

ЗАКАРПАТСЬКИЙ ІНСТИТУТ ПІСЛЯДИПЛОМНОЇ
ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Гавацко Ельвіра Петрівна

**Формування вокальних
навичок у вихованців студії естрадного співу**

Науково-методичний посібник

Ужгород - 2017

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ ДИХАННЯ У ВОКАЛІ.....	5
1.1. Теорія та методика викладання вокалу в історичному контексті.....	5
1.2. Значення навчання співу вихованців на сучасному етапі.....	11
РОЗДІЛ II. ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК У ВИХОВАНЦІВ СТУДІЇ ЕСТРАДНОГО СПІВУ	16
2.1. Особливості викладення естрадного вокалу для солістів на заняттях у студії «Ліра».....	16
2.2. Розвиток вокальної техніки естрадних співаків початківців.....	21
РОЗДІЛ III. РОБОТА НАД ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВИМИ НАВИЧКАМИ У ВИХОВАНЦІВ СТУДІЇ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....	26
3.1. Зміст вокально-ансамблевої роботи керівника на заняттях вокалу у контексті проблеми формування вокально-ансамблевих навичок вихованців студії «Ліра».....	26
3.2. Постановка дихання як найважливіша складова навчання співу.....	40
3.2.1. Проблема співацького дихання в сучасній вокальній педагогіці.....	40
3.2.2. Фізіологічні особливості роботи голосоутворювальних органів у процесі навчання співу.....	47
3.2.3. Технологія звукоутворення та постановки дихання у контексті вокально-виконавських інновацій сучасності.....	50
ВИСНОВКИ.....	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	58
ДОДАТКИ.....	59

ВСТУП

Відомий український композитор і хоровий диригент Кирило Стеценко писав: «Співайте частіше пісні, вчіть дітей цим пісням. Пісні нададуть вам сили, волі, одухотвореності і любові до того народу, якому ви служите, й до тої праці, до якої вас поставила доля».

Вокальне мистецтво — одне з найбільш популярних видів музичного виконавства, що є найважливішою сферою духовного буття людини, значущим пластом її культури. У сучасній культурі воно перевершує за обсягом усі інші жанрові сфери музики.

В Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті наголошується, що одним із пріоритетних напрямів реформування освіти визначається виховання всебічно розвиненої, творчої особистості, становлення її творчого потенціалу, розвиток національної свідомості та духовного багатства. Досягненню цих завдань сприятиме переорієнтація освіти на особистість школяра, формування його творчих нахилів, здібностей, умінь і навичок.

Особлива роль мистецтва в сучасному суспільстві зумовлюється новою освітньою парадигмою, що визначає нові підходи до розробки та вдосконалення мистецьких педагогічних технологій. Не є виключенням галузь дитячої вокальної педагогіки як компонент у системі естетичного виховання дітей та юнацтва. Найбільш гостро сьогодні постають питання вокального виховання дітей, коли організація повноцінно резонуючого співацького звуку, стабілізація положення гортані при зміні голосних і висоти тону здійснюється під час анатомо-морфологічного розвитку голосо-утворюючої системи на фоні росту всього організму.

Психолого-педагогічні умови, як провідні чинники успішності процесу розвитку співацького голосу дітей, сприятимуть формуванню в них стійкого інтересу до вокального мистецтва, набуттю певних знань з цієї галузі,

набуттю та вдосконаленню виконавського сценічного досвіду, розвитку й водночас збереженню повноцінної фонації під час мутаційних змін голосу.

Проблема розвитку й засвоєння навичок завжди стояла перед педагогами вокалу, хор-мейстерами, співаками-початківцями й була найголовнішою. Можливість реалізувати себе на професійній сцені, а також довголіття співацького голосу залежить від того, наскільки правильно були сформовані навички співу.

Вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин співацького апарату, які відбуваються в процесі співу і підкоряються волі співака. Вокальними навичками є співацька постава, дихання, звукоутворення і звуковедення, дикція, артикуляція і чистота інтонування. Вокально-ансамблеві навички – це навички узгодженого співу в колективі.

Вокально-ансамблева музика для дітей є тим своєрідним матеріалом, який поєднує конкретність і узагальненість, залучає дитину до спілкування з мистецтвом, до творчості в якій вияв особистого “Я” сприяє розвитку її мислення з урахуванням життєвого і художнього досвіду. Завдяки співу дитина входить у світ художньої культури, що виступає засобом формування її духовності.

Як зазначає О.В.Сухомлинська, парадигму виховного процесу в освітніх закладах становить “підхід до дитини через еволюційно-біологічні й культурно-історичні закономірності розвитку та побудова на цій основі виховання, метою якого є формування яскравої і самобутньої індивідуальності”[4,137]

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ ДИХАННЯ У ВОКАЛІ

1.1. Теорія та методика викладання вокалу в історичному контексті.

Проблеми виховання співацької культури та вокального розвитку особистості досліджувались Л.Дмитрієвим, Н.Гребенюк, Р.Юссоном, О.Стахевичем, Ю.Юцевичем, П.Троніною та ін. Вокально-фізіологічні аспекти функціонування співацького голосу висвітлювались, зокрема, В.Морозовим, В.Ємельяновим, А.Багадуровим, Д. Огородним. Ключові положення специфіки дитячого ансамблевого співу розглядалися Є. Малініною, Н.Орловою, Г.Стуловою й деякими іншими дослідниками. Сучасний стан розвитку педагогіки мистецтва характеризується також зростанням інтересу до проблеми специфіки вокального виховання дітей та юнацтва (В.Ємельянов, В.Морозов, О.Стахевич, О.Маруфенко).

Процесу розвитку співацького голосу присвячено праці таких відомих дослідників, як Г.Стулова, Н.Ветлугіна, О.Малініна, О.Лебедева, І.І.Левідов та інші. Психологічні чинники у процесі вокального виховання юних співаків досліджено у працях Ф. Гोनоболіна, В. Кутішенко, С Рубінштейна та інших. Педагогічні умови вокального виховання учнів підліткового віку детально описані в роботах В.Багадурова, Л.Венгрус, Л.Гавриленко, В.Ємельянова, Н.Добровольської, Д.Локшина, О.Маруфенко, Д.Огороднова, Н.Орлової, О.Стахевича, Г.Стулової, В.Шацької та ін.

У становленні системи масового музичного виховання, у пошуках нових форм і методів навчання співу активну участь брали діячі музичної педагогіки: О. Апраксіна, Б. Асаф'єв, В. Шацька, С.Шацький та інші. Слід зазначити, що до дидактичних та методичних питань навчання співу звертались педагоги-методисти другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: В.Архангельський, О.Карасьов, С.Миропольський, О.Пузиревський, А.Сосновський та інші.

До другої половини ХІХ ст. в історії педагогічної думки України існували певні методичні доробки з питань навчання співу дітей підліткового віку. Визначення методів навчання співу сягають часів педагогічної діяльності М.Дилецького (близько 1630 – 1680) та викладачів Києво-Могилянської академії. Музикант М. Дилецький перевагу надавав наочним методам навчання – спів по руці (надалі набув поширення як релятивна система); рекомендував використовувати навчальні таблиці, посібники. На його думку, наочні методи є ефективним засобом свідомого сприймання музичного твору, розуміння висоти та тривалості звуку [9,90-91]. Дієвим засобом розвитку музикальних здібностей вихованців (мислення, образне сприймання, музикальний слух, відчуття ритму, творча активність особистості), на думку М. Дилецького, є метод імпровізації.

В Києво-Могилянській академії склалася специфічна студійна система вокальної освіти. Ядром розробленої навчальної програми були вивчення київського знаменного розспіву та теорії партесного співу. Для досягнення високого рівня вокальної освіти педагогів використовували різні методи навчання: спів по нотах, хоровий багатоголосий спів, метод імпровізації. У Києво-Могилянській академії вокальну освіту отримали Г.Сковорода, А. Ведель, які викладали у Харківському колегіуму.

Активна методична та науково-педагогічна діяльність педагогів-музикантів другої половини ХІХ ст.: А.Архангельського, Н.Брянського, Ф.Владимирського, О.Карасьова, О.Маслова, С.Миропольського, О.Нікольського, О. Пузиревського значно вплинула на впровадження співу як навчального предмета у початкових школах та на розвиток методики музичного виховання молоді. Так, С.Миропольський розробив методику викладання даного предмета, визначив дидактичні принципи (загальні і спеціально-музичні) та “освітнє значення елементів музики: мелодичний, ритмічний, динамічний, гармонійний, хоровий” [12,81]. Проблеми навчання співу дітей підліткового віку досліджував педагог-музикант, організатор численних курсів церковного співу для вчителів О.Карасьов. Він був

переконаний, що основними методами навчання співу мають бути такі, які сприяють розкриттю музикальних та вокальних природних здібностей, враховуючи вікові особливості розвитку дітей (мутація голосу).

Вагомий внесок у розвиток теорії та методики викладання співу зробив педагог Н.Брянський. Він вважав, що “власне чуття кожної людини устугує приводом для правильного дихання” [7,48]. Педагог-методист, звертаючись до проблеми розвитку музикальних здібностей, до яких відносив слух, голос, ритмічне та тональне відчуття, уперше в методичній літературі наголошував на впровадженні на практиці специфічних вправ, призначених для хору. Н. Брянський зазначав, що “для хорového співу потрібні інші вправи, які спрямовані не на артистичне вироблення голосів й не на багаті голосові засоби, а такі, які за своєю зручністю, послідовністю, спільністю легко засвоювались й сприймалися значною кількістю людей” [7,48]. Методист наголошував, що вправи необхідно урізноманітнювати: змінювати ритмічний рисунок, динаміку.

Протягом другої половини XIX ст. використовувалися такі методи:

- наочні (слухання інших, зображення звуків – цифри, ноти за церковними книгами, диригування вчителя);
- словесні (моральна бесіда, художня розповідь);
- практичні (спів “з голосу”, спів по цифрах, спів в унісон, хорový спів).

Метод слухання інших був надзвичайно поширеним і передбачав знайомство з співацьким мистецтвом. Діти слухали спів, а іноді й самі виконували різні твори разом з дорослими, ще з раннього дитинства: мати наспівувала колискову, брати та сестри співали, полегшуючи співом важку працю, згодом під час відвідування церкви слухали церковний спів. Таким чином, діти з народження чули виконання різних пісень і набували слухового досвіду.

Дидактичне значення слухання інших полягало в тому, що використання цього методу на початковому етапі навчання співу мало значний вплив на

подальший розвиток внутрішнього слухання. Вже те, що, вихованець який співає, повинен уявити кожний звук (його висоту, тривалість у порівнянні з наступним і попередніми звуками), позитивно впливало на розвиток мислення, пам'яті, уваги й уяви вихованців. Такої точки зору дотримувалися О.Карасьові С.Миропольський [10,66]. Таким чином, залучення до навчання співу починалося ще з раннього дитинства через слухання дорослих і продовжувалося вже через практичне опанування елементарних співацьких вмінь та навичок. Виразне виконання педагога, показ прийомів виконання як методи навчання співу були поширені і забезпечували простоту, точність, правильне інтонаційне виконання музичного твору вчити з метою підвищення інтересу дітей до співу, а також створення сприятливих умов для розширення слухового досвіду вихованців. Використовуючи ці методи у навчанні співу, педагоги намагалися навчити дітей правильному звукоутворенню, рівномірній витраті дихання, чіткій дикції та ін. (чистота інтонацій, неподільність у співі). Від майстерності педагога, його таланту повністю залежало навчання співу. Дидактичне значення цих методів полягало в тому, що діти, наслідуючи голос педагога, спочатку розучували, вивчали будь-які наспіви, а потім самостійно виконували їх.

Таким чином, методи наочного слухання сприяли набуттю слухового досвіду вихованців, мали вагомий вплив на формування естетичного сприйняття музичних творів.

Наочним графічним методом навчання співу була цифрова нотна система запису нот. Доцільність використання цього методу обумовлена простотою запису, легким, свідомим засвоєнням дітьми нотної грамоти та музичних творів. В Україні протягом другої половини ХІХ ст. використовувалась цифрова система запису нот: кожний ступінь звукоряду позначався відповідною цифрою: до – 1, ре – 2, мі – 3, фа – 4, соль – 5, ля – 6, сі – 7. Діти добре знали послідовність цифр і легко уявляли і відтворювали, наприклад, рух мелодії по ступенях і через ступінь: 1 – 2 – 3 (до – ре – мі). Одна цифра без усякого додаткового знаку позначалася тривалістю в один

удар, тобто половинна позначалася цифрою з крапкою. Для найпростіших мелодій, позначених цифрами, ця система була виправданою, але для зображення більш складних потрібно було вводити до неї стільки додаткових знаків, що було досить складно прочитати мелодію. Наприклад, для позначення діеза (#) цифру треба перекреслити справа наліво, а для позначення бемоля (b) – зліва направо та ін. Дидактичне значення цифрової системи нотного запису полягало в тому, що діти досить швидко опановували музичну грамоту, мали наочну уяву розташування звуків (1-3-5 – і учень розумів, що перед ним ноти розташовані через одну).

Недоліки цифрової системи нотного запису в тому, що для позначення простої мелодії було достатньо лише цифр, але складну мелодію зі знаками альтерації було досить складно записати і прочитати; виконання мелодій за цифровою системою не сприяли розвитку тонального відчуття.

Наочний метод навчання співу застосовувався за допомогою жестів (рухів) рук. Дидактичне значення цього методу полягало в тому, що сам педагог міг зосередити увагу вихованців на метро-ритмічній структурі музичного твору; слідкуючи за рухами педагога, діти могли одночасно злагоджено проспівати наспів.

Серед словесних методів навчання найпоширенішими були: моральна бесіда, художня розповідь. Традиційно вказана група методів застосовувалася у поєднанні з наочними та практичними методами навчання. Більш уживаними методами були розповіді (художня, опис, пояснення, коментування прослуханого або почутого). Розповіді проводилися перед співом дітей. Для створення відповідного емоційного настрою розповіді повинні бути емоційно насиченими, цікавими, в ході яких педагог образно, логічно, послідовно, доступно доносив інформацію до вихованців, спирався на зорово-слуховий досвід дітей, на почуття та враження від співацького мистецтва.

Використовували практичні методи навчання співу, а саме: спів “з голосу” (як аналітичний метод навчання співу) у більшості випадків без супроводу, спів по нотах, хоровий спів (в унісон).

