

481.13/04)

Г-62

**Музикантові-  
педагогу**

2



П. ГОЛУБЄВ

**ПОРАДИ  
МОЛОДИМ  
ПЕДАГОГАМ-  
ВОКАЛІСТАМ**

*Музикантові-педагогу*

П. В. ГОЛУБЄВ

ПОРАДИ  
МОЛОДИМ  
ПЕДАГОГАМ-  
ВОКАЛІСТАМ



КІЇВ «МУЗИЧНА УКРАЇНА» 1983

481.13/04  
85.244  
Г.62

## Передмова

Настоящая работа украинского советского педагога-вокалиста, заслуженного деятеля искусств УССР Павла Васильевича Голубева (1883—1966) представляет собой обобщение многолетнего опыта воспитания певцов и педагогов-вокалистов, среди которых — народные артисты СССР Б. Гмыря, Н. Манойло, народный артист РСФСР В. Валайтис и другие известные музыканты.

Методические советы автора концентрируют внимание на актуальных и сегодня проблемах вокального воспитания — осознании комплексности вокального обучения, роли широкого общего развития студента-вокалиста, формировании художественного вкуса и т. п.

Издание посвящено 100-летию со дня рождения выдающегося педагога, одного из основателей украинской советской вокальной школы.

Переклад з російської Л. М. Єременко

Книжка П. В. Голубева «Поради молодим педагогам-вокалістам», що пропонується увазі читачів, написана одним з найвизначніших українських педагогів співу, який вніс великий вклад в становлення радянської вокальної школи.

Починаючи з 1906 року, протягом 60 років проходила педагогічна діяльність П. В. Голубева в місті Харкові; з них сорок років — у Харківському інституті мистецтв.

П. В. Голубев виховав кілька поколінь оперних і концертних співаків, педагогів-вокалістів. Серед них багато яскравих самобутніх митців, таких, як народні артисти СРСР М. Манойло, Н. Суржина, народні артисти РРФСР В. Валайтис, Л. Ярошенко, заслужені артисти УРСР Д. Козинець, Д. Зубрич, Є. Іванов, М. Коваленко, Л. Кондратенко, П. Кисленко, В. Дорошенко.

Учнем професора П. В. Голубева був і визначний співак, народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР Б. Р. Гмиря. Чудова вокально-технічна підготовка, багатство тембрових барв голосу, широка палітра виражальних засобів вивели Б. Р. Гмирю на рівень провідних радянських співаків, які сказали своє, нове слово у вокальному мистецтві.

Мені пощастило протягом 22-х років близько спостерігати методику викладання Павла Васильовича, спочатку як його учениці, потім — як асистентові, пізніше — колезі по кафедрі сольного співу.

П. В. Голубев за своєю природою був музикантом-мислителем. Він намагався використати в роботі досягнення вітчизняної вокальної школи (зокрема «концентричний метод» розвитку голосу М. І. Глінки), а також кращі вокально-технічні традиції італійського співу. Павло Васильович виховував у своїх учнів навички високохудожнього розкриття змісту музичного і словесного текстів, що є невід'ємною рисою виконавської майстерності визначних вітчизняних співаків.

Червоною ниткою в педагогічній практиці професора П. В. Голубева проходила копітка робота, спрямована на розвиток суто індивідуальних вокальних і музичних даних учня. Він умів знайти найбільш раціональну систему виховання кожного співака, приділяючи особливу увагу темброві голосу, розвитку виконавського обдаровання студента.

Професор Голубев понад тридцять років завідував кафедрою сольного співу в Харківському інституті мистецтв, спрямовуючи всі свої зусилля на формування єдиних методичних принципів роботи вокальної кафедри. Водночас він з повагою ставився до індивідуальних методичних прийомів своїх колег, цінуючи своєрідність їх педагогічного почерку.

У вмінні своєчасно дати мудру пораду, у делікатності й добро-

490500000—172

Г М208(04)—83 БЗ.8.29.83

М208(04)—83

© Переклад українською мовою.  
Видавництво «Музична Україна»,  
1983

БІБЛІОТЕКА  
Івано-Франківського  
педагогічного інституту  
ІНД № 468063

зичливості в ставленні до колег і студентів проявлявся хист керівника кафедри і Вчителя з великої літери.

Ерудиція в питаннях мистецтва, багатий педагогічний досвід, принциповість і об'єктивність суджень спричинилися до високого авторитету професора у педагогів та учнів.

Павло Васильович був привабливою людиною, цікавим і дотепним співрозмовником. Він писав вірші патріотичного, ліричного і гумористичного змісту, збирав і сам створював афоризми, зокрема пов'язані з вокальним мистецтвом.

Велика життєва, професіональна і громадська активність супроводжували П. В. Голубєва протягом усього життя. Він писав методичні посібники, статті, рецензії, виступав з доповідями на вокальних конференціях, консультував педагогів інституту, музичного училища, спеціальної музичної школи, керівників музичної самодіяльності, був членом художньої ради Харківської філармонії, очолював державні екзаменаційні комісії в консерваторіях республіки. Ось далеко не повний перелік справ, до яких був причетний професор П. В. Голубєв.

Комуністична партія і Радянський уряд високо оцінили діяльність П. В. Голубєва: його було нагороджено орденом «Знак Пошани», Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР, відзначено почесним званням заслуженого діяча мистецтв УРСР.

Глибокий знавець в галузі методики, людина високої загальної культури, П. В. Голубєв виклав у ряді праць основні положення своєї вокальної школи.

Надзвичайної популярності серед педагогів і співаків набула його книжка «Поради молодим педагогам-вокалістам». Це результат багаторічної педагогічної діяльності та узагальнення роздумів визначного педагога-вокаліста. Павло Васильович Голубєв шляхом пильних спостережень, глибокого аналізу і логічного мислення дійшов ряду непересічних висновків щодо різних аспектів звукоутворення у співаків, і ці висновки пізніше були експериментально підтверджені вченими-фізіологами і акустиками.

Перевірені багаторічним досвідом і викладені у книжці «Поради молодим педагогам-вокалістам» положення П. В. Голубєва залишаються актуальними й сьогодні.

О. ПЕТРОВА,  
кандидат мистецтвознавства.

## 1. До питання щодо проведення іспиту вступників до музичних училищ та консерваторій

Турботою та увагою Партії та Уряду створюються всі умови для виявлення найцінніших вокальних кадрів серед широких верств населення нашої Батьківщини. Основна відповідальність за виховання вокальних кадрів безперечно лежить на нас — фахівцях, вокальних педагогах. Але комплектування вокальних факультетів консерваторій, як і вокальних відділів музичних училищ, стосовно проведення іспитів все ще перебуває не на належному рівні.

При прийомі професіональними вокальними даними слід вважати: 1) тембр голосу, який має бути красивим та багатим на обертонах; 2) професіональну силу звучання голосу (або певну перспективу в цьому відношенні) і 3) достатній діапазон нот, які звучать більш-менш рівно.

Однак при цьому необхідно враховувати, що враження від якості тембру значною мірою залежить від простору та акустичних умов приміщення, в якому проводиться іспит. Є голоси, тембр яких у малому приміщенні, в супроводі рояля відзначається певною різкуватістю тону, тим часом у більшому приміщенні і з оркестром цей самий голос звучить особливо яскраво і гарно. Навпаки, голоси, які тішать слух своїм м'яким тембром у малому приміщенні і на близькій відстані, часто не долинують через оркестр до слухача в театрі. У вимогах, що їх ставлять до якості тембру, слід зважати і на цю дуже важливу обставину.

Поряд з професіональними голосовими даними необхідні: музичний слух, який забезпечує бездоганну інтонацію, музична пам'ять, почуття ритму та загальна музикальність.

Жодна, бодай найавторитетніша, приймальна комісія, обмежена кількома хвилинами, відведеними для кожного екзаменованого, не має змоги повною мірою з'ясувати всі професіональні дані абітурієнта. Але від того, як саме проводиться іспит, залежить можливість всебічного ознайомлення із вступником. Дослідження голосових, музикальних та сценічних даних з метою виявлення професіональної придатності тих, хто вступав до спеціального учбового закладу, досі, на жаль, за дуже незначними винятками проводилось поверхово і не давало правильного прогнозу. Приваблива зовнішність і вправне виконання кількох вокальних творів нерідко були достатньою підставою для позитивного висновку про дані вступника.

А втім вдале виконання пісні або романсу дуже часто — результат чистішої, можливо, наполегливої і тривалої підготовчої роботи спеціально до екзамену; в цьому випадку безсумнівною залишається

тільки зовнішність і більш-менш гарний голос, чого, звичайно, далеко ще не досить для визначення сприятливих перспектив майбутнього співака-професіонала.

Частіше буває навпаки: вступник, скутий, що цілком природно, хвилюванням, не може виявити своїх професіональних даних (або виявляє їх недосить повно) для позитивного враження й висновку приймальної комісії. Тим-то комісія має надавати перевагу скоріше певній соромливості і підвищеному почуттю відповідальності в початковому періоді у співака, ніж безвідповідальній «виконавській розв'язності».

Переоцінка даних вступника може спричинитися до марно витраченого часу і розчарування від нездійснених сподівань. В разі недооцінки можна не розглядіти і втратити — часто назавжди — справжнє обдаровання. Чудовий співак і маститий педагог Прянишников не знайшов у свій час достатніх професіональних даних у А. В. Нежданової. Недооцінений був і геніальний Шаляпін при визначенні його вокальних даних, така ж доля спіткала й багатьох інших. В галузі драматичного мистецтва знаменитий Ленський та очолювана ним екзаменаційна комісія не відчули даних у відомої згодом артистки Кніппер-Чехової. В. І. Немирович-Данченко висловлював сумнів з приводу наявності даних у Москвіна. Таких прикладів дуже багато в різних галузях мистецтва.

Слід було б у деяких випадках до звичайного прослухування додати закриті прослухування в інтимнішій обстановці, в якій кожний із членів приймальної комісії міг би ще задати ряд запитань вступникові або поставити перед ним певні завдання, які допомогли б комісії винести більш ясне уявлення не тільки про якість його вокальних даних, а й про його інтелект, культурний рівень, смак, характер і т. ін.

Природно, що при такій формі екзаменування в багатьох випадках було б можливим і більш раннє визначення майбутнього профілю студента.

Однією з найважливіших умов проведення вступного іспиту є створення спокійної доброзичливої атмосфери для вступника. Кілька питань, поставлених абітурієнтові безпосередньо педагогом-екзаменатором (аж ніяк не концертмейстером), поставлених щиро зацікавленим тоном, дуже часто сприяють встановленню необхідного контакту між ними і допомагають вступникові побороти досадне, але таке зрозуміле в подібних випадках хвилювання.

Неможливо обійти мовчанням і суто зовнішній бік вступних іспитів, що часто пригнічує своєю «помпезністю» навіть сміливу людину. Незвична естрада може стати для вступника незабутнім на все життя місцем його фізичних і моральних мук. Перед великим столом, за яким сидять поважні серйозні особи, що з нещадною холодністю записують у свої зошити всі «гріхи» для майбутнього «вироку», від якого часто залежить все життя того, хто наважився стати

співаком, — буває боязко просто пройти, а не те що показати свій справжній голос. Слід, враховуючи і цей бік справи, влаштувати іспит у простій, затишній обстановці і, звичайно, без сторонніх слухачів.

Незважаючи на існуючі вимоги прийому, відповідно до яких вступник-вокаліст повинен виконати певну програму, дуже часто доводиться перевіряти професіональні дані осіб, які не мають належної підготовки. В таких випадках для ознайомлення з якістю голосу і його діапазоном слід обмежитися проханням спокійно, в повільному темпі заспівати тризвук з послідовним переходом його по півтонах вгору і вниз. Інколи вступник цілком переконливо виявляє свої дані виконанням будь-якої знайомої пісні без акомпанемента.

Є особи, які мають чудові голосові дані і цілком задовільний музичний слух, але на іспиті розгублюються і виглядають невігідно, головним чином через те, що їм незвично співати під акомпанемент фортепіано. В таких випадках виявленню музичного слуху часто допомагає виконання завдань (тризвуки, арпеджіо і т. ін.) з закритим ротом. Контроль за якістю звука при цьому відпадає, і вся увага вступника цілком спрямовується на точне інтонування. Після три-, чотириразового співу з закритим ротом вступник звичайно вже більш або менш впевнено виконує завдання повним голосом.

При дослідженні жіночих голосів, особливо в осіб з неприродно заниженими (роздутими) за характером звучання нотами середньої й нижньої ділянок діапазону, доцільно проводити пробу на тризвуках або арпеджіо, починаючи з нот верхньої ділянки діапазону, з вимогою полегшувати звук на шляху переходу голосу до нот нижньої ділянки діапазону. Цей спосіб часто полегшує визначення справжнього, природного характеру звучання голосу.

Під час дослідження голосових даних, як і в початковий період навчання, слід утриматися від визначення голосу, якщо він не має яскраво виявлених характерних якостей.

В кінці цього розділу необхідно підкреслити нашу особливу відповідальність перед державою, яка витрачає саме на вокалістів великі кошти. Інструмент співака, такий тендітний і такий цінний, треба не тільки хотіти, а й уміти берегти від випадковостей. Нормальний режим організму, наділеного природними даними кращого з кращих «інструментів», значною мірою забезпечує ефективні результати роботи вокалістів при їх навчанні; порушення нормальних функцій кожного органу людини може несприятливо, а іноді й згубно впливати на голосовий апарат співака і на психіку, яка організовує його художню роботу.

Насамперед ця відповідальність лежить на самому власнику голосового апарата і такою ж мірою на його вихователі-педагогові з фаху.

## 2. Загальні настанови початкового періоду занять з учнями

Серйозне значення початкового періоду виховання співака-митця має повернути виняткову увагу молодих вокальних педагогів і змусити переглянути свої методичні настанови багатьох педагогів старшого покоління. Різноманітність методичних засобів та індивідуальний підхід до кожного учня аж ніяк не мають порушувати основних принципів і методів виховання співака.

Говорячи про початковий період занять з учнями, ми навмисно уникаємо вислову «постановка голосу», замінюючи його словами «виховання співака». Це ширше визначення, звичайно, містить у собі й так звану постановку голосу.

Найчудовіший голос без загального розвитку є лише нерозробленим природним багатством. На жаль, відповідний планомірний розвиток технічної та виконавської майстерності в системі наших консерваторій у значній частини студентства проходить не зовсім нормально. Програмні вимоги курсу часто змушують педагога порушувати принципи суворої послідовності в процесі виховання учня, і тоді робота мимоволі починає набувати рис «авралу». Під час іспитів на допомогу педагогові приходять досвідчений (а іноді й хороший митець) концертмейстер, який так майстерно «натаскує» на трьох-чотирьох творах студента, що виконання його може здатися цілком задовільним, а часом і хорошим.

Та чи цього ми домагаємось у вихованні нашої вокальної зміни? Звичайно, ні. Нам потрібні не такі виконавці, що добре співають епізодично і навіть непогано «поставленими голосами», а нові вокальні кадри, що починають життя з широким ідейним світоглядом і певними навичками в самостійній роботі з будь-яким матеріалом.

В поняття «виховання співака» звичайно входить і розвиток високої техніки, якою він має бути міцно озброєний для бездоганного виконання найскладніших творів вокальної літератури.

Принцип гармонійного виховання співака чудово висловив А. Доліво у своїй праці «Співак і пісня»: «Перша стадія навчання співака найчастіше буває вирішальною. Нерозумною буде позиція того співака, який спокуситься привабливістю коротких шляхів до успіху. Коротких шляхів він не знайде ні у тих, хто спрямує його сили лише на опанування звукової сторони голосу, ні у тих, хто, через неспроможність дати йому надійну технічну базу, користуватиметься надміром молодих сил і свіжістю природного вокального матеріалу, передчасно подразнюючи темперамент учня та розпалюючи уяву, замість того щоб терпляче й мудро виховувати гармонійне сполучення інтелектуальних та фізичних ресурсів».

В початковому періоді виховання учня поряд з детальним ознайомленням з його фізичними даними педагог повинен знайти найбільш природний і якомога коротший шлях до глибокого вивчення

його індивідуальності. Не завжди легко знайти і викликати до життя часом глибоко приховану творчу іскру. А коли знайдеш її, потрібні велика гнучкість і досвід, щоб сприяти її розвитку, спрямовуючи її, але не «напираючи» на індивідуальність майбутнього митця.

Педагогічна майстерність полягає не у нав'язуванні своїх методів, а в терпеливому систематичному творенні сприятливого ґрунту для свідомого, завжди критичного їх сприйняття.

Боротьба з такими негативними рисами в характері учня, як задрість, дрібне самолюбство, також повинна бути одним з основних завдань педагога.

До загальних настанов початкового періоду додамо витяги з резолюції Всесоюзної наради з вокальної освіти, яка відбулася в січні 1954 року в Ленінграді. В ній наведено принципи поступовості й послідовності в оволодінні майстерністю співу та принципи індивідуального підходу до учня.

«Нарада рішуче засуджує форсування звука та передчасне використання репертуару, недоступного художньому сприйняттю і технічним можливостям учнів».

Далі:

«Для виховання голосу професіонального звучання, здатного принести естетичну насолоду слухачеві, нарада рекомендує керуватися певними методичними настановами, що передбачають: а) грудно-черевне дихання, б) високу позицію звучання голосу, що забезпечує характерні для всіх голосів норми коливань нижньої та верхньої форманти, в) змішування головного та грудного резонаторів з переважною участю кожного з них для різної висоти звуків і в залежності від змісту виконуваного твору, г) вільне положення гортані, д) розкріпачення м'язів надставної труби (губи, щоки, язик і т. ін.) від напруження».

Вважаючи, що при дотриманні всіх цих умов можуть бути вироблені округлений, опертий і змішаний звук голосу та кантилений спів як вокально-технічна основа російської школи співу, нарада визнала недопустимим догматизування наведених настанов, які носять загальний характер, оскільки воно призвело б до порушення принципу індивідуального підходу до кожного співака і до кожного твору».

## 3. Лікарський огляд

Як правило, приймальна комісія задовольняється тільки довідками районного лікаря ларинголога (не фоніатра), а втім красивий тембр голосу і музикально виконані на вступних іспитах твори не завжди можуть бути свідченням цілковитої придатності голосового апарата для майбутньої професіональної діяльності. Якщо навіть

помічені ненормальності голосового апарата і не є серйозною перешкодою для початку професійного навчання, педагог повинен принаймні бути знайомий із станом голосового апарата свого учня, зважати на всі обставини, які мають значення для добору методичних прийомів. Отже, безпосередня участь педагога у проведенні лікарського огляду учня лікарем — ларингологом-фоніатром є безумовно доцільною.

