

Лекції змістовного модулю 03

3 дисципліни «Теорія вокальної педагогіки. Сольфеджіо»

Для студентів спеціальності «Театральне мистецтво» спеціалізації «Сольний спів: академічний та естрадний»

Змістовий модуль 3. Роль та значення психологічних процесів під час формування вокально-технічних навичок.

Тема 7. Відчуття та сприйняття.

Тема 8. Роль свідомості при формування голосу.

Тема 9. Вокально-технічні вправи, як засіб формування вокально-технічних навичок.

Лекція 5.

Тема 7. Відчуття та сприйняття.

На сучасному етапі розвитку театрального мистецтва велике значення в музично-драматичних виставах має вокальна майстерність актора. Нині вокальне мистецтво є повноправним компонентом драматичної дії. Це пов'язано з експериментальними пошуками та виникненням новітніх театральних шкіл, у яких вокальне мистецтво є одним із головних компонентів у розкритті сценічного образу. Все це вимагає від актора обов'язкової професійної вокальної підготовки. Сьогодні надзвичайно гостро постає питання професійного формування актора музично-драматичного театру, який повинен втілювати навички як акторської гри на сцені, так і створення й розкриття вокально-сценічного образу.

Очевидно, що емпіричний метод слід розуміти як використання в педагогіці століттями накопиченого досвіду, що передається студенту в різних формах. Слід зазначити, що застосування емпіричних методів одними викладачами дає досить хороші, іноді феноменальні результати, тоді як інші викладачі таких результатів не досягають. Метод виховання актора-вокаліста повинен містити прийоми, спрямовані на якомога повніше виявлення творчих можливостей і здатності до співу студента, а також на розвиток цих даних. Застосування цих прийомів повинно базуватися не лише на емпіричному досвіді, але й з урахуванням наукових досліджень вокального апарату. Вокальний спів є складним психофізіологічним явищем, в якому тісно переплітаються

інтелектуальні, емоційні й вольові процеси. У свідомому оволодінні вокально-технічними й виконавськими навичками психіка співака-актора відіграє велику роль і в багатьох випадках впливає на кінцевий результат у навчанні співу.

Східні філософи з давніх давен дійшли висновку, що слово є недосконала форма передачі інформації, і особливо ця недосконалість проявляється у тих випадках, коли за допомогою слів прагнуть описати почуття. Значно повніше про почуття може розповісти музика.

«Почуття виникають, наростають, доходять до якоїсь кульмінаційної фази, розв'язуються, течуть у часі. Все це добре передає музична форма повідомлення, де кожний звук, пауза, зміна гармонії говорять про емоційні переживання. Музичне повідомлення – це обмін емоціями і воно розраховане на емоційне сприймання. Природно, що виконавець має добре розуміти цю мову і вміти передавати емоційні повідомлення.» (Дмитриев.Л.Б. «Основы вокальной педагогики» 1968 г. стр. 314)

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

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

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

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

Процес опрацювання музичного твору має в певній мірі вплив на формування особистих психологічних якостей майбутнього актора-вокаліста, а саме: під час вивчення вокальної композиції, майбутній фахівець в процесі перевтілення образу та максимальних акторських пристосувань може відчувати емоції, які раніше проживати йому не доводилось. Процес втілення в ту, або іншу роль завжди залишає певний «відбиток» на акторові, виконавець частково переймає для себе деякі психологічні якості головного героя вокального твору (сентиментальність, бунтарство, і т.д.).

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

Під час формування вокальних навичок психологічні здібності виконавця (пізнавальні, чуттєві, вольові) знаходяться у взаємозв'язку, обумовлюють одне одного й відіграють дуже важливу роль як у вихованні й навчанні актора-співака, так і в розвитку його голосової техніки. Все навчання майбутнього фахівця пов'язане з удосконаленням ряду психічних процесів: відчуття, сприйняття, емоцій, темпераменту, волі, уваги, пам'яті тощо. Далі ми детальніше розглянемо ті психічні процеси, які впливають на формування вокального голосу, вокально-технічних навичок актора. Їх не слід розглядати як щось окреме від фізіологічних процесів; ще І. Павлов вбачав у них фізіологічну основу психічних явищ. Доводячи, що психічні процеси мають умовно-рефлекторну природу, видатний учений наголошував на проблемі злиття суб'єктивного й об'єктивного, психічного й фізіологічного. Через це правильно пояснити психічні процеси можна, лише маючи певні знання про нервові процеси та їх закономірності[6, с. 269].

