

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально–науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Перешивайло Ольга Валеріївна

**ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ МАЙБУТНЬОГО
ВОКАЛІСТА ЗАСОБАМИ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕХНІКИ У ПРОЦЕСІ
ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістр

Науковий керівник:

_____ Крамська С. Г.
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання

_____ 2021 року

Виконавець: _____ О. В. Перешивайло

« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ МАЙБУТНЬОГО ВОКАЛІСТА ЗАСОБАМИ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕХНІКИ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	9
1.1. Історичний аспект розвитку вокально-педагогічних шкіл.....	9
1.2. Психофізіологічні і акустичні властивості співацького голосу...	15
1.3. Резонансна техніка постановки голосу як основа вокального навчання.....	25
Висновки до розділу 1.....	40
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ МАЙБУТНЬОГО ВОКАЛІСТА ЗАСОБАМИ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕХНІКИ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	43
2.1. Особливості застосування резонансної техніки майстрами вокальної педагогіки у формуванні співацького голосу майбутнього вокаліста у процесі фахової підготовки.....	43
2.2. Педагогічні умови формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки...	50
2.3. Методичні рекомендації щодо формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.....	64
Висновки до розділу 2.....	76
ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	84
ДОДАТКИ	91

ВСТУП

Актуальність теми обумовлена тим, що при досить великій кількості науково-методичної літератури з вокальної педагогіки досить рідко зустрічаються дослідження вокальної анатомії і вокальної психофізіології. Далеко не всі педагоги, які займаються питаннями постановки голосу, роблять акцент на психофізіологічному аспекті голосового розвитку студента. Незначна частина педагогів-практиків у своїй професійній діяльності спираються на принципи використання резонаторних обсягів всього корпусу людини. Практика показала, що така методика виявляється досить продуктивною для розвитку і ефективного формування співацького голосу того, хто навчається.

Дослідження відомих вчених, педагогів, мистецтвознавців, фізіологів і психологів, спрямовані на формування співацького голосу того, хто навчається на основі резонансної техніки співу, являють собою не просто інтелектуальну ініціативу, а нагальну потребу музичної педагогіки та вокальної практики освіти, значимість якої підтверджується певним комплексом тенденцій, що проявляються в життєдіяльності сучасної людини, освітньому просторі, що пред'являють досить високі вимоги до якості підготовки майбутніх вокалістів.

У зазначеному контексті найбільш гостро заявляє про себе наступне виявлення об'єктивно існуючого протиріччя: між організованим систематичним і послідовним процесом формування вокальних навичок студентів і недостатньою розробленістю теоретичних положень і практико-методичних розробок, необхідних для розвитку резонансного співу в умовах педагогічних освітніх установ (вузів, коледжів, закладів додаткової освіти). Наведене протиріччя обумовлює наукову проблему дослідження, суть якої полягає в пошуку і обґрунтуванні теоретико – методологічних, змістовних основ процесу формування співацького голосу у майбутніх вокалістів засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Педагоги-практики внесли вагомий вклад в визначення найбільш ефективних і перевірених на практиці методичних і практичних прийомів навчання вокалу студентів, що дозволили вирішувати складні завдання підготовки майбутніх вокалістів у найрізноманітніших умовах освітньої підготовки (Л. Дмитрієв, Н. Черноіваненко, В. Ємельянов, А. Менабені, Т. Овчинніков, Д. Огороднов, Г. Стулова, К. Мерабова та інші).

Значущими для даного дослідження роботи в проблемному полі психології, що розкривають особливості психічних процесів і особистісного розвитку при навчанні співу стали праці Б. Асаф'єва, Г. Абрамової, В. Багадурова, Л. Виготського, В. Давидова, І. Кулагіної, В. Кузіна, Н. Лейтес, О. Леонт'єва, Р. Нємова, Г. Тенюкової, А. Юдіна.

Практикозорієнтовні методики постановки співацького голосу представлені в роботах Е. Голубєва, О. Далецького, Л. Дмитрієва, Д. Євтушенка, В. Ємельянова, К. Мерабової, В. Морозова, І. Ісаєвої, В. Кареліна, Х. Пеглер, Н. Малишевої, К. Мазуріна, О. Саракаєвої, О. Стахевича, І. Прянишнікова, М. Подкопаєва, С. Рігза, М. Рендельмана, М. Фейгіна, Р. Фішкина, Н. Фоломєєвої, П. Харріса, О. Шульпякова, С. Шушарджана, А. Яковлевої.

Специфіка методів і принципів постановки співацького дихання (голосоутворення «на опорі») розкрита в дослідженнях О. Менабені, Г. Стулової, В. Морозова, Д. Мюррея, Дж. Чапмана, П. Органова, Л. Работнова, С. Юдіна, В. Юшманова, С. Яковенко.

Необхідність розробки теми щодо резонансної теорії співу у вокальній педагогіці викликана наступними обставинами.

По перше, – дифіцитом спеціальної науково-теоретичної бази вокального голосоутворення. Саме ця база важлива не тільки для мистецтва співу а й для самої науки про голос. Так в області мовного голосоутворення існує певна кількість теорій формування і сприйняття мови. В області ж співацького голосоутворення - їх всього дві. Це

«міоеластична теорія», яка веде свій початок, як вважається, від досліджень видатного вокального педагога Мануеля Гарсія-сина (Гарсія, 1957), підтверджена і сучасними дослідниками на моделях роботи гортані (Berg, 1958; Fuks, 1999); і «нейрохронаксічна теорія» французького фізіолога Рауля Юссона (Husson, 1960, 1962). Однак, обидві ці теорії описують не роботу голосового апарату вокаліста в цілому, який, як відомо, представляє собою систему «подих – гортань – резонатори», а тільки роботу одного, безумовно важливого, тобто особливості коливань голосових складок. Робота Дж. Перелло, названа ним «мукоондуляторною теорією фонації» (Perello, 1962), насправді описує, безсумнівно, цікавий феномен колевальної функції голосових складок, але тим не менше цілком вкладається в рамки міоеластичної теорії голосоутворення з урахуванням ефекту Бернуллі.

По-друге, в області вокальної науки простежується недостатність роботи з експериментально-теоретичного дослідження *ролі резонаторів* в освіті співацького голосу. Посилання в деяких вокально-методичних роботах на роль резонаторів у звичайній *розмовній мові* є некоректними, оскільки роль резонаторів в співі значно відрізняється рядом специфічних особливостей.

По-третє, дослідження *ролі резонансної системи* в співі, безсумнівно, важливі в *практичному плані*. Практична вокальна педагогіка до теперішнього часу є емпіричною дисципліною, заснованою головним чином, на інтуїції і особистому співацькому досвіді педагога – вокаліста (незважаючи на ряд вокально-методичних праць), тобто це більше наближається до самого мистецтва співу, ніж до теоретично обґрунтованої навчальної дисципліни.

Актуальність означеної проблеми, її теоретична і практична значущість визначили вибір теми кваліфікаційного дослідження – *«Формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки»*.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні і розробці педагогічних умов формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки та у підготовці методичних рекомендацій в контексті досліджуваного феномену.

Для досягнення поставленої мети були визначені наступні *завдання*:

- 1) проаналізувати історичний аспект розвитку вокально-педагогічних шкіл;
- 2) висвітлити психофізіологічні і акустичні властивості співацького голосу та визначити сутність резонансної техніки постановки голосу як основи вокального навчання;
- 3) з'ясувати особливості застосування резонансної техніки майстрами вокальної педагогіки у формуванні співацького голосу майбутнього вокаліста у процесі фахової підготовки;
- 4) обґрунтувати педагогічні умови та розробити методичні рекомендації щодо формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

Об'єкт дослідження – процес формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

Предметом дослідження є педагогічні умови та методичні рекомендації щодо формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

Матеріали та методи дослідження. У процесі вирішення поставлених завдань застосовувався комплекс *теоретичних та емпіричних методів дослідження*:

– *теоретичні*: вивчення наукової, історичної, спеціальної методичної, мистецтвознавчої вокальної літератури щодо стану розробленості досліджуваної проблеми; вивчення педагогічного досвіду педагогів–вокалістів, майстрів вокалу, педагогів-практиків;

– *прогностичні*: узагальнення творчих досягнень педагогів вокального мистецтва в контексті практики застосовування резонансної техніки у формуванні співацького голосу майбутнього вокаліста.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що:

– визначено сутнісні характеристики і змістовний базис формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки з урахуванням сучасних тенденцій розвитку вокальної педагогіки і музичної освіти;

– висвітлено психофізіологічні і акустичні властивості співацького голосу;

– обґрунтовано педагогічні умови формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки;

– розроблено методичні рекомендації щодо формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

Теоретична значимість дослідження полягає в тому, що:

– представлені та теоретично доведені положення, що уточнюють сутнісні характеристики і змістовний базис цілісного процесу формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки;

– розроблені педагогічні умови й запропоновані методичні рекомендації дозволять доповнити сучасні уявлення про сутність і механізми формування вокальних навичок майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки в залежності психофізіологічних і акустичних властивостей співацького голосу.

Практичне значення одержаних результатів дослідження підтверджується розробкою методичних рекомендацій щодо ефективного формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки, що вдосконалить

рівень вокальної підготовки студентів–вокалістів та можуть бути використані в практиці роботи освітніх установ мистецького спрямування в контексті реалізації програми вокальної підготовки співаків у процесі фахової підготовки.

Апробація результатів магістерського дослідження та публікації:

1. Перешивайло О. В. Психофізіологічні і акустичні властивості співацького голосу: вокально-педагогічний аспект / Крамська С. Г., Перешивайло О. В. // Мистецькі пошуки: збірка наукових праць. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. Вип. 2 (14). С.76-81.

2. Перешивайло О. В. Вокальні педагогічні школи: історико-теоретичний ракурс (*тези*) // Культура і мистецтво: актуальні дискурси : Матеріали І студентської наукової конференції (3 листопада 2021 р., Суми, Україна). Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021. С.135-138.

3. Перешивайло О. В. Процес формування вокального голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки в контексті сучасних тенденцій розвитку вокальної педагогіки // Освіта для ХХІ століття: виклики, проблеми, перспективи: ІІІ Міжнародна науково-практична конференція (16-17 листопада 2021 р., Суми, Україна). Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до I і II розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (80 одиниць), додатків (6 одиниць). Основний текст роботи викладено на 82 сторінках. Загальний об'єм роботи 102 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ МАЙБУТНЬОГО ВОКАЛІСТА ЗАСОБАМИ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕХНІКИ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

1.1. Історичний аспект розвитку вокально-педагогічних шкіл

Будь-яка з класичних сучасних систем вокальної педагогіки йде корінням в далеке минуле. Основою всіх існуючих нині вокальних шкіл прийнято вважати *староіталійську академічну школу співу*, яка істотно та принципово відрізняється від *сучасної італійської школи академічного співу*.

Формування *староіталійської академічної вокальної школи* було прямо пов'язане з виникненням у 1594 році першої опери (в класичному її розумінні) Оттавіо Ріннучіні і Якопо Пері. Саме в опері «Дафна» вперше можна було спостерігати і чути характерні ознаки старовинної італійської академічної вокальної школи [54]. Жанр опери став підсумком розвитку вокального мистецтва раннього Середньовіччя. Спочатку неквапливий і неголосний унісонний церковний спів з рівномірним ритмом у IX-XI століттях доповнився поліфонією, а з XII століття вокальними прикрасами – группетто, треллю, форшлагами. Ускладнена партитура церковного співу вимагала унікальної вокальної майстерності, визначених співацьких умінь, технічних навичок.

У XIV столітті, в епоху *раннього Відродження* в світському суспільстві стає популярним спів під акомпанемент різних інструментів, таких, як арфа, лютня, віола. У цей час в Італії панує багатоголосна співацька школа. Вона характеризується переважанням декількох музичних ліній одночасно. Це означає, що в результаті розвитку церковного співу з'явився *кантилений спів* з багатими прикрасами, віртуозним інтонуванням [12, с. 12].

Як відомо із джерел, що дійшли до нас, а саме книг, рукописів, з досвіду професіоналів і співаків, *староіталійська академічна вокальна школа мала чотири гілки – флорентійську, римську, неаполітанську і венеціанську*. Розглянемо деякі характерні риси кожної з цих гілок.

Флорентійська вокальна школа, основоположником якої став Джуліо Каччіні, характеризувалася тим, що діапазон виконуваних вокальних творів будувався в межах октави, далі для інтонування використовувалася *фальцетна співацька техніка*. Головними інтервалами інтонування були секунди і терції, тобто мелодія була максимально наближена до розмовної мови. *Головне місце у вокальному творі займав речитатив*, а кантилені відводилося лише незначне місце. Цим Флорентійська вокальна школа мало відрізнялася від античного музичного театру. Спів залишався монотонним, неголосним, а в якості супроводу використовувався невеликий інструментальний ансамбль, розташований за сценою.

Римська вокальна школа стала родоначальницею такого вокального жанру як ораторія. Мелодико – гармонійний склад перших кантат вимагав особливого способу ведення звуку. Перші кантати (спочатку написані тільки для солістів, трохи пізніше з'явилися і для хору) складалися з вокальних ансамблів із особливим речитативом, які отримали у вокальному виконавстві назву *зессо*. *Особливостями римської вокальної школи стала мовна мелодекламація і чоловічий спів – кастрати* виконували також і жіночі партії.

Саме в *Неаполітанській вокальній школі склався особливий співацький стиль бельканто*, який став основою сучасної італійської вокальної школи. Для стилю бельканто характерні щільна кантилена, велика кількість прикрас, складні імпровізації, дрібна колоратурна техніка. Видатним представником неаполітанської вокальної школи був учень Маестро Порпора, блискучий *Карло Кідкі* на прізвисько *Фарінеллі*. Відомий випадок, коли він на одному диханні вісімнадцять разів поспіль

проспівав двох-октавну хроматичну гаму, а це вимагало величезного тренування співацького дихання.

На рубежі XVII-XVIII століть з'являються перші консерваторії, в яких починають вчити вокальному мистецтву. В основі виконавської вокальної педагогіки того часу лежав емпіричний метод: «співай, як я». У зв'язку з цим до педагога вокалу пред'являлися дуже високі вимоги – педагог сам, перш за все, повинен був володіти майстерною вокальною технікою, тобто вміти голосом показувати зразки виконання. Почав діяти принцип індивідуального підходу в вокальному навчанні, виникло поняття співацького режиму. Вокальні вправи будувалися, перш за все, на голосній «а» (ми знаємо, що це не найзручніша голосна буква для постановки голосу на початкових стадіях розвитку основних співацьких навичок). Особлива увага приділялася роботі над диханням. Багато співаків того часу говорили, писали в своїх мемуарах, роздумах і методичних вказівках і стверджували, що вокальне дихання повинно бути вільним і має служити вокалісту при будь-яких обставинах. На заняттях з вокальної техніки педагоги працювали над згладжуванням реєстрових переходів, а також всі педагоги займалися вправами на виховання рухливості голосового апарату.

Головною особливістю музичної освіти того часу було те, що з учнів, що досягають навчання в музичному напрямку, як правило, виростали всебічно грамотні і освічені музиканти. Їх готували, як виконавців-інструменталістів на різних музичних інструментах, так і солістів, або просто співаків хору, ансамблю або керівників хорових колективів і в обов'язковому порядку неодмінно регентів. «Славу своїй Alma mater принесли знамениті маестро Франческо Дуранте (1684-1755), Нікколо Порпора (1686-1768), Доменіко Джіцці (1687-1745), Леонардо да Вінчі (1690-1730), Франческо Фео (1691-1761), Леонардо Лео (1694-1744), Джованні Баттіста Перголезі (1710-1736), Нікколло Йомеллі (1714-1774), Томмазо Траєтта (1727-1779), Нікколо Піччіні (1728-1800),

Антоніо Саккіні (1730-1786), Джованні Паїзієлло (1741-1816), Доменіко Чимароза (1749-1801), Гаспаре Спонтіні (1774-1851) та інші» [35].

Розвиток вокальної техніки у XIX столітті безпосередньо був пов'язаний з творчістю відомого вокаліста того часу – Баттіста Рубіні, який придумав *прийом ридання*, що широко застосовується і в наші дні у співацькому виконавському мистецтві, а також відкрив і *розробив техніку співу «вібрато»* (техніку інтонування з п'яти-семисекундними коливаннями на кожний тон. Ця техніка докладно описана в його методичній роботі з вокальної педагогіки «Дванадцять уроків співу».

Вокальна педагогіка Італії XIX століття нерозривно пов'язана з ім'ям *Джузеппе Верді*. Оперна творчість Верді вимагала від співаків наявності акторських здібностей, рівного звучання голосу протягом великого діапазону і неодмінно відмінної вокальної техніки. Також висувалися вимоги до потужності голосу і текстурної подачі слова. *З'явилися більш жорсткі технічні правила у вокальній педагогіці* у зв'язку з необхідністю виконання більш складних вокальних творів і оркестрового супроводу, тому практикувалося починати навчання професійному співу співаків-вокалістів у віці не раніше вісімнадцяти років [17].

Виникнення в мистецтві початку XX століття такого напрямку, як *веризм*, привнесло у вокальне мистецтво Італії використання переважно *мішаного типу дихання*, тобто *спів на м'якій атаці одночасно з видихом*. Початок XX століття скоригував основні принципи розвитку академічного виховання голосу в теоретичних працях музикантів, педагогів – вокалістів XIX століття. Вокальна музика XX століття вимагала набагато більших тембрових фарб і насиченості музичних творів емоційними настроями.

Вокальне мистецтво Франції і французька вокальна педагогіка пройшли довгий шлях формування від стилю афектованої декламації до

витонченого імпресіоністського звучання моно-опер, враховуючи фонетику французької мови.

Витоки формування російської вокальної школи криються в народній пісні і церковно-співацькому мистецтві XVI – XVII століть. У цей час значно зростає роль співаків-солістів, видатних діячів церковно-співацького мистецтва, які створили індивідуальні гласні і негласні розспіви. Серед самобутніх співаків можна назвати Федора Селянина, Саву і Василя Рогових. *Друга половина XVII століття* ознаменувалася зверненням російської церкви до богослужбового на західний манер (співу культової музики) і концертного багатоголосого стилю інструментальної природи, що охоплював також і сферу богослужбового співу [17]. Спостерігався великий ріст світської музичної культури, який був підпорядкований західній традиції жанрової музики і в зв'язку з цим, звичайно ж, змінилися методи підготовки музикантів.

Засновником російської вокальної школи прийнято вважати Михайла Івановича Глінку [10]. Педагогічний метод Глінки плягає в тому, що він часто застосовує вокалізацію. Цей метод вокального тренування традиційно застосовувала до Глінки й італійська академічна вокальна школа. М. Глінка стверджував, що лише за допомогою вокалізації є можливість домогтися правильного «легато». М. Глінка спрямовував свою педагогіку шляхом вироблення широкої і легкої наспівної кантилени. У вокалізації композитора міститься не тільки метод, за допомогою якого формується голос, а й засіб емоційного і смислового вираження зміста у виконуваному творі. Таким чином, склалася зовсім не схожа на інші вокальна школа – *російська, яка є симбіозом національних співочих російських традицій і традицій класичних академічних італійської та французької вокальних шкіл.*

Головною характерною рисою італійської вокальної школи був суто інструментальний метод в розвитку співацького голосу, який зводився до рівності голосу по всьому діапазону, тобто від найнижчого до найвищого

звуку, з особливим тембровим забарвленням, властивим інструментальному звучанню. Для італійського вокаліста того часу арія служила показом для демонстрації вокальних даних, запаморочливих пасажів, володіння величезним регістром, яскравості звучання і польоту високих нот. Це наочно проявлялося в пристрасті італійських співаків до високих нот. Спочатку російській вокальній школі були не потрібні невинуваті ефекти, оскільки головне було – наповнити змістом виконуваний музичний твір, логікою сценічної ситуації. Поступово російська школа стає самостійним напрямком в світовому вокальному мистецтві. Як зауважив Б. Асаф'єв [3, с. 43], традиції російської вокальної школи у XIX столітті втілювалися в майстерності Федора Шаляпіна у світове явище. Саме Шаляпін – найбільший російський оперний співак – став виразником ідеалів російської вокальної школи.

Голосовий апарат є, по суті, духовим музичним інструментом. Проте, серед усіх музичних інструментів він не має собі рівних за своєю багатогранністю, різнобічністю, можливістю передавати найменші відтінки ітото. Всі способи звуковидобування, які використовуються в духових інструментах, використовуються і в процесі навчання мови, вокальної зокрема, однак всі вони перебудовуються і мають найширші можливості, недоступні жодному інструменту [46].

Вокальне виконавство – це один з найдавніших форми музичних жанрів. Простота, співучість і невинуватість мелодій нарівні з першими зразками наскальних малюнків були першим досвідом древніх у сприйнятті естетичної насолоди, дарованої навколишнім середовищем. Ще з давніх часів пісні займали важливе місце в побуті людей, що сприяло розвитку вокальної музики як окремої області в народно-пісенній творчості. У період історичного формування і державного становлення, саме пісенна творчість стала дзеркалом, що відображає людську радість і тривогу, побут і соціальне середовище в усіх своїх різноманітних проявах. Вивчаючи історію древніх світових цивілізацій, можна

дізнатися, як зароджувалися, розцвітали і руйнувалися багато держав. Стародавній Єгипет, Вавилон, Китай досягли високого рівня свого розвитку, який торкнувся, в тому числі, музичної культури.

