

85.314

М-59

М. МИКИША

ПРАКТИЧНІ
ОСНОВИ
ВОКАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА





М. МИКИША

ПРАКТИЧНІ
ОСНОВИ
ВОКАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА



Літературний виклад
Михайла Головаценка

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
Київ — 1971

ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ СПІВАК І ПЕДАГОГ

Ця праця належить перу Михайла Венедиктовича Микиші — народного артиста Української РСР, професора, відомого радянського співака, оперного артиста і педагога, учня знаменитого Олександра Мишуги. Цінність її — в умілому поєднанні практичних питань вокального мистецтва з теоретичними положеннями. Автор розглядає основні принципи виховання голосу співака, дає різноманітні практичні поради. Книга принесе користь справі виховання молодих співаків.

Вона розрахована на педагогів та студентів вокальних факультетів музичних училищ і консерваторій.

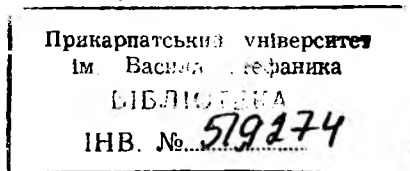
Іноді ми чуємо про того чи іншого співака: «Йому вчитися нема чого, у нього від природи поставлений голос». Так казали свого часу, наприклад, про Шаляпіна. Але ж, якщо Шаляпін і справді не пройшов систематичного курсу навчання вокального мистецтва, то вчився він у великих майстрів вокалу і драматичного мистецтва, власне, все своє життя. Образ «гульвіси нетрудженого», геніальної людини, якій начебто все дається жартома, виник тільки в уяві Сальєрі, — а й сам Моцарт, про якого це було сказано заздрісником, і творець найглибшої «маленької трагедії» Пушкін ніколи не були нетрудженими гульвісами. Без упертої повсякденної праці не могли б вони створити своїх світових шедеврів.

Навіть людина, в якій «від природи поставлений голос», повинна старатися цей голос, цей дарунок природи зберегти й розвинути, не кажучи вже про більшість молодих співаків, які мають багаті голосові дані, але не вміють розпорядитися цими даними і часто оплакують «загиблі мрії» своїх юнацьких років.

Словом, я, звичайно, не скажу нічого нового, навпаки — повторю загальновідому думку, коли заявлю, що співу, як і всякого мистецтва, треба вперто і довго вчитись.

Відомі випадки, коли люди з вищою музичною освітою, чималим артистичним досвідом, набувши навіть певної слави, скромно беруть уроки у великих майстрів, удосконалюючи і шліфуючи свій голос, своє співацьке вміння, своє фразування, своє трактування концертних творів і сценічних образів... І це, зрозуміло, гідне тільки високої похвали.

Є, на жаль, і випадки, коли вокально і музично обдарована людина потрапляє до рук горе-педагога, і той, виховуючи її



за своєю «системою», а найчастіше — без усякої системи, губить прекрасний голос у найніжнішому зародку...

Виховувати голос, виховувати вміння співати треба з любов'ю, з умінням та знанням. Саме ці якості й має автор книги, яка лежить перед читачем.

Книга ця належить перу відомого радянського співака, оперного артиста і педагога Михайла Венедиктовича Микиші.

Микиша був улюбленим учнем знаменитого Олександра Пилиповича Мишуги. Сподвижник засновника української професійної музики М. В. Лисенка, друг великого Івана Франка, всесвітньовідомий український співак Мишуга був зразком артиста, що сполучає у своїй діяльності служіння мистецтву з глибоким демократизмом та вірністю народів. Ці риси він передав і Микиші, одному з блискучих майстрів радянського оперного театру і одному з засновників театру оперного українського, що став можливий лише після Великої Жовтневої революції.

Багато які з принципів викладання свого вчителя засвоїв Михайло Венедиктович Микиша, але засвоїв творчо, продовживши і поглибивши лінії, що їх намітив Мишуга.

Праця М. В. Микиші тісно пов'язана з великими традиціями в галузі вокалу. Насущну потребу в такій праці давно відчують наші співаки, учні, педагоги — всі, хто заклопотаний далішим розвитком нашого радянського мистецтва і практичним вихованням вокалістів. М. В. Микиша вміло сполучає у своїй книзі практичні питання вокалу з теоретичними засадами. І в цьому її цінність.

Приділяючи належну увагу основним принципам виховання голосу співака, автор особливо настійливо підкреслює значення вокально-художньої мови, відводячи велике місце *слову* та його органічному зв'язку з *музикою*. Він з пильною увагою розглядає такі питання, як гармонійне взаємовідношення між внутрішнім розвитком співака (техніка переживання) і зовнішнім (фізіотехніка), художній спів і акторська майстерність, ритм і темп, розподіл уваги, вокально-творчий спокій, темперамент тощо. Як відомо, не всі навіть добрі викладачі співу спиняються у своїй практичній роботі на цих першорядного значення проблемах.

Разом з тим автор не обминає мовчанкою жодного суто практичного моменту у викладанні вокалу; прикладом цього може бути хоч би той розділ книги, де розглядається техніка художнього звучання вокальної азбуки (звучання голосних),

або ж ті частини її, де містяться практичні поради співакам з гігієни, з фізичних вправ, з техніки розучування репертуару, де йдеться про творчі зустрічі співака, про роль композитора, концертмейстера, режисера і диригента в роботі вокальних виконавців. Уся праця М. В. Микиші освітлена поглядами на мистецтво, які містяться у вченні класиків марксизму.

Не підлягає ніякому сумніву, що книгу М. В. Микиші, рукопис якої дістав уже найвищу оцінку від цілого ряду першокласних майстрів російського та українського радянського вокального мистецтва, зустрінуть з радістю всі, кому дорога доля радянського мистецтва, поставленого на службу народові. Вона допоможе славі справі виховання молодих співаків, молодих обдаровань, на які така багата наша земля. З користю для себе її, безперечно, прочитають і люди, які вже мають певний досвід у вокальному мистецтві і в його викладанні. Життя коротке, мистецтво вічне!

19 квітня 1962 р. Максим Рильський

Известному педагогу
в області вокального мистецтва
Маргарите Тередар
от видатного спеціаліста
не методиче фізичн. Арт. Тередар
во имя розвитку вокального
мистецтва на науковій основі.
4 декабря 1977г.
Лерн

ВІД АВТОРА

Відомо, що без розвитку теорії не можна сподіватись значних успіхів у розвитку педагогічної практики.

Спроби теоретизувати, науково обґрунтувати вокально-педагогічну практику робилися вже давно. Проте більшість праць з вокальної методології, які вийшли у нас і за кордоном, не дають стрункої наукової теорії мистецтва співу. В них дуже багато місця відводиться анатомії, фізіології, гігієні голосового апарата, фізичному розумінню звука і мало уваги приділяється художньому звучанню голосу; в кращому разі подається огляд вокально-педагогічної практики.

У брошурі Сальваторе Фручіто і Барнет Дж. Бейер «Мистецтво співу і вокальна методика Карузо»¹ наведено дуже цінні відомості з життя й артистичної діяльності видатного італійського співака, подані всі його основні вправи, але не розглянуто наукового методу роботи, принципів художнього звукоутворення. Брошура самого Енріко Карузо «Як слід співати», видана у Німеччині, має такі самі хиби.

На нашу думку, найбільшу наукову цінність для вокальної методології становить книга Л. Работнова «Основи фізіології і патології голосу співаків». В цій праці висвітлено не лише питання анатомії та фізіології голосового апарата, а й викладено механіку дихальних рухів і процес голосоутворення, що надзвичайно цінно для співаків та педагогів, які працюють над вихованням художнього звучання голосу. Але й тут немає чітких, науково обґрунтованих вказівок про художнє звукоутворення.

Не маючи науково обґрунтованого методу, окремі педагоги-вокалісти створюють власні «школи», часто відірвані від на-

укових принципів вокальної методології. Все це тільки посилює методологічне безладдя в підготовці молодих співаків.

Наш народ здавна славиться своєю музикальністю, співучістю, молодь наша багата на прекрасні голоси, але їх треба дбайливо і вміло розвивати. Ось чому перед педагогами з вокалу стоїть завдання надзвичайної важливості: створити єдину вокальну школу, засновану на стрункій системі підготовки молодих співаків. Ми маємо на увазі колективну творчу роботу найбільш кваліфікованої частини спеціалістів з вокалу на основі вивчення й узагальнення досвіду вітчизняної та зарубіжної вокальних шкіл. Участь у такій благородній і такій необхідній праці має стати справою честі й совісті кожного радянського педагога-вокаліста.

В минулому учень прославленого українського співака та педагога Олександра Пилиповича Мишуги, я прагнув використати й розвинути практичні принципи його вокально-педагогічного методу відповідно до наших умов, спираючись на досягнення передової сучасної науки і практики, а також на особистий артистичний і педагогічний досвід. На основі всього цього я зробив спробу сформулювати й розвинути основні теоретичні і практичні положення вокального мистецтва і вокальної педагогіки.

Я буду безмежно щасливий, якщо моя багаторічна праця й досвід, узагальнені в цій книзі, принесуть користь справі вокального виховання нашої молоді.

¹ Перевидана 1967 року видавництвом «Музыка» (Ленінград).

**Основи постановки і виховання
голосу співака**

Розділ I

СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ

Основна постава корпусу і міміка співака

Вийшовши на сцену, співак мусить стояти рівно, не сутулячись, голову ледь відкинути назад, руки вільно опустити, лопатки прибрати, груди розпростати. Корпус усією своєю вагою має спиратися на одну ногу (праву чи ліву), яка править за основну точку опори. Другу ногу треба відставити на півкроку назад, перенісши на неї центр ваги верхньої частини тіла. Точка опори корпусу повинна відчуватись у попереку, біля вигину хребців.

Поставу, найбільш сприятливу і зручну для художнього співу, умовно назвемо основною поставою корпусу співака.

Велике значення у співі має правильне, природне розкриття рота. Як відомо, рот під час співу розкривається плавним рухом униз нижньої щелепи одночасно з вимовою акцентованої вокальної голосної, вільно вимовленим словом. Обличчя в цей час усміхнене (півусміх), верхні зуби видніються.

Стан співака під час співу має бути активним, а не в'ялим, апатичним. В усій постаті співака повинна відчуватись внутрішня енергія, що ґрунтується на цілковитій свободі й невимушеності, на еластичності всіх м'язів. Але зазначимо, що все це стосується лише початкового періоду навчання співу. На сцені постава, рухи, міміка, поведінка співака мусять узгоджуватись з вимогами вокальної психотехніки, техніки переживання і перевтілення, що координують і пов'язують його пластику з вокально-творчим завданням, тобто перебувають в цілковитій гармонії із створюваним образом.

Не менш важливе значення для співака має: 1) вміння поводитися на сцені, на концертній естраді під час виконання; 2) сценічна постава, сценічна хода, вільні й невимушені рухи, повороти й жести; 3) вміння слухати на сцені, на естраді спів партнера, підтримувати цілковитий контакт з оркестром, аком-

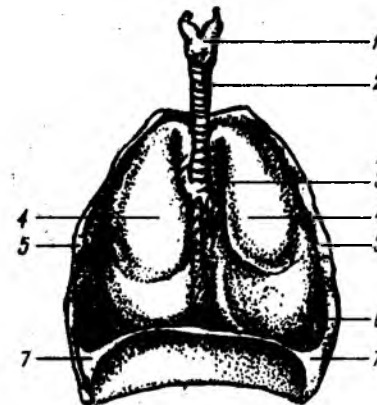
паніатором, диригентом, аудиторією; 4) вміння включатись у творчий процес, розуміти й передавати внутрішній зміст музично-вокального твору.

Як бачимо, поведінка співака на сцені має зовнішній і внутрішній бік: зовнішній пов'язаний з художньою пластичністю рухів тіла та мімікою співака; внутрішній — з розкриттям ідейно-художнього змісту виконуваного твору або партії і образно-дійовою вимовою тексту, з художністю сценічних дій.

Основою співу, як відомо, є дихання. Добре співати означає насамперед добре і правильно дихати. В свою чергу дихання об'єднує всі фізичні фактори, пов'язані із звучанням голосу, і всі психофізіологічні процеси виховання і розвитку голосу співака. Воно нерозривно поєднане з інтонаційно-художньою мовою і розкриттям ідейно-художнього змісту виконуваного твору.

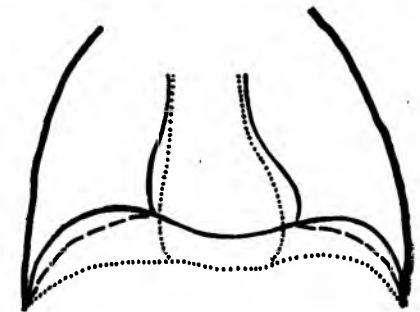
Цілком природно, що процес співу не може бути здійснений без процесу дихання. Але, як відомо, звичайного дихання не вистачає для забезпечення повноцінного звучання голосу, необхідного для співу. Тим-то насамперед слід навчитися правильно дихати, щоб уміти надати голосові сили, звучності, рухливості, польотності та інших необхідних якостей.

Вокально-дихальний процес



Мал. 1. Дихальний апарат (за І. Левидовим):

- 1) гортань, 2) трахея, 3) бронхи,
- 4) легені, 5) ребро, 6) плевра,
- 7) діафрагма.



Мал. 2. Схема руху діафрагми при спокійному і глибокому диханні. Верхня суцільна лінія — стан діафрагми в кінці видиху, середня лінія (рисками) — стан діафрагми в кінці спокійного вдиху, нижня (пунктиром) — кінець глибокого вдиху (за Л. Работновим).

В процесі співу можна виділити три фази дихання: вдихання (вдох), видихання (видих) і спокій (відпочинок). Момент переходу від вдиху до видиху відчувається як психічне усвідомлення спокою. Якщо його зробити миттєвим, то вийде щось на зразок «короткого замикання» повітряного струменя з порушенням еластичної роботи діафрагми і м'язів живота, а це в свою чергу негативно віді́б'ється на звучанні голосу.

Співацьке вдихання

В загальному процесі співацького дихання головними моментами є вдих і видих, але особливо важливим вважають співацький видих, який багато в чому залежить від вдиху, зумовленого технічним або творчим завданням.

Вдихання під час співу здійснюється одночасно через рот і через ніс. Якщо вдихати тільки через рот, повітря надходить переважно у верхню частину легенів, через ніс — у нижню. Вдихання тільки через ніс створює небажаний і неприємний шум, особливо під час співу у швидких темпах, і негативно позначається на самому співі. Вдихання тільки через рот сушить слизову оболонку рота й гортані. Саме тому співацький вдих треба робити одночасно через рот і через ніс.

Набравши стільки повітря, скільки необхідно для здійснення певного творчого завдання, дихання слід на мить затримати, щоб створити йому опору, а вже потім плавно і спокійно продовжувати видихання.

Під час вдиху через рот і ніс одночасно нижня частина ребер і верхня частина живота, піднімаючись, розширюються, діафрагма опускається, наближаючись до горизонтального стану, а потім видихальні м'язи діафрагми, ніби збираючи в собі набране повітря, переходять до видихального процесу.

Отже, співацьке вдихання — це технічний прийом вбирання співаком повітря за завданням, при активній участі діафрагми і особливо верхньої її частини. На відміну від звичайного вдиху, такий процес вдихання з урахуванням взаємної роботи всього дихального апарата ми називаємо вокально-технічним вдиханням.

Співацьке видихання

Після вдиху в легенях утворюється дихальна енергія, яка під час впливу на легені м'язів черевного преса (потенціальна

енергія) переходить у процесі видиху при співі в звукову (кінетичну). При цьому набране повітря поступово, плавно (без поштовхів) видихається, розширена грудна клітка поволі повертається до початкового природного стану. Діафрагма теж набирає свого нормального куполоподібного стану (див. мал. 2).

В процесі співу повітря має виходити плавно, рівно і спокійно, а головне — з максимальним використанням усієї його енергії. Звук при співі мусить обов'язково домінувати над диханням, іти ніби попереду нього, бо це забезпечує голосові свободу, дзвінкість, польотність, повноту і темброве забарвлення, тривале, рівне й однорідне звучання по всьому діапазону, а також заощаджує вокально-дихальну енергію (повітря) в процесі співу.

Правильне здійснення технічного прийому домінування звука над диханням залежить від правильності видихання, тобто спрямування вокально-дихальної енергії і точності опори її на співацьку позицію звука, яку ми назвемо **резонансовим пунктом**.

Інакше кажучи, співацьке видихання — це процес поступового, доцільного витрачання співаком повітря (вокально-дихальної енергії), що регулюється еластичною пружною діафрагмою та черевним пресом. При цьому струмінь видихуваного повітря (звука) проходить по куполу піднебіння в напрямі носового продику і потім еластично впирається в резонансовий пункт. При такому процесі видихання витрачається мінімальна кількість повітря і досягаються найкращі результати.

Вдихання і видихання в процесі співу має бути природним. Вдихати і видихати слід стільки, скільки необхідно для того чи іншого вокального слова, фрази. Візьмемо для прикладу розмовну мову. Часто в розмові, бажаючи підвищити тон, ми непомітно для себе набираємо стільки повітря, скільки необхідно для вимови фрази в такому підвищеному тоні. Таке саме явище (на вимогу) повинно мати місце і в процесі творчого співу, де кількість вдихуваного і видихуваного повітря регулюється технічним або творчим завданням.

Власне, спів — це вільна, природна, правильно продовжена мова, яка інтонаційно звучить у ритмі, а тому під час співу не слід відходити від принципів розмовної мови, що правильно звучить, і шукати якісь інші типи й способи дихання замість природних. Просто дихання необхідно тренувати, розвивати і вдосконалювати.

Опора співацького дихання і звука

Необхідною умовою плавного і поступового руху повітря є участь двох протилежних м'язових сил, з яких одна має превалювати над другою в такій мірі, як цього вимагає результат поступального руху, що йде в напрямі більшої сили. М'язи, що діють в одному напрямі, називають агоністами, у протилежному — антагоністами. На принципі дії агоністів і антагоністів ґрунтується робота нашого дихального апарата. Отже, інтенсивність дихання залежить від різниці сил агоністів і антагоністів, які діють під час дихання.

Деякі педагоги з вокалу вважають, ніби опорою співацького дихання є напруження м'язів самої лише верхньої частини діафрагми, тобто антагоністів, що його відчуває співак після вдиху і яке поступово слабшає під час співу (видиху). Ми вважаємо це твердження неправильним, бо воно розриває взаємозв'язок між м'язами агоністами й антагоністами. Адже на опору дихання впливає не лише сила дії м'язів-агоністів, а й сила антагоністів, від чого залежить плавність і рівність дихання. Чим більш розвинені м'язи дихального апарата, тим еластичніше вони працюють і тим рівніше й спокійніше виходитиме струмись видихуваного повітря.

Як відомо, на характер звука значною мірою впливають резонатори голосового апарата, які відбивають його. Художнім звук буде лише при умові правильного спрямування і упору його в резонансовий пункт і максимального використання резонаторів голосового апарата. Ось чому дуже важливо, щоб у процесі видихання-співу повітряно-звуковий струмись з активною участю діафрагми та черевного преса дістав належне спрямування і упор в резонансовий пункт, який і створить об'єднану опору дихання та звука.

За твердженням Рутца і Сіверса, розвиток м'язів дихального апарата може бути таким диференційованим, що, свідомо посилюючи роботу тих чи інших м'язів, можна одержати будь-який відтінок і характер звука. Автори не враховують ні комплексної роботи м'язів, ні впливу на звук резонаторів, а також емоцій співака, зумовлених змістом виконуваного твору. Самими м'язами не можна створити опори дихання і надати голосу певного художнього відтінку — необхідна гармонійна взаємодія дихального і голосового апаратів, а також психіки співака.

Якщо опора дихання залежить переважно від еластичності м'язів діафрагми та черевного преса, то опора звука залежить

від правильності його проходження (по куполу піднебіння в напрямі носового продику) та його упору в резонансовому пункті. Правильна опора співацького дихання без цілеспрямованості звука і цілеспрямований співацький звук без його опори в резонансовому пункті неможливі.

Отже, опора дихання і звука — це гармонійна м'язова співдружність між диханням і звуком, між черевним пресом і співацькою позицією звука — резонансовим пунктом. Чим тісніший взаємозв'язок між еластичним ущільненням м'язів черевного преса і резонансовим пунктом, тим краще опора дихання і звука. Наведемо приклад психофізіологічного відчуття цієї єдності: для невеликої музичної фрази з невисокою теситурою досить зробити малий вдих, при цьому відбувається тільки незначне ущільнення м'язів, діафрагми та черевного преса і розширення нижньої частини грудної клітки. Чим вища співацька теситура і довша музична фраза, тим більший потрібен вдих, тим енергійніше скорочуються м'язи діафрагми та черевного преса, тим більше розширюється грудна клітка за рахунок попередніх її діаметрів. При цьому все набране співаком повітря під дією еластично-пружної діафрагми та черевного преса утворює «повітряний стовп», який у своєму поступально-видихальному русі, проходячи крізь голосові зв'язки, перетворюється у вокально-дихальну енергію, а вона в свою чергу спрямовується і впирається у співацьку позицію звука. Таким чином, робота діафрагми і черевного преса пов'язується з верхніми резонаторами, створюючи опору дихання і звука.)

