило, не може співати м'яко та рівно перехідні і верхні ноти – він повинен “пробивати” їх під силою дихання, а з цим втрачається свобода та краса звучання. Причиною цього є – нескоординованість біоакустики голосового апарату, необхідна настройка резонаторних та звукопровідних порожнин на більш високі частоти звука. Це досягається округленням звуку, його “прикриттям”.

Для вирівнювання голосу слід перехідні ноти співати тихіше, стриманим звуком. Вправи слід більшою частиною співати зверху вниз, відчуваючи позицію верхнього тону до кінця вправи. Завдяки цьому проходить необхідне змішування головного та грудного регістрів, досягається рівність звучання голосу. Голосні на перехідних нотах необхідно округляти.

При невірній позиційності рекомендується зменшити силу звука та округлити його. Якщо мелодія рухається вниз, щоб уникнути поглибленого звучання, слід голосні ніби “висувати” вперед, до верхніх зубів. В кантиленному співі перехідні ноти вирівнювати важче ніж у співі на staccato.

Найкращими вправами для вирівнювання регістрових переходів – є гами, враховуючи і хроматичні. Вони забезпечують самі незначні зміни в голосовому апараті. Роботу над перехідними нотами легше всього проводити на темних голосних “у”, “о”.

Участь грудного та головного звучання визначається індивідуально. У низьких голосах в звукоутворенні домінує грудне звучання, а у високих – головне. Необхідно знайти вірне співвідношення грудного та головного резонування, це покращить темброві якості голосу.

4.4. Робота над розвитком голосу

Одним з важливих питань у системі вокального виховання – є питання про розвиток діапазону голосу.

Розвиток діапазону голосу співака має бути результатом обережної послідовної і систематичної роботи, націленої на

формування якісного звучання середини голосу. Вправи повинні бути підібраними індивідуально для співака, зручними теситурно для голосу. Теситурний режим у вправах в обсязі квінти і октави з підвищенням по півтонах, починаючи від середньої ділянки діапазону, є обережним, і, водночас, вірним шляхом до його розширення із збереженням якостей тембру.

Як підготовчий прийом, в окремих випадках складної для співака теситури, можна тимчасово допустити транспонування вокалізів, романсів і, навіть, в класній роботі – арій. Цей прийом повністю виправдовує себе, і зовсім не заважає наступному співу твору в авторській тональності. Навпаки ж, спів завдає шкоди в оригінальній тональності високо теситурних творів співакові, який ще не має відповідної цьому творові вокальної підготовки і достатньої витривалості.

Шкідливо форсувати роботу над окремими звуками голосу співака, якщо вони не виходять легко. Робота повинна проходити над голосом в цілому – в обсязі тих нот, які звучать більш – менш вільно. Це дає стійку і якісну основу звучання, на якій буде подальше розвиватись діапазон голосу.

Посилена робота над якоюсь окремою ділянкою діапазону, навіть з тимчасовим послабленням уваги до інших, майже завжди дає негативні результати. Діапазон розвивається повільно і виявляється не зразу. Ні в якому випадку не можна “витягувати” голос у верх, тобто, передчасно працювати над верхніми звуками. Верхню частину діапазону не можна форсувати. Це негативно впливає на тембр голосу. Дуже часто досить швидкий успіх у розвитку верхньої частини діапазону з блискучими верхами поєднується з появою гойдання голосу, втратою якості звучання в середній частині діапазону, крім того, при форсуванні часто з’являються ларингіти. Для розвитку діапазону у верхньому регістрі необхідно добре знаходити і зберігати високу позицію звучання. Чим вища позиція, тим краще голос іде на верх.

Розвитку низьких нот також необхідно приділяти достатньо уваги. Якщо робота над центром голосу ведеться вірно, то низькі ноти, навіть якщо вони не розвинуті, проявляються. Вони обов’язково повинні бути у вправах, з відчуттям високої позиції при співі.

4.5. Високі ноти

Блискучі, яскраві, вільні ноти верхнього відрізка діапазону є однією з професійних рис співака. Але не завжди вони відповідають перерахованим якостям. Щоб отримати вірно за позицією звучання верхніх нот, слід привчити учнів виконувати визначені прийоми.

Ф. Вітт відмічає, що гарним прикладом для нас можуть бути італійські співаки, для яких майже не існує труднощів у співі високих нот. Співак повинен засвоїти, що аналогічно функції трампліну для високого стрибка, при співі є підготовча нота, яка стоїть перед високою. Ця нота і повинна стати “трампліном” для наступної – високої. Якщо ж висока нота зустрічається після паузи, то її необхідно виконувати застосовуючи спеціальну атаку звуку. В цьому випадку необхідно утримати позицію гортані передуючої ноти, а при оновленні дихання на паузі – не втрачати її. Відчуття позиції при атаці звуку не повинні змінитися.

Важливо враховувати при з'єднуванні регістрів, що при переході з грудного регістру на мікст, слід пом'якшити ноту грудного регістру і посилити мікстову. При переході з мікстового на головний регістр, необхідно посилити мікстову ноту та пом'якшити ноту головного регістру.

В роботі з чоловічими голосами важливо враховувати, що при переході слід зменшити силу грудної ноти і посилити головну.

Рекомендуємо ряд вправ із формування перехідних нот для всіх голосів.

№1

у - - -

Вправу слід співати для вирівнювання переходу з мікстового регістру на грудний. Краще співати її на голосні У та О. При переході з міксту на грудний регістр, мікстову ноту необхідно посилити, а грудну проспівати м'якше. Звук при русі

вниз необхідно “видвигати” вперед, щоб досягти рівності позиції. Важливо і на грудних нотах зберегти головне звучання.

№2

Рекомендується ця вправа для роботи над перехідними нотами з мікстового регістру в головний. Головну ноту необхідно співати м'якше, мікстову посилити. Корисно перехідну ноту та ноту головного регістру співати на темну голосну, досягаючи округлості звучання.

№3

Andante

Мета вправи – знайти єдине рівне звучання протягом всього діапазону вправи. Необхідно слідкувати, щоб звуки ще до перехідних нот м'яко округлялися. На верхньому звуці дихання додатково напружується, його м'яко підштовхує діафрагма. Не слід поки торкатися нижніх крайніх та верхніх звуків.

№4

Moderato

Вправа корисна для згладжування регістрів, переходу від мікстового звучання до головного. Кожний верхній звук повинен бути прикритим. Динаміка хвильоподібна – за рахунок напруження та послаблення діафрагми.

Moderato

№5

Ця вправа співається на стаккато в помірному темпі. Необхідно досягти однотембровості звучання. Грудний звук, який знаходиться перед мікстовим, слід співати позиційно високо, зменшуючи його характер. Переходячи до звуків головного регістру, слід округляти передуючі ноти мікстового регістру.

Andante

№6

Вправа виконується легато в повільному темпі. Корисна для вирівнювання звуків, що знаходяться поруч. Кожна нота повинна відчуватися однаково близькою, в одній позиції ♪ передуючою.

Allegro

№7

В першій фразі таким “трампліном” є нота мі другої октави, а в другій – ре першої октави, незмінюючи положення позиції та гортані слід м’яко атакувати фа другої октави.

Ф. Вітт застерігає від невірнього погляду, що при співі високих нот, слід гортань підіймати вище свого положення. Він наголошує, що чим вище нота, тим нижчим повинно бути положення гортані.

Дж. Барра при співі високих нот, підкреслював таку закономірність: якщо вірно прикрита передуюча нота, то звучання верхнього тону буде виграшним. Якщо ж високий звук віддалений від передуючого великим інтервалом, то нота, яка є основою цього інтервалу, повинна бути проспівана у більш

широкій манері. На основі м'язового звільнення маестро Барра застосовував “colpetto diaframmatico” – поштовх діафрагми, і вважав його особливо ефективним для отримання повних, яскравих високих нот. Цей прийом являє собою легкий рух вперед м'язів передньої стінки шлунку, безпосередньо не пов'язаний із часом вдиху і на одну мить передуючий фонації високого звуку. Рух цей приводить до плоского положення діафрагми і регулює підв'язковий тиск, створюючи для звучання високого звуку оптимальні фізіологічно – акустичні умови.

М.Е. Донець-Тессейр для успішного виконання високих звуків пропонувала співакам використовувати ряд прийомів. Перш за все – необхідно концентровано подавати дихання, якщо у співака це виходило недостатньо, педагог підходила до учня і притискувала палець. Даний прийом зразу ж викликав концентрацію дихання, і звук ставав зібраним, високим за позицією звучання. Це можна пояснити виникненням відчуття необхідного стану робочої напруги м'язів для концентрованого дихання. При ході вверх, М.Е. Донець-Тессейр рекомендувала дещо змінювати ті установки, якими співак користується в центрі діапазону. Починаючи з другої октави, необхідно робити позіх. Чим вища нота, тим більшого підняття м'якого піднебіння вона потребує, тим активніший позіх. Чим більше підіймається м'яке піднебіння, тим ретельніше слід відводити те місце, куди направлений потік дихання. Високі звуки необхідно “колоти” диханням все далі і далі по піднебінні, тобто, направляти звук вверх. Психологічно звук ніби наколюється диханням, і цей укол на верхніх звуках повинен відчуватися в області м'якого піднебіння, а на крайніх – десь навпроти тімені.