1.2. Психофізіологічні і акустичні властивості співацького голосу

Формування співацького голосу ґрунтується на методичних засадах вітчизняної та зарубіжної вокальної педагогіки, глибокому вивченні музичних традицій українського народу. Питання збереження традицій українського вокального мистецтва та використання новаторських ідей у подальшому розвитку є надзвичайно важливим. У національній доктрині зазначається: «Національне спрямування освіти є одним з основних пріоритетів... Національне виховання спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури» [27, с. 235]. Таке глибоке розуміння проблеми можливе лише за умови передбачення перспективи розвитку музичного мистецтва в майбутньому, яке має базуватися на вивченні його здобутків. Відсутність перспективи розвитку вокального мистецтва так само згубне для нього, як нівелювання випробуваних часом традицій.

Музика і, зокрема, вокальне мистецтво упродовж усієї історії художньої культури людства залишаються предметом вивчення філософів різних часів. Ще Арістотель у своєму філософському вченні багато уваги надавав проблемі виховної ролі музичного мистецтва, вказуючи на зв'язок мистецтва з моральністю людини: «Можна стверджувати, що вона (музика) є предметом виховання для молоді» [27, с. 137]. Також підкреслювалось, що: «Музика повинна мати корисне застосування не через одну мету, а заради кількох: 1) виховання,

2) очищення, 3) інтелектуальної розваги...» [43, с. 15]. Філософи Стародавньої Греції, особливо піфагорійці, поєднували музику з космосом і відкрили так звану «гармонію сфер», де кожній планеті відповідала та чи інша нота звукоряду [43, с. 16].

Значення музичного мистецтва у добу християнства віддзеркалюється у словах святителя Григорія Ниського: «Музика є нічим іншим, як заклик до більш звеличеного способу життя, який наставляє тих, хто відданий доброчинності, не допускати у свої звички нічого немuzикального негармонійного... Взагалі музика навчає натягувати та відпускати струні душі в потрібний час, стежачи, щоб наше життя неухильно зберігало правильну мелодію та ритм, уникаючи як надмірної розпущеності, так і надмірного напруження» [76, с. 113].

Філософська думка епохи Відродження на перше місце ставить ідеї гармонійного розвитку особистості, виражає віру в безмежні можливості та творчий потенціал людини. Мистецтво стає головним чинником культури, відбувається зближення його з наукою, соціально-філософською думкою [58].

В епоху Просвітництва виховання особистості вимагало гармонійного поєднання фізичної, естетичної та інтелектуальної сторін, останні з яких розвивалися і вдосконалювалися засобами музичного мистецтва. Розкриваючи виховне значення музики, Жана-Жака Руссо зазначав, що звуки співу слугують посередниками душі і є найціннішим виявом музичного почуття. Вважав мелодію головним елементом музики, яка, поєднуючись із словами, підкреслює природну виразність людської мови, що пояснює владу музичного мистецтва над людиною [68].

Здійснюючи аналіз історичного шляху становлення вокальної педагогіки, стає очевидним, що накопиченню теоретичної бази знань та виведенню її з емпіричної сфери сприяло залучення на початку XIX століття наукових досліджень суміжних галузей наук (фізіології,

психології, педагогіки, фоніатрії, фонетики, фонопедії, біофізики, акустики, гігієни).

Перші наукові праці, які формували наукову основу розвитку вокальної педагогіки і розкривали психофізіологічно-акустичний аспект процесу фонації було створено вченими фізіологами, психологами, акустиками, фізиками, фоніатрами, отоларингологами: М. Гарсія-сином, М. Грачовою, Ф. Заседателевим, І. Левідовим, А. Музехольдом, Л. Работновим, С. Ржевкіним, С. Сонкі. Так, М. Грачова займалася вивченням питання іннервації гортані, А. Музехольд узагальнив наукові дані про акустику і фізіологію голосового апарату. Ф. Заседателев, займаючись питаннями фоніатрії, розкривав проблему голосоутворення співаків [69, с. 205]. Необхідність залучення знань з фізіології голосового апарату у процесі вокального розвитку вокаліста довів С. Сонкі. С. Ржевкін Вперше висвітлив наукові дані про акустику голосового апарату С. Ржевкін. Він також здійснив акустичний аналіз тембру співацького голосу, який характеризується наявністю в ньому високої та низької співацької формант і частоти вібрато. Методичну основу процесу розвитку співацького голосу заклали праці О. Варламова, О. Додонова, І. Прянишнікова. Праці вчених, які займалися вивченням питань вокального мистецтва, дали наукове підґрунтя процесу постановки голосу, стимулювали подальший розвиток суміжних наук. Досягнення вчених склали наукову основу сучасної вокальної педагогіки [69, с. 206]. Зв'язок вокальної педагогіки з суміжними галузями наук відображено у *схемі 1*.

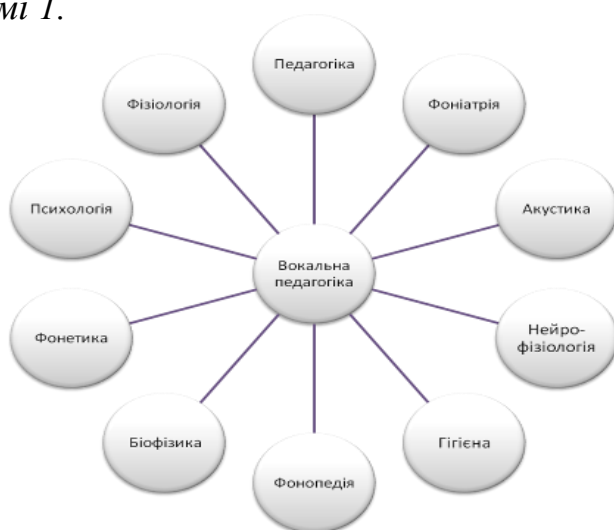


Схема 1. Взаємозв'язок вокальної педагогіки із суміжними галузями наук

Розкриваючи проблему розвитку співацького голосу, зазначимо, що в сучасній вокальній педагогіці виділяють *три теорії природи голосоутворення: міоеластичну, нейрохронаксихну, резонансну*.

Однією з них є *міоеластична* (від *міо* – м'язова, *elastic* – пружний) *теорія фонації* (звукоутворення), яка стверджує, що звук людського голосу виникає внаслідок дії повітряного тиску на пружні голосові складки і приведення їх у коливальний рух. У 50-х роках ХХ століття *Р. Юссон створив теорію фонації*, в якій доводилося, що коливання голосових складок має церебральну (мозкову) природу, а не периферичну, як стверджувала міоеластична теорія, і тому дана теорія звукоутворення була названа її автором *нейрохронаксихною* [76, с. 62]. Провівши низку ґрунтовних наукових досліджень психофізіологічних та акустичних даних процесу фонації, учені встановили, що *голосоутворення визначається одночасно двома співіснуючими механізмами голосоутворення – міоеластичним та нейрохронаксихним*, які невід'ємно присутні у процесі голосоутворення і не виключають один одного.

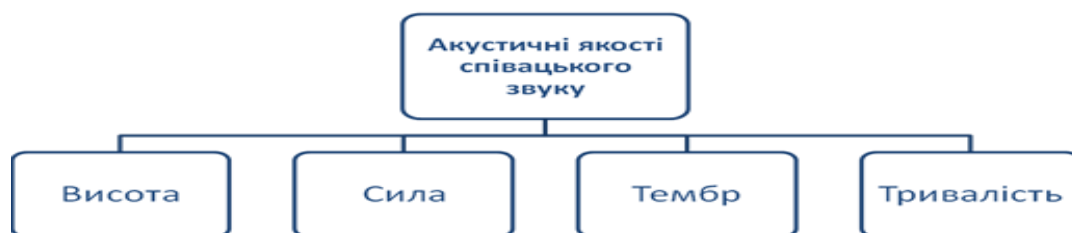
Наступною теорією голосоутворення, визнаною у вокальній педагогіці, є *резонансна теорія мистецтва співу або резонансна техніка співу В. Морозова*. В основі цієї теорії – визначення провідної ролі резонансної системи голосового апарату в процесі формування високотехнічних якостей співацького звуку. Увага акцентується на психолого-рефлекторному сприйманні співацького звуку. Автор наголошує на захисній функції роботи голосових резонаторів у співі й виділяє захисні механізми процесу резонування. Кожна з вищевказаних теорій має своїх прихильників у вокальній педагогіці, кожна перевірена на практиці багатьма поколіннями вокалістів та педагогів-вокалістів і базується на ґрунтовних наукових дослідженнях.

Основним питанням методики викладання вокалу є розвиток співацького голосу. Ще філософи стародавньої Греції приділяли увагу призначенню людського голосу. Платон стверджував: «... голос, як дар слова для тієї ж мети створений, що й зір, бо він багато служить цим, а наскільки голос придатний для музичних звуків, його дано на служіння слухові заради гармонії» [76, с.113].

У музичному довіднику поняття «голос» тлумачаться так: «голос (італ. voce) – звуки, що утворюються голосовим апаратом людини і забезпечують спілкування людей та передачу думок звуковим шляхом. Залежно від характеру функціонування механізмів голосоутворення, людський голос поділяється на мовлення, спів та шепіт» [14, с. 56].

Ю.Юцевич вважає, що «співацький голос – складна біофізична функція людського організму, сукупність музичних звуків, що утворюються голосовим апаратом [76, с. 246]. Співацький голос як акустичне явище характеризується висотою, силою (гучністю), звуковисотним об'ємом (діапазоном), тембром (забарвленням) вібрато і дикцією (розбірливістю). *Висота* звука голосу залежить від довжини голосових складок та кількості їх коливань за секунду – одиницею частоти коливань є Герц (Гц), *сила* – від амплітуди коливань, *тембр* – від спектрального складу звука, наявності в ньому високої, середньої та низької форманти, а також від характеру вібрато. Визначальним для виявлення та розвитку співацького голосу є вплив національної мовної системи та мелодичного матеріалу, а також потяг до музики і масштаби її побутування в народі, особливості національної манери співу, складу психіки, темпераменту, менталітету, а також умови побуту, клімату тощо» [76, с. 55].

Схема 2.



У музичній енциклопедії більш детально витлумачено термін «співацький голос», який полягає в конкретизації розуміння постановки співацького голосу. «Співацький голос – сукупність співацьких звуків, що видобуваються за допомогою голосового апарату. У мові та співі голос використовується по-різному [15, с. 91]. Під час мовлення голос на голосних звуках рухається вниз або вгору по звуковій шкалі, створюючи мелодику мови, і склади змінюють один одного зі швидкістю в середньому 0,2 секунди. Зміна висоти та сили звуків роблять мову виразною, створюють акценти і беруть участь у передачі змісту. У співі висота та протяжність кожного складу суворо фіксується, а динаміка підпорядковується логіці розвитку музичної фрази. Співацькі голоси розрізняють наступним чином: поставлені і непоставлені, побутові».

Під постановкою голосу розуміють процес його пристосування і розвитку для професійного використання. Поставлений в академічній манері співу голос повинен мати гарний, правильно сформований співацький тембр, рівний двооктавний діапазон, достатню силу. Вокалісту необхідно виробити техніку рухливості й кантилену, досягти природного і виразного звучання слова, розвинути великі звуковисотні можливості, вібрато, красу вокального тембру, що робить процес звукоутворення плавним та рівним. У декого ці якості є природними. Такі голоси називаються «поставленими від природи». Професійне звучання співацького голосу, на думку фізіологів, є результатом спеціально знайденого характеру роботи голосового апарату, тобто встановлення

певних рухових динамічних стереотипів [44]. *Непоставленими голосами* вважаються такі, що не є поставленими від природи, і люди використовують їх у співі, не володіючи вокальними уміннями, навичками правильного голосоутворення. *Побутові голоси* наявні в людей, які ніколи спеціально не займалися вокалом, не володіють вокальними навичками, їх вокальний слух не розвинений і вони не використовують власний голос для професійного виконавства.

Усвідомлення сутності процесу голосоутворення можливе лише за умови вивчення психофізіології голосового апарату, як складної біофізичної системи. Опрацювання спеціальної вокально-педагогічної літератури дало змогу з'ясувати сутність процесу розвитку співацького голосу. Так, у працях спеціалістів у галузі вокальної педагогіки Д. Аспелунда, Л. Дмитрієва, Д. Євтушенка, А. Менабені, М. Микиші [45] *розвиток співацького голосу* розглянуто, як «процес постановки голосу», що виявляється у підготовці співацького голосу до професійного виконавства, виробленні природності та правильності звукоутворення, вдосконаленні його акустичних якостей, розширенні діапазону, набутті витривалості голосового апарату, усвідомленому керуванні процесом фонації. Л. Дмитрієв стверджує: «Розвиток співацького голосу, відшукання і шліфування голосових якостей пов'язані зі встановленням нового професійного співацького режиму в роботі голосового апарату, з розвитком нових рухових навичок, які потім автоматизуються і дають можливість майже цілком переключити увагу вокаліста на виконання творчих завдань» [27, с. 243]. Д. Люш називає процес вокально-технічного розвитку голосу «створенням музичного інструменту і розвитком техніки гри на ньому» [41, с. 4].

Науковець у галузі вокальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів Г. Урбанович у поняття техніки володіння співацьким голосом вчителя музики вкладає володіння вчителем добре засвоєними різноманітними вокальними навичками, тренуваність та витривалість

голосового апарату, тобто здатність його витримувати тривалі нервовофізичні голосові навантаження [73, с. 24].

Л. Дмитрієв наголошує: «Техніку співу потрібно розглядати як результат утворення числених зв'язків у мовноруховому аналізаторі, зв'язків, які виникають для здійснення певного виконавського завдання» [27, с. 232]. Процес формування вокальних рухових навичок як основи вокально-технічного компонента постановки голосу у вокальній педагогіці поділяють на три етапи. Л. Дмитрієв дає таку класифікацію цих етапів: 1) знаходження правильної роботи голосового апарату, правильного звукоутворення на деяких голосних звуках і на обмеженій ділянці діапазону; 2) збереження та уточнення цих навичок правильної роботи під час виконання різних вокальних завдань та під час вимовляння різних слів на всьому діапазоні; 3) автоматизація, вдосконалення та відшукування численних варіантів правильної роботи [27, с. 248].

Г. Стулова виділяє п'ять фаз поетапного формування вокальних навичок: виникнення установки на відповідну поведінку на психологічному та фізіологічному рівні; корекція якості співацького звука, точного інтонування, способу звуковидобування; формування навичок використання верхніх резонаторів голосового апарату; набуття динамічної стійкості вокальних навичок, удосконалення координування співацьких рухів; автоматизація навичок голосоутворення [79, с. 118].

Розвиток співацького голосу безпосередньо залежить від усвідомлення вокалістом специфіки вокального мовлення. закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату.

Психологи виділяють такі *фази засвоєння навчальної діяльності*: усвідомлення завдань та способів їх виконання, знання основної схеми виконання діяльності (орієнтування); виконання проблемних дій (тренування), виконання діяльності відбувається повільно, з помилками,

надлишком рухів, характерною є підвищення психологічної та м'язової напруги; вироблення навичок (автоматизація) [79, с. 24].

Вокальні навички – це виконання вокальних дій, доведене до автоматизму, внаслідок багаторазового повторення. Як стверджують психологи [77, с. 51], навички виробляються у ході безпосереднього виконання діяльності. Міцність засвоєння навичок залежить від частоти та регулярності виконання навчальної діяльності. Основними ознаками автоматизму є: максимально швидке виконання, відсутність зайвих рухів, мінімальна психологічна напруга, зниження контролю [78, с. 24]. Формування навичок та вмінь вимагає чіткого усвідомлення мети навчальної діяльності, володіння алгоритмом і технікою виконання навчальних дій для досягнення бажаного результату, наявності необхідної бази знань, критичного самодіагностування власної діяльності, зацікавленості в навчальній діяльності та сприятливих зовнішніх умов. *Індивідуальний співацький досвід людини* – це вокальні уміння та навички, які закладаються як умовнорефлекторні зв'язки. Л. Дмитрієв стверджував, що «послідовна впорядкована система дії подразників, яка повторюється багаторазово, призводить до утворення впорядкованої системи перебігу нервових процесів у корі мозку – до утворення стереотипів діяльності» [27, с. 231]. А вокальний розвиток пов'язаний з виробленням співацьких рухових стереотипів.

За вченням І. Павлова, умовою утворення рефлексів є багаторазове поєднання дії певного умовного подразника з безумовним або міцно виробленим раніше рефлексом. Наступною необхідною умовою вироблення рефлексів є наявність повної свободи мозку від іншої діяльності в момент вироблення рефлексу. Застосовуючи дані положення до методики розвитку співацького голосу вокаліста, можемо сказати, що для вироблення необхідних вокальних автоматизмів та закріплення вокальних навичок необхідне багаторазове повторення певних вокальних рухів у поєднанні з глибоким усвідомленням дій та зосередженні на

процесі співу під час роботи над відпрацюванням вокально-технічних навичок студентів.

Психофізіологічний механізм роботи аналізаторів полягає в подразненні нервових закінчень, які сприймаються відповідними рецепторами, що знаходяться в усіх органах і тканинах людського організму. Вплив подразників на рецептори перетворюється у процес нервового збудження, який по нервових волокнах передається в головний мозок. З центральної нервової системи процес збудження йде до органів, у результаті чого вони працюють. Аналізатори виконують функцію прийняття і аналізу подразників [37, с. 18]. Процес формування співацького голосу передбачає розвиток зв'язків між усіма системами аналізаторів, які контролюють звучання співацького голосу.

На основі аналізу науково-методичної літератури поняття *«співацький голос»* трактується як *складна психофізіологічна функція голосового апарату людини*, результатом діяльності якого є виникнення музичних звуків, що мають такі *акустичні властивості*: *звуквисотний об'єм (діапазон), динаміку, тривалість звучання, тембральні характеристики (співацьке вібрато, летючість, щільність, блиск)*. *Висота* співацького голосу визначається частотою змикань голосових складок, у результаті чого виникають звукові хвилі певної довжини. *Сила* співацького голосу взаємозалежна з рівнем підкладкового тиску, який визначає амплітуду коливань голосових складок. *Тембральні характеристики співацького голосу* визначаються спектральним складом звуку, присутністю високої та низької співацької форманти, особливостями співацького вібрато. Зміна висоти та сили співацького звуку, наявність дикції та артикуляції беруть участь у передачі змісту в співі. Якісні характеристики співацького голосу залежать від фізіологічних особливостей будови голосового апарату та цілеспрямованого педагогічного впливу на розвиток співацького голосу.

Конкретизуючи розуміння процесу *формування співацького голосу*, можна зробити висновок, що основним завданням постановки голосу є дисциплінування рухів м'язової системи голосового апарату, тобто набуття рухових навичок, що безпосередньо залежить від усвідомлення основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвитку навичок координування роботи голосового апарату за допомогою вокально – слухового контролю. *Під формуванням співацького голосу розуміється процес його постановки і підготовки до професійного використання.* Формування співацького голосу передбачає встановлення нових рухових стереотипів, автоматизацію вокальних дій, вироблення вокальної техніки з високим імпедансом, присутності високої та низької співацької форманти у спектрі співацького звуку, вдосконалення усіх акустичних якостей співацького голосу. Реалізація процесу формування співацького голосу відбувається за рахунок аналізу проблем методики формування співацького голосу та її використання у ефективному розвитку вокаліста.

1.3. Резонансна техніка постановки голосу як основа вокального навчання

Даний підрозділ присвячено розкриттю сутності резонансного методу постановки голосу, з'ясуванню витоків виникнення терміну *«резонанс»*.

За часів яскравої творчості О. Варламова і М. Глінки, які також були відомими вокальними педагогами, як ми знаємо, та й в більш пізні роки XIX століття, поняття резонансу стосовно до постановки співацького голосу не використовувалося, судячи з опису вокальних методик того часу в роботах, наприклад, І. Назаренко (1968), Ю. Барсова (1968) та інші.

Термін *«резонанс»* в лексиконі вокалістів набув поширення, швидше за все, після робіт відомого німецького фізика і фізіолога Г. Гельмгольца

про резонансну природу голосоутворення в другій половині XIX століття (Helmholtz, 1862). Ця геніальна праця Гельмгольца, вперше пояснювала *резонансну природу* сприймання мовних і музичних звуків, викликала великий інтерес вчених і почала поширюватися у перекладі в інших країнах [20, с. 67].

Цілком природно, що дана *книга Гельмгольца*, названа ним «*Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основа теорії музики*» (Гельмгольц, 1875), не могла не зацікавити і найбільш творчих вокалістів, перш за все в Західній Європі. Наприклад, Ліллі Леман вже писала про резонанс. Внаслідок нерозвиненості ЗМІ того часу й інерційності вокалістів до сприйняття наукових ідей, минуть десятиліття, перш ніж уявлення про резонансну природу співацького голосу почнуть поширюватися серед педагогів – вокалістів.

Хто ж з педагогів – вокалістів вперше став використовувати термін «резонанс»? *Основоположником резонансної школи співу* є підстави вважати видатного вокального педагога *Камілло Еверарді* (1825-1899) – професора Санкт-Петербурзької, а потім Московської консерваторій, який виховав цілу плеяду видатних співаків, в тому числі Дейша-Сіоніцьку, а також Усатова – майбутнього вчителя Шаляпіна, Тартакова, Славіна, Габеля, Майбороди, Лоського, Павловської та багатьох інших. А ці учні Еверарді, в свою чергу, передавали резонансну техніку своїм учням з покоління в покоління (наприклад, Назаренко, 1968). *Еверарді*, вважається, першим *місіонером резонансної техніки співу*. Можливо, що більш детальні дослідження внесуть корективи в питання про пріоритет застосування поняття «резонанс» в вокальній педагогіці, але роль К. Еверарді як видатного майстра і пропагандиста ефективної резонансної техніки співу представляється безперечною [51, с. 190]. «Бути учнем Еверарді – значить досягнути всі кращі сторони італійського *bel canto*», – писала А. Нежданова в своїх «Спогадах про старих російських співаків».