#### 4. Як проводити заняття

На початку кожного заняття необхідно мобілізувати увагу учня, викликати в ньому відчуття бадьорості й віри у свої сили. Кілька адресованих учневі попередніх запитань стосовно його самопочуття, привітний вигляд педагога, який розпочинає роботу, звичайно сприяють доброму настроєві учня. Неуважність останнього на уроці свідчить або про його втому від напруженої уваги, або про те, що методичні вказівки педагога несуть яскраво й цікаво, а може, і не зовсім зрозуміло викладені. В такому разі подальше проведення занять недоцільне, урок слід припинити, не шкодуючи недопрацьованих хвилин академічної години. Наступного разу, коли сприйняття учня стане гострішим, а вказівки педагога будуть глибше продумані, ці хвилини можна легко надолужити.

Взагалі, слід остерігатися інертності учня на заняттях, бо цей стан згодом може увійти у звичку і навіть передатися самому педагогові. У таких випадках треба довести до свідомості учня, що він своїм зниженим настроєм викликає у педагога зниження енергії. Не слід, прагнучи активізувати увагу учня, створювати атмосферу поспіху, метушні. Педагогові необхідно враховувати можливості сприйняття учня і не приголомшувати його великою кількістю методичних вказівок на даному уроці.

Одним з перших і найважливіших моментів роботи педагога над звукоутворенням у нового учня є спостереження процесу дихання як однієї з головних умов правильного утворення професійного співацького звука. Але необхідно підкреслити, що на першому уроці це повинно бути поки що лише спостереженням і ні в якому разі не керуванням, тому що дихання учня внаслідок хвилювання може бути не характерним для нього. Навіть у випадках неправильно дихання краще продовжити процес спостереження на два-три уроки, щоб дати учневі можливість виявити спосіб свого робочого дихання на різноманітних звукових комбінаціях, в коротких і довгих вправах, на одному диханні і в спокійнішому стані.

Про втручання педагога у природний спосіб дихання, якщо він виявиться не співацьким, і про керування ним у зв'язку з відчуттям «опори звука», докладніше буде сказано в спеціальному розділі.

У вправах для розвитку голосу слід дотримуватися принципу су-

ворої послідовності: від вправ у повільному, спокійному темпі — до більш рухливих, від вправ, які охоплюють обмежену ділянку діапазону, де ноти звучать без напруження, — до вправ по всьому наявному в даний період діапазону, утримуючись, однак, від крайніх його меж; від вправ на витримування вокальної лінії на одній зручній голосній до комбінування голосних з приголосними; від застосування незначної сили звука до нормальної його сили. При повторенні у вправах одного якогось малюнка, який рухається вверх або вниз по півтонах (секвенції), слід намагатися витримувати закономірні паузи між повтореннями для виховання в учня почуття музикально-художньої міри і ніби «внутрішнього пульсу». Кожна нова вправа має бути запропонована учневі лагідно, неквапливо, зв'язно, наспівно і неодмінно в тому темпі, в якому бажано почути її від учня.

Після кожної вправи, щоб підтримати музичний настрій учня і для короткого перепочинку між вправами, можна рекомендувати програвання уривків з опер, окремих музичних фраз та імпровізацій, які по можливості вводять у характер нової запропонованої вправи. Один учень по-своєму визначив цінність музичної підготовки до нової вправи. Він сказав: «Після такої підготовки чомусь найбільше боїшся видати дикий звук».

Вказані вправи на ділянці діапазону, яка найбільш вільно і природно звучить, звичайно передують співанню вокалізів, що їх склали Глінка, Варламов, Соколовський, Аспелунд, Нава, Крешентіні, Конконе, Панофка, Зейдлер, Лютген, Бордоні та ін. Співання вправ на подолання тих або інших недоліків, а також співання вокалізів не повинно стомлювати учня і цим заважати виконанню художніх творів. Тому доцільніше проводити технічні заняття у спеціальні дні, а в дні роботи над репертуаром обмежуватись на початку уроку лише порівняно коротким, з відпочинками «розспівуванням», яке звичайно викликає бажання продовжувати спів.

Безумовно, робота над технікою не може мати самодостатнього значення, вокальні технічні вправи за своїм характером не повинні бути формальною гімнастикою голосового апарата, без гармонійного поєднання з метою виразного, художнього виконання. Навіть гімнастичний тренаж на витривалість голосу має бути свідомим щодо характеру звучання. Слід прагнути того, щоб голос співака став слухняним знаряддям його, чутливо відповідав його художній уяві. Пошуки ж виконавської «правди» в процесі роботи над твором у свою чергу неминуче викличуть до життя нові гнучкі прийоми технічного характеру. Конче потрібно, щоб педагог завжди міг пояснити учневі доцільність і спрямованість тієї або іншої вправи.

## 5. Значення вокалізів

Якщо на Всесоюзній конференції з вокальної освіти в Москві у 1940 році пролунали лише окремі голоси на користь вокалізів, то вже на післявоєнній конференції в 1949 році, а також на Нараді з вокальної освіти в 1954 році, вокалізи були в центрі уваги більшості педагогів-вокалістів.

Значення вокалізів у системі технічного й музичного розвитку співака надзвичайно велике, якщо використання їх не формальне. У деяких авторів вокалізи не завжди розміщено послідовно за ступенем складності. Тому їх використання повинно бути пов'язано з індивідуальним підходом до учня в залежності від його недоліків на даному етапі і з врахуванням його вокальних можливостей. Не слід намагатися пройти велику кількість вокалізів, оскільки робота над ними в спеціальному класі сольного співу має характер не розвитку слуху та навички співу по нотах (сольфеджування), а засобу для розвитку техніки поліпшення якості звуку, розвитку діапазону голосу, витривалості голосу в співі у певній теситурі, відчуття музичної фрази, володіння динамічними відтінками та загального музичного розвитку. Старанне вивчення і засвоєння музики кожного вокалізу напам'ять сприяє подоланню його технічної складності.

Вивчення обмеженої кількості вокалізів, доведених учнем до граничної «вспіваності» з використанням їх вже у вигляді щоденних вправ, незрівнянно доцільніше й продуктивніше від гонити за кількістю пройдених номерів.

Чи потрібно під час засвоєння вокалізів, після самостійного вивчення учнем мелодії, в роботі з концертмейстером підігравати учневі мелодію? В таких випадках, коли інтонація учня нестійка або його голос недосить рухливий, рекомендується підігравати мелодію впродовж тривалого часу, а потім вже привчати до самостійного звуковедення. Тимчасове підігравання вокалізу допомагає учневі скоріше засвоїти мелодію і здобути навички м'язових відчуттів у звукоутворенні.

Співання вокалізів з вимовлянням назв нот та на окремі голосні має чергуватися в залежності від необхідності виправляти ті або інші недоліки в учня. При твердій або не зовсім еластичній гортані краще застосовувати вимовляння назв нот, оскільки намагання учня подати чітке слово змушує гортань займати більш природне положення, розвиваючи необхідну їй гнучкість. Млява артикуляція і пов'язана з нею недосить чітка дикція також виправляється тривалою і наполегливою роботою над сольфеджуванням вокалізу.

Для голосів глухуватого тембру, «далекого звучання» сольфеджування також є корисним методичним прийомом.

Виконання вокалізів на окремі голосні добре тренує професійну витривалість голосового апарата співака. Однак слід стежити

за тим, щоб при співанні вокалізу на окрему голосну учень не стомився, йдеться особливо про гортань. Коли педагог помічає деякі ознаки втоми, викликані тривалим одноманітним положенням гортані, спів слід припинити зовсім, або перейти на сольфеджування. Далі виконання цього вокалізу знову на окремі голосні треба поступово нормувати.

Як вже відзначалося вище, кожен вокаліз необхідно доводити до граничної «вспіваності» (звичайно напам'ять), ставити і підвищувати вимоги не тільки щодо якості звучання голосу, але й щодо музичальності виконання. Учень повинен серйозно ставитися до всіх відтінків, вказаних автором вокалізу, і старанно їх виконувати. Якщо йдеться про вокаліз технічного характеру, його корисно виконувати в поступово прискорюваних темпах, при додержанні, однак, максимальної чистоти інтонації окремих пасажів.

Працюючи над вокалізом, слід намагатися зацікавити учня не тільки самим процесом подолання технічних труднощів, а й його музичним та емоційним змістом. Вдало дібрані вокалізи дають змогу учневі в майбутньому легко долати будь-яку технічну й художню складність вокальних творів.

## 6. Основні недоліки, що стосуються звукоутворення, і шляхи їх виправлення

Досвід роботи з різними «співацькими організмами» показує, що одним з основних недоліків наших учнів є потяг до звукоутворення на «низькій позиції». Однак робота над опануванням так званого високого звучання з вичерпним використанням верхніх резонаторів має провадитися з максимальною обережністю; потрібен індивідуальний підхід до голосового апарата учня з врахуванням диспропорції його складників (глибина піднебіння, будова щелепи і т. ін.).

«Високе звучання» не можна завжди ототожнювати з звукоутворенням при високому положенні гортані. Є випадки, коли високе положення гортані, яке ніби наближає звук до резонаторів (йдеться про верхню ділянку діапазону), знебарвлює натуральне звучання голосу. Останнім часом стало помітним захоплення так званим інструментальним звучанням жіночих голосів (незалежно від їх якості), в якому криється небезпека вихолощення багатого природного забарвлення голосу. До цього захоплення «інструментальним звучанням» інколи додається неправильне ставлення до природного коливання звука, яке дехто безапеляційно називає тремоляцією; з останньою (там, де вона справді є і прикро порушує основний тон) слід вести рішучу й наполегливу боротьбу. (До речі, саме слово «тремоляція» у вокальній практиці застосовується неправильно, тому що «тремоло» означає дуже швидке повторення одного звука; повторення двох звуків має назву «трелі»). Коли ми чуємо цю «тремоляцію»



як індивідуальну особливість у наших визнаних майстрів (Лемешев, Антонова, Ан. Іванов та ін.), ми не ставимо їм це у провину; наше вухо не потерпає від цього.

У боротьбі з вібрацією звука, яка заважає розпізнавати звучання основного тону, або з «гойданням» голосу, особливо прикрим на витриманих нотах, потяг до інструментального звучання дає певну користь. Тут навіть тимчасова втрата індивідуального забарвлення не повинна викликати побоювання ні в учня, ні у педагога, оскільки після набуття рівного, інструментального звучання, як тільки звук дістане належну «опору співацького дихання», якість тембру повернеться ніби у звільненому вигляді. Досягнення в галузі інструментального звучання особливо цінні і раціональні для голосів, подібних колоратурному сопрано. Пасажі, мелізми, фіоритури, трелі, хроматизми, стаккато і т. ін. можуть бути абсолютно чистими й легкими лише у голосів, які володіють рівним інструментальним звучанням.

Однією з вимог, що ставляться перед учнями, є вимога так званого «близького звука». Саме поняття про цю «близькість» та про методи опанування нею таке рідоманітне, як жодна з вокально-методичних вимог.

На жаль, досягнення в цій галузі часто обмежуються «у да в а но ю близькістю» звука, заснованою не на максимальному використанні верхніх резонаторів, що дають природну близькість без втрати індивідуальних обертонів, а на неприродному «розбілюванні» та знебарвленні звука.

Явища ці відбуваються внаслідок потягу до звукоутворення лише в порожнині рота, з перебільшеною артикуляцією, часто з підміною однієї голосної іншою (замість а—е, замість у—о тощо). Таке звукоутворення збіднює звукову палітру співака. Потяг до такого звукоутворення почасти можна пояснити бажанням якнайшвидше набутти «металу» (коли голос в порівняно короткий строк набуває, головним чином, лише професійної звукової сили). Однак, як зазначалося вище, загроза втрати індивідуальних барв при такому способі звукоутворення спонукає педагога до справжньої витримки і до терпіння в поступовому, систематичному набутті природного тембрового металу шляхом розвитку опори співацького дихання.

Узгоджена робота співацького дихання і природної вільної гортані повністю забезпечує незаважене, неспотворене резонування голосної.

Тут мимоволі пригадується незаслужено забутий вокальний термін: «головний звук». Термін цей досить зрозумілий, і відповідний прийом реально відчувається в процесі звукоутворення. Цей методичний шлях набагато довший і дуже копіткий, але перспективніший для подальшого зростання і для оволодіння справжньою майстерністю багатобарвного звучання. До речі, не завжди повільні темпи

в розвитку голосу є ознакою обмежених можливостей учня. В педагогічній практиці спостерігається чимало випадків дещо уповільненого і пізнього технічного розвитку учнів, які згодом не поступалися, а інколи й перевершували майстерність співу своїх товаришів, які розвивалися швидко й нормально.

Часто в розвитку студента відбувається різкий, помітний усім стрибок уперед, коли на якомусь вокальному творі, а ще яскравіше на якійсь оперній партії в оперній студії консерваторії, він буквально розквітає. В цьому випадку вирішальну роль відіграє сценічний образ, близький психіці й відповідний виконавським даним студента. Здійснене «чудо» часто приписується педагогічному таланту одного з керівників, які працюють з цим студентом над партією (диригентові, концертмейстерові, режисерові), та тільки не педагогові з фаху. Насправді ж жоден з найшановніших співучасників у роботі по вихованню співака, якщо він не вокаліст із солідним досвідом, без попередньої належної вокальної підготовки студента ніякого «чуда» не зробить.

Однак було б конче неправильно применшувати значення участі вказаних керівників у спільному формуванні співака-музиканта, митця-актора. Без їх участі в цій складній роботі багато студентів-вокалістів не виявили б повною мірою своїх можливостей.

Повертаючись до найважливіших моментів у питанні звукоутворення, необхідно спинитися на форсуванні звука, яке, на жаль, має місце в нашій педагогічній практиці, завдає відчутної шкоди співакові і особливо небезпечне, коли стає співацькою навичкою.

Не так страшно проспівати граничною силою одну-дві окремі ноти, як співати взагалі бодай навіть на ледь форсованому звучанні. В останньому випадку форсування не є епізодом, який може й не завдати істотної шкоди, але вже є обставиною, яка набуває характеру небезпечного співацького режиму. Досвідчене вухо педагога і спостереження зовнішнього вигляду співака можуть швидко виявити наявність тенденції до форсування звука. В подібних випадках потрібно переконливо пояснити учневі, що тільки на середньому по силі звучання фоні можливі динамічні відтінки й контрасти, такі необхідні для виразного співу. «Хто кричить, той не співає», — промовляє стара вокальна приказка.

Одним з недоліків, які породжує форсування звука, є «гойдання» голосу. Недолік цей здебільшого має значну стійкість, яка вимагає особливої пильності педагога, щоб перешкодити його розвитку в самому зародку. В більшості випадків «гойдання» звука можливо ліквідувати зовсім, або значною мірою послабити за допомогою вправ на ряді послідовних нот в межах квінти і нони, ведучи їх в такому темпі, який не припускав би «гойдання» голосу учня. Завдяки такому прийому звук ніби «не встигає» гойднутися на окремих нотах, переходить у рівне звучання

кантилени в даній вправі. Слід відзначити, що на такій «вокальній діеті» корисно потримати учня досить довгий час.

М'язівість вдихальної установки гортанних м'язів, яка створює ґрунт для неточного інтонування навіть при наявності доброго музичного слуху, як правило, долається вправами на стаккато з негайним повторюванням тієї ж вправи на легато. Щоб досягти легкого стаккато, слід співати вправи, не поновлюючи вдиху на кожному звуці, а тільки припиняючи видих між ними. Тільки такі вправи допомагають виробити необхідну легкість у пасажах на стаккато в швидких темпах без поштовхів.

У жіночих голосів, частіше у меццо-сопрано і в драматичних сопрано, зустрічаємо іноді природжений недолік рухливості голосу й повільний її розвиток на ранніх та середніх етапах навчання. В переважній більшості таких випадків причину слід шукати в невідповідності великих природних даних голосового апарата з фізичним розвитком молодого організму учениці. Великий щодо сили й діапазону голос при недостатньому загальному фізичному розвитку повільно піддається технічній обробці внаслідок не зовсім зміцнілого апарата дихання. У таких голосів ми лише по окремих могутніх нотах розпізнаємо їх справжню можливість. При виконанні ж творів звичайно спостерігаються важкість звукоутворення, коротке співацьке дихання, недостатня рухливість і надмір затрачуваної фізичної енергії. В цих випадках у педагога, який не має певного досвіду, виникає велика спокуса працювати по лінії найбільшого опору, тобто форсувати розвиток технічної рухливості голосу. Однак практика показала, що форсування роботи над технікою в таких випадках може бути небезпечним насильством над природою. Тимчасова невідповідність між сильним голосом і порівняно слабим організмом учениці може з часом зникнути; тут необхідні витримка педагога і його вміння визначити час, коли, не ризикуючи розхитати молодий голос, можна розпочати нормальну систематичну роботу над розвитком потрібної його рухливості.

## Детонація

Причини детонації мають цілий ряд пояснень в літературі. Проте пояснення ці здебільшого не так розкривають причини цих недоліків, як знайомлять з тим, що відбувається при неточному інтонуванні в окремих частинах голосового апарата під час звукоутворення. Доктор Левідов вважає, що детонування може бути наслідком змін в положенні і рухах надгортанника при фонастенії.

Цілком природно, що коли лікарський огляд виявляє функціональне захворювання голосового апарата, яке прийнято називати фо-

настенією, то й боротьба з цим захворюванням повинна проводитися у відповідному плані лікарської і по можливості не тільки ларингологічної допомоги. Якщо ж ці вади проявляються при зовсім здоровому голосовому апараті, то усунення має йти шляхом впливу вокально-методичного характеру.

Ми схилили припустити, що при нормальному стані голосового апарата ці недоліки є, головним чином, наслідком недостатнього розвитку музичного слуху. Людина, яка не є співаком-фахівцем, але володіє хорошим музичним слухом, навіть в явно нездоровому стані інтонує завжди бездоганно. Це підтверджує саме життя на прикладі народних ненавчених співаків і співачок. Очевидно, їх точне вухо автоматично регулює співацьке дихання, роботу нервово-м'язового апарата гортані навіть в нездоровому стані. Якщо детонація — недолік лише епізодичного характеру, то причини її найчастіше приховані в недостатньо узгодженій роботі окремих частин голосового апарата, не керованих слухом. Яскравим підтвердженням такого припущення є та обставина, що учні найчастіше неточно інтонують в умовах прилюдних виступів, коли звичайне хвилювання порушує нормальну роботу дихання, позбавляючи його належної еластичності. При цьому слуховий контроль значною мірою послаблюється, тому що увага відволікається боротьбою з недоліками процесу дихання.

Детонація, головним чином, на середній ділянці діапазону, часто є також наслідком перебільшеної опори, коли учень (а інколи й педагог) загострює увагу на співацькому диханні, не узгоджуючи його із звуком.

Робота над розвитком музичного слуху, безперервний самоконтроль співака, суворий контроль педагога, який не допускає неохайної інтонації ніколи в жодному звуці, зміцнення м'язів гортані шляхом вправ на стаккато — ось ті моменти, які можуть усунути вади в галузі інтонування.

Часто дуже важко буває виявити причини вказаного недоліка, тому доцільно починати боротьбу з ним у всіх напрямках одночасно, особливо зважаючи на роль дихання. Досить важливим фактором в роботі над усуненням цієї вади слід вважати також вправи щодо регулювання сили звука і встановлення її спочатку в такій пропорції, в якій інтонація буде бездоганно точною.