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

Пояснюючи темперамент фізіологічними властивостями нервової системи, І. Павлов визначав його як загальну характеристику окремої людини, він наголошував на

тому, що „загальна характеристика нервової системи надає певний обрис всій діяльності кожного індивідуума” [5].

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

Холерик. Оскільки в холерика процеси збудження переважають над процесами гальмування, то його вокальна підготовка має відбуватися в двох напрямках. Відповідно до одного напрямку, на перших етапах навчання репертуар не повинен викликати надмірних емоцій. Твори ліричного й епічного характеру в цьому випадку можуть бути дуже корисними. За другим напрямком вокально-технічні вправи повинні бути системними, а також мати чіткий ритм. Це сприятиме виховуванню в студентів стриманості, закріплюватиме процеси гальмування.

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

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

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

Вивчаючи студентів, спілкуючись із ними під час занять, викладач повинен пам'ятати, що типи темпераменту в „чистому вигляді” зустрічаються рідко. До того ж „образ поведінки людини... обумовлений не тільки вродженими властивостями нервової системи, а й тим впливом, який надається під час виховання й навчання особистості. І поряд зі вказаними вище властивостями нервової системи безперервно виступає ще одна важлива властивість – найвища пластичність” [7]. Ця важлива думка І. Павлова зможе

допомогти викладачу-вокалісту в пошуку конкретних прийомів для виховання студентів із різними типами темпераменту.

Тема 8. Роль свідомості при формування голосу.

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

Отже, в художньому виконавстві співак повинен бути музикантом – виконавцем взагалі, володіти специфічною якістю вокаліста, декламатора, в оперному жанрі – драматичного актора. Синтез всіх цих якостей в органічній єдності визначає вокальне мистецтво, як явище. Сольний спів, що утвердився як самостійний і основний вид вокального мистецтва на рубежі 16-17 ст., є вищою формою у розвитку природних і художніх здібностей окремої особи і вищою формою вираження індивідуальних переживань у співі.

Італійська школа співу *bel canto*, яка отримала значний розквіт у XVII – XVIII століттях, дійшла до найвищої ступені віртуозності та справила великий вплив на розвиток вокального мистецтва всієї Європи. Староіталійська школа XVII століття це видатні вчителі Пьетро Тозі, Джаамбаттіста Манчіні; французька школа – це Жан-Бабтист Берар, Жилббер – Луї Дюпре, Мануель Гарсія (батько та син) – винахідник та науковець вокальної методики, автор трудів „Полный трактат об искусстве пения”, створення ларингоскопу.

На думку всіх італійських маестро того часу, до викладача співу ставилися високі вимоги. Він повинен був, насамперед, сам добре співати (обов’язкова умова), педагог повинен був мати музичну освіту, володіти системою знань, які б дозволили навчати співу, вміти визначити талант учня, тип його голосу. Від вчителя вимагалися доброзичливість, вимогливість, вміння заохотити до навчання. Високі вимоги ставились і до учнів. Крім голосу, вони мали володіти здатністю миттєво сприймати поданий вчителем матеріал, жертвувати власним дозвіллям, вміти слухати інших співаків, тренуватись перед дзеркалом, виховувати в собі волю, створювати собі добрий настрій тощо.

З другої половини XVIII ст. зацікавлення російських музикантів до музичної культури Італії стає більш глибоким та поважним. Якщо петербурзький „великий світ” відвідує італійську оперу лише тому, що це диктує мода, то російські музиканти-професіонали та просвітницькі меломани прагнуть розібратися, які враження вони отримують після спектаклів та концертів за участю італійських співаків-солістів; вони намагаються

усвідомити особливості співочої школи, розгадати секрети *bel canto*, простежити зв'язки його з національною музикою італійського народу.