Чим можна пояснити, що до Еверарді, коли педагоги ще не знали терміна *«резонанс»*, було чимало хороших співаків, наприклад Осип Петров за часів Глінки та інші? Запитання це дуже важливе. Пояснити його можна тим, що не знаючи, не вживаючи терміна *«резонанс»*, талановиті співаки, безсумнівно, *використовували закони резонансу* для посилення голосу. Вони застосовували для цього, можливо, якісь інші слова, як, наприклад, і в наші дні педагоги говорять про *«зібраність»*, про *«концентрацію звуку»*, про *«спрямованість»* тощо. Але це, фактично, здійснюється співаком шляхом управління резонансними властивостями голосового апарату. Це, безсумнівно, вміли робити співаки і за часів *bel canto* і навіть в більш далекі античні часи.

Та й у наш час знайдеться, мабуть, чимало співаків з молодих, які погано уявляють собі, що таке *«резонанс»*, або зовсім не знайомих з цим поняттям, але тим не менш непогано співають і інтуїтивно керують резонансом шляхом артикуляційних і дихальних рухів, орієнтуються з допомогою вібраційних відчуттів, які резонанс викликає в певних місцях голосового апарату. Перш за все, це, мабуть, стосується співу як дітей, так і дорослих. Процес цей, дійсно, подібний до того, як, наприклад, музично обдарована дитина, ще не знаючи нот, може інтуїтивно навчитися сама грати на музичному інструменті, підбираючи по слуху мелодії, які їй сподобалися [32, с. 106]. Але навчання в музичній школі або в консерваторії, де вивчається вже і теорія музики, дає незрівнянно більш ефективні результати, формує професійного музиканта. Подібно до цього, коли і співак, і педагог знають, що *резонанс – це наймогутніший помічник співацькому голосу*, поняття *«резонанс»* використовується ними вже цілком *свідомо* і тому більш *ефективно* в процесі навчання резонансної техніці співу (або сценічної мови, якщо справа стосується голосу актора). По суті, в цьому і проявляється *вплив теорії* на процес навчання. Адже для цього теорія і вивчається в усіх навчальних закладах, навіть в ПТУ. А в консерваторіях існують, як відомо, кафедри теорії

музики, історії музики, музичної інформатики тощо Важливо відзначити, що в сучасні програми вокальної освіти музичних вузів включені вже розділи з основ теорії і техніки резонансного співу (див. Програму «Основи вокальної методики», 2004).

Таким чином, *професійна резонансна техніка сьогодні* – це вже не інтуїтивне і не випадкове (тобто «як вийде»), а цілком свідоме, теоретично обгрунтоване, цілеспрямоване і ефективне використання резонансу з метою досягнення необхідної гучності і легкості голосу, поліпшення його тембру, польотності і захисту гортані від перенапруги. – повторимо ми основне визначення резонансної техніки [24, с. 24].

Творцем і засновником методу резонансної теорії співу вважається російський педагог, психолог, доктор біологічних наук, професор Володимир Петрович Морозов [49, с. 51], фахівець в області психофізіології співу, біоакустики, музичної акустики, вокальної методології, мистецтвознавства. Термін *«резонансний спів»*, *«резонансний метод»*, *«резонансна техніка співу»* або інакше *«резонансна теорія співу»*, – нові поняття, вперше введені в науковий обіг і лексикон В. Морозовим на початку 90-х років при читанні курсів лекцій для вокалістів і музикознавців Московської держ. консерваторії ім. П. І. Чайковського (Морозов, 1995, 1996).

Так, саме там-то, по суті, і почалося вивчення ролі резонансу в співі. І навіть раніше. Лабораторія співочого голосу була організована в Ленінградській консерваторії в 1960 році за наказом Міністерства культури, В. Морозов почав працювати в консерваторії ще з 1954 року на запрошення кафедри сольного співу.

Справа у тому, що, будучи ще студентом Ленінградського державного університету, кафедри вищої нервової діяльності, він сконструював прилад для об'єктивної реєстрації активності резонаторів по їх вібрації у вокаліста, а також сили голосу і особливостей дихальних рухів. Все це – на одній стрічці самописця для зручності зіставлення

(Морозов, 1957). Попередні результати роботи з цим приладом кафедра визнала цікавими і рекомендувала створити лабораторію для подальших досліджень. Нова лабораторія була оснащена вже сучасною для того часу технікою – магнітофонами, спектроаналізаторами голосу, вимірювачами сили звуку, в тому числі і приладом конструкції В. Морозова *фоновіброннеймографом*, як він його назвав [50, с. 60].

До завдань лабораторії входило вивчення особливостей роботи резонаторів у взаємодії з диханням у співаків різної кваліфікації, польотом голосу, вібрато, дикції, вокального слуху, вокальної термінології. Вивчалися голоси не тільки студентів консерваторії, а й солістів Кіровського (Маріїнського) і Малого оперних театрів, звичайно ж, голоси великих співаків в грамзапису.

Вивчали також проблему втоми і професійних захворювань голосу. Для цього записували голоси солістів театру до вистави і після виступу і аналізували, як змінюється сила голосу, висока співацька форманта, вібрато, що відбувається з артеріальним тиском. Виявилось, що у відомих майстрів ці показники залишаються в нормі і навіть поліпшуються, а у деяких солістів – нерідко погіршуються, що, мабуть, було пов'язано з недосконалістю вокальної техніки. Про це була доповідь В. Морозова на конгресі в Празі (Morozov, Ermolaev, Parashina, 1964). Вивчалися також особливості розвитку дитячого співацького голосу на базі хору хлопчиків Ленінградської академічної капели ім. М. І. Глінки і дитячого хору Є. М. Малініна у Палаці юнацтва [50, с. 62].

Будучи завідувачем Лабораторією, В. Морозов був присутній на засіданнях кафедри сольного співу, де під керівництвом зав. кафедрою професора Є. Ольховського педагоги обговорювали, як розвивається техніка співу їх студентів (див. *Додаток А*).

За допомогою чорнилопишучого приладу *фоновіброннейлюграфа* в Ленінградській консерваторії в кінці 50-х років автором вперше були

вивчені закономірності впливу дихальних рухів («опора дихання» і ін.) на активізацію резонансних процесів голосоутворення і акустичні якості співацького голосу [47] (Див. *Додаток Б*).

На кафедрі панувала еверардієвська традиція – діафрагмальне дихання і резонанс, а про гортань - найменше. Чудові майстри резонансної школи – педагоги кафедри А. Григор'єва, В. Луканін, І. Плешаков, І. Лаванда, Т. Лаврова, Е. Ольховський, С. Шапошніков, Н. Болотіна та інші. – виховали багато десятків чудових співаків, в тому числі майбутніх зірок вокального мистецтва, народних артистів СРСР: Олену Образцову, Євгенія Нестеренко, Володимира Атлантова, Миколу Охотнікова, Ірину Богачову, Володимира Морозова (однофамілець В.П. Морозова), Едуарда Хіля (нар. арт. РРФСР, академічний співак, який знайшов себе в естрадному жанрі), Євгенію Горохівську (нар. арт. РРФСР), Сергія Лейферкуса (нар. арт. України), Костянтина Плужнікова (нар. арт. України) та багато інших [48, с. 91]. Практично всі вони брали участь в роботі Лабораторії співацького голосу в якості обстежуваних і вже в свої студентські роки демонстрували чудову резонансну техніку, співали в провідних оперних театрах, були лауреатами конкурсів, в тому числі міжнародних! Крім студентів, в роботі Лабораторії брали участь і педагоги – С. Шапошніков, П. Тіхонов, І. Нечаєв, аспірант кафедри Ю. Барсов, а також педагоги зарубіжних країн. Участь педагогів полягала в тому, що вони демонстрували різні прийоми вокальної техніки, а науковці записували і аналізували їхні голоси, дихання, активність резонаторів. В. Морозов завжди демонстрував на лекціях, як звучать верхні і грудні резонатори по записах болгарського вокаліста Іллі Йосипового.

Результати роботи Лабораторії постійно доповідалися і обговорювалися на кафедрі і на науково-методичних конференціях, в тому числі на Всесоюзній конференції по вокальному навчанню (1966) і опубліковані в ряді статей і монографій [48, с. 92]. Необхідно згадати

про *творчі зв'язки* Лабораторії з організованою пізніше Лабораторією Інституту ім. Гнесіних (Л. Дмитрієв, В. Чаплін, Л. Ярославцева), з Акустичною лабораторією Московської консерваторії (Е. Рудаков, Д. Юрченко, Є. Назайкинський). Спільні роботи були у В. Морозова з Інститутом художнього виховання АПН РРФСР (Н. Орлова), з Ленінградським інститутом по хворобах вуха, горла, носа (Н. Лебедева, Т. Шамшева), з Інститутом еволюційної фізіології ім. І. Сеченова АН СРСР, де В. Морозов працював науковим співробітником, і іншими центрами з вивчення голосу.

Якщо уважно вивчити всі праці по вокальній педагогіці, то стане ясно, що ще староіталійські вокальні педагоги звертали увагу на особливу вібрацію кісток черепа, склепіння черепа, лобової кістки, щелеп. Так народилося *поняття «співати в маску»* (малася на увазі «баута» – форма венеціанської карнавальної маски, що повторює форму кісток верхньої частини особи – переважно щелеп і лобової кістки. Багато сучасних педагогів забули, або не знають джерела походження поняття «співацька маска», тому говорячи про це з учнем, помилково при поясненні поняття «співай в маску» вказують на гайморові пазухи і носову порожнину.

У процесі розвитку вокальної педагогіки майже всі майстри співу прийшли до висновку, що основою навчання навичкам співу повинні стати два поняття – *резонатори і дихання*. Тільки в цьому випадку можливо уникнути форсування звуку і перенапруженості голосового апарату, оскільки у разі використання цих психофізіологічних складових резонаторних властивостей тіла вокаліста можливе стовідсоткове використання його природних співацьких даних, тільки в цьому випадку можливо зняти додаткове фізичне навантаження безпосередньо з голосового апарату – голосових складок, гортані, слизових оболонок і м'яких тканин глотки.

Професор В. Морозов – автор величезної кількості наукових праць з психофізіології співу і біоакустичних здібностей живого організму.

систематизував і конкретизував майже чотирьохсотрічний світовий вокальний педагогічний досвід і першим сформулював правила роботи із співацьким голосом, що спираються на біофізичні властивості тіла. Він понад сорок років [49; 50; 51] сам проводив тисячі експериментів, вивчав, спостерігав різні техніки співу, працюючи безпосередньо з вокальними педагогами, студентами та майстрами оперного мистецтва.

Так, В. Морозов наголошує, що *особливістю методу резонансної техніки співу* є цілісний підхід до сукупності активної роботи резонаторів тіла людини з роботою гортані і дихальної системи. Якщо в минулі часи у різних співацьких школах вокальні педагоги різних країн для формування співацьких навичок використовували методику різних способів дихання, то теорія резонансного співу довела, що *тільки «діафрагмальне дихання» (абдомінальне, низьке, грудочеревне) є єдино правильним для роботи зі співаком, бо тільки цей спосіб дихання змушує в повному обсязі працювати все резонатори тіла людини сприяє правильній роботі м'язів гортані.*

Найважливішим фактором резонансної теорії співу є ще й те, що ця наукова теорія виникла з практики видатних професійних співаків і підтверджена їх життям і роботою шляхом апробування, тобто вдосконалення теорії і практичного застосування резонансної техніки при роботі над голосом. *Теорія резонансного співу, або резонансна техніка співу заповнила прогалини і недоліки наукових знань про роль резонансу в мистецтві співу та усунула нерозуміння ролі тих чи інших частин голосового апарату в співі.*

З часів італійської вокальної школи основною тезою всіх вокальних педагогів було головне правило, що «мистецтво співу це мистецтво дихання». І це дуже правильно і точно сказано. Аж до першої половини XX століття всі дослідні роботи були присвячені особливому співацькому подиху. У другій половині XX століття багато вчених фізіологів і вокальних педагогів стали інтенсивно розробляти теорію механізмів

роботи гортані. Значний внесок у теорію співацьких механізмів вніс *Леонід Борисович Дмитрієв*, лікар-фізіолог, педагог, який провів чимало рентгенологічних досліджень на цю тему [27, с. 42].

Також французькі психофізіологи *Рауль Юссон* [76, с. 42] і *Філіп Фабр* опублікували сенсаційні праці про *нейромоторний* механізм коливання голосових складок, що пояснювало реєстрову будову голосів. Ці фізіологи запропонували метод визначення типу голосу за величиною нейронних коливань голосових складок. Таким чином, у XX столітті наукою, що вивчає механізми співу, пріоритет був відданий *нейрохронаксичній теорії співу*, тобто голосовим складкам і роботі гортані, залишивши, тим самим, у стороні сам процес дихання. Виникло поняття «дихайте, як зручно». Пильний інтерес до роботи гортані привів до недооцінки ролі резонаторів співацького апарату, до нерозуміння акустичних процесів. У той же час, в практиці видатних майстрів академічного співу і в роботі досвідчених вокальних педагогів завжди існувало *поняття нерозривності роботи найважливіших частин співацького процесу – дихання, резонаторів, гортані*.

Як говорив Великий Маркези, кожне мистецтво складається з двох частин – технічної (механічної) і естетичної, але якщо співак недостатньо підготовлений технічно, то йому не досягти естетичної досконалості у виконавському мистецтві. Видатний тенор XX століття *Енріко Карузо* конкретизував цей вислів і наголошував, що *недосконала техніка означає недосконале мистецтво*. Тобто, у виконавському мистецтві *техніка і естетика непротиставлені один одному, а доповнюють одна одну*.

Резонанс – це фізичне явище, яке може завдавати користь чи шкоди. Всі ми знаємо про руйнівну силу резонансу (згадаємо приклад маршування в ногу солдатів по мосту) і про його користь – в основі роботи всіх радіоприймачів, телевізорів, музичних інструментів лежить явище електро-магнітних коливань, тобто явище резонансу [74].

Вокальний педагог Лаурі-Вольпі вважав, що в основі вокальної педагогіки лежить пошук «звукового відлуння». Саме слово *«резонанс»* і перекладається як *«відлуння»*. Резонувати (відгукуватися на звук) можуть в природі все тверді, рідкі та газоподібні тіла. Важливою умовою такого відгуку є наявність власної системи резонатора частоти-персональної частоти вільних коливань, викликаних легким поштовхом або довільним рухом [38]. Так само будь-яка пустотіла посудина має властивості акустичного резонансу – здатність видавати звук певної частоти, що знаходиться в залежності від власного резонатора частоти. *Основою акустичного резонансу є повітря.*

Голосовий апарат людини складається з:

- гортані і голосових складок;
- дихального апарату (легені, трахея, бронхи, міжреберні і черевні дихальні м'язи, діафрагма);
- резонаторної системи.

Як вважає В. Морозов, у *резонансній техніці співу розрізняють сім основних функцій голосових резонаторів:*

- 1) енергетичну;
- 2) генераторну;
- 3) фонетичну;
- 4) захисну;
- 5) індикаторну;
- 6) активізуючу;
- 7) естетичну.

Поділ резонаторів за функціями досить умовний, оскільки вони тісно пов'язані одна з одною. Тож розглянемо більш детально кожную з функцій голосових резонаторів.

Енергетична функція голосових резонаторів полягає в перенесенні енергії голосу слухачеві. Наявність високої співацької форманти (тобто правильне використання верхніх резонаторів) призводить до збільшення

енергетичного обсягу голосу. Особлива форма організації роботи верхніх резонаторів призводить до виникнення так званого «близького» співацького звуку, збільшення летючості голосу і до повної свободи роботи голосового апарату.

Генераторна функція співацьких резонаторів проявляється в передачі сили звуку, фонетичних властивостей вокальної мови, тембру голосу. Силу голосу можна додати шляхом збільшення щільності змикання голосових складок, але при цьому зношення голосового апарату буде сильніше, це призведе до швидкої втрати працездатності голосу, виникнення професійних захворювань, а то і зовсім припинення здатності відтворювати вокальні співацькі звуки [35, с. 14].

Фонетична функція співацьких резонаторів – це формування мови в співі і пов'язана вона з роботою ротової порожнини. Резонатори ротової порожнини посилюють характерні для кожної голосної обертона, тобто формують характерні тони голосних. Дослідження резонансної природи голосних звуків проводили шведський акустик Фант, доктор фізико-математичних наук В. Сорокін [59], Джіральдоні, Гельмгольц, Краценштейн та інші видатні вчені. Фонетична функція співацьких резонаторів полягає ще і в згладжуванні різної фонетичної висотності звукоутворення голосних, тобто в співі використання резонаторів допомагає побудувати голосні звуки в одному місці, що сприяє «вирівнюванню» голосу. Погана дикція є однією з головних проблем в співацькому мистецтві. Ця проблема цілком і повністю пов'язана з млявим вимовлянням (млявою артикуляцією) приголосних звуків. Резонансна теорія співу довела досвідченим шляхом необхідність побудови співацького приголосного звуку з використанням резонаторів ротової порожнини і м'язів глотки саме так, як і при побудові голосного співацького звуку.

Захисна функція співацьких резонаторів зберігає голосовий апарат від перенапруги, вокальних перевантажень і, природно, від виникнення

професійних захворювань, які виникають не тільки у початківців – співаків, а й у професіоналів. Існує *два захисних резонаторних механізми: перший* – це *використання високої співацької форманти*, що автоматично збільшує летючість голосу і, відповідно, силу голосу і *другий* – *використання черевних і міжреберних дихальних м'язів (точніше, їх напруга)* для збільшення сили і летючості звуку. Так, наприклад, О. Стрельнікова створила книгу «Дихальна гімнастика», де розповідається про застосування активного вдиху з метою включення в процес дихання діафрагми.

Індикаторна функція співацьких резонаторів полягає в контролі над активністю всіх порожнин голосового апарату, що беруть участь у звукоутворенні, а також фактично управляють активністю голосового апарату. Всі співацькі резонатори тіла є індикаторами активності, але лицьові кістки черепа можна назвати головними індикаторами активності співацького процесу. Індикаторна функція резонаторів здійснює внутрішнє моделювання співацького процесу за допомогою власних співацьких відчуттів [57, с. 23].

Активізуюча функція співацьких резонаторів полягає у вібраційному впливі на гортань, голосові складки, підвищує тонус м'язів і слизових оболонок співацького апарату, викликаючи самостимуляцію всіх голосоутворюючих органів людини. Багатьма лікарями-фоніатрами доведено благотворний терапевтичний вплив вібраційного на голосову функцію при різних порушеннях роботи голосового апарату. При гарній резонансній техніці співу правильне роздратування віброрецепторів фокусує резонансні звукові хвилі в певних зонах, які стимулюють голосовий апарат. Такі зони одержали назву *рефлексогенних*. Рауль Юссон називає в своїх працях *задню стінку глотки і м'яке піднебіння рефлексогенними зонами*, а *тверде піднебіння – активізує піднебінним полем* [76]. Найбільший італійський вокальний педагог Барра до рефлексогенних зон відносив ще й грудну клітку, спину, основу черепа і

всі резонатори – індикатори, об'єднуючи, таким чином, індикаторну і активізуючу функції співацьких резонаторів.

Естетична функція співацьких резонаторів полягає у доданні співацькому голосу приємного на слух тембрового забарвлення шляхом викорінення «горлового» тембру, тобто шляхом виключення механічного тиску на голосовий апарат. Правильне використання резонаторів високої форманти (верхнього відділу резонаторів) згладжує різкі поштовхи повітря, що подаються з легень на голосові складки, перетворює струмінь повітря в м'які звукові коливання. Резонатори покликані перетворювати спектр гортанних імпульсів, тобто вони підсилюють обертони, облагороджуючи одноманітний звук. *Використання резонаторів нижньої співацької форманти надає голосу м'якості, бархатистості, об'ємності. Неправильне використання резонаторів верхнього відділу призводить до появи старечого тембру в голосі, тьмяності і млявості звуку, зайвої напруженості звукоутворення. Навіть часткове невикористання в співі резонаторів нижнього відділу також несприятливе для голосу – голос стає різким, колючим, жорстким [33, с. 59]. Порушення гармонійного балансу у використанні резонаторів верхнього і нижнього відділів звукоутворення призводить до погіршення естетичних якостей голосу. Необхідно зберігати і покращувати індивідуальні темброві якості співацького голосу, оскільки тембр, головним чином, складає естетичну цінність кожного виконавця.*

В основі резонансної техніки співу лежать фізіологічні основи взаємодії резонаторів між собою, з роботою гортані і диханням. Якщо в співі змінюється настройка одного із співацьких резонаторів, то автоматично змінюється настройка суміжних резонаторів і всієї системи резонатора. Тому в процесі співу важливою необхідністю є об'єднання і систематизація роботи всіх співацьких порожнин в цілому. Для того, щоб розібратися в фізіологічному аспекті резонансної теорії співу, слід розглянути аспекти теорії звукоутворення.