З нашої точки зору анатомічне чи фізіологічне пояснення опори співацького дихання та звука є далеко не вичерпним для співу, бо головне для співака — відчути, усвідомити і «відрегулювати» опору дихання і звука як з акустичного боку (резонатори й співацька позиція звука), так і з психофізіологічного (вироблення умовних рефлексів пам'яті, відчуттів та уявлень, зв'язаних з технікою дихання і звукоутворення). Що ж найчастіше заважає правильному розвитку голосу співака?

На наш погляд, це насамперед стихійність, безсистемність, дилетантизм і кустарництво у вокальній педагогіці, які призводять до вироблення негативних прийомів та навичок у співаків, до псування їхніх голосів. Дуже часто можна спостерігати серед учнів та співаків-професіоналів навички так званого глибокого співу з вимовою слів коренем язика, що веде до

порушення гармонійного зв'язку між співацьким диханням, звуком і словом, а також спів при затиснутому горлі та невміння практично максимально використовувати резонатори голового апарата.

До найбільш поширених дефектів співацького дихання належать: випинання живота, надмірне набирання повітря, підняття грудної клітки й, як наслідок цього, затискання звука, неправильні функції дихального апарата під час вдиху та видиху через неправильну поставу корпусу і нерозуміння творчого завдання. Всі ці негативні навички гальмують розвиток дихання і художнього звучання голосу в тих, хто вчиться співати.

Типи дихання

В практиці можна спостерігати різні типи дихання та їх комбінації, але найбільш поширені з них такі:

Верхньо-реберне, або ключичне дихання. Це дихання здійснюється верхньою частиною легенів майже без участі діафрагми та черевного преса. Воно коротке і має малий запас повітря, а тому неповноцінне. Відмінною ознакою цього типу є помітне легке підняття грудної клітки та плечей, що утруднює спів і його природний розвиток. При ключичному типі дихання м'язи шиї дуже напружуються і створюють перешкоду вільному кровообігові. При цьому відбувається підвищений приплив крові до голови, до горла та її застій, а це веде до напруження і перевтоми всього голосового апарата.

Бічне, або реберне дихання теж неповноцінне, як і ключичне, через пасивність діафрагми та черевного преса. При такому типі дихання діють переважно нижні ребра, які розширюються в середній частині грудної клітки. Воно незручне й утруднене.

Дихання з випинанням живота відбувається з допомогою нижніх черевних м'язів, що теж робить його неповноцінним.

Діафрагмічний, або черевний тип дихання здійснюється з допомогою діафрагми, ребер і м'язів нижньої частини живота. Воно значно збільшує об'єм грудної порожнини, отже, збільшує і місткість легенів, що в свою чергу сприяє природному, правильному звучанню голосу співака.

Косто-абдомінальний тип дихання. У своїй праці («Научные основы постановки голоса», М., 1926) професор Ф. Засе-

дателев визначає в основному косто-абдомінальний (нижньо-реберно-діафрагмічний) тип дихання. Такий тип дихання рекомендується в програмах спеціальних дисциплін вокальних факультетів консерваторій і музичних училищ.

Проте слід сказати, що косто-абдомінальний тип дихання без зв'язку з верхніми резонаторами голосового апарата і з співацькою позицією звука не може забезпечити художнього звучання голосу. Отже, це і є те головне, на чому треба зосередити увагу в роботі над виробленням і розвитком співацького дихання.

Співацьке дихання

На наш погляд, найбільш правильним і доцільним є комплексний тип дихання, тобто діафрагмічне нижньо-реберно-черевне дихання, яке далі ми називаємо **співацьким диханням**.

Співацьке дихання — це природне, найбільш правильне і доцільне дихання, яке сприяє кращому використанню вокально-акустичних можливостей голосового апарата в процесі співу. Воно є складним процесом, в якому у внутрішній взаємодії беруть участь всі фактори дихального процесу. Співацьке дихання забезпечує необхідну силу, рівність, чистоту і витривалість голосу, дає змогу співакові вільно проявити свої творчі можливості.

Отже, одним з головних завдань педагога-вокаліста є навчити співака початківця правильно дихати, звільнити його психіку від невірних уявлень про різні технічні способи та прийоми дихання і взагалі внутрішньо «розкріпостити» його. Адже само собою зрозуміло, що коли співак весь час заклопотаний думкою про те, як треба дихати, як розкрити рот, горло, як обперти ту чи іншу ноту на дихання і узгодити її з регістрами тощо, про вільний художній спів не може бути й мови.

СПІВАЦЬКИЙ АПАРАТ

Положення звукоутворюючих факторів
голосового апарата під час співу

Мал. 3. Схема будови
голосового апарата (за
А. Музехольдом).

Співацький апарат складається з гортані, голосових зв'язок, легенів, нижніх (грудних) та верхніх (головних) резонаторів, язика, губ і зубів. Правильне положення рота, язика, піднебінної завіски, маленького язичка, горла, голосових зв'язок, погоджена робота діафрагми та черевного преса є основною умовою природного звукоутворення і художнього співу.

Отже, для того, щоб навчитися правильно співати, необхідно навчитися підсвідомо володіти своїм голосовим апаратом.

Положення рота під час співу, як ми вже говорили, має бути природним, обличчя ледь усміхненим (півусміх), тобто рота треба розкрити так, щоб видно було тільки верхні зуби. Інакше кажучи, рот під час співу має розкри-

ватися так само, як і під час звичайної розмови. Язик при цьому треба еластично і м'яко опустити, так щоб своїм кінцем він тільки ледь торкався передніх нижніх зубів, а корінь язика зливався з нижньою лінією кола відкритого горла, тобто був опущений якнайнижче. Безперечно, положення язика в процесі співу весь час змінюється залежно від вимови тієї чи іншої голосної або слова, але основне його положення має бути саме таке. Це сприяє правильній акустичній установці гортані й побудові вокально-художнього звука. Надгортанник під час співу відтягується від голосових зв'язок, надаючи їм свободи функцій, а голосовому струменеві — вільного виходу до резонансового пункту, до верхніх резонаторів. Піднебінна завіска при цьому піднімається вгору, м'яка її частина стає еластичною і водночас дещо ущільненою мускульною дугою, причому

маленький язичок майже зовсім розтягується і зникає. Разом з піднебінною дугою він утворює єдину еластичну масу м'язів. Співак мусить відчувати ніби легке позіхання, але таке, що не йде глибше абрису відкритого горла. Рух нижньої щелепи абсолютно вільний, еластичний.

Визначити ступінь розкриття рота і нижньої щелепи як постійну форму неможливо, бо вона нормується вокальними голосними, мовою, що звучить, динамікою звука, а також законами вокальної психотехніки (техніки переживання). Вона, безперечно, залежить також від конституції співака. Але все-таки для усвідомлення техніки розкриття рота і нижньої щелепи ми рекомендуємо співакам індивідуальний анатомо-технічний контроль, а саме: відстань між верхніми та нижніми зубами для середнього та нижнього регістрів має дорівнювати довжині першої фаланги (суглоба) вказівного пальця; для верхнього регістру — довжині другої фаланги того ж пальця, але зігнутого під кутом (див. мал. 4).



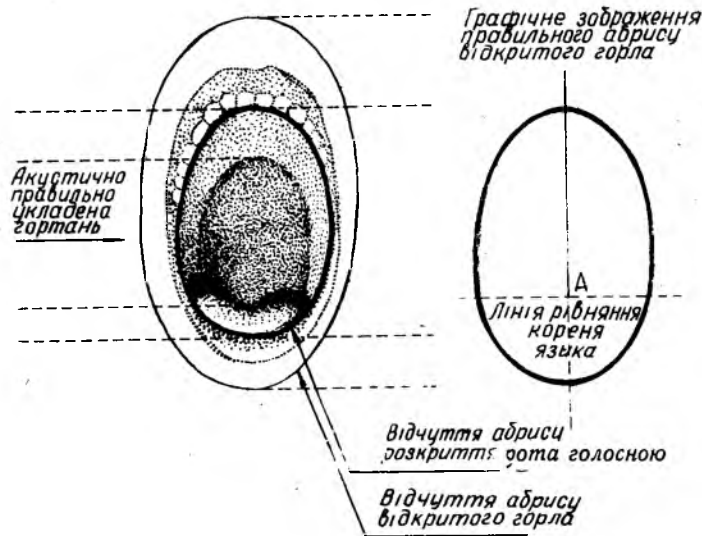
Мал. 4. Індивідуальний анатомо-технічний контроль розкриття рота і нижньої щелепи.

Це правило є індивідуально-анатомічним мірилом, воно придатне для всіх людей з пропорціональною будовою тіла, нормально розвинених анатомічно і фізіологічно. Проте керуватися ним слід лише в початковий період занять вокалом. Згодом ступінь розкриття рота залежатиме від голосної, що вимовляється, від слова, від сили й висоти звука тощо.

В процесі навчання співу, особливо в початковий період, необхідно дуже уважно стежити, щоб у того, хто навчається, не виробилися дефекти при розкритті рота — викривлення

рота наліво чи направо, випинання губ та інші, які, на жаль, дуже часто трапляються у співаків-професіоналів.

Різні види викривлення рота, неприродне випинання губ під час співу, всіляка манірність у вимові слів, з нашої точки зору, неприпустимі.

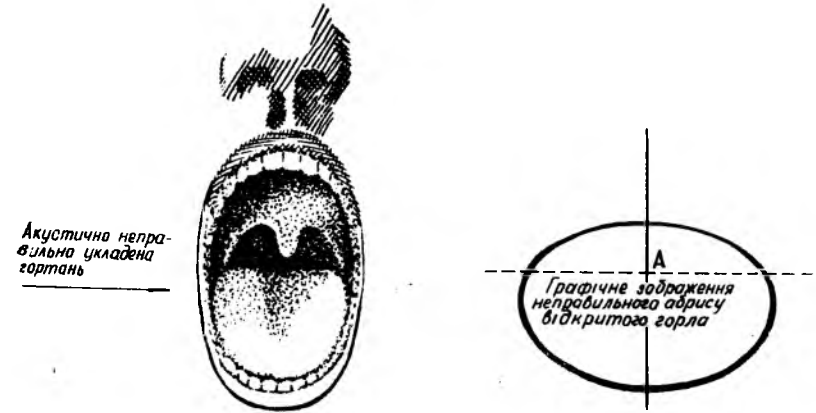


Мал. 5. Співацьке, акустично правильне положення рота, язика і горла.

«Відкрите горло» (порожнина позаду рота, що складається з зівя, глотки та гортані) під час співу обов'язково повинно мати овально-вертикальну форму, або, як ми кажемо, овально-вертикальний абрис. Це дає цілковиту свободу і правильний напрям вокально-дихальній енергії, що в свою чергу сприяє правильності її упору в резонансовий пункт і максимальному виявленню акустичних можливостей голосового апарата (див. мал. 5 і 6).

На цих малюнках показано зорове сприйняття положення порожнини рота, язика, нижньої щелепи, м'якого піднебіння та маленького язичка, яке утворює найбільш правильний і неправильний акустичний абрис відкритого горла.

Графічне зображення відкритого горла на цих двох малюнк-



Мал. 6. Акустично неправильне положення рота, язика і горла.

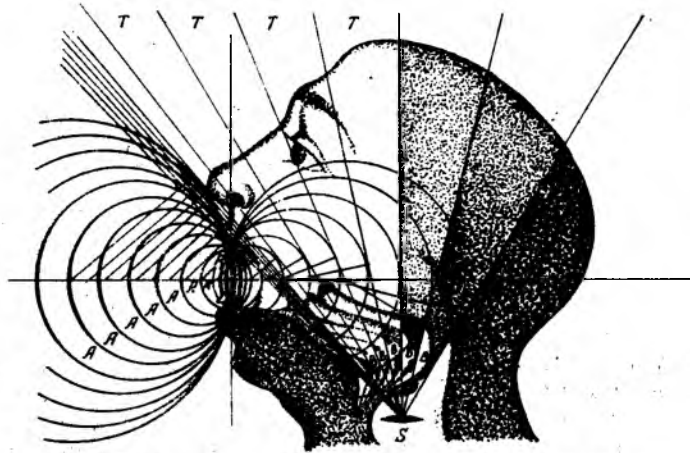
ках дає повне уявлення про розміри резонуючих порожнин під час співу з акустично правильним і неправильним положенням рота і горла. На малюнку 5 видно, що ця порожнина — А — набагато більша, ніж на малюнку 6, отже, сила, характер, тембр, якість звучання голосу, його польотність будуть відповідно більші й кращі, і навпаки. В першому випадку це відбувається через те, що корінь язика, як бачимо на малюнку 5, опущений вниз до самого краю, піднебінна завіска гранично піднята, розтягнена, маленький язичок прибрано.

Отже, чим правильніше розкрито рот, чим нижче опущено корінь язика, тим яскравіше, світліше й ближче звучатиме голос, тим приємніший і соковитіший буде його тембр. І навпаки. Щоб можна було наочно переконатися в цьому, ми зробили психотехнічний аналіз різних звучань співацького голосу. З нього ясно видно ступінь просвітлення звука голосу, наближення його до верхніх резонаторів в міру опускання кореня язика (див. мал. 7).

Найбільш правильний напрям і упор вокально-дихальної енергії в резонансовий пункт, за якого максимально виявляються вокально-акустичні та психофізіологічні можливості голосового апарата співака, показано на малюнку жирною лінією з літерним позначенням S—R.

Щоб навчитися правильно розкривати рота й опускати корінь язика, не слід вдаватися до якихось особливих вправ. Треба завжди старатися вимовляти, співати не звук як такий,

а голосну. Проте необхідно завжди пам'ятати, що корінь язика має бути опущений якнайнижче. Певна річ, як ми вже говорили, положення рота і кореня язика весь час змінюється залежно від вимови тієї чи іншої голосної, слова, але загальне правило лишається в силі.



Мал. 7. Психотехнічний аналіз різних звучань співацького голосу:

S — голосові зв'язки, B—B — рух кореня язика, T—T — градації звучання голосу, або своєрідна звукова тінь, утворювана рухом кореня язика і надгортаника, R — співацька позиція звука — резонансовий пункт, S—R — основний, найбільш правильний напрям і упор вокально-дихальної енергії звука в резонансовий пункт, R—D — лінія звукової опори кротого тону, K—K — коло нейтрального вокально-естетичного звучання голосу, A—A — кола ізольованого звучання голосної, голосу.

Одним з найпоширеніших дефектів є неправильне (підняте) положення кореня язика, отже, й усієї гортані під час співу. Звук, що його видають зв'язки, на своєму шляху до верхніх резонаторів та резонансового пункту натрапляє на значну перешкоду — неправильно укладений корінь язика, обминаючи який, він, безперечно, втрачає свою початкову силу та дзвінкість, а також набирає неприємного горлового відтінку. При такому положенні язика голос завжди буде тьмянний, глухий. Щоб хоч трохи «висвітлити» його, співак намагатиметься піддати більше дихання, а це в свою чергу призведе до форсування звука, до крику, перевтоми і передчасного спрацьовування голосового апарата.

Вокальні функції голосових зв'язок

Голосові зв'язки в звичайному стані, тобто під час дихання, перебувають у розімкненому положенні, а під час співу (фонації) — у зімкненому.

Ми не будемо зупинятись на докладному анатомічному описі гортані й аналізі того зв'язку, який існує між висотою звука, силою й ступенем натягу, скороченням та подовженням голосових зв'язок і амплітудою їх коливання. З усім цим можна познайомитися в багатьох працях. Ми розповімо лише про функції голосових зв'язок під час співу, про ступінь, характер і вид їх вібрацій.

Голос співака починає звучати, коли струмінь стисненого повітря примушує вібрувати голосові зв'язки. Вмить змикаючись й затримуючи вільний вихід повітря, голосові зв'язки передають свою вібрацію надзв'язковому та підзв'язковому просторові.

Надмірна вібрація голосових зв'язок призводить до тремлячії голосу, до неточності інтування, тобто до дистонації. І навпаки, недостатній ступінь вібрації призводить до хитання голосу, в'ялості звучання, тобто до дегонації. А нормальна вібрація надає голосові сталості, приємного забарвлення і тембру, виразності, тепла й експресії.

Від характеру вібрації голосових зв'язок цілком і повністю залежать тембр голосу, його сила й польотність. Тембр, у свою чергу, залежить не тільки від акустичних і фізіологічних умов, а й від творчих емоцій артиста, що також передаються відповідною вібрацією голосових зв'язок, яка зумовлюється силою і ступенем напору на них дихання. Сила напору і ступінь її тривалості визначається тим чи іншим художнім або технічним завданням.

Як бачимо, робота голосових зв'язок, діафрагми і черевного преса, дихання і голосоутворення в цілому перебувають у цілковитій залежності одне від одного. Їхні дії під час співу мають бути автоматично погоджені, комплексні.

Вібрацію голосових зв'язок умовно можна поділити на два види: звичайна та емоціональна. Звичайний вид вібрації голосових зв'язок не зв'язаний з художнім аспектом звука; емоціональний, навпаки, проявляється тільки під час співу, в стані творчої активності співака, коли необхідно надати тому чи іншому слову, фразі, музичному реченню певного тембрового забарвлення.

Від характеру змикання голосових зв'язок залежить характер їх вібрації та звучання голосу. Недостатнє змикання голосових зв'язок, або, як його називають, недозмикання настає від перенапруження, від надмірного напору на голосові зв'язки видихуваного повітря, якому вони не в силі протистояти. Внаслідок цього між зв'язками утворюється велика щілина, крізь яку відбувається значний «витік» співацького дихання, а тому голос звучить в'яло і глухо. Таке звучання професор Олександр Мишуга називав «фуковим тоном».

При так званому перезмиканні голосових зв'язок втрачається можливість вільного виходу вокально-дихальної енергії та упору її в резонансовий пункт, отже, й можливість використання верхніх резонаторів голосового апарата. Звук, голос при цьому стають неприємними, горловими, форсованими.

Лише правильне змикання голосових зв'язок і тиск стовпа видихуваного повітря, а також упор вокально-дихальної енергії в резонансовий пункт можуть забезпечити нормальне звукоутворення, природний спів.

Учні мусять раз і назавжди запам'ятати, що дихання ніколи не повинно домінувати над звуком; навпаки, звук має домінувати над диханням. Тільки при цій умові можливий гармонійний зв'язок між еластичною пружністю м'язів голосових зв'язок і тиском на них повітря, що виходить.

Типи звучання співацького голосу

Флейтове звучання — це найдосконаліше високе головне звучання жіночого голосу на крайніх верхніх нотах, яке справляє враження відгомону справжнього звука, схожого на далеку луку. Флейтове звучання чується переважно у верхньому регістрі високих жіночих голосів (колоратурних сопрано) і є результатом високої виконавської техніки.

Вокальний флажолет — один з найтонших високих головних відтінків співацького голосу, звук якого нагадує флейтове звучання, але соковитіший, приємніший за нього. Він дуже близький до міксту і до фальцету.

Фальцет (італ. *falsetto* від *falso* — фальшивий) — один з регістрів співацького голосу (здебільшого чоловічого), в якому використовується лише головний резонатор ізольовано від грудного. Під час співу фальцетом краї голосових зв'язок, натягуючись, стають тонші й між ними утворюється щілина, а

тому голос звучить кволо, м'яко й бідний на обертонах. Жіночий фальцет звучить тонко, пискляво, неприємно; чоловічий фальцет звучить жоноподібно, нагадуючи звучання голосу кастратів.

Є співаки (тенори типу альтино), які прагнуть культивувати фальцет як головне, основне звучання свого голосу. На наш погляд, фальцетне звучання може застосовуватись тільки в силу необхідності.

Фістула (від лат. *fistula* — трубка, дудка) щодо тембрового звучання дуже схожа на фальцет, але ще бідніша на обертонах і відрізняється від нього великою різкістю, крикливістю. Співати фістулою можна лише при умові великого напруження голосових зв'язок, горлових м'язів і дихання, бо при цьому треба брати звуки, вищі за другу октаву, тобто вищі за звичайний співацький діапазон тенора. Фістула нагадує свисткове звучання. Застосовується фістула лише у виняткових випадках.

Мікст (від лат. *mixtus* — мішаний) — мішаний регістр співацького голосу, перехідний між грудним і головним (фальцет) регістрами. Мікст буває натуральний, а також вироблений в процесі навчання співу і має свій особливий механізм роботи гортані.