Верхні звуки, на думку педагога, потребують більшого відкриття роту в ширину і підвищеної активності губ та щік. Починаючи з другої октави, необхідно активно розводити кутики рота, співати на посмішці, приводячи в роботу квадратні м'язи рота. На високих нотах рот розкривається широко, щелепа дещо відходить назад. За цих умов ми отримуємо голос яскравий, дзвінкий, який добре летить у зал.

Хід до верхніх нот завжди зв'язаний з підвищенням активності дихання. Чим вища нота, тим більше слід підтягувати низ живота, тобто, більш активно подавати дихання. Високі ноти

потребують “натиску педалі”, а саме – активної підтримки звука диханням. Це не означає виштовхування дихання, а, навпаки, слід розуміти активне утримання його, насиченість, зібраність. На верхніх звуках необхідно дихання ніби тягнути в себе, тоді нота підтримуватиметься добре.

Розвиток верхньої частини голосу слід вести завжди вправах в прохідному русі, не дозволяючи зупинитися на верхніх звуках. Для виявлення верхніх нот М.Е. Донець-Тессейр рекомендувала співати гамообразний хід вверх, верхні звуки слід брати *staccato*. На верхніх нотах необхідно широко розкривати рота, затримати дихання, щоб не було видиху і при такій установці уколоти звук проти темені. Якщо в природі співака є такі ноти, вони проявляться.

4.6. Інтонування, розвиток слуху

Тільки точне звуковисотне інтонування, відчуття ладових тяжінь можуть створити передумови для виявлення вокально-художнього образу музичного твору.

Але співаки – початківці не завжди достатньо серйозно відносяться до цього важливого моменту і часто співають інтонаційно нечисто.

Точність інтонування не завжди залежить від точності слухового сприйняття, фальшиво можуть співати іноді люди з відмінним музичним слухом. В цих випадках неточність інтонування залежить від невміння координувати роботу голосового апарату зі слуховими уявленнями. В результаті вірного формування співацького звуку, з однієї сторони, розвитку вокального слуху, з другої, відпрацьовується точність звуковисотного інтонування. Тому необхідно дуже відповідально ставитись до всіх моментів вокального виховання.

Бувають випадки, коли співак запам'ятовує м'язові відчуття під час пошуку необхідної інтонації, але вірний у позиційному відношенні спів не завжди може бути інтонаційно чистим, якщо учень слабо відчуває ладове тяжіння звуків.

Голос людини – унікальний інструмент, він може відтворювати звуки, менші від півтону. Музичний слух може сприймати висоту звуку при відхиленнях від його висоти вгору і

вниз до однієї восьмої тону. Якщо ці відхилення більші, наш слух сприймає звук як фальшивий. Чутливий розвинутий музичний слух здатен розрізняти нормальне, високе, низьке інтонування.

Інтоніацію слід вважати чистою, якщо вона є точною у вокальному, позиційному, ладовому відношенні. Її чистота залежить не тільки від вірного звукоутворення та звуковедення, а й від стану голосового апарату та загального самопочуття співака.

Форсований спів недопустимий, він веде до фальшивого звучання. Напружені м'язи гортані, невірне дихання, спів без опори, невміння користуватись головним резонатором – також приводять до нестійкого інтонування.

Щоб виробити чисте інтонування, необхідно навчити співака контролювати своє виконання. Для професійного співака важливі знання правил інтонування інтервалів, заснованих на закономірностях ладового тяжіння. Вони допоможуть співаку свідомо змінити інтонацію в бік підвищення чи пониження.

Щоб виразити інтонаційні зміни використовуються позначки стрілочками →, ↑, ↓ та словесні визначення:

<i>Точне інтонування</i>	<i>Високе інтонування</i>	<i>Низьке інтонування</i>
→	↑	↓
<i>Стійка інтонація, рівно тримати звук</i>	<i>З тенденцією до підвищення, підтягувати вгору, гостро вгору, високо</i>	<i>З тенденцією до пониження, осідаючи, низько</i>

Співацькою практикою визначені певні правила інтонування мажорного та мінорного ладів.

Інтонування Мажорного ладу (за К. К. Пігровим):



<i>Інтонування вгору:</i>	<i>Інтонування вниз:</i>
I – співати стійко	VIII (I) – співати стійко
II – інтонувати гостро	VII – осідаючи
III – інтонувати гостро	VI – інтонувати осідаючи

IV – осідаючи

V – співати стійко

VI – інтонувати гостро

VII – інтонувати гостро

VIII (I) – осідаючи

V – інтонувати осідаючи

IV – інтонувати осідаючи

III – інтонувати гостро

II – осідаючи

I – осідаючи

При русі мажорної гами вгору всі ступені, крім IV та VII мають тенденцію до пониження.

Особливістю низхідної мажорної гами є те, що чистота інтонування всієї гами залежить від гостроти співу VII ступеня. Інтонування в низхідній гамі III ступеня залежить від чистоти інтонування IV ступеня, тим гостріше й вище буде звучати терцевий тон.

Великі секунди під час висхідного руху мають тенденцію до пониження, тому співаки часто занижують стрій. При низхідному русі, великі секунди мають навпаки тенденцію до підвищення, внаслідок чого стрій підвищується.

Малі секунди вниз часто звучать нижче, тому їх слід інтонувати гостріше.

Даємо приклад інтонування жартівливої української народної пісні “З того часу, як женився” (До-мажор):

Шведенько

З то - го ча - су, як же - нив - ся, я ні - ко - ли не жу - рив - ся.

Ой, гук, Те - тя - ва, чор - но - бри - ва, ко - жа - ва.

Особливістю співу цієї пісні є те, що оскільки рух мелодії гамоподібний низхідний, то ми застосовуємо правило інтонування мажорного ладу вниз щодо кожного ступеня. Повторювані ноти інтонуються гостро, а не осідаючи.

Інтонування мінорного ладу (за К. К. Пігровим):

I II III IV V VI VII VIII (I) VIII (I) VII VI V IV III II I

<i>Інтонування вгору:</i>	<i>Інтонування вниз:</i>
I – співати гостро	VIII (I) – гостро
II – інтонувати гостро	VII – осідаючи
III – осідаючи	VI – осідаючи
IV – гостро	V – гостро
V – гостро	IV – осідаючи
VI – гостро	III – осідаючи
VII – гостро	II – гостро
VIII (I) – осідаючи	I – осідаючи

У співі мінорного ладу I, II, III і VII ступені є найскладнішими для інтонування.

Прослідкуємо інтонування ступенів ладу на прикладі української народної пісні “Ой піду я до млина” (соль-мінор):

Швидко

↑ ↓ ↑ ↑ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓

Ой пі - ду я до мли - на до ді - ря - во - го,

↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓

чи не най - ду Ва - си - ля ку - че - ря - во - го.

У третьому такті інтонування VI ступені, натурального мінору на відміну від мелодичного мінору, інтонується осідаючи.

В мелодії пісні використовуються найчастіше основні ступені ладу (I, III, V). Оскільки у звучанні першого ступеня мінору спостерігається деяка нестійкість (т. I), то його інтонування вимагає інтенсивного підтягування вгору. Третій ступінь, що визначає лад, треба співати з напруженням до пониження, а ось п'ятий – стійкий звук. Його необхідно підтягувати вгору. Звук ре другої октави при повторі, слід співати з тенденцією до підвищення. Поступовий хід мелодії вниз необхідно співати, виходячи з правил інтонування мінорної гами.

Існують закономірності інтонування ступенів ладу та вокальних складнощів мелодичної лінії:

- чисті інтервали інтонуються стійко;

- великі інтервали інтонуються з тенденцією до розширення;
- малі інтервали інтонуються з тенденцією до звуження;
- збільшені інтервали інтонуються з тенденцією до розширення;
- зменшені інтервали інтонуються з тенденцією до звуження;
- ноти, що повторюються на одній висоті інтонуються з тенденцією до підвищення;
- довготривалий звук інтонується з тенденцією до підвищення.

Крім вірного інтонування, співак повинен завжди зважати на рівність співацької позиції. Тому при інтонуванні слід враховувати деякі правила, що допоможуть зробити рівним звуковедення:

- при співі мелодичної лінії вниз, співак повинен утримувати позицію верхнього звуку, уявляти собі, що мелодія рухається вгору;
- при співі мелодичної лінії вверху, співак повинен уявити собі, що мелодія рухається вниз, щоб верхній звук не був відірваним позиційно від нижнього;
- при співі інтервалів вузьких та широких (вверх чи вниз) важливо не змінювати позицію, слід формувати нижній і верхній звуки в одній точці, ніби між ними не існує відстані.