На сьогоднішній день існує дві теорії голосоутворення: *міоеластична і нейрохронаксична*. Розглянемо кожну докладніше.

Міоеластична теорія голосоутворення є традиційною, вона описує розвиток голосу як механічний процес коливання голосових складок-струмень повітря проходить крізь зімкнуті краї голосових складок.

На початку ХХ століття *французький дослідник Рауль Юссон* висунув нову теорію виникнення коливання голосових складок-*нейрохронаксичну* [76]. Він заявив, що голосові складки коливаються активно самі по собі, незалежно від повітряного потоку. На його думку, голосові складки виробляють м'язові скорочення, що перекривають повітряний потік ритмічно часто. Причиною цих скорочень, на думку Юссона, були нервові імпульси. Більшістю вчених світу така теорія голосоутворення була визнана неспроможною, тому що вона не пояснювала типове для співацького процесу вібрато, залежність сили голосу від звуковисотного. До того ж, поширення нейрохронаксичної теорії звукоутворення мало сумні наслідки у вокальній педагогіці: багато вокальних педагогів, вокалістів-виконавців почали пропагувати орієнтацію на горлові м'язові відчуття, відкидаючи важливість участі в співацькому процесі дихальної і резонаторної систем. Теза «дихайте, як хочете» привів до втрати багатьма вокаліста ми тембральної краси голосу, тобто істотно знизив естетичну якість співу.

З фізіологічної точки зору резонансна техніка співу спирається на *міоеластическую теорію голосоутворення*. Насправді частота коливань голосових складок залежить від їх еластичних властивостей, від руху повітря в гортані. Визначний біофізик В. Сорокін у 1985 році частоту ритмічних скорочень голосових складок під впливом повітряного потоку назвав резонансною частотою голосових складок [31]. Важливою відмінністю резонансної системи співу є трактування співацького дихання і його взаємодії з системою резонатора людини.

У всіх колишніх теоріях, в тому числі і в міоеластиченій теорії звукоутворення говорилося про дихання, як про потік повітря, що посиляється на голосові складки. *В теорії резонансного співу ми говоримо про дихання не у вигляді потоку повітря, а про дихання у вигляді звукової хвилі.* Багато солістів – вокалістів, майстрів світової оперної сцени досвідченим шляхом прийшли до висновку, що в співі має значення тільки дихання, «перетворене в звук». Іншими словами, необхідно використовувати в співі дихальну систему людини як резонатор. У поданні майстрів вокального мистецтва співацьке дихання є резонуючим потоком звукових хвиль. Отже, в ситуації, що досвідченим шляхом техніки резонансного співу підсумовується весь накопичений століттями досвід вокальної педагогіки і доводиться *необхідність використання в роботі над голосом принципу цілісності голосового апарату.* Що ж включає в себе ця цілісність?

Перш за все, це *тісна взаємодія психофізіологічних і акустичних процесів звукоутворення і роботи дихальних м'язів, м'язів гортані і всієї системи співацьких резонаторів організму.* Так само необхідно використання емоційних переживань і образних уявлень, власних психофізичних особливостей особистості виконавця для формування індивідуального тембрового забарвлення голосу. Неправильне використання резонаторів верхнього відділу призводить до появи старечого тембру в голосі, тьмяності і млявості звуку, зайвої напруженості звукоутворення. Навіть часткове невикористання в співі резонаторів нижнього відділу також несприятливо для голосу- голос стає різким, колючим, жорстким.

Отже, у числі основних цілей і завдань РТС (резонансної техніки співу) – наукове пояснення і обґрунтування можливості досягнення при мінімальних фізичних напругах органів голосоутворення властивих майстрам високих естетичних і вокально-технічних якостей співу: великої сили голосу, краси тембру, яскравості, дзвінкості і політності

звуку, високих фонетичних якостей вокальної мови (чіткості дикції), легкості і невтомності голосоутворення, довговічності професійної сценічної діяльності вокаліста [29, с. 53]. РТП не тільки пояснює феномен резонансного співу, але і вказує шляхи оволодіння резонансною співацькою технікою, містить практичні висновки для вокальної педагогіки і методології.

Обґрунтування найважливішої ролі резонаторів у формуванні основних естетичних і акустичних властивостей співацького голосу не принижує засадничої ролі гортані та голосових складок як джерела звуку і дихального апарату як енергетичної системи голосоутворення. Однак голосові складки – зважаючи на їх малий розмір (1,5-2,5 см) і неузгодженості з повітряним середовищем – не можуть вважатися ефективним джерелом голосоутворення і складають з оточуючими їх резонаторами голосового тракту вокаліста (ротоглоточна порожнина, а також нижні дихальні шляхи, тобто грудний резонатор) взаємопов'язану автоколивальну систему, в якій звуком стає вже повітря, укладене в дихальних шляхах-резонаторах. Це набагато збільшує ефективність (ККД) голосового апарату як генератора співацького голосу і звільняє голосові складки від небезпечної перенапруги (захисна функція резонаторів по відношенню до гортані). РТП також вперше розглядає три найважливіші функції співацького дихання у взаємодії з функціями гортані та резонаторів.

Висновки до 1 розділу

1. *Вокальне виконавство* – це один з найдавніших форми музичних жанрів. Простота, співучість і невитіюватість мелодій були першим досвідом древніх у сприйнятті естетичної насолоди, дарованої навколишнім середовищем. Ще з давніх часів пісні займали важливе місце в побуті людей, що сприяло розвитку вокальної музики як окремої області в народно-пісенній творчості. У період історичного формування і державного становлення, саме пісенна творчість стала дзеркалом, що відображала соціальне середовище в усіх своїх різноманітних проявах. Вивчаючи історію древніх світових цивілізацій, можна дізнатися, як зароджувалися, розцвітали і руйнувалися багато держав. Стародавній Єгипет, Вавилон, Китай досягли високого рівня свого розвитку, який торкнувся, в тому числі, музичної культури.

2. Конкретизуючи розуміння процесу *формування співацького голосу*, можна зробити висновок, що основним завданням постановки голосу є дисциплінування рухів м'язової системи голосового апарату, тобто набуття рухових навичок, що безпосередньо залежить від усвідомлення основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвитку навичок координування роботи голосового апарату за допомогою вокально – слухового контролю.

Під формуванням співацького голосу розуміється процес його постановки і підготовки до професійного використання. Формування співацького голосу передбачає встановлення нових рухових стереотипів, автоматизацію вокальних дій, вироблення вокальної техніки з високим імпедансом, присутності високої та низької співацької форманти у спектрі співацького звуку, вдосконалення усіх акустичних якостей співацького голосу.

3. В основі резонансної техніки співу лежать фізіологічні основи взаємодії резонаторів між собою, з роботою гортані і диханням. Якщо в

співі змінюється настройка одного із співацьких резонаторів, то автоматично змінюється настройка суміжних резонаторів і всієї системи резонатора. Тому в процесі співу важливою необхідністю є об'єднання і систематизація роботи всіх співацьких порожнин в цілому. У числі основних цілей і завдань РТС (резонансної техніки співу) – наукове пояснення і обґрунтування можливості досягнення при мінімальних фізичних напругах органів голосоутворення властивих майстрам високих естетичних і вокально-технічних якостей співу: великої сили голосу, краси тембру, яскравості, дзвінкості і летючості звуку, високих фонетичних якостей вокальної мови (чіткості дикції), легкості і невтомності голосоутворення, довговічності професійної сценічної діяльності вокаліста. РТС не тільки пояснює феномен резонансного співу, але і вказує шляхи оволодіння резонансною співацькою технікою, містить практичні висновки для вокальної педагогіки і методології.

Обґрунтування найважливішої ролі резонаторів у формуванні основних естетичних і акустичних властивостей співацького голосу не принижує засадничої ролі гортані та голосових складок як джерела звуку і дихального апарату як енергетичної системи голосоутворення. Однак голосові складки – зважаючи на їх малий розмір (1,5-2,5 см) і неузгодженості з повітряним середовищем – не можуть вважатися ефективним джерелом голосоутворення і складають з оточуючими їх резонаторами голосового апарату майбутнього вокаліста (ротоглоточна порожнина, а також нижні дихальні шляхи, тобто грудний резонатор) взаємопов'язану автоколивальну систему, в якій звуком стає вже повітря, укладене в дихальних шляхах-резонаторах. Це набагато збільшує ефективність (ККД) голосового апарату як генератора співацького голосу і звільняє голосові складки від небезпечної перенапруги (захисна функція резонаторів по відношенню до гортані).

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ МАЙБУТНЬОГО ВОКАЛІСТА ЗАСОБАМИ РЕЗОНАНСНОЇ ТЕХНІКИ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

2.1. Особливості застосування резонансної техніки майстрами вокальної педагогіки у формуванні співацького голосу майбутнього вокаліста у процесі фахової підготовки

У нашій сучасності знайдеться чимало співаків, як молодих, так і середнього віку, які не мають уявлення, що таке резонанс, або зовсім не тих, хто вивчає ніколи теорію резонансної техніки вокалу, але, тим не менш, непогано співають і інтуїтивно керують своїм резонансним звучанням, артикуляційними, звукоутворюючими і дихальними рухами голосу, орієнтуючись відповідно до своїх здібностей і природного обдарування.

Видатним представником неаполітанської вокальної школи був учень Маестро Порпора, блискучий *Карло Кідкі на прізвисько Фаріеллі*. Відомий випадок, коли він на одному диханні вісімнадцять разів поспіль проспівав двохоктавну хроматичну гаму [11].

Пріоритет літературного тексту диктував залежне становище музики в першій половині XVII століття, оскільки на перший план виходив смисловий аспект вокального мистецтва – ясна, чітка вимова тексту, складів і інтонаційних акцентів. *Оттавіо Дюранте* у 1608 році писав про те, що «співаки повинні прагнути усвідомити сенс того, що належить їм співати, щоб викликати розуміння і у своїх слухачів, що і становить для них найважливіше завдання співу...». Тобто педагог – вокаліст Дюранте, таким чином, закликав співаків – вокалістів «підносити» голос, виразно вимовляючи слова [4, с. 16].

Більшість педагогів вокалу XVII століття вимагали від учнів при співі чистоти інтонації. І це дуже правильно, на наш погляд, оскільки фальшивий спів при наявності емоційності і правильній вимові тексту не викликає у слухачів гідної поваги як до твору, так і до самого виконавця. Найцінніші зауваження щодо інтонації в зв'язку з використанням грудного і головного регістрів сформулював *Людвиг Цакконі*: «голоси з більшою тенденцією до грудного звучання при інтонуванні звуку, здебільшого, занижують або спотворюють звучання» [1, с. 36].

Слідом за своїми попередниками, колегами і педагогами XVII століття, відомий італійський педагог *Тозі* висуває вимогу виразної артикуляції голосних, «щоб їх можна було ясно відрізнити одну від одної», тут же привертаючи увагу до ступеня розкриття рота» [8]. Це одне з основних положень вокальної педагогіки, важливість якого підтверджена сучасними науковими дослідженнями. Артикуляційний апарат, на відміну від самої гортані, у значно більшій мірі підпорядкований волі вокаліста: «він найбільш здатний до диференційованих рухів і напруження окремих його частин, і, крім того, він більш, ніж будь-який відділ голосового апарату, доступний безпосередньому спостереженню і контролю не тільки педагога, але і самого учня». Таким чином, по відношенню до «роботи органів ротової порожнини більше, ніж де б то не було, педагог має реальну можливість застосувати той чи інший конкретний прийом, підказати учневі й чітко формулювати рух, а учень, в тій чи іншій мірі, свідомо виконати вимогу педагога» [39, с. 828]. Маєстро *Тозі* неодмінною умовою успіху називав регулярність, систематичність і достатню тривалість заняття: «учень повинен тренуватися щодня більше однієї години» [53]. Він говорив і закликав до: необхідності «невпинної вправи», «частого повторення свого уроку», «наполегливої старанності», «постійної безперервної праці» як засобу виправити всі недоліки, «уміння вчитися подумки», рекомендував своїм учням слухати якомога більше кращих співаків та

інструменталістів, оскільки від них можна «почерпнути велику користь, ніж від будь-якого іншого викладання», «займатися і ще раз займатися!»

Практична сутність резонансної техніки співу полягає у вивченні способу звукоутворення методами акустики, психофізіології у вокальній практиці майстрів оперної сцени. Протягом довгого часу автор резонансної теорії співу професор В. Морозов, а також прихильники даного способу розвитку співацьких здібностей збирали матеріал по цій темі різними способами, а саме за наявними:

- літературними джерелами (спогадами видатних оперних співаків – Олександра Іванова, Сергія Яковича Лемешева, Федора Івановича Шаляпіна, Енріко Карузо, Домінго Паваротті та інших) виявлявся найбільш результативний спосіб використання резонаторних здібностей людини у співацькій практиці [64];

- майстер-класами та інтерв'ю, проведеними педагогами – вокалістами, де на практичних заняттях з учнями формувалася особлива техніка співу. У таких дослідженнях брали участь О. Образцова, Є. Нестеренко, І. Петров, М. Рейзен, П. Скусніченко, І. Архипова та інші [66, с. 81];

- акустичними дослідженнями, проведеними для вивчення стану голосів майстрів оперного мистецтва за допомогою спеціального обладнання і використання новітніх комп'ютерних методів реконструкції вокальної техніки вокаліста;

- віброметричними дослідженнями, проведеними для вивчення активності резонаторів і способу дихання на спеціальному обладнанні;

- психологічними тестовими обстеженнями, застосованими для дослідження співаків різної кваліфікації, включаючи висококваліфікованих вокалістів, а також некваліфікованих співаків з психофізіологічними порушеннями голосової активності і фонації.

Таким чином, використання теоретичної і практичної презентації досвіду майстрів (педагогів, студентів) в класах вокальної підготовки

учнів були зіставлені індивідуальні дані кожного студента з результатами теоретичних акустичних, психофізіологічних досліджень. Застосування даних методів дослідження виявило ряд загальних, характерних для всіх кваліфікованих співаків, *особливостей вокальної техніки*:

1) оволодіння резонаторною технікою голосового апарату за допомогою індивідуальних даних і їх якісним зростанням є основним показником правильності звучання резонаторів, метою яких є отримання значного акустичного ефекту при голосоутворенні і веденні звуку вокаліста;

2) оволодіння так званим «озвученим», резонуючим співацьким диханням шляхом об'єднання дихальних і резонансних властивостей голосового апарату за допомогою певних навичок дихання при обов'язковій активності діафрагми, міжреберних м'язів і м'язів черевного преса, що є найбільш ефективним засобом забезпечення тримання гортані у активному співацькому стані;

3) недоцільність формування в свідомості початківця – вокаліста складково – гортанної термінології, культивування складкових відчуттів, застосування методів впливу на гортань і голосові складки за допомогою дихання;

4) застосування індивідуальних музично-образних уявлень про резонансні технології співацького голосу, як найбільш дієвих інструментів управління співацьким процесом і впливу на всю систему голосоутворення;

5) застосування зв'язку між трьома основними частинами співацького процесу «дихання-гортань – резонатори», в результаті чого вплив неминуче відбивається на роботі всього голосового апарату. Досліджуючи метод активного застосування резонансної техніки співу в вокальній педагогіці, хочеться зупинитися на конкретних педагогічних прийомах, які використовували і використовують у розвитку співацьких навичок видатні оперні співаки-педагоги:

Так, *Павло Герасимович Лисиціан* від своїх учнів домагався насамперед легких, ясних, близько вимовлених приголосних звуків, як згадує С. Яковенко. Для того, щоб розвинути в учня еластичне, м'яке, але в той же час міцне активне дихання, він підбирав вправи, які сприяли хвилеподібній роботі м'язів черевного преса – довгі гами, прості і хроматичні, проспівані закритим ротом на звук «м». Часто він рекомендував оперізуватися широким ремнем або еластичним широким поясом для подолання опору м'язів, для активізації роботи діафрагми [70]. Значну увагу він приділяв високій вокальній позиції, взаємозв'язку головних і грудних резонаторів. Він завжди підкреслював, що тільки тверда атака звукоутворення сприяє правильному резонуванню, а низьке положення гортані при цьому сприяє зняттю дихального напруги. Рівності звучання і активного використання резонаторів він домагався, використовуючи на уроках вокальні вправи, побудовані на квінті з напівтоновим кроком.

Видатна оперна співачка сучасності *Олена Василівна Образцова* часто говорила своїм учням, що спів – це мистецтво дихання. Живіт, діафрагма, обличчя, шия, мова – все повинно бути вільним і м'яким у процесі співу. Будь-яка скутість або закріпачення народжує неправильне звукоутворення. У м'язах під час співу не повинно бути ні найменшого напруження. Нижній резонатор не може бути використаний окремо від головного. Головний резонатор є регулюючим центром на всіх діапазонах голосу. Верхній резонатор не повинен перевантажуватися диханням. Всі звуки повинні бути вимовлені дуже близько, тобто на рівні зубів. Чим тихіше потрібно заспівати фразу, тим активніше працюють м'язи діафрагми [71, с. 51]. Співачка заперечувала у вокальній практиці слово «розспівування». Вона вважала, що це формулювання несе помилкове емоційно – психологічне навантаження. Вона вважала за кращий термін «налаштовувати апарат» і вважала, що основою розвитку вокальних навичок, є не розігрів м'язів голосового апарату, а настройка резонаторів

за принципом: резонатор головний, грудний, діафрагмальне дихання, зуби, м'язи черевного преса. Всі вправи на своїх уроках вона будувала саме за принципом поступової настройки резонуючих відділів [75].

Сучасна наука пояснює ефективність подібного методу дією рефлекторного механізму зворотних слухових зв'язків і все тієї ж теорії ідеомоторних актів, що виявляються в «активній природі сприйняття співацького голосу» [16, с. 210]. Так, *Гуго Натанович Тиц* завжди робив акцент на те, що чим об'ємніше голосові дані вокаліста, тим більший наголос на розвиток верхнього регістру потрібно зробити. Звичайно ж, він наголошував на правильному налаштуванні головного резонатора, але завжди підкреслював, що тільки при хорошій дихальній опорі і правильному використанні грудного регістра можна виробити стабільність і довжину співацького діапазону.

В своїх наукових працях П. Скусніченко переконливо доводив, що резонансна техніка співу – єдино правильний шлях виховання професійного вокаліста. Його педагогічна вокальна методика спирається на розвиток резонансних відчуттів у учня шляхом формування «близького» звуку за допомогою вправ: спів на німий звук, на приголосні звуки, з закритим ротом. Науковець завжди підкреслював, що звук повинен мати обсяг, отже, в співі має резонувати все тіло: «Співає все тіло! Навіть п'ята резонує!».

Одна з найдосвідченіших і найвідоміших вокалісток і вокальних педагогів Ірина Костянтинівна Архипова, завжди говорила, що голосовий апарат людини подібний своїми резонаторними властивостями до струнних інструментів і, що звуки голосу співак повинен направляти у верхній головний резонатор таким чином, щоб звучав увесь кістяк. У роботі з голосом для правильного налаштування резонаторів Ірина Костянтинівна вважала за краще використовувати таку вправу: арпеджіо на звучний соковитий приголосний звук «м» із закритим ротом [13].

Узагальнюючи вищевикладене, ми вважаємо, що основними *принципами практичного застосування теорії резонансного співу* у розвитку вокальних навичок можна вважати *наступні необхідні умови вокалізації*:

- атака звуку повинна бути твердою, активною, визначеною, енергійною;

- звук повинен народжуватися роботою дихання за допомогою м'язів черевного преса, але без допомоги м'язів гортані, не допускається навіть легке стиснення (на відміну від старих вокальних шкіл Гарсія і Джіральдоні, які допускали стиснення м'язів гортані, що іменується «гортанний поштовх»);

- центром резонаторного управління голосом слід вважати головний резонатор, але максимальне використання головного резонатора знаходиться в прямій залежності від максимального використання грудного резонатора;

- для вирівнювання регістрів, згладжування так званих «перехідних» нот слід використовувати довгі пасажні вправи, посилюючи до верхніх нот опору на черевні дихальні м'язи;

- тембр, забарвлення голосу, зміні не підлягає;

- єдино правильне співацьке дихання- діафрагмальне (грудо – черевне);

- крик, напруга, форсування звуку – природні вороги співу;

- для правильного розвитку співацьких навичок необхідно знати основи анатомії людини, оскільки правильна робота голосового апарату залежить від правильної роботи психофізіологічної і акустичної систем організму;

- звук зароджується у голосовому апараті при наборі повітря, тому якість звуку залежить від резонансу. У вокалі є висловлювання – «точка опори». Пояснимо. Спів з використанням верхніх, головних резонаторів, що забезпечують спів у високій позиції – це верхня точка опори звуку. А

спів з використанням нижніх, грудних резонаторів при правильному співочому диханні – це нижня точка опори [9].

2.2. Педагогічні умови формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки

Вокальне мистецтво має глибокі культурно-історичні коріння, воно розвивається в контексті музично-культурної традиції. Глобалізація сучасного суспільства стимулює прагнення народу долучитися до скарбів світової музичної культури. Міжкультурні контакти студентів в процесі навчання створюють можливість освоєння механізмів пізнання музичного мистецтва, розвитку музично-творчих здібностей, оволодіння вокально-виконавською майстерністю для майбутньої професійної діяльності в галузі музичного мистецтва. Успішність формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки обумовлена змістом навчання вокалу, зовнішніми і внутрішніми факторами і сукупністю педагогічних умов.

Обґрунтовуючи сукупність педагогічних умов щодо ефективного формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки, ми визначили наступні *педагогічні умови*.