Мікст за своїм звуковим колоритом справляє враження відгомону або луни натурального, нормального звука, тоді як звуки флейтового тембру мають характер більш далекої луни (другого або третього її відгомону). В акустичному відношенні він є менш «потужним», аніж істинний голос, і більш яскравим, сильним, ніж фальцет.

Мікст багатший за фальцет на обертонах і при технічній обробці дає можливість непомітно переходити на істинне, грудне звучання голосу, що при фальцеті зробити неможливо. Саме тому мікстом або, за сучасною термінологією, м е д і у м о м називають середні ноти у мішаному регістрі, що характеризують непомітний перехід від одного регістру до іншого в діапазоні співацького голосу. Для того, щоб заспівати мікстом, необхідно взяти дихання і приготувати голосовий апарат до відтворення піано. Інакше кажучи, необхідно, імітуючи форте, співати піано. Відчуття при цьому буде таке, ніби ми співаємо більш прикритим звуком з превалюванням головного звучання. При такій настроєності голосового апарата з мікста можна легко перейти на істинне звучання. Для цього слід лише дати більше дихання.

Існує ще один різновид звучання співацького голосу —

ВОКАЛЬНО-ХУДОЖНІЙ ЗВУК

**Резонатори голосового апарата,
їх значення і практичне застосування
в процесі звукоутворення, співу**

звучання носо-зубного резонансу (маски), яке ми рекомендуємо як один з кращих способів відчування й закріплення правильності співацького видихання, вірніше — звуковедення (по куполу піднебіння в напрямі до носового продишу), відчування і закріплення співацької позиції звука — резонансового пункту — і виховання голосу взагалі.

Носо-зубний резонанс, або, як його заведено називати, маска, є постійний резонатор, функції якого характеризуються посиленням і збагаченням співацького голосу шляхом відбиття, вібрації твердих частин лицевого кістяка і резонаторних порожнин голосового апарата.

Звучання носо-зубного резонансу (маски) — це прийом співу, вірніше мугикання, під час якого найповніше використовуються акустичні можливості верхніх резонаторів голосового апарата. Це, власне, імітація звучання смичкових інструментів, при якій високі голоси наслідують скрипку, а низькі — віолончель. Для здійснення її слід співати, вірніше, мугикати як з закритим, так і з відкритим ротом сполучення приголосних G^m або X^n . Для цього приголосна G чи X вимовляється ніби в ніс, з наступним додаванням приголосних m або n . А далі все йде, як при звичайному мугиканні, «мичанні».

Щоб досягти правильності звучання з закритим ротом, слід, узявши глибоке дихання, закрити рот, стуливши вільно зуби, послати повітряний струмінь у напрямі носового продишу, в думці упираючи його в резонансовий пункт. Під час співу (мугикання) з відкритим ротом робиться все те ж саме, але з розкритим ротом — ніби на голосну A . При цьому необхідно строго стежити, щоб м'язи гортані, горла, носоглотки та інші не напружувалися, не затискувались.

Розспівування на носо-зубному резонансі слід починати з окремих нот середнього регістру, і лише після оволодіння ними можна йти далі вгору і вниз, а також вправлятися, співати тим самим звуком секунди, терції, кварта і т. ін., поступово ускладнюючи їх.

Спів з застосуванням носо-зубного резонанса дуже корисний як у початковий період навчання, так і в повсякденній роботі над собою. Це одна з найголовніших, найкорисніших вправ, яка настраює співака на правильну позицію звука і закріплює, розвиває дихання, а головне — сприяє досягненню повноцінного художнього звучання голосу.

Звук з точки зору фізики — це своєрідний вид руху. А для нас, співаків, звук — це насамперед емоційно-художнє явище, яке кожен слухач сприймає індивідуально.

Фізики розглядають органи слуху й слухові відчуття тільки як засіб, з допомогою якого ми можемо розкрити і зрозуміти закони руху. Нас, вокалістів, цікавлять вони з точки зору слухового сприйняття якості художнього звучання голосу, його естетичної суті. Звук нас цікавить не лише як рух, а переважно як імпульс наших художніх емоцій.

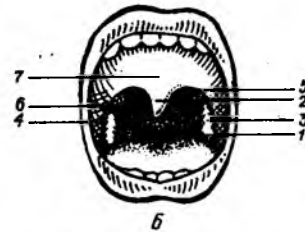
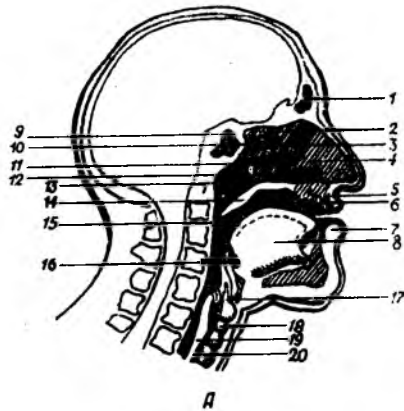
Не треба доводити, що наукові знання з анатомії та фізіології вкрай необхідні співакові. Проте не можна погодитися з думкою деяких вокальних методологів, які гадають, що без найточнішого знання назв м'язів та найдрібніших кісток організму неможливо навчитися правильно співати.

Анатомічний розгляд резонаторів голосового апарата в достатній мірі здійснений у вокальній літературі та відповідних підручниках з анатомії і фізіології, а саме: *И. Левилов, Певчевский* голос в здоровом и больном состоянии, «Искусство», Л., 1939; *А. Музехольд*, Акустика и механика человеческого голосового органа, М., 1925; *Л. Работнов*, Основы физиологии и патологии голоса певцов, Музгиз, М., 1932; *Ф. Заседателев*, Научные основы постановки голоса, М., 1926.

Ми спробуємо дати лише коротку їх характеристику і з'ясувати їхню роль у процесі звукоутворення, співу.

Резонатор (від лат. *resono* — звучу у відповідь, відгукуюсь) — коливальна система, здатна здійснювати коливання максимальної амплітуди (резонувати) при дії зовнішньої сили певної частини і форми.

Резонаторами у співака є порожнина рота і носа, гайморові та лобні порожнини, а також грудна клітка. Вони посилюють голос, надають йому певного забарвлення, тембру. Голосовий апарат включає в себе постійні і змінні, верхні й нижні, тверді й м'які резонатори, носо-зубний резонанс, а також резонанс-співзвуччя і резонанс-співвібрацію (див. мал. 8 а, 8 б).



8. Основні відомості з анатомії та фізіології, пов'язані з акустикою і механікою голосового апарата (за М. Левидовим).

Розріз голови

- А. 1) Лобна пазуха, 2) верхня носова завитка, 3) середня носова завитка, 4) нижня носова завитка, 5) верхня губа, 6) верхня щелепа (тверде піднебіння), 7) нижня губа, 8) язик, 9) основна пазуха, 10) верхній носовий хід, 11) середній носовий хід, 12) отвір евстахієвої труби, 13) нижній носовий хід, 14) м'яке піднебіння, 15) мигдалики, 16) надгортаник, 17) істинні голосові зв'язки, 18) щитовидний хрящ, 19) персневидний хрящ, 20) трахея.

Рот

- Б. 1) Задня стінка глотки, 2) маленький язичок, 3) піднебінні мигдалики (гланди), 4) передня піднебінна дужка, 6) заглибина над мигдаликом, 7) м'яке піднебіння.

Тверді резонатори — це резонатори, що являють собою порожнистий простір, обмежений твердим середовищем (кістками). Резонаторні форми, які включають в себе м'які м'язи, називаються м'якими.

Безперечно, тверді резонатори найбільш сприятливо посилюють і забарвлюють звук. Адже відомо, що тверде середовище відбиває, посилює звуки, а м'яке, навпаки, поглинає їх.

Для кращого резонування під час співу м'які резонатори мають бути еластично ущільнені чи встановлені так, щоб не заважати рухові звукових хвиль.

На відміну від музичних інструментів, голосовий апарат співака, крім нерухомих резонаторів, має цілий ряд живих, рухливих, еластичних резонаторів, які не тільки посилюють, а й змінюють характер, тембр звука, голосу. Причому тверді резонатори посилюють і прикрашають звук з допомогою резо-

нансу-співвібрації. Саме завдяки цьому людський голос досконаліший за всякий музичний інструмент.

До верхніх резонаторів голосового апарата належать лицьові, зубні, носові та лобні кістки, лобні та гайморові порожнини і носові ходи, а також рот, зів і глотка. Верхні резонатори голосового апарата називаються ще надзв'язковим, а нижні — підзв'язковим простором. Постійні резонатори (дека, маска) ніколи не змінюються. Змінні, навпаки, безперервно міняються.

Резонанс-співвібрація — це фізичне явище посилення і забарвлення звука, викликане джерелом звука споріднених йому вібрацій. Вібрувати можуть усі тверді тіла, шари повітря, приведені до коливання вібрацією твердих поверхонь. Так, наприклад, струна, що звучить на скрипці, викликає вібрацію дерев'яних дек, а вони, в свою чергу, примушують вібрувати шари повітря. Такий вид резонансу і називається резонанс-співвібрація.

Резонанс-співзвуччя — це такий вид резонансу, при якому джерело звука є причиною зародження цілком нового звучання, коли збуджується і звучить одночасно з початковим джерелом інше, нове, самостійне джерело звука. Такий вид резонансу легко почути, коли до скляної циліндричної посудини, глибина якої сприятиме посиленню звука, піднести камертон, що звучить. В цьому випадку звучання камертона посилюватиметься вібрацією повітря, яке міститься в посудині. Це повітря і є самостійним джерелом звука.

Щоб точніше з'ясувати функції резонаторів і резонансу, спробуємо на найпростіших прикладах розкрити їх акустичну суть.

Візьмемо скрипкову струну, закріпимо її кінці між двома кілками на звичайній дошці і проведемо по ній смичком. Звук струни буде надзвичайно слабкий і бідний на темброві барви. Це пояснюється відсутністю такого резонатора, як скрипкова дека, що посилює звучання струни. Отже, дека є резонатором, а саме явище посилення і забарвлення звука називається резонансом. Поверхні, де джерело звука збуджує споріднені йому вібрації, називаються резонуючими поверхнями.

Аналогічне явище спостерігатимемо і з співацьким голосом, якщо співатимемо з участю або без участі резонаторів голосового апарата.

Від природи резонаторів голосового апарата і, головне, від умінь максимально використовувати їх у процесі співу ціл-

ком залежить не лише повнота, сила, а й краса людського голосу, його тембр.

Тембр співацького голосу (франц. *timbre*) — це відтінок забарвлення, характер, за яким відрізняються звуки однієї висоти від звуків іншої і завдяки якому звучання одного інструмента чи голосу відрізняється від звучання іншого. Тембр залежить від форми коливань звука і визначається кількістю та відносною силою, якістю обертонів, які супроводять основний звук.

Відомо, що кожна голосова зв'язка, вібуючи як одне ціле, водночас вібує і в окремих своїх частинах, які звучать самостійно, одночасно з основним тоном. Ця додаткова вібрація голосових зв'язок і створює тембр голосу, або звукове забарвлення. Звучання окремих частин зв'язок являє собою звучання обертонів. Вплив обертонів, або, як їх ще називають, додаткових тонів, на основний звук-тон є надзвичайно важливим, бо саме він надає звукові особливого забарвлення, повноти, соковитості й сили. Залежно від змісту виконуваного твору співак якоюсь мірою може свідомо змінювати тембр свого голосу, відповідно перебудовуючи резонаторні форми.

Співацька позиція звука, або резонансовий пункт

Співацька позиція визначає найбільш раціональне функціонування і максимальне використання резонаторів голосового апарата під час співу. Підкреслюючи організуюче значення співацької позиції як місця, точки психофізіологічного відчуття оптимального резонансу, Олександр Мишуга назвав її **резонансовим пунктом**. Резонансовий пункт, на його думку, розташований у щілині між передніми верхніми центральними зубами на рівні їх коренів.

Отже, **резонансовий пункт** — це місце, точка психофізіологічного відчуття упору вокально-дихальної енергії під час співу, завдяки якому голос може максимально посилитись і набрати потрібного забарвлення за рахунок резонування всіх твердих і м'яких резонаторів голосового апарата; точка психофізіологічного відчуття художнього звучання голосу і вимови слів під час співу чи розмови.

Дуже показово, що до такого самого висновку прийшов і великий реформатор театрального мистецтва К. С. Станіславський. Так, у книжці «Робота актора над собою» він пише: «При новій постановці голосу, яку я розробляв у себе, відкриті

голосні звуки спрямовувалися в одне й те саме місце, розташоване у верхньому жорсткому піднебінні, біля самих коренів зубів, і рефлектувалися десь вище, в носових раковинах передньої частини маски»¹.

На уроках з вокалу Олександр Мишуга завжди підкреслював, що сила і краса звука залежать не від інтенсивності напору дихальної енергії на голосові зв'язки, а від правильності співацької позиції, тобто від правильності упору вокально-дихальної енергії в резонансовий пункт. Тому треба добиватися не сили як такої, що неминуче веде до форсування звука, а правильності цієї позиції, погоджених дій всіх звукоутворюючих факторів. Він застерігав учнів від форсування голосу. Тільки на невеликому звуці, на звуці «дотику», говорив він, можна і треба рєзвивати голос, виправляти всі його хиби. А сила голосу з'явиться сама собою, коли співак досконало оволодіє технікою спрямування й упору звука в співацьку позицію — резонансовий пункт. Голос, що звучить у резонансовому пункті, отже, з максимальним використанням усіх резонаторів голосового апарата, завжди буде стійким і приємним для слуху, а головне — сильним, дзвінким, соковитим і польотним. Навіть спів на *pianissimo* при цій умові буде чутний у найвіддаленіших кутках найбільшого концертного залу чи театру.

Необхідно підкреслити, що Олександр Мишуга запровадив у педагогічну практику також вокальний термін «музично-вокальний слух» і багато інших термінів та понять, які сприяють правильному розумінню і розвитку науки співу.

Виховання відчуття, усвідомлення і закріплення співацької позиції звука — резонансового пункту — досягається з допомогою звуко-ритмічних вправ, і насамперед вправ на звуці носо-зубного резонансу з відкритим і закритим (мугикання, мичання) ротом, а також шляхом співування голосних вокальної азбуки.

Правила відтворення звучання носо-зубного резонансу ми подали в тій частині попереднього розділу, що має назву «Типи звучання співацького голосу».

¹ К. С. Станіславський, Работа актера над собой, т. III, «Искусство», М., 1955, стор. 67.

Атака співацького звука

Атака (від франц. *attaque* — навчальний напад) — це перехід голосового апарата від дихального стану до співацького, технічний прийом, що характеризує активний початок звучання голосу під час співу без «в'їждження». Атака співацького звука, залежно від характеру змикання голосових зв'язок, поділяється на три види:

1. **Придихова атака**, за якої змикання голосових зв'язок відбувається трохи пізніше від початку видихання, і при цьому явно чується спершу шум видиху, а потім уже поява співацького звука.

2. **М'яка атака** — природне, м'яке змикання голосових зв'язок, яке відповідає початковій руху струменю видихуваного повітря.

3. **Тверда атака** — грубе, щільне змикання голосових зв'язок, яке відбувається раніше за видих. При цьому дихання ніби проривається крізь замкнену голосову щілину.

Тверда атака має дві різновидності: ку де глот (*coup de glotte*), або удар голосової щілини, і ку де ларанкс (*coup de larynx*), тобто гортанний удар, удар глотки, ще більш грубий, аніж перший.

Крім цих різновидностей атаки звука, існує ще «в'їждження» в звук, коли голос нібито ковзає від одного звука до іншого, як при портаменті. Цей вид атаки виховує у співака так званий лінивий, байдужий спів, позбавлений творчого тону, емоційної виразності. Такий спів сприяє детонації — заниженню звука.

Багато хто з вокалістів і педагогів практикує так звану чутливу атаку звука, коли співак форсованим стихійним ударом (напором) повітря на голосові зв'язки намагається виявити драматизм переживань і силу своїх пристрастей. Такий спів справляє на слухачів неприємне враження крику, форсування звука. Чутлива атака викликає дистонацію — підвищення звука, голосу.

Цілеспрямований співацький звук

Як бачимо, всі види атаки і в'їждження в звук погано впливають на розвиток співацького голосу. З нашої точки зору, найдоцільнішим є цілеспрямований співацький звук.

Цілеспрямований співацький звук — це активний співаць-

кий звук, спрямований до співацької позиції — резонансового пункту, коли торкання повітряно-звукового струменя, «укол» голосної чи приголосної робиться стаккатовано, без в'їждження.

Для відтворення цілеспрямованого співацького звука необхідно шляхом стаккатованого діафрагмічного відгуку черевного преса вимовити голосну з упором у резонансовий пункт. При цьому, чим менша і точніша буде точка упору повітряно-звукового струменя в резонансовий пункт (а відчуття її може бути доведено до уколу шпильки), тим досконаліше, вільніше звучатиме голос, голосна або слово. Саме тут у резонансовому пункті відбувається ніби стикання двох точок: точки умовної вершини голосового струменя і резонансової точки, завдяки чому створюються найсприятливіші умови для резонування всіх резонаторів голосового апарата.

Всі різновиди цілеспрямованого звука, які застосовуються в процесі співу, врахувати неможливо, бо його своєрідність завжди безпосередньо зв'язана з творчою фантазією співака і психологічним трактуванням того чи іншого образу музично-вокального твору, отже, з характером, забарвленням слова, фрази, твору, які звучать образно. Вони так само багатоманітні, як багатоманітні психологічні, емоційні рухи і творчі нюанси співака у процесі співу. Цілеспрямований співацький звук можна зробити голосно, кволо, ніжно, стаккато і т. ін.

Найтонший в художньому розумінні цілеспрямований співацький звук, який вимагає високої техніки, — це звук, що його Олександр Мишуга назвав «дотик». Спів дотиком дуже сприятливо впливає на розвиток і постановку голосу.

Дотик — це вокально-технічний прийом тонкого і ніжного (стаккатованого) торкання голосового струменя до резонансового пункту. Під час співу дотиком витрачається наймінімальніша кількість повітря, сили й енергії. Такий спів ми рекомендуємо всім і на всіх стадіях навчання та роботи як основну вправу для розспівування, розігрівання голосового апарата, а також при лікуванні співака звуком в разі почервоніння, потовщення, перевтоми або незмикання голосових зв'язок. Як профілактичний метод він сприятливо діє не лише на зв'язки, а й на психіку співака і дає велику насолоду завдяки природності, невимушеності й легкості звучання голосу.

При вмілому користуванні цілеспрямованим співацьким звуком і резонансовим пунктом голос співака за будь-яких обставин звучатиме вільно, соковито, приємно і збереже всі ці

якості аж до глибокої старості. Це перевірено сорокарічною сценічною та педагогічною практикою мого вчителя Олександра Пилиповича Мишуги та іншими співаками і співачками, в тому числі й моєю власною багаторічною творчою та педагогічною практикою.

Сприятливо впливають на розвиток голосу вправи на вільному, але стриманому звуці. Стриманим ми називаємо його тому, що він має певний запас вокально-дихальної енергії, сили, динаміки, тембрових барв і в будь-який момент може бути посилений, профільований без усякого переламу, без зміни характеру, тембру, без натиску і форсування. Це не лише зміцнює і розвиває голос, його силу й красу, а й надає йому рухливості, багатства звукових відтінків.

Співати на повний голос, тобто на звуці без наявності вокального запасу, дуже шкідливо, особливо в той небезпечний період, коли учень не засвоїв навіть елементарних основ співу і схильний до форсування.

Вокально-художній звук

Одним з найголовніших факторів вокально-сценічного мистецтва є художній звук, який будується не на індивідуальній, суб'єктивній, стихійній пристосованості співака, а на основі засвоєння і закріплення ним об'єктивних законів науки співу.

Вокально-художній звук — це повноцінне й вільне звучання співацького голосу, яке досягається шляхом розумного і вмілого застосування всіх вокально-технічних прийомів і максимального виявлення вокально-акустичних та психофізіологічних можливостей голосового апарата в процесі співу. Вокально-художній звук — це результат координованої роботи всього голосового апарата співака.

Художність звучання обумовлюється також зв'язком голосу співака з творчим процесом, тобто вона цілком залежить не тільки від дотримання законів вокальної акустики, а й від техніки переживання.

В основі вокально-художнього звука, отже, й співу, лежать вокальні голосні *А, Е, І, О, У, И* і носові *О^н, Е^н* французької вимови, які сприяють виробленню техніки звучання носо-зубного резонансу (маски). Отже, вокально-художній звук — це звучання правильно сформованих і проспіваних вокальних голосних та їхніх сполучень з приголосними, тобто результат правильно продовженої мови. Оскільки це так, то під час співу

треба вимовляти, співати не звук сам по собі, а вокальну голосну. Звук, голосна і слово в процесі художнього співу взаємозв'язані, невіддільні одне від одного.