Зміна сили звука на тих самих вправах поступово приведе до завоювання нових позицій щодо точного інтонування.

До недоліків звукоутворення слід віднести також неправильне уявлення співака про свій найкращий за якістю тембру природний звук, яке трапляється, щоправда, не дуже часто. Це явище можна спостерігати в учнів найчастіше по відношенню до відчуття окремих звуків свого голосу. Звуки, які знаходяться у верхній ділянці діапазону, якщо вони не перекриті, а природно сформовані із збереженням металу у верхніх резона-

<sup>1</sup> Детонація — неточне, фальшиве інтонування.

Івано-Франківського  
національного інституту  
Муз. № 468063

торах, уявляються їм «білими», пласкими, тобто безбарвними, в той час як насправді ці звуки не втрачають обертонів, є світлими і за характером тембру не відрізняються від сусідніх повноцінних звуків. В інших випадках вимога необхідного округлення звука на шляху до верхньої частини діапазону співакові здається непотрібним обмеженням вільного, на його думку, кантиленного звука, насправді ж звука крикливого, різкого, безбарвного.

Ось що говориться про тембри у Мануеля Гарсія-сина в його «Повному трактаті про мистецтво співу»: «Світлий тембр..., доведений до перебільшення, робить голос крикливим і верескливим. Темний тембр, доведений до перебільшення, закриває звук, придушує його, робить глухим і сиплим». Російські майстри вокального мистецтва (Петров, Шаляпін, Нежданова, Собінов, Барсова, Обухова та ін.) знайшли золоту середину в якості звучання, яка сприяла їх світовій славі.

Невірне уявлення деяких учнів про характер звучання їх голосу є також досить серйозною перешкодою для педагога і в галузі визначення характеру голосу учня. Не слід забувати, що завданням педагога-вокаліста є розвиток в учня не тільки музичного слуху, а й так званого «вокального слуху» або, за визначенням М. І. Фомічова («Основи фоніатрії». М., 1949), «функціонального слуху». Під поняттям «функціональний слух» мається на увазі вміння за якостями звучання голосу співака робити висновки про функції його голосового апарата. Розвивати цей вид слуху в учня можна на прикладах звучання голосів його товаришів, аналізуючи звукові відмінності в роботі голосового апарата співака. Про необхідність розвитку «вокального» слуху говорив і професор О. В. Свешников у своїй доповіді на Всесоюзній вокальній нараді в Ленінграді.

Носові звуки, які є здебільшого наслідком млявої функції піднебінної завіски, найкраще виправляти вправами на голосну «у», при яких піднебінна завіска значно скорочується. Вправи ці доцільно проводити спочатку на «медіумі», поступово розширюючи зону правильного звучання на сусідні ділянки діапазону. З таким самим успіхом можна робити вправи і на голосній «і». Але треба стежити, щоб ця голосна підсилювалася грудним резонатором. При стійкості цього недоліку причини його слід шукати у впливі на піднебінну завіску інфекційних захворювань горла. В цьому випадку необхідна спеціальна лікарська допомога.

Горлові звуки. Думки про їх виникнення й усунення з цілковитою ясністю викладені у праці В. І. Мордвінова «Практика основної роботи з постановки голосу» (М., 1948, с. 60).

«Горловий звук» спостерігаємо, головним чином, у чоловіків (особливо у тенорів) при невірному, надмірно високому положенні гортані: у невмілого тенора, який намагається співати «верхи», або у баса, який прагне «видавити» неіснуючі нижні ноти. Інколи причина криється в натискуванні кореня язика на гортань. Причину

можна з'ясувати, якщо дослідити положення гортані і простежити за положенням язика при співі на «а». Якщо язик «стає горбом», закриваючи собою всю задню частину ротової порожнини, а кінчик його відходить від нижніх зубів і далеко відтягується назад, то причина дефекту звука — саме в положенні язика. Якщо ж язик лежить нормально, причина горлового звука криється в положенні гортані. Звільненню гортані допоможе легкий спів на «у» (ніби «видування» голосу), а також легкий на піано спів з закритим ротом на нижніх нотах («мугикання»).

Необхідно відзначити також досить поширений недолік у звукоутворенні, який полягає в особливій манері — «в'їжджанні» у звук. На жаль, наявність цієї антихудожньої і хибної манери ми спостерігаємо іноді навіть у майстрів співу з досить солідною репутацією. Переборення цього недоліку надзвичайно полегшиться, якщо учень відчує і повірить, що «в'їждження» у звук — явище антихудожнє, і переконається в тому, що цей недолік порушує точну мелодичну лінію вокального твору. Варто лише активізувати момент появи звука шляхом підсилення атаки його відразу на потрібний тон, і мети буде досягнуто. Стежити за цим слід неухильно, без найменшого послаблення в роботі над усуненням цього недоліку, який має характер поганої звички.

Необхідно також враховувати, що в процесі роботи з учнем над вірним, природним звукоутворенням на всьому діапазоні його голосу іноді тимчасово припустимі методичні прийоми «режимо-дієтичного» характеру з метою виявлення найбільш цінних природних якостей голосу.

Прийоми ці — досить різноманітні.

Тимчасове зняття з належної «опори дихання» для виправлення недоліків щодо точності інтонування або для ліквідації «гойдання» звука.

Тимчасове прикриття і ніби затемнення звуків надто різкого тону або звуків, які невігдно відрізняються своїм забарвленням від сусідніх звуків.

Тимчасове ослаблення звука з метою усунення цілого ряду недоліків щодо якості й точності звучання. У вказаний період краще утриматись від показу учня неспеціалістам, обмежуючись лише необхідною консультацією із своїми старшими товаришами, які мають високу кваліфікацію і значний педагогічний досвід. Така консультація необхідна кожному педагогові незалежно від його стажу. Самокритична перевірка раціональності застосування того або іншого методичного прийому допоможе вчасно уникнути завжди можливої помилки, а також зміцнити віру педагога у правильності його прийомів виховання.

Геніальний М. І. Глінка, що, як відомо, був і чудовим співаком-педагогом, засновником російської вокальної школи, говорив: «За моїм методом потрібно спочатку удосконалити натуральні тони, тоб-

то ті, які беруться без будь-яких зусиль, тому що, удосконаливши їх, можна потім мало-помалу опрацювати і довести до можливої досконалості й решту звуків»<sup>1</sup>. Ця чудова за своєю ясністю вказівка основоположника російської вокальної школи повинна стати головним принципом виховання голосу співака. Вокальних педагогів-початківців вона застерігає від завжди можливих педагогічних захопленнь темпами навчання і націлює на обережне ставлення до молодого голосового апарата.

Привертають увагу й спеціальні етюди Глінки, складені ним для «удосконалення гнучкості голосу і рулад». Їх характерною особливістю є суворя послідовність щодо поступового ускладнення і розвитку темпу виконання. Відсутність акомпанемента, який Глінка, звичайно, міг зробити блискучим, вказує на свідоме бажання викликати у співака ініціативу і більшу активність в узгодженому прагненні музичного слуху і голосового апарата до відтворення бездоганно точного тону.

Серед вправ М. І. Глінки є дуже цінна вказівка «не робити кресендо, як того вчать старовинні вчителі, а, навпаки, взявши ноту, тримати її рівною силою (що набагато складніше і корисніше)». Особлива увага Глінки до витримування звука «рівною силою» свідчить про надзвичайно глибокі знання засновника російської вокальної школи в галузі методики співу. Цінність цієї методичної вказівки полягає в тому, що при витримуванні окремих нот в одній силі встановлюється незалежність сили звука від запасу повітря в легенях співака. Намагання утримати звук на одній силі, не звертаючи уваги на безперервну витрату запасу повітря, дає особливо цінне відчуття нормально прогресуючої «опори», регульованої за бажанням співака.

До цього можна додати, що вправи на витримування цих окремих нот в одній силі (не збільшуючи і не зменшуючи її) слід робити на звуках, які не дають ускладнень співакові, а звучать легко і вільно. Конкретно вправу цю доцільно будувати на інтервалі квінти, яка йде по півтонах вгору і вниз переважно на середній ланці діапазону з витримуванням другого звука і поверненням на перший — короткий (*до, соль, до*).

## 7. Про співацьке дихання

У завдання даної праці не входять дослідження з питань співацького дихання і опори звука. З цих питань є достатня кількість найрізноманітніших висловлювань авторитетних теоретиків і практиків вокальної майстерності. Щоправда, більшість висловлювань, які містять рекомендації того або іншого способу «правильного» дихан-

ня, позначені істотними недоліками, передусім — відсутністю необхідного врахування індивідуальних якостей кожного «співацького організму», а також зведенням питання про «правильне» дихання в процесі співу на рівень панацеї від усіх бід. Досвід дозволяє стверджувати, що ознайомлення учня з горезвісним розподілом співацького дихання на різні типи ніякого практичного значення для учня не має і скоріше дезорієнтує його сприйняття узгодженої роботи всіх частин звукоутворювального апарата. Сліпе схилення перед якимось одним типом дихання згубило немало цінних голосів або уповільнило нормальний розвиток співаків, поки вони самі, вже закінчивши навчання, не почали просто співати, інстинктивно користуючись всіма видами дихання в залежності від художніх вимог виконуваного твору. Відомі сумні приклади, коли малодосвідчені педагоги, які не знають ні в чому сумніву, вважали неправильне дихання причиною будь-якого недоліку в галузі звукоутворення.

Коли молоді співаки і учні запитують у відомих майстрів співу, як вони дихають, ті здебільшого відповідають: «Не знаю, дихаю, як мені зручно в даний момент». Щоправда, були випадки, коли деякі з них, очевидно з «виховною метою», називали молоді якийсь один з найпоширеніших типів дихання, але після пильного спостереження їх чудового виконання легко було впевнитися, що зовсім не один тільки згаданий ними тип дихання був джерелом їх вокальної майстерності. Підтвердженням цього є ряд висловлювань у дуже цікавій праці Л. Д. Работнова «Основи фізіології та патології голосу співаків» (М., 1932).

Нерідко трапляється, що учні, які вже достатньою мірою засвоїли принципи правильного способу дихання, знаходять «доброзичливих друзів», і ті відкривають їм «таємниці» співацького дихання. Інколи в якомусь окремому випадку даний спосіб може здатися учневі кращим. Однак ефекту цього відкриття не вистачає навіть до кінця уроку, тому що при виконанні цілого твору, який не може вкластися в межі якогось одного типу дихання, це «відкриття» губиться; учень заявляє розчарованно, що він вже загубив новий спосіб дихання і готовий приписати це своїй недостатній здатності сприйняття.

Питання про правильне співацьке дихання особливо гостро привертає до себе увагу початківців співаків і співачок ще й тому, що з усіх не до кінця зрозумілих вказівок педагога, які стосуються звукоутворення (про резонатори, про близьке, світле, темне звучання і т. ін.), вказівка про вірне дихання легше піддається безпосередньому спостереженню, подібно до спостереження за правильною постановкою руки у піаніста. Тут легше встановлювати «непорушні істини».

На жаль, і тепер ще є достатня кількість педагогів, які підносять процес співацького дихання до рівня фетишу. Від такої надмірної переоцінки значення співацького дихання, яке безперечно є одним з важливих моментів звукоутворення, у тих, хто починає навчатися

<sup>1</sup> Див.: Назаренко И. К. Искусство пения. М., 1948, с. 165

співу, всі інші, не менш важливі вимоги відходять ніби на другий план. При такому захопленні питанням співацького дихання іноді порушується вже наявна узгодженість всіх частин голосового апарата. Дезорієнтований учень починає «мудрувати лукаво» і через послаблення уваги до художньої сторони виконання співає не своїм голосом. Доводилося спостерігати молодих співаків, які до придбання «широкої ерудиції» в галузі застосування різних видів співацького дихання інтуїтивно користувалися найзручнішим з них. Керовані вимогами музичної фрази і характером художнього образу, вони цілком задовільно, а іноді й вдало розв'язували поставлені перед ними завдання. Їх спів був осмислений, природний і зігритий належною емоцією, хоч, можливо, й хибував на деякі недоліки технічного характеру. Зовсім не такий результат виявлявся у тих самих співаків і співачок після ознайомлення з «таємницями» типів співацького дихання. В надмірній турботі про вірне дихання вони напружено виспівували окремі ноти виконуваного твору, будучи позбавлені можливості не тільки осмислено співати, а й контролювати якість звука свого голосу.

Все сказане ні в якому разі не повинно применшувати ні величезного значення майстерного володіння співацьким диханням, ні необхідності особливої уваги педагога до нормального, систематичного і терпеливого розвитку його в повній гармонії з усіма іншими компонентами звукоутворення.

Кілька цінних, досить ясних вказівок з приводу співацького дихання, на які і варто звернути увагу молодого педагога, зустрічаємо в доповіді професора Ленінградської консерваторії С. В. Акимової, прочитаній на Всесоюзній вокальній конференції у 1940 році в Москві. Наводимо деякі з них, які заслуговують на найбільшу увагу. «Перевірка дихання учнів на початку навчання необхідна, щоб детально ознайомитися із способами користування дихання у співі і поза ним».

Ми вважаємо, що необхідність такої перевірки безсумнівна для з'ясування можливих неправильностей і для належних керівних вказівок педагога в майбутній роботі, спрямованій на засвоєння правильного співацького дихання учнем. Однак вкрай необхідно додати, що перевірка ця повинна мати спочатку характер лише виявлення наявних недоліків для систематичного обережного викорінювання їх, але аж ніяк не нав'язування з перших кроків навчання якогось одного типу дихання.

Далі в доповіді наводиться така настанова: «Ізольованих типів дихання в співі і поза ним не існує. Визначення різних типів співацького дихання, які подаються нижче, наводяться лише для встановлення їх фізіологічної суті за переважанням рухів на різних ділянках дихального апарата.

1. Під ключичним (клавікулярним, верхньореберним) дихан-

ням мається на увазі такий тип дихання, в якому переважають рухи верхніх ребер, ключиць і плечей».

2. «Під середньореберним (грудним, костальним, боковим) диханням мається на увазі такий тип дихання, в якому переважають рухи середніх ребер і грудної кістки».

3. «Під нижньореберним диханням мається на увазі такий тип дихання, при якому переважають рухи нижніх ребер».

4. «Під діафрагматичним (черевним, абдомінальним) диханням мається на увазі такий тип дихання, при якому переважають рухи діафрагми».

Далі: «Оскільки рухи діафрагми знаходяться в тісному анатомічному зв'язку з рухами нижніх ребер, ми говоримо про нижньореберне і діафрагматичне дихання, коли переважають рухи нижніх ребер в черевній стінці». І «оптимальним диханням для співу вважається мішане дихання (косто-абдомінальне, реберно-діафрагматичне), яке здійснюється за рахунок рухів в ділянці середніх і нижніх ребер, а також черевної стінки».

З усієї наведеної в згаданій доповіді класифікації різних типів дихання, в кожному з яких тільки «переважають» ті або інші рухи (ключиць, плечей, верхніх, середніх та нижніх ребер, грудної кістки, діафрагми і т. ін.), можна зробити висновок, що такий формальний розподіл співацького дихання на окремі типи практичного значення в процесі виховання співака не має. Скоріше, навпаки, надмірне поглиблення у вказані «переважання» може остаточно дезорієнтувати навіть такого учня, який задовільно розв'язує поставлені перед ним завдання.

Вказівки щодо опори дихання і опори звука досить зрозуміло сформульовані спеціальною комісією Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії. Наводимо їх. «Опора дихання і опора звука можуть змінюватися не тільки в залежності від висоти і сили звука, а й від різних голосних, а також від різного емоційного стану співаків у художньому виконанні тих або інших музичних творів. Таким чином:

1. У вокально-педагогічній літературі і практиці під «опорою дихання» мається на увазі м'язове відчуття узгодженої роботи вдихачів і видихачів, яке полягає в тому, що з поступовим скороченням видихачів відбувається відповідне розслаблення вдихачів.

2. Під «опорою звука» мається на увазі взаємодія між ступенем скорочення голосових зв'язок, з одного боку, і відповідним підв'язковим повітряним тиском — з другого. Ця взаємодія зумовлюється відповідною опорою дихання і залежить від висоти і сили звука».

На жаль, і тепер «опора звука» або взаємодія зв'язок і дихання у спробах пояснити їх суть мають у вокальних педагогів різне тлумачення, головним чином, внаслідок індивідуальних властивостей відчуттів співака, що виявляються в процесі дихання.

У практиці викладання «опертий звук» — поняття досить ясне: це звук енергійний, зібраний, забарвлений, такий, що легко лине до слухачів. Всупереч йому «неопертий звук» — кволий, блідий, розсіяний, безбарвний, беззмістовний. Добре опертий звук уявляється нам результатом гармонійної, узгодженої роботи всіх частин голосового апарата, керованого та коригованого бажанням співака.

Що ж до опори звука, то тут необхідно враховувати значення активної участі діафрагми як найголовнішого органу співацького дихання в процесі співу. На цій основі відчуття «опори дихання» і звука легше викликати за допомогою вправ на твердій атаці звука. Однак слід застерегти, що засобом цим треба користуватися з певною обережністю, оскільки існує загроза перезмикання зв'язок і пов'язаної з цим їх перевтоми. Кінець кінцем, спеціальна комісія, яка займалася питаннями розвитку правильного співацького дихання, дійшла висновку, що правильно організоване навчання співу саме собою є доброю дихальною гімнастикою, а тому розвиток співацького дихання повинен відбуватися на співачькому звуці.

Правильний розвиток співацького дихання ні в якому разі не повинен йти у відриві від роботи всього звукоутворювального апарата і поза межами художніх вимог, які ставляться до виконання кожної вправи, тим більше музичного твору з текстом. Лише у випадках явних недоліків у співацькому диханні і у випадках млявості м'язів дихального апарата можна дозволити на короткий час вправи на уповільнений видих. Слід так само бути обережним і не повертати надмірної уваги учня до процесу дихання як до такогo, необхідно з перших кроків стежити за розвитком тривалості, інтенсивності та еластичності його, а також відчуття опори в залежності від висоти і сили звука. Безперечно, найбільш точними засобами перевірки дихання є методи лабораторних досліджень. Але щоб учень безпосередньо сприйняв всі вказівки педагога, найдоцільніше керуватися суб'єктивними методами перевірки дихання.

Лише в рідкісних випадках явно неправильного дихання можна допускати перевірку вдиху прощупуванням пальцями.

Досвід показав, що систематичний розвиток співацького дихання найефективніше відбувається на вправах, які поступово ускладнюються, переважно на «медіумі». Тут саме слід ще раз згадати одну вказівку М. І. Глінки про витримування звука «в рівній силі» на одній ноті до кінця. У Глінки немає прямої вказівки, що ця вправа пов'язана з розвитком співацького дихання, проте безсумнівно, що за допомогою даної вправи досягається незалежність сили і рівності звука від наявності запасу повітря в легенях. Намагання утримати звук в одній силі дає цінне відчуття зростання опори.