Чистоті інтонування співак завжди повинен приділяти значної уваги, адже без цього неможливе високохудожнє виконання вокального твору.

РОЗДІЛ V. ЕТАПИ РОБОТИ НАД ВОКАЛЬНИМ ТВОРОМ

5.1. Знайомство студента з новим вокальним твором

Однією з важливих рис формування професіоналізму майбутніх вчителів музики є вміння студента самостійно пройти шлях від вивчення твору до рівня цікавого художнього виконання. На перших курсах викладач “веде” студента на всіх етапах вивчення вокального твору. В подальшій роботі окремі етапи студент виконує самостійно. На останньому курсі майбутні вчителі музики повинні самостійно опрацювати твір і показати викладачеві результат своєї роботи.

Опрацьовуючи музично – педагогічну літературу з проблеми, ми переконалися, що проблема вивчення твору у вокальному класі освітлюється неповно і недостатньо. Окремі фрагменти, такі як: аналіз твору, робота над художнім образом – ми можемо зустріти в деяких наукових працях, посібниках, методичних рекомендаціях. Нажаль, не існує роботи, котра знайомила б студента з усіма етапами роботи над вокальним твором, їх послідовністю, враховуючи специфіку навчання у вокальному класі на музично – педагогічних факультетах.

Ми поставили собі за мету визначити етапи вивчення вокального твору зі студентами молодших курсів. Це тому, що саме на перших курсах закладається та вагома основа, той базис, який допоможе майбутнім учителям у їх самостійній професійній роботі.

Рівень зацікавленості студента новим твором багато в чому залежить від методики ознайомлення його з твором, особливо, якщо він не був знайомим йому раніше, у чийомусь виконанні. Викладач повинен мати в своєму арсеналі різні методи ознайомлення з новим вокальним твором. При цьому потрібно враховувати характер даного твору та індивідуальні можливості учня в засвоєнні певних завдань.

В ознайомленні майбутнього вчителя з твором, важливу роль відіграє перше враження від цього твору. Якщо викладач гарний виконавець, то твір, який навіть спочатку не подобався студенту, може постати в найвигіднішому світлі, глибоко

зацікавити його. Даний спосіб ознайомлення з твором, охоплення його в цілому, можна проводити ще шляхом прослуховування звукозаписів виконання майстрів вокального мистецтва з відповідними коментарями викладача.

На першому етапі роботи над вокальним твором необхідно зажадати від студента аналізу твору.

В системі музично – педагогічної освіти є думка, що при вивченні музичного твору можливо і необхідно прислуховуватись до інтуїції, а аналіз – це обов'язково “раціональна діяльність”.

Для вчителя музики велике значення має аналітичне засвоєння вокального твору, тому що його робота, крім вивчення з дітьми музичної грамоти, слухання музики, занять в шкільному лекторії та інших формах музично – просвітницької діяльності, включає обмірковане вивчення та артистичне виконання школярами і ним самим вокальних творів. Це потребує від студента ясного розуміння особливостей змісту і форми твору, ролі різних композиційних прийомів і музично – виразних засобів. Ось чому в аналізі вокального твору студент повинен аргументувати своє бачення змісту, обґрунтувати свою індивідуальну трактовку твору, намітити виконавські, педагогічні, спеціальні вокальні прийоми, що здійснять цю трактовку.

Аналіз змісту та форми вокального твору повинен розкривати наступне:

1. Ідею музичного твору, його зміст. Ступінь педагогічного впливу музичного твору на учня.
2. Загальномузичні, загальновиконавські засоби художньо-образного втілення в музичному творі.
3. Вокальні засоби і прийоми реалізації ідеї музичного твору..
4. Вокальні, ритмічні, інтонаційні, ансамблеві, педагогічні складнощі, які можуть виникнути перед майбутнім учителем музики в процесі втілення виконавського задуму.

Те, що може почути і побачити майбутній вчитель музики в нотних записах твору, вплине на якість його виконання, якість виконання його вихованців.

Студентам необхідно визначати виконавські та педагогічні прийоми. Аналітична робота над твором повинна підвести їх до глибокого розуміння змісту твору.

На основі вищесказаного, ми пропонуємо план аналізу вокального твору:

1. Історико – стилістичний аналіз: інформація про історичний час, в якому жили і творили автори, короткі відомості про них, характерні риси творчості, стилю.
2. Аналіз поетичного тексту і музичного супроводу. Ідея твору, зміст, форма, структура віршу.
3. Аналіз музично – виразних засобів: гармонії, ритму, метру, фактури, структури художньо – музичного викладення, жанрових особливостей.
4. Вокально – технічний аналіз: вокальні труднощі, пошук шляхів їх подолання.
5. Аналіз виконавських засобів виразності: дослідження виконавських прийомів.
6. Педагогічний, естетичний та культурологічний вплив даного твору на виконавця і слухача.

Аналіз вокального твору являє собою систему, що складається із декількох етапів дослідження. На першому етапі вивчається задумок композитора та поета щодо змісту твору. Ця основа готує другий етап. А потім - і подальші.

Далі робота над твором може проходити таким чином:

1. Перший варіант, коли діставши загальні вказівки для початку роботи, студент старанно попрацювавши над твором, доводить його до ступеня відносної завершеності, доступної йому на даному етапі. Така форма є основною в педагогічній роботі.
2. Другий варіант – вокальний твір після аналізу розучується “ескізно”, з певною обмеженою метою. В цьому випадку студент дістає певну користь для себе в галузі засвоєння ряду прийомів вокальної та виконавської майстерності і припиняє роботу над ним. Мета цієї роботи – розширити музично – виконавський кругозір студентів.

5.2. Засвоєння матеріалу, технічна і музично-художня робота над вокальним твором

На дискусіях про методи роботи майбутніх учителів музики над вокальним твором нерідко ставиться питання: чи треба з перших кроків роботи вимагати і добиватись від студента “включення в образ” даного твору і користуватися відповідними барвами. Неодноразові спостереження за результатами роботи прихильників такого методу показали явно негативні результати. Емоційний бік виконання ніби відсуває на другий план досить стійку вокальну техніку і, або надає виконанню декламаційного характеру, або вносить у виконання елементи самодіяльності. Порушення суворої послідовності в роботі над вокальним твором завжди приводить до небажаних явищ, щодо точного засвоєння авторського музичного тексту з дотриманням вказаних у творі темпів і динамічних відтінків, а також, ламає і робить майже непоправимою злагоджену вокальну лінію.

Щоб систематично розвивати і виховувати виконавські якості у студентів, слід у суворій і спокійній послідовності ставити перед ними нові й нові художні завдання, уникаючи нетерпеливого нагромадження вимог на початкових етапах роботи з матеріалом. Міцна технічна “вучка” повинна бути основою в справжній творчій роботі над твором. Перше виконання на уроці розучуваного твору краще прослухати цілком, не зупиняючи учня на окремих епізодах, навіть, коли є неминучі помилки. Тут студент може виявити, іноді, деякі ознаки оригінального тлумачення твору в цілому, а не в окремих частинах, фразах, словах. Це ні в якому разі не значить, що не слід у певних випадках зупиняти свою увагу на якості виконання окремих фрагментів і фраз, працювати над ними. Йдеться про небезпеку в процесі виконання впадати в “ілюстрацію” окремих фраз і, навіть, слів у відриві від ідеї твору і загального плану.

Процес, так званого, “вспівування” виконавцем вокального твору, може розпочатися, зрозуміло, у присутності педагога, лише після бездоганного і точного виконання вокального твору з боку ритму, чуйно – своєчасних вступів і закінчень музичних фраз, виконання авторських вказівок і настанов, тлумачення твору в цілому. Процес “вспівування” слід організувати. З метою

досягнення більшої різноманітності нюансування і динамічних відтінків окремих частин та фраз твору, в процесі “вспівування” необхідно стежити за студентом, щоб він взяв свій природний середній силовий фон (імпеданс), відповідний природній силі його голосу без найменшого форсування звуку. Часто доводиться спостерігати як студент, який взяв дещо форсований тон для виконання якогось твору, вже обмежив себе щодо можливості необхідного нарощування сили звуку в кульмінаційні моменти твору, він приречений на “видихання”.

Велика увага в класі повинна приділятися шліфуванню вокально – технічної сторони виконання твору. По умовній термінології німецького викладача вокалу Мішуги, співаку необхідно “поставити твір в точки”. Під цим терміном мається на увазі точне технічне виконання кожного ходу, кожного звуку, визначеність місця звучання кожної ноти, точність інтонації. “Вне правильной технической формы невозможна полноценная передача художественного замысла произведения”, - писала Марія Донець-Тессейр, - “как бы ни был музыкально и исполнительски одарен ученик, чтобы исполнение было полноценным, - необходимо формальное, технически правильное звукоформирование и звуковедение” [8, 53].