Голосні

Вокальна азбука поділяється на голосні, складні голосні, півголосні й приголосні. Вокальні голосні *А, Е, І, О, У, И* (*О^н* і *Е^н*)¹ ми називаємо основними, бо з їх допомогою виробляється техніка побудови співацького звука.

Голосні *Я, Ю, Є, І* є складні, тобто для формування їх звучання потрібна участь основних голосних. Складні голосні щодо слухового сприйняття можна розкласти на їхні складові. Так, наприклад, голосна *Я* складається з голосної *І*, до якої додається голосна *А*. Вимовлені разом, вони дають голосну *Я*, тобто $I + A = Я$. Так само й інші складні голосні складаються з двох основних голосних: $I + У = Ю$, $I + Е = Є$, $I + І = І$.

До групи півголосних належать *Г, Ж, З, М, Н* і *Х*.

Кожна голосна вокальної азбуки має своє індивідуальне звучання, яке залежить від акустичної настройки рухомих резонаторів, голосового апарата, або, інакше кажучи, кожна голосна має свою індивідуальну форму рухомих резонаторів, форму рота (див. мал. 9).

Кожна голосна своїм індивідуальним звучанням вносить нові особливості в техніку формування художнього співацького звука, допомагає пізнати і застосувати цю техніку в процесі співу.

При виробленні цієї техніки основну увагу треба приділяти правильності розкриття рота і горла, еластичності роботи діафрагми і черевного преса, а також чіткій, контурній вимові голосних. Оскільки утворення тієї чи іншої голосної цілком залежить від форми рухомих резонаторів голосового апарата, то, природно, вміння надавати їм необхідної форми відіграє вирішальну роль у техніці формування та вимови цих голосних.

Можливість одержувати різні відтінки голосу залежно від зміни форми рухомих резонаторів лягла в основу пропонованого нами правила ізолювання голосних, яке сприяє їх художньому звучанню. Правило це полягає ось у чому. Якщо завдя-

¹ Носові голосні французької вимови *О^н* і *Е^н* віднесені до голосних, а не до розряду складних голосних тому, що вони можуть звучати одночасно і сприймаються як цілісне слухове враження.



Мал. 9. Приблизна форма рота під час співу п'яти основних голосних з активною участю м'язів надставної труби (за Л. Работновим).

ки рухомим резонаторам один і той самий звук ми можемо настільки видозмінити, що він сприймається нашим слухом, наче різні голосні (А, Е, І, О, У, И), то при більш витонченій та усвідомленій техніці керування цими резонаторами можна не лише формувати і вимовляти, співати різні голосні та приголосні, а й впливати (у вокальному розумінні) на їх фонетичну суть. Інакше кажучи, якщо при формуванні, наприклад, голосної А ми частково використовуємо й ті резонаторні форми, які беруть участь у формуванні голосної О та У, то ми надаємо їй цілком іншого звучання. Використовуючи ці додаткові форми, ні в якому разі не можна допускати, щоб вони нівелювали чітку, ясну назву основної голосної, її індивідуальну художню особливість. Необхідно також стежити, щоб кожна голосна звучала при цьому точно у співацькій

позиції — резонансовому пункті.

Така вимова сприяє виробленню техніки безперервного еластичного руху звукової енергії, техніки ізолювання голосних під час співу, а застосування прийому ізолювання голосних — досягненню повноти, соковитості й художності звука. Все це веде до синтезу прикритості звука й відкритої голосної.

Звук прикритий, а голосна відкрита — технічний прийом співу, при якому голос звучить у співацькій позиції звука — резонансовому пункті з максимальним використанням резонаторів голосового апарата, а голосні вимовляються чітко й рельєфно.

Поняття ізолюваної голосної вокальної азбуки докорінно відрізняється від поняття фонетичного. Під ізолюваною голосною у фонетиці розуміють голосну, взятую окремо, самостійно.

Ізолювана голосна у співі означає вокально-технічний прийом чіткої, «каліграфічної» її вимови на обертому диханні і в резонансовому пункті.

Голосні вокальної азбуки в свою чергу поділяються (у вокальному розумінні) на відкриті (А, Е), на піввідкриті (І, И, О), закриті (У) і додаткові резонаторно-носові, тобто голосні «прикритого тону» — О^н і Е^н французької вимови. Але цей поділ слід розглядати тільки як методологічний прийом, потрібний лише в процесі постановки голосу і співування голосних. У творчому процесі керуватися ним не слід, бо думка в цей час має бути спрямована на розкриття змісту виконуваного твору.

Голосна А найважча щодо техніки її вокально-художнього відтворення. За своєю фонетичною суттю вона найбільш відкрита і тому дуже важко піддається технічній обробці. Незважаючи на це, вона найбільше сприяє виробленню правильної техніки розкриття рота і горла, а тому в педагогічній практиці їй приділяють велику увагу.

Дуже зручна і корисна для розвитку голосу голосна Е. Вона дає можливість легше відчутти і закріпити високу позицію звука, а разом з цим виробити техніку відтворення верхніх нот співацького діапазону, добитися «прикритості тону». Щодо цього голосну Е прирівнюють до голосної И. Власне техніка її формування здійснюється шляхом поступового розгортання голосної И в голосну Е.

Голосна О теж не менш зручна і корисна для цієї мети, особливо тоді, коли необхідно позбутися «плоского», відкритого звучання голосу. Техніка формування голосної О впливає з поступового звукового розширення голосної У. Але під час постановки голосу найзручнішою для досягнення «прикритості тону» є голосна У, бо вона за своєю природою найбільш закрита.

Найбільш високою і закритою щодо своєї позиції звучання є голосна І, а тому вона дуже корисна для вироблення наближеного співацького звука «прикритого тону». Це ж саме можна сказати і про голосну И. Проте слід застерегти, що при невмілому формуванні вона веде до вироблення горлового, глибокого, форсованого звучання.

Незважаючи на всі ці переваги й хиби різних голосних, детальна проробка їх є неодмінною умовою для кожного учня, для кожного співака, бо між усіма цими голосними існує тісний логічний взаємозв'язок, тобто техніка формування худож-

нього звучання одних голосних впливає з техніки формування інших.

Щоб вимовити, проспівати голосну *A* художньо, треба уявити собі, що ви співаєте голосну *O*, але співати треба ясно і чітко голосну *A*. При цьому рухомі резонатори голосового апарата мимоволі наберуть частково такої форми, яку вони мали б при вимові голосної *O*, і таким чином утворять резонаторну форму, необхідну для художнього звучання голосної *A*.

Під час співу голосної *E* треба уявити собі, що ви ніби вимовляєте голосну *I*, голосної *I* — голосну *I* або *E* на крайніх верхніх нотах, залежно від психотехнічного завдання; при співі голосної *O* треба уявити собі, що ви співаєте голосну *У*, голосної *У* — голосну *O*, голосної *I* — голосну *I* або *E* на крайніх верхніх нотах, залежно від психотехнічного завдання.

Щодо художності звучання носових голосних O^h та E^h французької вимови, то для співу голосної O^h рухомим резонаторам голосового апарата необхідно частково надати форми, потрібної для голосної *У*, а для E^h — форми для голосної *I*.

Щоб краще з'ясувати все це, спробуємо зробити аналіз і вивести формули художнього звучання кожної вокальної голосної у сполученні з відбитими додатковими, або, як ми їх називаємо, рефлексними голосними при постійному включенні носо-зубного резонансу (маски), спів яких згідно з указаним нами принципом благотворно впливає на виховання вокально-художнього звука, на постановку голосу в цілому.

Формули вокально-художнього звучання голосних

Формула вокально-художнього звучання голосної *A*. Під час співу цієї вокальної голосної в нижньому і середньому регістрах голосу співака мають відбиватися (шляхом уявлення) додаткова (рефлексна) голосна *o* і носова голосна a^h французької вимови, яка власне являє собою носо-зубний резонанс, що звучить постійно (маску). Отже, вокально-художнє звучання голосної *A* буде дорівнювати $a+o+a^h=A^h$.

У верхньому регістрі при співі цієї ж голосної *A* мають відбиватися додаткові (рефлексні) голосні *o*, *y* і носова голосна a^h французької вимови, тобто голосна $A=a+o+y+a^h=A^h$.

Формула вокально-художнього звучання голосної *A* в усіх регістрах по всьому діапазону буде така (див. мал. 10):

$$A=a+o+(o+y)+a^h=A^h$$

Формула вокально-художнього звучання голосної *E*.

Під час співу вокальної голосної *E* в нижньому і середньому регістрах має відбиватися додаткова (рефлексна) голосна *u* і носова голосна e^h французької вимови (носо-зубний резонанс), тобто $E=e+u+e^h=E^h$.

У верхньому регістрі при співі голосної *E* мають відбиватися додаткові рефлексні голосні, *u*, *i* і носова голосна e^h французької вимови, тобто $E=e+u+i+e^h=E^h$.

Формула вокально-художнього звучання голосної *E* в усіх регістрах по всьому діапазону буде така:

$$E=e+u+(u+i)+e^h=E^h$$

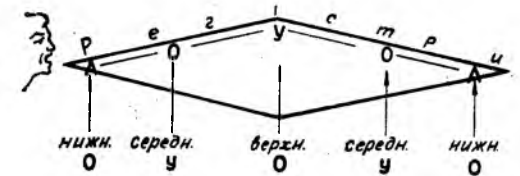
Формула вокально-художнього звучання голосної *I*. Під час співу вокальної голосної *I* в нижньому та середньому регістрах має відбиватися додаткова (рефлексна) голосна *u* і носова голосна i^h французької вимови (носо-зубний резонанс), тобто голосна $I=i+u+i^h=I^h$.

У верхньому регістрі при співі голосної *I* мають відбиватися додаткові (рефлексні) голосні *u*, *e* і основна голосна i^h французької вимови, тобто $I=i+u+e+i^h=I^h$.

Формула вокально-художнього звучання голосної *I* в усіх регістрах по всьому діапазону буде така:

$$I=i+u+(u+e)+i^h=I^h$$

Формула вокально-художнього звучання голосної *O*. Під час співу вокальної голосної *O* в нижньому та середньому регістрах має відбиватися додаткова (рефлексна) голосна *a* і носова голосна o^h французької вимови (носо-зубний резонанс), тобто $O=o+a+o^h=O^h$.



Мал. 10. Схема вокально-художнього звучання голосної *A* у сполученні з додатковими (рефлексними) голосними в усіх регістрах.

У верхньому регістрі при співі голосної *O* мають відбиватися додаткові (рефлексні) голосні *a*, *y* і носова голосна *oⁿ* французької вимови тобто $O = o + a + y + o^n = O^n$.

Формула вокально-художнього звучання голосної *O* в усіх регістрах по всьому діапазону буде така:

$$O = o + a + (a + y) + o^n = O^n.$$

Формула вокально-художнього звучання голосної *У*. При співі вокальної голосної *У* в нижньому та середньому регістрах має відбиватися додаткова (рефлексна) голосна *o* і носова голосна *yⁿ* французької вимови (носо-зубний резонанс), тобто $У = y + o + y^n = У^n$.

У верхньому регістрі під час співу голосної *У* мають відбиватися додаткові (рефлексні) голосні *o*, *a* і носова голосна *yⁿ* французької вимови, тобто $У = y + o + a + y^n = У^n$.

Формула вокально-художнього звучання голосної *У* в усіх регістрах по всьому діапазону буде така:

$$У = y + o + (o + a) + y^n = У^n.$$

Формула вокально-художнього звучання голосної *И*. Вокальна голосна *И* в нижньому та середньому регістрах має відбивати додаткову (рефлексну) голосну *i* + носову голосну *uⁿ* французької вимови (носо-зубний резонанс), тобто $И = u + i + u^n = И^n$, у верхньому регістрі — додаткові (рефлексні) голосні *i* + *e* + носова голосна *uⁿ* французької вимови, тобто $И = u + i + e + u^n = И^n$.

Формула вокально-художнього звучання голосної *И* в усіх регістрах по всьому діапазону буде така:

$$И = u + i + (i + e) + u^n = И^n.$$

Формула вокально-художнього звучання носової голосної *Оⁿ*. Під час співу носової вокальної голосної *Оⁿ* французької вимови за участю носо-зубного резонансу (маски) в нижньому та середньому регістрах голосу співака має відбиватися додаткова (рефлексна) голосна *a* і носова голосна *oⁿ*, тобто $О^n = o^n + a + o^n = О^n$, у верхньому регістрі додаткові (рефлексні) голосні *a* + *y* + носова голосна *oⁿ* французької вимови, тобто $О^n = o^n + a + y + o^n = О^n$.

Формула вокально-художнього звучання носової голосної *Оⁿ* у всіх регістрах по всьому діапазону буде така:

$$О^n = o^n + a + (a + y) + o^n = О^n.$$

Формула вокально-художнього звучання носової голосної *Еⁿ*. При співі носової вокальної голосної *Еⁿ* французької вимови за участю носо-зубного резонансу (маски) в нижньому і середньому регістрах голосу співака має відбиватися додаткова (рефлексна) голосна *i* і носова голосна *eⁿ*, тобто $Е^n = e^n + i + e^n = Е^n$, у верхньому регістрі мають відбиватися додаткові (рефлексні) голосні *i* + *u* + носова голосна *eⁿ* французької вимови, тобто $Е^n = e^n + i + u + e^n = Е^n$.

А звідси й формула в усіх регістрах, по всьому діапазону така:

$$Е^n = e^n + i + (i + u) + e^n = Е^n.$$

Співаючи голосні (у вправах чи у творах), необхідно строго стежити, щоб кожен звук, кожна голосна, склад, слово звучали в одному й тому самому місці (в резонансовому пункті), незалежно від того, на якій ноті їх співають або вимовляють. Тоді голос буде завжди відзначатися рівністю, однохарактерністю, однорідністю, одноякісністю звучання, польотністю, а також хорошим тембровим забарвленням і дикцією, тобто такий спів буде художнім.

Проте не можна змішувати однорідність і одноякісність звучання голосних з їх тембровим забарвленням, яке під час вимови кожної з них має бути різне. Саме тому при вправах по співуванню голосних з перших же днів навчання треба звертати особливу увагу учнів на відмінність у їх вимові, на їх темброве забарвлення. Слід привчати їх відбивати у звуці, у слові певні емоції: радість, горе, захоплення, відчай, жаль тощо, тобто зігрівати все сердечністю, душевністю. Кожен співак, так само, як і скрипаль, віолончеліст, піаніст, мусить виробити свій індивідуальний співацький тон, тембр, звук, тобто індивідуально-художнє забарвлення, яке характеризувало б його як вокального індивідуума.

Для розвитку техніки вимови вокальних голосних ми рекомендуємо найбільш загальні й корисні вправи для всіх голосів.

1. Поступовий рух (підвищення голосу) від найбільш «прикритої» за своєю природою голосної *У* до інших, більш «відкритих», наприклад: $У—О—А$; або сполучення цих голосних з приголосними, наприклад: *ут, ре, мі, фа, соль* і т. д.

2. Поступовий рух (підвищення звука) від найбільш «відкритої» за своєю природою голосної *А* до більш «прикритих» $І—О—У$, а також сполучення голосних з приголосними: *ля, ре, мі, соль, ут* і т. ін.

3. Стаккатована вимова — співування (на одному тоні) голосних *А, Е, І, О, У, И, О^н, Е^н*, з поступовим підвищенням на півтону дедалі вище в межах можливого.

4. Вспівування назв ступенів гами (поступенево) на одному тоні при збереженні єдиного принципу техніки побудови співацького звука. Що ж до порядку вимови назв ступенів гами, то він має бути поступеним у прямому або зворотному русі, а також у прямому і зворотному, тобто спочатку на одному звуці вимовляються: *до, ре, мі, фа, соль, ля, сі, до, сі, ля, соль, фа, мі, ре, до*; далі на тому самому звуці вимовляються: *ре, мі, фа, соль, ля, сі, до, ре, до, сі, ля, соль, фа, мі, ре* і т. д.

Всі ці вправи треба виконувати на нотах середнього регістру, хроматично підвищуючи і понижуючи їх по півтону в межах октави. Після цього слід приступити до співування сполучень голосних з приголосними (в алфавітному порядку і знову на одному тоні), поступово приєднуючи до кожної голосної спершу по одній, а далі по дві приголосні. Наприклад: *ба-бе-бі-бо-бу-би-бон-бен; ва-ве-ві-во-ву-ви-вон-вен* і т. д.; *бра-бре, бри-бро-бру-бри-брон-брен; вра-вре-ври-вро-вру-ври-врон-врен* і т. ін. Такі сполучення можуть бути найрізноманітніші, їх добір треба цілком віддати на розсуд педагога, який залежно від недоліків у техніці співу учня буде варіювати їх і добирати найнеобхідніші, найкорисніші.

Чимало педагогів примушують своїх учнів тренуватися лише на одній, двох або трьох голосних, які вони вважають основними й особливо корисними для постановки голосу. Звичайно, добре проробивши ці кілька голосних, учень неспроможний чітко і легко співати решту, що призводить до строкатості звучання, бо не пророблені голосні одразу виділяються. Ця різниця згодом стає досить відчутною, і співак починає уникати голосних, які погано звучать, замінюючи їх іншими, зручнішими для нього, а це, в свою чергу, веде до зміни слів, тексту виконуваного твору, до зниження художніх якостей виконання.

Півголосні

Дуже корисні й необхідні для постановки голосу вправи на півголосні *Ж, З, С, М, Н, Х, Г*. Незважаючи на те, що побудова звука при їх вимові набагато важча, а саме звучання голосу значно слабше, вони не тільки сприяють виробленню хорошої дикції, а й розвивають, зміцнюють весь голосовий апарат.

Вправи на півголосні *М* і *Н* (мичання) можна виконувати

закритим і відкритим ротом, наслідуючи звучання смичкових інструментів. Ці півголосні розвивають і зміцнюють звучання носо-зубного резонансу, виробляють ясність і чіткість звучання голосу й дикції і ніби настроюють співака на найбільш правильне і повне використання вокально-акустичних можливостей голосового апарата під час співу.

Для відчуття ізольованого звучання тільки верхньої частини носо-зубного резонансу і усвідомлення його техніки ми рекомендуємо тренуватися у співі півголосних *М, Н* з відкритим ротом, для повного звучання всього носо-зубного резонансу — з закритим ротом і зімкнутими щелепами.

Вправи на півголосні *М, Н* слід застосовувати ті самі, що й на голосні: співування секунд, терцій, кварт, квінт і так далі аж до октави. Так само проробляють легато, стаккато і витримані ноти.

Вправи на півголосні *Ж, З, С* і *Ш* сприяють оволодінню технікою раціонального використання вокально-дихальної енергії. Річ у тому, що, скажімо, під час співу голосних посилення вокально-дихальної енергії призведе лише до форсованого звучання, тоді як при співі півголосних найменше посилення цієї енергії призведе до втрати їх звучання. Вірніше, звучання півголосної при посиленні дихання втратить свою темброву звучність і перейде у безтемброву приголосну, наприклад: *Ж* в *З*, *З* в *С*, *С* в *Ш* і в *Т*. Вспівування цих півголосних дає можливість швидше навчитися контролювати і розподіляти своє дихання.

Приголосні

Не менш важливими для вироблення дикції, для розвитку голосового апарата і дихання ми вважаємо також вправи на приголосні. Як відомо, самі приголосні не співаються, а в сполученнях з голосними їм звичайно майже не приділяють уваги. На нашу думку, необхідно тренуватися у вимові кожної окремо взятої приголосної, причому робити це систематично і вдумливо.

Вимова всіх приголосних має бути чіткою, ясною, виразною, бо від неправильності або нечіткості їх звучання під час співу втрачають свої якості насамперед дикція, слово, зміст виконуваного твору.

Недбале ставлення до приголосних веде до того, що їх взагалі не чути у співі або чути слабо, нерозбірливо.

Чітка вимова приголосних у співі сприяє не лише ясності, виразності слова, дикції, а й сприятливо впливає на саме звучання голосу. Так, приголосні *Д, Ш, Р, С*, з нашої точки зору, допомагають виробляти і зміцнювати наближену позицію співацького звука. Приголосні *Б, П, Ф, В* сприяють формуванню чіткої, ясної дикції, губно-носо-зубній вимові слів. Приголосні *Г, К, Х* допомагають усунути кореневу вимову слів, горловий відтінок у голосі, який дуже часто трапляється у початківців. Приголосні *Л, Ц, Д, С, Т* сприяють виробленню правильних функцій кінчика язика, необхідних під час співу стаккато.

Отже, щоб досконало оволодіти «секретом» техніки співу, необхідно навчитися правильно співати голосні, півголосні, приголосні та їх сполучення, навчитися користуватись носозубним резонансом, відчутти, усвідомити й закріпити співацьку позицію звука — резонансовий пункт, а також щодня співувати різноманітні звуко-ритмічні вправи, гами та ін. При цьому треба завжди пам'ятати, що в початковий період навчання ні в якому разі не слід захоплюватися верхніми нотами, співати максимальним звуком, бо це згубно позначається на голосовому апараті співака. Співати треба переважно в середньому (грудному) регістрі, тихим звуком, звуком «дотику».