У результаті аналізу літературних джерел і архівних даних було виявлено, що церковний спів у церковнопарафіяльних школах переважно викладався двома методами: практичним “з голосу” і нотним. Практичний метод “з голосу” був поширений коли діти ще не знали грамоти і не могли співати за літературним та нотним текстами. Для підтримки злагодженого співу використовувався музичний інструмент з чистим звучанням, частіше скрипка. Навчання велося у такий послідовності: спочатку сам педагог кілька разів проспівував мелодію, показуючи текст та цезури, а потім діти разом з ним співали хором, після чого кожен співав окремо, і, нарешті, – співали всі вихованці без підтримки педагога [8, 219]. Дидактичне значення співу “з голосу” полягало в підготовці учнів до ознайомлення з різними системами нотного запису (буквенна, цифрова, нотолінійна). Так, С.Миропольський у своїй праці “О музыкальном образовании в России и в Западной Европе ” (1882) підкреслював, що “спів з голосу є допоміжним засобом для засвоєння мелодії, поки діти не навчаться читати ноти так вільно, як читає він книгу, та інтонувати вірно, як вимовляє легко звуки мови” [12,115]. Метод спів “з голосу” використовувався протягом всього курсу навчання і характеризувався наступним:

- легкість і швидкість засвоєння співацького репертуару, запропонованого педагогом;
- можливість навчання співу педагогами, які не мали достатніх співацьких знань та умінь;
- можливість навчання співу за відсутності навчальних книг. У всіх церковних книг запис мелодії був у цефавтному ключі, що викликало труднощі під час навчання.

Спів для дітей був улюбленим предметом і завдання педагога-вихователя полягало у тому, щоб навчити вихованців мистецтву володіти голосом,

спочатку через наслідування педагога. Усі заняття рекомендувалося вести на практичній основі, тому повторення звуку певної висоти проспівувалося дітьми на “амінь”, як перший крок навчання. Враховуючи те, що один одного діти наслідують краще, педагог використовував такий прийом: для першого повтору, після того як заспівав сам, викликався найбільш здібний учень, який володів гарним музичним слухом і голосом, щоб якісно показати дітям, як точніше проінтонувати зразок і злитися з голосом педагога. За ним по черзі співали спочатку здібні вихованці, а потім приєднувалися всі інші.

До недоліків використання цього методу навчання співу слід віднести те, що вихованці були змушені повністю копіювати педагога (наслідувати): його манеру виконання, повторювати інтонацію, визначені ним цезури та інше. Цей метод не розвивав тональне відчуття; унеможлиблював самостійність вивчення, а згодом і виконання музичних творів для голосу (хору), що обмежувало співацький репертуар вихованців, самостійну творчу співацьку діяльність.

Слід зазначити, що у більшості навчання співу відбувалося без супроводу музичного інструменту, тобто а'capella. Це один з методів навчання співу, який був спрямований на розвиток і виховання чистої інтонації під час співу. Дидактичне значення застосування цього методу полягало в тому, що він сприяв розвитку не тільки чистої інтонації, але й музикального слуху, внутрішньої уяви звуку.

1.2. Значення навчання співу вихованців на сучасному етапі

Головним завданням музичного, зокрема вокально-ансамблевого виховання є не стільки навчання музиці, скільки вплив через музику на весь духовний світ вихованців. Педагог має розвинути чутливість дітей до цього виду мистецтва, ввести їх у світ добра і краси, відкрити в музиці животворне джерело людських почуттів і переживань.

Заняття вокалу – це музика, яка визначає все те, що відбувається в процесі роботи: спілкування керівника з вихованцями. Гурткові заняття

базуються на закономірностях самої музики, у них обов'язково є своя кульмінація, підхід до них, завершення. Формоутворювальною основою заняття є принцип подібності і контрасту, тобто в цілому заняття за змістом і формою повинно бути витвором мистецтва. "Велич мистецтва, мабуть, найяскравіше проявляється в музиці", – говорив Й.Гете; "Музика – найпоетичніше, наймогутніше, найважливіше з усіх мистецтв" (Г. Берліоз); "Навряд чи яке-небудь інше мистецтво може зрівнятися з музикою силою впливу на нашу уяву", – писав видатний диригент А.Азовський.

Музичне виховання дітей здійснюється в різних видах діяльності. Найбільш ефективно залучення вихованців до музики виникає в умовах власного виконання (ансамблевого співу) – найбільш доступної, активної і корисної форми діяльності. Вокальне мистецтво – неповторне багатство духовної культури народу – не тільки цінний спадок минулого, але і джерело розвитку сучасної музичної культури. Завдання активізації творчої діяльності в системі професійної підготовки актуальні і складні. Труднощі в їх вирішенні обумовлені самим характером керування творчою діяльністю, яка об'єктивно повинна мати опосередкований характер. Потрібно шукати шляхи, які б стимулювали творчі пошуки вихованців, активізували їх творчу енергію в подальшій роботі як керівника вокалу.

У процесі навчання співу порушуються численні проблеми, які необхідні для естетичного розвитку людини. Це – розширення музичного світогляду, формування музичного і художнього смаку, виховання зацікавленого і підготовленого слухача, збагачення і розвиток емоціональної сфери, розвиток музичних здібностей.

Співацько-музичний розвиток має принципові педагогічні установки:

- засвоєння певного музичного матеріалу (розспівування, пісні) здійснюється на основі розвитку музичних здібностей вихованців (ладового відчуття, музичного слуху в усіх його проявах), музичної пам'яті та музичної уяви;

- широко використовуються досвід і знання вихованців із врахуванням їх вікових особливостей і особистих якостей. Звертається увага на вирішення моральних проблем.

Для викладання обов'язково потрібні:

- відповідна підготовка до кожного заняття;
- поєднання в своїй поведінці на заняттях емоційності і стриманості, вимогливості і доброзичливості, справедливості і дисциплінованості;
- забезпечення умов для активної і творчої участі в роботі кожного вихованця і всього колективу (створення радісно-ділової атмосфери в процесі занять, чергування методичних прийомів, пробудження інтересу до кожного завдання і підтримання його для широкого використання ініціативи вихованців, заохочення їх до самостійності);
- виховання у дітей уміння і бажання творчо працювати на заняттях.

Ансамблеве виконання пісень вимагає від вихованців володіння комплексом вокально-ансамблевих навичок. Це – правильна постава корпусу, дихання, дикція, звукоутворення та інтонування. Вивчення пісень має багату і різноманітну методику. Виходячи з цього, необхідно зазначити наступне:

1. Ансамбль – це музичний інструмент і, як кожен інструмент, він повинен бути настроєний. Значить, інтонаційна точність виконання співацького завдання – постійна і головна турбота керівника. Ще одна умова – співати виразно. І тільки при взаємодії цих ліній виникнуть і досконалий інструмент (ансамбль), і виконавська майстерність колективу.

2. У роботі доцільно мати одночасно 3-4 твори. Це допомагає повністю охопити різноманітні сторони вокально-ансамблевого навчання. Наприклад, одна із пісень повторюється як вивчена, друга – знаходиться в стадії виспівування і доучування, з третьою – розпочинається знайомство. Відповідно для кожної пісні виникає ряд конкретних завдань, використовуються різні методи. Така робота над кількома творами на одному занятті допомагає переключити увагу вихованців, не втомлюючи їх, тим самим сприяючи появі активності і працездатності.

Формування навиків визнається принципом єдності художніх, технічних та естетичних груп. До художньої групи відносимо: проникливість, змістовність, артистичність, емоційне виконання, багатство і витонченість його інтонацій. До технічної групи – високий рівень майстерності, віртуозність. До естетичної – тембральне та динамічне розмаїття звучання.

Формування вокально-ансамблевих навиків визначається передачею характеру твору через виразність виконання. Інакше кажучи, необхідне здійснення принципу єдності художнього і технічного. Робота над піснями і вправами в різних вікових групах має загальні риси. Так, засвоєння пісні визначає: ознайомлення, власне вивчення, закріплення, виконання.

Вивчення завжди здійснюється фрагментами (фразами). Педагог декілька разів демонструє кожен музичний відрізок і налаштовує вихованців на перший звук. Вивчення починають у помірному темпі і слабкій динаміці, а також при звуковеденні легато (це допомагає кращому виспівуванню і осмисленню мелодичної лінії). Текст засвоюється в більшості випадків одночасно з мелодією, незрозумілі чи важкі слова пояснюються дітям до початку виконання.

На першому уроці керівник прагне закінчити вивчення пісні цілком (навіть якщо вона вивчена не повністю), він співає всю пісню, а вихованці – те, що засвоїли. На наступному уроці опрацьовуються найбільш складні фрагменти, пісня доучується до кінця, проспівується кілька разів в цілому, причому кожен раз з новими завданнями, аналізуються недоліки виконання.

Опора на досвід вихованців, їх знання, пам'ять – важлива умова успішного навчання. Для цього даються завдання: визначити, чи змінюється характер (настрій); скільки частин в пісні; яка головна її думка; плавно чи стрибками розвивається мелодія; в якому регістрі звучить акомпанемент; хто виконує (якщо звучить запис) і т.д.

В активному сприйнятті музики важливу роль відіграє зорова наочність. Рух мелодії краще сприймається по її нотному чи графічному зображенню. Рука педагога, що супроводжує музику, може допомогти і у визначенні

характеру звука, ритмічної та інтонаційної особливості мелодії, темпу, динаміки. Посиленню вражень від музичного твору сприяють художні репродукції, літературні образи, картини природи.

Ефективне формування професійного вокально-ансамблевого мислення можливе лише за умови безперервного активного розвитку слухового досвіду виконавців. Рівень професійного розвитку вокального мислення багато в чому визначається рівнем розвитку вокального музичного слуху та ступенем їх активності, чутливості, витонченості, вміння охопити широкі музичні побудови. Чуття й уява у відчуженні вокального твору, з одного боку, інтелектуальне його розуміння, з другого, – ось нероздільні сторони розумового процесу виконавця.

Отже, із викладеного вище можна зробити висновок, що виховання вокально-ансамблевого мислення – це взаємопроникнення і поєднання таких процесів, як: досягнення внутрішніх закономірностей будови виконуваного твору, інтонування мелодії, розуміння законів музичної еволюції, історичного стилю композитора і всієї системи художніх образів.

РОЗДІЛ II. ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК У ВИХОВАНЦІВ СТУДІЇ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

2.1. Особливості викладення естрадного вокалу вихованців на заняттях у студії естрадного співу «Ліра»

Сучасне мистецтво багатогранне та багатозвучне. Цікаве темброве забарвлення у звучанні сучасної вокальної музики вносить естрадна манера виконання. Основною рисою її є легкість і доступність у сприйнятті слухачами. Якісне відтворення художнього образу в естрадній манері - це зіставлення багатьох пісенних напрямів, вокальних прийомів, що притаманні різним манерам виконання, чітке та доступне відтворення літературного тексту.

Забезпечення виховних та духовних функцій естрадного мистецтва можливе лише за умови таких його критеріїв як доброта, краса, ніжність, ліризм. В.О. Сухомлинський писав: “спочатку виховуйте душу дитини”, а її можна виховати лише ліричною, ніжною піснею. Видатний філософ та математик древньої Греції Піфагор стверджував “нічого гіршого для виховання молоді не має як скасувати ніжну, ліричну музику” Естрадний спів є одним звидів вокального мистецтва і повинен забезпечувати виховну, пізнавальну, духовну, моральну функції. На жаль, сучасний стан естрадного співу здебільшого має розважальний та видовищний ефекти. Тексти естрадних творів – безідейні, а інколи й лайливі. Отже, завдання педагога естрадного співу – виховання майбутнього співака, який має яскраву індивідуальність, різноманітний вокальний репертуар.

Основною метою на заняттях вокалу у студії естрадного співу «Ліра» є привити її вихованцям такі навички: елементарні основи співацького дихання, висока позиція звучання, опора звуку, легке голосоведіння без форсування, різні атаки звуку, кантиленний та речитативний стиль, голосоведіння *legato*, *non legato*, *staccato*, динаміка звуку, співацька артикуляція, чітка дикція, співацька орфоепія, специфічні вокальні прийоми, характерні для

різноманітних жанрів естрадної музики, сценічний рух, сценічна мова, інсценування вокальних творів.

Берегти вокальну та виконавську індивідуальність – одне з головних завдань для мене, як викладача естрадного співу. Еволюція вокального мистецтва на естраді вимагає від співака точного й тонкого психологічного проникнення в емоційний і інтелектуальний зміст музичного твору. Сучасний естрадний співак повинен уміти відтворити всі найтонші відтінки людських емоцій, оскільки специфіка естрадної драматургії передбачає глибоке занурення співака у внутрішні процеси “життя людського духу”. Естрадний виступ базується на величезній концентрації творчих зусиль для втілення художнього образу за мінімального часу. Співак на естраді є лідером – співбесідником, здатним примусити себе слухати, підпорядковувати собі глядачів під час виступу. Уміння впливати на зал, налагодити з аудиторією пряме спілкування – це ті специфічні уміння, якими має оволодіти кожний сучасний естрадний співак, використовуючи при цьому мікрофон як засіб досягнення художньої мети.

Мікрофон – це основний і найважливіший з усіх елементів роботи естрадного співака на сучасній сцені, який стоїть між реальним акустичним звуком і його уявленням слухачам. Велике значення під час використання звукопідсилювальної апаратури має формування навички постійного слухового самоконтролю як під час навчання в студії, коли необхідні координації ще тільки формуються, так і в період творчої діяльності на сцені. Саме в студії вихованці навчаються роботі з мікрофоном, мікшерним пультом, підсилювачем, ревербератором. Задача педагога – довести навички роботи з мікрофоном до автоматизму, зробити його союзником у створенні творчого образу.

Особливого значення має репертуарна програма. Репертуар підбирається з урахуванням вокальної та художньо-виконавської підготовки вихованця.

Він повинен бути доступним у вокально-технічному та музично-художньому планах, корисним для розвитку голосу, культури, виконавської майстерності на певному етапі. Під час складання репертуарного плану кожного вихованця враховують характер, обдарування дитини, тобто який стиль виконання йому найбільш притаманний.