5.3. Виявлення художнього образу

Надзвичайно важливо виховати у майбутнього вчителя музики особистісну ініціативу. Тому доводиться постійно повертатися до застережень від “натаскування” його щодо прийомів і засобів виконавства.

Якщо студент вмiє знаходити в кожному творі, що вивчається, головне - він дістає необхідні відправні точки для виявлення правдивого художнього образу.

Слід усіма засобами, обмірковуючи та вивчаючи мінливі індивідуальні особливості кожного студента, розвивати в ньому вміння підкоряти волі не тільки свій голосовий апарат – “апарат втілення”, а й передусім здатність включатися в образ – “творчий апарат переживання”. Від можливості повного підкорення своїй волі “творчого апарату”, значною мірою полегшуються і розширюються можливості “апарату втілення” – голосу. Велике

значення, у процесі подолання технічних труднощів, має вплив емоційного піднесення, як результат повного включення в образ. В даному разі слова – “хотіти – це могли” виправдовуються найбільшою мірою.

У процесі виховання у студента свідомого відношення до змісту вокального твору, не зайвим буде пригадати висловлювання відомого режисера і співака Палечека, який говорив, що передусім – думка. Думка дає вираз обличчю, осмислену міміку, виправданий жест. Думка забарвлює слово і звук, надаючи фразі звучання.

Одним з найдійовіших засобів розвитку творчої діяльності студента – є робота над вокальним твором без голосу і без акомпанементу. Головна користь такої роботи над твором у тому, що студент не йде стандартним шляхом наносних впливів у галузі виконавства, завдяки чому власна фантазія може проявитися більш вільно і гнучко. Крім того, при даному методі опрацювання студент мимоволі буде зупинятися на деталях, які часто випадають з поля зору.

5.4. Негативні явища в роботі над вокальним твором

Зосереджуючи увагу на питаннях, що стосуються фразування, збереження вокальної лінії, володіння елементами вокально – виконавської майстерності, легше відзначити деякі поширені явища негативного характеру, ніж встановити будь-які позитивні догми. Беручи за основу бездоганно точне засвоєння вокального твору з боку музичного тексту, необхідно стежити за розглянутими небажаними, поширеними явищами.

І. Співання повним голосом недостатньо засвоєного матеріалу.

У процесі опрацювання матеріалу, ми не раз спостерігали, як студенти безцільно перевтомлюють свій голосовий апарат, виконуючи повним голосом ще недостатньо засвоєний матеріал. Крім неминучого стомлення голосу під час багаторазових повторів високо теситурних фраз, такий метод розучування іноді дає хибне уявлення про ступінь складності розучуваного твору щодо голосового навантаження. Надалі це може привести до невпевненості у виконанні окремих фраз твору. Тільки після

точного засвоєння тексту можна приступити до “вспівування”.

2. *Неточні моменти вступів співака на першому слові музичної фрази.* Тут скоріше має місце “ритмічна неохайність”, як наслідок нерозвинутого ритмічного чуття. Можливо, тут відіграли б значну роль заняття ансамблевим виконанням дуетів, тріо, квартетів.

3. *Порушення вокальної лінії.*

Затухання окремих слів і складів в середині музичної фрази. Поквапливість переходу до наступної приголосної – скорочення належної тривалості голосних.

Взагалі, недоліки в основі своїй є результатом недостатньої уваги до роботи над манерою широкого кантиленного співу. Вихованню такої манери співу значною мірою заважають такі обставини:

а) пристосування елементів мовної установки для виразної подачі слова за рахунок належної витримки вокальної лінії;

б) більш глибокою і серйозною обставиною є, порівняно, ранній вихід студента на самостійну роботу, що пов'язано з невеликою кількістю годин, відведених на вокальний клас.

4. *Зловживання вокальним прийомом.*

Користування *portamento* вимагає від студента почуття художньої міри і стилю. Іноді доводиться слухати твори Генделя, Баха із застосуванням прийомів, гідних для неаполітанських пісень. У більшості виконавців цей прийом негативно впливає на передчасне ковзання тону при переході до наступної ноти із забиранням часу у попередньої ноти, від якої й починається *portamento*. Тому доцільно вимагати тимчасово цілком відмовитись від даного прийому, суворо витримувати тривалості нот, і тільки закінчуючи етап “вспівування”, дозволити використовувати цей прийом.

5. *Довільна, музично невиправдана зміна темпів окремих фраз твору.*

Це досить поширене явище є результатом перенесення центру ваги з тексту музичного на текст літературний.

Зміст тексту вокального твору має бути виявленим з дотриманням авторських позначень темпів, втіленням динамічних відтінків і забарвленням окремих фраз, що надає виразності слову.

б. Самовільна переробка літературного тексту в залежності від статі виконавця.

Поет плекає в собі і відображає у своєму творі певний образ жінки або чоловіка, нерідко яскраво підкреслюючи ті або інші особливості свого героя.

Композитор, натхнений віршами, відображає у звуках ті або інші переживання героя чи героїні. А студент, рахуючись лише із собою, подає текст від імені своєї статі.

Розділ VI. ТЕСТИ

Тест №1

1. Постановка голосу:

- а) пристосування та розвиток голосу для професійної мети;
- б) досягнення максимально натурального, стійкого, рівного звучання, свободи звукоформування;
- в) розширення діапазону голосу, збільшення його сили, яскравості тембру, дзвінкості, польотності;
- г) специфічні прийоми при навчанні співу.

2. Вокаліз, це:

- а) твір, що виконується на голосному звуці чи складі для розвитку вокальної техніки;
- б) концертний твір для голосу без слів з інструментальним супроводом;
- в) пісня, що має ліричний характер.

3. Атака звуку:

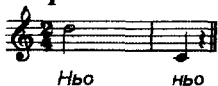
- а) початок звучання;
- б) початок видиху;
- в) момент змикання голосових складок.

4. Визначити відповідність вправ у роботі над атакою звуку:

М'яка атака



Тверда атака



Предихальна



- а) так;
- б) ні.

5. Сопрано:

- а) високий жіночий співацький голос;

- б) високі дитячі голоси хлопчиків;
- в) високі дитячі голоси дівчаток;
- г) високі за регістром різновиди деяких музичних інструментів.

6. Різновиди сопрано:

- а) профундо;
- б) альтіно;
- в) драматичне;
- г) ліричне;
- д) колоратурне.

7. Співачки сопрано:

- а) Соломія Крушельницька, Антоніна Нежданова, Любов Казарновська;
- б) Олена Образцова, Ірина Архіпова, Тамара Синявська;
- в) Ольга Басистюк, Євгенія Мірошниченко, Зоя Христич;
- г) Марія Калас, Мірела Френі, Тотті Даль Монте, Рената Тебальді.

8. Партії з опер для сопрано:

- а) В. Белліні “Сомнамбула” – Аміна;
- б) Дж. Верді “Аїда” – Аїда;
- в) Дж. Верді “Дон Карлос” – Еболі;
- г) М. Римський-Корсаков “Снігуронька” – Весна;
- д) А. Гулак-Артемівський “Запорожець за Дунаєм” – Одарка.

Тест №2

1. Співацьке дихання:

- а) дихання, притаманне тільки співакам;
- б) звичайний дихальний процес, який нічим не відрізняється від норми;
- в) обов'язкова наявність трьох моментів: вдиху, затримання та видиху.

2. Типи співацького дихання:

- а) верхній, середній, нижній;
- б) ключичний, грудний, нижньореберно-діафрагматичний, черевний;
- в) мішаний;
- г) не поділяються.

3. Найбільш сприятливі типи співацького дихання:

- а) нижньореберно-діафрагматичний;
- б) ключичний;
- в) грудний;
- г) мішаний.

4. Романс:

- а) камерний вокальний жанр;
- б) вокальний твір для голосу з інструментом;
- в) етюд для розвитку голосу.

5. Жанрові різновиди романсу:

- а) балада;
- б) аріозо;
- в) елегія;
- г) баркарола.

6. Визначити вправи, які найбільше сприяють розвитку головного резонування:

- а) 
- б) 
- в) 



г) Нью

7. Меццо-сопрано:

- а) високий жіночий голос;
- б) низький жіночий голос;
- в) середній жіночий голос;

8. Різновиди меццо-сопрано:

- а) колоратурне;
- б) ліричне;
- в) низьке;
- г) драматичне.

Тест №3

1. Акомпанемент:

- а) музичний супровід сольної партії чи партій. Може бути інструментальним, вокальним;
- б) поліфонічне викладення музичної фактури;
- в) дублювання в інструментальному супроводі вокального голосу.

2. Ансамбль:

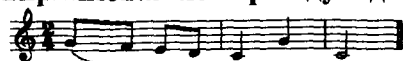
- а) група виконавців;
- б) музичний твір для виконавців;
- в) узгодженість, злагодженість колективного виконання;
- г) група виконавців, що виступають колективно (дует, тріо, квартет і т. д.);
- д) закінчений номер опери, ораторії, кантати, що виконується двома чи декількома співаками у супроводі оркестру чи без нього.