До кожної наступної ноти можна переходити лише тоді, коли буде співана, закріплена попередня нота. До верхніх нот треба переходити тільки після укріплення всіх нот середнього регістру. Вся робота щодо постановки голосу має ґрунтуватися на принципі поступовості й планомірності розвитку співацького діапазону.

Після цього можна переходити до вправ на інтервалах секунди, терції, кварта, квінти і т. ін. Пізніше — до хроматичних, мажорних та мінорних гам, вокалізуючи назви ступенів, або співати голосні вокальної азбуки, причому проводити ці вправи без підігрування на роялі, даючи спочатку тільки один конкретний акорд. Це робиться для того, щоб учень міг краще чути себе і в процесі роботи усувати дефекти свого голосу, а також для вироблення відчуття тональності і розвитку музично-вокального слуху. І лише наприкінці навчання ми рекомендуємо співати арпеджіо, витримані ноти, стаккато, трелі, форшлаги, групетто, філірувати звук, виробляти кантилену тощо.

Встановивши вокально-акустичну однорідність художнього звучання голосних, вирівнявши звук по всьому співацькому діапазону, можна приступати до поглибленої проробки розвитку художнього звука і слова по всьому співацькому діапазону.

За матеріал для вокального читання може правити будь-який музичний твір: народна пісня, романс, арія тощо (вибір залежить від педагога та учня). Але ми все-таки рекомендуємо працювати з кожним учнем над тим репертуаром, який корисний для розвитку його голосу і обдаровання. Роботу над складними творами і вокалізами, на нашу думку, слід починати тільки тоді, коли голос уже технічно підготовлений, поставлений і повністю відповідає основним вокально-художнім вимогам.

Практику виконання вокалізів на самому початку занять ми вважаємо помилковою і шкідливою. Вокалізи, які б вони не були, корисні лише тоді, коли голос в основному вже поставлений. Інакше учень, замість того, щоб позбутися хиб, заучуватиме їх в процесі співування вокалізів, підшукуючи такі технічні прийоми, які дадуть йому змогу, бодай через силу і з багатьма недоліками, взяти все-таки потрібну ноту і проспівати весь вокаліз. А згодом він пристосується до цих неправильних технічних прийомів, і вони стануть його «художньою суттю», його вокальним «я».

На жаль, багато співаків-початківців, переоцінюючи свої сили й можливості, часто беруться за виконання непосильних для них творів, що веде до перевантаження голосового апарата, його спрацювання. Тим самим вони уподібнюються до тих недосвідчених спортсменів, які починають тренування одразу з двохпудової гири: і ті, й інші підривають свої сили.

Учні часто проявляють невдоволення, коли педагог примушує їх тривалий час працювати над однією вправою, твором, вдосконалюючи ті чи інші технічні прийоми, зв'язані з постановкою та вихованням голосу. Вони забувають, що річ, власне, не в кількості проспіваних творів, а в якості їх вокально-технічної проробки.

«У мистецтві важливе не «що», а «як» — говорив І. С. Тургенев. Для того, хто вчиться співати, теж важливе не «що», а «як» співати, як передати внутрішню художність виконаного твору. На жаль, дуже часто і учні, і багаточисленні співаки-професіонали турбуються лише про зовнішній бік справи, тобто про звук, забуваючи, що справжній спів — це вираження голосом найпотаємніших думок і почуттів автора твору.

Застерігаючи від усього цього, нагадуємо, що педагог не повинен прощати учневі жодної неправильно проспіваної ноти, жодного неправильного звука. Водночас сам він мусить вести заняття так, щоб учням все було ясно і зрозуміло як теоре-

СПІВАЦЬКИЙ ДІАПАЗОН, ЙОГО РОЗВИТОК
І ЗГЛАДЖУВАННЯ*Діапазон і реєстри співацького голосу*

Діапазоном (грецьке *diapason* — через всі струни) спершу називали інтервал октави, а згодом цією назвою стали визначати звуковий об'єм, величину, відрізок, частину музичного звукоряду, притаманні якому-небудь музичному інструментові або співацькому голосові.

Діапазон співацького голосу — це звуковий об'єм голосу співака, тобто частина музичного звукоряду, яка відповідає виконавським можливостям співака. Кожен співак, як правило, має діапазон голосу не менше двох октав. У природі трапляються голоси на дві з половиною і три октави, але це виняток.

Діапазон у різних голосів простягається: у центрального баса — від *фа* великої октави до *фа* першої октави; у ліричного і драматичного баритона — від *ля* великої октави до *соль* першої октави; у ліричного і драматичного тенора — від *до* малої октави до *до* другої октави; у ліричного і драматичного сопрано — від *до* першої октави до *до* третьої октави; у колоратурного сопрано — від *до* першої октави до *мі, соль* третьої октави; у ліричного і драматичного меццо-сопрано — від *ля* малої октави до *сі-бемоль* другої октави; у альти чи контраalto — від *мі* малої октави до *соль* другої октави (див. мал. 11).

Діапазон співацького голосу поділяється (щодо слухового враження) на три основних реєстри: нижній (грудний), середній (медіум, або мішаний) і високий (головний). Нижче грудного реєстра відзначається октавне звучання (контрабасовий реєстр), а вище голосного реєстру (гранично високі ноти) у жінок — флейтове звучання, а в чоловіків — мікст, фальцет, фістула.

Реєстр — це частина діапазону, звукоряду (інструмента або співацького голосу), яка відрізняється певною своєрідністю звукового забарвлення. Існують три реєстри — високий, середній та низький; в голосі співаків — грудний, середній та головний (фальцет).

тично, так і практично. Звичайно, на початку їх підстерігає чимало труднощів, але наполеглива свідомо праця дасть бажані наслідки. Недостатня ж вимогливість педагога культивує безвілля і творчу неохайність майбутнього співака.

Знання своєї справи, розумний підхід і вимогливість педагога, а також творча зосередженість, сценічна увага і яскраво проявлена цілеспрямована творча воля самого учня сприятиме вихованню з нього справжнього співака-художника.

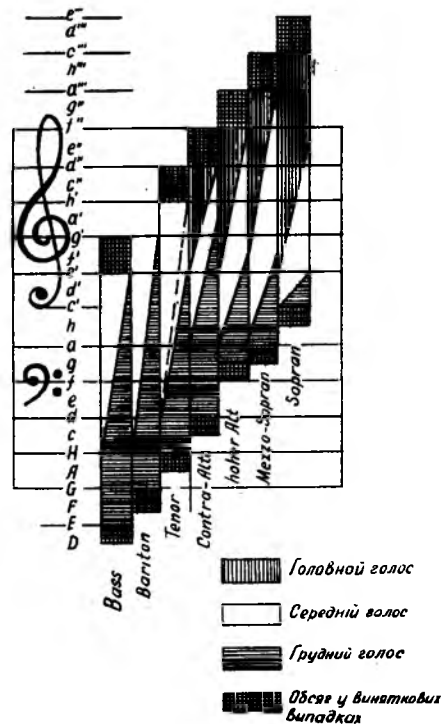
Поставлений голос є результатом повсякденної вдумливої праці учня і педагога, результатом засвоєння співаком теоретичних основ вокального мистецтва. Тим часом багато співаків і педагогів вважають його щасливим дарунком природи. Вони, на жаль, забувають слова геніального Глінки, що «всі голоси взагалі (прості і складні) від природи недосконалі й потребують вдосконалення»¹.

Отже, не можна заспокоюватися щасливими природними даними, треба сміливо вдосконалювати саму природу. І ні в якому разі не можна погодитися з тими педагогами, які методом своєї роботи обрали не керування цим вдосконаленням, а лише сторонні «спостереження». Такі педагоги не втручаються активно в процес формування голосу учня, а, як вони кажуть, надають співакові «творчого простору», тобто полишають його на самого себе, зводючи свою роботу до консультацій з елементарних питань науки співу.

Говорячи про спостереження і досвід, великий фізіолог І. П. Павлов вказує: «...Спостереження збирає те, що йому пропонує природа, а досвід бере у природи те, що він хоче»². Тим-то вважаємо, що практика, керівництво, досвід у викладанні співу мають становити струнку систему роботи по розвитку голосу співака, систему, яка надалі сама перевірятиметься й корегуватиметься досвідом.

¹ Див. И. К. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, М.—Л., 1948, стор. 165.

² Газ. «Правда» від 22 червня 1950 року.



Мал. 11. Голосовий діапазон
(за А. Музехольдом).

Класифікація голосів та їх співацьких діапазонів

Залежно від анатомічної, акустичної та фізіологічної побудови голосового апарата і виду голосових зв'язок, голоси поділяються на сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенори, баритони та баси.

Сопрано, в свою чергу, поділяється на:

а) колоратурне сопрано — найвищий жіночий голос, якому притаманна надзвичайна легкість і рухливість; крайні верхні ноти мають флейтове звучання, нижні — звучать слабо; діапазон — від *до* першої до *мі*, *соль* третьої октави;

б) лірико-колоратурне сопрано займає середнє положення між ліричним та колоратурним;

в) ліричне сопрано —

менш рухливе, тембр його звучніший і повніший, діапазон — від *до* першої до *до* третьої октави;

г) драматичне сопрано відрізняється силою і міцністю звучання, діапазон його простягається від *ля* малої до *до* третьої октави; цей голос щодо повноти і соковитості близький до меццо-сопрано;

д) лірико-драматичне сопрано — середній голос між ліричним і драматичним сопрано.

Меццо-сопрано (середній голос) поділяється на:

а) ліричне меццо-сопрано — найвищий із середніх голосів; за тембром воно нагадує драматичне сопрано, а тому їх часто плутають, особливо в початковий період навчання; відмінність цих голосів полягає в тембрі й звучанні нот першої

октави. У меццо-сопрано воно потужніше, ніж у сопрано; діапазон — від *ля* малої до *сі* другої октави;

б) драматичне меццо-сопрано — більш густий і сильний голос, діапазон — від *ля* малої до *ля*, *сі-бемоль* другої октави;

в) альт, або контральто — найнижчий жіночий голос, діапазон якого — від *мі* малої до *соль* другої октави; цей голос має великий запас нижніх нот густого й соковитого звучання, чим і відрізняється від меццо-сопрано.

Тенор — найвищий чоловічий голос, поділяється на такі види:

а) альтино — найвищий тенор; відмінна ознака його — це своєрідне фальцетне, інколи мікстове звучання, схоже на звучання жіночого голосу; при слабких нижніх нотах альтино вільно володіє граничними верхніми нотами; його діапазон — від *до* малої до *мі* другої октави;

б) ліричний тенор — високий, м'який, ніжний і рухливий голос; діапазон — від *до* малої до *до* другої октави; нижні ноти звучать слабо;

в) лірико-драматичний тенор займає середнє положення між ліричним і драматичним, має позитивні якості того й другого;

г) драматичний, або героїчний — голос з густим, повним і соковитим тембром, з великою силою звука та емоційною насиченістю; темброве забарвлення (характер) його нагадує баритонове звучання, тому при визначенні роду голосу їх дуже часто плутають; драматичним тенорам здебільшого важко даються верхи, зате нижні ноти звучать повно і соковито; діапазон такий самий, як у ліричного тенора.

Характерний тенор — це тип тенора, який визначається специфічним забарвленням партій на сцені, які йому доручаються. Другий тенор — назва співака за його становищем у хорі.

Баритон — середній чоловічий голос. Поділяється на такі типи:

а) ліричний баритон — найвищий голос серед баритонів; за характером тембру та звучністю близький до драматичного тенора, звучить м'яко і за своєю природою дуже рухливий; межі діапазону — від *ля* великої до *соль-дієз* першої октави;

б) лірико-драматичний баритон займає середнє положення між ліричним і драматичним, маючи позитивні якості одного і другого;

в) драматичний баритон — більш сильний, потужний, гус-

тий, мужній, але менш рухливий голос, аніж ліричний баритон; забарвлення його, переважно на нижніх тонах, наближається до басів. Діапазон — від *ля* великої до *соль* першої октави.

Бас — низький чоловічий голос. Поділяється на кілька видів:

а) бас профундо, або глибокий (найбільш низький), особливо цінний своїми низькими звуками; діапазон приблизно від *мі* великої до *мі* першої октави;

б) бас кантанте, або співучий (більш високий), легко йде вгору, але нижні його ноти звучать не дуже сильно. Діапазон приблизно на півтону-тон вище. За характером звучання нагадує драматичний баритон і відрізняється від нього більш густим тембром, ноти нижнього регістру звучать більш упевнено;

в) бас центральний займає середнє положення між басами профундо і кантанте;

г) бас-октава має потужні найнижчі з можливих у людському голосі звуки (до *до* контроктави включно). Голоси октавістів особливо гарно й поважно звучать у хорі.

Бас-буфф, або характерний бас, так само, як і характерний тенор, визначається колоритом партій, які доручаються співаком на оперній сцені.

Перші й другі басы — назви, обумовлені становищем співака в хорі. На мові хористів перший бас означає баритон, другий — бас.

Усі голоси щодо труднощів їх постановки можна умовно поділити на дві групи — легкі й важкі. До першої групи належать сопрано, баритони й басы, які нерідко бувають частково поставлені від природи, через що легше піддаються обробці.

До другої групи належать тенори, колоратурні сопрано, меццо-сопрано і контральто. Ці голоси від природи, як правило, не поставлені й потребують від співака та педагога великої праці, енергії й терпіння.

В усіх цих голосах найбільш вразливе місце — перехідні ноти: у тенора — *ля-бемоль*, *ля*, *сі-бемоль* першої октави нижнього регістра, *мі*, *фа*, *фа-дієз* другої октави середнього регістра, *сі* і *до* другої октави верхнього регістра; у меццо-сопрано — *мі*, *фа*, *фа-дієз* першої октави нижнього регістра, *до-дієз*, *ре*, *мі-бемоль* другої октави верхнього регістра; *фа-дієз*, *соль* другої октави верхнього регістра; у колоратурного сопрано — *мі*, *фа*, *фа-дієз* першої октави нижнього регістра, *мі-бемоль*, *мі* другої октави середнього регістра.

Те саме треба сказати і про першу групу голосів. У сопрано — це *мі*, *фа*, *фа-дієз* першої октави нижнього регістра, *мі-бемоль*, *мі*, *фа-дієз* другої октави середнього регістра; у баритона — *ре*, *мі-бемоль* другої октави верхнього регістра; у баса — *до-дієз*, *ре* другої октави верхнього регістра і т. ін. Всі перехідні, ламкі ноти кожного голосу потребують згладжування співацького діапазону в ході проробки регістрів.

Наведена класифікація співацьких голосів побудована залежно від індивідуальних даних, роду й виду (рід — тенор, вид — ліричний) співацького голосу. Визначення роду й виду співацького голосу провадиться за фізіологічними, акустичними й анатомічними ознаками, з допомогою високорозвиненого музичного слуху.

До основних фізіологічних і акустичних ознак належать: діапазон, тембр, теситура, характер і повнота звучання голосу, характер звучання на перехідних нотах між межами регістрів тощо.

Основні анатомічні ознаки — це будова гортані, резонатори, конституція організму співака та його голосового апарата. За самими лише анатомічними чи фізіологічними ознаками точно визначити рід і вид співацького голосу не можна. Досить часті випадки, коли за об'єктивним анатомо-фізіологічним дослідженням голосового апарата, довжини голосових зв'язок та будовою резонаторів визначали, наприклад, що співак має бас, тоді як насправді він зробив блискучу кар'єру тенора (приклад — італійський співак Бареро). Траплялося також, що баритон виявлявся тенором (відомий російський тенор Боначич). Аналогічні випадки мають місце і в жіночих голосах. На жаль, у практиці як педагогів-вокалістів, так і ларингологів такі випадки не поодинокі.

Встановлюючи рід і вид співацького голосу, необхідно також враховувати і його художні якості, професійну придатність і витривалість.

Розвиток і згладжування співацького діапазону

Ставлячи голос, необхідно згладити ламаність звучання голосу на так званих перехідних нотах з одного регістра в другий — з грудного в середній, з середнього в головний, бо спів по регістрах створює враження різнохарактерності звучання, неначе співак співає на різні голоси. Згладжування регістрів, або, інакше кажучи, подолання неоднорідності, неодноякісно-

сті й ламаності звучання голосу є одним з найболючіших питань для більшості учнів-співаків і педагогів-вокалістів.

Щоб усунути помітні переходи з одного регістра в інший, треба чітко виконувати всі умови технічної побудови співацького звука, вказані в попередніх розділах. А для цього необхідно правильно й свідомо користуватися співацькими диханням, резонаторами, стежити, щоб голос завжди звучав в одному й тому самому місці — резонансовому пункті, і, нарешті, що є найголовнішим, особливо на перехідних нотах, прагнути співати прикритим звуком. Тільки точне виконання всіх цих вимог допоможе співакові досягти досконалості й рівності звучання голосу по всьому діапазону.

У практиці вокалу більшість співаків і педагогів співають і культивують спів по регістрах, тобто йдуть шляхом найменшого опору, адже процес згладжування регістрів — річ не така проста й легка.

Співаючи прикритим звуком з відкритою, чіткою, рельєфною голосною, досягають не тільки злагожденості, однорідності, однакисності, а й близькості, могутності, виразності й художності звучання голосу, чіткості дикції.

Необхідно прагнути, щоб звук на всьому діапазоні був прикритим, а голосна — відкритою, бо це сприяє згладжуванню регістрів, усуненню ламкого звучання і строкатості на перехідних нотах. Природна річ, цього досягають не теоретичними міркуваннями, а практичною роботою і наполегливою працею, тобто щоденним тренуванням і співуванням відповідних вправ. Їх добирають індивідуально для кожного учня, залежно від його конституції, розвитку, підготовки тощо. Проте не слід гадати, що наукові принципи техніки побудови звучання співацького голосу можуть бути різні для різних голосів. Не можна плутати ці принципи з різними методами, способами та індивідуальним підходом до їх здійснення в процесі співу. Основи співацької техніки базуються на наукових вокально-акустичних законах і є абсолютно однаковими для всіх голосів, а підхід має бути індивідуальним, залежно від конституції, якості й ступеня підготовки голосового апарата співака.

Як ми вже підкресливали, для постановки і розвитку голосу, для досягнення художності звука необхідно систематично і цілеспрямовано співувати всі голосні й приголосні, а також їх сполучення, бо в основі співу лежить утворення голосної. Особливо велику увагу культурі співу цих голосних та їх спо-

лучень з приголосними слід приділяти під час розвитку і згладжування співацького діапазону, ліквідації строкатості звучання голосу. Вспівувати їх слід згідно з поданим нами у попередньому розділі принципом.

Для розвитку крайніх верхніх нот діапазону співака рекомендуємо застосовувати так звану параболу, яка сприяє наближенню звука до верхніх резонаторів.

«Вокальна параболу» — це технічний прийом відтворення правильного близького звука на крайніх верхніх нотах співацького діапазону. Застосовувати вокальну параболу слід: тенорам і сопрано — від верхнього *ля* другої октави; басам — від *мі*, баритонам — від *фа* другої октави; меццо-сопрано — від *соль* і контральто — від *мі* другої октави до граничних нот співацького діапазону.

При застосуванні параболи рот, розширюючись горизонтально, стає дедалі більш усміхненим. Купол піднебіння, незважаючи на це, лишається високим, тобто він ні в якому разі не повинен робитися пласким. Власне, таке положення голосового апарата наближає звук до носової порожнини, до верхніх резонаторів (маски) і примушує голос звучати у високій позиції, вільно й легко.

Філірування звука, кантілена і мелодійні прикраси

Коли голос поставлено і розвинено, діапазон його згладжено, можна переходити до роботи над філіруванням звука.

Філірування звука (франц. *filer*) — це технічний прийом поступового посилення, а потім ослаблення звука в процесі співу. Філірування звука будується на поступовій еластичній подачі вокально-дихальної енергії (голосового струменя) в резонансовий пункт, а далі на такому ж поступовому еластичному її ослабленні. Технічно це відбувається при еластичній інтенсивності діафрагми та черевного преса, яка поступово підвищується і понижується, та приляганні вокально-дихальної енергії до резонансового пункту.

Філірування звука — це могутній фактор у розвитку техніки співу, найбільш викінчена форма динаміки. Філірування розвиває силу і носкість звука, робить його еластичним, рухливим, м'яким і динамічним.

Дуже важливо у мистецтві співу навчитися правильно виконувати фермати.

Фермата (італ. *fermata*, буквально — зупинка) — знак продовження звучання; у співі — припинення, затримка руху на звуці або паузі.

Крім фермати, у нотах зустрічаються ноти з крапкою або двома крапками, а також легатовані або прохідні ноти. Всі ці ноти, як і фермати, слід співати, ніби повторюючи (в думці й звуком) голосну. Цей технічний прийом надає нотам і музичній фразі в цілому особливої викінченості, чіткої ритмічності та художньої рельєфності.