Широко використовується в студії естрадного співу народна пісня. Краса та співучість народної пісні, органічний зв'язок зі словом мають виняткове значення у вихованні музичного смаку естрадного співака. Народна пісня містить у собі неоціненне багатство змісту, відчуттів, настроїв, образів, заснованих на національних особливостях народної творчості, і має велике значення у вихованні естрадного співака. Побудована на природних мелодійних інтонаціях і ладогармонійних зворотах, народна пісня у вокально-педагогічній практиці сприяє вірному розвитку голосу вихованця. Поєднання фольклору з різними видами естрадної музики стало одним з найяскравіших явищ сучасного музичного мистецтва ХХ – ХХІ століть. Процес асиміляції зумовив певні типи взаємозв'язків: естрадні обробки народних пісень, створення оригінальних композицій на фольклорній основі, використання народних інструментів в акомпанементі під час створення естрадних композицій, застосування автентичної фольклорно-співацької манери виконання (у вигляді додаткового забарвлення).

Репертуар естрадного мистецтва становлять твори радянських, сучасних вітчизняних та іноземних композиторів. Складаючи естрадний репертуар, слід враховувати великий інтерес вихованців до сучасної популярної пісні. Шляхом ретельного відбору потрібно виховувати в дітей критичне ставлення до її художнього рівня, вміння відрізнити талановиті твори від беззмістовних, вульгарних, тобто активно формувати смак. З перших кроків навчання співака в роботі над вокально-педагогічним художнім репертуаром слід прищепити вихованцям дбайливе уважне ставлення до поетичного тексту і глибоке проникнення в художній задум композитора. Співвідношення вербального та

музично-інтонаційного ряду становить окрему проблему. Одним із основних компонентів виступу естрадного співака на сучасній сцені є хореографія, сценічний рух. Від правильного розуміння їх задач і можливостей, від органічного поєднання з вокалом багато в чому залежить повнота розкриття ідей і образів твору. Складні задачі із виховання високого рівня психофізичних якостей і пластичності тіла розв'язуються перш за все завдяки тренуванню за допомогою спеціальних вправ. Виконавська та педагогічна практика свідчить, що співаки мають великі труднощі в умінні поєднувати вокал з рухом, непідготовлені виконавці мають задишку під час співу з танцем, що значно знижує якість вокального виконання. Спів під час руху, танцю – процес, складний для співака. Тому в студії під час роботи із вихованцями необхідно в систематичні вокальні заняття включати й танцювальні рухи. Такі комплексні

уроки добре впливають на роботу голосового апарату, активізують дихальну мускулатуру, знімаючи фізичні “затиски”. Виховуючи навички правильного дихання під час вокалу зі сценічним рухом і танцем, рекомендується дотримуватися певних правил, що становлять поняття загального тренування дихального апарату співака і пов'язані з вихованням: навичок носового дихання, правильного дихання в ускладнених умовах, навичок активізації м'язів черевного пресу під час співу з рухом, танцем, уміння підібрати танцювальні рухи, що не порушують вокальну лінію і працю органів дихання, вміння в пластиці, русі, танцювальній дії виразити характер, образ вокального твору.

Важливим етапом у роботі із вихованцем є не тільки момент пояснення типу дихання, але й постійний нагляд за його збереженням протягом всього навчання, оскільки вихованці мають властивість втрачати та видозмінювати механізм дихання. Вправи для розвитку дихання у вокалістів під час сценічного руху і танцю, якими б способами вони не здійснювалися, повинні бути спрямовані на усунення задишки та сформувати уміння користуватися дихальним апаратом у будь-якому положенні тіла, вільно переходити з танцю

на спів, не задихаючись під час руху. Координація рухів з мовою і співом – складна навичка, що виникає в результаті цілеспрямованих тренувань не тільки звукоутворювальної мускулатури, але й організму в цілому. Важливе значення має виконання на заняттях з естрадного вокалу вправ, які тренують здатність розподіляти рух у просторі та часі відповідно до музичного ритму. За інтенсивної вокально-рухової підготовки досягається органічна поведінка співака на сцені, коли тіло підвладне імпульсам створюваного живого образу і вільно підкорюється малюнку виконуваної музики. Педагог вокалу має постійно шукати разом з вихованцем точні виразні жести, міміку, за необхідності – танцювальні рухи. Рекомендується танцювальні та пластичні рухи доводити до автоматизму спочатку без вокалу, а потім вже поєднувати зі співом.

Якісний естрадний вокал - це професійний, розвинутий голос з необмеженою технічною виконавською свободою і подальшою його спроможністю проявити себе в різних музичних стилях, напрямках і манерах, зокрема класичній та народній, а також вміння на підсвідомому рівні правильно співпрацювати з різноманітною звуковою технікою (мікрофон, монітори та ін.)

Універсальне застосування технологічних прийомів - основний чинник у вирішенні проблеми розкриття змісту сучасної вокальної музики, де синтезуються традиційні засоби музичної виразності із новітніми виконавськими техніками. У вокальному мистецтві - це універсальний співак, який зможе використовувати на практиці прийоми сучасної вокальної техніки, а саме: техніки гри тембрами, вміння застосовувати у співі мовні інтонації, майстерно передавати психологічні моменти в музиці. Паралель між класичним, народним та естрадним популярним мистецтвом - основна умова формування різностороннього виконавця.

Під час індивідуальних занять педагог має фіксувати увагу як на позитивних, так і на негативних аспектах розвитку вихованця в різні періоди навчання. На заняттях повинна панувати сприятлива творча атмосфера. Адже

виховання голосу – тонкий психофізіологічний процес створення співака-митця. Педагог естрадного вокалу має бути спеціалістом широкого діапазону: досконало володіти голосом, сценічною майстерністю, сценічним рухом тощо.

Естрадний спів несе великий музичний, духовний, культурний потенціал.

2.2. Розвиток вокальної техніки естрадних співаків-початківців

Запропоновані рекомендації з розвитку вокальної техніки є відповіддю на запитання, які найчастіше виникають у естрадних співаків-початківців або у педагогів, що з ними працюють.

Спеціальна література містить багато цінного матеріалу з питань фізіології та гігієни голосу, вокальної педагогіки, методики вокального навчання, тим часом як аналізу конкретних педагогічних ситуацій з розглядом варіантів їх вирішення уваги надається недостатньо.

Зрозуміло, є певна доля суб'єктивізму у підходах того чи іншого педагога до тієї чи іншої ситуації, але відомо, що таке “суб'єктивне” допомагає знайти власні рішення. Об'єктивізований досвід “суб'єктивного” дає можливість читачу-музиканту співставити його з власним, перевірити “на практиці” і переконатися у прийнятності або неприйнятності для себе .

Для розвитку вокальної техніки найефективнішими вважаю такі форми навчальної роботи (застосовуються в комплексі):

- спів а caprella, без супроводу. Деяким співакам-початківцям він здається “нецікавим”, але забезпечує більш швидке засвоєння навичок володіння голосом. Супровід “заглушує” деякі вади голосу; спів а caprella їх виявляє. Водночас такий спів уможливує якісну роботу над нюансуванням, тембральними якостями голосу;

- спеціальні вправи під фонограми в різних стилях сучасної музики, на основі яких поєднується розвиток “техніки” і “відчуття стилів”;

- вправи для вокального дихання;

- сценрух (хореографія); тренування дихання в процесі руху;
- ансамблевий спів, що формує “дисципліну голосу”, уміння підпорядковувати його різноманітним акустичним фонам;
- робота з мікрофоном;
- активна концертна діяльність.

Дуже важливо, у розвитку вокальної техніки естрадних співаків-початківців, позбутися “носового звучання”. Якщо “носове звучання” не є частиною сценічного іміджу, воно розглядається як вокальний дефект.

Позбутися його дуже важко, особливо якщо:

- воно обумовлене фізіологією вокального апарату;
- виконавець до цього багато співав “носовим звуком” і в нього сформувався відповідний вокальний стереотип.

Якщо причиною є “фізіологія”, намагатися досягти перетворення “вади” у “доречність”, тобто, елемент іміджу (звичайно, при наявності вокальних даних).

Якщо причиною є неправильно сформований вокальний стереотип – інтонувати мелодію на “р” : при співі на цій приголосній носове звучання неможливе. Правда, можуть виникнути певні труднощі при переході від цієї вправи до “нормального” співу.

Щоб позбутися “носового звучання” доречно використовувати таку вправу: затиснути ніс пальцями і співати на “а” ; при цьому природно виникає “носове звучання” . В цьому положенні слід спробувати спрямувати звук “у потилицю”, трохи опустивши голову й опускаючи щелепу – голосний “а” буде позбавлятися від “носового звучання”.

Ця вправа буде корисною і співакам без “носового звучання”, оскільки дає додатковий комплекс співочих відчуттів.

Деякі співаки-початківці намагаються досягти голосного звучання елементом (криком), посиленням горлової “напруги”. Це призводить до неякісного тембру звуку.

Співвідношення максимальної сили голосу і його м'якості легше досягти посилюючи динаміку звуку не тиском на горло, а “відкриванням” роту (типу позіхання) і напругою м'язів пресу, ніби “підштовхуючи” звук знизу. Краще це тренувати на одному звуці, при виконанні варто використовувати природне вібрато, оскільки воно сприяє м'якості голосу. Вібрато на лементі зробити практично неможливо.

Виконання легато (“зв'язаного”, плавного співу, коли один звук м'яко, непомітно переходить в інший) між звуками однієї динаміки (голосності) під силу лише професійним співакам. Співакам-початківцям для досягнення гарного легато слід співати різною динамікою, яка розподіляється на всю музичну фразу. Співати єдину логічно вибудовану музичну фразу, а не “сукупність звуків” у фразі.

До речі, розвиток тембрових характеристик голосу переважно на “розспівних звуках”, на мою думку, є хибною практикою. У практиці зустрічаються випадки, коли професіонали-співаки, що провчилися кілька років за такою системою, не вміють фразувати: замість музичної фрази звучить комплекс “красиво поставлених звуків”. Таким співакам потрібно починати вчитись з самого початку. Але відомо, що набагато легше засвоїти нове, ніж переробити старе.

Тембральні якості голосу пов'язані з так званими “резонаторами”. Резонатори (від латинського “резонаре” - звучний) - це гортанні, ротові, носові, гайморові порожнини, у яких звук проходить відповідну обробку, змінюючи своє забарвлення.

У дітей грудний резонатор практично не розвинений, переважає головний резонатор, тому голос у них дзвінкий. Широта і повнота звуку пов'язані з положенням гортані і ротової порожнини. Зменшення ротової порожнини в обсязі затемнює звук, при збільшенні – робить його яскравішим. Надмірно закритий рот не дає гарного звуку, надмірно відкритий - дає некрасивий “білий” звук (у побуті його називають “відкритим” звуком). Естраді властивий більш “відкритий” звук, але ця “відкритість” повинна мати

свої межі, не перетворюючись у звук “вульгарний”. У зв'язку з цим, співати “на позіханні”, максимально відкриваючи рот “всередині”. При цьому відчувати резонування (“деренчання”) у голові при співі у високому регістрі (потилиця і чоло, але не ніс!) або грудній клітині при співі у низькому регістрі. Співати затуленим ротом, відчуваючи резонування в потилиці і верхній частині чола.

Досягти “красивого” тембру голосу добре допомагає імітація – наслідування співу різних співаків. При цьому імітацію бажано використати з розвитком вокальної техніки і роботою над сценічним іміджем.

Робота над “ високими нотами ” важлива тому, що у процесі навчання голос можна розширювати доверху, поступово, від звуку до звуку, оволодіваючи навичками співу високих звуків. Не існує “об'єктивно” високих звуків: для кожного співака вони виявляються відповідно до діапазону голосу. Таким чином, високі звуки – це ті, що знаходяться достатньо далеко вгорі від примарної зони – зони "природних звуків" співака. Вони важкі для виконання, мають некрасивий тембр; в альтів, тенорів, басів спостерігається прагнення перейти на фальцет.

Для оволодіння високими звуками ніколи не співати їх окремо, завжди починати із “зручних” звуків і поступово переходити до верхніх. При співі верхніх звуків потрібно залишатися в тій же вокальній позиції і “в тих же м'язових відчуттях”, що й у середніх частинах діапазону, ні в якому разі не “допомагати” собі підніманням голови, тиском на горло, лементом. Співати на “повному диханні”, дотримуватися динаміки відповідно до логіки музичної фрази, до складу якої входить високий звук. Можна допомагати собі “легким вібрато”, що дозволяє запобігти лементу.

У співаків-початківців часто спостерігається недостатня активність звуку в експресивних за характером творах і надмірно активна – у ліричних; в цілому – певний “універсальний”, середній варіант. Активність звуку (“атака звуку”) обумовлена характером твору, що виконується. Співаку-початківцю

потрібно запобігати “середини” й вчитися користуватися і м'якою, і твердою атаками.

Атака звуку – це засіб, яким починається звук. Під час співу видих може бути більш-менш енергійним; під тиском повітря зв'язки починають розмикатися і стулятися. Атака звуку характеризує активність цього процесу. Існують три види атаки: тверда, м'яка і придихова. При твердій атаці зв'язки змикаються щільно, опираючись ущільненому повітрю. При м'якій атаці спостерігається менша щільність змикання, при придиховій неповне змикання зв'язок. У естрадному співі придихова атака часто використовується, проте співаками-початківцями часто неправильно, тоді виникає просто хрип. Для досягнення твердої атаки варто співати музичну фразу на складах, що починаються з приголосних, наприклад, на “па” (“пу”, “по” і т.д.), “ба”, “ді”, “та”, “ка”. Для досягнення м'якої атаки варто співати музичну фразу без приголосних, на “а”, “і”, “о”, “у”.

Перший звук співається відповідно до логіки музичної фрази і, що є важливим для техніки, з урахуванням закономірностей вокального звукоутворення. Щодо логіки музичної фрази, то може бути, наприклад, м'яка або тверда атака і т.д. Проте потрібно пам'ятати, що у вокальних фразах початкові звуки переважно виконуються на меншій динаміці, і потім динамічно розвиваються.

Робота над вокальною технікою вимагає від керівника відповідної професійної компетентності, а саме: знання особливостей дитячого голосового апарату й голосоутворення в дітей різних вікових груп; дотримання гігієнічних вимог під час співу; володіння принципами спрямованими на охорону дитячого голосу; урахування індивідуальних можливостей дітей; знання механізмів і специфіки звукоутворення, дикції, дихання; володіння елементами ансамблевої звучності й методикою роботи з дитячими голосами тощо.