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

У перших десятиліттях ХІХ ст. інтерес російських композиторів і співаків до італійського оперного театру росте і кріпне. Цьому сприяє творчість таких композиторів, як Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті. Недаремно, засновника російської школи співу М.Глінку після спілкування з італійськими професіональними співаками (під час подорожі у Італію, 1830р.) „...практично познайомило з вередливим та важким мистецтвом керувати голосом і ловко писати для нього” [1, 144]. Видатний російський композитор М.Глінка (чудовий співак та викладач співу) у своїх безсмертних піснях, романсах та операх, у цінних вправах для розвитку голосу (побудованих на інтонаціях, близьких російській народній музиці), у змістовних вокально-методичних вказівках відобразив та відзначив важливіші принципи російської вокальної школи, які знайшли подальший розвиток у творчості талановитих „учнях” та продовжувачах глінківських традицій до найвищого рівня (Ф.Шаляпін, В.Собінов, Нежданова та інші).

Досконало оволодівши вокальним мистецтвом, М.Глінка залюбки передавав свої знання іншим. Окрім практичної роботи зі співаками, він приділяє велику увагу питанням розробки нової методики постановки голосу та складанню вокально-технічних вправ. Нам відомі „Вправи для вдосконалення гнучкості голосу”, які були написані для видатного російського оперного співака О.Петрова. За методом М. Глінки потрібно спочатку удосконалити натуральні тони (тобто ті, які беруться без підсилювання), „...тільки після цього мало-помалу можливо обробити та довести до удосконалення й інші звуки” [1, 36]. Цьому методу дати таку характеристику: вокальний, концентричний, так як тут вправи розвиваються від тонів натуральних (центру голосу), на яких тримається спокійне мовлення людини, до тонів, які оточують центр голосу.

Після „Вокальних вправ та методичних пояснень до них” М. І. Глінки, „Школа співу” А. Є. Варламова займає у російській вокально-педагогічній літературі одне з почесних місць. По закінченні першої (теоретичної) та другої (вокально-технічної) частин „Школи співу” особливої уваги заслуговує її третя частина – „Десять вправ”. Ці вправи представляють собою талановито написані сольфеджіо-вокалізи, які являються чудовим учбовим матеріалом для розвитку музикальності та досконалості гнучкості голосу.

Відомо, що кращі представники російської вокальної школи вчилися у чудових італійських викладачах. У Московській консерваторії до революції працював уславлений Умберто Мазетті, у якого вчилась велика плеяда російських співаків (Ф. Шаляпін, Л.Собінов, М. Рейзен, П. Лісіціан та інші). Кантиленний спів італійців близький та зрозумілий росіянам, бо у цих шкіл однакове підґрунтя, російські співаки завжди прагнули поєднати прекрасний вокал та щире гру драматичного актора. Тому,

найважливішим завданням викладачів-вокалістів є копітка індивідуальна робота з тими, хто розпочинає курс навчання вокальному мистецтву.

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

О. Муравйова виховала цілу плеяду надзвичайних оперних співаків. У Великому театрі співали прославлені І.Козловський, В.Златогорова, О. Бишевська; у Київському оперному театрі – З.Гайдай, Л.Руденко, Р.Разумова та інші. Послідовником О.Муравйової став її вихованець видатний викладач з вокалу, випускник Київської державної консерваторії Дометій Євтушенко. Особливий внесок у розвиток української вокальної школи вклали корифеї української оперної сцени – І.Паторжинський, М.Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б.Гмиря. Вокальна майстерність та професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні, вражало їх звуковедення та виразність, краса та пластичність звуку, вони демонстрували перед глядачами тремтливе відношення до музичного матеріалу та синтез драматичного актора та оперного співака.

Отже, видатні викладачі ставили перед собою завдання – допомогти навчаючому виявити різні драматичні стани людини під час виконання музичного твору, виділити певні відчуття, „пережити” поетичний та музичний матеріал. Але вміння ставити перед собою велике творче завдання – це тільки привід для початку роботи. Дуже мало відчутти музику, мати різноманітне уявлення, потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, вміти передавати своє розуміння образу, свої думки та почуття. На згадку приходять слова Ф. Шаляпіна: „Актор, який співає сцені, ніби втілює в собі дві особи: одна співає, знаходиться в образі, а друга – пильно контролює кожний заспіваний звук, кожний змінений стан та перевтілення. Тільки при таких умовах можливо створити на сцені художній образ”[1, 144].