1. Спрямування сучасної музично-педагогічної освіти на розкриття особистісного потенціалу студентів.
2. Опора як на світову музичну культуру, так і на національні музичні цінності та етно-культурні традиції національного мистецтва.
3. Формування системи ідеомоторних відчуттів вокаліста в процесі створення музично-художнього образу.

4. Використання резонансу у співі, що дозволить майбутньому вокалісту не тільки розширити діапазон звуків, розвинути вокально – виконавський потенціал, а й художньо збагатити саме виконання.

5. Продуктивна співпраця студента, концертмейстера і викладача.

У сучасній науковій традиції «умову» прийнято розуміти як категорію, що відображає відношення будь-якого об'єкта до навколишніх явищ, без яких неможливо його функціонування та існування. Безпосередньо обставини, в яких виникає, існує і розвивається те чи інше явище, і складають умови його розвитку. *Умова* – це «компонент комплексу об'єктів (речей, їх станів, взаємодій), з наявності якого з необхідністю впливає існування даного явища» [14, с. 97]. Умови є тими реальними «обставинами, встановленими правилами» [21, с. 29], які визначають мотивацію до навчання, а також дидактичну обробку навчального матеріалу спеціальних дисциплін через узгодження з метою підготовки фахівців, законами, принципами, правилами навчання [23, с. 7] Відповідно сучасним педагогічним уявленням «умови» – це фактори, обставини, сукупність заходів, від яких залежить ефективність функціонування педагогічної системи. Проте, Н. Боритко розділяє поняття «фактор» і «умови». «Фактор» має більшу об'єктивність, зв'язк з реальністю (їх можна прогнозувати), в той час як «умови» не заперечують можливості їх штучного моделювання. «Умова» виражає відношення предмета до оточуючих його явищ, без яких він існувати не може. Сам предмет виступає як щось обумовлене, а умови як щодо зовнішнє предмету різноманіття об'єктивного світу [26].

На думку Б. Алієва, «педагогічні умови» – це результат «цілеспрямованого відбору, конструювання та застосування елементів змісту, методів (прийомів), а також організаційних форм навчання для досягнення мети» [5, с. 44]. Так, А. Белкін, Л. Качалова, Е. Коротаєва і інші вчені-педагоги розглядають «педагогічні умови» як фактор, що

сприяє успішному протіканню освітнього процесу, як педагогічно комфортне середовище для того, хто навчається [19, с. 34].

Проведений аналіз різних визначень понять «умови», «педагогічні умови» в науковій літературі дає нам можливість визначити поняття *«педагогічні умови формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки»*, значуще для нашого дослідження, і обґрунтувати саме ті *педагогічні умови*, які представляють собою цілеспрямовано спеціально сконструйовані дуже значимі обставини і креативні можливості музично-педагогічного процесу, від яких залежить ефективність формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

Методологічними підставами визначення педагогічних умов формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки є: системний підхід (С. Архангельський, В. Садовський, Е. Юдін та інші), особистісно-орієнтований підхід (С. Кульневич, В. Серіков, І. Якиманська та інші), індивідуальний підхід (Л. Вахтель, Г. Ципін, М. Юр'єва та інші), технологічний підхід (Б. Блум, Л. Мітчелл, В. Шаталов та інші), а також методологічні принципи навчання вокалу. Тож розглянемо ці *методологічні принципи* більш детально.

Так, А. Гусєва зазначає, що «*принцип*» – поняття зі сфери філософії [22, с. 148]. У педагогіці воно стало позначати досить широке коло явищ, в результаті виникло безліч різних визначень поняття «принцип»:

- основні вихідні положення будь-якої теорії, вчення, науки в цілому;
- переконання, погляди на речі, відносини, явища, факти;
- спочатку керівні ідеї, основні правила поведінки;
- логічне початок будь-якої системи діяльності;
- основні вимоги, що пред'являються до чогось [17].

Обґрунтування педагогічних умов ефективного формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки здійснювалися на основі нижченаведених принципів.

Принцип взаємозв'язку теорії і практики (І. Підласий, К. Ушинський, В. Серіков та інші). Як обов'язкова умова для сучасної навчально-пізнавальної діяльності. В процесі викладання вокалу теорія є основою навчання, а її реалізація відбувається в ході практичних занять, що дозволяє студентам – вокалістам отримати музично-професійну підготовку в процесі гармонійного поєднання теорії та практики [67, с. 28]. Єдність теорії і практики має два основних значення: по-перше, теоретичні знання розширюють визначаються горизонти професійно-практичного самовдосконалення; по-друге, – практика формує необхідні вміння та навички, сприяє оволодінню необхідними професійно значущими якостями. На заняттях з вокалу, в процесі формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки, теоретичні знання студентом будови і функціонування голосового апарату (гортані, резонаторів, дихального і артикуляційного апаратів), голосоведення, теорії музики, методів навчання вокалу сприяють на практиці виробленню зручного голосоутворення, ладовій визначеності, інтонаційній чистоті, плавності, підготовленості стрибків, чіткій вимові тексту тощо.

Основним в процесі навчання є *принцип діалогічності* (М. Бахтін, В. Біблер, М. Геворкян і інші), він покликаний організувати взаємодію між викладачами та студентами і підвищити ефективність навчання. Через таку форму взаємодії викладач допомагає студентам не тільки освоїти необхідний обсяг професійних знань, а й направити навчання на розвиток особистісних структур свідомості (мотивування, смислотворчості, рефлексії тощо), коригування системи ціннісних орієнтацій, розширення музично-культурного кругозору. Діалогічність навчання сприяє розвитку міжкультурного спілкування. Комунікація

педагога і студента допомагає розумінню різних стилів музики, етнічної музики, музики різного емоційного забарвлення, що, безсумнівно, сприяє продуктивному формуванню співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

Принцип зворотнього зв'язку (А. Баяндін, С. Ємельянов, С. Коровін) дозволяє викладачеві отримати відповідь на питання, як і в якій мірі студент – вокаліст засвоїв предмет. Це необхідно для того, щоб краще зрозуміти ситуацію, що складається і бути в змозі вчасно і ефективно контролювати проблеми навчання, що виникають у студентів і адекватно коригувати освітній процес [65, с. 127]. Крім того, принцип зворотнього зв'язку сприяє як підвищенню ефективності викладання, так і якості навчання вокалу. У вокальній педагогіці зворотній зв'язок відіграє дуже значиму роль, часом навіть вирішальну. Відомо, що навчання вокалу, точніше виховання майбутнього вокаліста, відбувається в процесі вирішення двоєдиного завдання: постановки професійного співацького голосу, тобто створює «інструмент» вокаліста і навчає вокаліста «грати» на ньому – в концертному виконанні створює музично-художній образ вокального твору [56]. Зовнішній зворотній зв'язок між викладачем і студентом, який превалює на початку навчання вокалу, при зіставленні результатів постановки голосу служить підставою для оцінки та корекції процесу навчання. *Позитивний зворотній зв'язок* прискорює темп навчання, робить його більш насиченим; *негативний зворотній зв'язок* надає системі навчання стійкості, сталості, стабільності. У міру оволодіння вокальною майстерністю підвищується роль внутрішнього зворотнього зв'язку, яка виражається в глибокому самовідчутті студентом свого голосового апарату, у самооцінці власних вокальних умінь, рефлексії та самокорекції своєї навчальної та вокально-виконавської діяльності.

Принцип творчої активності (Д. Гілфорд, В. Григор'єв, О. Петеліна, Л. Шульпіна) має на увазі високу мотивацію і діяльнісно-творче

ставлення до вокального виконавства, стійкий інтерес до предметів музичного циклу, емоційно-чуттєву чуйність, емпатійне співпереживання музичного образу [60, с. 182]. Активність, як властивість творчої особистості, в вокальній педагогіці проявляється в ефективному володінні знаннями і методами навчання вокалу, в умінні побачити вокально-виконавські проблеми при створенні музичного образу і самостійно вирішувати їх, в мобілізації вольових зусиль для досягнення успіхів у музичній творчості, в здатності реалізувати себе в вокально-виконавської діяльності.

Принцип емоційного насичення (Б. Додонова, О. Макарова) забезпечує комфортне середовище процесу навчання вокалу при створенні музично-художнього образу. Музика – це емоційне мистецтво. Виконання вокальних творів вимагає емоційного переживання студентом потенційно закладених в них автором відтінків настрою музично-художнього образу. Особливий емоційний настрій майбутнього вокаліста підтримується позитивною атмосферою в аудиторії і у колективі студентів. Особистість викладача, який володіє вираженою емоційністю, демонструє власне виконання таким чином, щоб забезпечити краще розуміння студентами – вокалістами пропонованого музичного твору, підвищити їх інтерес до виконання та ефективність роботи в класі вокалу.

Принцип полікультурності (О. Гукаленко, А. Петелін) спрямований на прийняття різноманітності культур і субкультур оточуючих нас народів, на інтеграцію національних і загальнолюдських культурних цінностей в процесі діалогу, на культурну ідентифікацію, що забезпечує виховання особистості студента нової формації [75, с. 30-33]. Принцип створює оптимальну основу розвитку музично-пізнавальної, емоційно-естетичної і поведінкової сфер, сприяє конструктивному рішення виникаючих протиріч при створенні музично-художнього образу в процесі вокально-виконавської діяльності на основі співробітництва, співтворчості і діалогу з носіями різних культур. Музика є невід'ємною

частиною людської культури, каталізатором діалогу культур різних народів, культурних обмінів. Вивчення студентом – вокалістом музики різних країн допомагає зрозуміти різні типи і стилі музики, а також сприяє розвитку і інтеграції культур, розширює культурні та естетичні горизонти людей і стимулює їх творчу наснагу.

Принцип гуманізації (В. Безрукова, А. Малишевський) в освітньому процесі реалізує ідеї рівності викладача і студента, суверенне існування художніх напрямків, стилів, етнічних культур, релігійних конфесій. В процесі навчання музиці суб'єкти освітнього процесу вчать поважати один одного, засвоюють такі поняття, як людська цінність і людську гідність [63, с. 31]. Гуманізм – це визнання права особистості студента на вільний розвиток своїх музично-творчих і вокально-виконавських здібностей.

Вищенаведені методологічні підходи та дидактичні принципи дозволили нам обґрунтувати сукупність *педагогічних умов* формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки. Детально розглянемо кожен визначену нами педагогічну умову.

Перша педагогічна умова формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки спрямована на розкриття особистісного потенціалу студентів, основними складовими якого є знання в області музичної педагогіки і психології, музично-творчі та музично-виконавські вміння, професійно-значущі якості, необхідні для майбутньої діяльності в області музично-педагогічної освіти. Вимоги соціуму до становлення і розвитку музиканта-виконавця досить великі і включають: цілісне поєднання музичних, творчих, педагогічних, інтелектуальних здібностей, уяву, музичний смак, пам'ять, музикальність, адаптаційні музично-виконавські механізми, емоційність, рефлексію, спрямовані на підготовку конкурентного, високопродуктивного професійного, компетентнісного майбутнього вокаліста.

Друга педагогічна умова формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки, досить значуща, передбачає, є опору на світову музичну культуру та національні музичні цінності і етно-культурні традиції національного мистецтва. Багата музично-культурна спадщина України є суттєвою опорою, потужним фундаментом розвитку вокально-виконавського потенціалу майбутніх вокалістів з метою входження в світову музичну культуру і оволодіння мистецтвом виконання вокальних творів різних стилів, композиторських шкіл, напрямків і жанрів.

Третьою педагогічною умовою, що сприяє формуванню вокального голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки, є формування системи ідеомоторних відчуттів в процесі створення музично-художнього образу. В процесі музично-творчої діяльності в умовах творчої активності у майбутнього вокаліста формується індивідуальна система ідеомоторних відчуттів, відповідних руховій задачі. Процес формування ідеомоторики вокаліста пов'язаний з якимось усвідомленням майбутнім співаком тих рухів і дій, які впливають на якість створення певного музичного образу. Уявляючи подумки ідеомоторні рухи, майбутній співак тренує мікроскорочення і мікророзслаблення м'язів. Це особливо важливо для виконання технічно складного фрагмента музичного твору.

Так, академік І. Павлов зазначав, що психічні структури, пов'язані з будь-якими відчуттями можуть вступити і вступають в контакт з такими іншими психічними структурами як слухові, дотичні, кінестезичні, зорові тощо. Створювані музичні образи при їх сприйманні опосередковані м'язовими відчуттями, тим самим вони утворюють глибокі зв'язки між чуттєвим рухом і музичним відтворенням [55, с. 34]. Виразність рухів вокаліста, скоординованість лицьових, губних м'язів, рухів мови, тіла утворюють музично-смыслову конструкцію виразної звукової матерії, яка

відтворює задуманий композитором музичний образ, зрозумілий і сприйнятий слухачем.

Музично-сценічна виразність, на думку К. Станіславського, залежить у великій мірі від сукупності єдності слова, музики і дії майбутнього вокаліста на сцені: «Дія на сцені, як і саме слово, має бути музичним ... Темп і ритм дії повинні бути відповідні до музики ... Більшість виконавців співає в одному темпі і ритмі, ходить – в іншому, махає руками – в третьому, відчуває – в четвертому. Чи може ця строкатість створити гармонію, без якої немає музики і яка вимагає перш за все порядку. Щоб привести музику, спів, слово і дію до єдності, потрібен не зовнішній, фізичний темпоритм, а внутрішній, духовний. Його потрібно відчувати в звуці. У слові, у дії, в тексті і ході, у всьому творі» [52, с. 14].

Вокальна моторика досить складно усвідомлюється. Вона швидше прикріплена до моторики губ, очей, мови, вуха, гортані, рук і тіла, ніж до образу. Можна виділити *п'ять елементів рухових стереотипних уявлень ідеомоторних дій вокаліста*:

- попереднє осмислення ідеомоторних рухів співацького апарату;
- вербалізація програмування – виникає відповідне відчуття за допомогою рухової активності;
- отримання конкретного музично-художнього образу, що виникає при відтворенні та сприйманні вокального твору і пов'язаних з цим відчуттів;
- формування ідеомоторних відчуттів на основі конкретних уявлень про рух у вигляді зорових образів;
- корекція ідеомоторних відчуттів для отримання адекватного музично-художнього образу при виконанні вокального твору.

У процесі використання ідеомоторних дій були виділені *два блоки ідеомоторних уявлень*.

Перший ідеомоторний блок – «вухо, гортань» – сприяє координації роботи фонаційного (вокально-артикуляційного, що включає дихальну

систему) апарата і роботи слуха виконавця. У результаті формуються ідеомоторні вміння співацького звукоутворення і голосоведення, самоорганізується психологічна складова вокального інтонування, розвивається музичне мислення. Тонус майбутнього вокаліста, голосовий апарат, міміка синхронно відгукуються на всі музичні дії, на музичну свідомість. І навпаки внутрішні слухові музичні образи викликаються навіть найслабшими рухами м'язів голосу, дихання, міміки тощо.

Другий ідеомоторні блок – «вухо, гортань, м'язова система всього тіла» – сприяє створенню художнього образу музичного твору. До зв'язки слуху і співацької моторики додається моторика рухів рук і всього тіла. Вокально-артикуляційні звукові відчуття вокаліста безпосередньо передаються в першу чергу рукам і далі всьому тілу. Будь-яка скутість і напруженість в тілі відгукується в скутості гортані і не сприяє (перешкоджає) розвитку внутрішнього слуха, чистій інтонації, впевненого звукоутворення. Розвинений музикальний слух, співацька і рухова моторика серйозно впливають на сприйняття музичного образу як вокалістом, так і слухачем. Вокаліст з таким розвиненим ідеомоторним комплексом сприймає мелодію як рух різного внутрішнього накопичення: легке – складне, плавне – уривчасте, рельєфне – пряме, пристрасне – пасивне тощо. Мелодія у них трактується як «рухово-оптична» проекція слухового образу, як багатоспекторна траєкторія звукового руху музичного потоку [25].

Виконавська активність вокаліста багато в чому обумовлена динамічним розумінням слухового образу і його зв'язком з діями вокально-артикуляційного апарату і всього тіла, які відображають внутрішні переживання і виконавські наміри. Значення руху (як однієї зі складових реалізації музичного образу) важко переоцінити, тому що це серйозне творче рішення, що сприяє або перешкоджає сприйняттю музичного образу. Слух вокаліста «налаштовує» руховий апарат,

контролює і коригує руху (силу, амплітуду, малюнок тощо) і «утримує» отриманий результат.

Розвинений ідеомоторний комплекс вокаліста сприяє більш виразному і акуратному інтонуванню, сприйняттю і розумінню музичного образу і вказує на наявність музично-виконавського обдарування.

Четверта педагогічна умова спрямована на використання резонансу в співі, що дозволить майбутньому вокалісту не тільки розширити діапазон звуків, розвинути вокально – виконавський потенціал, а і прикрасить саме виконання. Розвиток вокально-виконавської потенціалу студента пов'язано не тільки з національним музичним культурно-освітнім середовищем, в якому здійснюється професійне становлення особистості студента, де головним є освоєння механізмів саморозвитку: оволодіння методом розвиваючим навчання вокалу, творче прочитання музичного твору, створення музично художнього образу в процесі інтерпретації вокального твору, набуття індивідуального стилю вокально-виконавської діяльності, осмислення явищ музичного мистецтва, рефлексія своїх музичних досягнень тощо. Концертно-сценічна музично-виконавська практика надає майбутньому співаку чудову можливість розкриття своїх вокально-виконавських здібностей перед слухачами, відчутти свій вплив на них, знайти творчу впевненість.

Як зазначає В. Морозов: «Резонансна теорія співу – це система наукових уявлень про взаємопов'язані між собою акустичні, фізіологічні і психологічні закономірності освіти і сприйняття співацького голосу, що обумовлюють його високі естетичні та вокально-технічні якості за рахунок максимальної активізації резонансних властивостей голосового апарату» [51, с. 31]. Мовний апарат людини включає дві пари голосових складок. При співі вони зімкнуті. Повітря, що видихається викликає вібрації в голосових складках, що утворює невеликий шум. Коли звукові хвилі відбиваються в грудній порожнині, гортані, глотці, порожнині рота, носа, виникають дзвінки красиві потрясіння. Це явище називається

резонансом. Звукові хвилі, створювані голосовими складками, регулюються в резонансній порожнині і допомагають отримати необхідний вокальний ефект. Резонанс – це фізичне явище, тому вокал або інші об'єкти вокальних резонансних явищ є ілюстрацією дії певних наукових законів. Розуміння сенсу акустики як фізичного явища, аналіз і контроль співацьких резонансних методів з точки зору фізики допомагають в оволодінні вокальними навичками.

Таким чином, розширити діапазон звуків і прикрасити саме виконання майбутньому вокалісту допоможе саме використання резонансу в співі. Необхідно повною мірою використовувати порожнини тіла резонансної структури в процесі співу, посилити контроль за роботою зі збагачення співацького голосу. В результаті подібних зусиль у виконавця формується гарний співацький голос, що, безсумнівно, оцінять слухачі. Про використання явища резонансу в співі як одному з ефективних засобів створення зразків «красивого» співу висловлювалися багато відомих співаків і педагоги – В. Атлантів, А. Варламов, М. Дейши-Сіоніцька, Л. Дмитрієв, В. Морозов, І. Петрова-Краузе, К. Еверарді та інші. Марія Дейша-Сіоніцька стверджувала: «Сила звуку може бути збільшена, якщо поблизу його проходження знаходяться резонатори ... Цінність звуку, його дзвінкість і легкість обумовлюються також роботою резонаторів. Поставити звук в правильну позицію, це означає знайти таку точку і дати такий напрям, з якого голос мав би найбільшу кількість резонансів і обертонів. Така дія має підкорятися відчуттям і спостереженням» [25, с. 46].

Вокально-виконавська практика, яка була підтверджена науковими дослідженнями, показує що «робота резонаторів залежить від стилю співу, а також від індивідуальних психофізіологічних характеристик конкретного вокаліста». Таким чином, *резонансна техніка* – це «спів, перш за все, з високою активністю, озвучених і співнастроєності всіх резонаторів голосового апарату – ротоглоткового, грудного, носового» [6,

с. 5]. *Ротоглотковий резонанс* порожнини рота, ротоглотки і гортані робить звук більш яскравим і чітким, вимову стандартизованою. Резонансний ефект у порожнині рота досягається артикуляцією основних органів, проте функції органів часто перевищують можливості резонансного ефекту. Оральний резонанс повинен супроводжуватися іншими прийомами співу для посилення його художності. Глотка знаходиться в передній частині шийного відділу хребта, вона пов'язана із загальним трубчастим каналом дихальної системи і шлунково-кишкового тракту, що створює вертикальну резонансну камеру і відіграє надзвичайно важливу роль при співі.

Резонанс створюється при природно опущеній щелепі (як при позіху), звукові хвилі відбиваються від жорсткого піднебіння у напрямку до нижніх зубів, так що в безпосередній близькості від гортані і трахеї викликають більш сильну вібрацію і продовжують передавати в груди звуки, утворюючи *грудний резонанс*. Необхідно звертати увагу на розслаблюючі вправи, невірне використання органів мови сприяє утворенню неправильного резонансу. Необхідно враховувати участь в грудному резонансі внутрішніх органів: трахеї, бронхів і легень, а також порожнин рота, носа. Так, при співі з використанням грудного резонатора в грудях відчуваються значні вібрації, чути гучний голос, глибокий і потужний бас. Грудний резонанс часто використовують виконавці з низькими голосами, а також при співі напівголосно або уривчасто. Проте, будь-який голос можна адаптувати для створення необхідних звуків.