РОЗДІЛ III. РОБОТА НАД ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВИМИ НАВИЧКАМИ У ВИХОВАНЦІВ СТУДІЇ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

3.1. Зміст вокально-ансамблевої роботи керівника на заняттях вокалу у контексті проблеми формування вокально-ансамблевих навичок вихованців студії «Ліра»

Цінності утворюються переважно способом життя поколінь, бо головний рушій зміни цінностей – це зміна поколінь. А інакше і бути не може. Вокальному ансамблю «Ільничанка» із чудового закарпатського села Ільниці, що на Іршавщині, поталанило в цьому плані: склад колективу повністю оновився молодими виконавцями. Зміна відбулася не лише вікова, але й концептуальна: мені, як керівнику доводиться ставити перед ансамблем нові завдання, високі цілі, окреслені перспективи.

До складу «Ільничанки» входять виключно вихованці студії «Ліра». На даний час їх є семеро (склад з часом оновлюється). Усі вони: і хлопці, і дівчата різного віку є успішними сольними виконавцями, та лише в ансамблі вони можуть усвідомити такі поняття, як ансамблевий слух, ритм, вокалізація, інтонування, динаміка, інтонування, інтерпретація. Заняття вокального ансамблю потребують чуйного ставлення до партнера, необхідності підкорення індивідуальної творчої волі загальній виконавській меті. А милозвучність їх двоголосся, триголосся і чотириголосся відзначало вже багато фахівців.

Збереження народно-духовних пісенних традицій та звичаїв, а також пропаганда сучасної української пісенної культури – ось мета «Ільничанки». У репертуарі ансамблю як українські і закарпатські народні пісні, так і естрадні, патріотичні, джазові. Виконують їх у різних манерах, особливо колоритним є автентичний спів.

Характерною рисою автентичного співу є точність відтворення всіх особливостей. Дослідники вбачають основну суть народної манери в її

зв'язку з побутовою мовою, яка різноманітна в своїх діалектах (адже народна манера співу і фонетика органічно пов'язані у сплаві мелодії і слова), засоби подачі звуку, тембру та вокальних засобів (відкритий звук, мелізматика тощо).

Свою естетичну пам'ять український народ найкраще зберіг у пісні, що стала основою професійної музики. Народні митці створили протягом віків велику кількість різних за жанрами народних пісень, виробили різні способи пісенного виконавства та локальну стилістику.

Народний спів – це те джерело, з якого походять і живляться всі різновиди вокального мистецтва, все краще і найцінніше, що створене генієм народу в галузі співу, у ньому весь комплекс найрізноманітніших ресурсів сучасного вокального мистецтва. Детальне вивчення народної манери співу потребує врахування досягнень суміжних наук: фізіології, фоніатрії, акустики, фонетики, музичної психології, фольклористики, етнолінгвістики тощо.

До сьогодні немає єдиної думки, загальноприйнятої методики постановки народного голосу. Саме тому підхід до викладання народного співу в кожного індивідуальний і залежить від особистого розуміння педагога, його уявлення та позицій щодо народного співу. Дедалі частіше синтезують джазову, класичну, автентичну народну та модернізовану естрадну музику, нові завдання постають і перед виконавцем-вокалістом, який змушений за умов стрімкого розвитку музичного напрямку вести пошук нових виразових засобів для голосу, не обмежуючи себе технологією якоїсь однієї конкретної манери.

Споглядаючи розвиток сучасного композиторського письма, де чітко вимальовується зв'язок з народними автентичними мотивами, не можна не згадати народну манеру виконання, яка є специфічна за своїм звучанням. Так званий "грудний спів" зустрічається у вокальному мистецтві багатьох народів (наприклад, Якутії, Росії, Німеччини та ін.), однак основна риса українського народного співу - особливість мовної фонетики. Специфіка природної вимови

голосних і приголосних звуків у музиці приводить до розкриття образів різнохарактерних творів народної пісенної творчості. Помилковою є думка, що властивим для народної манери є форсований звук. Треба зауважити, що форсування звуку - неприйнятний прийом для будь-якої манери співу, голос повинен звучати легко та природно. Композитори дедалі частіше почали застосовувати фольклорні автентичні мотиви, де вокаліст підсвідомо використовує близьку до народної манери співу подачу голосу задля повної передачі психології та характеру твору. Виконання завдань сучасної вокальної музики унеможливило уникнення практичного застосування вокалістом манер співу, наближених до розмовних інтонацій (народна, естрадна).

Народна (автентична) манера співу наділена напрочуд гарною польотністю, далеко розноситься на відкритому просторі», а також говорить про характерне «нейтральне положення гортані» в народній манері співу, де, на відміну від академічної манери співу, гортань знаходиться в низькому положенні. На підставі порівняльного аналізу акустико-фізіологічних елементів голосоутворення різних напрямів вокального мистецтва (академічного, народного та естрадного) характеризується фонаційний процес при різних техніках співу, народна техніка співу є неоднорідна.

Узагальнюючи поняття «народної манери співу», який ґрунтується на самобутній народнопісенній традиції, слід виділити такі його ознаки:

- взаємозв'язок з побутовою мовою;
- специфічне звуковидобування;
- перевага грудного резонування;
- сукупність прийомів та засобів народного виконання.

Народна манера співу взагалі малодосліджена, нерозкритими досі залишаються питання вокальної педагогіки і навчання народній манері співу, співвідношення пісенної автентики та стилізації тощо.

На покращення фахової підготовки виконавців народної пісні великий вплив мають фестивалі та конкурси українського сольного співу. Під час таких заходів проводять конференції, де фахівці вокального мистецтва та фольклористи порушують питання регіональної специфіки і манери виконання, обговорюють стан і перспективи фольклорного виконавства. Тому одним із перспективних видів практичної діяльності сольних виконавців народних пісень є участь у різноманітних регіональних, всеукраїнських та міжнародних пісенних конкурсах. Роль фестивалів у розвитку та становленні молодого виконавця, безперечно, позитивна, адже це стимул досягти визнання за свій талант, здібності, працю. Конкурсне життя сучасного українського міста сприяє підвищенню рівня фахової підготовки виконавців народної пісні, зростанню загальнонаціонального інтересу до традиційного виконавства та культури в цілому.

Отже, професійна підготовка виконавців народної пісні базується на засадах українознавчої науки і має велике значення в історії розвитку музичної культури сьогодення.

Серед сучасних інтерактивних музично-педагогічних технологій найбільш доступною й поширеною в музично-освітньому середовищі вважається вокально-ансамблева робота, під час якої відбувається сприймання, відтворення й засвоєння творів музичного мистецтва. У процесі поєднання музики і поезії виховується у дітей інтерес до музики й художньо-виконавської діяльності, формуються вокально-ансамблеві вміння і навички, розвиваються музично-творчі здібності, відбувається самовиявлення і самореалізація особистості.

Вокально-ансамблева робота передбачає оволодіння як вокальними, так і ансамблевими навичками. Під навичками ми маємо на увазі доведені до автоматизму багаторазові повторення певних дій без усвідомленого контролю. До вокальних навичок належать: співацька постава, дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція. Навички строю й ансамблю, а також

навички співу за диригентськими жестами педагога вважаються ансамблевими навичками.

Слід зазначити, що формування вокально-ансамблевих навичок відбувається в комплексі. Це зумовлено тим, що в процесі співу бере участь увесь організм дитини й насамперед центральна нервова система та голосоутворювальні органи. Тому, коли керівник працює над чистотою інтонування, обов'язково піклується про звуковедення, артикуляцію, зосереджує увагу на ланцюговому диханні тощо.

З огляду на зазначене, необхідно наголосити увагу на тому, що механізм формування вокально-ансамблевих вмінь і навичок у дітей буде діяти успішніше, коли вихованці навчатися аналізувати, фіксувати зміни, які відбуваються внаслідок спільної виконавської вокально-ансамблевої діяльності, порівнювати звучання з власними слухо-зоровими та просторовими відчуттями.

У першокласників голосовий апарат не сформований, голос звучить слабко й ніжно, сила звучання невелика, примарна зона містить re_1 – si_1 октави. Основна увага зосереджується на злагодженому унісонному звучанні. Для ефективної роботи необхідно навчити дітей правильної співацької постави, правильно дихати, вільно відкривати рот тощо.

Натомість серед першокласників трапляються діти, які співають фальшиво, на одному звуці. Спостереження за такими дітьми уможливило зробити наступні висновки й з'ясувати причини фальшивого співу, серед яких:

- неуважність дітей під час співу;
- нерозвиненість музичного слуху;
- несформованість вокально-ансамблевих навичок;
- відсутність координації між слухом і голосом.

При цілеспрямованому вокальному вихованні голос дитини розвивається. Порівняно з молодшими школярами в підлітків голос звучить більш насичено й динамічно. З ростом вокального м'яза в голосі хлопчиків прослуховується грудне звучання. Молодший підлітковий вік асоціюється з

розвитком голосу юнаків. А в шостому – сьомому класах у них починається мутація. У дівчаток у старшому підлітковому віці розширюється діапазон, збільшується сила звука, формується тембр жіночого голосу.

Вокально-ансамблева робота являє собою унікальну форму взаємодії керівника з вихованцями та школярів між собою. У процесі творчої взаємодії відбувається оволодіння вихованцями співацькими навичками, які забезпечують рівень ансамблевого виконання й рівень вокальної культури. До співацьких навичок належать: співацька постава, дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція. Охарактеризуємо кожен з них окремо.

Співацька постава. Співацька постава – це комплекс вимог до виконавців, що забезпечують продуктивну роботу голосового апарату й впливають на якість репетиційного процесу. Від правильної співацької постави залежить робота голосоутворювальних органів і результат роботи над пісенним репертуаром. Виходячи з цього, необхідно пам'ятати й контролювати виконання нескладних вимог під час співу. Так, коли пісню вихованці виконують стоячи, доцільно стежити за тим, щоб вони стояли рівно, з випрямленою спиною, голову не відкидали назад. Коли діти співають сидячи, необхідно руки покласти на коліна, голову не слід опускати вниз, корпус тримати без напруження. Внутрішній стан повинен бути спокійним, вираз обличчя привітним. Ці вимоги діти швидко засвоюють, і в процесі роботи функції педагога полягають у мимовільному коригуванні співацької постанови окремих вихованців. Дедалі ці навички закріплюються й стають нормою поведінки під час співу.

Дотримання вимог співацької постави уможливорює якість звучання дитячого голосу, якому притаманні природність, рівність, вільність, світлість, легкість, чистота інтонування. Прикладом для вироблення цих якостей дитячого голосу повинен бути педагог.

Співацьке дихання. Співацьке дихання має свої особливості, котрі складаються з короткого вдиху, затримки дихання й поступового видиху. Миттєва затримка дихання дає змогу починати спів за рукою керівника. Не

треба піднімати плечі, тримати в напруженні ребра й живіт. На початку роботи необхідно пояснити дітям, що дихання потрібно брати тихо й без шуму, ніби вдихаєш запах квітки. Це є умовою створення опори дихання, що передбачає свідомо загальмований видих і збереження положення діафрагми у стані видиху. Опора дихання дає можливість співати тривалі фрази й забезпечує якісне звучання.

Дихання є основою вокальної техніки й може бути загально-ансамблевим і ланцюговим. Одночасне дихання між фразами вважається загально-ансамблевим. У нотному тексті воно має своє позначення. Коли вихованці змінюють дихання по черзі, вони користуються ланцюговим диханням, яке допомагає підтримувати безперервність звучання. Ланцюгове дихання забезпечує звучання протягом тривалого часу і є показником виконавської майстерності колективу. За допомогою ланцюгового дихання можна виконати пісню повністю. Воно вважається найскладнішим прийомом у вокально-ансамблевій роботі.

Залежно від темпу пісні дихання може бути швидким і спокійним. Педагогу необхідно виховувати в дітей економне видихання під час співу. Це значною мірою впливає на формування навичок звукоутворення й дикції.

Звукоутворення. Дослідження, проведені науковцями, дають підстави стверджувати, що звукоутворення є результатом взаємодії дихальних й артикуляційних органів з голосовими складками. Момент звукоутворення називається атакою звука (від італійського *attacca* – напад, наступ). У вокальній педагогіці розрізняють три види атаки: тверда, м'яка й придихова. Усі види атаки пов'язані з відповідною силою голосу.

Тверда атака звука характеризується міцним змиканням голосових зв'язок, які розмикають голосову щілину різким поштовхом повітря. Така атака створює чіткий, яскраво насичений звук. Моментальність прояву початку твердої атаки звука створює умови для точності інтонації.

М'яка атака використовується при фальцетному співі. Голосові зв'язки змикаються менш щільно, що провокує м'яке звучання дитячого голосу.

Здебільшого це ліричні твори в повільному темпі, які звучать на нюансах *mf*, *p*, *pp*. Під час м'якої атаки педагог повинен стежити за тим, щоб звучання не було розпливчатим і невиразним. Іноколи м'яка атака провокує мляве звучання ансамлевого колективу.

Придихова атака є різновидом м'якої атаки звука, коли зв'язки змикаються повністю й вільно пропускають повітря. У практиці придихова атака використовується як методичний прийом для відтворення певного характеру музики, а саме: ніжності й ласки, горя і скорботи, запроваджується в спокійних темпах на нюансах *mp*, *p*, *pp*. Придихова атака провокує неточність інтонування й може бути результатом хвороби горла.

Звуковедення. Звуковедення відбувається в процесі взаємодії органів голосового апарату, у результаті якої видобувається співочий голос. Звуковедення залежить від характеру твору, синтезу музичного й літературного тексту. Звуковедення характеризується певним штрихом. На заняттях вокалу найбільш поширеними способами звуковедення вважається легато, стакато, нон легато, маркато.

Легато (від італійського *legato* – плавний, зв'язаний) – спосіб видобування звука й звуковедення, штрих, що забезпечує зв'язане виконання та плавний перехід одного звука в інший без перерви у звучанні. Має різний ступінь легкості, насиченості, тривалості. За допомогою легато досягається кантиленність (від італійського *cantilena* – розспівування) – важливий елемент вокально-ансамблевої майстерності, котрий характеризується наспівністю і мелодичністю виконання музичного твору. Кантиленний спів вимагає довгого й рівномірного дихання, використання м'якої атаки звука.

Стакато (від італійського *staccato* – уривчастий, відокремлений) – спосіб видобування звука й звуковедення, штрих, який характеризується легким та уривчастим виконанням звуків. Роботу над видобуванням звука на стакато доречно починати в помірному темпі, поступово ускладнюючи ритм і темп. Спів на стакато дозволяє активізувати голосовий апарат, впливає на роботу

діафрагми, допомагає засвоїти необхідну атаку звука та відчутти дихальну опору.