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

Перший – це принцип єдності художнього та технічного розвитку співака, загальне підпорядкування технічного розвитку художнім цілям. Потреба того чи іншого технічного прийому спонукається художніми завданнями – також ними диктуються засоби роботи над цими прийомами. Музичний слух керує вокальною технікою. Тому розвиток художнього смаку, творчого уявлення, розвиток музичного слуху у загальному розумінні являється підґрунтям музичної, насамперед, вокальної педагогіки.

Другий принцип – це принцип поступовості, послідовності, системності у оволодінні майстерності солоспіву. „Концентричний ” метод розвитку голосу М. Глінки свідчить про те, щоб співаки не форсували розширенню діапазону голосу шляхом передчасного

використання звуків, які не являються для їх природного діапазону вільними. Російські викладачі не форсували також і розвиток сили голосу, дбали про його якість, його красу, тембр. Вони вказували, що вправи, як і художній репертуар, необхідно ускладнювати поступово. При цьому вправи повинні сприяти розвитку гнучкості та легкості голосу, природності та свободі звукодобування, розвитку вільного дихання, що керує голосом. Ці вправи мають бути направлені на вирівнювання регістрів, плавного переходу з одного регістру в другий, на розвиток уміння користуватися різними відтінками голосу.

Третій принцип – принцип індивідуального підходу до навчаючого. Недаремно М. Глінка у своїх „Упражненнях для уравнения и усовершенствования голоса” підходив до кожного співака індивідуально та запропонував саме те, що було необхідним для даного артиста, для даного голосу. Слід також знати, що створюючи свої твори, російські композитори мали на увазі певних виконавців, намагались враховувати індивідуальні особливості.

Нарешті четвертий принцип – це принцип постійного вдосконалення. Видатні російські співаки, які мали геніальні природні дані, безумовно розуміли, що обдарованість обумовлює тільки можливість досягнення успіхів, що шлях справжнього співака-артиста - це шлях постійного вдосконалення, постійної роботи над собою. Чим талановитіше був співак, тим більшим визнанням народу, більшим успіхом він користувався, тим більш критичніше він ставиться до себе, тим більш суворо ставиться до свого режиму як фізичного, так і художнього, тим більш завзято і наполегливо стає його труд.

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

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

Звичайно, що співак впливає на глядача своїм звуком та словом, мімікою та жестами, особливою акторською привабливістю. Тому, яким би не був красивим і технічним голос співака, він має поєднувати такі якості як музичність, гнучкість голосу, сценічну майстерність, культуру виконання твору. Сценічна майстерність стає надбанням тоді, коли теоретичне засвоєння основних законів акторської техніки і практичні заняття під наглядом досвідчених викладачів набувають системного характеру. Практика показує, що надбання сценічних навиків повинно йти одночасно з роботою над вдосконаленням голосу. Вільний жест, виразна міміка, уміння невимушено поводитись, пластичність і

ритмічність рухів, що пов'язані з музикою, потребують великої попередньої усвідомленої роботи.

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

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

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

Тема 9. Вокально-технічні вправи, як засіб формування вокально-технічних навичок.

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

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

апарату до пристосування та природною досконалістю тої частини нервової системи, яка приймає участь у творенні співочої функції.

Безперечно, що тут діють з одного боку **сприятливі природні умови**, а з іншої – на них з дитинства впливає **сприятлива музична середа**.

Природний голос та професійні вокальні навички.

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

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

У інших співаків на початку професійного навчання всі основні функції голосового апарату, які забезпечують утворення високоякісного співочого звуку, вже були утворенні. Більшість відомих співаків світу відносяться до цієї категорії людей. Проте і в цьому випадку для професійної діяльності, навіть тільки у звуковій площині, вимагалась велика праця по вдосконаленню голосових засобів, по утворенню міцних навичок, потрібних автоматизмів. Власне, **співочий голос – це насамперед результат відповідних м'язових пристосувань**.

