

ГОЛОС ЛЮДИНИ
та вокална
РОБОТА З НИМ



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

ГОЛОС ЛЮДИНИ
та вокальна
РОБОТА З НИМ

МОНОГРАФІЯ

*Монографія підготовлена авторським колективом викладачів
кафедри співу Інституту мистецтв*

Івано-Франківськ

2010

УДК 784 (042.4)
ББК 85.314
Ш95

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

Автори:

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

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

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

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

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

УДК 784 (042.4)
ББК 85.314

ISBN 978-966-640-272-4

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

© Видавництво Прикарпатського національного
університету ім. Василя Стефаника, 2010

ВСТУП

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

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

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

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ЗВУКОУТВОРЕННЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРИНЦИПИ ДІЇ ГОЛОСОВИХ ЗВ'ЯЗОК

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СПОСОБИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ ТА ПЕРЕВАГИ ПРИКРИТОГО ЗВУКУ

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

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

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

МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНИЙ СЛУХ

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

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

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



Мал. 14.

Сприйняття звука (за М. Левидовим).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ВІДЧУТТЯ В СПІВІ І КРИТЕРІЇ ЕФЕКТИВНОСТІ ЗВУЧАННЯ ГОЛОСУ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Отже, моторна природа вокального слуху дозволяє трактувати його як „складну навичку комплексного аналізу явищ голосотворення, які містять в собі як аналіз слухового сприйняття, так і ідеомоторний аналіз рухових процесів, що дозволяють передбачувати утворення звука і, властиві йому процеси вібро-, баро-, пропріорецепції”⁴¹.

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

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

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

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

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

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА ТВОРЧІСТЬ І ПСИХОТЕХНІКА СПІВАКА

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

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

завдань вокальної педагогіки є – цікавий і зрозумілий навчальний процес.

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

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

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

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

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

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

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

СЛУХОВИЙ І ВНУТРІШНІЙ КОНТРОЛЬ ФОНАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ВОКАЛЬНА ОРФОЕПІЯ І СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ФОНЕМАТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

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

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

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

Навчальне видання

**СТАСЬКО Галина Євстахіївна, ШУЛЯР Орест Дмитрович,
СЛИВОЦЬКИЙ Михайло Юрійович та ін.**

ГОЛОС ЛЮДИНИ

та вокальна РОБОТА З НИМ

Монографія

В авторській редакції

Відповідальний за випуск та технічний редактор
О. Д. Шуляр

Головний редактор *В. М. Головчак*
Комп'ютерна верстка *В. Д. Яремко*
Обкладинка *Д. Г. Радіонов*

Підп. до друку . Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 19,5.
Тираж 300 пр. Зам. № 21.

ISBN 978-966-640-272-4

Видавець
Видавництво Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С. Бандери, 1
Тел. 71-56-22. E-mail: vdvcit@pu.if.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006.