Носовий резонатор складається з носа, носоглотки і придаткових пазух носа, які представляють собою порожнини невеликого обсягу. Резонують вони високими обертонами звучання голосу. Нижній грудний резонатор складається у просторі великих бронхів і трахеї. «При невеликій довжині складових трубок (близько 15 см) трахеї, вони дозволяють виконавцю резонувати на низькі тони. Крім фізіологічних особливостей будови органів-резонаторів на виникнення явища резонансу

впливають наявність в тембрі співацького звуку безліч високочастотних і низькочастотних обертонів» [6, с. 6].

П'ятою педагогічною умовою, що забезпечує формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки, є продуктивна співпраця студента, концертмейстера і викладача.

Вокал – це виконавське мистецтво, кінцевою метою якого є представлення виконавцем власної оригінальної інтерпретації вокального твору на сцені. Вокальна музика вимагає не тільки вокаліста з прекрасними вокальними даними, красивим тембром і широким діапазоном, що володіє всім спектром вокально-технічних навичок, зворушливого художнього вираження красивої вистави, щоб ідеально передати всю красу вокального мистецтва, а й кваліфіковано творчо працюючого концертмейстера, чуйно вловлює всі тонкощі співацької майстерності виконавця-вокаліста і органічно контактує зі співаком і публікою. Важливо дотримуватись абсолютного ансамблю, ритмічної синхронізації, єдності темпу, координованості динаміки вокальної та фортепіанної партій.

Таким чином, обґрунтовані педагогічні умови – спрямування сучасної музично-педагогічної освіти на розкриття особистісного потенціалу студентів; опора як на світову музичну культуру, так і на національні музичні цінності та етно-культурні традиції національного мистецтва; формування системи ідеомоторних відчуттів вокаліста в процесі створення музично-художнього образу; використання теорії резонансного співу в процесі навчання вокалу; продуктивна співпраця студента, концертмейстера і викладача – будуть в значній мірі сприяти формуванню співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки.

2.3. Методичні рекомендації щодо формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки

В основу рекомендацій покладена концепція розвиваючого навчання, згідно з якою робота над набуттям і вдосконаленням професійних виконавських навичок і умінь знаходиться в нерозривному зв'язку з всебічним, універсальним розвитком особистості того, хто навчається, розширенням його художнього і загальнокультурного кругозору, активізацією творчих і пізнавальних сил.

Метою і результатом занять в класі сольного співу має стати технічно вільний спів, здатність стилістично правильно інтерпретувати музично-поетичний зміст твору, що виконується, виховання правильного уявлення про вокальний звук, вміння аналізувати свій спів і спів інших виконавців.

Формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки забезпечує ефективний розвиток придбаної вокальної техніки, а також передбачає координацію всіх ділянок голосового апарату, вироблення правильного співацького дихання, досягнення вільного положення гортані, вміння користуватися головним і грудним резонаторами. Резонансна техніка співу забезпечує: правильну роботу голосового апарату; оволодіння кантиленою, високою позицією звуку, точністю інтонацій, гарною дикцією і фразуванням; розкриттям творчих здібностей; розвиток артистизму і образного мислення в процесі вивчення музичних творів різних стилів [7, с. 71]. Ці знання набуваються в процесі занять над постановкою голосу одночасно з практичною роботою, що обумовлює обов'язковий показ і пояснення викладачем всіх необхідних прийомів голосоутворення і голосоведення.

При складанні індивідуальних планів слід відштовхуватися від початкової підготовки студента. Брати до уваги його вокально-технічні та

виконавські можливості (вміння користуватися резонаторами, диханням, знанням будови голосового апарату, гігієни і режиму вокаліста, розумінням як працює гортань під час розмови, співу, мовчання тощо).

В процесі навчання майбутніх вокалістів резонансній технecі співу у процесі фахової підготовки необхідно використовувати технічні засоби навчання: аудіо- та відеотехніку для прослуховування і перегляду опер, концертів, сольних збірок кращих світових зразків голосів з фортепіано, оркестром. А також користуватися диктофоном для запису уроку, щоб зі сторонни почути всі недоліки свого виконання, аналізувати їх і виправляти по зауваженню викладача. Знання та практичні навички академічного вокалу в нерозривному зв'язку з іншими дисциплінами (камерний спів, оперний клас, вокальний ансамбль) [18, с. 105].

Необхідний рівень підкладкового тиску повітря, але і *резонатор*. І це стосується не тільки грудного резонатора, але буквально всього дихального тракту, від діафрагми до кінчиків губ.

Всі частини голосового тракту: бронхи, трахея, порожнину гортані, ротоглоточная і носова порожнини – є *резонаторами*, всі вони більшою чи меншою мірою резонують під час співу або мови. Причому кожна з цих частин голосового тракту резонує зі своєю резонансною частотою в залежності від своїх розмірів і форми, починаючи від високої співочої форманти, що утворюється в порожнині гортані, до низької співацької форманти, що утворюється, згідно з дослідженнями, одночасно в двох резонаторах (тобто має дворезонансне походження) – в трахеобронхіальному і ротоглотковому.

Тому абсолютно небайдуже, яким типом дихання майбутній вокаліст (або актор) користується. Важливо, щоб дихальний апарат (в співі або в мові) виконував не тільки роль «міху», тобто підтримував підкладковий тиск, необхідний для роботи голосових складок, але і роль резонатора.

Перше завдання вокаліста (або актора) – *налаштувати* всі частини – резонатори дихального тракту таким чином, щоб вони давали «найбільшу

суму резонансів і обертонів», як радить М. Дейша-Сіоніцька і як це підтверджує резонансна теорія співу [25]. *Важливо, щоб дихання було не просто видихом, а резонуючим видихом. Резонанс при оптимальному співналаштуванні всіх резонаторів – не забуватимемо це важлива умова – об'єднує всі частини голосового апарату – дихання, гортань, резонатори – в єдину гармонійно взаємопов'язану систему. При цьому дихання стає вже не просто потоком повітря, а резонуючим потоком, резонуючим видихом! В цьому і полягає системоутворююча роль резонансу і основна суть дихання при резонансній техніці, при якій буквально все тіло вокаліста резонує і співає, «до кінчиків пальців», як говорив Іван Іванович Петров-Краузе.*

Досвід майстрів і дослідження говорять, що *резонансна техніка коштує того, щоб за неї боротися* варто! Адже резонанс, як відомо з акустики, – це посилення звуку. Тому резонатори голосового апарату здатні значно посилити голос, надати йому гучність, легкість, приємний тембр – це *енергетична і естетична* функції резонаторів, згідно резонансної теорії. Але мало цього: резонатори здатні надати голосові *польотності*, тобто властивість добре чути в великому залі, про що ми вже говорили, а це воістину дорогоцінна властивість як для вокаліста, так і для актора. А мікрофон? Мікрофон в академічному співі, як ми знаємо, не вітається. Це традиція. Так майбутньому вокалісту з надійною резонансною технікою мікрофон і не потрібен. Його голос озвучить концертний зал, навіть з поганою акустикою і навіть під відкритим небом, як, наприклад, в театрі Арена ді Верона. До того ж мікрофон, як відомо, спотворює звук, позбавляє його природності, а це вже погано для будь-якого вокаліста і актора. Адже мікрофон підсилює і недоліки голосу, які не настільки сильно проявляються в природному його звучанні [34].

Які ще переваги має резонансна техніка у методичному плані? Найважливіша перевага резонансної техніки – вона захищає гортань від

перевантажень. Це *захисна роль* резонаторів. Резонансна теорія визначає *до семи видів захисту* гортані від перенапруги, до якої провокує професійна сцена. Наприклад, перший захисний механізм визначається вже основною властивістю резонаторів як підсилювачів звуку; навіщо вокалісту або акторові перенапружувати гортань, якщо необхідна сила голосу і гучність може бути досягнута за рахунок резонансу?! З часів старих італійських педагогів до нас дійшов загадковий для багатьох афоризм: «Співайте на відсотки з капіталу!» Резонансна техніка дає таку можливість (якщо зусилля гортані вважати «капіталом», а «відсотками» – добавку до сили голосу за рахунок резонансу).

У зв'язку з цим резонансної технікою ми і називаємо «співом на відсотки», тобто з максимальним використанням резонансу з метою збільшення гучності, польотності голосу і захисту гортані від перенапруги [36]. Проте, далеко не всі співаки володіють резонансною технікою, тобто «Співають на відсотки». Напевно, чимало і тих, хто співає і «за рахунок капіталу», тобто гортані.

З цього приводу ще Е. Карузо писав: «Найгірша *помилка багатьох співаків* полягає в тому, що вони видають *горловий звук* або звук надмірно поглиблений. При найпотужнішій конституції організму цього не може витримати навіть найпотужніший голосовий апарат. У цьому причина того, чому багато артистів дуже швидко зникають зі сцени або бувають змушені задовольнятися посереднім становищем» [40]. Та й слухати таких співаків, як ми знаємо, не представляє задоволення: жорсткий негармонійний тембр, сиплість звуку, нарешті, фонастенія – ось закономірні стадії втрати голосу при «горлопенії» і, природно, відходу зі сцени. А це вже втрата реального, можливого капіталу. Володарі ж резонансної техніки, як правило, сценічні довгожителі, співають 30-40 років.

Тож як співак може вберегти «капітал» і «співати на відсотки», тобто найкращим чином використовувати резонанс? Відповідь на це питання

дає і резонансна теорія, і досвід майстрів. Наприклад, що пише одна з кращих учениць Еверарді М. Дейша-Сіоніцька в своїй книзі «Спів у відчуттях» (1926): «Цінність звуку, його дзвінкість і легкість обумовлюються роботою резонаторів. Обсяг голосу не стільки залежить від сили дихання, скільки від уміння виробляти звук, в якому діють досконало порожнини резонансу. Поставити звук в правильну позицію – це значить знайти таку точку і дати такий напрям, з якого голос мав би *найбільшу суму резонансів і обертонів*. Такій дії має підкорятися *відчуття і спостереження*». Фактично, Дейша-Сіоніцька дала цілком грамотне, з наукової точки зору, визначення резонансної техніки, разом з тим вона застосовувала резонансну техніку і на практиці – була однією з кращих солісток Великого театру, співала з Шаляпіним.

Як ми можемо відчувати і спостерігати резонанс? Вокаліст володіє двома органами почуттів, що дозволяють контролювати силу резонансу: це *слух і вібраційна чутливість*. Слух, безсумнівно, найважливіший «суддя і совість» нашого голосу, тобто інтонації, сили, дзвінкості. Але, на жаль, співак чує себе не зовсім так, як чують його голос слухачі в залі. Тому, як пише Рене Флемінг, ми змушені керуватися думкою про свій голос тих, кому ми довіряємо. Це парадокс, але це факт: слух вокаліста нерідко його підводить. Що стосується *вібраційної чутливості*, то це другий і вже більш безпосередній контролер сили резонансних процесів у всіх повітроносних шляхах – резонаторах голосового апарату (ротоглоткового, носового, грудного) [62]. Чим більше активність того чи іншого резонатора, тим сильніше вібрують (тремтять) ділянки тіла вокаліста в області даного резонатора (тверде піднебіння, область «маски», груди, лоб), що і відчувається співаком за допомогою вібраційної чутливості. Змінюючи налаштування резонаторів, тобто регулюючи їх розміри і форму (рухами мови, губ, щелепи, м'якого піднебіння, особливостями дихання), співак і може домогтися максимальної активності резонаторів.

Щодо грудного резонатора можна сказати, що грудне резонування, тобто відчуття ясно виражених вібрацій в області грудної клітини, супроводжує все звукоутворення протягом півтори октави діапазону чоловічого голосу і в нижній та центральній ділянках жіночого голосу. Резонатором в акустичному розумінні цього слова тут можуть бути трахея і великі бронхи. Резонаторні відчуття в грудній клітині виразно відчуються співаком, якщо він докладе руку до будь-якої її частини. Практично треба прагнути до такого звучання, коли головний і грудної резонатори звучать одночасно.

В процесі пристосування голосу до виконання будь-якої пісні, романсу або арії майбутній співак не в змозі користуватися економними, правильними і доцільними рухами органів голосоутворення. Щоб при цьому подолати труднощі які зустрічаються і досягти звучності голосу, майбутні співаки, не знаючи природних можливостей свого голосового апарату, часто гвалтують і перевантажують його. В результаті вони або прямо зривають голос, або, в кращому випадку, набувають ряд шкідливих навичок, негативно відбиваються на якості голосового матеріалу. Сюди відносяться тремоловання звуку, напруження, носовий або горловий його характер, гримаси особи при співі, напружений стан всього тіла, набухання вен на шиї, крикливість, погана дикція тощо [72].

Викладачам сольного співу в деяких випадках вдається шляхом голосових вправ досягти позитивних результатів у сенсі зменшення тремоловання голосу і навіть повного його зникнення, то це, мабуть, відноситься скоріше до деяких найбільш легких форм тремоловання. З іншого боку, цей факт аж ніяк не суперечить тому, щоб вважати тремоловання голосу за справжню хворобу голосового апарату. З літератури і спостережень відомо, що багато функціональні хвороби голосу виліковуються завдяки правильній постановці голосу і раціональним вправ, так само як і те, що велика кількість функціональних

хвороб голосу є результатом неправильного співу або нераціонального методу навчання співу.

Проте, виникає запитання: як співак може регулювати *грудний резонатор*? Багатьом він здається стабільним за розмірами і до того ж ізольованим від зовнішнього простору гортанню? Ні, грудний резонатор нестабільний за розмірами і на тембр голосу впливає. Дослідження під рентгеном показують, що трахеобронхіальна порожнина людини здатна істотно змінювати свій об'єм: при опусканні гортані трахея зменшується, а при опусканні діафрагми збільшується за рахунок подовження трахеї до 15% навіть при звичайному диханні, а при співацькому, очевидно, ще більше. Крім того, трахея значно змінює свій обсяг ще й за рахунок збільшення діаметра до 70%, оскільки хрящові кільця трахеї не замкнуті, а підковоподібні, тобто частково з'єднані м'язовою тканиною, яка здатна, як відомо, скорочуватися і розслаблятися. Все це створює умови для настройки грудного резонатора на потрібні частотні параметри. Дослідження показали, що він, в основному, посилює низьку співацьку форманту [61].

Що стосується носового резонатора, то у співаків і дослідників бувають розбіжності з цього питання. Наприклад, Л. Работнов повністю заперечував, а І. Левідов визнавав роль носового резонатора. Але це вже історія. Зараз експериментально доведено, що носова порожнина – це *найважливіший резонатор*; він посилює високу співацьку форманту і поглинає передформантну область, що ще більше підкреслює звучання ВПФ (В. Морозов, 2008). Але головне – навіть помірна, практично невідчутна на слух озвученість носової порожнини активізує і додаткові пазухи носа – гайморові, лобову, гратчастий лабіринт, тобто «резонатори-індикатори», як я їх називає В. Морозов. Вони не можуть безпосередньо впливати на звук, тому що не мають виходу в навколишній простір, але дають вібраційне відчуття «маски», «високої позиції» і можливість оволодіння «головним регістром». *Відомий метод співу «з закритим*

ротом» («мукання» і «мичання») наводить вокаліста на ці відчуття вібраційної активності носового резонатора, які співак і повинен *зберегти при нормальному співі* з відкритим ротом. Таким чином, «звук повинен бути в носі, але в звуці не повинно бути носа», – як учили старі педагоги.

Треба зазначити, що досить важлива роль при оволодінні майбутнім співаком резонансною технікою належить *м'язовим відчуттям*. М'язове відчуття, безсумнівно, найважливіше, і співак неминуче їм керується; адже все в співі робиться м'язами! Але ще І. Сеченов – класик фізіології, який, до речі, добре знав і любив спів, – писав, що «м'яз від природи сліпий і глухий», але він «навчається» у зору і слуху, що і як йому треба робити. Дитина тягнеться до іграшки під контролем зору, а говорити навчається під контролем слуху; народжений глухим, залишається, як відомо, глухонімим [62]. Проте, біда в тому, що *м'язова пам'ять* має властивість з часом слабшати і точність м'язових координацій порушується. «Якщо я не граю один день, – казав С. Рахманінов, – то чую я. Якщо не зіграю два дні, – чують мої домашні. Якщо не граю три дні, чують всі!». Співак, як відомо, повинен також щодня розспівуватися, налаштовуватися, щоб підтримувати м'язові координації слуховими і вібраційними відчуттями роботи резонаторів. Виходить, що ми співаємо під потрійним самоконтролем!

Мало того, існує ще два органи почуттів, які мають важливе значення для вокаліста. Це *почуття тиску повітря в нижніх дихальних шляхах*, завдяки якому співак регулює силу фонационного дихання, і його різновид – *відчуття дотику*, наприклад, відчуття тиску пояса, який співаки нерідко використовують для *відчуття опори дихання*, а також зір (спів по нотах, зорові асоціації тощо). Весь цей *комплекс органів чуття* – слух, м'язове відчуття, вібраційне, почуття тиску і зір – є фізіологічною основою вокального слуху вокаліста і педагога, про що В. Морозов докладно писав ще в книзі «Вокальний слух і голос» (1965). А тепер уже

можна говорити, що *вокальний слух – це найважливіша фізіологічна основа резонансної техніки співу і сценічної мови також* [53].

Чи традиційна теза «мистецтво співу – це мистецтво дихання», спростовується сучасною наукою? Резонансна техніка співу на це не робить замах. Але разом з тим доповнює поняття співацького дихання. Наприклад, в частині поняття «вдихальна установка». Це, як відомо, рекомендація підтримувати стан як би вдиху під час фонаційного видиху. Головну роль в механізмах вдихальна установки грає *діафрагма і опора звуку на діафрагму*. Традиційне пояснення *вдихальної установки* – захист голосових складок від надмірного тиску дихання на гортань. Це справедливо, але не вичерпує всієї сутності вдихальної установки. Згідно *резонансної теорії співу, вдихальна установка – це також і найважливіший фізіологічний механізм активізації резонансних процесів* голосоутворення. Чому? Та тому, що *стан вдиху* приводить до рефлекторного (мимовільного, як би автоматичного) розширення всього дихального тракту, перш за все трахеобронхіальних порожнин легень, що підсилює грудний резонанс. Розширюється також ротоглоточна порожнина і навіть ніздрі, що також покращує резонансні властивості; але, крім того, і це дуже *важливо, рефлекторно розслабляються білягортанні м'язи, звільняючи гортань від затиснутості* як би розширюючи її (при вдиху голосові складки помітно більше розходяться у порівнянні з вільним видихом, що спостерігав ще І. Сеченов, 1866).

Таким чином, якщо при видиху весь дихальний тракт звужується, сприяючи видиху, то при вдиху – розширюється, збільшується в об'ємі, сприяючи надходженню повітря в легені. Цей природний нейрофізіологічний рефлекторний механізм досвідчені співаки також використовують як засіб регулювання, точніше – посилення резонансних процесів за допомогою *вдихальної установки*.

Об'єктивні дослідження підтверджують механізм вдихальної установки. А вся справа в особливій фізіології діафрагми, як *вдихального куполоподібного м'яза*. Точніше, групи м'язів, прикріплених по периметру грудної клітки, що сходяться в центрі, як спиці парасольки. І цей купол, може *тільки вдихати*, але не видихати! Саме скорочення м'язів діафрагми під час вдиху рефлекторно, крім нашої свідомості, розслаблює білягортанні м'язи, тобто звільняє гортань від затиснення. *Поради майстрів свідомо розслабляти щелепу і шийні м'язи* зовсім не зайві, але напруга діафрагми звільняє гортань як би автоматично, і важливо не заважати їй це робити [42, с. 16]. Напруга діафрагми не тільки звільняє гортань, а й розширює всі порожнини дихального тракту – трахеобронхіальну і ротоглоткову- покращуючи їх резонансні властивості. Цей природний фізіологічний механізм дихального апарату і лежить в основі *діафрагматного дихання*, якого неухильно вимагав ще Ламперті – учитель Еверарді, а також, звичайно ж, сам Еверарді і всі сучасні майстри вокального мистецтва.

Таким чином, діафрагма в співі виконує три найважливіші ролі. По-перше, регулює підкладковий тиск повітря у взаємодії з міжреберними м'язами і черевним пресом – це її загальновідома роль. По-друге, розширює всі дихальні шляхи, тим самим, їх резонансні властивості. І, по-третє, рефлекторно звільняє гортань від затиснення білягортанними м'язами і надає їй співацького стану.

На перших уроках вокалу важливо зрозуміти можливості того, хто навчається, оцінити його вокальні дані і перш ніж почати заняття чітко уявити завдання для формування власне голосу, допомогти відчувати свої вокальні здібності. Співочий голос – інструмент, формування і розвиток якого залежить від індивідуальних здібностей людини. Тому завдання першого етапу занять зводиться до адаптації студента до звуків власного голосу і вмінню поводитися з ним. Завдання на цих уроках повинні бути нескладними, швидко запам'ятовуються і легко повторюваними [2, с. 36].

Коли завдання виконуються точно, в нервовій системі створюються найкращі умови для освіти рефлексів. Навантаження не повинна бути надмірною.

Окреслсимо якими *об'єктивними методами* підтверджуються наші суб'єктивні слухові і вібраційні відчуття резонансної техніки.