Нон легато (від італійського *non legato* – не пов'язуючи) – один із способів звуковедення і штрих, що характеризує окремий перехід від одного звука до іншого.

Маркато (від італійського *markato* – підкреслюючи, акцентуючи) – спосіб звуковедення і штрих, що уможливорює підкреслити або виділити кожен звук.

Кожен спосіб звуковедення породжує відповідну атаку звука, впливає на темброве звучання голосу.

Отже, за допомогою звуковедення, різних штрихів, характеру й забарвлення звука відтворюється музично-художній образ, розкривається зміст музичного твору.

Співацька дикція. Музика і слово перебувають у єдиному взаємозв'язку у вокальному мистецтві. Тому робота над дикцією вважається важливим етапом оволодіння пісенним репертуаром. Співацька дикція (від латинського *dictio* – вимовлення) – уміння чітко й виразно вимовляти поетичний текст під час співу. О.Ростовський визначає співацьку дикцію як «ясність, розбірливість, правильність вимови тексту в співі» [5,62].

Тож цілком закономірно, що якісна співацька дикція сприяє формуванню співацького звука, активізує дихання, допомагає досягненню забарвленого звучання. На характер дикції впливає як зміст музичного твору, так і його характер. У творах маршового характеру текст вимовляється твердо, у спокійних і кантиленних – м'яко, у драматичних – енергійно. Якість вимовлення залежить також від теситури й сили звука, ритму й темпу, теситури й звуковедення.

Систематична робота над навичками словоутворення формує у вихованців єдину артикуляцію, яка впливає на якість звукоутворення. У процесі роботи над репертуаром керівник повинен вимагати від вихованців активності артикуляційного апарату, пам'ятаючи, що це сприяє виразності виконання. Натомість млявість, пов'язана з нечітким вимовленням голосних і

приголосних руйнує чистоту інтонування. «Від чіткого вимовлення голосних і приголосних звуків залежить розвиток у голосі дзвінкості й рівності» [3, 21], – зазначає Е.Печерська. Крім того, необхідно стежити за тим, щоб чітке вимовлення поетичного тексту не переходило в його декламування.

Механізми вимовлення голосних і приголосних досліджено й чітко прописано такими науковцями – О.Раввіновим, Т.Овчинниковою, Н.Орловою, Г.Стуловою, Г.Струве, Ю.Юцевичем. Загальновизнано, що під час співу голосні звуки необхідно протягувати, а приголосні, навпаки, вимовляти коротко й чітко.

Єдина манера формування голосних звуків сприяє досягненню унісона при виконанні пісень. Голосних в українській мові десять: **а, о, у, и, і, є, е, й, ю, я**. Вирівнювання за тембром, а також унісон краще досягається на звуках **а, е, и, о**. Голосна **а** використовується як основна голосна для вироблення вокального звучання. Голосні **я, й, ю** співаються м'яко. Звук **й** вимовляється коротко. Завдяки округлості голосні добре прослуховуються в будь-яких темпах.

Приголосні поділяються на глухі й дзвінкі, можуть вимовлятися твердо і м'яко. Напівголосні **м, л, н, р** тягнуться й використовуються як голосні. Дзвінкі **б, г, в, ж, з, д** вимагають активної роботи артикуляційного апарату; при співі глухих **п, к, ф, с, т** доречно тверде вимовлення; шиплячі **х, ц, ч, ш, щ** містять шумові утворення. У процесі мовлення звучання окремих голосних змінюється, тобто спостерігається часткова асиміляція.

У формуванні звуку повинні бути задіяні всі органи мовного апарату, він весь повинен активно працювати. Робота органів апарату артикуляції спрямована на створення звуків мови (голосних і приголосних) називається артикуляцією. У потоці мовлення приголосні і голосні несуть неоднакову функцію. Голос, його емоційне забарвлення, сила і насиченість звучання йде, насамперед, через голосні звуки. Дикційна чіткість, розбірливість мови пов'язана з чіткою вимовою приголосних. Дикція - це чітка, ясна, розбірлива вимова слів тексту.

Великі педагоги вокалу завжди звертали увагу на те, що голосні - "носії" вокального звуку, вони займають майже всю тривалість інтонуючого звуку. "Приголосні максимально коротшають, вимовляються чітко і ясно". У цьому прихований один із секретів кантилени. "Голосні є як би оболонкою, в яку наповнюється співочий звук, тому виховання співочого голосу починається з роботи над формуванням вокальних голосних. На цих звуках виробляються всі основні вокальні якості голосу. Від вокального правильного формування голосних залежить художня цінність співочого голосу". (С. Юдін)

Активність і злагодженість роботи артикуляційних органів визначає якість вимови звуків мови, розбірливість слів, або дикцію. А млявість у роботі артикуляційних органів є причиною поганої дикції. Отже, дикція - це чітка, ясна, розбірлива вимова слів тексту. Рот вокаліста повинен бути вільний, і «красиво активний», це залежить від щелеп, язика, губ. Вокальне гарне відкривання рота тільки допомагає правильному положенню язика, глотки, гортані і правильної позиції всього голосового апарату. Затиснута нижня щелепа заважає відкривати рот, і через під'язикову кістку це затискання підтягує вгору гортань, що може з'явитися причиною горлового співу. Затиснута щелепа може бути причиною перенапруги язика, а він - головний артикулятор голосних. Нижня щелепа повинна бути вільна, не затиснута, пасивна. Будучи пасивною, вона все ж не повинна сильно відкидатися вниз, бити по гортані. Вона повинна утримуватися лицьовими м'язами і кутами губ, самими губами, що активно промовляють приголосні.

Губи беруть участь у формуванні голосних приголосних звуків. Положення губ впливає на тембр співочого звуку. Посмішка сприяє освітленню тембру. "Губи повинні лежати на зубах", - так говорив М. Гарсія.

Особливо варто відзначити, що увага учня має бути спрямована на по тік і зчеплення голосних між собою. Тоді так само буде правильно організований і потік приголосних, які треба вимовляти швидко і чітко, "спресувати" їх, але не "вистрілювати", щоб не принести шкоду потоку голосних, тобто звуковому

поток, не рвати кантилену, не робити зі співу скандування. "Рвана" дикція шкідлива не тільки у вокальному, а й у художньому відношенні.

Отже, дикція є засобом розкриття змісту музичного твору, і робота керівника полягає в тому, щоб у процесі виконання репертуару за допомогою музики і слова розкрити й донести до свідомості виконавців і слухачів музичний задум твору.

Ансамблевий стрій. Чільне місце серед вокальних навичок займає ансамблевий стрій, який передбачає точне інтонування інтервалів у мелодичному й гармонічному видах. Чистота ансамблевого строю забезпечується чистотою інтонування кожного вихованця, усієї партії й колективу в цілому. Володіння педагога методикою вокально-ансамблевої роботи й правилами інтонування інтервалів, уможливорює усвідомлене підвищення чи пониження інтонації стосовно закономірностей ладового тяжіння. Відповідно до цього педагог використовує словесні пояснення, а саме: «співати з тенденцією до підвищення», «співати з тенденцією до пониження», «інтонувати гостро», «підтягувати вгору».

У процесі роботи над ансамблевим строєм формуються навички інтонування. Інтонування це точне відтворення звуків за їхнім висотним розміщенням. «Чистота інтонації залежить як від правильного звукоутворення і звуковедення, так і від стану голосового апарату й загального самопочуття співака» [2,108], – наголошує О.Коломоєць. Спів пісень без супроводу підвищує відповідальність вихованців за чистоту інтонування.

Ансамбль. Ансамбль (від французького слова *ensemble* – одночасно, разом, злагоджено, врівноважено) передбачає злиття індивідуальностей, вміння чути й підпорядковувати свій голос до звучання ансамблевої партії та колективу в цілому.

Робота над ансамблем стимулює формування у вихованців почуття колективізму й відповідальності, розвиває мислення, пам'ять й уяву,

допомагає зосереджувати увагу й виробити навички самоконтролю, сприяє розвитку музично-творчих і художньо-виконавських здібностей.

Багатоголосний спів. Багатоголосний спів являє собою одночасне звучання декількох самостійних голосів. У науковій літературі виділяють три типи багатоголосся: гармонічне, гетерофонно-підголосне й поліфонічне. Гармонічне голосоведення характерне для акордової або хоральної фактури викладу з єдиним ритмом усіх голосів. Для гетерофонно-підголосного голосоведення характерний паралельний рух голосів. Особливістю поліфонічного голосоведення як виду багатоголосся є одноголосне звучання кількох самостійних мелодичних голосів.

Існують різні погляди щодо оволодіння навичками багатоголосного співу. По-перше, рекомендують роботу над багатоголоссям починати зі співу нескладних канонів, тобто проспівування однієї й тієї ж мелодії з поступовим вступом інших голосів. По-друге, вважають за доцільне формування навичок багатоголосного співу починати із самостійного руху голосів. По-третє, оволодіння навичками багатоголосся можливе за умови паралельного руху голосів.

Під час співу багатоголосних творів вихованці навчаються самостійно вести свій голос, а також підпорядковувати його до загальної звучності, слухати один одного та гнучко узгоджувати свій спів зі співом інших. Починається робота над багатоголоссям зі співу нескладних канонів, тобто проспівування однієї й тієї ж мелодії з поступовим вступом інших голосів. Багатоголосний спів сприяє розвитку внутрішнього слуху та почуття гармонії, вважається ефективним засобом розвитку музично-творчого мислення школярів.

Спів без супроводу (акапела). Акапела (від італійського слова *acappella* – спів без інструментального супроводу, фонограми) сприяє досягненню чистоти інтонування, формуванню музично-слухових уявлень і розвитку ладотонального слуху. Виховання навички співу без супроводу починається з виконання одноголосних пісень і канонів із самостійним рухом голосів.

Яскравим прикладом формування навичок співу *акапела* можуть бути обробки українських народних пісень композиторів М.Леонтовича, С.Орфєєва, Л.Ревуцького, К.Стеценка.

У процесі співу без супроводу найбільш чітко простежується інтонаційна узгодженість звучання. Зусилля вихованців зосереджуються на відтворенні необхідного типу і виду ансамблю. На особливу увагу заслуговує робота керівника над ансамблевим звуком та ланцюговим диханням, що забезпечує безперервний спів. Акапельний спів уможлиблює розвиток музичного слуху вихованців засобом досягнення унісонного ансамблю, а в школярів 5–8 класів гармонічного й поліфонічного ансамблю в більш складних творах пісенного репертуару.

Проте не слід забувати, що спів без супроводу сприяє розвитку гармонічного й мелодичного слуху. Це відбувається завдяки інтонуванню інтервалів у гармонічному й мелодичному видах. Зосередженість на особливостях побудови різних видів інтервалів виховує в учнів відповідальність за чистоту інтонування, а також колективну відповідальність за гармонічний і мелодичний ансамбль у партії та в усьому колективі.

Таким чином, спів акапела позитивно впливає на розвиток ладотонального слуху та музичних здібностей, а також вважається результатом формування естетичної культури особистості.

3.2. Постановка дихання як найважливіша складова навчання співу

3.2.1. Проблема співацького дихання в сучасній вокальній педагогіці

Якщо уважно придивитися, як користуються своїм диханням співаки-фахівці, можна відзначити значну розмаїтість видимих дихальних рухів. Так, саме різноманітні суб'єктивні відчуття, що супроводжують процес дихання, і настільки ж суперечливі думки співаків про техніку і роль дихання в співі.

Є співаки і співачки, в яких набір подиху відбувається цілком непомітно. В інших грудна клітина дуже відчутно рухається. Іноді рухи грудної клітини використовуються настільки повно, що помітно, як піднімається її верхня частина в області ключиць. І сама кількість повітря, що набирається для співу, у співаків різниться.

Співаки по-різному ставляться до проблеми дихання взагалі, до типу і кількості повітря, необхідного для співу. Практично всі співаки вищої кваліфікації, зокрема солісти театру «La Scala», що брали участь в опитуванні, визнавали необхідність правильного подиху в співі, уміння розподіляти його на музичній фразі тощо. Але деякі з них вважали дихання головним чинником процесу звукоутворення, інші не надавали йому такого значення [2,73].

Така ж ситуація характерна і для артистів інших вокальних шкіл. Так, одна з відомих артисток розповідала, що дихання є для неї головним у процесі утворення співочого голосу й у звуковеденні. Від того, як і куди набрати повітря, як затримати його і як витратити, залежать, на її думку, всі основні якості співацького звука. Інший співак зауважив, що, власне, ніколи про це серйозно не замислювався: «...дихаю, мабуть, як у промові, тільки беру повітря побільше, коли велика фраза» [5,35]. Очевидно, для нього визначальним у керуванні співочим голосоутворенням є не подих, а інші співацькі відчуття, за допомогою яких він здійснює контроль.

Настільки ж суперечливими є судження про дихання італійських співаків. Д.Семіонато: «У своєму співі я завжди дотримувала і дотримую

принципу природності. Не можна прищепити ніяких спеціальних способів дихання, необхідно лише наслідувати природу. Я можу сказати, що дихаю в співі так же натурально, як і в звичайній мові» [6,185]. С.Брускантіні: «Спів — це зовсім не натуральна річ, як багато хто вважає. Це все є дуже штучне, неприродне. Тільки справжнє навчання забезпечує конкретні навички співу, тільки коли мене навчили користуватися диханням, я моментально відчув полегшення» [6,179].

Неоднакове ставлення до питання про дихання, природно, спостерігається й у різних школах співу. У класах деяких співаків-педагогів навчання починається з показу правильного співочого дихання, в інших — педагог нічого не говорить про дихання, якщо не бачить грубих помилок (перебору подиху, підняття плечей під час вдиху, зачинення подиху).

Але і серед тих, хто приділяє велику увагу диханню в процесі навчання, теж немає однаковості в питанні щодо кількості повітря, котре варто набирати, і про тип подиху, який варто використовувати. Деякі педагоги вважають, що непотрібно спеціально набирати повітря для співу, а пропонують лише добре видихнути перед вдихом. При цьому повітря саме потрапить у легені в необхідній кількості. Існує й протилежна точка зору про те, що необхідно набрати багато повітря, активно його утримувати, обпірати: «повітря не може бути зайвим».