Наступні вправи слід проводити з поступовим подовженням цього звука, не доводячи, однак, учня до втоми, бо в такому разі дуже корисна вправа може не тільки втратити свою цінність, а й завдати шкоди. На подальших етапах роботи над диханням вказані вправи

виконуються з наростанням звука від піано до форте і навпаки; для відчуття опори і еластичності видиху корисно також філірувати звук. Поступовий вихід за межі «медіуму» повинен бути обережним, неквапливим, з врахуванням індивідуальних особливостей голосового апарата учня, при цьому слід керуватися прагненням зберегти характер і тембр голосу. Вказані вправи в майбутньому можна виконувати на мажорних і мінорних тризвуках з витримуванням на останній ноті і в інших сполученнях. Треба також враховувати, що різна природа голосних значною мірою ускладнює рівномірну (без поштовхів) витрату дихання, а з нею можливість утримання звука в однаковій силі на окремих сполученнях голосних. Тому корисною є вправа на плавну вимову групи голосних на одній ноті в послідовності і—у—е—о—а, а також а—о—е—у—і; співати всі голосні потрібно однаковою силою, з незавуальованою звучністю і незмінним забарвленням звука.

За допомогою даної вправи виробляється автоматичність регулювання опори дихання і звука для однакового за характером і рівного за силою звучання різних голосних. Послідовність голосних наведено в залежності від певного тиску для кожної голосної у висхідному і низхідному порядку. Розподіл тиску, за дослідженнями Л. Д. Работнова, «підлягає фізичному законові», за яким в дихальних трубах, які поступово розширюють своє спільне русло, тиск більший у вузьких місцях і пропорціональний швидкості витікання повітря» («Основи фізіології та патології голосу співаків», с. 39).

Надалі з тією ж метою ці вправи потрібно ускладнювати, додаючи до вказаних голосних окремі приголосні в різноманітних комбінаціях — від мі—ме—му—мо—ма до фі—фе—фу—фо—фа. Перші (на «м») викликають більш певне відчуття опори звука, а інші (на «ф») через велику втрату дихання набагато складніші для відчуття опори. Корисною вправою є спів всіх названих нот на одному звуці, а також спів у висхідному і низхідному русі всіх назв нот у межах октави і нони. У цих вправах легко простежити досягнення учня щодо навичок економити дихання на максимальній тривалості, а також його вміння регулювати силу і рівномірність подачі звука при вимовлянні слів. Тут мимохить згадується фраза з однієї російської пісні: «Говорить ли начнет, словно гусь на воде». Такою повинна бути плавність виспівуваних слів.

При млявому відчутті опори, що спостерігається в учня, можна рекомендувати вправу на голосній «а», яка виконується на стаккато (*до—мі—соль—до—мі* і навпаки) на вдихальній установці, без відновлення вдиху між окремими звуками.

Ці ж вправи на стаккато можуть бути підготовчими до виконання їх легато. В такому разі вправи слід виконувати спочатку стаккато (для відчуття опори), а потім — легато.

Всі вказані вище вправи для розвитку співацького дихання в принципі полягають у вмінні розподіляти запас повітря, наявного в легенях, для виконання того або іншого завдання, зумовленого певним часом. Тому вміння розподіляти дихання необхідно виробляти не на великому запасі повітря в легенях, бо при ньому завжди є небезпека перевантаження, а на вдиху дещо глибшому, ніж нормальний мовний, або навіть на звичайному мовному. Такі вправи на розподіл співацького дихання навчають автоматичності вдиху відповідно до обсягу завдання й оберігають від перевантаження дихання.

Наші учні в переважній більшості під час співання вправ, які сприяють розвитку співацького дихання, завжди бояться, що у них не вистачить дихання для виконання того або іншого завдання: вони вважають, що найглибший вдих забезпечить їм найтриваліший співацький видих. Цю хибну думку слід спростувати з перших кроків навчання, пояснивши учням, що вміле співацьке дихання полягає не в кількості повітря, що вдихається в легені, а в умінні користуватися еластичним сповільненим видихом, який регулюється м'язами-видихачами.

Питання про переваги шляхів вдиху через рот або через ніс в нашій практиці ніколи не загострювало на собі особливої уваги. Поради дихати тільки через ніс практично нежиттєві, і в цьому легко переконатися під час виконання таких творів, як каватина Фігаро з опери «Севільський цирюльник» або «Попутна» Глінки. Дихати ж тільки через рот, без участі носа, — нездійсненно і неприродно, тому що при вдиху через рот якась частина повітря неминуче пройде і через ніс.

У процесі «вспівування» нового вокального твору автоматизм співацького дихання відіграє досить значну роль. При визначенні моментів відновлення вдиху у розучуваному вокальному творі, крім вимог, що диктуються змістом музичної і літературної фрази, є потреба враховувати індивідуальні можливості учня щодо співацького дихання. Від вдало знайдених моментів вдиху залежить нормальний кровообіг в організмі співака, що забезпечує мінімальну витрату фізичної енергії, отже, і свободу і невтомлюваність в співацькому процесі. Надто довга музична фраза часто викликає прагнення учня показати свої можливості щодо співацького дихання з точки зору витривалості. З такими прагненнями слід вести рішучу боротьбу, тому що занадто розтягнута фраза, проспівана на одному диханні, неминуче викликає порушення нормального кровообігу й спонукає співака поновлювати дихання в наступні моменти виконання, там, де це зовсім неприпустимо або знижує художню цінність виконання. Необхідно також врахувати, що поновлення дихання потребують інколи і моменти емоціонального характеру. На жаль, значна частина вокалістів не враховує значення дихання як фактора, який визначає змістовий бік співу. Небажаним є по-

новлення дихання, яке розриває музичну фразу, а також поновлення вдиху перед останнім словом фрази. Винятком є вдих для слова з фінальною нотою: тут доводиться, уповільнивши темп, мистецьки, непомітно для слухачів, відновити дихання.

Рішучу боротьбу слід вести з «шумним диханням», яке іноді спостерігається і яке досадно знижує враження навіть від високохудожнього виконання. Дуже важливо також для співацького дихання, щоб при розучуванні і виконанні вокального твору витримувались визначені темпи; всіляке порушення вже закріплених і «вспіваних» темпів утруднює співакові поновлення вдиху в незвичні моменти і знижує його виконавські можливості в даному творі.

Чудовим і надзвичайно цінним матеріалом для розвитку співацького дихання є більшість наших народних пісень, які відзначаються надзвичайною широтою, плавністю і наспівністю.<sup>1</sup>

Виховуючи радянського співака як музиканта-митця, вимагаючи від нього художньої передачі, вірного розкриття образу, ми навчаємо його тим самим і високої техніки володіння голосом. Тому і співацьке дихання, яке є одним з головних моментів звукоутворення, більш вдало і природно буде розвиватися у співака-музиканта, ніж у співака-«звуковидобувача», яких, на жаль, немало.

Для російської вокальної школи афоризм «мистецтво співу — це мистецтво дихання» обмежений. Ми спостерігаємо чудових техніків дихання, які користуються своєю майстерністю для афектації і стандартних псевдодраматичних ефектів. Мистецтво російської школи співу полягає в умінні використовувати всі технічні можливості для створення правдивого, життєвого образу.

На закінчення ще раз хотілося б нагадати молодим товаришам, що співацьке дихання повинно виховуватися в цілковитій відповідності з іншими компонентами голосового апарата шляхом терпеливої, систематичної і суворо послідовної роботи.

## 8. До питання про розвиток діапазону голосу

Одним з досить важливих питань у системі виховання співака є питання про розвиток діапазону голосу.

У практиці вокальних педагогів ще й тепер існує гонитва за розширенням діапазону як показника вокального зростання студента. На жаль, від такого захоплення не вільні і дуже досвідчені педагоги.

<sup>1</sup> Із зразків російської пісні можна назвати: «Ах ты, ноченька», «Не бушуйте, ветры буйные», «Меж крутых бережков» та ін.; української — «Чого вода каламутна?», «Ой не світи, місяченьку», «Ой одна я, одна» та ін.

Обставин, які зумовлюють відхилення від правильного і систематично витриманого розвитку діапазону, чимало. Мабуть, основними є скромні вимоги до обсягу голосу, які ставляться перед вступниками до музичних училищ і консерваторій.

Практика прийому на вокальні факультети консерваторій осіб з гарними голосами при неповному діапазоні спонукала багатьох педагогів форсувати роботу над розширенням діапазону голосу студента.

Проте таке форсування тільки в поодиноких випадках проходило безкарно для збереження якості голосу.

Виняток у вимогах до діапазону голосу вступників можна було б припустити лише в тих окремих випадках, коли на порівняно короткому діапазоні голос вступника відрізняється винятковим багатством тембру і безсумнівними ознаками яскравого виконавського обдаровання.

В цьому випадку певний ризик припустимий, тому що при неможливості розвитку повного діапазону до рівня вимог, які ставляться перед оперним співаком, студент може успішно закінчити вокальний факультет за профілем концертно-камерного співака. Репертуар такого співака можна будувати в залежності від його можливостей і при потребі вдатися до транспонування твору в зручну для нього тональність.

Не допомагають планомірному розвитку діапазону голосу студента і регламентовані в програмах вокальних факультетів репертуарні вимоги для переходу на наступний курс, особливо в розділі оперних арій. Зокрема, не так легко задовольнити екзаменаційні програмні вимоги для баритона першого і другого курсів консерваторій у розділі оперних арій російських композиторів. Два романси Демона з опери «Демон» Рубінштейна та аріозо з опери «Ася» Іполитова-Іванова — ось і все. Не краще стоїть справа і з тенорами і басами на зазначених курсах, тому що більшість аріозних творів російських композиторів для цих голосів відрізняється високою теситурою, великою емоційною насиченістю і складністю виконання, яка потребує більш зрілого рівня техніки і виконавських можливостей співака.

В нашій практиці маємо достатню кількість прикладів вдалого розширення обсягу голосу студента в процесі навчання, навіть із збереженням його високих тембрових якостей у верхній ділянці діапазону. Проте зустрічаємо і протилежні випадки, коли з консерваторій випускаються сопрано без якісних *сі* і *до*, тенори — без *сі* і *до*, які в кращому разі потрапляють на виробництво, але й там цих нот не можуть набути. Хай не все, але багато що в цій галузі залежить від досвіду і майстерності педагога, а головне, від витримки і врахування етапів у системі виховання співака.

Розвиток діапазону голосу студента має бути результатом дуже обережної, суворо систематичної і наполегливої роботи, спрямо-

ваної на формування якісного звучання середини діапазону. В щоденних вправах індивідуального характеру необхідно дотримуватися режиму вільної, зручної для голосу теситури. Теситурний режим у вправах в обсязі квінти і октави з обережним, через певні періоди, підвищенням по півтонах, починаючи від середньої ділянки діапазону, є обережним, природним і водночас правильним шляхом до його розширення із збереженням якості тембру. Поняття «режим» повинно охоплювати не якісь два-три уроки, а, можливо, місяці, півріччя й більше, поки учень насправді не закріпить свої досягнення за допомогою вказаних вправ, виявляючи легкість виконання і хорошу якість звука.

У виконанні вокалізів, романсів і навіть оперних арій лише в класній роботі як підготовчий прийом в окремих випадках утрудненої теситури можна тимчасово припустити виконання в транспонуванні. Цей прийом повністю виправдовує себе і зовсім не заважає наступному співу твору в тональності, яка вказана автором. Але як часто ми спостерігаємо явну ваду, що її завдає спів в оригінальній тональності високотеситурних творів студентів, який ще не має відповідного цьому творові вільного діапазону і достатньої витривалості!

Вказана обережність у системі розвитку діапазону ні в якому разі не повинна надто обмежувати педагога, особливо щодо жіночих голосів. В деяких випадках голос ніби сам тягнеться до вправ, які легко охоплюють ширші ділянки діапазону.

В цих випадках принцип тривалих вправ тільки на середній ділянці діапазону недоречний, а інколи й шкідливий.

Безумовно шкідливо також форсувати роботу над окремими звуками і голосу співака, якщо вони не легко виходять. Робота над голосом в цілому — в обсязі тих нот, які звучать більш-менш легко і гарно, — звичайно дає стійку і якісну основу звучання на окремих ділянках діапазону, і найчастіше така основа створюється тоді, коли педагогові щастить виховати в учня правильне критичне ставлення і художній смак до якості тембру свого голосу.

Звичайно, винятки можуть бути, наприклад, в тих випадках, коли складність формування якогось окремого звука зумовлена причинами суто психологічного характеру, побоюванням, що він зовсім не вийде або вийде дуже негарним. Якщо педагог знає, що в діапазоні учня ця нота є і ускладнення у формуванні її виникають лише із згаданих причин, то в день першої невдачі у формуванні цієї ноти педагог не повинен будь-якою ціною домагатися ідеального її звучання, а краще на наступному уроці в якомусь вокальному творі знайти окрему фразу, в якій був би технічно зручний та емоціонально заохочувальний підхід до важкої ноти. Бажано, щоб твір, з якого взято цю окрему фразу, подобався учневі. Тут цей фактор має надзвичайно велике значення, бо саме



він мобілізує весь апарат звукоутворення. Такий прийом можна повторювати або пошукати новий матеріал в разі невдачі.

Як необхідне застереження молодим педагогом слід зазначити, що посилена робота над якоюсь окремою ділянкою діапазону, навіть з тимчасовим послабленням уваги до інших, майже завжди дає негативні результати; особливо це стосується виховання жіночих голосів. Тут дуже часто досить швидкий успіх у розвитку верхньої частини діапазону з блискучими верхами поєднується з появою гойдання голосу або втратою якості звучання в середній частині діапазону.

В роботі над розширенням діапазону необхідно враховувати, що прийнятий у вокальній педагогіці поділ голосів на сопрано, меццо-сопрано, тенорів, баритонів, і басів навіть з відтінками (ліричні і драматичні) — умовне і не виключає можливості існування голосів проміжного характеру, як-от: «другого тенора» або «другого сопрано». В таких випадках другий тенор при наявності красивого тембру може виявитися дуже цінним як камерний співак або учасник ансамблю. Але у спробі зробити з нього драматичного тенора з певним діапазоном, можливо, криється небезпека позбавити його всіляких співацьких даних.

Вокально-технічний розвиток голосу дуже часто залежить від смаку і слухової націленості педагога. Ми часто спостерігаємо, як педагоги, що володіли або володіють низькими голосами, несвідомо переобтяжують легкі голоси своїх учнів ущільненням звука на середній ділянці діапазону. Це утруднює іноді тимчасово, а іноді й назавжди природний розвиток верхніх нот діапазону. Буває й навпаки, коли педагоги, які мають високі голоси, обезбарвлюють і збіднюють голоси своїх учнів, які володіють низькими голосами драматичного характеру, намагаючись швидше домогтися від них нот верхньої ділянки діапазону, яких поки що бракує.

Правильний, терпеливо витримуваний режим постійних, вдало дібраних вправ є найважливішою умовою природного розвитку діапазону голосу без втрати його тембрових якостей. Значною допомогою у визначенні корисного голосового режиму в постійних вправах є встановлення педагогом регістрових меж голосу учня, які можуть відхилитися на півтону і на цілий тон у однакових голосів. Наполеглива робота над вирівнюванням регістрів майже завжди відкриває шлях до нормального розширення діапазону найбільш якісних звуків голосу, тому що неможливо проспівати всі звуки свого діапазону за допомогою того самого механізму гортані.

Професор Московської консерваторії Д. Л. Аспелунд у своїй праці «Розвиток співака та його голосу» (М., 1952, с. 95) пише: «Для другої половини XIX століття і для нашого часу характерне зростання тенденції однорідної побудови всього співацького діапазону. Вокальна педагогіка розв'язує це питання за допомогою

використання мішаного регістру, округлення, прикриття і т. ін.».

Нижче наводяться межі обсягу щоденних вправ, рекомендованих для обережного розвитку діапазону голосів.

Для сопрано найкориснішими є вправи в обсязі від *мі I* до *соль II*, для меццо-сопрано — від *сі* малої октави до *мі-бемоль — мі II*, для тенора — від *ре* малої октави до *фа-дієз I*, для баритона — від *до* малої — до *мі-бемоль — мі I*, для баса — від *сі-бемоль* великої октави до *ре—мі-бемоль I* октави.

У вказаних обсягах слід тренувати переважно середні тони. Природно, що в разі легкого вільного виконання учнем вправ у вказаних обсягах, а також залежно від досягнень у цій галузі можна дозволяти розширення цих норм, але тільки в гамах у певному темпі, а не у витриманих звуках.

## 9. Продовження роботи над вихованням голосу на більш пізніх етапах його розвитку

Виховання голосу в галузі розвитку його технічних можливостей, подальшого розширення діапазону і збагачення тембру проходило б значно легше, якби особи, що вступають до консерваторії, завжди мали відповідну вимогам вузу підготовку. На жаль, вокальним педагогам консерваторій у багатьох випадках доводиться значну кількість часу присвячувати виправленню досить істотних недоліків у галузі звукоутворення. Затиснена гортань, недостатня опора звука або перевантажене дихання, перенапруження м'язів гортані, носовий звук, неточна інтонація і т. ін. — всі ці недоліки тією або іншою мірою можуть бути наявними і в учнів з дуже цінними, «перспективними» голосами. З «дефіцитними» голосами (басами і драматичними тенорами) нерідко доводиться виконувати восьмирічку за п'ять років перебування їх у консерваторії, оскільки ці голоси багатьма консерваторіями приймаються без належної підготовки. Це, звичайно, явище тимчасове, яке, очевидно, відживе своє з розв'язанням питання про дворічний підготовчий курс для вступників з особливо цінними, рідкісними голосами. В умовах нормальної підготовки студенти *м о л о д ш и х* курсів консерваторії мають звертати особливу увагу на розвиток своїх технічних можливостей, тому що на *с т а р ш и х* курсах індивідуальні робочі плани студентів вимагають досить високого технічного рівня і участі в оперних виставах студії.

## Технічні вправи на початку уроку

Технічні вправи, які звичайно проводяться із студентами на початку уроку в консерваторії, значно відрізняються від вправ у системі музичних училищ, головним чином щодо темпів, які розвивають рухливість голосу, і щодо динамічних відтінків. Зрозуміло, що увага педагога до роботи над якістю звука і над збагаченням його тембру не повинна послаблюватися ні на одну хвилину.