3. Жанрові різновиди романсу:

- а) балада;
- б) елегія;
- в) баркарола;
- г) скерцо;
- д) пісня.

4. Визначити вправи, які найбільше сприяють

вирівнюванню переходу від медіуму до грудного регістру:



а) Бя - бя...



5. Творче завдання з вокальної імпровізації.

Доспівати закінчення мелодії:



6. Вінченцо Белліні створив 11 опер:

- а) “Пірат”, “Іноземка”, “Капулетті і Монтекі”, “Беатриче ді Тенда”;
- б) “Сомнамбула”, “Норма”, “Пуритани”;
- в) “Бенвенуто Челіні”, “Троянці”, “Беатриче і Бенедикт”.

7. Співачки меццо-сопрано:

- а) Марія Максакова, Марія Гольдіна, Ірина Архипова, Олена Образцова;
- б) Фьоренцо Коссотто, Марія Гай, Поліна Віардо;
- в) Джоан Сазерленд, Мірела Френі, Марія Калас, Рената Тебальді.

8. Партії з опер для меццо-сопрано:

- а) Дж. Верді “Трубадур” – Азучена;
- б) Дж. Верді “Дон Карлос” – Еболі;
- в) Дж. Верді “Аїда” – Аїда;
- г) Ж. Бізе “Кармен” – Кармен.
- д) Дж. Россіні “Севільський цирульник” – Розіна.

Тест №4

1. Арія:

- а) речитативне викладення мелодії;
- б) самостійний вокальний твір;
- в) композиція для сольного голосу з інструментальним супроводом в опері, кантаті, ораторії, оперетті;
- г) інструментальна п'єса наспівного характеру.

2. Арієтта:

- а) невелика арія, близька до каватини;

- б) вставна віртуозна арія да саро в італійському стилі;
- в) пісня ліричного характеру.

3. Аріозо:

- а) невелика кантиленна арія;
- б) в інструментальній музиці жанрове та стилістичне позначення;
- г) акомпанований розділ речитативу;

4. Творче завдання з вокальної імпровізації.

На даний віршований текст придумати та проспівати мелодію:

*Ой зійшло сонечко
Та й над віконечком.
Добрий день, сонечко
Ти зігрій полечко.
Щоб виросла пшениця,
А на столі – паляниця.*

5. Визначити вправу, що найбільше сприяє вирівнюванню переходу від медіуму до головного регістру:



а) До - ре - ми...



б) Ні - ні...



в) А - а - а

6. Контральто:

- а) середній жіночий голос;
- б) низький жіночий голос;
- в) високий чоловічий голос;
- г) низький дитячий голос хлопчиків.

7. Співачки контральто:

- а) Антоніна Абарінова, Євгенія Збруєва, Марія Базилідес, Чічелія Бартолі;
- б) Тамара Синявська, Ірина Архипова, Ольга Бородіна.

8. Партії з опер для контральто:

- а) К. Глюк “Орфей і Евридика” – Орфей;
- б) Дж. Россіні “Севільський цирульник” – Розіна;
- в) М. Глінка “Іван Сусанін” – Ваня;

- г) М. Глінка “Руслан і Людмила” – Ратмир;
- д) Дж. Пучіні “Тоска” – Тоска;
- е) М. Римський-Корсаков “Снігуронька” – Лель.

Тест №5

1. Бельканто:

- а) прекрасний спів;
- б) стиль вокального виконання, притаманний італійській вокальній музиці;
- в) спів, якому притаманна легкість і кантіленність, віртуозна вдосконаленість вокальних орнаментів.

2. Вібрато:

- а) періодична зміна висоти звуку (частоти) при співі;
- б) періодична зміна гучності звуку (амплітуди) при грі на музичних інструментах;
- в) набуття нових тембральних якостей, що можуть варіюватися за допомогою частоти та амплітуди коливань.

3. Нормальна частота вібрато:

- а) 2-4 герц;
- б) 5-7 герц;
- в) більше 8 герц.

4. Блюз:

- а) пісня, для якої характерна структура “питання-відповідь”;
- б) хорова пісня африканських негрів рухливого, танцювального характеру;
- в) американська меланхолічна сумна пісня, що виникла в 2-й половині XIX століття;
- г) сольна лірична пісня американських негрів.

5. Творче завдання з вокальної імпровізації.

На заданий темп, розмір, ритмічний малюнок придумати мелодію:



6. Тенор:

- а) у багатоголосній музиці – голос (партія) між басом і альтом;
- б) духовий музичний інструмент з широкою мензурою;

- в) визначення в назві деяких музичних інструментів, однієї сім'ї, звичайно, середнього регістру;
- г) високий чоловічий голос.

7. Різновиди тенора:

- а) колоратурний;
- б) ліричний;
- в) драматичний;
- г) альтіно.

8. Тенори-виконавці:

- а) Тіто Гоббі, Тітта Руффо, Д. Хворостовський;
- б) Енріке Карузо, Маріо Дель Монако, Беніаміно Джильї, Лучано Паваротті, Пласідо Домінго, Хосе Карерас;
- в) Анатолій Солов'яненко, Іван Козловський, Володимир Атлантов, Микола Басков.

Тест №6

1. Вокалізація:

- а) спів мелодії, називаючи ноти;
- б) спів на голосний звук;
- в) ритмічне читання нот без інтонування.

2. Гімн:

- а) заклик до божества, міф про нього, молитва з проханням;
- б) назва різних за змістом урочистих пісень;
- в) символ держави у музичному викладенні.

3. Голос:

- а) складовий елемент фактури;
- б) здатність людини творити музичні звуки, співати за допомогою фізіологічних органів мови (голосового апарату);
- в) партія окремого оркестрового інструменту, хорової групи;
- г) наспів, мелодія пісні.

4. Визначити відповідність вправ з роботи над розвитком діапазону співака:

а) 

б) 



в) Нью-ньо...

5. Модест Мусоргський (1839-1881) – російський композитор, який написав опери:

- а) “Тамерлан Великий”, “Милосердя Тіта”, “Артур”;
- б) “Одруження”, “Борис Годунов”, “Сорочинський ярмарок”, “Хованщина”;
- в) “Горці”, “Мауглі”, “Спадок”, “Король Лір”;
- г) “Воєвода”, “Опричник”, “Коваль Вакула”, “Орлеанська дівка”.

6. Баритон:

- а) басовий струнний інструмент з сім'ї віол;
- б) низький чоловічий голос;
- в) духовий мідний музичний інструмент, позначення різновидів у сім'ї духових інструментів;
- г) середній чоловічий голос.

7. Різновиди баритону:

- а) ліричний;
- б) профундо;
- в) колоратурний;
- г) драматичний.

8. Характеристика свого голосу:

- а) тип голосу; б) діапазон; в) робочий діапазон, їх відмінність;
- г) тембр; д) дзвінкість; е) політність; з) сила звуку; і) вібрато;
- ї) тип дихання; к) звукоформування (глибоке, близьке, біле);
- л) звуковедення.

Тест №7

1. Каденція:

- а) заключний гармонічний чи мелодичний зворот, який завершує мелодичну побудову;
- б) віртуозне соло у вокальному творі чи інструментальному концерті;
- в) ведуча мелодія, що виконує функцію композиційної основи в поліфонічному творі.

2. Каватина:

- а) невелика лірична арія;
- б) вихідна віртуозна арія в опері;
- в) арія елегійного характеру в помірному-повільному темпі.

3. Лібретто:

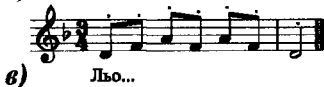
- а) літературний сценарій балетного спектаклю;
- б) коротке викладення змісту опери, оперети, балету;
- в) засіб запису всіх голосів, що одночасно звучать.

4. Творче завдання з вокальної імпровізації.

Придумати початок і закінчення мелодії, проспівати її:



5. Визначити найбільш ефективні вправи для розвитку співацького дихання:



6. Концертмейстер:

- а) 1-й скрипач – соліст симфонічного чи оперного оркестру;
- б) музикант, що очолює кожну з видових інструментальних груп симфонічного оркестру;
- в) піаніст, який допомагає вокалістам, інструменталістам розучувати партії та акомпанує їм на репетиціях, концертах;
- г) співак-виконавець чи виконавець-інструменталіст, що веде самостійну партію в багатоголосному творі при одночасному звучанні хору чи оркестру.

7. Пісня:

- а) камерний вокальний твір для голосу з інструментом з великою деталізацією мелодії, зв'язку її зі словами, значною виражальною роллю музичного супроводу;
- б) найбільш поширений жанр вокальної музики, поетичний твір написаний для голосу;
- в) невелика інструментальна п'єса, у фактурі якої зберігається принцип домінуючої наспівної мелодії та супроводу;

8. Теситура:

- а) звуковий об'єм голосу, інструмента; б) старовинна назва інтервалів, октави; в) переважаючий висотний рівень партії.