І, нарешті, найголовніше, чого мусить прагнути кожен співак, — це кантиленність співу.

Кантилена (італ. *cantilena* від лат. *cantilena* — спів) — співуча мелодія; співучість, мелодійність музики, виконання, співацького голосу.

Кантилений спів — це спів на однохарактерному звуці, який безперервно тягнеться, летиться, при максимальному використанні резонаторів голосового апарата.

Принцип кантиленного співу полягає в тому, що техніка побудови кожного наступного звука має відповідати техніці побудови попереднього. Інакше кажучи, при переході від одного звука до іншого, від першої ноти до наступної голос має звучати в одній точці, на мовній опорі і зберігати однохарактерність звучання. Він має бути абсолютно рівний, однорідний, однакісний.

Оволодівши кантиленою, треба вчитися застосовувати у співі мелодійні прикраси — стаккато, трель, форшлаг, групетто, мордент та ін.

Стаккато (італ. *staccato* від *staccare* — відривати, відділяти) — вказівка на коротке, уривчасте виконання (спів) звуків мелодії. Один з основних прийомів побудови звука, протилежний легато. Стаккато — це уривчасте звучання голосу в резонансовому пункті при чіткому, миттєвому відбиванні (відгомоні) діафрагми та черевного преса. Це один з найчастіше застосовуваних технічних прийомів у співі.

Трель (італ. *trillo* від *trillare* — деренчати) — вид мелізму, багаторазове швидке чергування двох суміжних звуків діатонічного або хроматичного звукоряду (основного ступеня і верхнього допоміжного). Трель звучить на великій і малій секунді з переважним підкресленням акценту голосної на другій верхній ноті даного інтервалу. Поступово прискорюючи і акцентуючи голосну верхньої другої ноти, ми готуємо перехід від природного звучання голосу до трелі, причому більш висо-

ка друга нота, яка входить до складу трелі, буде ніби тягуча, видержана; на ній і будується трель. Під час звучання трелі виникає третя нота — обертон, що нагадує трель солов'я.

Форшлаг (німецьк. *vorschlag*) — вид мелізму, або мелодична прикраса, що складається з одного чи кількох звуків, які передують основному звукові мелодії і виконуються більш короткою долею, ніж основний. Форшлаг найчастіше співається легким звуком, тобто звуком «дотику».

Групетто (італ. *gruppetto*, зменшене від *gruppe* — буквально група) — мелодична прикраса, що складається з 4—5 нот і являє собою чергування основного звука з сусідніми — верхніми та нижніми — допоміжними звуками.

Мордент (італ. *mordente*, буквально — кусливий, їдкий, гострий, від *mordere* — кусати) — мелодична прикраса, що складається з чергування основного звука, потім верхнього або нижнього допоміжного і знову основного.

Вміння користуватися мелодичними прикрасами збагачує виражальні засоби співака. Коли співак досконало оволодів кантиленним співом, навчився філірувати кожен звук свого діапазону і виконувати будь-яку мелодичну прикрасу, можна сміливо сказати, що голос у нього поставлений, що він має справжню вокальну школу і може впевнено виконувати будь-який твір, будь-яку оперну партію, — тобто він досяг вокальної досконалості.

Розділ V

МУЗИЧНО-ВОКАЛЬНИЙ СЛУХ

Психофізіологічний аналіз музично-вокального слуху

В житті людини взагалі, а у вокальному мистецтві, зокрема, велике значення мають органи чуття, завдяки яким нам доступне все багатство психофізіологічних відчуттів, що йдуть від навколишнього світу. Одним з органів чуття є слух.

І. П. Павлов у своєму вченні про вищу нервову діяльність розкрив взаємозв'язок між роботою органів чуття і вищих мозкових центрів. З допомогою запропонованого ним методу умовних рефлексів він довів, що провідна роль у взаємовідносинах

між організмом в цілому і трудовими та творчими процесами належить центральній нервовій системі — мозкові. Мозок розвивається і вдосконалюється, в свою чергу впливаючи на вдосконалення органів чуття, в тому числі й музично-вокального слуху.

В. І. Ленін говорив: «Інакше, як через відчуття, ми ні про які форми речовини і ні про які форми руху нічого дізнатися не можемо; відчуття викликаються діянням матерії, що рухається, на наші органи чуття»¹.

Всі відчуття, зв'язані з вокально-творчою роботою (розвиток музично-вокального слуху, робота нашої нервової системи, робота м'язів у процесі співу), залежать від збудливості й провідності живих тканин, що складаються з м'язів і нервів.

Звичайно вважають, ніби існує лише музичний слух. Проте вокально-педагогічна практика знає, крім музичного слуху, ще й вокальний.

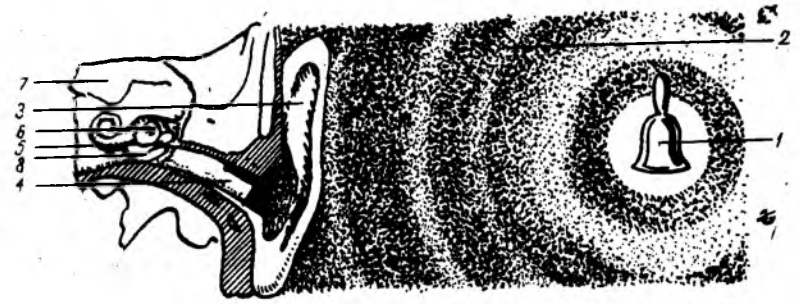
Вокальний слух, на відміну від музичного, що контролює відносну висоту, тривалість і силу звука, контролює його якість, відповідність звучання трактованому образі. Вокальний слух є аналізатором всіх звукових факторів голосу співака.

Кожна людина в більшій чи меншій мірі має музичний слух. А вокального слуху, готового від природи, не має майже ніхто. Вокальний слух, який полягає в умінні відрізнити правильну співацьку позицію звука від неправильної, високоякісний, художній звук від низькоякісного, треба спеціально виховувати, розвивати.

Що таке слух взагалі і музично-вокальний слух, зокрема, які він має різновидності?

С л у х — це здатність сприймати звукові коливання; це також певне відчуття (сприйняття і уявлення), зв'язане з нашою свідомістю. Провідником цих відчуттів є найтонший слуховий апарат — вухо, яке вловлює і сприймає різні звуки (див. мал. 12).

Спочатку коливання повітря, викликане коливанням якогось тіла, потрапляє з вушної раковини через слуховий прохід на еластичну мембрану — барабанну перетинку — і приводить її в рух. Потім барабанна перетинка передає поштовх трьом невеликим кісточкам — так званім молоточку, наковальні, стремени; стремени, основа якого рсзташована вже у внутріш-



Мал. 12. Сприйняття звука (за М. Левидовим).

1 — джерело звука, 2 — звукові хвилі, 3 — вушна завитка, 4 — слуховий прохід, 5 — барабанна перетинка, 6 — слухові кісточки, 7 — слуховий нерв, 8 — лабіринт.

ньому вусі, приводить в рух особливу рідину, що наповнює лабіринт, і водночас кортієві волокна у завитці. Волокна ці є кінцевими розгалуженнями слухового нерва. Звідси подразнення слухового нерва передається до мозкових центрів.

Шлях, що його проходить звук від кортієвого органа (язичка), приведеного в коливання, до мозку дуже великий і складний. Останній етап цього шляху підводить звукові збудження до кори головного мозку, яка і є основним центром слухових відчуттів. У здійсненні всіх слухових відчуттів бере участь кора скроневої долі, так званих великих півкуль головного мозку. Тут відбувається аналіз і синтез цих відчуттів.

Музичний слух — це здатність людини сприймати звукові коливання, безпомилково відрізнити правильні інтонації та інтервали від неправильних.

Вокальний слух — це здатність людини чути, сприймати й аналізувати якість голосу, його темброве забарвлення, насиченість і відповідність характеру звука трактованому образі, творіві.

Музично-вокальний слух — це високорозвинена музично-вокальна культура людського слуха, завдяки якій наше вухо може комплексно сприймати, розрізнити й аналізувати співацький звук як з суто технічного, так і з художнього боку. Музично-вокальний слух є аналізатором усіх звуко-слухових відчуттів і факторів художнього звучання голосу співака.

Музичний і вокальний слух можна вдосконалити до абсолютного слуху. Тому слід розрізнити відносний і абсолютний музичний, вокальний та музично-вокальний слух.

¹ В. І. Ленін, Твори, т. 14, Держполітвидав УРСР, К., 1949, стор. 277.

Абсолютний слух — це здатність людини впізнавати або відтворювати висоту окремого звуку (не порівнюючи його з іншим відтворенням, висота якого відома), а також чути і розрізняти співацький звук як з музичного, технічного, так і з художнього боку.

Відносний слух — це здатність визначати висоту звуку шляхом порівняння його з іншим звуком (висотне положення якого відоме), впізнавати або відтворювати музичні інтервали.

Існує також абсолютний внутрішньо-слуховий спів і абсолютний внутрішній слух.

Абсолютний внутрішньо-слуховий спів — це здатність співати шляхом уявлення (без фактичного звучання) будь-яку мелодію, пісню, арію, партитуру опери, симфонії тощо.

Абсолютний внутрішній слух — це здатність уявляти музику в свідомості, внутрішньо чути і переживати, не виконуючи і реально слухаючи її, відтворюючи лише в пам'яті при читанні нот або в процесі творчості.

Відомо, що звук може бути різний за тембром. Краса тембру звуку — одна з найцінніших його якостей, яка залежить від кількості і якості обертонів, що звучать. Співак мусить уміти так розкласти звук на його складові частини, як хімік розкладає речовину на складові елементи. Цій аналітичній здатності співака ми надаємо надзвичайно великого значення, бо вона допомагає здійснювати контроль за художнім звучанням голосу, отже, й за шляхами його здійснення. Але цього можна досягти лише при наявності музично-вокального слуху, розвивати який повинні всі співаки.

Співак з розвиненим музично-вокальним слухом відрізняється від інших людей не особливою будовою органів слуху, а дією вищих звукових аналізаторів і умовними рефlekсами, виробленими у відповідних ділянках кори головного мозку.

Основні фактори психотехнічного розвитку музично-вокального слуху

Основними факторами психотехнічного розвитку музично-вокального слуху є: резонатори (акустика) голосового апарата, резонансовий пункт, вокально-художній звук та його характер, тембр, голосні і слово, а також пам'ять відчуттів. Всі ці фактори у своїй взаємодії під час співу благотворно впливають на розвиток і виховання музично-вокального слуху.

Для виховання останнього велике значення має також слухання першокласних співаків. Проте виховувати слух треба шляхом безупинного повсякденного тренування з педагогом і роботи над собою — слуханням і контролюванням самого себе в процесі співу. Виробляючи культуру і техніку співу, розвиваючи голос і вдосконалюючи художній звук, співак розвиває і вдосконалює музично-вокальний слух, і навпаки. Вміння слухати і контролювати самого себе під час співу є цілком самостійною слуховою здатністю.

Музично-вокальний слух, так само як і весь голосовий апарат співака, бере найактивнішу участь в утворенні вокально-художнього звуку. Отже, зрозуміло, що, слухаючи й аналізуючи звучання власного голосу, співак, як і його педагог, завжди буде прагнути до кращого художнього звучання, а звідси й до правильності установки голосового апарата, повноти використання його акустичних і психофізіологічних можливостей.

З усього сказаного можна зробити один висновок: тільки маючи високорозвинений музично-вокальний слух, можна навчитися правильно співати. Без нього про це не може бути й мови.

Основи художнього співу й акторської майстерності

Розділ I

ВОКАЛЬНО-ХУДОЖНЯ, СЦЕНІЧНА МОВА

«Найвищі досягнення людської думки, найглибші знання і найпалкіші почуття залишаються невідомими для людей, якщо вони не будуть ясно і точно оформлені в словах. Мова — це знаряддя для висловлення думки»¹, — говорив М. І. Калінін.

Мова — це знаряддя, з допомогою якого люди спілкуються, обмінюються думками і розуміють одне одного. Вона реєструє і закріплює в словах, словосполученнях, реченнях результати роботи нашої думки і є невід'ємним фактором мистецтва співу, засобом розкриття ідейного та художнього змісту музично-вокального твору, сценічного образу, засобом активного впливу на слухача. Принцип вокально-художньої, сценічної мови є основним у науці співу і особливо при постановці й вихованні співацького голосу.

Інтонаційно-звукова мова у співі підпорядковується тим самим законам, що й мова словесна. Щоб навчитися правильно співати, необхідно насамперед, вивчивши свій мовний апарат, навчитися правильно говорити, декламувати, тобто оволодіти декламаційною співацькою мовою.

Спів — це продовжена мова. Мова співака як у житті, так і на сцені має бути виразна, чітка, природна і правильна. Кожен співак мусить контролювати її і говорити вокально правильно не тільки на сцені, а й у житті. Особливо строго треба стежити, щоб не вимовляли слова низько, глибоко, «на корені язика», бо це дуже шкодить голосові й стомлює його. Від правильності вимови образно-дійового емоційного слова залежить барвистість та інтонаційна виразність співацького звука.

¹ М. І. Калінін, Про комуністичне виховання і навчання, Держполітвидав УРСР, К., 1951, стор. 142.

Якось у розмові з акторами Великого театру К. С. Станіславський сказав: «Добре вимовлене слово — уже музика, добре проспівана фраза — уже мова». І співакові, і драматичному артистові необхідно володіти кантиленною мелодією мови, міцною артикуляцією, чіткою, певною конфігурацією рота, тобто керувати його зовнішнім малюнком, зумовленим вимовою різних голосних, від яких у свою чергу залежить правильний плин тонування, резонація і барвистість голосу. Отже, актор мусить уміти говорити на сцені, бо сценічна мова — це наймогутніший засіб впливу на слухача. Від того, як володіє актор сценічною мовою, залежить його майстерність, вміння донести до слухача ідейний зміст і внутрішній світ образу. Якщо співак так само легко, природно і просто співає, як говорить, то він оволодів вокальною майстерністю.

М. І. Глінка, ретельно вивчаючи західноєвропейську музику і популярні тоді італійську та французьку школи співу, зробив висновок про їх значну недосконалість і навіть хибність, піддавши їх нещадній критиці. Спираючись на національний характер російської манери співу, що ґрунтується на виконанні народних пісень, М. І. Глінка заклав основи російської вокальної школи і створив власний метод навчання, головні принципи якого і донині становлять для нас величезний інтерес. Прагнення Глінки до усвідомленого співу, правдивої, реалістичної, емоційної виразності голосу, до багатства та різноманітності барв у виконанні робить його установки в галузі вокального мистецтва особливо близькими нам.

«В музиці, особливо у вокальній, — говорив М. І. Глінка, — ресурси виразності безмежні. Одне й те саме слово можна вимовити на тисячу ладів, не змінюючи навіть інтонації, ноти в голосі, а змінюючи тільки акцент, надаючи устам то посмішки, то серйозного, строгого виразу. Вчителі співу звичайно не звертають на це ніякої уваги, але справжні співаки, досить нечасті, завжди знають ці ресурси»¹.

Уважно прочитавши «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке» А. М. Серова, можна побачити, що основним для Глінки як педагога з вокалу була виразна, справді декламаційна мова. Застосовуючи у співі музичну декламацію, М. І. Глінка вимагав від своїх учнів не співати слово, а вимовляти його, протягуючи при цьому склад, тобто продовжуючи емоційну

¹ Див. И. К. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, М.—Л., 1948, стор. 170.

голосну. Отже, він вважав, що співацький звук це продовжений звук мови, а спів — продовжена мова.

— Величезне значення мають також висловлення з цього приводу О. Варламова, О. Даргомижського, М. Мусоргського, Ф. Шаляпіна, які зробили великий вплив на дальший розвиток російської вокальної школи.

«Учень, — писав О. Варламов, — протягом усього часу свого навчання мусить старанно зважати на правила вимови, яка становить істотну частину співу... Правильна вимова ноти і складу надає співу більше ясності й сили, аніж будь-які зусилля»¹.

О. Даргомижський уявляв собі спів як омузичену мову. Це підтверджують його слова: «Хочу, щоб звук прямо виражав слово, хочу правди!»

М. Мусоргський говорив, що, вслухаючись в людську мову, він відчув її музику і спробував втілити мову-мотив в мелодію, яку хотів би назвати осмисленою, виправданою мелодією.

(Співати треба так само просто й легко, як говориш, — заявляв великий російський співак Ф. Шаляпін. До речі, в основу його творчості лягла не чиста вокалізація, а емоційно-виразне інтонування слова, що й принесло йому всесвітню славу.)

З цими принципами в галузі вокального мистецтва безпосередньо перегукується й науково-обґрунтована система виховання співаків, створена видатним українським співаком і педагогом, професором Олександром Пилиповичем Мишугою.

Як і Глінка, Мишуга глибоко розчарується в італійській вокальній методиці. Він не знаходить в ній усвідомлених принципів виховання голосу, відмовляється від суб'єктивних емпіричних прийомів і стає на шлях серйозної науково-дослідної роботи, яка приводить його до розкриття об'єктивних законів художнього звукоутворення і слововимови.

Відомому положенню італійської вокальної школи: «Для того, щоб співати, потрібен голос, голос і голос», Олександр Мишуга протиставляє своє твердження: «Для того, щоб співати, потрібен розум, палке серце, залізна воля і аж потім голос».

У своїх лекціях в Музично-драматичній школі Миколи Лисенка у Києві Олександр Мишуга підкреслював, що завданням науки співу має бути не лише розвиток голосу як фізичного матеріалу, який впливає на слух своєю силою і красою, викли-

каючи певні емоційні враження, а й розвиток його гнучкості та рухливості як засобу для виразної вимови слова. Спів без слів мертвий, слово — це кристалізований прояв думок і почуттів. Мишуга вважав, що спів і вокальна техніка не є самоціллю, а лише засобом для розкриття ідейно-художнього змісту виконаного твору і треба домагатися, щоб не голос керував співаком, а співак — голосом.

Вимова слів має бути завжди чіткою, динамічною, а головне — осмисленою, близькою (у високій позиції) і темброво високоякісною. Неправильне — глибоке або відкрите — звучання неможливо пов'язати з правильною, близькою слововимовою, бо при цьому неминує виникає розрив між словом і звуком, які, власне, являють собою діалектичну єдність.

Звук і слово

Роботу над звуком слід починати одночасно з роботою над словом, бо слово в процесі створення співацького звука відіграє домінуючу роль. Як ми вже говорили, слово і звук у співі невіддільні одне від одного — це єдине ціле. Тим-то робота над самим лише звуком неминує призведе до того, що співак не зуміє передати сенс музично-образних думок, що містяться в слові, змісті, так само як оволодіння самою лише технікою слова не дасть повноцінного художнього звучання.

В широких колах вокалістів, особливо італійців, поширена думка, що для співака важливий насамперед звук, а все інше має другорядне значення. Деякі з наших вітчизняних педагогів теж виховують у своїх учнів переважно звук і приділяють мало уваги тому, як володіти ним, вимовляючи слова і речення в процесі співу, як виражати емоції, закладені в словах, і т. ін.

Ми вважаємо такий погляд і таку практику хибними. Правильна розмовна мова і художній спів, так само як звук і слово, тісно пов'язані між собою. Отже, мова буде вокально-художньою тільки в разі використання законів співацького звука; так само і звук буде повноцінний, художній лише тоді, коли буде враховано закони правильної розмовної мови. Адже, повторюємо, спів — це правильно продовжена мова.

Звичайна розмовна мова формується безконтрольно, часто при глибокій вимові голосних і приголосних. Тому з перших днів навчання співу особливу увагу учнів слід звертати передусім на викорінення всіх недоліків у звучанні слів розмовної мови.

¹ А. Е. Варламов, Школа пения, Л., 1949, стор. 7.

Уміти вокально правильно розмовляти (на обпертому диханні і в позиції звука) у повсякденному житті для співака не менш важливо, ніж уміти правильно дихати й особливо видихати. Вокально правильна мова сприяє художньому звучанню співацького голосу, тоді як звичайна розмовна мова, здебільшого неправильна, заважає цьому, бо йде врозріз з вимогами вокально-художнього звука. Отже, розвиток сценічної мови необхідно починати паралельно з роботою над технікою побудови вокально-художнього звука і технікою співування голосних, приголосних та їх сполучень.

Опанувавши техніку формування художніх голосних, приголосних, півголосних, складних голосних та їх сполучень, треба навчитися відчувати й передавати у звуці зміст слів і речень, тобто творчо зв'язувати характер звучання голосу з думкою, вираженою в слові. Тільки за цієї умови співак зможе вільно володіти своїм голосом, усім багатством його барв і відтінків.

Музично-вокальне читання і декламація

Наступним етапом в роботі учня є музично-вокальне читання і декламація.