Це відноситься і до інших типів дихання. Одні вважають, що під час співу груди мають бути піднятими, добре розвернутими, а живіт утягнутий. Інші говорять, що необхідно набирати повітря вниз, у живіт, але потім перевести подих у груди, а живіт підібрати. Треті рекомендують робити вдих у боки, четверті — у спину, п'яті — тільки в живіт, виключаючи груди з його спрямування, шості — користуватися нижньочеревним диханням.

У ставленні до різних типів подиху явно простежується тенденція до пом'якшення однозначної жорсткої позиції. Так, педагоги першої чверті ХХ ст. вимагають певного типу дихання, причому цей тип у них варіюється від суто грудного — верхнього — до глибокого нижнього. Сучасні педагоги

зазвичай не настільки ультимативні у своїх судженнях, хоча різні судження щодо рекомендації доцільного типу дихання зберігаються.

Назвемо три основні постулати:

- історично характер дихання і характер звуку, який використовували співаки, були тісно взаємозалежні один від одного;
- вокально-технічна досконалість може бути досягнута при будь-якому типі дихання;
- грудний тип подиху не є неправильним. На ньому можна досягти і значної тривалості звучання голосу, і значної вокально-технічної майстерності.

У повсякденному житті люди використовують змішаний тип дихання, в якому бере участь і грудна клітина, і діафрагма в різному їхньому співвідношенні. У співі, де більшість виконавців, пристосовуючись до особливих завдань співочого голосоутворення, шукають найкращої дихальної підтримки, традиційно виокремлюються такі типи дихання:

Суто грудний тип (реберний костальний) і його різновид — ключичне клавікулярне, верхньогрудне)	Подих здійснюється завдяки розширенню і підняттю головним чином верхньої частини грудної клітини, а діафрагма пасивно слідує за її рухами, тобто виключена зі своєї активної вдихальної функції. Живіт при цьому типі вдиху втягується, а верхня частина грудної клітини, ключиці й іноді плечі помітно піднімаються
Грудобрюшний тип — 1 (реберно-діафрагматичний, костоабдомінальний)	У вдиху рівномірно беруть участь і грудні стінки, і діафрагма
Грудобрюшний тип — 2 (нижньореберно-діафрагматичний, костоабдомінальний)	Те ж, але з переважанням черевного подиху
Суто черевний тип (діафрагматичний, абдомінальний)	Грудна клітина нерухома. Вдих здійснюється тільки опусканням діафрагми, і живіт при цьому подається вперед

Є педагоги, що вважають важливою для співу роботу так званої тазової діафрагми (м'язове дно таза, що закриває вихід із нього). Проте тазова діафрагма ніякої ролі в подиху не відіграє. Думка про роль тазової діафрагми в співі могла виникати в деяких співаків і педагогів як результат суб'єктивних

відчуттів, що виникають у цій області від сильного підняття внутрішньочеревного тиску під час співу.

Історія вокального мистецтва і сучасна практика засвідчують, що гарне професіональне звучання можливе при будь-якому із названих типів співу. Адже завдання дихальних органів під час співу — це точно скоординоване з іншими відділами голосового апарату подання дихання — натренованість, виробленість співочого видиху. Вибір типу дихання має зумовлюватися розумінням зручності і якості звучання, а не упередженою думкою про необхідність розвивати визначений, нібито найвигідніший тип дихання. Досвідчений співак дихання витрачає економно. Воно може бути подане за допомогою будь-якого відділу видихальних м'язів. Проте одна умова завжди має виконуватися: координацію дихання зі звуком необхідно досягати поступово, послідовно й в одному напрямі: не можна сьогодні співати на черевному подихові, а завтра — на ключичному.

Є підстави вважати, що нижньоребернодіафрагматичне дихання створює оптимальні умови для діяльності діафрагми: при цьому типі дихання площа прикріплення діафрагми збільшується, унаслідок чого її тонус підвищується. Більшість співаків співають на цьому типі дихання.

Крім того, дихання може варіюватися в межах виробленого типу в кожного співака, залежно від характеру звучання твору. Ліричний стиль виконання звичайно потребує вищого типу дихання. Драматичні твори потребують низького, щільнішого дихання.

Часто співак сам не знає, який тип дихання він використовує, і його уявлення про це може відрізнятись від спостережень за диханням, зафіксованих за допомогою апаратури.

При гарному голосоутворенні не варто руйнувати складну систему рефлексів, якими воно досягається. Наприклад, якщо вихованець використовує при співі грудодіафрагматичне дихання, навряд чи має сенс навчати його особливого типу вдиху, щоб поліпшити голосоутворення. При

правильному тренуванні в співі при цьому типі дихання можна досягнути високого рівня професіоналізму.

Не стільки важливий тип вдиху, скільки організація видиху. Тут вироблені загальні правила:

- ◆ по закінченні фрази надлишок подиху корисно видихнути раніше, ніж розпочати новий вдих;
- ◆ видих має бути активним.

Існує величезна різниця між розслабленням заради розслаблення, що спричиняє млявість, і релаксацією заради справи.

Завдання полягає в тому, щоб зняти непотрібне напруження м'язів, котрі могли б вільно реагувати на імпульс, не влаштовуючи звичних «коротких замикань».

Досягнувши за допомогою дослідження хребта стадії фізичного самоусвідомлення і релаксації, ми можемо вивчати процес дихання. Апарат дихання настільки складний, що було б нерозумним робити поспішні висновки про його роботу. Простежимо за ним, не контролюючи цю роботу. Відмовимося від звичного м'язового контролю і дозволимо дихальному процесові тривати мимоволі. Наш розум може бути інформованим про функціонування нервової системи без втручання в її діяльність. Щоправда, цей шлях для нас незвичний. Спостерігаючи за процесом дихання, нескладно звернути увагу: коли ви набираєте повітря — ваш живіт надувається; коли видихаєте — він обпадає. У зв'язку з цим у вас може виникнути бажання регулювати подих за допомогою м'язів живота. Втягуючи живіт, ви сприятимете виходові повітря, а виштовхуючи м'язи живота вперед — переміщенню подиху всередину. Але займатися цим — значить зловживати своїми спостереженнями. Дихальні м'язи, що не підпорядковуються контролю нашої свідомості, складні, «тендітні» і перебувають у глибині тіла. М'язи, що контролюються свідомістю, — «незграбні», великі і розміщені на деякій відстані від легенів. Свідомий контроль дихання руйнує його сприйнятливність до зміни душевного стану й обмежує рефлекторний зв'язок

із дихальним і емоційним імпульсами. Не слід забувати, що рефлекторні реакції зімітувати неможливо. Рефлекторним є тільки дихання. Єдине, що можна зробити для того, щоб відновити рефлекторний потенціал дихання, це прибрати м'язові затискачі, які перешкоджають йому, а також у процесі дихання займати певні пози, які б цей процес стимулювали.

Лежачий стан, а також підвішування вниз головою (у США деякі педагоги, що працюють за системою Лінклейтер, використовують спеціально обладнані столи, за допомогою яких студент може висіти вниз головою), стимулює глибоке рефлекторне дихання. Порівняйте глибину подиху в цих позиціях із глибиною подиху в позиції стоячи. Виявиться, що перші дві позиції викликають глибші рефлекторні дії дихального апарату, ніж ті звичні пози, які супроводжують наше щоденне життя. Далі Лінклейтер пропонує вправи, спрямовані на звільнення дихання, усвідомлення процесу дихання, загальну релаксацію [3,41-43].

Сполучна ланка між подихом і внутрішньою енергією виникає разом із розвитком здатності до сприйнятливості. Наведемо основні властивості акторського голосу. Це: діапазон, розмаїтість, краса, чистота, сила, обсяг і, нарешті, сприйнятливість — якість, що ратифікує всі інші, які самі по собі «нудні» доти, поки не починають відображати діапазон почуттів, розмаїтість мислення, ясність уяви, емоційну силу, потяг до спілкування. Якщо спілкування від внутрішнього до зовнішнього відверте, правдиве, то енергія, що наповнює голосові м'язи, співзвучна енергії, яка породжена психікою. Коли зміст наповнений потужною енергією, він може бути донесений ощадливіше і виявлений правдивіше.

Ідею роботи зсередини при мінімальних витратах м'язових зусиль слід практикувати впродовж наших занять. Коли процес фізичного самоусвідомлення вдосконалився, його можна використовувати грамотніше і повніше. У наступному кроці, працюючи над концепцією «центру», можна досягти більшої економічності у витраті зусиль для вираження почуттів.

Ідея центральної точки купола діафрагми, якої досягає звук, уже була надана. Після цього слово центр усе частіше використовувалося в значенні дихального центру, емоційного центру, енергетичного центру, центру тіла. Тепер Лінклейтер пропонує два взаємовиключні трактування поняття центру. Одне полягає в тому, щоб точно зорієнтувати вас на те місце внизу, де цей центр розміщений. Інший же підхід, навпаки, стирає всі орієнтири можливого знаходження центру, іншими словами, центр може бути скрізь.

Вимовляючи слово «центр», ми часом потрапляємо в пастку слів, припускаючи, що маємо конкретні пізнання. Цінність цього слова для нас полягає в тому, що в якому б місці тіла не знаходився «центр», головне — вести пошук від нього, як так званого вихідного пункту, прояснюючи свідомість і фокусуючи енергію. З точки зору фізіології, вигідніше формувати голос у вібраційному центрі, тому що в цьому разі подих надає руху голо-совим складкам економніше, що поліпшує звучання. Занадто велике дихання, що роздмухує складки, викликає «придих» у голосі. Проте економність не має означати стримування. Використання вдиху полегшення майже в усіх дихальних вправах має на меті звільнити свідомість від тенденції до стримування подиху. Отже, припускаючи, що на цьому етапі свідомі настанови нами вже закладені, можна сподіватися на економніше використання дихання, не побоюючись його стримування.

Розглянувши основні положення, що стосуються співацького подиху, підсумуємо висловлені вище тези: співацький подих є суто індивідуальною характеристикою кожного співака, і лише грамотна робота над ним як педагога, так і вихованця-співака може привести до важливих позитивних результатів, які стосуватимуться поліпшення всього співацького апарату майбутніх артистів-вокалістів.

3.2.2. Фізіологічні особливості роботи голосоутворювальних органів у процесі навчання співу

Акустика, фізіологія та інші науки, що прийшли на допомогу вокальному мистецтву на початку XIX ст., не розкрили достатньою мірою питання, що стосуються вокальної методики, а тому не спостерігаємо помітного покращення виховання співаків, адже ці науки не були тісно пов'язані з вокальною практикою та недостатньо спиралися на неї. У результаті вокально-методична література залишилась ускладненою для широкого кола людей, що займаються співом, важко зрозумілою, нездатною вирішити практичні питання, унаслідок чого вокально-методичні погляди більшості співаків і вокальних педагогів залишаються застарілими та потребують перегляду й уточнення.

Співаки-виконавці та педагоги здебільшого надають перевагу утриманню від пояснення своїх вокальних методик, хоча саме на основі свого практичного досвіду можна зробити необхідні узагальнення, саме їм повинно належати провідне місце в роботі над удосконаленням методів вокального навчання. Практичні висновки, які підлягають науковому аналізу, можуть зробити більш плідними роботи вокальних теоретиків та лікарів-ларингологів.

Робота “навпомацки” за допомогою слуху й індивідуальних відчуттів співака та його педагога має багато випадковостей і не завжди стає успішною. Сам процес роботи, пов'язаний з постійними пошуками бажаного звучання, не може бути впевненим, спокійним і надійним.

Безумовно, слух і відчуття співака є обов'язковими контролерами та керівниками під час співу й у роботі над голосом, але слух тільки реєструє акустичний результат роботи голосового органу, а відчуття співака дають йому можливість знати про характер самої роботи.

Недостатньо сказати співаку, що він співає горловим або відкритим звуком, необхідно допомогти йому змінити характер роботи його голосового механізму, а для цього слід знати, від чого залежить “горлове” або “відкрите”

звучання. Слух і відчуття співака не завжди можуть забезпечити необхідне, очікуване звучання.

До завдань співака під керівництвом його педагога має входити вивчення й засвоєння його співочих відчуттів, що наявні в різних частинах його голосового органу, тобто в дихальному апараті, гортані, надгортанних порожнинах. Розібравшись у цих відчуттях, необхідно звернути увагу на м'язові відчуття, практично засвоїти їх, уміти підпорядкувати цю роботу свої волі, своєму усвідомленому управлінню.

Педагог повинен не тільки добре розуміти роботу голосового апарату, але й вміти передати ці знання вихованцю на відповідному етапі його навчання.

Умовний поділ складного голосового механізму на три частини – апарат дихання, гортань і надгортанні порожнини – є загальноприйнятим. Але до сьогодні ще не існує єдиної думки щодо оцінки значення цих відокремлених органів. Дуже часто стверджують, що всі вони рівноцінні, а тому їх не можна розглядати окремо один від одного. Але шлях до бажаного результату – це робота всіх частин механізму, а отже, через вивчення кожної його частини окремо. Без цього неможливо визначити, що є неправильним у цій роботі й що руйнує гармонічну роботу всього апарату.

Сам погляд, що всі органи голосоутворення рівноцінні, є неправильним, адже спостерігаємо недооцінювання гортані з її голосовими зв'язками.

Поширена думка, що не треба звертати увагу на роботу гортані під час співу і що співак ніяк не впливає на свої голосові зв'язки й не думає про них. Уміння керувати своїм голосом залежить від уміння співака, який може впливати на роботу своїх голосових зв'язок. Професійні співаки володіють саме цією якістю, яка доведена в них до автоматизму. Заперечуючи можливість відчуття у співака роботи голосових зв'язок і певного впливу на них, багато хто стверджує, що найголовнішим у співацькому голосоутворенні є дихання. Про співоче дихання на сьогодні не існує єдиного погляду. На нашу думку, найголовнішим у процесі співочого голосоутворення є робота

зв'язок, а не дихання, що виконує хоча й важливу, але все ж тільки енергетичну роль, яка підпорядкована інтересам роботи гортані. Вплив на роботу голосових зв'язок вимагає, щоб співак знав, до чого необхідно прагнути, щоб отримати повноцінне звучання. Голосові зв'язки пов'язані з центральною нервовою системою, яка має таке саме вагоме значення, як і дихання. І нервова система, і дихання впливають на голосоутворення співака та формують і розвивають голос .