По-перше, це спектральний аналіз звуку, який виявляє в хорошому співацькому голосі наявність чітко виражених високої та низької співацьких формант, які є результатом резонансу різних частин голосового апарату, про що ми вже говорили. Але голос несе десятки різних показників, які використовуються в комп'ютерній діагностиці вокальної обдарованості [50].

По-друге, вимір ступеня вібрації резонаторів вокаліста за допомогою спеціальної вібровимірювальної апаратури і мініатюрних датчиків вібрації, розташованих в області грудного і верхніх резонаторів.

Дослідження показують прямий зв'язок інтенсивності вібрації грудного резонатора з рівнем низької співацької форманти, а вібрації верхніх резонаторів – з рівнем високої форманти.

Цікаві об'єктивні дані були отримані ще в попередніх дослідженнях фонаційного дихання і механізмів *опори звуку на діафрагму* у співаків різної кваліфікації – особливості рухів нижніх ребер, області підложечки, нижньої частини черевного преса у взаємозв'язку з силою голосу і вібрацією резонаторів, про що зазначалось вище.

Для вивчення резонансної техніки, зазвичай, застосовують як *традиційні методи оцінки психологічних властивостей обстежуваних* – це *опитувальники Кеттела, Айзенка, Векслера*, так і нові, розроблені науковцями методи, наприклад складання *психологічного портрета людини по її голосу*. Голос – це візитна картка. Слухач здатний розпізнати в голосі багато десятків психологічних властивостей і станів виконавця, в тому числі його щирість або нещирість, що доведено експериментально [51, с. 21]. Досліджується також, до якого типу особистості належить

людина: ближче він до «ліриків» або до «фізиків», тобто до *художнього* або *розумового* типу, по психологічній класифікації. Для цього є теж різні методики, і методика В. Морозова на *емоційний слух*, тобто на здатність розпізнавати емоційний стан людини по її голосу [52]. Дослідження показали, що у художників – співаків і акторів, емоційний слух в цілому істотно краще, ніж у представників розумових професій – математиків, програмістів. Але серед співаків і акторів буває чимало і «мислителів», у яких превалює більш раціоналістичний мислення і ставлення до техніки співу, зокрема. До речі, «художники», як правило, використовують емоційно-образні, метафоричні пояснення резонансної техніки, тобто *метод «начебто»*, а «мислителі» воліють логічно зрозуміти і пояснити реальний механізм голосоутворення. Втім, одне іншому не заважає, а, скоріше, доповнює.

Але в педагогіці важливо, до якого типу належать учитель і його учень; якщо до одного, то взаєморозуміння буде більше, а якщо до різних типів, то їх діалог може нагадувати розмову «глухого зі сліпим». Але це, звичайно, крайній випадок, а частіше, талановитий співак або актор належить до *середнього типу*, в якому вдало поєднуються і «художник», і «мислитель». Наприклад, Шаляпін, з якого Станіславський, за його власними словами, «списав свою систему».

Наприклад, відомо, що майстри користуються малим диханням. Спробуйте просто вдихнути трохи повітря, або вдихнути «як квітку нюхаєш» (Образцова), або зробити «вдих короткий, як переляк» (Крестинський) – і ви відчуєте різницю у відчуттях, як ви це зробили в тому чи в іншому випадку. Адже це-то якраз і потрібно буває педагогу – навести учня на відчуття правильного вдиху! Та часом буває важко пояснити учневі, наприклад, що таке вдихальна установка, нерідко він може закріпачувати м'язи, затискати дихання [80, с. 48].

Так, В. Морозов вважає, що в цьому випадку вдалою, хоча і фантастичною, може бути порада: «Пийте звук!». У всякому разі, ця

порада допомогла солістові Метрополітен-опера Курту Бауму стати «королем верхнього do», як його справедливо називали за сильний і легкий голос, який він зберіг до 80-ти з гаком років! Але крім того, у нього були ще й інші секрети резонансної техніки: мале і «ніжне» дихання, як він говорив, ніжне поводження з гортанню і відчуття *резонансу* попереду.

Що стосується *методу «начебто»*, то, незважаючи на всі його достоїнства, він має деякі обмеження. Слід, мабуть, остерігатися образів, що провокують «горлоспів», оскільки гортань повинна бути вільною, або, як називав її Є. Ольховський, «замінованою зоною». А по-друге, не дуже порушувати естетичні норми, як доводиться чути рекомендацію «висякатися звуком», спрямовану, очевидно, на розвиток відчуття «маски». Таке неприпустимо.

Таким чином, професійна резонансна техніка сьогодні – це вже не інтуїтивне і не випадкове (тобто як вийде), а цілком свідоме, теоретично обґрунтоване, цілеспрямоване і ефективне використання резонансу з метою досягнення необхідної гучності і легкості голосу, поліпшення його тембру, польотом і захисту гортані від перенапруги.

Висновки до розділу 2

1. *Практична сутність резонансної техніки співу* полягає у вивченні способу звукоутворення методами акустики, психофізіології у вокальній практиці майстрів оперної сцени. Протягом довгого часу автор резонансної теорії співу професор В. Морозов, а також прихильники даного способу розвитку співацьких здібностей збирали матеріал по цій темі різними способами, а саме за наявними:

- літературними джерелами;
- майстер-класами та інтерв'ю;
- акустичними дослідженнями;
- віброметричними дослідженнями;

–психологічними тестовими обстеженнями.

2. Обґрунтовуючи сукупність *педагогічних умов* щодо ефективного формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки, ми визначили наступні *педагогічні умови*:

- 1) спрямування сучасної музично-педагогічної освіти на розкриття особистісного потенціалу студентів;
- 2) опора як на світову музичну культуру, так і на національні музичні цінності та етно-культурні традиції національного мистецтва;
- 3) формування системи ідеомоторних відчуттів вокаліста в процесі створення музично-художнього образу;
- 4) використання резонансу в співі, що дозволить майбутньому вокалісту не тільки розширити діапазон звуків, розвинути вокально-виконавський потенціал, а і прикрасить саме виконання;
- 5) продуктивна співпраця студента, концертмейстера і викладача.

3. Професійна резонансна техніка сьогодні – це вже не інтуїтивне і не випадкове, а цілком свідоме, теоретично обґрунтоване, цілеспрямоване і ефективне використання резонансу з метою досягнення необхідної гучності й легкості голосу, поліпшення його тембру, польотності й захисту гортані від перенапруги.

Методичну значущість в контексті досліджуваного феномену мають: - виконання вправ для організації правильної роботи гортані та глотки; - обов'язкове виконання вправ для самостійних занять для організації дихання та звучання; - вправлення для організації правильної роботи гортані та мови; - вправи на тренування вдиху та видиху; - вправи, спрямовані на збільшення сили вокального звуку, глибини та краси тембру голосу; - вправи в розвитку співацького «вібрато».

ВИСНОВКИ

У магістерському дослідженні здійснено теоретичне узагальнення процесу формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки. Проведення кваліфікаційного магістерського дослідження передбачало виконання поставлених завдань, що дозволило реалізувати мету і отримати наведені нижче результати.

1. *Проаналізовано історичний аспект розвитку вокально-педагогічних шкіл.* Процес дослідження визначив *вокальне виконавство* як одну з найдавніших форм музичних жанрів, де простота, співучість і невитіюватість мелодій були першим досвідом у сприйнятті естетичної насолоди, дарованої навколишнім середовищем. Вивчення досвіду історії різних вокальних шкіл дозволило з'ясувати значущість вокальної спадщини, яка стала фундаментальним підґрунтям у формуванні музичної культури багатьох світових держав. Розглянутий нами історичний аспект розвитку вокально-педагогічних шкіл визначити значущість перш за все *староіталійської академічної школи співу*, яка включала *флорентійську* (основоположником якої став Джуліо Каччіні, діапазон виконуваних вокальних творів будувався в межах октави, далі для інтонування використовувалася фальцетна співацька техніка); *римську* (особливостями якої була мовна мелодекламація і чоловічий спів); *неаполітанську* (в якій склався особливий співацький стиль «бельканто») і *венеціанську*.

Вагоме місце у розвитку вокально-педагогічних шкіл посідають: *французька педагогіка вокалу*, яка пройшла довгий шлях формування від стилю афектованої декламації до витонченого імпресіоністського звучання моно-опер, враховуючи фонетику французької мови; та *російська вокальна школа* (засновником якої прийнято вважати

М. Глінку), яка є симбіозом національних співочих російських традицій і традицій класичних академічних італійської та французької вокальних шкіл.

2. *В роботі висвітлено психофізіологічні і акустичні властивості співацького голосу та визначено сутність резонансної техніки постановки голосу як основи вокального навчання.*

Співацький голос розглянуто як складну біофізичну функцію людського організму, сукупність музичних звуків, що утворюються голосовим апаратом. Досліджуваний феномен висвітлено як акустичне явище, що характеризується висотою, силою (гучністю), звуковисотним об'ємом (діапазоном), тембром (забарвленням) вібрато і дикцією (розбірливістю).

Розуміння процесу формування співацького голосу було підкріплено основним завданням постановки голосу - дисциплінуванням рухів м'язової системи голосового апарату, що безпосередньо залежить від усвідомлення основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвитку навичок координування роботи голосового апарату за допомогою вокально-слухового контролю. *Під формуванням співацького голосу* ми розуміємо процес його постановки і підготовки до професійного використання.

Було визначено, що формування співацького голосу передбачає встановлення нових рухових стереотипів, автоматизацію вокальних дій, вироблення вокальної техніки з високим імпедансом, присутності високої та низької співацької форманти у спектрі співацького звуку, вдосконалення усіх акустичних якостей співацького голосу.

У дослідженні з'ясовано, що в основі *резонансної техніки* співу лежать фізіологічні основи взаємодії резонаторів між собою, з роботою гортані і диханням. У числі основних цілей і завдань РТС (резонансної

техніки співу) – наукове пояснення і обґрунтування можливості досягнення при мінімальних фізичних напругах органів голосоутворення властивих майстрам високих естетичних і вокально-технічних якостей співу: значної сили голосу, краси тембру, яскравості, дзвінкості і летючості звуку, високих фонетичних якостей вокальної мови (чіткості дикції), легкості і невтомності голосоутворення, довговічності професійної сценічної діяльності вокаліста.

3. У процесі дослідження з'ясовано особливості застосування резонансної техніки майстрами вокальної педагогіки у формування співацького голосу майбутнього вокаліста у процесі фахової підготовки. Ними практично доведено, що *резонанс* – це наймогутніший помічник співацькому голосу, а *практична сутність резонансної техніки співу* полягає у вивченні та впровадженні педагогами у вокальну практику способу звукоутворення методами акустики. Терміни «*резонансний спів*», «*резонансна техніка співу*» або «*резонансна теорія співу*» є новими поняттями, вперше введеними у науковий обіг відомим практиком з вокальних технологій В. Морозовим.

У дослідженні розкрито вклад автора резонансної теорії співу, професора В. Морозова та прихильників даного способу розвитку співацьких здібностей, які *розкрили методичну цінність резонансної техніки* для практичного впровадження. Ними акцентувалося, що в основі *резонансної техніки* співу лежать фізіологічні основи взаємодії резонаторів між собою з роботою гортані і диханням. *Особливістю теорії резонансної техніки співу* В. Морозова є спів з максимально ефективним використанням співаком резонансних властивостей голосового апарату з метою отримання максимального ефекту сили, польотності та естетичних якостей голосу за мінімальних фізичних зусиль, що досягається співаком під контролем вібраційної чутливості як індикатора резонансного відчуття (у взаємодії зі слухом та м'язовим

відчуттям) та правильно організованим діафрагматичним співацьким диханням. За версією майстрів з даної вокальної техніки *резонансний спів* — це спів із високим коефіцієнтом корисної дії голосового апарату на основі використання законів резонансу та психофізіологічних засобів самоконтролю та посилення резонансних процесів голосоутворення.

4. У дослідженні обгрунтовано *педагогічні умови* формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки та розроблено *методичні рекомендації* щодо формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки.

Сукупність *педагогічних умов* щодо ефективного формування співацького голосу майбутнього вокаліста засобами резонансної техніки у процесі фахової підготовки, ми визначили наступним чином:

- 1) спрямування сучасної музично-педагогічної освіти на розкриття особистісного потенціалу студентів;
- 2) опора як на світову музичну культуру, так і на національні музичні цінності та етно-культурні традиції національного мистецтва;
- 3) формування системи ідеомоторних відчуттів вокаліста в процесі створення музично-художнього образу;
- 4) використання резонансу у співі, що дозволить майбутньому вокалісту не тільки розширити діапазон звуків, розвинути вокально-виконавський потенціал, а й доповнить саме виконання;
- 5) продуктивна співпраця студента, концертмейстера і викладача.

5. Проведення магістерського дослідження забезпечило підготовку *методичних рекомендацій*, до яких ми включили найбільш дієві підходи з існуючої практики роботи з вокалістами, які передбачають:

1) оволодіння резонаторною технікою голосового апарату за допомогою індивідуальних даних і їх якісним зростанням є основним показником правильності звучання резонаторів, метою яких є отримання значного акустичного ефекту при голосоутворенні і веденні звуку вокаліста;

2) оволодіння так званим «озвученим», резонуючим співацьким диханням шляхом об'єднання дихальних і резонансних властивостей голосового апарату за допомогою певних навичок дихання при обов'язковій активності діафрагми, міжреберних м'язів і м'язів черевного преса, що є найбільш ефективним засобом забезпечення тримання гортані у активному співацькому стані;

3) культивування складкових відчуттів, застосування методів впливу на гортань і голосові складки за допомогою дихання;

4) застосування індивідуальних музично-образних уявлень про резонансні технології співацького голосу, як найбільш дієвих інструментів управління співацьким процесом і впливу на всю систему голосоутворення;

5) дотримання зв'язку між трьома основними частинами співацького процесу «дихання - гортань – резонатори», в результаті чого вплив неминуче відбивається на роботі всього голосового апарата.

Методична робота у контексті досліджуваного феномену має *включати*:

- розвиток навичок виразної манери виконання;
- освоєння принципів кантиленного стилю;
- практичне засвоєння основ вокальної дихальної техніки;
- використання принципів вокально-технічної оснащеності;
- практична вокально-виконавська діяльність.

Рекомендації містять *методи* резонансної техніки, які передбачають роботу з вправами на активізацію резонансних якостей

співочого голосового апарату для отримання максимального ефекту при відтворенні звуку (сила, об'єм та краса звуку):

- засвоєння різних прийомів для розвитку резонансної техніки звукознавства;
- освоєння вправ на розвиток співацького «вібрато»;
- виконання вправ збільшення сили та насиченості звуку й краси тембру;
- систематичність у вправах щодо розвитку співацького дихання.

Отже, *професійна резонансна техніка* сьогодні – це свідоме, теоретично обгрунтоване, цілеспрямоване і ефективне використання резонансу з метою досягнення необхідної гучності і легкості голосу, поліпшення його тембру, польотності і захисту гортані від перенапруги.

Матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути використані в практиці роботи освітніх установ мистецького спрямування в контексті реалізації програми вокальної підготовки майбутнього вокаліста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллин Э. Б. Теория музыкального образования: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва: Издательский центр «Академия», 2004. 336 с.
2. Автушенко И. А. Развитие эмоционального слуха на уроках сценичного языка. *Сценический язык*: Сб. статей. Москва: ГИТИС, 2007. Вып. 2. С. 36-50.
3. Актуальные проблемы музыкального образования: Сб. статей. Киев: Муз. Украина, 1986. 128 с.
4. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник для высших учебных заведений. Санкт – Петербург: Композитор, 2006.
5. Алиев Ю. Б. Методологические и методические основы вокально-педагогического творчества: в 2 ч. Москва, 1993. 86 с.
6. Андгуладзе Н. Д. О творческой природе певческого дыхания. *«Голос»*. *Первый Международный междудисциплинарный конгрес.* Сб трудов. Москва, 2007. С. 5-6.
7. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
8. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Москва, 1952.
9. Барсов Ю. А. За пять лет (о работе Лаборатории певческого голоса Ленингр. госуд. консерватории). *Музыкальные кадры*. 24 сентября, 1966.
10. Барсов Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Ленинград, 1968.
11. Вайнштейн Л. Камілло Еверарді і його погляди на вокальне мистецтво. Київ, 1924.
12. Варламов А. Е. Полная школа пения: учебное пособие. / 4-е изд., стер. Санкт-Петербург: Планета музыки, Лань, 2012. 120 с.
13. Василенко Ю. С. Голос. Фониатрические аспекты. Москва, 2002.

14. Вокал. Краткий словарь терминов и понятий: учебное пособие / сост.: Н. А. Александрова. Санкт-Петербург: Планета музыки, Лань, 2015. 352 с.
15. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник для вузів / В. Г. Антонюк. Київ: Віпол, 2007. 173 с.
16. Вотріна В. В. Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. 272 с.
17. Гарсиа М. Полный трактат об искусстве пения (Traite complet de l'art chant), 1847, 2-е изд. 1856. Российский перев. под ред. В. Багадурова. Москва, 1957.
18. Гмиріна С.В. Добір навчального вокального репертуару як складова фахової підготовки естрадного вокаліста. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016. № 1. С. 105–108.
19. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971-2001) [посібник]. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 94 с.
20. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти [монографія]. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
21. Голубєв П. Поради молодим педагогам-вокалістам. Київ: Муз. Україна, 1983. 62 с.
22. Гусева А.Н. К проблеме исследования жанра вокализа. *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 2 (7). С. 148–151.
23. Давидов М. А. Теорія виконавської майстерності в працях українських дослідників. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 3. С. 7 – 22.
24. Дальский В. А. Резонансная теория пения и педагогическая практика. *Вопросы вокального образования*. Методические рекомендации. Москва, 2005. С. 24-30.
25. Дейша-Сионицкая М. А. Пение в ощущениях. Москва, 1926.

26. Дейша-Сионицкая М. А. Пение в ощущениях. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. 64 с.
27. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 2007. 368 с.
28. Дрожжина Н. В. Экстраполяция резонансной теории пения на вокальную педагогику музыкальной эстрады. *Вопросы вокального образования*. Методические рекомендации. Москва – Казань, 2010. С. 80-92.
29. Євтушенко Д. Роздуми про голос. Київ: Муз. Україна, 1979. 253 с.
30. Ермолаев В. Г., Лебедева Н. Ф., Морозов В. П. Руководство по фониатрии. Ленинград, 1970.
31. Ермолаев В. Г., Морозов В. П., Парашина В. И. Применение метода спектрального анализа звука к исследованию роли носовой полости в певческом звукообразовании. *Вестник оториноларингологии*. 1964. № 2.
32. Enska O.Y., Kramska S. H. Peculiarities of Emotional Culture Formation of Future Teachers of Art Profile in Conditions of the Higher Special Education Institution [Text] // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : науковий журнал. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. № 3–4 (97/98). С. 255–265.
33. Канторович А. Культура вокального слова. Москва: Музыка. 1957. 156 с.
34. Киселев А. Н. Теория и практика резонансного пения. *Вопросы вокального образования*. Методические рекомендации. Москва – Санкт Петербур, 2008. С. 59-61.
35. Крамська С.Г. Розвиток національної вихованості студентів музично-педагогічної спеціалізації на засадах української народної пісні // Актуальні проблеми теорії музики та музичного виховання. Збірник

наукових праць Київського державного університету культури і мистецтв. Київ: КДУКіМ, 1998. С. 22–28.

36. Крамська С., Руденко О. Значущість художньо-творчого ресурсу у професійному становленні вокаліста: мистецько-історичний погляд [Текст] // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : науковий журнал. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. № 8 (102). С. 457–467.

37. Kramska, S., Ostrovskyi, V. (2020). Artistic and creative potential in the practice of future musicians-performers training. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 9 (103), 469-479 .

38. Кушка Я. С. Методика навчання співу [посібник з основ вокальної майстерності]. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2010. 288 с.

39. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Ленинград, 1972.

40. Лицвенко И.Г. Вокализ. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 828–829.

41. Левидов И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Ленинград, 1939.

42. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. Москва: Музыка, 1988. С. 95-103.

43. Мадисева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія і практика) [навчальний посібник]. Харків: Штрих, 2002. 160 с.

44. Маслій К. С. Виховання голосу вокаліста [навчальний посібник]. Рівне: ЛІСТА, 1996. 120 с.

45. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. Москва: Просвещение, 1987. 95 с.

46. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. вид. 2. Київ: Муз. Україна, 1985. С. 24.

47. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Ленинград: Наука, 1977.