Виявлення та розвиток голосу у співака с незначними вокальними ресурсами, як говорять *«знаходження голосу»* - це передусім знаходження вірної, злагодженої роботи усіх частин голосового апарату, а також розвиток сили та вправності м'язів, що приймають участь у співочій функції.

Таким чином, розвиток співочого голосу, **знаходження та шліфовка голосових якостей пов'язані з встановленням нового професійного співочого режиму** у роботі голосового апарату, з розвитком нових рухальних навичок, які потім автоматизуються та дають можливість майже повністю переключити увагу виконавця на виконання творчих задач.

Як ми вже казали, успіх у розвитку голосу залежить, з одного боку, від таланту педагога, який зумів знайти, підказати та виробити ті пристосування, ті навички та вміння, які у даного учня викликали найкращі звукові результати, з іншої сторони – від здатності учня засвоїти, тобто утворити та закріпити ці навички.

Голос повинен бути: з одного боку *«формально правильним»*, тобто професійно оформленим у відповідності до сучасних уявлень про повноцінне звучання, з іншої

сторони – ця «*формальна правильність*» не повинна бути стандартною, а навпаки включати у себе безкінечну різноманітність барв, відтінків, нюансів, які диктуються виконавчими задачами.

В процесі спеціального навчання для співу в сучасній оперно-концертній манері в голосі виробляються якості *дзвінкості, металічності, польотного звуку*, одночасно з надбанням *округлого, м'ясистого, «бархатного» звучання*, великої сили. Такий голос – змішаний, опертий, прикритий, ллється на всьому діапазоні та всіх гласних – ми називаємо **правильно поставлений**.

Співочі стереотипи та умови, які сприяють їх виробленню.

З точки зору фізіології, професійне звучання голосу являється результатом спеціально знайденого характеру роботи голосового апарату, тобто встановлення відповідних співочих рухливих динамічних стереотипів. **Постійне та стійке збереження цієї роботи дає стабільність перелічених якостей звучання, які характеризують поставлений співочий голос.**

Мовленеві рухові стереотипи утворені у кожної людини з дитинства, звуки мови та слова ми промовляємо автоматично. Так як спів пов'язаний зі словом та відбувається тим же голосовим апаратом, то при перших спробах що-небудь заспівати людина, звичайно, користується мовленевим стереотипом.

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

Більшість учнів приходять у клас з тим чи іншим рівнем виробленості співочих навиків в результаті попереднього навчання, за наміченими рухальними стереотипами. Тому перед педагогом зазвичай стоїть задача не стільки утворити знову потрібну систему рефлексів, скільки змінити стару, внести до неї численні зміни, що як ми вже зауважили вище, пов'язано з частковим знищенням старих стереотипів, а іноді і повної їх переробки. Ця задача є дуже складною як для викладача так і для учня.

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

Звуковий образ

Процес навчання слід розглядати по наступній схемі. Для того щоб заспівати що-небудь, потрібно перш за все ясно **уявити** те звучання, ту фразу, яку потрібно заспівати, тобто треба уявити **звуковий образ**. Цей образ являється свого роду еталоном для порівняння з тим результатом, який вийшов після спроби його відтворити. По цьому образу здійснюється все регулювання системи руху, тому його можна назвати **регулюючим образом**. Звуковий образ викликає відповідне рухове уявлення, якими рухами можна досягнути подібного звучання, яким чином його відтворити. Цей зв'язок

визначається попереднім звуковим та руховим досвідом. Треба зауважити, що **руховий досвід грає в процесі утворення вокальних навичок дуже велику роль.**