Під час роботи над вправами слід домагатися від студента самостійного звуковедення, без підігрівання на фортепіано мелодичного малюнка. Якщо це студентові не вдається, і звукова лінія його інтонаційно нестійка, треба вправу зробити дворазовою (арпеджіо, октава, нона і т. ін.) на одному диханні, підігрававши в перший раз і залишаючи надалі учня самого, підтримуючи його тільки акордовим акомпанементом. В такому разі учень, ніби під впливом сили інерції, вдруге, без підігрівання, як правило, співає вже загалом чисто. Такий прийом може бути іноді досить тривалим підготовчим етапом для переходу до виконання цих самих, а також інших вправ без підігрівання і спричинитися до появи в учня ініціативи щодо звуковедення з чистою інтонацією в рухливих темпах. Конкретно вправа на звукоряді нони в такій комбінації з поступовим прискоренням темпів дає хороші результати. Якщо вправи у швидких темпах виконуються учнем з досить точною інтонацією, без підігрівання на роялі, і точність інтонації має вже стабільний характер, то можна перейти до дворазових вправ на звукоряді або на інших сполученнях зовсім без підігрівання, обмежуючись в акомпанементі лише акордами. Таке виконання вправ у швидких темпах, міцно «вспіваних» учнем в результаті напологливої роботи, розвиває не тільки необхідну (незалежно від характеру голосу) рухливість, а й дозволяє педагогові без побоювання доводити учня до граничних нот його діапазону. Тяжкі голоси завдяки вправам у швидких темпах значною мірою звільняються від зайвого, часом звичного напруження. Дворазові вправи на звукоряді в межах октави, нони й арпеджіо — *до—мі—соль—до—сі—соль—фа—ре—до*, до якого входять сім нот з восьми нот октави, виробляють автоматичну здатність регулювати співацьке дихання.

Роботою на стаккато досягається результат не тільки в галузі легкого звукоутворення, а й у галузі стійкої інтонації. Філірування звука, мелізмами і трель краще засвоюються в роботі над відповідними вокалізами, до технічних складностей приєднуються вимоги музичної фрази. Знову підкреслюється, що всім цим вправам на кожному окремому уроці повинні передувати вправи у спокійних повільних темпах в межах звучних нот діапазону учня — обов'язково повним, але не форсованим звуком. З перших хвилин уроку учень має відчувати свій справжній не напружений, але й не стриманий повний голос. І ні в якому разі не слід починати уроку

роботою над менш вдалим голосним учня, що, як правило, приводить його у пригнічений стан, з якого учень далеко не відразу виходить. Іноді доводиться спостерігати, як педагог, очевидно в найсумнінішому прагненні здобути максимальний результат від уроку, впродовж 10—15 хвилин тримає учня на голосній «у», після чого учень, остаточно пригнічений, починає співати вокаліз, так і не перевіривши стан свого голосового апарата. Вокаліз застав його ніби зненацька, і багато часу було втрачено на те, щоб привести учня у стан бадьорості й активності, без яких заняття немислиме.

## 10. Важливість визначення реальних виконавських можливостей учня

Головною і кінцевою метою співака в процесі роботи над кожним вокальним твором є втілення композиторського задуму виконавськими засобами. Мета оволодіти складною майстерністю виконавства ставить перед педагогом цілий ряд важких, конкретних завдань, успішне розв'язання яких в кожному окремому випадку потребує великого досвіду, глибокого аналізу і гнучкого підходу в прийомах виховання технічних і художньо-творчих даних учня. Кожен учень в процесі роботи має бути для педагога об'єктом постійного спостереження і вивчення всіх його можливостей на всіх етапах його розвитку. Тільки постійна увага до учня дає педагогові тверду настанову для вчасного використання тих або інших педагогічних прийомів щодо розвитку справжньої майстерності. А чітке, об'єктивне спостереження за всіма стадіями розвитку учня значною мірою застерігає від помилок як в процесі виховання його на окремих етапах, так і у визначенні характеру майбутньої практичної роботи.

Нерідко спостерігаються випадки переоцінки педагогами не тільки виконавських даних свого учня, а й його голосових і технічних можливостей. Від подібних захоплень, на жаль, не вільні навіть дуже поважні й сумлінні педагоги. Вони «щиросердно» помиляються, зворушливо і сліпо люблячи свого вихованця. А втім виробити у самого студента здатність тверезо, критично оцінювати свої дані — прямий обов'язок педагога. Крім величезної користі, яку дає самокритика в процесі виховання, тверезе ставлення застраховує студента від можливих у майбутньому тяжких розчарувань у практичній роботі, коли істину про його реальні можливості висловлять інші.

Таким чином, застерегти учня від переоцінки своїх даних та прищепити йому прийоми виконавства, відповідні до його можливостей, є одним із суттєвих завдань педагога в процесі виховання майбутнього співака-митця. Скромно обдарованого учня необхідно підтри-

мати впевненість, що спокійна, серйозна і систематична робота над собою робить чудеса. І ще більш важливо своєчасно застерегти талановитого учня, довівши, що одні здібності без постійної, наполегливої систематичної роботи залишаться лише сирим неопрацьованим матеріалом.

Не існує якихось абсолютних прийомів майстерності в тій або іншій галузі мистецтва, які б були придатними для кожного митця. Тим більше в найскладнішому мистецтві співу не може бути абсолютних прийомів майстерності, тому що в кожному окремому випадку перед нами завжди новий, суто індивідуальний, іноді мінливий «інструмент» вокаліста — його голос.

На жаль, численні прийоми виконавства вважаються учнями і деякими педагогами однаково прийнятними як для голосів великої сили і розкоші барв, так і для голосів середньої і малої сили, які барвами не виблискують. Це невірно у своїй основі. Про великих художників Репіна та Рембрандта говорять, що абсолютна сила світла в їх картинах набагато менша, ніж у інших майстрів пензля. Але як геніально вони використовують її, яке виявляють знання природи і законів світла і того, як можна розмістити його на поверхні, щоб викликати до справжнього життя надзвичайні сили сяяння легкого стрімкого золота, яке струміє по полотну.

Повну аналогію спостерігаємо в майстерності вокального мистецтва. Ми не раз чуємо чудові сильні голоси, які знецінюються саме через відсутність вміння співака «розмістити це світло на поверхні полотна», і виконання його виглядає блідим, а іноді й нудним. І навпаки, нас захоплює і хвилює співак, який має порівняно спромні голосові дані, але вміє шляхом музикально виправданих контрастів, шляхом поступових або бурхливих нарощувань сили звука створити справжній музичний і художній образ.

Чітке визначення характеру виконавських можливостей є одним з найважливіших завдань у процесі виховання співака-виконавця.

Технічні труднощі творів та їх емоційна насиченість повинні завжди відповідати етапові розвитку і можливостям учня.

## 11. Ознайомлення учня з новим вокальним твором

Від методики ознайомлення учня з новим вокальним твором, особливо якщо він не був знайомий йому раніше у чийомусь виконанні, багато в чому залежить рівень зацікавленості учня цим твором. Було б неправильно користуватися якимось одним видом ознайомлення учнів з новим вокальним твором, не враховуючи кожного разу характеру даного твору та індивідуальних можливостей учня в засвоєнні певних завдань.

Значну роль в ознайомленні учня з новим твором відіграє перше враження учня від цього твору. Якщо педагог володіє виконавською майстерністю, то справа тут значною мірою розв'язується успішно, тому що твір, який навіть не відповідає спочатку смакам учня, але майстерно й виразно проспіваний або наспіваний педагогом, може постати перед учнем в найвигіднішому світлі і глибоко зацікавити його. Запереченням вказаного засобу може служити побоювання нав'язати учневі певні штампи виконання, які завадять виявленню його особистої ініціативи. Проте подібне явище, можливе лише в деяких випадках, не таке небезпечне, як надання можливості учневі знайомитися з усіма творами робочого плану самостійно або навіть за допомогою концертмейстера, особливо на ранніх етапах навчання. Виявлення індивідуальних здібностей учня на певній частині творів робочого плану, а також на спеціальних завданнях педагогів в залежності від ступеня підготовленості учня, звичайно, необхідне, але й згаданий вище спосіб ознайомлення не виключає цієї можливості на наступних стадіях роботи над твором. Вказаний спосіб ознайомлення з твором, маючи на увазі охоплення його в цілому, можна проводити ще шляхом прослухування творів у вигляді вдалих звукозаписів виконання великих майстрів вокального мистецтва, з відповідними коментарями педагога.

Для учнів, які більш підготовлені і вміють більш-менш самостійно працювати, а також тих, що схильні до аналізу, може бути прийнятним і самостійне ознайомлення з новим твором. В такому разі результати самостійного розбору твору мають бути відразу ж представлені педагогові для спільного критичного обговорення і для з'ясування настанов щодо подальшої роботи над ним. З твором аріозного характеру з речитативом, а також з творами типу «Анчара» Римського-Корсакова, які виходять щодо обсягу за межі звичайної романсової літератури, доцільно слідом за ознайомленням в цілому провести аналіз твору по окремих «планах» і навіть фрагментах.

На першому етапі роботи студента над вокальним твором необхідно зажадати від студента вдумливого прочитання тексту і викладу його літературного змісту, а також характеристики твору щодо його стилю.

Цікавий зразок аналізу романсу знаходимо в статті В. Васіної-Гросман «Глінка і лірична поезія Пушкіна» (збірник матеріалів і статей за редакцією Т. М. Ліванової), де йдеться про те, що синтезом найчудовіших рис Глінки є «Я помню чудное мгновенье», «музика якого цілком конгеніальна слову», «де Глінка, — за виразом Серова, — стежить за кожною думкою поета». Але стежить не тільки за самою думкою, а й за найтоншою грою ритму, звучання, за всім тим, що у справді поетичному творі невіддільно від думки і є відбиттям її».

## 12. Засвоєння матеріалу, технічна і музично-художня робота над твором

В даному розділі ми говоритимемо про засвоєння матеріалу не в розумінні ознайомлення із суттю його в цілому, про що йшлося вище, а про роботу над ним, пов'язану з його розучуванням.

Педагогові в роботі доводиться стикатися з фактом значної кількості різних типів студентів щодо їх здібності засвоювати матеріал. Найбільш поширеним типом слід визнати учня, у якого вже в першій період знайомства з твором досить ясно для педагога визначаються перспективи якості його виконання. Але необхідно застерегти, що в такому разі інколи сподівання педагога не зовсім виправдовуються, тому що в процесі подальшої більш заглибленої роботи над твором у багатьох первісне натхнення спадає, і учень, якщо і підносить своє виконання на досить високий рівень, то лише завдяки величезним зусиллям педагога. До цього типу звичайно належать учні значної музичної обдарованості.

Другим основним типом є учень, перший період роботи якого над твором не тільки не вселяє великих сподівань, а навіть викликає у педагога сумнів щодо можливості довести виконання даного твору до задовільного рівня. Проте подальша більш поглиблена робота виявляє, навпаки, певне підвищення зацікавленості учня твором, і результати тут часто бувають зовсім несподівані щодо якості виконання. До цього типу, як правило, належать учні середньої музичної обдарованості, які, однак, відзначаються великою працездатністю.

Порівняно рідко зустрічаються учні, які поєднують виняткову музичну пам'ять з особливою здібністю — від самого початку знайомства з твором виявляти зрілу завершеність музичного фразування і завжди виправдану задумом композитора інтерпретацію.

Було б помилкою не відзначити можливості існування і проміжних типів. Природно, що перелічені типи учнів звичайно видозмінюються в своєму розвитку під час занять і найчастіше більших висот досягають ті, які мало привертали до себе уваги в початковий період навчання. На жаль, бувають випадки і небажаного застою саме у тих, від яких можна було б чекати надзвичайних перспектив.

На дискусіях про методи роботи з вокалістами над вокальним твором нерідко ставиться питання: чи треба з перших кроків роботи вимагати і добиватися від вокаліста «включення в образ» даного твору і користуватися відповідними звуковими барвами. Неодноразові спостереження над результатами роботи прихильників такого методу показали явно негативні результати. Емоційний бік виконання ніби відсуває на другий план досить стійку вокальну техніку і або надає виконанню декламаційного характеру, або вносить у виконання професіонала, який тільки формується, елементи самодіяльності. Порушення суворой послідовності в роботі над вокаль-

ним твором завжди призводить до небажаних явищ щодо точного засвоєння авторського музичного тексту з дотриманням вказаних у творі темпів і динамічних відтінків, а також ламає і робить майже непоправною злагожену вокальну лінію.

Щоб систематично розвивати і виховувати майбутнього виконавця, слід у суворій і спокійній послідовності ставити перед ним нові й нові художні завдання, уникаючи нетерпеливого нагромадження вимог на початкових етапах роботи з матеріалом. Тому на перших уроках при опрацюванні якогось матеріалу найдоцільніше вимагати від учня передусім ґрунтовного засвоєння авторського музичного тексту з точним додержанням позначених у творі темпів і динамічних відтінків. Міцна технічна виучка і повинна стати основою в справжній творчій роботі над твором. Перше виконання на уроці розучуваного твору краще прослухати цілком, не зупиняючи учня на окремих епізодах навіть коли є неминучі на початку помилки. Тут учень може виявити іноді деякі ознаки оригінального тлумачення твору в цілому, а не в окремих частинах його, фразах або, що ще гірше, окремих словах. Це ні в якому разі не означає, що не слід у певних випадках зупиняти свою увагу на якості виконання окремих фрагментів і фраз і попрацювати над ними. Йдеться про небезпеку в процесі виконання впадати в «ілюстрацію» окремих фраз і навіть слів у відриві від ідеї твору і загального плану. На жаль, від таких невинуваних «ілюстрацій» не вільні інколи і дуже солідні майстри вокального мистецтва. Чи ж ми не чуємо іноді довільні прискорення або уповільнення темпів окремих епізодів і фраз, які порушують встановлений автором пульс твору? А ці антихудожні фермати, позбавлені почуття міри і необхідного для них ритму, що їх дозволяють собі «звучкісти» для зривання оплесків у невимогливі частини аудиторії! Від подібних тенденцій в процесі виховання слід особливо оберегати молодого вихованця. До необхідності певної закономірності в тривалості фермат повернемося ще в іншому місці даної праці.

Процес так званого співування виконавцем вокального твору може розпочатися, зрозуміло, попервах у присутності педагога, лише після бездоганного і точного виконання вокального твору з боку ритму, чуйно-своєчасних вступів і закінчень музичних фраз, виконання авторських вказівок і настанов, як було зазначено вище, тлумачення твору в цілому. Необхідно це тому, що процес «вспівування» слід організувати, і тому увага співака ні в якому разі і ні в якій мірі не повинна відволікатися фактурою твору. З метою досягнення вільного нюансування і динамічних відтінків окремих частин та фраз твору в процесі «вспівування» необхідно стежити за учнем, щоб він взяв свій природний середній силовий фон, відповідний природній си-

лі його голосу, без найменшого форсування звука. Тільки за цієї умови виконавець може вільно користуватися своїм голосом і його технічними можливостями для динамічних відтінків щодо збільшення та зменшення сили звука і для відбиття найтонших нюансів. Часто доводиться спостерігати, як виконавець, що взяв трохи форсований «тон» для виконання якогось твору, вже обмежив себе щодо можливості необхідного нарощування сили звука в кульмінаційні моменти твору і приречений на «видихання».

### 13. Подальші етапи роботи над вокальним твором

Пристаючи до конкретного опрацювання з учнем нового вокального твору, з яким той вже познайомився, педагогові слід у присутності свого найближчого помічника — концертмейстера провести більш поглиблений аналіз твору щодо певних настанов чорнової роботи над ним. Необхідно детально розібратися у вокальному і літературному текстах твору та в їх взаємовідповідності. Розібратися в загальному змісті, його музичній і літературній формі і стилі, позначивши моменти кульмінацій і спадів окремих уривків і кульмінацій твору в цілому. Слід також переглянути вокальний текст з точки зору зручності і нормальної будови вокальної лінії для даного голосу. Необхідно підкреслити ритмічні особливості твору і, визначивши темпи і характер динамічних відтінків окремих фрагментів, встановити загальний внутрішній пульс його виконання.

В окремих аріях з речитативами слід зосереджувати увагу учня на значенні речитативів, які здебільшого служать «чудовим підготовчим, ніби ввідним моментом, після якого особливо яскраво і опукло звучить «класична кантилена».

Цілком можливо, що учень від сприйняття за один урок великої кількості вказівок може розгубитися. Проте вказаний аналіз є вкрай необхідним для подальшої роботи, коли з учнем працюватиме концертмейстер, який часто має великий досвід, але все ж повинен бути провідником волі педагога. Для учня, звичайно, вказаний аналіз також дає загальну настанову щодо характеру твору, а можливо, що ним запам'ятовуються і деякі деталі. Робота з учнем над вокальним твором може проходити таким чином:

1. Перша форма — коли, діставши загальні вказівки для початку роботи, учень, старанно попрацювавши над твором, доводить його до ступеня відносної завершеності, доступної йому на даному етапі його розвитку. Така форма є основною в педагогічній роботі, тому що прояв виконавської ініціативи учня найяскравіше відбивається на таких творах, які опрацьовані ним досить ретельно і глибоко.

2. Друга форма — коли вокальний твір розучується «ескізно», з певною обмеженою метою. В цьому випадку учень дістає певну користь для себе в галузі засвоєння ряду прийомів вокальної та виконавської майстерності і припиняє подальшу роботу над ним. Ескізна форма опрацювання має на меті також розширення світогляду учня в галузі знайомства з різними стилями і вокальної літератури.

Зупиняючись на засобі опрацювання, доведеного до рівня відносної завершеності, не зайвим буде згадати висловлювання піаніста Ганса Бюлова, який вважав, що піаніст, опановуючи музичний твір, проходить три ступені роботи: виконання «правильне», виконання «хороше», виконання «цікаве». Робота учня над вокальним твором в основному аналогічна.

У виконанні вокального твору поняття «правильного виконання» зумовлюється не тільки точним виконанням тексту даного твору (мелодії), ритмічного рисунка і динамічних відтінків, а й правильним звучанням самого «інструмента» — голосу виконавця в розумінні рівності (але не одноманітності) по всьому діапазону. Особливості побудови фрази, теситура всього твору та окремих його фрагментів, недостатня зручність інтервалів, насиченість вокальної лінії і темп всього твору часто значною мірою впливають на витриманість звукової лінії співака, навіть такого, який має достатню технічну підготовку. Тому «правильне виконання» твору з точки зору вокальних вимог являє собою один з основних і важливих моментів в його опрацюванні учнем.

Наявність приємного голосу, вільне легке подолання всіх технічних труднощів, прониклива, виразна подача фрази із завжди виправданою задумом композитора мімікою — все це робить нерозривними визначення «хороше» і «цікаве». Маючи також на увазі, що до «цікавого» виконання, на жаль, далеко не всі учні доходять навіть при наявності чудових голосових даних, доводиться констатувати, що виділення роботи над «цікавим виконанням» в окремий етап було б неправильним.

Отже, в роботі учня над вокальним твором більш вірним буде визнання двох етапів виконання — «правильного» і «хорошого» з доведенням його до «цікавого» в межах художніх можливостей виконавця.

Зрозуміло, робота з учнем над вокальним твором ні в якому разі не повинна мати на увазі неприродне розмежування на окремі, не пов'язані між собою етапи. Йдеться лише про акцент в той або інший бік у різні періоди роботи.

## 14. Шляхи виявлення художнього образу

Оскільки надзвичайно важливо виховати в учня особисту ініціативу, доводиться постійно повертатися до застережень від штампованого «натаскування» його щодо прийомів і способів виконавства.