Під час роботи зв'язок повітря з різною інтенсивністю проходить через голосову щілину. Співак повинен уміти розрізняти роботу м'язів, що видихають, і м'язів, що вдихають повітря, і на свій розсуд залучати їх до роботи, тобто робити активними, або виключати, тобто робити пасивними. Це слід пояснити співаку-початківцю. Без уміння управляти силою тиску повітря на зв'язки співак не може бути хазяїном свого голосу. Ці обставини і є для співака важливими, адже від них залежить повноцінність звучання голосу. Саме ці обставини й розуміння їх педагогом закладуть міцний фундамент для формування вокально-технічних навичок у студента, які будуть супроводжувати його всю професійну діяльність і як співака, і як викладача вокалу.

У формуванні вокально-технічних навичок велике значення має початок фонації звука. Необхідно з перших же занять звертати увагу співака-початківця на початок звучання (тобто дихання, затримка дихання тощо). Слід навчити співака активному вдиху й раціональній витраті дихання під час видиху на етапі навчання. Усе вищеназване є важливим у початковому процесі навчання співу, тому що без осмисленого розуміння проблем голосоутворення неможливий розвиток голосу. Початковий етап у розвитку співочого голосу є найбільш складним для співака-початківця, а тому потребує часу.

3.2.3. Технологія звукоутворення та постановки дихання у контексті вокально-виконавських інновацій сучасності

Нині щораз активніше впроваджуються спеціальні навчальні програми, спрямовані на розвиток усієї голосотвірної системи людини, розроблені фізіологами, фоніатрами, психологами (у медицині, спорті, фонопедії, логопедії, педології та ін.), які успішно “культивуються” і впроваджуються в методику підготовки спеціалістів-вокалістів як ефективний компонент “настроювання” “живого” музичного інструмента – людського голосу – до співацького процесу.

Як показує практика, виховання голосу дуже щільно пов'язане із діяльністю організму людини, умінням її використовувати дихальні й звукові ресурси, правильно і якісно забезпечувати роботу всіх органів (і голосового апарата), оскільки, як “індикатор” здоров'я, голос стоїть “на сторожі” всієї людської життєдіяльності. Вокальні здібності технологічно лише доповнюють і збагачують цю діяльність, перетворюючи її у високе співацьке мистецтво серед культурних надбань народу.

Із цього огляду, голосові можливості кожної людини – це, насамперед, працюючий орган, який потребує певного вміння у використанні його основних параметрів, а впровадження нового методичного підходу до вокальної підготовки спеціалістів – ще один щабель до професійної багатогранної майстерності співака-виконавця, а поряд із цим – педагога, керівника, оратора, актора, диктора і т. п. Таким чином, традиційна вокальна педагогіка отримує нове “бачення” проблеми голосотворення в сукупності суміжних наукових досліджень – фізіологів, фоніатрів, акустиків, психологів, вокалістів, які дозволяють педагогам-вокалістам осягнути комплекс навчальної роботи, пов'язаної з формуванням потрібних знань, умінь і навичок у співацькій діяльності.

Нині вже накопичений чималий досвід такої підготовки. Педагоги активно трансформують у навчальний процес вправи, які ефективно використовувалися (і використовуються) з лікувально-профілактичною

метою у фоніатрії (О.Стрельникова, В.Тринос, Л.Тринос), фонопедії (В.Ємельянов, М.Шушарджан, І.Шабутіна, С.Шабутін), фізіології і медицині (М.Блінова, Е.Чарелі, В.Бутейко), спорті (А.Попов, К.Динейко) та ін., що не тільки лікують, а й успішно стабілізують голосовий апарат і нормалізують динаміку роботи його органів. У вокальній педагогіці такі вправи отримують нову мету й завдання, трансформуючись у навчальну одиницю, спрямовану на звільнення голосотвірної системи від напруження, скованості та будь-яких інших “гальм”, що заважають природі звукоутворення. Вони успішно використовуються вокалістами в практиці виховання голосу.

Отже, перше завдання співака – звільнення голосу. Голос повинен приносити задоволення й насолоду. Ця теорія базується на тому, що людина, як Боже творіння, володіє феноменальним голосом і його не треба “ставити”, оскільки він сам утворюється мембранами, розміщеними в бронхіальній системі. Трахея, бронхи й бронхіоли складаються з великої кількості неоднакових, що мають різні власні частоти коливань, відділів, трубок різної товщини та довжини, розділених між собою своєрідними “ребрами жорсткості” – хрящовими півкільцями, частотний діапазон звукоутворення яких може бути надзвичайно великим (від дуже низького, утвореного в найширшій і найтовстішій “трубі” – трахеї, до дуже високого, утвореного тонкими й дрібними бронхіолами). Тіло людини – своєрідний музичний інструмент – орган (з наголосом на “а”), де звук – це органна система тіла, якою треба навчитися керувати. “Секрети” цього керівництва лежать в анатомічній, фізіологічній і психологічній структурі голосотворення. У цьому плані голосовий апарат людини можна порівняти ще й із музичним інструментом – блок-флейтою (з’єднуючи два чи більше блоків, музикант отримує потрібне звучання, а інструмент працює як одне ціле). Задіяна велика кількість різночастотних генераторів (джерел) звуку дозволяє утворювати гармонічно красивий, тембрально повноцінний і багатий звук. Цим і пояснюється бездоганна техніка видатних співаків, які зберігають голос свіжим, виразним і яскравим до глибокої старості, бо голос народжується “не

у “свистульці” голосових зв’язок, а у “органі” (з наголосом на “а”) бронхіальної системи людини”, – наголошує А.Калабін.

Отже, увесь потрібний обсяг теоретичних знань автор радить “стиснути” до чотирьох основних (базових) “секретів”. Основні постулати системи:

1. Джерело звуку – це бронхіальна система.
2. Повне звільнення гортані від напруження.
3. Правильний звук утворюється лише на “малому диханні”.
4. Думка (і уява) керує інтонацією, а інтонація – всім.

Перший – “анатомічний” “секрет” настроювання голосу пов’язаний із правильним розумінням органної будови голосотвірної системи як “живого” музичного інструмента, у якому гортань з голосовими зв’язками та бронхіальна система утворюють єдиний організм (розтруб). Мимовільна (автоматична) робота дихальної системи відбувається підсвідомо, тому, щоб навчитися керувати потоком повітря, що надходить з легень до гортані з голосовими зв’язками, потрібне розуміння проблеми й процесу звукоутворення (так звана теоретична підготовка, певні теоретичні знання).

Другий – “фізіологічний” “секрет” полягає в опануванні фізіологічними процесами голосотворення, які відбуваються в тісній взаємодії внутрішньої (бронхіальної) та зовнішньої (м’язової) системи організму співака. І зовнішня, і внутрішня робота повинна відбуватися злагоджено, хоча кожна з них має свої особливості й “обов’язки”. При спільній злагодженій роботі зовнішніх і внутрішніх чинників голосотвірної системи звук виходить особливо красивим і повноцінним.

Бронхіальна (внутрішня) система організму людини, як відомо, регулюється так званими гладкими м’язами живота й керується вегетативною нервовою системою. Узагалі вся внутрішня робота – це надзвичайно тонкий і делікатний процес, який природа зробила підсвідомим, що не піддається жорсткому контролю свідомості. Сюди належать: перистальтика кишківника, серцеві ритми, розширення й звуження кровоносних судин (і зіниць очей), система обміну речовин, секреторна діяльність внутрішніх органів та ін., які

відбуваються в автоматичному режимі й регулюються завдяки вегетативній нервовій системі організму людини.

Протилежним цьому є робота поперечносмугастих м'язів, так звана зовнішня система організму. Це зовсім інша система, швидка й сильна (своєрідна “система швидкого реагування”), яка реалізовує поведінку організму через центральну нервову систему й виконує важку, “грубу” роботу всіх м'язів тіла людини. Таким чином, вегетативна й центральна нервові системи організму людини мають різні можливості реалізації завдань, пов'язаних із процесом звукоутворення. Функції поперечносмугастих м'язів в еволюції розвитку живих організмів (у т.ч. і людини) виникли значно пізніше. Вони спрямовані на регуляцію газообміну й кисневого балансу в організмі людини, тому надзвичайно активно працюють під час великого фізичного навантаження (фізичної роботи, спортивних тренувань, бігу, екстремальних ситуацій тощо), що не відповідає процесові співу, у той час, як гладкі м'язи з їх слабким і повільним “потенціалом” бездоганно виконують функції внутрішніх органів (і звукоутворення).

Отже, процес голосотворення за своєю внутрішньою структурою належить до “тонкої” сфери діяльності гладких м'язів живота, яка тільки “підтримується” активними поперечносмугастими м'язами. Надто активне й глибоке дихання, що вимагає великого тиску повітряного потоку, є корисним тільки для виконання фізичного навантаження й зовсім неефективним (а то й шкідливим) для співу, зокрема, таким, що суттєво спотворює звучання голосу. Фізіологам добре відома система В.П.Бутейка, який довів шкідливість перебору повітря (надмірної кількості повітря в легенях), що може спонукати навіть захворювання дихальної системи організму людини.

Гладкі м'язи бронхіальної системи контролюють потік повітря, яке проходить трахеєю. Мембрана (і так звані мембранозні утворення) трахеї під тиском повітря починають вібрувати на власній частоті та її гармонії, що, власне, і породжує звучання (на кшталт завивання вітру в печері чи звучання порожньої пляшки). Завдяки імпульсам вегетативної нервової системи

гладких м'язів, які, загалом, контролюються центральною нервовою системою, мембрана (з її утвореннями) у трахеї та бронхах із бронхіолами натягується, утворюючи так звану “звукову трубу”, потік повітря в якій, у свою чергу, утворює звук у потрібному режимі.

Надмірна кількість повітря в легенях, як стверджують фізіологи, викликає збільшення тиску повітряного потоку, що проходить трахеєю. А збільшення тиску призводить не тільки до надмірного напруження й натягу мембрани трахеї – вона буквально “прилипає” до стінки трахеї, спотворюючи цим і звук, і якісне звучання голосу загалом.

Третій “секрет” – “нормальне дихання”. Одним із першочергових завдань вокальної педагогіки, яке повинно стати основою вокального навчання, В.П.Багрунов (автор системи, упорядкованої А.Калабіним) вважає формування навички помірного дихання, названого ним “нормальним диханням”. За методикою Багрунова, спів повинен відбуватися саме на нормальному диханні, поверховому й легкому, яке не втомлює, а, навпаки, активізує співацький процес, робить його гнучким, мобільним і довготривалим. До такого висновку вченого спонукала не тільки наукова робота, а й аналіз старо-італійської школи “бельканто”, основним “великим секретом” якої була техніка співу на “малому” диханні і яким бездоганно володіли всі співаки XVI–XVII ст. Староіталійська школа бельканто вимагала зберігати нерухому діафрагму, використовуючи ресурси грудного дихання. Ще Каччіні наголошував на необхідності невеликої кількості повітря, що “не переповнює груди і не розширює живіт”.

Четвертий “психологічний” “секрет” роботи голосотвірної системи стосується керівництва голосом, уміння співака передавати інтонацією емоційний характер твору, його інформаційне наповнення. Душа голосу – інтонація, інформаційний чинник. Керівництво голосом полягає не в опануванні технікою самого звучання, а в його СЕНСІ. Звук повинен бути наповнений емоційним змістом, логічно, точно й виважено відтворювати характер і почуття виконавця, бути художньо осмисленим і технічно

оправданим. Отже, думка керує інтонацією, а інтонація – усім. Вокальна емоція має бути щира та справжня. Яскравий і виразний спів – це щось більше, ніж бельканто.

“Голос має бути чистим, як у солов’я, гучним, як у малюка, переконливим, як у харизматичних лідерів, проникливим і виразним, як у кращих читців і таким самим привабливим для навколишніх, як легендарні голоси міфічних сирен і Орфея”, – зазначає А.Калабін [2,140].

Вокальні вправи спрямовані не на так звану “постановку голосу”, а на повернення людському організмові повноцінної можливості керувати процесом звукоутворення, даного людині від народження, але втраченого “цивілізацією” – суспільним укладом, що вимагає постійного контролю поведінки людини, а саме: розмовляти тихо, не шуміти, стримувати свої емоції, гальмувати почуття тощо. Без опанування справжньої свободи природних процесів в організмі людини голос набуває “механістичних” рис, “штучної” техніки та втрачає зворотний зв’язок із діяльністю різних органів, що і спостерігається досить часто.

Отже, практична робота спрямована, насамперед, на звільнення і природну свободу функціонування нервово-м’язової системи людського організму як ключового чинника справжньої майстерності.

ВИСНОВКИ

Голос людини – природний інструмент, яким вона володіє з ранніх років. За допомогою цього інструменту можна багато чого висловити, про що розповісти. Якщо вчити людину співати з дитинства, її голос набуває гнучкості і сили, які дорослому даються важче. У процесі співу розвиваються музичні здібності – тембровий і динамічний слух, музичне та образне мислення, музична пам'ять.

Багато лікарів стверджують, що люди, коли співають, зміцнюють імунну систему, здоров'я, тонус, оскільки спів – психофізіологічний процес, пов'язаний з роботою життєво важливих систем, таких як дихання, кровообіг та ендокринна система. Спів усуває деякі дефекти мови, розвиває артикуляцію та дикцію людини, а також свободу міміки.

Через спів людина розвиває свої артистичні здібності. А приміряючи на себе той чи інший характер і образ, людина вчиться бути різною і не губитися в різних ситуаціях. Уміння говорити добре поставленим голосом – безсумнівний плюс.

Заняття співом допомагають сформувати у дитини правильну поставу. Як показує історія у розвинених країнах світу діти повинні були неодмінно вчитися співу. Вміння співати і грати на музичних інструментах вважалося хорошим тоном.

Під час співу людина відключається від усіх проблем і тривожних станів. Спів – це антистрес. Він робить людину щасливішою. І неважливо де вона співає: на сцені, в хорі, або у ванній кімнаті... Спів весь час присутній в житті людини, заповнює її дозвілля, допомагає організувати творчі сюжетні ігри. Це один з найулюбленіших дітьми видів музичної діяльності. Завдяки словесному тексту, пісня доступніша людям за змістом, ніж будь-який інший музичний жанр.