Тест №8

1. Перехідні ноти сопрано:

- а) e^1-f^1 , e^2-fis^2 ;
б) $h-c^1$, d^2-e^2 ;
в) g^1-a^1 , g^2-a^2 .

2. Перехідні ноти тенора:

- а) $h-c^1$;
б) d^1-f^1 ;
в) $a-h$.

3. Повний співацький діапазон баса:

- а) $F-f^1$;
б) $F-a^1$;
в) $C-g^1$.

4. Повний співацький діапазон баритона:

- а) $C-a^1$;
б) $A-a^1$;
в) $H-h^1$.

5. Творче завдання з вокальної імпровізації.

На заданий темп, розмір, ритм придумати та проспівати без музичного інструменту мелодію:



6. Для характеристики тембру значення мають:

- а) обертони, їх співвідношення за висотою та гучністю;
б) шумові призвуки;
в) атака звуку;
г) форманта;
д) резонатори;
е) вібрато;
є) сила голосових складок;
ж) об'єм легень;
з) діапазон.

7. Канцонета:

- а) невеликий вокальний твір ліричного характеру;

- б) велика арія віртуозного характеру;
- в) одна із частин інструментального твору.

8. Співаки-баритони:

- а) Тітто Гоббі, Тітта Руффо, Маттіа Баттістіні, Дітріх Фішер-Діскау;
- б) Федір Шаляпін, Василь Луканін, Євген Нестеренко;
- в) Муслім Магомаєв, Дмитро Гнатюк, Дмитро Хворостовський.

Тест №9

1. Перехідні ноти баритона:

- а) d-a;
- б) c¹-e¹;
- в) h-c¹.

2. Перехідні ноти баса:

- а) e-f;
- б) h-d¹;
- в) g-a.

3. Співацький діапазон сопрано:

- а) c¹-a¹;
- б) c¹-c³;
- в) a-f³.

4. Співацький діапазон тенора:

- а) c-c²;
- б) c-a¹;
- в) e-e².

5. Придумати та проспівати мелодію близьку за жанром до української народної пісні в помірному темпі, розмір 4/4.

6. Визначити неефективні вправи з роботи над розвитком кантилени:

а) 

б) 

в) 

7. Бас:

- а) в багатоголосній музиці – голос (партія) між тенором і альтом;
- б) низький чоловічий голос;
- в) у хорах всіх типів найнижчий голос (партія);
- г) нижній голос (партія) в мішаному та чоловічому хорі;
- д) визначення в назві деяких музичних інструментів однієї групи нижнього регістру.

8. Олександр Білаш (р. 1931 р.) – український композитор, написав опери:

- а) “Назустріч сонцю”, “Платок Довбуша”, “Орися”;
- б) “Кола Брюньон”, “Сім’я Тараса”, “Сестри”;
- в) “Гайдамаки”, “Балада війни”, “Прапороносці”.

Тест №10

1. Співацький діапазон меццо-сопрано:

- а) $g-h^2$;
- б) $f-g^2$;
- в) $a-a^2$.

2. Співацький діапазон контральто:

- а) $f-f^2$;
- б) $e-e^2$;
- в) $a-a^2$.

3. Перехідні ноти меццо-сопрано:

- а) $d^1-e^1, f-fis^2$;
- б) $c-d^1, d^2-e^2$;
- в) $a-h^1, a^1-h^1$.

4. Перехідні ноти контральто:

- а) $h-c^1, h^1-d^1$;
- б) e^1-f^1, e^2-f^2 ;
- в) $a-h, a^1-h^1$.

5. Імпеданс:

- а) спів на опорі;
- б) протистояння голосових складок струменю повітря в процесі співу;
- в) не протистояння голосових складок струменю повітря в процесі співу.

6. Визначити ефективні вправи для розвитку дикції:

а) до-ре-ми-фа-соля-ля-сі-до...

б) Ма...

в) Ні-ні-ні-ні...

7. Жанри української народної пісні:

- а) елегія; б) балада; в) плач; г) весільна; д) календарно-обрядова; е) чумацька; є) баркарола; ж) козацька; з) епічна.

8. Різновиди басу:

- а) високий, середній, низький;
 б) ліричний, лірико-драматичний, драматичний;
 в) баритональний, центральний, профундо.

Тест №11

1. Примарні звуки:

- а) перехідні звуки (при переході з регістру в регістр);
 б) звуковисотний об'єм голосу;
 в) співацькі звуки, що серед інших тонів голосу співаються найбільш легко та вільно.

2. Яка із послідовностей передбачає поступовий перехід від "темних" голосних до "світлих", і – навпаки:

- а) о-у-а-и-і-е;
 б) у-о-а-е-и-і;
 в) е-у-и-і-а-о;
 г) і-и-е-а-о-у;
 д) а-о-у-е-і-и.

3. Творче завдання:

До даної народної пісні придумати та проспівати підголосок, мелодію пісні грати на фортепіано.

4. Форсований спів:

- а) надмірне збільшення сили звуку;
 б) занадто активний видих;
 в) слабкий видих;
 г) спів у занадто високій теситурі.

5. Висока співацька позиція:

- а) добрий співацький психоемоційний і фізичний стан, коли співається легко і звучно, голос звучить гарно і вільно;
- б) скоординована робота голосового апарату;
- в) тільки відчуття голосних резонаторів.

6. Визначити ефективні вправи для опрацювання навичок співу широких інтервалів:

а) 

б) 

в) 

Лю-мі-лю-мі-лю-мі-лю-мі-мі

7. Джузеппе Верді (1813-1901) – італійський композитор, написав опери:

- а) “Навуходоносор”, “Трубадур”, “Травіата”, “Ріголетто”, “Дон Карлос”;
- б) “Богема”, “Тоска”, “Мадам Батерфляй”, “Турандот”;
- в) “Лоенгрін”, “Тристан та Ізольда”, “Тангейзер”, “Валькірія”.

8. Співаки баси:

- а) Федір Шаляпін, Євген Нестеренко, Борис Гмиря;
- б) Леонід Собінов, Іван Козловський, Сергій Лемешев;
- в) Енріко Карузо, Маріо Ланца, Хосе Карерас.

Тест №12

1. Речитатив:

- а) виконання кантиленної мелодії;
- б) мелодекламація;
- в) вид вокального виконання, близький до вокальної наспівної декламації, що базується на виразних емоційно насичених мовних інтонаціях, акцентах, паузах, посиленні та послабленні звуку, може наближатися до промовляння.

2. Колоратура:

- а) легке високе сопрано;
- б) висока майстерність володіння голосовою технікою, що дозволяє вільно виспівувати в швидкому темпі складні пасажі – гами, арпеджіо, різні фіоритури – трелі, групето, форшлаги і т. д.;

в) висотне положення звуків мелодії по відношенню до звуковисотного діапазону конкретного співака.

3. Поставте вправи в необхідній послідовності для розспівування та настроювання голосу:

- а) вправи для опрацювання трелі;
- б) гамові вправи;
- в) вправи для опрацювання широких інтервалів;
- г) арпеджіо;
- д) вправи на портаменто;
- е) вправи на стаккато;
- є) вправи, для вирівнювання голосних на одному звуці;
- ж) вправи, для опрацювання гліссандо.

4. Придумати і проспівати мелодію близьку за жанром до російської народної пісні, за умови: повільний темп, розмір 4/4, наспівного кантиленного характеру.

5. Визначити вправи для опрацювання портаменто:



6. Резонатори:

- а) послідовний ряд однорідних звуків, що виникають внаслідок одного механізму звукотворення;
- б) висота звуку, зумовлена частотою коливань голосових складок;
- в) порожнини між тугими стінками, що мають вихід і відповідають на визначені звукові тони.

7. Визначити форми звуковедення, що характерні при кантиленному співі:

- а) портаменто;
- б) легато;
- в) мартеллато (поштовх діафрагми, розширення глотки);
- г) стаккато;
- д) нон легато;

е) аспірато (з придиханням).

8. Партії з опер для баса:

а) М. Мусоргський “Борис Годунов” – Борис Годунов;

б) П. Чайковський “Євгеній Онегін” – Євгеній Онегін;

в) Ш. Гуно “Фауст” – Мефістофель;

г) К. Сен-Санс “Самсон і Даліла” – Самсон.

Тест №13

1. Місця, де дозволяється брати дихання:

а) в середині фрази;

б) після кадансів чи в кінці фрази;

в) в паузах чи місцях мовчання;

г) в моментах, що передують затриманням, трелям, довгим пасажем.

2. Напівдихання дозволяється:

а) перед синкопами і після нот на стаккато;

б) після виконання довгої ноти;

в) після однієї з частин або сильного місця фрази.

3. Шкідливі звички при співі:

а) тривалий спів високих і низьких нот в грудному та головному регістрах;

б) постійний гучний спів;

в) спів повним голосом на верхніх нотах;

г) гучний сміх, крик, плач, довга розмова.