Якщо учень вміє знаходити в кожному розучуваному творі головне, він дістає необхідні відправні точки для виявлення правдивого художнього образу.

Щоб розвинути в наших учнях здібність виявляти головне, тобто основну ідею твору, а також — виконавську майстерність, притаманну радянському митцю, наша робота з учнем повинна ґрунтуватися на прагненні розвинути в ньому цю майстерність в дусі марксистсько-ленинської естетики.

Для розвитку в учня здібності знайти головне найкращим матеріалом є: народна пісня, твори російських класиків і кращі твори радянської тематики.

В пошуках головного радянський співак-митець повинен вміти користуватися своїми виконавськими здібностями так, щоб літературний і музичний образи були нерозривні. В даному випадку, звичайно, маємо на увазі співака, який вміє підкорити «інструмент» своїй волі настільки, щоб з граничною виразністю передавати все, що сказано композитором, вкладаючи у виконання свої особисті переживання, притаманні справжньому майстру. Істинне натхнення і «турбота» про звук в опері або на естраді в процесі співу несумісні. Дійсно, Ф. І. Шаляпін говорив про наявність «контролю» над процесом звуковедення навіть в моменти найвищого піднесення — натхнення. Але не треба змішувати «турботу» про звук, яка сковує співака в процесі звукоутворення, з «контролем», який критично аналізує проспівану фразу. Цілком природним є особливий підхід у вимогах до виконавства по відношенню до наших студентів, які здебільшого навіть на старших курсах знаходяться в атмосфері постійних «пошуків якості звука». До речі, більше від цього страждають чомусь вокалісти-чоловіки, переважно тенори.

Останнім часом у значної групи вокальних педагогів зустрічаємо висловлювання про бажаність виявлення виконавських даних у студента на самих ранніх етапах розвитку, незалежно від характеру спрямованості цих даних, хай, мовляв, в я в л я є їх, тільки б виявляв, а «зайве» потім завжди можна «зняти». Гірше, говорять вони, коли у студента немає ознак виконавських даних.

З цим не можна погодитися. У студента, навіть на самих ранніх етапах його розвитку, засоби і прийоми виконавства (включаючи і зовнішні ознаки: міміка, жест і т. ін.) не в усіх випадках є копіюванням когось або результатом чиеїсь «педагогічної обробки». В основі вони є відбиттям внутрішньої, загальної і

музичної, культури виконавця. Ось чому процес розвитку виконавського обдаровання уявляється більш цінним і перспективним за своєю якістю у особи скоріше боязкої і сором'язливої, ніж у сміливої і надмірно невимушеної. З метою витримання суворої послідовності в розвитку художніх здібностей саме у таких більш глибоких натур основа найбільш сприятлива. Студенти такого типу розвиваються в межах почуття більшої художньої міри і більш суворої витриманості виконавського стилю.

Найактуальнішою проблемою сучасної радянської вокально-виконавської педагогіки має бути виховання у студента здатності вкладати у виконання щось своє, оригінально-індивідуальне.

Слід усіма засобами, обмірковуючи та вивчаючи мінливі індивідуальні особливості кожного учня, розвивати в ньому вміння підкоряти волі не тільки свій голосовий апарат — «апарат втілення», а й перед усім здібність включатися в образ — «творчий апарат переживання». Від можливості повного підкорення своїй волі «творчого апарата» значною мірою полегшуються і розширюються можливості «апарата втілення», для вокаліста — його голосу. Велике значення у процесі подолання технічних труднощів має вплив емоційного піднесення як результат повного включення в образ. В даному разі — «хотіти це могли» виправдовується найбільшою мірою.

В одній із своїх праць академік Б. Асаф'єв, зокрема, писав: «У камерному мистецтві Шаляпіна були дві головні лінії. Перша — там, де він камерний стиль «прошаровував» театральністю тією або іншою мірою, і там, де він цілком від неї відмовлявся на користь строгого інтелектуалізму і образності тільки музичної, без ознак характерності, побути і взагалі всього, що — іззовні» (Див.: «Советская музыка», зб. 4).

Якщо не кожному дано так геніально розкривати художній образ вокального твору і знаходити в ньому головне для того або іншого тлумачення, як Шаляпіну, то в усякому разі для кожного грамотного виконавця орієнтиром для виконання може бути переважання у творі елементів музичного або літературного образу. Такі глибоко реалістичні твори, як «Старий капрал» і «Мельник» Даргомижського, «Семинарист» і «Трепак» Мусоргського, самі собою природно вимагають стримано-театралізованого виконання. Зовсім інакше мають виконуватися такі твори, як «Для берегів далекої вітчизни» Бородіна, «Я не серджусь» і «У сні я гірко плакав» Шумана. Тут художньо-поетичні образи вимагають такої суворо камерної майстерності, якою мало хто наділений.

У процесі виховання в учня свідомого відношення до змісту вокального твору не зайвим буде пригадати висловлювання відомого режисера і чудового співака Палечека, який говорив: «Передусім — думка. Думка дає вираз обличчю, осмислену міміку, виправданий жест. Думка забарвлює слово і звук, надаючи фразі

належного звучання» (див.: Д. І. Похітонов. З минулого російської опери. М., 1949).

Одним з найдійовіших засобів розвитку творчої уяви студента-вокаліста є робота над вокальним твором без голосу і без акомпанементу. Головна користь такої роботи над твором у тому, що учень-виконавець не йде стандартною доріжкою наносних впливів у галузі виконавства, завдяки чому власна фантазія може проявитися більш вільно і гнучко. Крім того, при даному способі опрацювання учень мимоволі буде зупинятися на деталях, які так часто випадають з поля зору саме у вокаліста під впливом постійної турботи про якість звучання голосу.

## 15. Негативні явища

### в роботі над вокальним твором і боротьба з ними

Зосереджуючи увагу на питаннях, що стосуються фразування, збереження вокальної лінії, володіння динамічними відтінками та іншими елементами вокально-виконавської майстерності, легше відзначити деякі поширені явища негативного характеру, ніж встановити будь-які непорушні позитивні догми. Беручи за основу бездоганно точне засвоєння вокального твору з боку музичного тексту (мелодія, ритм, динамічні відтінки за автором), необхідно стежити за розглянутими нижче небажаними, але досить поширеними явищами і вести з ними рішучу, систематичну боротьбу.

### Співання повним голосом недостатньо засвоєного матеріалу

У процесі опрацювання матеріалу ми не раз спостерігаємо, як учень за власною ініціативою, а іноді, на жаль, і за вимогою концертмейстера, безцільно перевтомлює свій голосовий апарат, виконуючи повним голосом ще недостатньо засвоєний матеріал. Крім неминучого стомлення голосу під час багаторазових повторень високотеситурних фраз, такий метод розучування іноді дає співакові хибне уявлення про ступінь складності розучуваного твору щодо голосового навантаження. Надалі це може привести до невпевненості у виконанні окремих фраз, так і всього твору. При ознайомленні з новим матеріалом, як зазначалося вище, найкраще коли сам педагог наспіває даний твір під акомпанемент концертмейстера, який працює в класі, і, зробивши належний аналіз даного твору, дасть концертмейстерові певні вказівки для подальшої роботи. Останньому можна рекомендувати на початку роботи вимагати від учня, щоб той загравав однією рукою свою вокальну партію під акомпанемент, перед тим як почне наспівувати її з текстом. Таке ознайомлення з музичною фактурою твору, який розучується на початковому етапі, дає можливість учневі

використовувати музичну і зорову пам'ять. Тільки після точного і досить вільного засвоєння своєї партії можна приступити до «вспівування».

### Не абсолютно точні моменти вступів співака на першому слові музичної фрази і недосить точні моменти останнього слова в кінці фрази

Цей дуже поширений недолік ритмічної нечіткості з надзвичайною прикрістю і важко сприймається слухачем. При цьому потрібно зазначити, що такий недолік у виконавців не завжди є результатом відсутності необхідної техніки для виконання часто складного ритмічного рисунка. Тут скоріше має місце якась «ритмічна неохайність» як наслідок відсутності суворої ритмічної дисципліни у виконавця, а часто і природного ритмічного чуття. Можливо, що для усунення цього недоліку, «затягувань», могли б відіграти плідну роль заняття ансамблевим виконанням — дуетів, тріо, квартетів.

Нааявність у виконавця чіткої ініціативи в галузі ритму, темпу і витримування вокальної лінії робить виконання легкосприйнятним і не відволікає уваги слухача від головного у виконуваному творі.

### Порушення вокальної лінії. Затухання окремих слів і складів в середині музичної фрази. Поквапливість переходу до наступної після голосної приголосної — скорочення належної тривалості голосних

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

а) Просотування елементів мовної установки для «виразної» подачі слова за рахунок належної витримки вокальної лінії. Тут мають місце явне невміння користуватися динамічними відтінками без порушення нормальної співацької установки, скандування окремих складів за рахунок вказаної тривалості інших і часті випадки запізнювання вступів у моменти нового вдиху.

б) Більш глибокою і серйозною обставиною є порівняно ранній вихід учня-студента з одноосібної безпосередньої сфери впливу педагога з фаху. Якщо проаналізувати учбовий план і вокальне навантаження студента вокального факультету, починаючи вже з другого курсу консерваторії, то ненормальність його становища розкривається з достатньою ясністю. Питання про «сторонні впли-

ви» на студента буде розглядатися нижче в розділі про межі корисного впливу концертмейстера.

### **Зловживання вокальним прийомом portamento (поступовий, ніби ковзний перехід голосу від одного звука до іншого)**

Цей, один з найкрасивіших вокальних прийомів, на жаль, у деяких виконавців нерідко є сурогатом справжнього *bel canto*. Не володіючи належною мірою майстерністю кантилени, не вміючи суворо витримувати вокальну лінію, вони змінюють її майже безперервним *portamento*, через що спів часто переходить в якесь підвивання і набуває характеру псевдоциганської манери співу. Користування прийомом *portamento* вимагає від співака, крім високої технічної майстерності, ще й почуття художньої міри і стилю виконуваного твору як наслідка високого рівня загальної і музичної культури. На превеликий жаль, доводиться слухати твори Генделя і Баха із застосуванням виконавських прийомів, придатних для неаполітанської пісні. Інколи виконавцями є відомі майстри співу. У більшості виконавців цей прийом *portamento* хибує напередчасне ковзання тону при переході до наступної ноти із забиранням часу у попередньої ноти, від якої й починається *portamento*. Тому в роботі над вокальним твором доцільно вимагати від учня на початковому етапі роботи тимчасово цілком відмовитися від даного прийому, суворо виконуючи витримування належної тривалості нот навіть у тих місцях, де потім буде застосовано *portamento*, і тільки закінчуючи етап «вспівування», допустити цей прийом, дотримуючись всієї його класичної строгості.

### **Довільна, музично невиправдана зміна темпів окремих фраз твору**

Це, на жаль, досить поширене явище у виконавців, які недостатньо відчувають стиль твору, здебільшого є результатом перенесення центру ваги з тексту музичного на текст літературний. Не треба доводити, що оперна арія, романс або народна пісня передусім є твори музичні, і тому дотримання музичної форми цих творів — основне завдання виконавця.

Значення літературного тексту має бути виявлено без порушення авторського позначення темпів — шляхом динамічних відтінків і забарвлення окремих фраз і слів твору, а також виразністю слова. Відхилення від встановленого темпу твору, які допускають-

ся, повинні мати строго визначені пропорції по відношенню до основного «пульсу». На одній з вокальних конференцій у Москві демонструвався записаний на грамофонній платівці твір Шуберта «Шарманщик». Демонстрував професор Московської державної консерваторії Д. Л. Аспелунд, виконував один з відомих у свій час оперних співаків. Цей маленький, надзвичайно колоритний твір має авторське темпове позначення *Andantino*. Характер виконання так чітко окреслено як у вокальній, так і в фортепіанній партіях цього на диво стильного твору, що, здавалося б, ніяких інших тлумачень тут бути не може. Вокальна партія, зміст літературного тексту і акомпанемент в цілковитій гармонії дають типову картину рівних, трохи докучливих механічних звуків шарманки, яку звично крутить старець, що мерзне на холоді і через втому навіть не реагує на собак, які сновігають навколо нього. Автором явно свідомо не позначені зміни в темпі. Однак виконання було неприпустимою, нічим не виправданою афектацією, з позбавленими почуття міри ферматами, з подвоєнням приголосної «р» у слові «шарманщик» і т. ін. Твір втратив весь свій сенс, незважаючи на чудовий голос виконавця.

Можна було б навести ряд прикладів безглузлого порушення темпів в грамофонних записах творів, на жаль, часто у виконанні визначних майстрів співу. До речі, про фермати, тобто про позначення над нотами, тривалість яких перевищує норму. У вокальних творах, в аріях, романсах і народних піснях ферматою позначено окремі ноти в кульмінаційних моментах розвитку музичної фрази в середині її або у фінальних моментах фрази, каденціях тощо.

Тривалість фермати має визначатися вимогами суто музичного характеру, але ні в якому разі не вокального, коли виконавець, який має в діапазоні свого голосу дві-три найбільш вдалі ноти, хоче «посидіти» на одній з них, не рахуючись ні з вказівками автора, ні з додержанням пропорцій ритмічного характеру. Важко визначити норми тривалості тієї або іншої фермати. Може бути, колись і хтось зуміє це зробити шляхом наукових математичних обчислень стосовно фрази або навіть всього твору. Зараз можна тільки сказати, що головним орієнтиром тривалості фермати мають бути музикальний смак і почуття художньої міри. Боротьбу з безглуздою «вокальною» ферматою вести не легко, тому що належну тривалість її учневі важко аргументувати. Проте шляхом ряду прикладів із застосуванням утрированого показу, який різко виявляє диспропорцію між ритмічним рисунком автора і «вільною ферматою» виконавця, вдається викликати в учня критичний підхід до невиправданого затягування фермати і поступово підвести його до вимог музично-художньої норми. Все сказане про фермату частково стосується і паузи, що, як і фермата, повинна бути художньо закономірною.



Такі основні моменти найбільш поширених недоліків у вокальному виконавстві.

На закінчення цього розділу слід згадати про одне дуже прикре явище, яке, на жаль, зустрічається не тільки у самодіяльних співаків, а й у виконавців-професіоналів. Це самовільна переробка літературного тексту в залежності від статі виконавця. Поет плекає в собі і відображає у своєму творі певний образ жінки або чоловіка, нерідко яскраво підкреслюючи ті або інші психологічні особливості свого героя.

Композитор, натхнений певним образом поета, відображає у звуках ті або інші переживання героя або героїні. І раптом з'являється співак або співачка, які проти волі поета та композитора, рахуючись лише із собою, подають текст від імені своєї статі.

З подібним явищем слід починати боротьбу з шкільної лави, коли вміння перевтілюватися і правдиво входити в образ тільки починає накреслюватися.

## 16. Про мелізми

Нерідко доводиться чути, як мелізми Генделя і Баха, фіоритури Доніцетті та Белліні виконуються вокалістами за допомогою однакових технічних прийомів і засобів виразності. З метою збереження стилю твору слід, безсумнівно, диференціювати виконання прикрас, які підкреслюють мелодичну лінію (у Генделя і Баха), і прикрас, спрямованих на показ вокальної майстерності (у Доніцетті і Белліні). У першому випадку вони не мають самодостатнього значення і виконуються у строгому ритмічному рисунку, в другому — вони можуть мати своє самостійне значення в межах, однак, почуття художньої міри.

## 17. Дикція і орфоепія

В галузі вокального виконавства значення слова і бездоганної дикції надзвичайно велике. Щоб донести до слухача зміст виконуваного, слід однаково володіти як належною звуковою палітрою свого голосу, так і художньою виразністю слова.

Створення художнього образу на основі синтезу звука і слова при відсутності ясної дикції немислиме. Спостереження над учнями дають підставу ствердити, що ясність дикції значною мірою залежить від високої позиції звука, при якій складність сполучення голосних з приголосними помітно зменшується. Крім того, легко досягається найбільша рухливість губ і кінчика язика. При формуванні бездоганної дикції в умовах високої резонаторної установки досягаються можливості художнього виконання творів

широкого діапазону від каватини Фігаро з опери Россіні «Севільський цирюльник» до своєрідно-оригінальної російської музики епічного Баяна (в опері Глінки «Руслан і Людмила») і народного героїчного стилю в «Борисі Годунові» та «Хованщині» Мусоргського.

У нашій країні, де мистецтво співу в основі своїй має не розважальне значення, а високу мету ідейно-художнього виховання, слово набуває особливого значення. Героїчний пафос, лірика, побутова сатира, народна пісня — все це вимагає не тільки чіткої дикції, правильної вимови, а й високої майстерності, художньої виразності і культури слова.

Якщо недоліки в дикції учня не є результатом якихось природних дефектів мовлення, то в боротьбі з недосить зрозумілою дикцією доцільно попрацювати з учнем над читанням тексту твору спочатку без співу. При цьому, однак, необхідно переконати його, що оскільки приголосні, які стоять в кінці складу, ніби замикають звукову лінію, вимову їх повинно бути можливо приєднати до наступного складу, щоб забезпечити безперервність звучання: «Если-бми-лье де-ви-цы».

В роботі над ясною дикцією з учнем ми часом у відповідь на наші вимоги зустрічаємо у нього схильність до перебільшень у вимові, надмірно підкресленої артикуляції мовного характеру. Такі перебільшення дуже небезпечні для найціннішого з принципів співу — витриманості звукової лінії. Для виконання творів технічного характеру значну користь дає тренування у вправах на скоромовки (див.: О. Саричева. «Техніка сценічної мови». М., 1939). Але і в цьому випадку рекомендується остерігатися перебільшеної артикуляції із вказаних вище причин.

Говорячи про чітку, виразну дикцію, слід згадати, що дикція, крім своєї безпосередньої ролі, одночасно значною мірою активізує подачу звука, благотворно впливаючи і на його якість. Значну користь в заняттях, спрямованих на поліпшення якості дикції, дає сольфеджування вокалізів.

Прикрою перешкодою в роботі над чіткістю дикції є «школи співу», які рекомендують при звукоутворенні фіксацію губ, при цьому часто неприродно прикриваються верхні, а іноді й нижні зуби. В подібних випадках співакові дуже важко ясно і невимушено промовляти слова без побоювання втратити звичну позицію «якісного звукоутворення». Слово стає або неясним, або манірним, або тяжким для своєчасної подачі.

Природно, що нормальна дикція насамперед зумовлена нормальним мовним апаратом. Але відомі випадки нечіткої дикції при цілком нормальній його будові. Тут причини криються в розладах функціонального характеру, в неправильному користуванні однією з частин мовного апарата або у функціональному розладі окремих ділянок центральної нервової системи.