Зразкова студія естрадного співу «Ліра» створена у 2005 році при Будинку дитячої творчості. Майже всі районні масові заходи проводяться за

участю її вихованців. З кожним виходом на сцену, авторитет студії та кількість її членів стрімко зростали. Підтвердженням плідної праці та вдосконаленням виконавської майстерності вихованців студії є заслужені перемоги у багатьох конкурсах та фестивалях. Серед них: «Різдвяна зіронька» м.Мукачево, «Закарпатський едельвейс» м.Ужгород, «Кришталевий жайвір» м.Тернопіль, «Захід 21-го століття» м.Івано-Франківськ, «Вінець Овідія» м.Винники, Львівська обл., «Зорепад» м.Коломия, «Сергіївські зорі» Одеська обл., «Кришталеві грона» м.Виноградів, «Від серця до серця співоча планета» м.Бузьк, «Королівство мистецтв» м.Львів, «Веселка над Тисою» м.Тячів, «Молода Галичина» м.Новояворівськ, «Empire of Arts» м.Трускавець, «Країна Зірок» м. Моршин, Львівської обл., «Смерекові дива» с.Верховина, Івано-Франківська обл., та багато інших.

Для мене, як для організатора і художнього керівника студії «Ліра», закоханого в сучасну музику і народне мистецтво, першочерговим завданням є передати через своїх вихованців неповторну повноту і досконалість української пісні. За роки творчої діяльності завжди ставлю собі за мету бути у пошуках нового і цікавого. Музика - це моє життя. Всім пісням, які складають репертуар студії, намагаюся дати «друге дихання», щоб кожен твір став витвором музичного мистецтва та із захопленням сприймався б слухачами.

У студії наразі «прописані» 30 солістів і два вокальні колективи: «Ільничанка» та «Ільничаночка». Можна впевнено сказати, що діти з великим задоволенням займаються в студії, адже там не лише вчать азам вокалу, але й мають площадку для дитячих розваг чи жартів, тут панує тепла та затишна атмосфера. Саме таким чином - через дружні довірливі стосунки на репетиціях і формується колективізм, відчуття і розуміння один одного на сцені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу: Навч. посібник. - К.: Українська ідея, 2000.
2. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса / Д.Л.Аспелунд. – М.: Музыка, 1952. – 190 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад, і голов. ред. В.Т.Бусел. - К.; Ірпінь: ВТФ Перун, 2004. - 1440 с.
4. Ветлугіна Н.О. Музичний розвиток дитини / Н.О.Ветлугіна. – К.: Муз. Україна, 1978. – 256 с.
5. Гавриленко Л.М. Сольний спів: прогр. та метод, поради для ПСМНЗ / Л.М.Гавриленко. - Хмельницький: ЦНТІ, 2008. - 103 с
6. Гарсиа М. Полная школа пения / М.Гарсиа. – М. : Музгиз, 1957
7. Голубев П. Поради молодим педагогам-вокалістам / П.Голубев. - К.: Музична Україна, 1983. - С.41.
8. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Надежда Борисовна Гонтаренко. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 156 с.
9. Дилецький М. Граматика музикальна / М.Дилецький. – К.: Муз. Україна, 1970. – 111 с.
10. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л.Б.Дмитриев. - М.: Музыка, 1968. - 674 с.
11. Ткаченко Т.В. Постановка голосу майбутнього вчителя музики як складова вокально-звукової культури (Посібник). – Х., ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2009.
12. Жишкович М.А. Основи вокально-педагогічних навичок: метод, поради [для студ. вокальних ф-тів вищ. навч. закл. культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації] / Мирослава Жишкович. -Львів: Львів. держ. музична акад. ім. М.В.Лисенка, 2007. -44 с.
13. Ковнер Ю.А. Тренировочные упражнения в развитии певческого голоса / Ю.А.Ковнер // Вопросы вокальной педагогики / ред.-сост. Л.Б.Дмитриев. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 5. — С. 39-60.
14. Калабин А.. Управление голосом / А.А.Калабин. – М.: Эксмо, 2006. – 160 с. (“Сделай себя сам”).
15. Печенюк М.А. Дзвінки голоси: пісенний матеріал [4 клас для шкіл різного типу навчання; навч.-метод. посіб.] / М.А.Печенюк. - Тернопіль: СМП «Астон», 1999. - 164 с
16. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посібн. / О.Я.Ростовський. – Т.: Навч. кн. – Богдан, 2011. – С. 195–200.
17. Юцевич Ю. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу / Ю. Юцевич. - К., 1998.

ДОДАТКИ

Додаток А

Тренувальні справи для розвитку м'язів дихального апарату

Вправи спрямовані на вироблення тривалого видиху, активного, короткого вдиху, зменшення тривалості часу між видихом і вдихом.

Вправи виконуються безшумно. Увага на диханні не зосереджується, воно вільне.

Вправа 1. “Динозаврик по обіді”

Діафрагма опущена, живіт випертий. З цього положення за командою педагога діти починають поступово надувати живіт. Такий рух м'язів черевного преса на початковому етапі має бути нетривалим. Поступово час утримання випертого живота збільшується. Доцільними є лічба "про себе" або загинання пальців.

Вправа 2. “Динозаврик зголоднів”

Діафрагма піднята, живіт втягнутий. Ця вправа є відпрацюванням руху, протилежного тому, що застосовувався в попередній вправі (підтягування живота й утримання його в такому положенні).

Методичні рекомендації. Утримання живота в заданому положенні (випертому чи втягнутому) має тривати 5-6 секунд (лічба до 10 у помірному темпі), потім виконання вправ слід припинити і перейти до наступних.

Вправа 3. “Посмакуй повітря”

Сидячи на стільці (погляд спрямований вперед, руки вільно лежать на колінах), активно коротко вдихнути через ледве відкритий рот. На вдих живіт має бути випертий. Видихаючи повітря, відпустити живіт.

Вправа 4. “Посмакуй повітря ще раз”

Вправа є протилежною попередній. Короткий активний вдих відбувається при піднятій діафрагмі, втягнутому животі.

Методичні рекомендації. Кожну вправу (3, 4) окремо повторювати 3-4 рази підряд. Слід звернути увагу дітей на те, що на вдих через трохи відкритий рот повітря проходить і через ніс. Ускладнення вправ відбувається за рахунок поступового доведення затримки дихання до 5-6 секунд при утриманні живота у відповідному положенні (випертому чи втягнутому) після активного вдиху. Ці вправи можна виконувати стоячи чи лежачи на підлозі.

Вправа 5. “Здуваємо та надуваємо повітряну кульку”

Стоячи на підлозі чи сидячи на стільці, зробити активний короткий вдих із випинанням живота. Затримати дихання і водночас підтягнути живіт (здути кульку). Відпустити живіт, видихнути.

Вправа 6. “Надуваємо повітряну кульку”

Виконувати рухи, протилежні рухам попередньої вправи. Короткий вдих з одночасним утягуванням живота — затримка дихання — випинання живота (надування повітряної кульки).

Методичні рекомендації. Ускладнення вправ відбувається, по-перше, за рахунок збільшення часу затримки дихання, по-друге, тривалішого утримання живота у випненому і втягнутому положенні. Ці вправи потребують від педагога особливо пильного стеження за комфортним самопочуттям дітей під час затримки дихання та зміни положення живота. Діти мусять повідомляти педагога про найменший біль, що може виникати під час виконання вправ.

Вправа 7. “Добери повітря або зроби подвійний вдих”

Лежачі на спині (руки вздовж корпусу, ноги трохи на відстані одна від одної), глибоко вдихнути спочатку животом, потім, ніби добираючи повітря, грудьми. Видихнути вільно.

Методичні рекомендації. Звернути увагу дітей на те, що вдих, хоча і складається з двох частин (спочатку набираємо повітря животом, потім добираємо грудьми), але має бути активним і нетривалим. Видихати в цій вправі можна зі звуком [пфу-у-у]. Ця вправа спрямована на тренування міжреберних м'язів, її слід повторювати 3-4 рази. Стежити, щоб діти не втомлювалися.

Вправа 8. “Подивись навколо”

Під час спокійного ходіння на чотири кроки зробити вдих, на наступні чотири — видих (подивитись праворуч, подивитись ліворуч). Вправа виконується в помірному темпі.

Методичні рекомендації. Ускладнення цієї вправи відбувається шляхом скорочення вдиху і збільшення видиху. Наприклад, на три кроки — вдих, на п'ять — видих; на два — вдих, на шість — видих. Цю вправу краще за все виконувати під музичний супровід, зокрема, використовуючи добре знайомі дітям українські народні пісні "Щебетала пташечка", "Вербова дощечка" тощо.

Вправа 9. “Обійми себе”

Ця вправа виконується сидячи на стільці або стоячи на підлозі. Під час глибокого-вдиху розвести руки в сторону, на видих обійняти себе за плечі (права рука на лівому плечі, ліва — на правому).

Методичні рекомендації. Глибокий повноцінний вдих у цій вправі поєднується з активним, менш тривалим видихом. Ця вправа допомагає дітям здійснювати самоконтроль за диханням: вдихати носом, видихати ротом.

Тренувальні вправи, що безпосередньо впливають на вироблення навички фонаційного дихання

Вправа 10. “Не згаси свічку”

Зробити активний вдих, намагаючись якомога більше набрати в легені повітря. Видихати повільно, випускаючи повітря через рот вузьким струменем.

Методичні рекомендації. На вдих відчуті, як розширюються ребра (ніби піднімаються груди). На видих — ребра стискаються (груди опускаються). Повторити вправу 3-4 рази.

Вправа 11. “Перемагаючи спрагу”

Удаючи, ніби дуже хочеться пити, повільно, не поспішаючи, з 2-3 зупинками вдихати через ледь розтулені губи. Видихнути різко, 2-3 ривками, на склад [фу].

Методичні рекомендації. Для полегшення процесу вироблення повільного вдиху через щілину губів можна запропонувати дітям ніби пити повітря, яке ллється дуже вузьким струменем. Енергійний видих ривками стає можливим при поданні повітря животом.

Вправа 12. “Улюблені мамині парфуми”

Безшумно, ледь помітно коротко вдихнути через ніс. Затримати дихання і "про себе" лічити до трьох. Ще раз вдихнути і затримати дихання. Видихнути, плавно випускаючи повітря, широко відкривши рота, на склад [фа].

Методичні рекомендації. Працюючи над вправою, довести кількість вдихань до 3-4. Необхідно, щоб діти відчували під час затримки дихання ніби його продовження. При виконанні вправи на завершальному етапі тривалість паузи між добором дихання і видихом визначається кожною дитиною окремо.

Вправа 13. “Невдалий подарунок”

Вдихнути як у вправі “Улюблені мамині парфуми”. Видихнути різко, вдаючи, ніби не сподобався запах парфумів.

Методичні рекомендації. Як і в попередній вправі, за останнім вдиханням повітря затримка дихання контролюється дитиною особисто. Педагог має наголосити ще раз, що кожен визначає тривалість такої паузи, виходячи із самопочуття, що слід уникати перенапруження, відчуття незручності.

Вправа 14. “Наче застудилися”

Затиснувши ніс пальцями і щільно стуливши губи, вдихнути. Ледь затримати дихання, повільно видихнути, трохи розкривши рота.

Методичні рекомендації. В основу цієї вправи покладено прийом Л.Работнова. Її виконання допомагає відчутти стан діафрагми в тонусі. Слід звернути увагу дітей на те, що саме таке положення діафрагми є необхідним для співу “на опорі”.

Вправа 15. “У захваті від повітряної кульки”

Прийнявши стійке положення стоячи, зробити легкий короткий вдих через ніс із напівприкритим ротом, ніби ахнути. Видихнути після короткої затримки дихання, випускаючи повітря плавно, неперервним струменем зі звуком [с.. .с.. .с...].

Методичні рекомендації. Дана вправа є надзвичайно корисною. До неї треба постійно звертатися впродовж початкового етапу навчання співу, а згодом виконувати через певний проміжок часу (1-2 рази на місяць). Важливо, щоб діти під час виконання вправи відчували, що і на видих ніби продовжується вдих. Крім загального тренування вдихальних і видихальних м'язів, що дозволяє зробити видих більш тривалим, ця вправа допомагає дітям відчутти, а відтак і усвідомити почуття співу "на опорі". Полегшити виконання

вправи можна запропонувати дітям спочатку вдавати захват і здивування від побаченої величезної, напрочуд чудової повітряної кульки, а потім стежити, як вона повільно здувається (ахнути — випустити повітря на [с...с...с...]).

Беззвучне тренування артикуляційного апарату

Беззвучні вправи спрямовані на вироблення чіткої дикції через розвиток рухливості та сили м'якої мускулатури обличчя, м'язів шиї, ротової порожнини, губів, язика, нижньої щелепи, м'якого піднебіння з маленьким язичком. Вправи цього розділу можна виконувати не всі разом, а обравши лише деякі з них. Через декілька занять вправу можна замінити іншою.

Вправа 16. “Непереможний”

Розкрити рота вертикально. Кулаком надавити знизу на нижню щелепу, намагаючись закрити рота. Разом із цим тримати рот розкритим, опираючись. Відвести кулак, закрити рота.

Методичні рекомендації. Опір має відбуватися впродовж 3-4 секунд (рахувати про себе в помірному темпі до 5). З часом такий опір збільшується до 6-7 секунд. Вправу слід виконувати 3-4 рази підряд.

Наступні три вправи призначені для зміцнення кругових м'язів рота.

Вправа 17. “Тоненька ниточка”

Витягнути стулені губи горизонтально, ніби в "ниточку".

Вправа 18. “Дражнимо мавпочку”

Підняти верхню губу так, щоб було видно зуби. При цьому верхня губа стає ніби квадратною.

Вправа 19. “Наче хобот”

Стулити губи і намагатися витягнути їх якомога більше вперед.

Методичні рекомендації до вправ 17, 18, 19. Вправи слід повторювати 3-4 рази підряд. Доцільно посадити дітей в коло, щоб під час виконання вправ вони мали можливість дивитись один на одного. Також можна час від часу пропонувати дітям виконувати ці вправи перед люстерком.

Вправа 20. “Веселе цокотіння”

Чітко, активно відривати язика від твердого піднебіння. Дзвінкий звук, що при цьому створюється, схожий на цокотіння копит коней, є свідченням правильного виконання вправи.

Методичні рекомендації. Ця вправа сприяє тренуванню язика і зміцненню дна ротової порожнини. Привертаючи увагу до дзвінкого звука, на початковому етапі не слід виконувати її надто швидко.