Досвідчений співак уявляє собі формування звуку не тільки в звуковій та руховій формі, а і включає сюди зорові, вібраційні (резонаторні) уявлення. На основі усього цього дається наказ із центра на периферію, до м'язів, і співак робить спробу відтворити задумане звучання. На оцінку отриманого результату включається ціла система аналізаторів, які посилають інформацію у зворотному напрямку, тобто к центру. Це дало підставу називати подібні системи **зворотними зв'язками**. На основі аналізу та синтезу інформації, отриманої через зворотні зв'язки, відтворюється порівняння отриманого результату з задуманим. При наявності розбіжностей у рухи вносяться корективи, зайві рухи гальмуються, додаються нові та робиться спроба відтворити звучання. Такі спроби робляться до тих пір, поки рух не уточняється настільки, що розбіжності будуть ліквідовані та акустичний результат буде відповідати **звуковому образу**. Поки зв'язки виробляються, шліфуються, увага активно направлена на виконання цієї задачі. Після того як зв'язок вироблений, рух починає відбуватися автоматично, свідомість вільна від цієї турботи і необхідне звучання утворюється рефлекторно, без жодних зусиль. Власне, ми навчаємось для того, щоб потім не думати про те, як це робиться. Коли навичка вироблена – ми користуємось нею не задумуючись як вона була вироблена. Для того щоб бути співаком, **потрібно утворити незліченну кількість рухальних вокальних навичок.**

Етапи утворення співочих рухальних навичок

Отже, ми бачимо, що основним моментом в утворенні співочих навичок являється **побудова внутрішнього «регулюючого» образу**, уявлення про звук, який потрібно заспівати. В утворенні цього уявлення беруть участь багато факторів. Насамперед у самого співака завжди є ідеал звучання голосу, до якого він прагне, ідеал вихований всім попереднім вокальним досвідом. У кожного починаючого є улюблені артисти, яких він, зазвичай, прагне унаслідувати, іноді врозрив з тим, що дійсно потрібно для професійного звучання. Розповіді, зауваження, показ та інші способи, які застосовує педагог для того, щоб викликати потрібне йому звукове уявлення, завжди сприймається через призму власної думки про прекрасне звучання, до якого учень інстинктивно прагне. Перша задача педагога для досягнення потрібного на даному етапі – **вміння переконати учня** в правильності і необхідності того, чого він потребує, вплинути на створення вірного уявлення. Тому **повна довіра педагогу** потрібна особливо на перших етапах, коли слух учня ще недостатньо розвинений для самоконтролю за звучанням, поки його внутрішні вокальні образи ще не відповідають дійсному правильному звучанню голосу.

Процес утворення рухових навичок прийнято умовно ділити на три етапи, які для співочих навичок будуть виглядати наступним чином.

Перший етап – знаходження вірної співочої роботи голосового апарату – вірного звукоутворення на деяких голосних та на обмеженій ділянці діапазону голосу.

Другий етап – збереження та уточнення цих навичок вірної роботи у різних музичних завданнях та при вимовленні різноманітних слів на всьому діапазоні. Цей етап охоплює засвоєння різних типів звуковедення, перенесення вірних принципів роботи голосового апарату на весь діапазон та збереження їх на слові.

Третій етап – автоматизація, шліфівка та знаходження численних варіантів цієї вірної роботи. Це етап доведення правильного звукоутворення та звуковедення до автоматизму, повного контролю голосового апарату та придбання здібності варіювати голосом у межах вірного звучання, тобто розвиток нюансування.

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

Рівень вимог до учня завжди повинен відповідати ступені його розвиненості в музикально-слуховому та вокально-технічному відношеннях.

Отже, оцінка можливостям використовувати ту, чи іншу вправу, вокальний твір повинна виходити із ясного уявлення про попередній вокально-руховий досвід: що вміє і що зможе зробити учень. Кожний наступний етап повинен бути складнішим від попереднього і будуватися на його базі. Будь-які завдання по звуковеденню повинні являтися ускладненням або новою комбінацією того, що учень вже вміє робити у більш примітивному вигляді. **Одні рухи підготовлюють інші.**

В засвоєнні вірного звукоутворення зазвичай велике місце займає робота над окремими ланками співочого акту. У вигляді м'язових прийомів опановуються, наприклад, як треба зітхнути, як відчинити рот, як зробити позіхання, покласти язик тощо. Всі ці підготовчі часткові рухи, відпрацьовані окремо, потім повинні бути поєднанні в єдину координацію. Це частини майбутніх навичок.