Ряд чудових, суто тренувальних вправ при розладах мови знаходимо у згадуваній книжці «Техніка сценічної мови» О. Саричевої. Вправи ці можуть мати практичне значення і для вокаліста. Проте необхідно застерегти, що при користуванні поданими у книжці вказівками щодо чіткої вимови слід неухильно стежити за збереженням вокальної лінії, коли слово ніби нанизується на цю лінію, зберігаючи водночас належну йому чіткість. Хорощим, хоч і найважчим з прикладів для перевірки досягнень у цій галузі може бути сцена та арія Онегіна, особливо місце — «Когда бы жизнь домашним кругом». На жаль, численні співаки майже декламують це місце і, що ще гірше, часто неохайно інтонують.

Подібно до орфографії у письмі, в культурі живого мовлення існують закони правильної вимови — орфоепія. Працівники драми і естради приділяють цьому питанню багато уваги і серйозно вивчають закони орфоепії. Величезна більшість вокалістів надзвичайно легковажно ставиться до культури слова взагалі і до законів вимови його зокрема. Зразком правильної вимови вважається «московська сценічна мова», яка є, за виразом О. Саричевої, «розмовною літературною мовою Москви», синтезом найбільш цінних елементів основних російських говорів.

Згадувана книжка О. Саричевої могла б і для вокалістів бути чудовим посібником щодо вивчення законів орфоепії, але для них при користуванні наведеними в ній прикладами необхідно внести деякі корективи. Так, наприклад, подовжений перший склад у процесі співу при зміні голосної за принципами мовної орфоепії може перекрутити слово до невпізнання. За законами мовної орфоепії російське слово «пятачок» вимовляється «петачок». Але, якщо це слово своїм першим складом в музичній фразі припадає на тривалий звук, то тривале «пе», а не «пя» буде звучати неприродно. Таким же неприродним буде звучання на довгій ноті складу «взе» в слові «взяла», яке в швидкій мові так легко звучить — «взела». Таких прикладів, коли принципи мовної орфоепії виявляються непридатними в співі, можна було б навести дуже багато. Здебільшого ж приклади, наведені у книжці О. Саричевої, заслуговують на серйозну увагу вокаліста. Так, наприклад, російське слово «что» слід вимовляти — «што». «Скучно» вимовляється — «скушно» і т. ін.

Отже, різниця в законах орфоепії між мовою і співом зумовлена тривалістю голосних. Якщо у співі зміна голосної припадає на короткий звук, наприклад, в романсі Чайковського «Средь шумного бала» у фразі «Лишь очи печально глядели» — слово «глядели» легко вимовляється — «гледели». У складах, які припадають на тривалий звук, мовна орфоепія не завжди може бути застосована.

Гарне, чітке і правильне слово для співака не менш важливе, ніж його технічний рівень і темброві палітра. На жаль, ні в шко-

лі, ні в спеціальних учбових закладах цьому питанню не приділяється належної уваги. Лише окремі вокальні педагоги усвідомлюють всю його важливість.

## 18. Роль і межі корисної дії концертмейстера в роботі із студентом-вокалістом

Робота концертмейстера в вокальних класах консерваторій як найближчого помічника педагога з фаху полягає в підготовчій роботі за завданням педагога поза межами класу, в акомпанементі в класі педагога і на естраді під час академічних концертів і під час показів роботи класу.

Така різноманітність функцій концертмейстера зобов'язує де-що детальніше спинитися на кожному виді роботи концертмейстера і на його ролі.

Ні «оперний клас», ні «камерний клас» (якщо такий є в учбовому плані), ні клас ансамблю — не такі безпосередньо близькі співвихователі майбутнього співака-виконавця, яким для педагога з фаху є концертмейстер, що працює в його класі. Сама суть роботи студента з концертмейстером над завданнями педагога з фаху тісно пов'язує його із своїм керівником.

На цьому початковому етапі роботи над твором не можна нічого залишити нез'ясованим, незрозумілим, нерозшифрованим. Студент це добре усвідомлює і не так соромиться відкрити свої недоліки щодо теоретичних знань перед своїм концертмейстером, як перед своїм педагогом з фаху. Концертмейстер пояснює студентові незнайому йому термінологію, розшифровує зустрінутий складний ритмічний рисунок, привчає до точного виконання всіх настанов автора в музичному тексті і т. ін. Від характеру, терпіння, витримки і психологічної чуйності концертмейстера залежить створення продуктивної обстановки в роботі. Від концертмейстера, який володіє згаданими якостями, ми часто дізнаємось про особисте життя і про побут студента, про те, що педагогові, вихователю співака-громадянина необхідно було б знати в першу чергу.

Характер і умови зустрічей під час роботи з молодшим вихователем створюють для студента більш сприятливу основу для так званих відвертих розмов. Можливі, звичайно, і винятки. Від рівня загальної і музичної культури та ерудиції концертмейстера багато в чому залежить правильний розвиток смаку і виконавських можливостей студента. Для допомоги у вимові іноземних текстів дуже бажано, щоб концертмейстер знав іноземні мови, щоб з перших кроків роботи над твором студент бездоганно вірно вимовляв іноземний текст. Зрозуміло, що концертмейстер у процесі вокального виховання студента повинен бути провідником волі і методичних вказівок педагога з фаху. Проте залеж-

но від наявності або відсутності вказаних якостей концертмейстера в підготовчій роботі із студентом він буває справжнім помічником, формальним репетитором або просто перешкодою.

Робота концертмейстера із студентом над твором, як і робота з педагогом, повинна поділятися на певні етапи із систематично-последовно поставленими перед студентом певними вимогами. Значна частина студентів-вокалістів не має змоги попередньо попрацювати самостійно над твором вдома через відсутність інструмента. Тому після описаного вище ознайомлення учня з новим твором у класі з педагогом концертмейстеру рекомендується повторити весь цей процес. Крім того, учневі, який сидить звичайно біля правої руки концертмейстера, рекомендується у виконанні концертмейстера, який награв вокальну партію із супроводом, кілька разів прослухати пропонування твір, стежачи за вокальною партією і водночас не випускаючи з уваги звучання твору в цілому. Непогано, якщо студент після вказаних прослуховувань спробує сам заграти свою вокальну партію під акомпанемент концертмейстера, який стежить за точним виконанням вокального рядка.

Надалі студент може розучувати вокальну партію, наспівуючи її спочатку фальцетом, а потім упівголосу. Наспівування упівголосу обов'язково має бути проконтрольовано педагогом, бо у деяких учнів при наспівуванні затискується гортань. Отже, користування цим прийомом вимагає надзвичайної обережності, особливо у студентів молодших курсів. Крім того, зустрічаються типи голосів, для яких спів упівголосу пов'язаний з великими труднощами. Досвід показав, однак, що труднощі ці мають тимчасовий характер, оскільки цей недолік, як правило, вдається усунути практичним шляхом. Бували навіть випадки, коли учні, які мали схильність до форсування звука (а саме таким і було важко співати впівголосу), після настійних вимог при розучуванні наспівувати впівголосу позбувалися цієї схильності. При цьому не зайвим буде відзначити, що наспівування впівголосу не повинно бути механічним виспівуванням надрукованих нотних знаків, а має проводитись свідомо, вдумливо і вже з деякою мірою художніх вимог, як до звука свого голосу, так і до словесного тексту твору.

Вказані методи засвоєння учнем нового твору, до речі, є непоганим профілактичним засобом, який охороняє студента від «педагогічного ентузіазму» тих концертмейстерів, які з метою досягнення найскорішого ефекту в засвоєнні завдань, не враховуючи стану голосового апарата студента, настійно вимагають від нього багаторазового виконання повним голосом високотеситурних окремих фраз, а іноді і цілих фрагментів розучуваного твору, посиляючись на необхідність добре «вспівати» даний уривок.

Природно, що процес «вспівування» значно полегшиться, якщо учень твердо засвоїть вокальний текст і ознайомиться з твором в цілому. Підхід впритул до процесу «вспівування» і має бути ме-

жею корисної дії концертмейстера, тому що процес «вспівування» при всіх обставинах повинен проходити певний час під безпосереднім контролем педагога з фаху. Лише після санкції педагога і визначення ним форми роботи й норми робочого часу над даним твором робота концертмейстера дає без ризику належну користь.

Випадкові «удачі» концертмейстера в показі окремих фраз, коли цей показ, можливо, збігся саме з тим дозрілим поворотним моментом, під час якого до учня дійшла вже багато разів повторювана аналогічна вимога його педагога, спонукають концертмейстера до цілого ряду подальших вказівок вокального характеру, які здебільшого небажані. Серед вдалих вказівок фахівця-піаніста або піаніста, що навіть якоюсь мірою є співаком, можуть бути вказівки і невдалі, тим часом всю відповідальність за учня несе педагог з фаху. До виконання будь-якого твору можуть бути поставлені різні вимоги залежно від рівня, на якому знаходиться співак-студент, що тільки формується. Етап розвитку даних студента нікому так не відомий в усіх його найтонших проявах, як педагогові з фаху. Проте часом саме висококваліфікований концертмейстер, серйозний музикант і ерудит, можливо, до кінця не усвідомлюючи цього, з найкращих намірів, вимагає від учня сьогодні те, що можна вимагати лише завтра, а то й післязавтра. У багатьох таких випадках концертмейстер, не досягши бажаних результатів, дістає не зовсім вірне враження про можливості і здібності студента. Студент це відчуває, а іноді чує від інших враження свого ж концертмейстера в перебільшеному вигляді і, зважаючи на часто дуже високий авторитет концертмейстера як музиканта, засмучується, втрачає енергію, а разом з тим і віру в себе. Особливо гострими бувають переживання, коли концертмейстер цей користується довір'ям у більш самостійній, але водночас і більш віддаленій від класу з фаху роботі «оперного класу», «камерного класу», «студії», «ансамблю» тощо.

Нам здається, що найбільш цінною є робота концертмейстера поза класом, коли він, вивчаючи і закріплюючи всі вимоги педагога в класі щодо вказівок вокального характеру, суворо обмежується зауваженнями, методично перевіреними в контакті з педагогом.

Одним з корисних і доцільних видів роботи концертмейстера з учнем є розвиток гармонічного слуху. Вмінням швидко знаходити правильний тон своєї партії в акорді супроводу вилідають далеко не всі наші студенти навіть на старших курсах. Тому в повсякденній роботі концертмейстера з учнем, як вже зазначалося вище, необхідно загострювати увагу не тільки на окремих моментах звучання акомпанементу, а й на всьому музичному супроводі твору в цілому.

Ще один момент в підготовчій роботі концертмейстера із студентом заслуговує на серйозну увагу педагога з фаху. Багато педаго-

гів на основі повного контакту і взаєморозуміння в роботі з концертмейстером, досягнутих іноді у процесі багаторічної спільної роботи, доручають концертмейстерові перед підготовчою роботою проводити так зване «розспівування» студента. Здебільшого таке «розспівування» при наявності досвідченого концертмейстера може бути дуже корисним, головним чином, для студентів старших курсів, для більшості яких спів вправ вже не має характеру технічної частини уроку, яка взагалі проводиться самим педагогом з фаху, а є ніби «розігріванням» голосового апарата перед роботою. В таких випадках досвідчений концертмейстер, достатньо підготовлений щодо принципів обережного, поступового і послідовного розспівування голосу, робить дуже корисну справу. Але «розспівування» студентів молодших курсів, а іноді й старших, які не володіють достатньою мірою закріпленими прийомами правильного звукоутворення, не завжди буває безпечним.

Для студента, який не оволодів правильним звуком, всяке «розспівування» є технічною частиною занять, що, природно, повинні проводитися безпосередньо педагогом з фаху.

По тому, як здійснюється технічна частина уроку можна робити висновки про кваліфікацію, досвід і навіть талант вокального педагога щодо його роботи над правильним вихованням і розвитком голосових даних учня.

Врахування фізичного і психічного стану учня в даний момент, суворі послідовність у побудові найбільш доцільних вправ, швидка орієнтація у випадках необхідної перебудови — всього цього ми не можемо вимагати від концертмейстера. Зрештою, лише педагог з фаху відповідає за планомірний розвиток всіх даних майбутнього професіонала. Тому будь-яке «розспівування» в підготовчій роботі без педагога для студентів, які ще не досягли правильного звучання свого голосу на всьому діапазоні, протипоказане або може бути допущене тільки в суворо санкціонованому педагогом обмеженому вигляді, що не виходить за рамки стійкого правильного звучання на обмеженій ділянці діапазону.

Безперечної шкоди завдає учневі концертмейстер, який, мабуть, з найкращими намірами, часто перериває спів учня на окремі фрази, а іноді і напівфрази, щоб виправити недоліки в ритмічному рисунку або фальшиву інтонацію окремої ноти. Такий «зрив» учня негативно позначається на подальшій роботі студента, спричиняється до ряду сумнівів у своїх можливостях.

Тільки закінчивши окремих уривок розучуваного твору, можна спокійно перейти до виправлення окремих місць. Дуже важливо, щоб виправлення ці робилися концертмейстером без роздратування, в наполегливій, але завжди витриманій, доброзичливій і спокійній формі.

Тісне і більш часте спілкування в роботі концертмейстера та педагогів з фаху могло б внести ясність на окремих ділянках ро-

боти концертмейстерів консерваторій і оздоровити атмосферу взаємовідносин між вихователями вокаліста. Перші кроки і активна ініціатива такого спілкування безсумнівно повинні йти від концертмейстера, оскільки саме йому доводиться першим стикатися з тими або іншими ускладненнями в процесі роботи з учнем.

У виховне завдання концертмейстера входить також необхідність навчити учня ставитися з однаковою увагою і повагою у виконуваному творі як до своєї партії, так і до партії фортепіано з перших і до останніх її звуків, не виключаючи себе ні до вступу своєї партії, ні після закінчення вокальної фрази, щоб не порушити художньої цілісності всього твору. Відомі грубі трагікомічні випадки порушення співаком контакту з піаністом, коли студент, закінчивши свою вокальну партію, вже готується залишити естраду і, мабуть, залишити піаніста закінчувати свою партію на самоті. Не доводиться й говорити про неприпустимість явищ, які спостерігаються під час фортепіанних вступів і «відіграшів», як, наприклад, розглядання публіки або стелі, витирання носа, закладання рук в кишені, гра носовичком, тупцювання, відставлення однієї ноги, протягування вперед «по-мученицькому» стиснутих рук, спирання всім корпусом на роля, повертання всього корпусу або однієї голови убік акомпаніатора, відбивання ритму ногою, корпусом, рукою, пальцями, байдужа, а іноді й страдницька фізіономія і т. ін.

Всі ці явища надзвичайно знижують якість виступів вокалістів і негативно впливають на оцінку їх виступу навіть при наявності чудових даних співака або співачки.

Як ми вже відзначали раніше, перші уроки з новим твором у педагога в класі в основному присвячуються виявленню можливостей учня, і тому у виконанні нового твору учневі слід давати найбільше свободи для їх виявлення. Робота ж концертмейстера в класі педагога як на першому, так і на наступних уроках повинна мати характер лише задачі роботи на певному етапі згідно із завданнями педагога. В класі концертмейстер не повинен продовжувати підготовчу роботу у всій повноті своїх позакласних вимог і переривати виконання учня може лише у випадках грубого порушення тексту, перекручення ритмічного рисунка або явної фальші і невірних вступів. Динамічні ж відтінки, художнє фразування, темброві відтінки, навіть санкціоновані якоюсь мірою на попередньому уроці педагогом, в класі привертати увагу акомпаніатора не повинні, поки виконання всього твору не буде студентом закінчено. Прослуханий весь твір, по можливості без зупинок і без помилок музичного характеру, може і повинен спричинитися до появи у педагога нових вимог, а іноді, можливо, і нового тлумачення твору. Тому-то і недоцільно, щоб акомпаніатор у класі зупиняв учня через не виконані або не досить викона-

ні, можливо, вже застарілі на даний момент вказівки минулого уроку.

Однак не можна ігнорувати прояв обгрунтованої ініціативи концертмейстера у висловлюванні своїх поглядів на ті або інші моменти роботи студента над твором. Навпаки, обережна, обгрунтована ініціатива концертмейстера в підході до студента в заняттях, щодо пропозицій корисного і цікавого репертуару, у визначенні стилю твору і т. ін. завжди бажана і завжди знайде живий відгук у передового педагога. Особливо великого значення набуває концертмейстер на естраді. Ми не говоримо про той щасливий випадок, коли культурному піаністові-митцю доводиться акомпанувати блискучому співакові. Тут все буде справді блискучим, якщо піаніст до того ж володіє достатнім почуттям ансамблю, не пригнічує співака своєю майстерністю і відчуває себе партнером співака, а не співак — своїм партнером. Але й коли йдеться навіть про досить скромного співака при належному акомпанементі виступ може викликати (іноді й незаслужено для співака) цілком пристойне і навіть хороше враження. Акомпаніаторів, які володіють великим даром зробити виступ співака цікавим навіть при його скромних даних, дуже мало, і тому розраховувати співакові на такі часті зустрічі в житті не доводиться. У консерваторіях такі «унікуми», якщо вони є, найчастіше використовуються на якійсь самостійній ділянці роботи, хоч найдоцільнішим було б їх застосування в роботі над програмами випускників вокального факультету.

Говорячи про концертмейстерів, не можна не спинитися на деяких різновидах щодо нахилів, які зустрічаються у трьох видах їх роботи. Рідко бувають концертмейстери, в яких поєднуються високі якості вихователя-педагога і відмінні дані не тільки хорошого піаніста, а й художника-аккомпаніатора. Більш поширеним типом є хороший піаніст у класі й на естраді і недостатньо досвідчений педагог-вихователь у підготовчій роботі. Зустрічаються поважні педагоги-вихователі поза класом і лише задовільні аккомпаніатори в класі та на естраді. Спостерігаються також концертмейстери, досить сильні в галузі педагогічної роботи і в акомпанементі у класі, але вони губляться на естраді, як і деякі виконавці-піаністи. Деяким аккомпаніаторам на естраді заважає їх суто виховний нахил, вони і на естраді залишаються педагогами, які постійно аналізують якість кожного пройденого моменту. Але необхідно відзначити, що для молодих концертмейстерів відкриті всі шляхи для підвищення своєї кваліфікації до рівня фахівця, досить сильного в усіх трьох видах роботи.

У виступі на естраді слід відзначити деякі моменти, які заслуговують на дещо більшу увагу наших концертмейстерів.

1. Не завжди правильне співвідношення між звучністю інструмента і силою або характером голосу співака.

2. Затягування або прискорення темпів у порівнянні із встановленими у класі.

3. Програвання «відіграшів» і заключних фортепіанних фраз прискореним темпом, який порушує форму і загальний пульс твору.

4. Розпливчастість ритмічного рисунка, що утруднює чіткість вступів співака.

5. Втрата моменту, коли можна засобами «попереджувального» характеру запобігти детонації, яка намічається у виконавиці (в умовах хвилювання це, як правило, характерно на естраді для високих жіночих голосів), шляхом ледь помітних вкраплювань окремих нот вокальної партії в партію супроводу. Слід, однак, зазначити, що аж ніяк не можна підігравати мелодію, якщо детонація вже має місце.

6. Наспівування аккомпаніатором на естраді досить голосно разом із співаком вокальної партії.