Вокальне читання — це читання на мовній опорі, на «характері звука» в резонансовому пункті і в певному ритмі й темпі. Таке читання виробляє у співака чітку, ясну дикцію, сприяє однорідності, одноякісності звучання голосу, надає йому звуконосності, польотності. При цьому необхідно прагнути якнайповніше передати значення кожного слова, зміст твору в цілому.

Музично-вокальна декламація — це технічний прийом вокально-творчої вимови слів з усіма їх граматичними і логічними акцентами, з виявленням емоцій, що містяться в них:

Олександр Мишуга говорив: «Хто вміє декламувати, той вміє співати». І це справді так. Якщо людина вміє акустично, граматично і логічно правильно вимовляти голосні, півголосні, приголосні, слова та цілі речення, тобто вміє правильно говорити і декламувати, для неї зовсім не важко проспівати будь-яку пісню, романс або арію. Отже, треба спершу навчитися правильно говорити і декламувати, а потім уже співати.

Перш ніж розучувати, співувати новий твір, слід кілька разів уважно прочитати і продекламувати його текст. Декламуючи, слід прагнути якнайточніше відтворити логічні й гра-

матичні акценти, наголоси, якнайповніше сцрийняти, пережити і передати у словах і звуках найтонші психологічні відтінки цього твору, його ідейно-художній зміст, стиль. Це необхідно для того, щоб співак зникав керуватись у своїй роботі не лише звуком, а й осмисленим вокально-образним словом. В мистецтві співу важливий не тільки голос як такий, а й уміння відчувати, пережити і передати цим голосом найтонші порухи людської душі.

Природа людського голосу і завдання педагога з вокаду

Підводячи підсумок всьому сказаному вище, нам хочеться підкріпити його прикладом, який промовляє сам за себе.

Як відомо, дитина, з'явившись на світ, заявляє про це своїм першим «а-а-а!». Згодом вона починає вимовляти «ма», а далі «ма-ма». Ще згодом чути склади «ба», «па», «ня», «да», «та» й інші, а від них і слова «баба», «няня», «тата», «папа», «дядя» тощо.

Чому саме ці склади і слова дитина вимовляє першими, пояснити не важко. Річ у тому, що приголосні *м, н, т, п, б, д* — найзручніші для вимови з голосними *а* та *я*: всі вони звучать близько, на губах. Слова, створені з їх участю, — найзручніші для вимови й звучні, тобто акустично правильні. До речі, вокально-акустичні закони голосового апарата діти використовують у своїй мові інстинктивно. З часом багато людей через різні причини втрачають цей інстинкт. Пояснюється це, напевне, тим, що людська мова далеко не досконала щодо свого акустичного звучання. Безперечно й те, що *мама, баба, тата і няня* — перші найближчі живі об'єкти навколишнього світу немовляти, тому воно й прагне надати їм форми конкретної думки. Але значення цих понять для нього, певна річ, спочатку неясні, і дитина лепече їх просто тому, що їй легко і зручно вимовляти якісь нові, хоч і незрозумілі, звуки.

Звідси можна зробити висновок, що потреба у відтворенні всіх цих звуків, складів і слів є певною закономірністю розвитку людської мови, яка йде від простого до складного, від голосної до складу, від складу до слова й далі. А оскільки спів — це продовжена мова, то і в співі слід додержувати цих самих правил.

Згадаймо також, що всі слова, які діти вимовляють уперше, будуються на двох однакових складах. Це теж не випад-

ковість, бо повторення одного й того ж самого складу є найпростішим, найлегшим способом зберегти рухомо-резонаторні форми голосового апарата у початковому їх положенні, тобто зберегти однакову акустичну звучність усього слова. †

Саме цей принцип збереження резонаторно-акустичних форм однакової акустичної звучності голосу при переході від однієї голосної до другої, від одного складу чи слова до іншого має лягти в основу всієї роботи по співуванню голосних, приголосних, їх сполучень, слів і речень, згладжуванню регістрів і постановці голосу співака в цілому. Не порушувати, а поліпшувати, вдосконалювати природу, сприяти природному максимальному використанню вокально-акустичних законів і можливостей голосового апарата — ось чого має прагнути кожен педагог, якщо він хоче добитися успіхів своїх учнів.

Як уже зазначалося, більшість дітей від природи інстинктивно говорить правильно з точки зору використання вокально-акустичних можливостей голосового апарата і тільки згодом, у зрілому віці, багато хто з них втрачає цю здатність. (Тому розвивати мову, голос і слух слід одразу, з раннього дитинства. Діти дуже легко засвоюють правильну вимову слів, легко оволодівають вокально-акустичними правилами шляхом психофізичних відчуттів, а це в свою чергу сприяє розвитку музично-вокального слуху. Зберегти природу і навчити правильно говорити, свідомо сприймати й відтворювати художній звук, тобто виховати рефлекс художнього звучання голосу — святий обов'язок кожного педагога, який навчає дітей співу.¹

† Період мутації, під час якого співати категорично забороняється, можна використати для оволодіння основами теорії музики, теоретичними правилами вимови голосних, приголосних, вокального читання, декламації, гігієни голосу тощо.

Мутація голосу відбувається в 13—18 років, тобто в період статевого змужніння людини, під час якого перероджуються зв'язки, через що змінюється й голос. Мутація голосу у чоловіків і жінок починається не водночас і відбувається неоднаково. Це залежить від властивостей організму, темпераменту і кліматичних умов, в яких народжується і живе людина. У чоловіків мутація починається пізніше, ніж у жінок, бо у них статева зрілість настає пізніше, але й відбувається швидше. В теплих краях взагалі мутація голосу у людини починається набагато раніше, ніж у холодних.

Після мутації, коли голос остаточно сформувався, зміцнів, слід продовжити заняття в тому ж дусі — не порушуючи, а

вдосконалюючи природу. Час занять спершу слід обмежувати, а далі поступово збільшувати.

Щоб досягти бажаних результатів у справі підготовки вокальних кадрів у нашій країні, необхідно приділити особливу увагу музичному вихованню дітей. А для цього потрібно багато добре підготовлених педагогів, які знають і люблять свою справу. †

Розділ II

ТЕХНІКА ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Техніка вокально-сценічної творчості включає в себе як техніку володіння голосовим апаратом, голосом, так і психотехніку — техніку переживання.

Психотехніка — це комплекс технічних прийомів, зв'язаних з творчими переживаннями під час співу. Основним засобом впливу на слухача — глядача є вокальне образно-дійове слово, яке сприяє розкриттю ідейно-художнього змісту виконаного твору, створенню сценічного образу. Тому саме слову й змістові слід приділяти особливу увагу в процесі роботи над репертуаром, над твором, роллю. Робота ця складається з кількох етапів: 1) знайомство з твором, з роллю; 2) вивчення і всебічний аналіз твору, ролі; 3) процес «вживання» в образ; 4) вокальне читання і декламація тексту; 5) координація дій.

Вміння перевтілюватись, як і вміння володіти голосом, не приходять само собою. Цього досягають шляхом повсякденної цілеспрямованої наполегливої роботи. Але це не означає, що ми заперечуємо вроджену здібність, талант, якому часом уже на перших порах під силу те, чого другий не може добитись і шляхом тривалого навчання, тренування. І все ж працювати щодня, систематично, працювати не покладаючи рук — це доля всіх, хто хоче присвятити своє життя мистецтву співу. Тільки талант, помножений на повсякденну працю, може дати бажані результати.

Добір репертуару і робота над ним мають проводитися строго послідовно й дуже уважно, вдумливо, виходячи із ступеня підготовки та практичних можливостей учня. На жаль, дуже часто учні з дозволу або за порадою своїх педагогів

беруться за виконання надто складних, непосильних для них на даному етапі творів, що завдає непоправної шкоди голосу і травмує психіку співака.

Ритм і темп

Крім вокально-образного слова, у співі дуже важливе значення мають також ритм, темп, розподіл уваги, вокально-творчий спокій і темперамент співака. Без оволодіння цими прийомами, без підкорення їх своїй волі спів, акторська майстерність неможливі.

Кожен педагог мусить з першого заняття суворо стежити, щоб учень дотримувався певного ритму і темпу, бо від цього надалі залежатиме його організованість, зібраність, логіка і послідовність дій, а також правильний, природний прояв почуттів та емоцій під час співу.

Вроджене чуття ритму необхідно так само свідомо розвивати і вдосконалювати, як і пам'ять, музично-вокальний слух та голос.

Ритм — це один з основних виражальних і формоутворюючих засобів музики, що полягає в художньо доцільному чергуванні і групуванні музичних звуків. Ритм об'єднує всі види і можливості виявлення наших емоцій, таких як рух звука, мелодія, рух тіла, жести, міміка, «вживання» співака в образ, включення його в загальний темп масової дії чи вистави тощо. Ритм тісно пов'язаний з розвитком вокальної техніки і музично-вокального слуху.

Ритм у співі — це одна з можливостей співака передати слухачам у чіткій формі емоції, що містяться в тому чи іншому слові, творі. Якщо закони вокальної акустики є суттю співацького звука, то ритм — це внутрішній рух творчого процесу в часі, рух, котрий своєю пульсацією надає музично-вокальному творові необхідного психологічного забарвлення, змісту, значення.

Темп — це швидкість чергування умовно прийнятих за одиницю однакових тривалостей в тому чи іншому розмірі. А розмір, в свою чергу, є повторювана сума однакових тривалостей, умовно прийнятих за одиницю і відзначуваних зусиллям однієї з одиниць (тривалість руху звука).

Темп і ритм пов'язані між собою. Вони перебувають у певній єдності в кожному окремо взятому музично-вокальному

творі. Найменше порушення ритму чи темпу веде до викривлення цього твору, до викривлення художньої правди.

Розучуючи новий твір, можна і не дотримуватись вказаного композитором темпу, але ритмічний малюнок твору має лишатися завжди однаковий, порушувати його ні в якому разі не можна. Отже, співак завжди мусить строго додержуватись внутрішньої закономірності твору, гармонії його ритму й темпу, гармонії використання всіх вокально-акустичних і психотехнічних законів та правил.

Розподіл уваги в процесі співу

Було б помилкою думати, що учень в процесі занять з вокалу мусить з перших уроків концентрувати свою увагу на всіх основних принципах науки співу, на всіх вокально-акустичних правилах. Спершу увага концентрується на чомусь одному, потім на другому, третьому і т. д., причому робиться це поступово, у строго послідовному порядку. Проте вчитися концентрувати і розподіляти увагу слід уже з перших кроків, адже, вдосконалюючи функції якогось одного органа голосового апарата, ми тим самим вдосконалюємо техніку і всіх інших органів; отже, наша увага до деякої міри розподіляється і на ці органи.

Чим більш свідомо учень вникатиме в суть різних технічних прийомів, тим кращим буде розподіл його уваги. Але це не виключає необхідності зосередитись, сконцентрувати увагу в початковий період навчання тільки на двох основних моментах: 1) на формуванні співацької позиції звука; 2) на слуховому контролі правильності цієї позиції, правильності звучання голосу в цілому.

Після організації роботи всіх органів голосового апарата, підпорядкованої певним вокально-методичним правилам, увагу учня можна скерувати на досягнення творчої настроєності й активності. З цього періоду починається ніби поступове розкріпачення уваги, яка скеровується на розкриття ідейно-художнього змісту виконуваного твору, на створення художнього образу.

Отже, в міру автоматизованості техніки побудови співацького звука збільшується можливість скеровувати психічну енергію на творчий процес. Чим більшою і досконалішою є автоматизація в роботі голосового апарата, тим вільніша твор-

ча фантазія співака, тим легше йому творити і тим досконаліша його виконавська майстерність.

Вокально-творчий спокій

Вокально-творчий спокій — це насамперед спокій і впевненість співака у своїх силах і можливостях, творча настроєність його під час співу. Інакше кажучи, це стан творчого захоплення, творчого збудження співака, впевненого в успішному виконанні будь-якого технічного і творчого завдання, відсутність будь-якої напруженості, скутості, нервозності.

Саме поняття «спокій» має суто умовний характер, адже відомо, що у світі, який нас оточує, в тому числі й у вокальній творчості, абсолютного спокою не існує. Тому необхідно розмежувати поняття спокою як суто фізіологічного стану організму і поняття вокально-творчого спокою як внутрішньо (психічно) спокійного, врівноваженого стану співака під час виконання.

З точки зору мистецтва існує спокій творчий і спокій взагалі, не творчий. Вокально-творчий спокій характеризується максимальним проявом усіх творчих сил і можливостей, проявом справді художніх емоцій виконавця, на відміну від спокою взагалі, тобто просто стану нерухомості.

Щоб краще з'ясувати поняття вокально-творчого спокою, наведемо кілька прикладів.

На сцену вийшов співак. Він натхненно грає, співає, ходить, жестикулює і т. ін., і з точки зору мистецтва він творчо цілком спокійний, його фізична енергія спрямована безпосередньо на прояв художніх емоцій, на відтворення образу.

Тепер припустимо, що в наступному акті вистави цей самий артист за роллю нерухомо сидить на сцені — в кріслі чи на стільці. Побачивши серед глядачів свого знайомого, він посміхнувся до нього. З точки зору мистецтва стан його в цей момент був неспокійний, хоч він, як і раніше, залишився спокійно сидіти. Річ у тому, що частина його фізичної і психічної енергії виключилася з образу, і актор тим самим порушив свій творчий спокій.

Припустимо, що артистка, граючи роль Татяни в опері Чайковського «Євгеній Онегін», надто туго зашнурувала корсет або взула тісні туфлі, які до болю стискають їй ноги. Вокально-творчий спокій і в цьому разі буде порушений, бо

фізичний біль відвертає увагу співачки від головного — створення сценічного образу і художнього звучання голосу.

Або ж такий приклад. Співак уперше виступає в новій ролі. Партію свою він знає нетвердо, до того ж в ній є важкі вступи, складні мізансцени й ансамблі. Співак, природна річ, боїться, хвилюється, а тому про вокально-творчий спокій в даному разі й говорити нема чого. Ні творчого натхнення, ні творчого хвилювання він у повній мірі не зазнає і не проявить.

Отже, коли співак непевний у своїх силах і можливостях, коли він відчуває, що голос його не досить еластичний, рівний, вільний і не зовсім кориться його волі, швидко «сідає», втомлюється, коли, нарешті, йому щось заважає, щось його дратує, — про вокально-творчий спокій не може бути й мови.

Співак, який прагне віддатися своїм художнім емоціям під час співу і викликати відповідне враження у слухачів, мусить насамперед досконало володіти собою, своїм голосовим апаратом. Щоб досягти цього, треба, як ми вже сказали, приділити особливу увагу розвитку техніки вокально-творчого спокою з самого початку занять співом.

Вокально-творчий спокій мусить супроводити буквально всі етапи постановки й розвитку голосу співака, всі види роботи як учня, так і співака-професіонала. Можливість якогось гармонійного і художньо доцільного розвитку фізіотехніки співацького апарата без техніки вокально-творчого спокою виключається.

Учень має усвідомити все значення вокально-творчого спокою — це одне з головних і найважчих завдань педагога. Майже всім людям, що не працювали спеціально над своїм гармонійним фізичним розвитком, властиво чимало неправильних, дисгармонійних рухів. Досить рідко людина, бажаючи здійснити якийсь рух або дію, пов'язані з певним завданням, витрачає на це мінімальну кількість енергії: як правило, вона робить при цьому чимало зайвих недоцільних рухів і скорочень м'язів. Це пояснюється неправильним виробленням сполучальних рефлексів, які можуть супроводити будь-який вид праці, пов'язаний з рухами людського тіла. Робота вокаліста не є винятком щодо цього. Співак-початківець має звичайно велику кількість свідомо або несвідомо вироблених неправильних сполучальних рефлексів, пов'язаних з рухами тіла, окремих його органів, з диханням, мовою і т. ін. Саме вони становлять дуже складну перешкоду на шляху до досконалої техніки володіння

голосом, до усвідомлення і створення в організмі вокального спокою під час співу.

В роботі з учнями слід звертати увагу не лише на фізичний, а й на психічний спокій, бо фізично спокійний стан співака значною мірою залежить від його психічної настроєності. Наприклад, грубе, різке ставлення чи зауваження безпосередньо впливає на психіку учня, а це, в свою чергу, позначається й на звучанні його голосу.

Отже, фізичний стан учня і його психічна настроєність мають бути об'єктами особливої уваги педагога.

Як педагог, так і учень у своїй роботі повинні прагнути до нерозривного гармонійного поєднання фізичного і психічного вокального спокою в єдине ціле, що ми його називаємо вокально-творчим спокоєм. Лише в стані такого спокою можна вільно співати і створювати художні образи.

Темперамент

Питання людського темпераменту давно вже цікавить вчених. Висвітлення його має важливе значення не тільки для таких галузей науки, як психологія, фізіологія, психіатрія та ін., а й для мистецтва, бо особливості характеру і темпераменту людини відіграють тут неабияку роль.

Темпераментом називають особливості нервово-психічної організації людини, пов'язані з характером нервових процесів (їх інтенсивністю, силою чи слабкістю, швидкістю та легкістю виникнення і згасання, врівноваженістю чи неврівноваженістю, рухливістю чи інертністю). Особливості ці виявляються в певному емоційному тонусі.

Науково обгрунтоване пояснення темпераменту дав І. П. Павлов у своєму вченні про типи нервової системи й типи вищої нервової діяльності. В основу відмінності типів нервової системи він поклав три ознаки: силу основних нервових процесів (збудження і гальмування), рівновагу між цими процесами, рухливість цих процесів (тобто здатність їх швидко змінювати один одного).

Різне поєднання цих ознак лежить в основі темпераментів.

Сангвінічний темперамент відповідає сильному, врівноваженому і рухливому типу; **флегматичний** — сильному, врівноваженому, але малорухливому, інертному типу, всі процеси у якого проходять повільно; **холеричний** — сильному, але неврів-

новаженому типу, у якого збудження переважає над гальмуванням; **меланхолійний** — слабкому типу, у якого гальмування завжди переважає над збудженням.

Крім цих чотирьох видів темпераменту, існують також інші, які відповідають іншим комбінаціям основних ознак типу нервової системи, але вони ще мало вивчені й не дістали певних назв.

Темперамент дуже тісно пов'язаний з творчим процесом, тому специфічні особливості творчості співака перебувають у прямій залежності від його темпераменту. Темперамент співака знаходить яскравий вияв не тільки у зовнішньому трактуванні образу, його грі, а й у тембрі, характері голосу.

Які ж основні відмінні риси притаманні акторам з різними темпераментами і творчою індивідуальністю?

Холерик — легко збудливий, внутрішньо неорганізований, зовні — нестриманий.

Сангвінік — рухлива, життєрадісна, схильна захоплюватися людиною, у якій збудження переважає над гальмуванням.

Флегматик — стримана, з повільним сприйняттям, терпляча і холоднокрівна людина, у якій гальмування дещо переважає над збудженням.

Меланхолік — схильний до пригніченого настрою і похмурих думок. Гальмування завжди переважає у нього над збудженням.

Найбільш яскравими і здібними до творчої та громадської діяльності ми вважаємо темпераменти сангвінічний і флегматичний. Типовою рисою сангвініків є їхнє вміння зливатися з навколишнім середовищем, з людьми, відчувати себе часткою навколишнього світу. Сангвінік привітний і добрий до людей, швидко зживається з ними і переходить на дружні відносини. Типовою для сангвініків є також схильність до практичної роботи.

Майже такі самі риси притаманні і флегматикам, які, однак, більш стримані й менш сприйнятливі за своєю натурою.

На протилежність сангвінікам і флегматикам, меланхоліки ставляться до життя вельми спокійно, уявляючи собі його чимсь неприязно грубим. Це люди некомпанійські, замкнуті; як правило, вони протиставляють власне «я» навколишньому світові. Життя здається їм недосконалим, звідси — болісна туга і невдоволеність, схильність до ідеалізму і фанатизму.

Темперамент значною мірою впливає на психомоторну сферу артиста. Так, наприклад, сангвінічний темперамент сприяє

підвищенню її активності. Вокальна експресивність співаків з таким темпераментом у більшості випадків дуже гнучка, еластична. Завдяки рухливості м'язів обличчя, губ і язика їм легко виховати чітку, виразну дикцію, близьку губно-носо-зубну вимову. Щоправда, є багато таких індивідуумів, які говорять швидко, темпераментно, а голос їх звучить глибоко, з горловим відтінком.

Часто у співаків з яскраво вираженими рисами сангвінічного темпераменту спостерігається надто прискорений психічний темп. Співаючи, такий актор не може по-справжньому проявити емоцій, відповідних значенню того чи іншого слова (через квапливість), що веде не лише до порушення психологічної цільності виконання, а й до збіднення емоційного забарвлення слова і тексту, змісту твору в цілому. Для співаків з таким темпераментом характерний також бурхливий прояв емоцій, що призводить іноді до швидкого спрацювання голосу. Щоб уникнути цього, слід навчитися керувати своїм темпераментом, підкорювати його своїй волі. Це одне з найважчих завдань і педагога, і учня.