Питання про доцільність розчленування складного руху на ланки та ізолювання роботи над ними в практиці викладання не може вважатися повністю дозволеним. Проте робота над усією ланкою необхідних пристосувань одночасно – складна настільки, що мало хто може з цим впоратися. Тому **доцільно ділити** виконання роботи по засвоєнню звукоутворення на частини, але тільки досить обережно.

Дуже мілке членування вокальних рухів навряд чи може бути доцільним. Роботою над такими частинами загальної координації слід користуватися тимчасово, лише стільки, скільки потрібно для розуміння потрібного елемента.

Найбільш сприятливим у методиці вивчення нового характеру роботи голосового апарату, нової навички являється **чергування повторення рухів** цілком з окремою обробкою деяких добре виділених частин.

На початку засвоєння якої-небудь нової навички необхідно не робити великі перерви між заняттями. Сліди від роботи голосового апарату у нервовій системі ще свіжі і їх треба підкріплювати часто. Проте виконувати підряд багато разів одне й те саме вокальне завдання не слід – це веде до **стомлення**.

Фаза уточнення вокальних навичок

Наступний етап формування навичок – це **фаза уточнення**. До цього етапу відноситься момент, коли співак, нарешті, знаходить те вірне розподілення зусиль, яке при мінімальній затраті енергії зумовлює утворення найкращих акустичних якостей, які

відповідають добре поставленому співочому голосу. Виходить відчуття, що сил витрачається менше, а голос звучить сильніше, дзвінкіше і краще керується. Потрібні стереотипи в основних ланках знайдені, хоча і нестійкі в різних музичних завданнях, не протікають достатньо гладко.

Основне, що характеризує цей етап – це, поряд з укріпленням знайденого зв'язку, **розвиток диференційованого гальмування**, завдяки якому гальмується все, що заважає злагодженому співочому голосу.

Стадія уточнення закінчується бездоганим виконанням рухів при різних завданнях на всьому діапазоні голосу і на слові. **Вдосконалення у мистецтві не знає меж** та залежить від обдарованості виконавця, від розвитку його внутрішнього слуху, інших аналізаторів, від творчої фантазії. Чим вищі запити виконавця та чим прискіпливіше займається педагог, тим точніше та тонше він відпрацьовує співочі навички. Дуже важливо послідовно та поступово вести все більш і більш тонше відпрацювання навички.

На початку освоєння нової навички **частота занять має високе значення** для успішного його формування, що як ми пам'ятаємо, пов'язане із свіжістю утворених слідів, які слід частіше підкріплювати. Чим більш відпрацьовані навички, чим міцніші зв'язки, тим менш болісно позначаються великі перерви між заняттями.

На цьому етапі навички ще не достатньо стійкі до різноманітних збиваючих моментів: до зміни обстановки, співання на глядача або перед обличчям комісії. Порушуються вони також від різних емоційних станів учня.

Етап закріплення вироблених вокальних навичок.

Досягнення автоматизму

Етап закріплення рухальних навичок та автоматизації відповідають **укріпленню динамічних стереотипів** у мозковій корі. В цій фазі навички виконуються легко, злагоджено, вільно, не потребуючи великої уваги, яка може бути перенесена на інші об'єкти, та лише частково контролювати їх виконання. Вони вже стійкі до збиваючих моментів та безвідмовно виконуються публічно, на екзамені та інших складних психологічних ситуаціях.

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

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

Оскільки в фазі автоматизації та шліфовки навичок увага може бути перенесена майже повністю на виконавчі задачі та пошуки варіантів виконання навичок, педагог може для заняття використовувати інший, більш складний характер музичного матеріалу.

Музичний матеріал повинен включати в себе найрізноманітніші типи вокальних рухів, різні типи голосоведення. Він може бути різнохарактерним по емоційно-змістовому змісту. Музичні виконавчі вимоги заставляють співака **знаходити потрібні варіанти навичок**, призведуть до розвитку динамічних та тембрових можливостей голосу.

Висновок

Всі голоси від природи недосконалі. Задача педагога виробити, удосконалити голос, створити «інструмент» співака та одночасно навчити його «грати» на цьому інструменті. Педагог повинен знайти в голосовому апараті потрібний характер роботи, розвинути необхідні співочі навички.