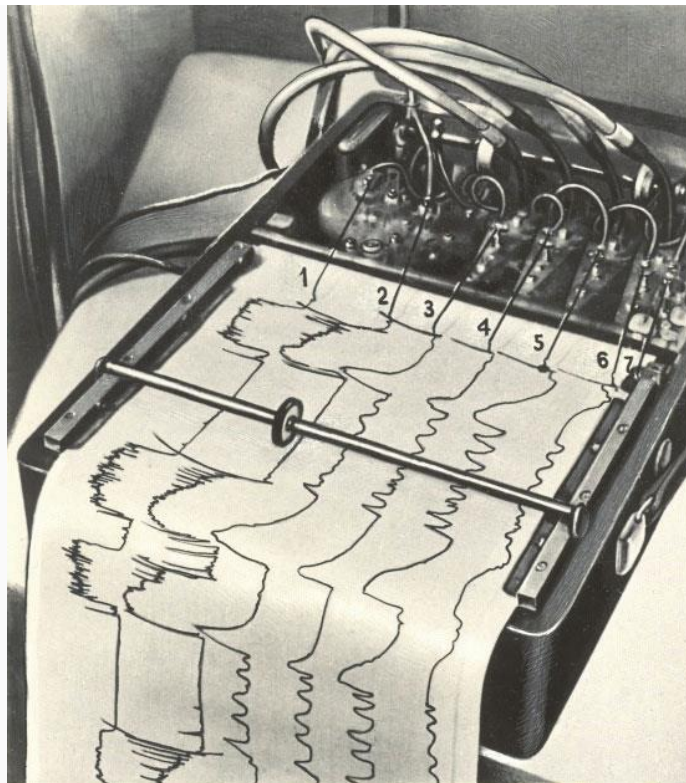
48. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. Ленинград: Музыка, 1965.
49. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. *Основы резонансной теории и техники*. Москва: Центр «Искусство и Наука», 2006. 592 с.
50. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. *Основы резонансной теории и техники*. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 2008. 543 с.
51. Морозов В. П. Научные основы вокального искусства: резонансная теория пения. *Вопросы вокального образования*. Москва: Изд-во Минкультуры РФ, 1995. С. 60-62.
52. Морозов В. П. Новая методика исследования голосовой функции человека. *Вторая Всесоюзная научная конференция по вопросам физиологии труда: Тезисы докладов*. Москва, 1985. С. 190-191.
53. Морозов В. П. Резонансная теория голосообразования. Эволюционно-исторические основы и практическое значение. *«Голос»: Первый международный междисциплинарный конгресс*. Сборник трудов. Москва: Центр информационных технологий в природопользовании, 2007. С. 12-25.
54. Морозов В. П. Резонансная теория пения о механизмах защиты гортани профессиональных певцов от перегрузок. *Музыкотерапия и восстановительная медицина в XXI столетии. Материалы Первого Международного конгресса*. Москва, 2000.
55. Морозов В. П. Тайны вокального языка. Москва – Ленинград: Наука, 1967.
56. Морозов В. П., Муравйов Б. Л. Эмоциональный слух как критерий профотбора вокалистов и актеров. *Вопросы методики отбора на исполнительские отделения музыкальных вузов страны*. Клайпеда, 1985. С. 34-37.
57. Музыкальная акустика / Под ред. Н. А. Гарбузова. Москва, 1954.

58. Назаренко И. К. Искусство пения: Хрестоматия. Москва, 1968. 623 с.
59. Національна педагогічна енциклопедія. URL: <http://didactts.ru/termin/vokalnyi-sluh.html>. 59.
60. Сафонова В. И. Резонансная основа вокальной работы в хоре (из опыта хормейстера. *Вопросы вокального образования*: методические рекомендации. Москва, 2005.
61. Сафонова В. И. Опыт обучения детей элементам резонансной технике пения. «Голос». *Первый Международный междисциплинарный конгресс*. Сб трудов. Москва, 2007. С. 182-185.
62. Сафонова В. И. Особенности вокальной работы в хоре (активизация резонатора системы певца в хоре). *Теория и практика хорового исполнительства*. Москва, 2010.
63. Сеченов И. М. Физиология нервной системы. Санкт-Петербург, 1866.
64. Плужников К. И. Механика пения. *Принципы постановки голоса*: учебное пособие. Москва: Альянс, 2013. 136 с.
65. Позднякова Т. И. Из опыта формирования резонансной техники пения в учебном хоре. *Вопросы вокального образования*: методические рекомендации. Москва, 2005.
66. Подкопаев М. И. О методологических основах содержания и проектирования курса вокальной методики (на основе резонансной теории пения). *Вопросы вокального образования*. Методические рекомендации. Москва – Санкт Петербург, 2006. С. 127-138.
67. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа. Київ: Нова книга, 2006. 384 с.
68. Пустынникова Г. Н. Практическое пособие по восстановлению речевого и певческого голоса. Москва: Альянс, 2014. 128 с.

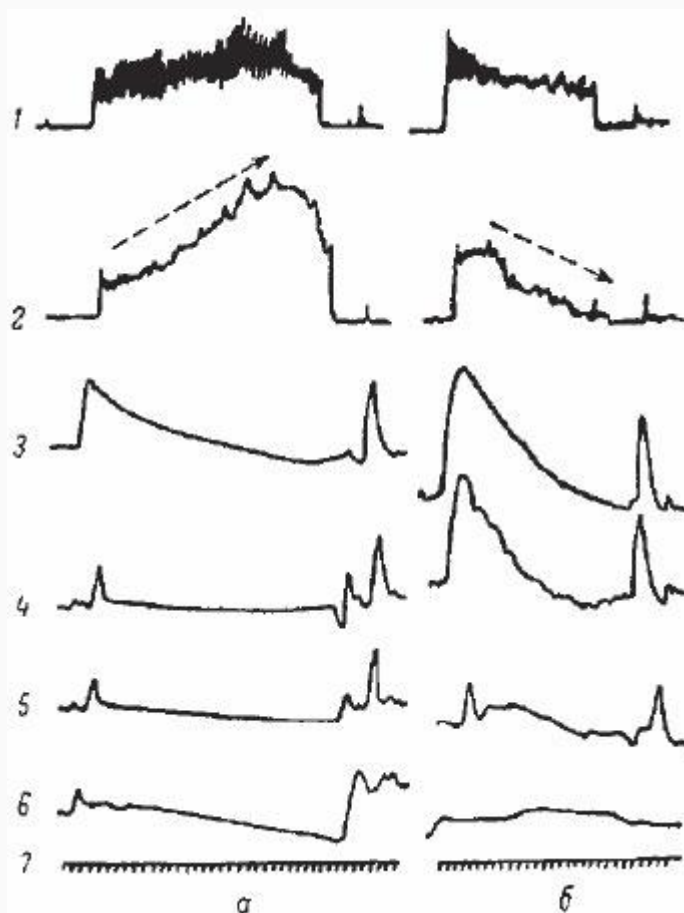
69. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. Ленинград, 1932.
70. Ржевкин С. Н. Некоторые результаты анализа певческого голоса. *Акусто. Журн.*, 1956. Т. 2. Вып. 2. С. 205-210.
71. Рудаков Е. А. О природе верхней певческой форманты и механизм ее образования. *Развитие детского голоса*. Москва, 1963.
72. Садовников В. Орфоэпия в пении. Москва: Сов. композитор, 1958. 80 с.
73. Сорокин В. Н. Теория речеобразования. Москва, 1985.
74. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Природно-наукові теорії співу [навчальний посібник для музичних та педагогічних ВНЗ]. Харків-Суми, 2002. 92 с.
75. Фант Г. Акустическая теория образования речи. Москва, 1964.
76. Эдельман Ю. Б. Теория и практика резонансного пения *Вопросы вокального образования*. Методические рекомендации. Москва, 2005. С. 30-33.
77. Юссон Р. Певческий голос: исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Москва: Музыка. 1974. 263 с.
78. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник – довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. 316 с.
79. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Навчально-методичний посібник. 2-е видання. Київ, 2015. 298 с.
80. Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы. Изд. 3-е. Санкт-Петербург: Изд. ДЕАН, 2007. 128 с.
81. Яковлева А. Искусство пения: исследовательские очерки. Материалы. Статьи. Москва: Изд. дом «ИнформБюро», 2007. 480 с.

ДОДАТКИ

Додаток А



Історичний попередник наших сучасних комп'ютерних методів дослідження співацького голосоутворення – чорнилопишучий прилад *фоновіброннейлюграф*, конструкції автора, для одночасної комплексної реєстрації сили звуку (1), інтенсивності вібрації резонаторів (2) і дихальних екскурсій: верхньої частини грудної клітини (3), нижніх ребер (4), черевної стінки в області підложечки (5) і області нижньої частини живота (6). Лічильник часу через 1 секунду (7).



Пневмографічні записи дихальних рухів кваліфікованого (а) і некваліфікованого (б) співаків з одночасною реєстрацією рівня сили голосу і інтенсивності вібрації грудного резонатора.

Рух кривих вгору свідчить про посилення голосу, вібрації і процесах *вдихання*. Рухи вниз — про ослаблення голоси, вібрації і процесах *видихання*.

1 — рівень сили голосу, 2 — інтенсивність вібрація грудного резонатора, 3-6 — дихальні рухи: 3 — верхньої частини грудної клітини, 4 — нижніх ребер, 5 — підложечки, 6 — низу живота, 7 — позначка часу через 1 с.

Додаток В



Володимир Петрович Морозов

Фото, 2001.

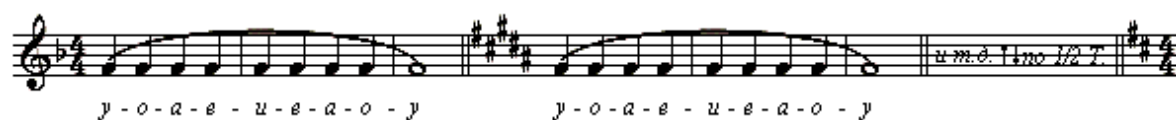
Додаток Г

Вокально-хорові вправи Е. Альбової та Н. Шереметьєвої

1. Вправа



2. Вправа



3. Вправа



4. Вправа



5. Вправа



6. Вправа



7. Вправа.



8. Вправа



9. Вправа



Додаток Д

ПРИКЛАДИ ВОКАЛЬНОЇ ГІМНАСТИКИ

Наводимо приклади:

Починати гімнастику слід з викладачем, а далі самостійно. Розминка займає 20-30 хвилин і повинна стати регулярною перед вокальною роботою (уроком, репетицією, концертом):

1. Фізична самосвідомість (без звука) (5 хвилин).

«Підтягти свій хребет вгору, підтягніться й опуститься, опустити голову вниз. «Перекотити» голову по колу, розслабити (за допомогою рук) щелепу і язик, розімкнути м'яке піднебіння, позіхнути, потягнутись у всі боки.

2. М'яке піднебіння (1,5 хвилин).

Видихніть до себе дихання через холодок. Зафіксуйте холодок у м'якому піднебінні, формуючи зівок й розтягуючи ротоглоточний канал по горизонталі й вертикалі. Крикніть «хай».

3. Язик й щелепа (1,5 хвилин).

Виконуйте вправу на розслаблення й звільнення язика і щелепи, розімкніть зуби, перекотіть голову на «ха-а-а-м» для розслаблення шийного відділу.

4. Дихання (2 хвилини).

Вирівнюючи хребет, збалансуйте вагу тіла. Закривши очі, уявіть свій скелет. Відчуйте ритм свого звичайного дихання, потім підключить вдих й полегшений видих полегшення на звуці «Ф». Привчить діафрагму опускатися вниз при вдиху і підніматись при видохи.

5. Звільнення себе у звуці (4 хвилини).

Починайте розспівку, лежачі на підлозі, потім зробить перекачування з живота на спину. Потім, стоячи для релаксації закричить, звільняючи себе під звуки «хей», «хай». «Витрусить» звук, коливаючи плечима й усім тілом.

«Перекотить» голову під час крику, стогону. Далі закричить, «упустивши» хребет й повиснувши униз головою.

6. Торкання звука (10 хвилин).

Закиньте голову назад і відчуйте зв'язок з центром діафрагми. Видохніть від центра і звільніть щелепу й язик. Формуйте звук «ха-ха-а-а-х» для пошуку вібрацій у центрі тіла. Виконуйте розспівку «хі-і-і-і-х», «ха-а-а-а-х» по діапазону (1-2-3 звуках).

7. Вібрації (5 хвилин).

Зберіть вібрації на губах «м», на мичанні спрямуйте вібрації в «маску», далі в череп, мислено достаючи вібрацією верхньої частини голови. Формуючи головний тон вібрації, шукайте у звуковому каналі на резонаторній драбинці. Заспівайте вправу «ракета» - гліссандо за діапазоном вгору й назад. Для цього пропонується стартовий тон знизу а верхній у горі, голос рухається по півтонах від стартового тону до верхнього. Починаємо з об'єму в одну октаву й доходимо до двох і більше.

8. Резонатори (3 хвилини).

Для вивчення вібрацій в грудях і голові, що йдуть від центра, закиньте голову назад: «ха-а-а-а»; підніміть голову: «хі-і-і-і-і»; нахиліть голову вперед: «хі -хі -хі».

Повторить все це у зворотньому зв'язку. «Киньте» звук в грудну клітину і далі перевірте резонування по всьому каналу.

Далі слід зробити вправи вибірково по 1 - 2 у відповідності з наступними завданнями і певною стадією навчання або для отримання навичок та вмінь, необхідних конкретному студенту-вокалісту.

Далі слід приступити до розспівування, виконуючи його з поступовим ускладненням завдань, враховуючи індивідуальні особливості студента. Запропоновані розспівки не обов'язково виконувати у повному обсязі і в запропонованій послідовності. Їх дуже багато, і кожний педагог в залежності від творчого процесу сам комплектує необхідні співацькі вправи з врахуванням багатьох факторів: вікових особливостей, досвіду навчання, педагогічної мети тощо.

Усі розспівки краще виконувати дівчатам у малій, а юнакам у великій октавах, що допомагає знаходити обертони грудного резонування. Розспівки виконувати з рухами по полутонам із середини діапазону вгору й зворотньо.

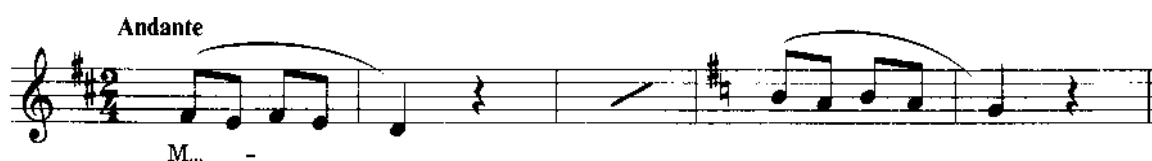
Дуже корисні розспівки на «staccato» по T_5 й арпеджію для відчуття коливаючого дихання наповненого вібраціями. Зверніть особливу увагу на формування голосних. Вони народжуються у ротоглоточному каналі, тоді як для приголосних потрібні губи, язик, щелепи й увесь рот.

Голос стає «плоским», якщо вібрації для голосних створюються у роті та на зубах. Нібито, вважалось навпаки – «близький» звук повинен бути «польотним». Але в цьому випадку він втрачає свою найціннішу якість – тембральні обертони і силу, а «здування» звука з губ не гарантує його «польотності», оскільки він втрачає «трубу», що продовжує звуковий канал.

ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНІ ВПРАВИ ДЛЯ РОЗСПІВУВАННЯ

Вправа № 1

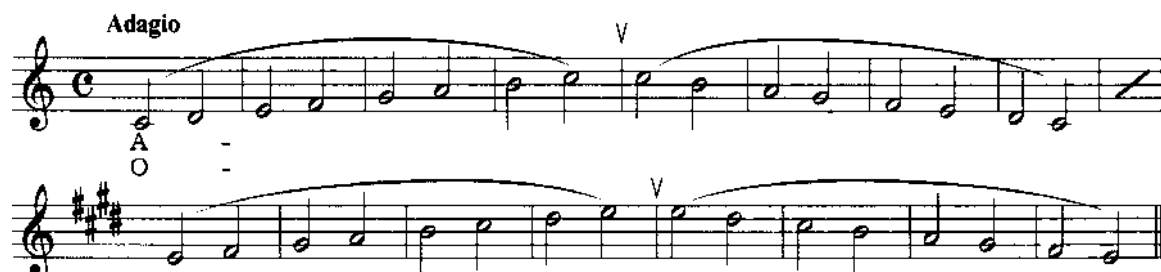
Виконання вправи з закритим ротом сприяє розвитку відчуття головного резонування. Під час виконання вправи потрібно уникати поштовхів, треба слідкувати за рівністю звучання голосу.



Виконувати вправу потрібно плавно, наспівно, широко, зв'язуючи звуки. Співаючи, потрібно уявляти звучання верхньої ноти вправи. На останніх нотах необхідно зберігати високу позицію звуку. Якщо студенту не вдасться точно відтворити мелодію, потрібно на одному диханні проспівати вправу спочатку на staccato і одразу повторити її на legato.

Вправа № 2

На початкових етапах занять вокалом у вправі дихання поновлюється за потребою. В процесі занять вокалом потрібно навчитись поновлювати дихання у вправі лише один раз, посередині. Співати з називанням нот або на голосну, яка найбільш зручна для виконання.



Вправа № 3

У вправі задіяний малий відрізок діапазону, відсутні складні інтервали у мелодії, що дозволяє зосередити основну увагу на якості звукоутворення. Цю вправу потрібно виконувати у середній теситурі

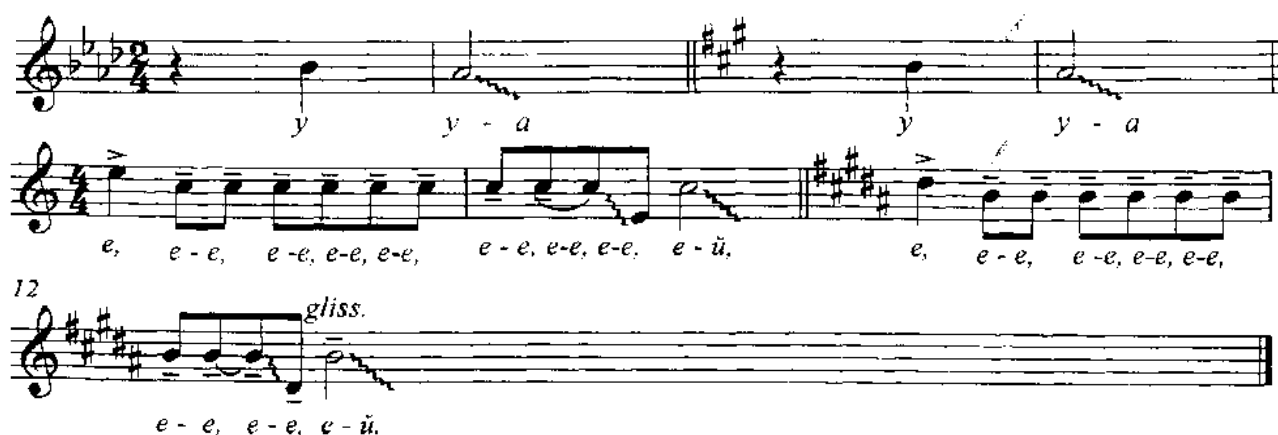
голосу. Виконання вправи на склад «Йо» сприяє виробленню навичок координування процесу голосоутворення та вносить елемент естрадного виконання. Виконуючи вправу потрібно слідувати за інтонаційно точним виконанням мелодії, виділенням акцентованих нот.

Слід звернути увагу на ритмічну організацію і штрихи. Щоб домогтися акценту на голосному звуці «а» – необхідно хороша атака звуку. Цю вправу можна використовувати як основу для канонічної імітації і поступово розширення діапазону.



Вправа № 4

Відпрацьовується рух по стійким ступеням ладу. Основні труднощі цієї вправи - наявність стрибків, які потребують точності інтонування. Вихованню естрадної манери допоможуть прийоми гліссандування.



Співак повинен постійно слідувати за точним виконанням мелодії з акцентуванням долей такту, намагатись проспівувати вправу на одному диханні, але при потребі можна його поновити, щоб уникнути відчуття скутості голосового апарату.

Вправа № 5.

Виконання вправи потребує уваги до виконання нестійких ступенів ладу та хроматизмів. Прилеглі нестійкі ступені можуть бути зверху і знизу від відповідного стійкого звуку. При виконанні цієї вправи

особливої уваги потребує перший звук. Також належної уваги потребують ритмічна організація і інтонаційна точність.



Вправа сприяє покращенню точності інтонування. Впродовж виконання потрібно слідкувати за тим, щоб звуки вправи звучали інтонаційно точно, у високій співацькій позиції, решту звуків вправи потрібно уявно «підтягувати» до їх високого звучання.

Вправа № 6.

Виконувати вправу потрібно у зручній теситурі, без напруження, не поспішаючи, слідкуючи за рівномірністю видиху, точністю інтонування



Також необхідно пам'ятати про єдину манеру звукоутворення: звук «е» можна не прикривати (чого вимагає академічна манера співу), але співати «близько» і легко, щоб він звучав «по-естрадному».

Вправа № 7.

У цій вправі з'являється склад «вов», його потрібно виконувати враховуючи фонетику англійської мови.



Вправа № 8.

У цих вправах відпрацьовуються специфічні прийоми естрадного співу, як: «філірування звуку», «під'їзд», «вібратор». У вправах можна змінювати розмір, ритм, для того, щоб свідомо відчувати і запам'ятати необхідні навички. Вправи краще виконувати на придиховій атаці звуку, у гнучкій динаміці, поступово рухатись від «*piano*» до «*forte*» і навпаки.



Вправа № 9.

Ці вправи нескладні інтонаційно, але вимагають від студента особливої уваги до дикції і артикуляції. Вправи допоможуть звільнити нижню щелепу від напруження. В естрадному співі значне місце належить особливій, естрадній, вимові тексту, близькій до розмовної.

У випадку млявості артикуляційних органів сполучення звуків вимовляють з перебільшенням. Виконання даної вправи у швидкому темпі на легкому відривчастому «*staccato*» сприяє розвитку рухливості голосу.



Дану вправу доцільно також виконувати у швидкому темпі для вироблення не тільки рухливості голосу, а також і для формування вміння економно розподіляти співацьке дихання. Для відпрацювання чіткості виконання та кращої організації співацького процесу рекомендуємо співати вправу на різні склади.

Естрадний виконавець повинен вміти користуватися прийомом вимови тексту в різних регістрових умовах.