У співаків з яскраво вираженим флегматичним темпераментом спостерігається, навпаки, уповільнений психічний темп, через що психологічне значення слова та відповідні йому настрої й емоції вони усвідомлюють із значним запізненням, тобто після того, як уже проспівали його. У таких співаків часто не буває яскравого психологічного забарвлення звука, а також відповідності експресії, міміки, жестів характерові виконаного твору, образів. Отже, необхідно завжди прагнути до підвищення тону і творчої активності, до вироблення багатьох рис, характерних для інших темпераментів. Проте співаки з помірним флегматичним, як і з помірним сангвінічним темпераментом, мають величезні можливості для прояву своєї творчої натури, своїх здібностей.

Певний відбиток на творчий характер співака накладають також холеричний і меланхолійний темпераменти.

У мистецтві співу важливо не тільки знати, який у тебе темперамент, а й уміти усвідомити й використати основні його особливості в процесі творчості.

Темперамент здебільшого відповідає характерові голосу. Але трапляється, що такої відповідності немає. Наприклад, співак має темперамент сангвініка, отже, він схильний до глибоких переживань, до героїки, драматизму, а голос у нього ліричний, і, коли в процесі співу він прагнучиме якнайповніше

виявити риси свого темпераменту, це неминуче закінчиться для нього трагічно — він втратить голос. Тому, підбираючи собі репертуар, співак мусить керуватися не темпераментом, а характером голосу і ні в якому разі не співати драматичних партій. Легкість і ліризм — ось запорука успіху в розвиткові голосу, в розвиткові творчої індивідуальності.

Досконало оволодіти своїм голосом, вокальною технікою і психотехнікою, темпераментом, навчитися перевтілюватись, тобто переключати себе в коло емоцій потрібного образу чи твору, — ось чого мусить прагнути кожен, хто хоче присвятити своє життя мистецтву співу.

Розділ III

ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ СПІВАКАМ

Творча діяльність співака цілком залежить від стану його здоров'я, від стану і витривалості голосового апарата. Тому кожен, хто присвятив своє життя мистецтву співу, мусить стежити за собою, строго дотримуватись певного режиму праці, відпочинку, харчування, статевого життя тощо.

Крім ранкової зарядки, рекомендуються легкі види спорту — фехтування, теніс, плавання, веслування, їзда верхи тощо, при цьому не слід перевтомлюватись чи брати участь у змаганнях.

Важка атлетика, бокс, біг, футбол та інші види спорту, пов'язані з великою витратою енергії, для співаків протипоказані; те саме слід сказати і про балетне мистецтво. Що ж до ритмічної гімнастики, то вона корисна.

У процесі навчання співу особливу увагу слід приділяти вокально-художній пластиці, яка сприяє музичному, вокальному, фізичному та сценічному розвитку майбутнього співака. Ранкова зарядка, легкі види спорту і пластичні вправи зміцнюють і розвивають здоров'я, голосовий апарат співака, роблять його витривалим і мало сприйнятливим до різних захворювань.

Щоденні фізичні вправи необхідно закінчувати водною процедурою — загальною прохолодною ванною, душем або ж обмиванням хоча б верхньої половини тіла водою кімнатної температури з розтиранням шкіри грубим рушником і з наступним загальним масажем.

Для зміцнення нервової системи дуже корисно додавати до води кухонну сіль та одеколон (по одній столовій ложці на літр води). Це викликає прилив крові до шкіри, поліпшує її живлення, робить її пружною та еластичною. Наша шкіра багата на нервові закінчення, тому всі ці процедури водночас підвищують і зміцнюють тонус вегетативної нервової системи, якій підпорядковані всі функції нашого організму. Відбувається загартування організму, тобто підвищення його опору всім шкідливим зовнішнім впливам, створюється хорошиї настрій, або, інакше кажучи, збуджується симпатична нервова система, внаслідок чого підвищується працездатність, така необхідна вокалістові.

Так само, як про чистоту свого тіла, треба дбати і про чистоту повітря. Запилене, забруднене повітря може спричинитися до захворювання дихального і голосового апарата і передчасного його спрацювання. Отже, треба всіляко уникати запиленних приміщень і курних вулиць. Ранком, перед заняттям, рекомендуються короткі прогулянки в будь-яку погоду, бажано у замських кварталах. Особливу увагу співак повинен приділяти чистоті порожнини рота, носа і горла.

Співати слід щодня (крім вихідного), але не більше як одну-дві години з обов'язковими перервами для відпочинку. Для початківців урок має тривати не більш як 20 хвилин (якщо враховувати тільки спів). Поступово його можна збільшувати і згодом довести до 1—2 годин з 5—10-хвилинними перервами після кожних 15—20 хвилин занять.

Урок співу при правильному його проведенні ні в якому разі не повинен втомлювати співака. Навпаки, він має викликати почуття насолоди і приємного загального збудження.

Спів на вільному повітрі можливий при температурі не нижче 11° за Цельсієм, в безвітряний день. В приміщенні мінімальна температура теж має бути не менш, як 11—12° тепла. Ні в якому разі не слід співати в сухих запилених приміщеннях, а також на вільному повітрі в спеку або при вологій та вітряній погоді.

Розмовляти в повсякденному житті слід якомога менше, а головне — вокально правильно, тобто на мовній опорі, легко, вільно, невимушено.

Істи треба 3—4 рази в день, уникаючи гострих страв. Не пити й не їсти дуже гарячого і дуже холодного, не переповняти шлунка — це позначається на звучанні голосу, на стані голосового апарата й загальному здоров'ї.

В день вистави або концерту слід обідати не пізніше третьої години дня, не вживаючи жирних страв. Після обіду мінімум 1—2 години зберігати цілковите мовчання. Мовчати рекомендується також після вистави аж до наступного дня.

Не слід пити спиртних напоїв, курити, вживати наркотиків.

Не секрет, що кожен співак має виробити також власні суто особисті прийоми та правила, власну індивідуальну гігієну праці, харчування, відпочинку і т. ін. Проте в основному всі якоюсь мірою повинні додержувати загальних правил, встановленого практикою режиму.

Є співаки, що вживають спиртні напої або навіть кокаїн чи морфій, як вони кажуть, «для піднесення творчого настрою». Цим вони гублять свій голос, своє здоров'я.

Деякі співаки перед виступом випивають по 5—6 склянок чаю або кави, п'ють сирівець, натуральне вино або теплу воду, ставлять на горло гірчичник тощо. І все це лише для того, щоб краще звучав голос, щоб «не дерло в горлі». Такі процедури ніякого впливу на голос не роблять. Це своєрідне самонавіяння, а тому практикувати їх не слід.

Всяке порушення режиму веде до порушення нормальних функцій голосового апарата, до професійних захворювань і передчасної втрати голосу.

До професійних захворювань належать:

- 1) сиплість, хрипота і загальне незвучання голосу через перевтому або форсування, нервове або шлункове захворювання;
- 2) катаральний стан, тобто почервоніння істинних голосових зв'язок та слизової оболонки горла;
- 3) потовщення голосових зв'язок і незмикання їх;
- 4) крововилив у голосові зв'язки;
- 5) односторонні та двосторонні вузлики на голосових зв'язках;
- 6) гайморит (запалення гайморових порожнин);
- 7) втрата голосу, тимчасова або постійна, від раптового переляку, крику, натужного співу (форсування) тощо.
- 8) психофізична втрата голосу, тобто цілковитий розлад функцій всього голосового апарата через відсутність правильної постановки голосу.

Крім перелічених основних, є багато інших професійних захворювань вокалістів. Причиною їх можуть бути погані санітарні умови робочого місця, як наприклад: мала кубатура концертного чи репетиційного залу, сцени, артистичної; дефекти

опалення й освітлення; недостатня або надмірна вологість; несприятливі комбінації температури, теплового випромінення, вологості й руху повітря (протяги); несприятливі атмосферні умови під час роботи на вільному повітрі.

Поширені й різні зловживання: так звані вокальні змагання серед учнів (хто вище, голосніше й довше протягне ту чи іншу ноту); безконтрольність домашніх занять, під час яких учень втрачає всяке чуття міри; спів у хворому стані; безперервний спів з криком, голосна розмова на гулянках, особливо після вживання чималої кількості спиртних напоїв та куріння; часті виступи у концертах і виставах; виконання партій і творів, які не відповідають голосові співака та інше.

Щоб якнайдовше зберегти голос, його чистоту, свіжість, необхідно не тільки суворо дотримуватися режиму праці і всього життя, а й вміти правильно, легко та вільно співати, тобто мати правильно поставлений голос — справжню вокальну школу. А це вже залежить від педагога. Тому вчити високого, благородного мистецтва співу має тільки той, хто досконало знає, любить його, хто має великий творчий досвід і жадає передати його молодим співакам. Інакше кажучи, вчити співу може тільки той, хто має чим поділитись, у кого є чого повчитись. Адже постановка голосу — справа дуже складна і відповідальна, і від того, як навчить педагог свого учня, залежатиме усе його творче життя.

В мистецтві постановки голосу дуже велике значення має відшукання і закріплення співацької позиції звука — резонансового пункту, виховання музично-вокального слуху, а також послідовність в роботі як над самою постановкою, так і над підготовкою репертуару. Без усвідомленої єдиної співацької позиції звука (резонансового пункту) не може бути й мови про художній, правильний спів, бо співак замість того, щоб зосередити всю свою увагу, всі свої вокально-творчі можливості на розкритті ідейно-художнього змісту виконуваного твору, змушений буде думати про те, як і куди спрямувати той чи інший звук.

Важливим технічним фактором у розвитку співацького голосу є щоденне тренування — співування звуко-ритмічних вправ, вокальних голосних і приголосних та їх сполучень.

Не менш важливим ми вважаємо також уміння співати звуком «дотику» і «робочим звуком». Перший необхідний для якнайшвидшого відшукання і закріплення співацької позиції звука — резонансового пункту, а другий — для розучування.

вспівування та сценічної проробки репертуару — як вокально-творчий звук, що не втомлює.

Для досягнення співацької настроєності ми рекомендуємо як учням, так і співакам-професіоналам щоденне розспівування (тренування голосу) — одне з найнеобхідніших правил повсякденного життя артиста. При цьому слід строго стежити, щоб кожен звук вправи чи вокалізу відтворювався акустично правильно.

Робота співака тісно переплітається з роботою концертмейстера, диригента, режисера та інших працівників сцени. Найбільше співак пов'язаний з концертмейстером, який фактично веде музичну роботу за участю і під уважним наглядом педагога з вокалу. Досвідчений концертмейстер, знавець своєї справи, є правою рукою педагога в музичному розвитку співака.

Перше, ніж зустрітися з концертмейстером, співак мусить ретельно проробити літературний і музичний матеріал твору чи партії, над якими збирається працювати, вивчити текст. На першому занятті концертмейстер кілька разів програє увесь твір з початку до кінця, і лише після цього можна приступати до співування «робочим звуком».

З диригентом співак зустрічається тільки для того, щоб «здати» партію, коли вона вже готова. Але роль диригента у сценічному житті співака важко переоцінити. Від його музично-вокальної культури, педагогічного такту і вміння координувати й урівноважувати спів і звучання оркестру під час репетицій і вистав залежить добра половина успіху співака. На жаль, буває, що під час вистави оркестр так гримить, що заглушає співаків і вони перевтомлюються, хворіють і передчасно вибувають з ладу.

Відомо, що великі співаки завжди гастролювали з своїми диригентами і концертмейстерами. Та це й зрозуміло. Всебічно вивчивши співака, знаючи його позитивні і негативні якості, вони надійно «охороняли» його голос від перевтоми, сприяючи таким чином продовженню його творчого життя на сцені.

Наступний етап роботи здійснюється спільно з режисером, вірніше, втрюх — співак, диригент і режисер. Встановлюються мізансцени, провадяться ансамблеві співанки тощо. Роль режисера для співака теж величезна. Адже від того, як він розуміє природу і можливості співака, залежатиме кількість і складність мізансцен, емоційні і пластичні завдання, які він ставитиме перед ним. Надмірність в усьому цьому негативно

позначається на диханні, звуковеденні, на виконанні в цілому.

В роботі співака з концертмейстером, диригентом і режисером не можна допускати домінування їхньої волі, їхньої творчої ініціативи. Співак мусить, пропустивши крізь власне артистичне «я» їхні вказівки і зауваження, проявити власну творчу ініціативу і створити викінчений художній образ. В протилежному разі про акторську майстерність співака не може бути й мови.

Співак мусить також підтримувати тісний контакт з художником, який створює ескізи декорацій, костюмів, гриму.

Щоб уникнути непередбачених хвилювань під час вистави або виступу на естраді, зберегти нерви і голос, співак повинен своєчасно все обмірковувати, підготувати, примірити костюм і загримуватися. Гримом слід навчитися користуватися самотійно.

Говорячи про творчу гігієну голосу, не можна обійти мовчанням і роль композитора. Адже, на жаль, ще досить часто зустрічаються твори, співати які просто неможливо через їх вокальну незручність, складність (теситура, інтервали, паузи). Виконання таких творів неодмінно призводить до перевтоми, ослаблення і передчасного спрацювання голосу співака. Ось чому кожен композитор мусить знати природу людського голосу, можливості всіх його видів і типів і враховувати це при написанні творів.

Наші поради з вокальної гігієни однаковою мірою стосуються як співаків, так і драматичних акторів, читців, лекторів, педагогів, промовців, учасників художньої самодіяльності й усіх тих, чия професія пов'язана з роботою голосового апарата.

ЗВУКО-РИТМІЧНІ ВПРАВИ

Для постановки і розвитку співацького голосу пропонуємо комплекс звуко-ритмічних вправ (див. нотний додаток).

Примітка: Вправи 1, 2 і 3 даються спеціально для відчуження, закріплення і розвитку носо-зубного резонансу. Співати їх треба (підвищуючи або понижуючи на півтону в межах можливого) так: взяти дихання, закрити рот, стуливши вільно зуби, а потім так само вільно вимовляти приголосну Г або Х з наступним додаванням М або Н. Повітряний струмінь при цьому слід спрямовувати по куполу піднебіння в носовий прохід, в думці упираючи його у співацьку позицію звука — резонансовий пункт. Ці вправи можна співати, вірніше, «мичати»

з закритим і відкритим ротом, ніби імітуючи звучання смичкових інструментів (верхні голоси імітують скрипку, а нижні — віолончель). Під час співу або мугикання (мичання) цих вправ з відкритим ротом робиться все те саме, але співають з відкритим ротом ніби на голосну А.

Всі інші вправи необхідно співати стакато і легато по звуках хроматичної (або діатонічної) гами вгору, а потім униз в межах можливого, підставляючи голосні або сполучення голосних з приголосними і варіюючи їх. Деякі вправи виконувати, враховуючи виставлені штрихи. Особливу увагу учнів слід звернути на співування голосних вокальної азбуки (А, Е, І, О, У, И, О^н, Е^н), а також приголосних та їх сполучень (докладно про це сказано в III розділі).

6

До, ре, до
До

7

До, ре, до, ре, до
До

8

До, ре, мі, ре, до
До
А
Е
І
О
У
И

9

До, ре, мі, ре, до, ре, мі, ре, до
А (або іншу вокальну голосну)!

10

До, ре, мі, фа, мі, ре, до
До
А

11

До, ре, мі, фа, мі, ре, до, ре, мі, фа, мі, ре, до
До
А

12

До, ре, мі, фа, соль, фа, мі, ре, до
До
А

13

До, ре, мі, фа, соль, фа, мі, ре, до, ре, мі, фа, соль, фа, мі, ре, до
До

14

До до ре до
А А Е А О

15

До, ре, мі, фа, соль, фа, мі, ре, до, ре, мі, фа, соль, фа, мі, ре, до
А о а е а
Е і е і е
О у о у о
И і и і и

Так само у вправах 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 45, 47, 49, 53, 54, 55, 57, 58, 59.

16

Вимовляти назви ступенів гамми, але не на мовній опорі, а на звуці, що тягнеться

17

А е і о у и о^н е^н
ба бе бі бо бу бн бон бен
ва ве ві во ву ви вон вен
да де ді до ду ди дон ден
жа же жі жо жу жи жон жен
за зе зі зо зу зи зон зен
ла ле лі ло лу ли лон лен
ма ме мі мо му ми мон мен
на не ні но ну ни нон нен
ра ре рі ро ру ри рон рен
са се сі со су си сон сен
бра бре брі бро бру бри брон брен
вра вре врі vro врү ври врон врен

31

До, ре, до ре, мі, ре, мі, ре, до.
До
А

32

До
А

33

А о

а

34

А о а

35

А о а

36

А о а о а

37

А Е І О У И А

38

А Е І

О У И А

39

А о у
О е і
Е і о

40

А о А_а_а_а_о_о_о_о а(о)

41

А о а

42

А о а

43

 А о а

44

 А о а

45

 До А

46

 А о а о а

47

 До, ре, до, мі, до, фа, до, соль, до, ля, до, сі, до, до, до
 А а е е і і о о у у и и а о а

48 *ten.*

 Ятвійнаві. ки ві. ків

49

 А о а

50

 А о а(о)

51

 А-а-а-а е-е-е-е і-і-і-і о

52

 і в зворотному напрямку
 До, ре, мі, фа, соль, ля, сі, до

53

 А Е

54

 А Е і в зворотному напрямку.

55

 А Е і в зворотному напрямку.

56

 А(ля)



Зміст

<i>М. Рильський. Видатний український співак і педагог</i>	3
Від автора	6
ЧАСТИНА ПЕРША	
ОСНОВИ ПОСТАНОВКИ І ВИХОВАННЯ ГОЛОСУ СПІВАКА	
<i>Розділ I. Співацьке дихання</i>	8
Основна постава корпусу і міміка співака	8
Вокально-дихальний процес	9
Співацьке вдихання	10
Співацьке видихання	10
Опора співацького дихання і звука	12
Типи дихання	14
Співацьке дихання	15
<i>Розділ II. Співацький апарат</i>	16
Положення звукоутворюючих факторів голосового апарата під час співу	16
Вокальні функції голосових зв'язок	21
Типи звучання співацького голосу	22
<i>Розділ III. Вокально-художній звук</i>	25
Резонатори голосового апарата, їх значення і практичне застосування в процесі звукоутворення, співу	25
Співацька позиція звука, або резонансовий пункт	28
Атака співацького звука	30
Цілеспрямований співацький звук	30
<u>Вокально-художній звук</u>	32
Голосні	33
Формули вокально-художнього звучання голосних	36
Півголосні	40
Приголосні	41
<i>Розділ IV. Співацький діапазон, його розвиток і згладжування</i>	45
Діапазон і регістри співацького голосу	45
Класифікація голосів та їх співацьких діапазонів	46
Розвиток і згладжування співацького діапазону	49
Філірування звука, кантілена і мелодійні прикраси	51

Розділ V. Музично-вокальний слух	53
Психофізіологічний аналіз музично-вокального слуху	53
Основні фактори психотехнічного розвитку музично-вокального слуху	56
ЧАСТИНА ДРУГА	
ОСНОВИ ХУДОЖНЬОГО СПІВУ Й АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ	58
Розділ I. Вокально-художня, сценічна мова	58
Звук і слово	61
Музично-вокальне читання і декламація <i>вигуків</i>	62
Природа людського голосу і завдання педагога з вокалу	63
Розділ II. Техніка вокально-сценічної творчості	65
Ритм і темп	66
Розподіл уваги в процесі співу	67
Вокально-творчий спокій	68
Темперамент	70
Розділ III. Практичні поради співакам	73
Звуко-ритмічні вправи	78

Микиша Михайл Венедиктович
ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
(На українском языке)

Редактор *Л. М. Мокрицька*. Художник *В. П. Кузь*.
Художній редактор *К. Ф. Контар*. Технічний редактор
В. Л. Сердега. Коректор *О. С. Семеновська*.

БФ 26110. Темплан 1971 р. № 233. Здано на виробництво
5. I. 1971 р. Підписано до друку 13. IV. 1971 р. Формат
60×84/16. Умовно-друк. арк. 5,46. Обліково-вид. арк. 4,83.
Зам. 14. Тираж 2000. Ціна 30 коп.

Видавництво «Музична Україна», Київ, Пушкінська, 32.
Білоцерківська книжкова друкарня Комітету по пресі
при Раді Міністрів УРСР, вул. К. Маркса, 4.

ДРУКУЮТЬСЯ І НАДІЙДУТЬ У 1971 РОЦІ
У ПРОДАЖ ВИДАННЯ:

В. Г у ж о в а

СПОГАДИ

О Л Е К С А Н Д Р М И Ш У Г А
СПОГАДИ, ДОКУМЕНТИ, МАТЕРІАЛИ

Т. Ш в а ч к о

МАРІЯ ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ

Зазначену літературу можна замовити за адресою:

**Київ — 1, абонементна скринька № 278,
«Книга—поштою»**