4. Співацькі жанри:

а) оперний спів;

б) камерний;

в) естрадний;

г) побутовий;

5. Типи побудови вокальної мелодії:

а) наспівний – кантілена;

б) декламаційний –спів передає інтонації мови;

в) колоратурний – мелодія відходить від слова і розквітчена фігурними групетто, трелями, мордентами, форшлагами, пасажами, що виконуються на голосні чи склади;

г) побутовий – спів непоставленим голосом.

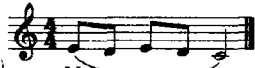
6. Визначити ефективні вправи для розвитку рухливості голосу:



а)



б)



в)

7. Ріхард Вагнер (1813-1883) – німецький композитор, який написав опери:

- а) “Феї”, “Рієнці”, “Летючий Голландець”;
- б) “Тангейзер”, “Лоєнгрін”, “Тристан і Ізольда”, “Парсифаль”;
- в) “Манон”, “Вертер”, “Дон Кіхот”.

8. Дитячий голос має регістри:

- а) грудний, мікстовий, головний;
- б) грудний, фальцетний;
- в) грудний, мікстовий.

Тест №14

1. Мутація голосу у дітей:

- а) період росту голосових складок;
- б) зміна резонаторного апарату;
- в) зміна регістрів голосу.

2. Період мутації у дітей:

- а) 8-10 років;
- б) 12-15 років;
- в) 16-18 років.

3. Мова від співу відрізняється:

- а) значно меншою силою звуку;
- б) вібрато;
- в) довгим звучанням голосних;
- г) значно меншим звуковисотним діапазоном.

4. Якість вокальної дикції залежить від:

- а) сили звуку;
- б) висоти звуку;
- в) співвідношення сили звуку голосних та приголосних;
- г) чіткості та швидкості артикуляції приголосних;
- д) формантного складу голосних та приголосних.

5. Тип голосу визначають за ознаками:

- а) звуковисотний діапазон;
- б) здібність витримувати теситуру;
- в) тембр;
- г) сила звуку;
- д) рухливість голосу;
- е) тип дихання;
- є) атака звуку.

6. Визначити відповідність вправ з роботи над м'якою атакою звуку:



а) О! Яс-ний день.



б) Вс-ла го - за



в) За...

7. Лібретто:

- а) літературний сценарій оперного, балетного спектаклю;
- б) коротке викладення змісту опери;
- в) музичне викладення опери чи балету.

8. Місця, в яких небажано брати вдих:

- а) у фразі, що не має логічного розділення;
- б) посередині слова;
- в) в кінці фрази;
- г) після дисонансу, за яким іде його вирішення.

Тест №15

1. Вокальна культура:

- а) глибоке вивчення музики;
- б) режим роботи співака;
- в) вокально – технічні можливості співака;
- г) сукупність естетичних цінностей;
- д) сукупність а), б), в);
- е) сукупність б), в), г).

2. Постановка голосу:

- а) виконання голосом музики;

- б) постановка дихання;
- в) застосування і розвиток голосового апарату з професійною метою.

3. Принципи постановки голосу:

- а) реголювання дихання;
- б) координація резонаторів;
- в) розкріпачення і злагоджена робота органів артикуляції;
- г) розширення діапазону голосу;
- д) збільшення сили голосу.

4. Жанри класичної вокальної музики:

- а) опера;
- б) кантата;
- в) оперета;
- г) мюзикл;
- д) ораторія;
- е) романс;
- є) пісня.

5. Манери професійного співу:

- а) декламаційний;
- б) речитатив;
- в) монолог;
- г) співучий (кантиленний);
- д) колоратурний.

6. Знайдіть відповідність:

- а) френ – 1) гімн скорботи;
- б) пеан – 2) гімн радості, присвячений Аполону;
- в) дифирамб – 3) хвалебний гімн богу Вакху.

7. Знайдіть відповідність:

- а) нетоїде – 1) високий голос, характерний для віртуозів;
- б) mesoide – мезоїде – 2) низький голос, характерний для виконання трагедії;
- в) iratoide – іратоїде – 3) середній голос, типовий для співу пісень.

8. Знайдіть відповідність:

- а) voceferaril – 1) вчителі вокального резонансу;
- б) phoms – 2) вчителі, що розширювали діапазон голосу і його силу;
- в) vocales – 3) вчителі, що навчали привільній інтонації,

1. В епоху Відродження популярними були жанри вокальної музики:

- а) пастораль;
- б) пісня;
- в) романс;
- г) мадригал;
- д) опера.

2. Батьківщина опери:

- а) Франція;
- б) Італія;
- в) Німеччина;
- г) Росія.

3. Перша опера з'явилася:

- а) Рим;
- б) Венеція;
- в) Неаполь;
- г) Флоренція;
- д) Париж;
- е) Відень;
- є) Петербург.

4. Перші опери були:

- а) народним мистецтвом;
- б) мистецтвом аристократії.

5. Оперні театри з'явилися:

- а) XV – XVI століття;
- б) XVII століття;
- в) XVIII століття.

6. Еталон “ля” (424 кол/сек) був уведений:

- а) Отавіо Дуранте;
- б) Джозеффо Царлино;
- в) Міхаїлом Преториусом.

7. Засновник аріозного стилю:

- а) Отавіо Дуранте;
- б) Джуліо Каччіні;
- в) П'єтро Тозі.

8. Який із вокальних штрихів передбачає ковзання від

звуку до звуку:

- а) legato;
- б) non legato;
- в) staccato;
- г) portamento;
- д) glissando.

Тест №17

1. Звуковедення при виконанні вокального твору залежить від:

- а) його характеру;
- б) темпу;
- в) ритму;
- г) змісту.

2. Види вокальної артикуляції:

- а) legato;
- б) non legato;
- в) staccato;
- г) pizzicato;
- д) marcato;
- е) portamento;
- є) glissando.

3. Дикція - це:

- а) виразне фразування;
- б) чітке промовляння слів;
- в) логічний наголос у слові.

4. Розміщення голосних в послідовності затемнення звучання:

- а) і, е, о, у, и, а;
- б) і, е, а, и, о, у;
- в) у, о, и, а, е, і.

5. Розміщення голосних в послідовності освітлення звучання:

- а) у, и, а, о, е, і;
- б) у, о, и, а, е, і;
- в) і, е, а, и, о, у.

6. Артикуляція – це:

- а) спосіб виконання послідовності звуків зв'язно чи окремо;

- б) відокремлене (роздільне) промовляння;
- в) спосіб виконання, при якому звуки, що йдуть один за одним, не відокремлюються.

7. Найбільш вокальними є приголосні:

- а) м, н, л, р;
- б) к, х, ш, щ;
- в) п, ф, с, ч.

8. Розспівування – це:

- а) вокально – слухова настройка співака;
- б) розігрівання голосового апарату.

Тест №18

1. Вокаліз:

- а) пісня, що має ліричний характер;
- б) концертний твір для голосу без слів з інструментальним супроводом;
- в) твір, що виконується на голосному звуці чи складі для розвитку вокальної техніки.

2. Романс:

- а) етюд для розвитку техніки голосу;
- б) камерний вокальний жанр;
- в) вокальний твір для голосу з інструментом.

3. Жанрові різновидності романсу:

- а) балада;
- б) елегія;
- в) баркарола.

4. Арія:

- а) самостійний вокальний твір;
- б) композиція для соліста в опері, кантаті, опереті, ораторії;
- в) інструментальна п'єса наспівного характеру.

5. Речитатив:

- а) вид вокальної музики з фіксованим музичним строем і ритмом;
- б) вид вокальної музики, що наближається до розмови.

6. Оперета:

- а) частина опери;
- б) “мала опера”;
- в) один із видів музичного театру, що поєднує в собі вокальну

та інструментальну музику, танець, балет, елементи естрадного мистецтва.

7. Дискант:

- а) низький чоловічий голос;
- б) високий дитячий голос;
- в) середній жіночий голос.

8. Ораторія:

- а) музичний твір, основу якого складають куплетна пісня і танець;
- б) великий музичний твір для співаків – солістів, хору і оркестру, що має драматичний сюжет і призначений для концертного виконання.

Тест №19

1. Резонатор:

- а) пусті порожнини, що посиляють основні та обертонові частоти людського голосу;
- б) звучання у відповідь;
- в) природні мікрофони голосу.

2. Грудні резонатори:

- а) легені;
- б) трахея;
- в) бронхи;
- г) діафрагма.

3. Головні резонатори:

- а) ротова порожнина;
- б) ніс;
- в) гайморові порожнини;
- г) лобна порожнина;
- д) трахея.

4. Атака – є результат роботи:

- а) дихання;
- б) дихання і голосових зв'язок;
- в) дихання і резонаторів.