Тут наведені лише найтипівіші і найбільш поширені недоліки, які зустрічаються у аккомпаніаторів у вигляді більш-менш постійних або епізодичних явищ. І все ж основною позитивною якістю фортепіанного супроводу співака, яка часто компенсує численні дрібні недоліки, є збереження форми і стилю виконуваного твору.

У практиці взаємин з концертмейстерами, які працюють в класах співу, а також в оперних класах і в студіях консерваторій, нерідко доводиться стикатися з фактом недостатньої професійної скромності у концертмейстерів, яка виявляється у приписуванні тільки своєму педагогічному впливу досягнутих учнем зростання та успіхів навіть суто вокального характеру. Тим часом, за зовсім рідкими винятками, більшість вокальних вказівок концертмейстерів не відзначається достатньою якістю, яка б гарантувала їх доцільність. Так, доводиться чути про дуже неясні вимоги: «співати в себе», «співати від себе», «співати від слова», «дихати діафрагмою» та ін. Часто навіть досить грамотні зауваження вокального характеру можуть відігравати негативну роль для учня, як невірне дозування чудових ліків, прописаних без врахування особливостей організму, без серйозного знання історії хвороби пацієнта.

Немає вокальних педагогів, які б недооцінювали значення досвідченого, висококваліфікованого концертмейстера, з яким вони працюють. Але досить часто доводиться чути від концертмейстера, як той або інший, особливо з обдарованих учнів, всіма своїми успіхами вокального і музичного характеру зобов'язаний тільки йому. Від такої широкій впевненості у «єдиноавторстві», на жаль, не вільні і зовсім ще молоді, не досить досвідчені концертмейстери, що вже і для учня, і для педагога небезпечно.

Поряд з небажаними явищами у взаєминах між педагогами співу та їх помічниками — концертмейстерами в основному слід відзначити наявність тісного контакту в роботі, коли один ніби

доповнює другого у спільній роботі щодо виховання радянського співака-музиканта.

З метою підвищення якості роботи концертмейстерів «фахових» і «оперних» класів і для визначення меж їх корисної дії в цій роботі найдоцільнішим є, мабуть, якомога частіше проведення ділових співбесід методичного характеру з питань форм і методів роботи з вокалістами поза класом. У співбесідах цих повинні брати участь і педагоги з фаху. Корисно було б послухати доповіді найбільш обдарованих і досвідчених концертмейстерів про їх методи роботи з вокалістами і уважно ставитися до висловлювань і, можливо, нових форм роботи молодих працівників. Ці заходи змогли б влити свіжий струмінь у роботу концертмейстерів, об'єднавши їх зусилля високим виховним завданням. Організацію таких доповідей повинні здійснювати вокальні кафедри консерваторій та циклові комісії музичних училищ.

## 19. Значення самостійної роботи студента-вокаліста

Питання про серйозне значення самостійної роботи студента-вокаліста постійно привертає увагу керівників класів сольного співу і неодноразово висвітлювалося в окремих доповідях вокальних педагогів на конференціях з вокальної освіти. Але, на жаль, доводиться констатувати, що самостійна робота у значній частині студентів, як щодо розвитку голосової техніки, так і щодо опрацювання завдань педагога перебуває не на належному рівні. Щоправда, в ряді випадків цьому перешкоджають обставини об'єктивного характеру: відсутність вдома інструмента, недостатня кількість або цілковита відсутність інструментів у гуртожитках, відсутність вільних класів у консерваторії в найзручніші для занять години, нарікання сусідів і т. ін. Але все ж не можна не відзначити, що і в разі, коли з цього боку все гаразд, багато студентів недооцінюють значення щоденного, систематичного, бажано ранкового тренажу, після якого голосовий апарат протягом всього дня перебуває в належній формі і професійно придатний для співу, як людський організм після ранкової фізичної зарядки. Природно, що форми і норми голосового тренажу з обов'язковим врахуванням етапів розвитку студента та його індивідуальних особливостей мають встановлюватися і суворо контролюватися педагогом з фаху, тому що в студентському молодіжному середовищі нерідко зустрічаються такі ентузіасти, які за час ранкової зарядки умудряються, крім рекомендованих, нормованих педагогом вправ, проспівати підряд п'ять-шість найтрудніших «бойових» арій свого репертуару.

Маючи на увазі, що головною метою самостійної роботи сту-

дента над своїм голосом є розвиток співацького дихання, витривалості голосу, сили звука, діапазону голосу, тривалості звука, гнучкості голосу, рухливості його в пасажах, володіння динамічними відтінками і т. ін., педагог має конкретно регламентувати у вправах свого студента норми й акценти тимчасового характеру на тих або інших правах для певних досягнень у тій або іншій галузі. Безладні, непослідовні, нагромаджені одна на одну вправи замість користі можуть завдати значної шкоди голосовому апаратові студента.

У технічних вправах «ранкової зарядки» приблизною тривалістю від 15 до 30 хвилин з перервами між кожним видом вправ від двох до трьох хвилин необхідно рекомендувати учневі додержувати суворої послідовності: від нот, які охоплюють невелику ділянку діапазону (квінта на середній ділянці), до повного, вільного, що звучить без напруження, обсягу голосу (гами, арпеджіо, пасажі); від повільних темпів до прискорених; від середньої сили звучання до повного, але не форсованого звучання — завжди на належній опорі дихання, незалежно від форте чи піано.

Систематичність щоденних розумно виконуваних технічних вправ, крім набуття і розвитку вказаних якостей технічного й художнього характеру, надає впевненості в технічних можливостях голосового апарата й необхідного професійного досвіду — співати в будь-якому стані. Дуже добре і вірно, що вокальні факультети консерваторій забезпечені висококваліфікованими, переважно ентузіастами, концертмейстерами. Але погано, що здебільшого поблажливо-«співчутливе» ставлення їх до студентів сприяє недостатній увазі останніх до самостійної домашньої роботи. Неприпустимо, щоб студент приходив на заняття до концертмейстера, не ознайомившись ґрунтовно з ідеєю і змістом в цілому і не засвоївши мелодії та ритмічного рисунка своєї партії. Природно, що і до педагога такий студент приходиться, навіть після двох зустрічей з концертмейстером, з не досить засвоєним завданням і тим самим знижує якість уроку, не дістаючи вказівок педагога, відповідних даному моменту. У такому разі студент має педагога, якого він заслужив своїм ставленням до роботи. Нерідко саме таким учням здається, що педагог не приділяє їм достатньої уваги. Причини подібного враження учня ясні, тому що іноді педагогові, крім поради підготуватися до уроку, нічого іншого не залишається сказати.

Отже, необхідно якнайсуворіше вимагати від студента самостійної роботи як щодо розвитку голосової техніки, так і щодо роботи над окремими завданнями педагога стосовно робочого плану. Не можна погоджуватися з тим, що студент відкриває рот для співу тільки на уроці у педагога, а з твором знайомиться тільки у концертмейстера. Так само, з іншого боку, не можна миритися і з тим, що студент співає в один день у педагога з фаху, у кон-

цертмейстера оперної студії, в камерному класі (на четвертому і п'ятому курсах) і на репетиції в оперній студії.

Результати продуктивного голосового тренажу, як правило, проявляються невдовзі, і педагог порівняно швидко може визначити для себе подальші завдання для студента — продовжувати рекомендовані вправи у тому ж вигляді, ускладнювати їх поступово чи припинити до повного правильного засвоєння їх студентом у класі.

Комбінації вправ на голосних з попередньою приголосною також можуть входити в коло щоденних вправ, якщо індивідуальні особливості учня цього вимагають.

Для виправлення недоліків артикуляційного характеру при слабо розвинутому артикуляційному апараті можна користуватися скоромовками, запропонованими О. Саричевою у згадуваній вище її книжці. Але слід уважно стежити, щоб таке тренування не привело до гіпертрофованої роботи губ, яка може порушити плавність і однорідність звучання вокальної лінії.

Привчаючи учня до самостійної роботи, треба переконати його, що неминучі труднощі, які зустрічаються в усякій самостійній роботі, мають лише тимчасовий характер, тому що в майбутньому і темпи, і продуктивність її прогресивно підвищуються.

## 20. Закінчення

У ставленні до студента ми часто зустрічаємося з двома протилежностями: одні з нас занадто поблажливі до всіх недоліків студента як стосовно занять, так і щодо формування справжнього радянського фахівця та громадянина і, намагаючись тільки догоджати студентові, створюють атмосферу непотрібного панібратства. Інші, вдаючись до протилежності, смикають, а іноді й тероризують студента численністю зауважень, доган, нотацій і, тримаючись на дуже далекій відстані від студента, закривають для себе можливість своєчасно знати про свого вихованця те, що буває необхідно знати педагогові.

Звичайно, нелегко поєднати сувору вимогливість до виконання студентом всіх завдань з позначеною строгими межами близькістю вихователя, іноді, можливо, і старшого товариша, який вміє, однак, зберегти справжню щирю повагу до себе свого вихованця. Природно, що реакція студента навіть на цілком перевірених їй гідні всілякого схвалення прийоми виховання не може бути завжди однаковою. Але спочатку ретельне вивчення характеру студента, а потім чуйне, уважне і гнучке ставлення до нього як під час занять, так і поза ними, завжди допоможуть педагогові віднайти правильну лінію впливу на нього в бажаному напрямі.

Звичайно, найкращим прикладом для учня є сам педагог. Його

моральна суть, його система викладання, його робота над собою, авторитет і навіть його зовнішній вигляд та культура мови — все це мимоволі, а іноді й свідомо, може сприйматися вихованцями і засвоюватися ними на все життя. Тому й варто сказати кілька слів про наявні небажані явища в житті вокальних підрозділів наших консерваторій. Насамперед хочеться попередити товаришів педагогів про додержання суворої послідовності як у роботі із студентами, так і в роботі над собою. Академік І. П. Павлов у своєму листі до радянської молоді, вміщеному в одному з номерів журналу «Техника молоді» за 1936 рік, писав: «Ніколи не починай наступного, не засвоївши попереднього». В нашій галузі ми часто спостерігаємо, і не тільки у молодих педагогів, нетерпляче захоплення розширенням діапазону голосу учня і репертуаром завищеної складності без належної підготовки для якісного виконання.

Далі, у дуже цінних висловлюваннях академіка Павлова є думка про необхідність скромності.

«Ніколи не думайте, що ви вже все знаєте, не давайте гордошам оволодіти вами. Через них ви будете наполягати там, де потрібно погодитись, через них ви відмовитесь від корисної поради і дружньої допомоги, через них ви втратите міру об'єктивності».

А як часто нам, особливо в молодості, здавалося, що буквально кожний дефект у студента класу навіть більш досвідченого нашого товариша ми дуже легко могли б виправити за кілька уроків. Це не означає, звичайно, що в деяких окремих випадках зауваження або методичний прийом молодшого товариша не може виявитися корисним і для старшого. Тому не треба мовчати, і при обговоренні виступів студентів слід говорити про всі помічені дефекти негайно, щоб або переконати іншого у вірній своїй точці зору, або дістати задовільне пояснення точки зору свого товариша. Можна напевно сказати, що наша молода здорова зміна активно викорінює недоліки, які залишилися в педагогічному середовищі, і неухильно прагне поєднання здорової практики з доброзичливістю і з безкомпромісною вимогливістю до себе.

Повертаючись до конкретних порад стосовно виховання вокаліста, хочеться спинитися ще на деяких моментах.

Робота педагога в колективі кафедри або циклової комісії значною мірою оберігає його при уважному ставленні до доброзичливої критики товаришів від можливих захоплень і помилок в заняттях із своїм вихованцем. Така критика корисна кожному педагогові, який вміє цінувати зауваження так само, як і похвалу, не ображаючись. До речі, наша критика власних вихованців іноді хибує на односторонність, коли ми в їх виконанні відзначаємо тільки окремі невдалі звуки та з непомірною силою б'ємо саме по них (хоч і такі недоліки треба виявляти) і поряд з цим дозволяємо, а іноді й хвалимо, бліде, невиразне, нехудожнє виконання з ака-

демічно вірно проспіваними звуками, забуваючи, що за всією необхідною і суворою вимогливістю щодо формування звуків співак насамперед повинен бути музикантом-митцем, інакше спів його буде лише набором вірно виконаних нот.

Нерідко доводиться чути, і не без підстав, що у одного педагога всі сопрано співають «на посмішці», у іншого педагога всі співають «на низькій позиції гортані», у третього — на надто високій, у четвертого — «перевантаження», у п'ятого — «недовантаження» співацького дихання і т. ін.

Щоправда, в числі здебільшого заочних, а тому й не зовсім доброзичливих висловлювань інколи відсутнє об'єктивне врахування методичних етапів в оцінці окремих студентів. Проте найчастіше «немає диму без вогню», і характерні дефекти, які спостерігаються у багатьох учнів окремих класів, можуть бути і результатом стандартизації в характері методичних прийомів, які пристосовуються до різних «співацьких організмів». Ніякий прийом не можна перетворювати на догму, на панацею від усіх хвороб. Погано, якщо молодий педагог, не спостерігаючи роботи інших, не будуючи в класах старших товаришів, не працюючи над собою, вчить своїх учнів, незалежно від характеру голосу, так, як вчили його, навіть якщо добре вчили. Така косність не повинна мати місця в роботі сучасного педагога. Не треба також соромитися виявляти перед старшими товаришами свої недостатні знання або сумніви, навіть із самих елементарних питань методичного характеру, тому що це хибне професіональне самолюбство, зрештою, може поставити в неприємне становище такого педагога перед допитливим студентом. Та й взагалі, в кінцевому рахунку, краще взнати те, чого не знаєш, хоч і пізніше, ніж зовсім не знати. До речі, у нас дуже багато говорять про невизначеність в галузі вокальної термінології. Звичайно, якщо говорити про спеціальний посібник, в якому б цілком науково розроблялося це питання, — то він, звичайно, дуже бажаний, тому що певна вокальна термінологія була б принаймні всім однаково зрозуміла.

Однак є чимало дуже досвідчених педагогів, які виховали багато цінних кадрів і рухом руки, мімікою, виразом очей, змахом голови досягають бажаних результатів у свого учня набагато скоріше і з більшим результатом, ніж поясненнями. Це не означає, звичайно, що треба уникати грамотної, загальноновизнаної термінології.

Не можна пройти повз ще одну з рис як молодого педагога, так і студента; це — пристрасне ставлення до свого фаху і до наполегливої роботи щодо розвитку своєї майстерності і нагромадження знань. Необхідно бути пристрасним у своїй роботі і в своїх пошуках. Сам процес співу вимагає пристрасності, бадьорості і піднесення всіх сил учня і артиста, без яких і саме звучання го-

лосу не може мати успіху. Будь-яке мистецтво вимагає цілого життя, а якщо б їх було два, то і двох, здається, не вистачило б. Воно вимагає безперервного потягу до удосконалення, завоювання висот, часто найважчим шляхом. Якщо в учня відсутнє пристрасне ставлення до свого фаху, справжнє захоплення співом, то йому слід рекомендувати зайнятися чимось іншим.

У цій справі неабияке значення має і педагог. Радянський педагог, за виразом А. С. Макаренка, має влодіти вмінням «проектувати в людині найкраще, найсильніше, найцікавіше»: Про сімдесятирічного викладача літератури однієї з московських шкіл І. І. Зеленцова його вихованці говорять: «Ми тому любимо Івана Івановича, що йому цікаво з нами, він готовий розмовляти з кожним із нас довго, і ми відчуваємо, що заняття з нами для нього не важкий обов'язок, а задоволення» (Ф. М. Гоноболін. Нариси психології радянського вчителя. М., 1951).

Велике значення в роботі педагога мають ясність і форма викладення думки. Мова має бути не тільки літературною і грамотною, а й багатою на образні живі порівняння, аналогії, приклади, цікаві випадки з життя, а по формі — спокійною, плавною, переконливою і приємною для слуху. Звичайно, не всі люди народжуються обдарованими педагогами, вони стають ними завдяки наполегливій, тривалій і невтомній роботі над собою.



## Зміст

1. До питання щодо проведення іспиту вступників до музичних училищ та консерваторій . . . . .	5
2. Загальні настанови початкового періоду занять з учнями . . . . .	8
3. Лікарський огляд . . . . .	9
4. Як проводити заняття . . . . .	10
5. Значення вокалізів . . . . .	12
6. Основні недоліки, що стосуються звукоутворення, і шляхи їх виправлення . . . . .	13
7. Про співацьке дихання . . . . .	20
8. До питання про розвиток діапазону голосу . . . . .	27
9. Продовження роботи над вихованням голосу на більш пізніх етапах його розвитку . . . . .	31
10. Важливість визначення реальних виконавських можливостей учня . . . . .	33
11. Ознайомлення учня з новим вокальним твором . . . . .	34
12. Засвоєння матеріалу, технічна і музично-художня робота над твором . . . . .	36
13. Подальші етапи роботи над вокальним твором . . . . .	38
14. Шляхи виявлення художнього образу . . . . .	40
15. Негативні явища в роботі над вокальним твором і боротьба з ними . . . . .	42
16. Про мелізми . . . . .	44
17. Дикція і орфоепія . . . . .	44
18. Роль і межі корисної дії концертмейстера в роботі із студентом-вокалістом . . . . .	49
19. Значення самостійної роботи студента-вокаліста . . . . .	56
20. Закінчення . . . . .	58

«Музыканту-педагогу»

Павел Васильевич Голубев

СОВЕТЫ МОЛОДЫМ ПЕДАГОГАМ-ВОКАЛИСТАМ

(На украинском языке)

Издательство «Музычна Україна», 252004, Киев, Пушкинская, 32

Редактор Р. М. Немировський. Обкладинка художника І. В. Андреева. Художній редактор О. В. Квітка. Технічний редактор М. Г. Чередник. Коректор А. Г. Савчук.

Информ. бланк № 1277.

Здано на виробництво 09.06.83. Підписано до друку 26.08.83. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Папір друкарський № 2. Гарнітура літературна. Спосіб друку високий. Умовно-друк. арк. 3,72. Умовні фарбо-відб. 4,19. Обліково-видавн. арк. 4,12. Тираж 2000 пр. Зам. № 741. Ціна 20 к.

Видавництво «Музична Україна», 252004, Київ, Пушкінська, 32.

Білоцерківська книжкова фабрика, 256400, Біла Церква, Карла Маркса, 4.

**Голубев П. В.**  
Г62      Поради молодим педагогам-вокалістам.— К.: Муз. Україна, 1983.— 62 с.— (Музикантові-педагогу).

Книжка, що виходить до 100-річчя від дня народження видатного педагога, одного із засновників української радянської вокальної школи, заслуженого діяча мистецтв УРСР Павла Васильовича Голубева (1883—1966), являє собою узагальнення його багаторічного досвіду в справі виховання співаків і педагогів—вокалістів, серед яких — народні артисти СРСР Б. Гмиря, М. Манойло, народний артист РРФСР В. Валайтис та інші відомі музиканти.

Г 490500000—172 БЗ.8.29.83  
М208(04)—83

85.244