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

Головним моментом у творенні співочих навичок являється внутрішній музикально-вокальний образ. На перших етапах його формування визначається розповідями та показуванням педагога.

У формуванні співочих навичок можна умовно виділити три етапи: етап знаходження вірної роботи голосового апарату, етап укріплення та уточнення цієї роботи та етап автоматизації й шліфовки. Кожен із етапів має свої характерні риси та потребує від педагога їх врахування. Багатоманітність вироблених співочих навичок, великий вокальний рухальний досвід дозволяє вільно проявитися творчому підходу та виконанню.

Література

1. Вопросы вокальной педагогики. – Сборник статей выпуск 7. – М.: Музыка, 1984. – 214 с.
2. Гозенпуд А. Краткий оперный словарь 2-е издание / А.Гозенпуд – К., 1986. – 296 с.
3. Гринь Л.О. Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів/ Науково-методичний посібник для студентів спеціальності „Театральне мистецтво” [науковий редактор Г.В. Локарева.] / Л.О.Гринь – Запоріжжя: ЗНУ, 2011. – 140с., ноти.
4. Далецкий А.В. Обучение певца-любителя / А.В.Далецкий – М.: МГИК, 1990. – 228с.
5. Егоров А.П. Гигиена голоса и его физиологические основы. – М.: Музыка, 1962. – 56 с.
6. История русского дореволюционного драматического театра в 2-х ч. / Под ред. Н.И.Эльяша./ М.: Просвещение, 1989. – 336с.
7. Кремлев Ю.А. О роли разума в восприятии произведения искусства / Ю.А.Кремлев – М.: Музыка, 1970. – 72с.
8. Олексюк О.М., Ткач М.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : Навч. посіб. / О.М. Олексюк, М.М. Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.
9. Павлов И.П. Полн. собр. сочинений, т. , кн. 2-я. / И.П.Павлов – М.-Л.: изд. АН СССР, 1951. – С. – 269.
10. Рождественская Н.В. Диагностика актерских способностей / Н.В.Рождественская – СПб.: Речь, 2005. – 192с.
11. Шмыга Т. Счастье мне улыбалось / Т.Шмыга – М.: Вагриус, 2001. – 320с.

12. Яковлев А.В. Физиологические закономерности певческой атаки. / Тренировочные упражнения для вокалистов / А.В.Яковлев – Л.: Музыка, 1971. – 64с.
13. Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1./ М.И.Глинка. – Л. – М., 1952. С. – 144.
14. 2. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. / В.Г.Антонюк. – К.: ЗАТ „Віпол”, 2007. – 174с.
15. 3. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. / В.А.Багадуров. – Изд. второе. – М.: Музгиз, 1956. – 268с., нот.
16. 4. Вопросы физиологии пения и вокальной методики. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып.25. – М., 1975. – 168с.
17. 5. Колодуб И.С. О народно-песенных традициях украинской вокальной школы. / Музыканту-педагогу. / И.С.Колодуб. – К.: Муз.Україна, 1984. – 47с.
18. 6. Євтушенко Д.Г. Питання вокальної педагогіки. Історія, теорія, практика. / Д.Г.Євтушенко. – К.: Мистецтво, 1963. – 339с.

12. Інформаційні ресурси

1. Вокально-виконавська творчість. [Електронний ресурс] // disser.com.ua/contents/18832.html
2. Розвиток особистості співака. [Електронний ресурс] // www.nbu.gov.ua/portal/Soc.../3.pdf
3. Вокальне мистецтво: історія та сучасність. [Електронний ресурс] // solospiv.com/.../Naukovi_zbirky_24.pdf
4. Стахевич О.Г. Основи вокальної педагогіки. Ч.1. [Електронний ресурс] // www.twirpx.com > ... > [Музыкальное искусство](#) > [Вокал](#)
5. Теорія та методика співацького голосотворення. [Електронний ресурс] // ib.mdpu.org.ua/e-book/hor/tema5.htm
6. Словник помилок вокальної педагогіки. [Електронний ресурс] // bukvar.su > [Музыка](#)
7. Физиология пения и вокальная техника. [Електронний ресурс] // music80.org/node/535