5. Розподіл приголосних за групами в черзі зменшення їх вокальності:

- а) сонорні, дзвінки щілини, дзвінки вибухові, глухі вибухові, глухі шиплячі, шиплячі;

б) дзвінкі вибухові, дзвінкі щілини, глухі вибухові, сонорні, глухі шиплячі, шиплячі.

6. Дихання можна брати:

- а) в кадансах чи закінченнях фраз;
- б) після дисонансу, за яким іде його вирішення;
- в) в місцях, що передують затриманню звуку, трелям, пасагам;
- г) на середині слова.

7. Типи співацького дихання:

- а) діафрагматичний;
- б) грудний;
- в) ключичний;
- г) мішаний.

8. Висота людського голосу залежить:

- а) від довжини голосових зв'язок;
- б) від товщини голосових зв'язок;
- в) від ширини голосових зв'язок;
- г) від еластичності голосових зв'язок;
- д) типу дихання;
- е) будови резонаторів.

Тест №20

1. Артикуляційний апарат складається із:

- а) м'язів язика;
- б) м'якого піднебіння;
- в) носу;
- г) нижньої щелепи;
- д) губ;
- е) трахеї.

2. Принципи вокального виховання:

- а) висока співацька позиція;
- б) однорегістрове формування співацького звуку;
- в) повне мішане співацьке дихання;
- г) вільне положення гортані;
- д) овальне положення роту під час співу.

3. Вокальна культура:

- а) професійне вивчення вокальної музики;
- б) освоєння різних видів вокальної техніки;
- в) втілення художнього образу творів;

- г) вокальний режим;
- д) сукупність а), б), в), г).

4. Тип голосу визначається за:

- а) тембром;
- б) силою звуку;
- в) діапазоном;
- г) теситурними можливостями;
- д) перехідними нотами.

5. Вібрато:

- а) періодична зміна висоти звуку при співі;
- б) періодична зміна сили звуку.

6. Нормативна частота вібрато:

- а) 2 – 4 герц;
- б) 5 – 7 герц;
- в) більше 8 герц.

7. Сольмізація:

- а) спів мелодії, називаючи ноти;
- б) ритмоване читання нот без інтонування.

8. Сольфеджіо:

- а) те ж, що і сольмізація;
- б) вокальні вправи для розвитку голосу;
- в) спів на голосних звуках.

ВІДПОВІДІ ДО ТЕСТІВ:

Тест №1	Тест №2	Тест №3
1. а), б), в)	1. а), в)	1. а)
2. а), б)	2. а), б), в)	2. а), в), г)
3. а), в)	3. а), г)	3. а), б), г)
4. а)	4. а), б)	4. а), в)
5. а), в), г)	5. а), в), г)	5. Творче завдання
6. в), г), д)	6. а), б), г)	6. б)
7. а), в), г)	7. в)	7. а), б)
8. а), б), д)	8. а), б), г)	8. а), б), г), д)
Тест №4	Тест №5	Тест №6
1. а), в), г)	1. а), б), в)	1. б)
2. а)	2. а), б), в)	2. в)
3. а), б), г)	3. б)	3. б), в)
4. Творче завдання	4. а), в), г)	4. б), в)
5. б)	5. Творче завдання	5. б)
6. б)	6. а), в), г)	6. в), г)
7. а)	7. б), в), г)	7) а), г)
8. а), в), г), є)	8. б), в)	8) Творче завдання
Тест №7	Тест №8	Тест №9
1. а), б)	1. а)	1. б)
2. а)	2. б)	2. б)
3. а), б)	3. а)	3. б)
4. Творче завдання	4. б)	4. а)
5. б), в)	5. Творче завдання	5. Творче завдання
6. а), б), в)	6. а), б), г), д), е), є)	6. в)
7. б), в)	7. а)	7. б), в), г), д)
8. в)	8. а), в)	8. в)
Тест №10	Тест №11	Тест №12
1. в)	1. в)	1. в)
2. а)	2. б), г)	2. а), б)
3. б)	3. Творче завдання	3. є), б), д), е), г), ж), в), а)
4. а)	4. а), г)	4. Творче завдання
5. б)	5. а), б)	5. в)
6. а)	6. а), б)	6. в)
7. в), г), д), е), ж), з)	7. а)	7. а), б)

8. а), б), в)

Тест №13

1. б), в), г)
2. б), в)
3. а), б), г)
4. а), б), в), г)
5. а), б), в)
6. а), б)
7. а), б)
8. б)

Тест №16

1. а), г)
2. б)
3. в)
4. б)
5. б)
6. в)
7. б)
8. г)

Тест №19

1. а), в)
2. б), в)
3. а), б), в), г)
4. б)
5. а)
6. а), в)
7. а), б), в), г)
8. а)

8. а)

Тест №14

1. а), б), в)
2. б)
3. б), в), г)
4. б), в), г)
5. а), б), в)
6. б)
7. а)
8. а), б), г)

Тест №17

1. а), г)
2. а), б), в), д), е), є)
3. б)
4. б)
5. б)
6. а)
7. а)
8. а), б)

Тест №20

1. а), б), г), д)
2. а), б), в), г)
3. д)
4. а), в), г), д)
5. а)
6. б)
7. б)
8. без варіантів

8. а), в)

Тест №15

1. д)
2. в)
3. а), б), в), г), д)
4. а), б), д), е), є)
5. а), г), д)
6. 1) – б, 2) – а, 3) – в
7. 1) – а, 2) – б, 3) – в
8. 1) – а, 2) – в, 3) – б

Тест №18

1. б), в)
2. б), в)
3. а), б), в)
4. а), б), в)
5. б)
6. в)
7. б)
8. б)

ПІСЛЯМОВА

Вокальне мистецтво є одним із найчудовіших, найдивовижніших видів музичної творчості людини. Нажаль, в сучасному світі естрадний спів зайняв те місце в серцях багатьох людей, особливо молоді, яке ще не так давно належало професійному академічному солоспіву. Тому в наш час важливо виховувати у молоді, майбутніх вчителів музики, які безпосередньо будуть мати вплив на нове покоління, музичний смак, вокальну культуру; підняти їх художньо-виконавський рівень.

Студенти музично-педагогічного факультету повинні цілеспрямовано готувати себе до вокальної роботи в загальноосвітній середній школі. Якщо раніше ця праця полягала у веденні хорового колективу, то сучасні умови вимагають від вчителя більше індивідуальної роботи із солістами, ансамблями. Значного авторитету в школі може набути той вчитель музики, який ще є і гарним виконавцем.

Досліджуючи праці з теорії та методики вокалу, ми прийшли до головної думки, яку в свій час проголосив відомий італійський педагог маестро Еверарді. Він говорив, що вся таємниця вірного викладання співу полягає у “вусі” вчителя, який повинен чути і відчувати найменші відхилення голосу від істинного звучання. Нам здається, що розвиток такого аналітично-функціонального вокального слуху – є первинною задачею професійного вчителя та запорукою його успішної роботи з учнями.

Ми вважаємо, що наш науково-методичний посібник допоможе у вокальній роботі як вчителям музики, так і студентам – практикантам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вальденго Д. Я пел с Тосканини. – Л.: Музыка, 1989. – 166 с.
2. Варламов О.Є. Полная школа пения. – М.: 1988.
3. Віт Ф. Практические советы обучающимся пению. – Л.: Музыка, 1968. – 63 с.
4. Волконський С.М. Виразне слово. – СПб, 1913.
5. Вопросы вокальной педагогики. – Л.: Музыка, 1882. - Вип. 2. – 180 с.
6. Гарсія М. (син) Полная школа пения. – М.: Музгіз, 1957.
7. Голуб'єв П.В. Поради молодим педагогам – вокалістам. – К.: Музична Україна, 1983. – 61 с.
8. Дмитрієв Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец – Тессейр. – М.: Музыка, 1974. – 62 с.
9. Дмитрієв Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
10. Доливо А. Певец и песня. – М.: Музгіз, 1948.
11. Кукаркін О.В. Буржуазная массовая культура. – М.: Політгиздат, 1985. – 350 с.
12. Ламперті Фр. Искусство пения. М.: Музсектор, 1923.
13. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. – К.: Музична Україна, 1988. – 144 с.
14. Малишева Н.М. О пении. – Радянський композитор, 1988. – 134 с.
15. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Радянська енциклопедія, 1991. – 672 с.
16. Назаренко І.К. Искусство пения. – М.: Музыка, 1968. – 622 с.
17. Прокопенко Н.М. Тайна вокала Шаляпина. – К., 1999. – 227 с.
18. Самойленко О.І. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одеса.: Астропринт, 2002. – 244 с.
19. Станиславский К.С. Работа актера над собой. – М.: Мистецтво, 1955. – 501 с.
20. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века. – М.: Музыка, 1983. - Вип. 2. – 174 с.
21. Тронина П.Л. Из опыта педагога – вокалиста. – М.: Музыка, 1976. – 111 с.
22. Яковенко С.Б. Павел Герасимович Лисициан. – М.: Музыка, 1989. – 141 с.